MANUEL ALCÁNTARA, MERCEDES GARCÍA MONTERO
Y FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ (Coords.)

Arte

MEMORIA DEL 56.º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3

AQUILAFUENTE
Ediciones Universidad Salamanca

MANUEL ALCÁNTARA
MERCEDES GARCÍA MONTERO
FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ
(Coords.)

Arte

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3

Instituto de Iberoamérica
universidad de salamanca

VNiVERSiDAD D SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

800 AÑOS
VNiVERSiDAD D SALAMANCA

AQUILAFUENTE, 251

Ediciones Universidad de Salamanca y
los autores
Motivo de cubierta: Idea original de Francisco Sánchez y
desarrollado por Clint is Good
https://clintisgood.com/

1ª edición: julio, 2018
978-84-9012-913-5 (pdf obra completa)
978-84-9012-914-2 (pdf, vol. 1)
978-84-9012-915-9 (pdf, vol. 2)
978-84-9012-916-6 (pdf, vol. 3)
978-84-9012-917-3 (pdf, vol. 4)
978-84-9012-918-0 (pdf, vol. 5)
978-84-9012-919-7 (pdf, vol. 6)
978-84-9012-920-3 (pdf, vol. 7)
978-84-9012-921-0 (pdf, vol. 8)
978-84-9012-922-7 (pdf, vol. 9)
978-84-9012-923-4 (pdf, vol. 10)
978-84-9012-924-1 (pdf, vol. 11)
978-84-9012-925-8 (pdf, vol. 12)
978-84-9012-926-5 (pdf, vol. 13)
978-84-9012-927-2 (pdf, vol. 14)
978-84-9012-928-9 (pdf, vol. 15)
978-84-9012-929-6 (pdf, vol. 16)
978-84-9012-930-2 (pdf, vol. 17)
978-84-9012-931-9 (pdf, vol. 18)
978-84-9012-932-6 (pdf, vol. 19)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
http://www.eusal.es
eus@usal.es

Maquetación:
Cícero, S.L.
Tel.: 923 12 32 26
Salamanca (España)

Realizado en España-Made in Spain

Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es

Catalogación de editor en ONIX accesible en
https://www.dilve.es/

Comité permanente

Jan-Åke ALVARSSON, Suecia – *Presidente* [*]
Elizabeth DÍAZ BRENIS, México – *Vicepresidente* [*]
Walter RAUDALES, El Salvador – *Secretario* [*]
Antonio ACOSTA RODRÍGUEZ, España
Milka CASTRO LUCIC, Chile [*]
Horacio CERUTTI GULDBERG, México [*]
Kees DEN BOER, Países Bajos [*]
John R. FISHER, Reino Unido [*]
Enrique FLORESCANO MAYET, México
Jorge R. GONZÁLEZ MARMOLEJO, México [*]
Adolfo L. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, España
Martina KALLER, Austria [*]
Jacques LAFAYE, Francia
María Luisa LAVIANA CUETOS, España [*]
Miguel LEÓN PORTILLA, México
Catalina MACHUCA, El Salvador [*]
Elio MASFERRER KAN, México [*]
David MAYER, Austria [*]
Berthold MOLDEN, Austria [*]
Segundo E. MORENO YÁNEZ, Ecuador [*]
Nohra REY DE MARULANDA, Colombia
Rafael RIVAS POSADA, Colombia
Ramón RIVAS, El Salvador [*]
Luis A. RIVEROS CORNEJO, Chile
Mariusz ZIÓLKOWSKI, Polonia [*]

Con asterisco [*] los miembros del CP-ICA que han asistido a, por lo menos, uno de los tres últimos Congresos: 53 ICA-2009, 54 ICA-2012, 55 ICA-2015.

Comité Científico

Antropología
Carmen Martínez-Novo, *University of Kentucky*
Pablo Palenzuela, *Universidad de Sevilla*
Arte y patrimonio cultural
Antonio Notario, *Universidad de Salamanca*

Arqueología
Chris Pool, *University of Kentucky*
Andrés Ciudad, *Universidad Complutense de Madrid*
Ciencias y medio ambiente
Barbara Hogenboom, *Centre for Latin American Research and Documentation – CEDLA / Universiteit van Amsterdam*
Alfredo Stein, *University of Manchester*

Comunicación y nuevas tecnologías
Ángel Badillo, *Universidad de Salamanca*
Delia Crovi, *UNAM*

Cosmovisiones y sistemas religiosos
Elizabeth Díaz Brennis, *Escuela Nacional de Antropología e Historia*
Mercedes Saizar, *CONICET*

Educación
José Mª Hernández, *Universidad de Salamanca*
Pablo Gentili, *CLACSO*

Estudios culturales
Catherine Boyle, *King's College London*
Martina Kellar, *Universität Wien*

Estudios de género
Gioconda Herrera, *FLACSO-Ecuador*
Arantxa Elizondo, *Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco*

Estudios económicos
Diego Sánchez, *University of Oxford*
Andrés Rivarola, *Stockholms Universitet*

Estudios políticos
Scott Morgensten, *University of Pittsburg*
Gisella Sin, *University of Illinois*

Estudios sociales
Alberto Martín, *Instituto Mora*
Helene Renee Roux, *Institut de Recherche pour le Développement*

Filosofía y pensamiento
José Luis Molinuevo, *Universidad de Salamanca*
Horacio Cerutti Guldberg, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Historia
María Luisa Laviana, *CSIC*
Ascensión Martínez Riaza, *Universidad Complutense*
Guillermo Mira Delli-Zotti, *Universidad de Salamanca*

Lingüística y literatura
Francisca Noguerol, *Universidad de Salamanca*
Carlos Franz, *Academia de Chile*

Migraciones
Alberto de Rey, *Universidad de Salamanca*
Christian Zlolniski, *University of Texas at Arlington*

Movimientos sociales
Salvador Martí, *Universitat de Girona*
David Garibay, *Université de Lyon 2*

Relaciones Internacionales
Sergio Caballero, *Universidad de Deusto*
Detlef Nolte, GIGA – *German Institute of Global and Area Studies*

Simposios innovadores
Rodrigo Rodrigues, *Universidad de Salamanca*
Emerson Urizzi Cervi, *Universidade Federal do Paraná*

Comité organizador local

Presidente
Manuel Alcántara Sáez

Secretario General
Francisco Sánchez López

Vocales
Román Álvarez Rodríguez
Ignacio Berdugo Gómez de la Torre
Miguel Carrera Troyano
Ángel Baldomero Espina Barrio
Mercedes García Montero
José María Hernández Díaz
Guillermo Mira Delli-Zotti,
Francisca Noguerol Jiménez
Emilio Prieto de los Mozos
Antonio Notario
Julio Sánchez Gómez
José Manuel Santos

PRESENTACIÓN

Bienvenidos

El Comité Organizador del 56º Congreso Internacional de Americanistas (ICA) invita a la comunidad académica a participar en el encuentro que se celebrará en la Universidad de Salamanca el 15 al 20 de julio de 2018. Bajo el lema «Universalidad y particularismo en las Américas», esta edición del ICA llama a la reflexión sobre la dialéctica entre la universalidad y los particularismos en la producción de conocimiento, un diálogo en el que la necesidad de conocer los particularismos de los fenómenos sociales, políticos, artísticos y culturales obliga a formular nuevas hipótesis que enriquecen y replantean las grandes teorías generales de las ciencias y las humanidades.

El carácter interdisciplinario e inclusivo que ha caracterizado al ICA desde su inicio en 1875, como un congreso de estudios de área en sentido completo, hace aún más significativa esa dinámica de producción de conocimiento. Con un planteamiento interdisciplinario e inclusivo, ICA reúne a investigadores que estudian el continente americano, desde Alaska hasta Tierra de Fuego, incluyendo el territorio del Caribe, a partir del análisis de su política, economía, cultural, lenguas, historia y prehistoria. Así, el Comité Organizador les invita a presentar sus propuestas y participar en el análisis y la reflexión sobre las especificidades de las Américas y el Caribe con el objetivo de enriquecer las grandes teorías generales.

Bem-vindo

O Comitê Organizador do 56º Congresso Internacional de Americanistas (ICA) convida a comunidade acadêmica a participar do encontro que se celebrará na Universidade de Salamanca de 15 a 20 de julho de 2018. Sob o lema "Universalidade e particularismo nas Américas", esta edição do ICA chama à reflexão sobre a dialética entre a universalidade e os particularismos na produção do conhecimento, um diálogo no qual a necessidade de conhecer os particularismos dos fenômenos sociais, políticos, artísticos e culturais obriga a formular novas hipóteses que enriquecem e reformulam as grandes teorias gerais das ciências e humanidades.

O caráter interdisciplinar e inclusivo que caracteriza o ICA desde o seu início em 1975, como um congresso de estudo de área no seu sentido completo, torna ainda mais significativa esta dinâmica de produção do conhecimento. Com um caráter interdisciplinar e inclusivo, o ICA reúne pesquisadores que estudam o continente americano, desde o Alaska até a Terra do Fogo, incluindo o território do Caribe, a partir da análise de sua política, economia, cultura, línguas, história e pré-história. O Comitê Organizador convida-lhes a apresentar suas propostas e participar na análise e na reflexão sobre as especificidades das Américas e do Caribe com o objetivo de enriquecer as grandes teorias gerais.

Welcome

The Organizing Committee of the 56th International Congress of Americanists (ICA) invites the scholarly community to participate in the congress that will take place in Salamanca from the 15th to the 20th of July of 2018. Under the motto "Universality and particularism in the Americas," this edition of the ICA invites us to reflect on the relationship between universality and particularism in the production of knowledge, a dialogue in which the need to know the idiosyncrasies of social, political, artistic, and cultural phenomena, leads us to create new hypotheses in order to enrich and rethink grand social theories in the sciences and the humanities.

The multidisciplinary and inclusive character of ICA since its beginning in 1875 as an area congress underscores the importance of this dynamic in the production of knowledge. Based on an interdisciplinary and inclusive approach, ICA gathers together researchers who study the politics, the economics, the cultures, the languages, the history, and the prehistory of the Americas, from Alaska to the Caribbean and Tierra del Fuego. The congress welcomes contributions on the specificities of Latin America and the Caribbean. The goal is to enrich social general theories.

UNIVERSALIDAD Y PARTICULARISMO EN LAS AMÉRICAS

La Universidad de Salamanca, que conmemora en 2018 el VIII centenario de su creación, en sus últimos quinientos años no ha dejado de estar vinculada con América, con quien hoy mantiene una relación si cabe más estrecha. La enseñanza del español la emparenta con el mundo americano que se expresa en inglés y en portugués, así como en francés, mientras que la vocación latinoamericana se proyecta en las investigaciones y en la docencia que se lleva a cabo en sus aulas y laboratorios. El resultado es un flujo permanente de estudiantes y de docentes que circula entre ambos lados del Atlántico en sendas direcciones. Todo ello explica las razones por las que la Universidad de Salamanca fue agraciada para celebrar en su seno el 56º Congreso Internacional de Americanistas (ICA) durante los días 15 al 20 de julio de 2018.

Los textos que aquí se recogen constituyen un número relevante de las ponencias presentadas en el marco del referido Congreso. Abordan una realidad compleja e inmensamente heterogénea desde perspectivas epistemológicas muy diferentes y suponen una muestra excelente del estado del arte en el marco de disciplinas variopintas en el ámbito de las ciencias sociales y de las humanidades. Por consiguiente, se trata de textos que, con un planteamiento interdisciplinario e inclusivo, estudian el continente americano, desde Alaska hasta Tierra de Fuego, incluyendo el territorio del Caribe, a partir del análisis de su política, economía, cultura, lenguas, historia y prehistoria.

En un mundo en el que se cierran fronteras, se apuesta exclusivamente por lo vernáculo, se repudia el carácter multicultural de la humanidad y se privilegian formas identitarias excluyentes basadas en la raza, la lengua y la religión, América supone la evidencia de que otra visión de la realidad es posible. El mestizaje, la plurinacionalidad, los valores comunitarios de solidaridad, empatía e inclusión configuran el día a día de sus diversos pueblos con independencia del nivel de ingreso. Si algo es profundamente americano en el siglo XXI es precisamente su carácter mezclado, pues reúne en su espacio, como ningún otro componente, el potente legado originario al que se sumó el aportado por los pueblos europeos y africanos y, más recientemente, asiáticos. Un crisol social y cultural que ha logrado configurar sistemas políticos en los que la democracia se halla muy asentada afectando a la gran mayoría de sus habitantes, lo que supone la progresiva extensión de sus valores, así como la vigencia de los derechos humanos en su más amplia acepción.

El presente volumen contiene una muestra representativa de la producción académica sobre todo ello. Es, en este sentido, una excelente ventana a la que asomarse para tener una clara idea de los distintos dilemas a los que se enfrentan las Américas en el seno de las tensiones y efectos que está produciendo la globalización. Problemas que deben contemplarse desde una perspectiva comparada y que, por otra parte, requieren de un conocimiento de las claves específicas que se encuentran en sus orígenes.

La publicación de estas ponencias es fruto del compromiso institucional de la Universidad de Salamanca, contraído para la celebración del 56º Congreso Internacional de Americanistas (ICA). Asimismo refleja, exactamente y sin modificaciones por parte de los coordinadores de la obra, el texto enviado por cada uno de los ponentes que expresó su interés y dio su consentimiento para esta publicación. Esta obra no recoge, no obstante, todas las ponencias que se presentaron en el Congreso.

Salamanca, Julio de 2018

Manuel Alcántara Sáez
Mercedes García Montero
Francisco Sánchez López

NOTA EDITORIAL

Estas actas son el fruto del compromiso institucional de la Universidad de Salamanca, contraído para la celebración del *56.º Congreso Internacional de Americanistas (ICA)*, realizado en Salamanca en julio de 2018.

Las textos aquí publicados, son fruto de las descargas efectuadas a mediados de junio de 2018, a partir de las ponencias, previamente evaluadas por el comité científico, admitidas y gestionadas a través de la plataforma ConfTool Pro - Conference Management Tool, versión 2.6.117, creada por el Dr. Harald Weinreich. © 2001-2018 (Hamburgo/ Alemania).

Ediciones Universidad de Salamanca se ha encargado de compilar los artículos, cuya maquetación y corrección son responsabilidad exclusiva de los autores.

Son accesibles en conocimiento abierto en formato digital bajo licencia Usted es libre de:

Compartir — Copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

La obra se agrupa en 19 volúmenes distribuidos por las siguientes áreas temáticas:

1. Antropología
2. Arqueología
3. Arte
4. Ciencias y medio ambiente
5. Comunicación y nuevas tecnologías
6. Cosmovisiones y sistemas religiosos
7. Educación
8. Estudios culturales
9. Estudios de género
10. Estudios económicos
11. Estudios políticos
12. Estudios sociales
13. Filosofía y pensamiento
14. Historia y patrimonio cultural
15. Lingüística y literatura
16. Migraciones
17. Movimientos sociales
18. Relaciones internacionales
19. Simposios innovadores

ÍNDICE

Apropiación de la ciudad y Patrimonio cultural
Aguilar Rocha, Irving Samadhi

Acerca de la identificación de Xilonen y Chicomecóatl
Camacho Angeles, María Montserrat

Los conventos agustinos en territorios chichimecas. Un caso paradigmático
Lorenzo Monterrubio, Antonio

Los parques biblioteca de Medellín como mecanismo de integración social: reflexiones sobre el futuro
Viccina Linares, Humberto Alfredo

Ejercicio de lectura interpretativa sobre figurillas femeninas de la Costa del Golfo
Huckert, Chantal

Un museo para todos. Una propuesta de divulgación científica
Ordóñez Valenzuela, Maura; Fuentes Reyes, Ixchel

Maracatus-nação de Pernambuco: desafios nos processos de inventário e salvaguarda
Martins Guillen, Isabel Cristina

"Los millonarios": El retorno del conflicto mapuche y los antagonismos sociales
Faúndez Carreño, Tania Alejandra Soledad

La iconografia de las "cabezas trofeo"en la producción plástica de las sociedades prehispánicas del Noroeste argentino: problemas en torno a su definición y significación
Costas, María Paula

Turismo e indústria cultural: uma crítica ao eurocentrismo das narrativas vigentes
Lara, Fernando

Los Conventos Agustinos en Michoacán, México. Dos rutas por descubrir
Anaya Rico, Silvia Eréndira; Vargas Uribe, Guillermo

Symbolism of Flowers with 4-Petals in Classic Maya Art
Hellmuth, Nicholas

Prácticas de coleccionismo, políticas de identidad y suturas discursivas en torno a los museos arqueológicos de la región Valles de Jalisco
Acosta Castro, Adrián

Histórias indígenas: notas da colaboração MASP/Mahku - Movimento dos Artistas Huni Kuin
Pelegrino de Mattos, Amilton

Un viaje digital al pasado precolombino
Stefani, Massimo

La organización espacial y constructiva de las huataperas y fundaciones hospitalarias en Michoacán (México)
Fernández Muñoz, Yolanda; Pizarro Gómez, Francisco Javier

A Capela de São Miguel Arcanjo e suas pinturas parietais: interculturalidade nas artes das missões jesuíticas no estado de São Paulo
Montanari, Thais Cristina

Arte e decolonialidade: artes indígenas no Brasil
Lacerda Menendez, Larissa; Cabral, Graziele; Fonseca, Laiane

Tendencias recientes en la construcción de la memoria colectiva del conflicto armado interno (1980-2000): el papel de los artistas peruanos.
Degano, Giulia

Una escuela de música popular: reservorio de patrimonio cultural
Corvalán de Mezzano, Alicia Nora

Valores Culturales: Una herramienta para vincular gente del presente con sociedades pretéritas
Jiménez Izarraraz, Antonieta

La problemática del patrimonio arqueológico urbano en Lima, Perú
Saucedo Segami, Daniel Dante

La diversidad en la representación de las civilizaciones prehispánicas: un estudio comparativo de la museografía
Suzuki, Motoi

El Observatorio de Educación Patrimonial. Revisión de experiencias y estudios sobre la base del enfoque relacional
Olaia Fontal Merillas; Sofía Marin-Cepeda

O Território como Sistema. Governo do Espaço e Arquitectura da Companhia de Jesus na América Portuguesa (séculos XVI-XVIII). O caso do Espírito Santo
Gomes Duarte, Cláudia; Garrido de Oliveira, Carla; Pôrto Ribeiro, Nelson

El paisaje patrimonial heredado por la evangelización de Nueva Galicia. Festividades en los cerros como un caso de identidad y tradición religiosa que sobrevive en Zacatecas y Jalisco, México
José Francisco Román Hernández

A cura para as feridas recentes e antigas na Belle Époque Amazônica: Arqueologia, Patrimônio e Cultura
Tatiana de Lima Pedrosa Santos

Artistas republicanas en el exilio mexicano
Domènech Casadevall, Gemma

Modernidad arquitectónica religiosa: 2a mitad del siglo XX en Aguascalientes, México
López García, J. Jesús

Estrategias para la conservación del Patrimonio Cultural a partir del turismo. Cholula Pueblo Mágico
Maria Dolores Lobato Macias

Adaptación ideológica y práctica de la medicina mapuche en la Región Metropolitana de Santiago de Chile
Kudo, Yumi

Las Reformas Borbónicas y su adaptación en el urbanismo novohispano
Contreras Padilla, Alejandra

Arte em missões jesuíticas no Guairá (1610-1631): entrelaçando arqueologia, antropologia e arquitetura
Parellada, Claudia Ines

Políticas locales de turismo en la ciudad de Campeche: evolución y situación actual
Casanova Rosado, Aida Amine

Pluralidade Cultural nas Oficinas Missioneiras: artífices jesuítas, índios, negros e mestiços e a decoração dos espaços da Companhia de Jesus na América Portuguesa
De Almeida Martins, Renata Maria; Migliaccio, Luciano

Discursos "ornamentales" latinoamericanos (1923-1945)
Vaudry, Elodie

Revalorización de la "interculturalidad" en la relación entre el pasado y la diveresidad cultural contemporánea de los indígenas en Ecuador
Ikezuki, Wataru

Museos Nacionales y Patrimonialización del pasado indígena. Hispano-América siglo XIX
Muñoz Burbano, Carmen Cecilia

O espaço e a plástica moderna na arquitetura religiosa de Carlos Millan e Joaquim Guedes
Lima Junior, Márcio Antonio

Patrimonio cultural frente a la turistificación de los Pueblos Mágicos en el noroeste de México
Enríquez Acosta, Jesús Angel

El proyecto propone y el hombre dispone
Chiappero Humeler, Ruben Osvaldo; Córdoba Beristain, Ramiro Juan; De Gregorio, Maria Isabel; De Gregorio, Roberto; Fernandez, Maria Rosa; Moline, Anibel; Rosado, Cecilia

Iglesia de San Benito del Morumbi: materialidad en la arquitectura y arte del Concilio Vaticano II
Zein, Ruth Verde; Seegerer, Christian Michael

Cosalá, Sinaloa. "El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes. Patrimonio Histórico y Cultural en el Noroeste de México. Patrimonio cultural en riesgo ante la inexistencia de políticas de gestión de un turismo sostenible"
Sánchez del Real, Cristina

La salas de cine en el siglo XX. Espacios de identidad y destrucción del patrimonio edificado
Lomelí Núñez, Graciela

O ator e o jogo da máscara: a cena e o exercício de si
Martins Soares, Ana Lucia

Nagini, Quesintuu e Umantuu: apropriações iconográficas do "barroco colonizador"
Nadia Ochoa Rodrigues

Turismo cultural e desenvolvimento local: o caso do Festival gastronômico de Taquaruçu – Palmas – Tocantins - Brasil
Erig, Geruza Aline; Ramos Leão Paes, Elissélia Keila

Poética y retórica en la arquitectura interior mexicana
García Casillas, Elisa Marcela

Patronales en Yucatán y Puebla, México. Legado cultural de nuestros antepasados en transformación y riesgo
Josefina del Carmen Campos Gutiérrez

O tratado do jesuíta Andrea Pozzo e as prováveis referências para a talha joanina em Minas Gerais
De Oliveira Pedrosa, Aziz José

El uso de grabados en el arte colonial: una aproximación al corpus peruano
Almerindo Ojeda

Las advocaciones marianas en el espacio religioso católico del siglo XX-XXI. Un rastreo en la ciudad de Puebla, México
Valerdi Nochebuena, María Cristina; Sosa Oliver, Jorge; Mundo Hernández, Julia Judith

Colaboración de Federico de Onís con las mujeres impulsoras de la cultura musical española en Columbia
Olarte Martínez, Matilde

Los espacios indecisos, territorios a revitalizar
Domínguez, María Cristina

Vivienda masiva y políticas habitacionales: Una discusión entre lo público y lo privado desde la complejidad del proyecto
Fiscarelli, Diego Martin

Presencia de las cantadas de Habaneras en Cataluña
Cruz Lauroba, Antonio

Forgotten colonial churches of the Franciscan order in Nicaragua, Costa Rica and Panama
Andrzejewska, Agata

El arte no es como lo pintan: muralismo indígena en Toribio Cauca, Colombia
Zambrano Velasco, Paola

Arquitectura y formación dominica. El Convento de San Esteban de Salamanca como centro difusor
Rojas Bustamante, Juan Pablo

Análisis del turismo sostenible y aprovechamiento del patrimonio cultural en la Ciudad de Limón, Región Caribe de Costa Rica
Rojas Calero, Wendy Yorleny; Brenes Arroyo, Julio Alberto

Identidades, patrimonio y arte resignificado como paisaje textual en Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina
Civila Orellana, Fabiola Vanesa

The power of transformation
Cardoso Villaboim de Carvalho, Heloisa

Drawing villages and towns: the role of Franciscans friaries in shaping urban places in Brazil
Da Silva, Maria Angélica; Alves, Náiade

Artesanos indígenas qom en contextos urbanos
Voscoboinik Nadia

Transformacões metropolitanas: visões do patrimônio cultural a partir de novas abordagens e critérios
Da Silva Schicchi, Maria Cristina

Una mirada al Neogótico mexicano del siglo XX: La parroquia de Nuestra Señora del Rosario en Guadalajara
Marcelli Sánchez, Jessica

La importancia de la conciencia histórica de los entornos urbano-arquitectónicos ante la política turística
Estrella Pozo, Juan Antonio

Las presas al Norte de Zacatecas, México: una transformación del espacio rural
Claudia Serafina Berumen Félix

Patrimonio, historia, memoria e identidad: la construcción y destrucción de una realidad
Parra Peralbo, Minerva

A arquitetura brasileira no debate internacional: AICA de 1959 e a crise do projeto moderno
Mari, Marcelo

O "congraçamento dos obreiros do belo": disputas e construções identitárias nos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos (1920-1950)
Novo, Leonardo

O Corpo como Relicário
Rodrigues, Graziela Estela Fonseca

Músicas de ida y vuelta: El repertorio de Kurt Schindler como puente entre dos continentes
Montoya Rubio, Juan Carlos

El programa Pueblos mágicos versus la cultura. ¿Realidad o simulación?El caso de Tepoztlán y Cuetzalán.
Uhnak, Adam

Adaptación de construcciones religiosas católicas a las necesidades temporales: una opción de patrimonialización
Mirtha Pallarés Torres; María Eugenia Pallarés

A percepção dos moradores do distrito municipal de Bonfim Paulista (SP) frente aos movimentos de preservação do patrimônio histórico local
Carlucci, Marcelo; Cury Petenusci, Marcela

As várias Marias: duplicação e síntese no corpo formado no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)
Turtelli, Larissa; Rodrigues, Graziela

Las metamorfosis del paisaje y su repercusión en los monumentos históricos: La sierra de Guadalupe y el Tepeyac
Molina Palestina, Oscar

"Histeria Vermelha": Leo Balet, Max Raphael, Hanna Levy-Deinhard e o problema do anticomunismo
Pinheiro Machado Kern, Daniela

Construir cidades e não unidades: Novos modos de organização espacial de conjuntos habitacionais (2005-12), em São Paulo – SP - Brasil
Gobbi Santos, Alessandra; Lopes Farias, Hugo

Iconografía de la serpiente en la cultura tiwanaku
Cont, Elisa

Imperativos universais e reafirmação identitária: a patrimonialização do frevo e da roda de capoeira
Mafra Garcia, Marina

Turismo sostenible, incentivos fiscales, y conservación del patrimonio histórico
Leonetti, Juan Eduardo

Mário Pedrosa y el antagonismo de la forma
Leal Azevedo Corrêa, Patricia

Moreno Galván y la "nueva edad del arte" de América
Rivero Gómez, Miguel Angel

Sismos, aparición de un cristo y construcción de identidad: Ocotlán, Jalisco, México
Guerrero Gutiérrez, Casandra Yersinia

El fenómeno de la salsa en Bogotá
Pachón-Lozano, Andrés

Patrimônio na contemporaneidade: o global e o local em Ouro Preto
"Maciel Santana, Marcela; Da Rosa Sampaio, Andréa

El último sueño de Joe: estética y política en Chile durante el sesenta y ocho sudamericano
Olmedo Carrasco, Carolina

La integración plástica de los vitrales religiosos en los templos modernos La contribución de cuatro artistas en México: Kitzia Hofmann, José Reyes Meza, Víctor Vasarely y Giulia Cardinali
San Martin Córdova, Ivan

Zacatecas, México. La arquitectura de identidad cultural, en disonancia con la fabricación arquitectónica para el turismo
Ramírez Villalpando, Rocío

The Baroque Skin: a reflection about the adornments of Franciscan architecture in Northeastern Brazil
Assis Ferreira, Ana Clara; Ramos, Lucas Cardoso; Silva, Maria Angélica da

La normalización de la mirada: una posible relación entre visión mística e imagen en el caso de dos monjas chilenas (s. XVII-XVIII).
Martínez Waman, Catalina del Pilar

A divulgação da gravura revolucionária chinesa no Brasil: os casos da revista Horizonte e do Clube de Gravura de Porto Alegre
Duarte Duprat, Andréia Carolina

Turismo comunitário e patrimônio material e imaterial em territórios indígenas: visibilidade étnica e reelaboração cultural
Cunha Lustosa, Isis Maria

Mascarameno corporal e diversidade em saberes
Braga Mendonça (Bya Braga), Maria Beatriz

La Ciudad de Querétaro y la construcción de la idea de patrimonio. Del estallido de la guerra civil a la estabilidad posrevolucionaria
Miró Flaquer, Maribel

La valoración del espacio urbano patrimonial de la Ciudad de Guanajuato, México, desde la perspectiva de las prácticas cotidianas
Mejía Morales, Norma; Cardona Benavides, Gloria; Hernández Barriga, Claudia; García Gómez, Carmen

Repensar el cuidado al patrimonio cultural y artístico: eventos naturales en Taxco 2017
Silva González, Jaime; Gama Avilez, Romelia

El espacio público de recepción en la ciudad decimonónica mexicana, el caso del "Puente de las Monas" en Celaya, Guanajuato
Sil Rodríguez, José Luis

El patrimonio cultural frente a los diversos territorios. El caso de Cholula Puebla, México
Lucero Frausto Cárdenas, Fátima

Del Patrimonio 'nacional' a la 'internacionalización' del Patrimonio: Reflexiones sobre el proceso de construcción social de su conocimiento
Ruiz Gil, Jose-Antonio

APROPIACIÓN DE LA CIUDAD Y PATRIMONIO CULTURAL

Aguilar Rocha, Irving Samadhi

APROPIACIÓN DE LA CIUDAD Y PATRIMONIO CULTURAL

I. PATRIMONIO CULTURAL Y CULTURA

Para comenzar con la reflexión en torno al patrimonio cultural se muestra necesario acercarnos al concepto de cultura en su flexibilidad y procesos culturales, tomando en cuenta la constate formación de identidad por un lado y por otro su historia. Pensar el concepto de cultura es fundamental considerar el contexto y la historia ya que son aspectos que arraigan e identifican el proceso cultural concretado en la vida cotidiana y que se transforma constantemente.

La cultura no sólo se reduce al desarrollo de las tradiciones y establecerlas, aunque es evidente que no hay cultura sin memoria, que ofrecen determinada identidad entre los miembros de la cultura, pero esto no implica el fin del desarrollo de la cultura. La cultura surge porque existe una lucha entre diferentes formas de resolver la supervivencia de la cultura. Esta lucha es una lucha por el poder en todos los sentidos, desde las cuestiones prácticas hasta establecimiento de una determinada forma de visión de mundo. Otro aspecto importante a considerar es la transmisión de la cultura, de hecho, se desarrolla a partir de este aspecto. La transmisión es lleva acabo por instituciones como la familiar, educacional e instituciones culturas. Pero para repensar el concepto de cultura se ha de entender que esta trasmisión no debe ser acrítica, la apropiación de la cultura en un movimiento autoreflexivo dentro de ella misma: "La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado" (Echeverría Bolivar 2013: 163-164) y a lo cual haremos referencia más adelante. Cuando habla de un movimiento autocrítico implica necesariamente dos movimientos en tensión el de la "sujeción" y "resistencia" a la cultura, este elemento es lo que ubica al concepto de cultura ontologícamente dinámico, y que bien podríamos llamar cultura viva, siguiendo a Hans-Georg Gadamer, se trata de un modo de ser (de cultura) que permite su constante resignificación y crítica según el contexto y la historia de esa cultura. En tanto que cultura viva y crítica de la identidad como aspectos fundamentales para acercarnos al concepto de cultura, al parecer resulta ser lo contrario a entenderla como conservación, o por lo menos no sólo ni son aspectos fundamentales. Se trata e implica poner aprueba la vigencia de la identidad que caracteriza la cultura y la posibilidad de la pérdida de una identidad "pura" en un encuentro con otras culturas en términos de reciprocidad. La cultura no es un recipiente o mera transmisión de las tradiciones a disposición del turista. Si se entiende a la cultura como conservación permite el trato como mercancía, como si no se transformará a través de las circunstancias.

Llevar a cabo la reflexión en torno a la cultura permite construir, de nuevo, el concepto de cultura establecido por el pensamiento dominante, es decir, se busca evitar el fetichismo de las tradiciones culturales. Pensar en las culturas en el contexto de un mundo globalizado es determinante ya que éstas están expuestas, y por ello, vulnerables frente a los procesos globalizadores con sus respectivas tensiones expresadas en el peligro de su inminente nivelación cultural.

II. PATRIMONIALIZACIÓN Y CULTURA

Tomando en cuenta lo expuesto, el patrimonio cultural es el resultado de la interacción del ser humano con sus semejantes y con su entorno, se trata de un artificio creativo y, por tanto, dinámico. El patrimonio cultural así pensado no puede ser únicamente en su materialidad, sino que conforma también su inmaterialidad en la medida en que es expresado en la vida cotidiana

a través de fiestas, ofrendas, costumbres; de hecho, hablar de la dicotomía entre el patrimonio inmaterial o material resulta para algunos autores una conceptuación innecesaria como afirma Cristina Amescua, ya que la cultura y su patrimonio son en estricto sentido también, una manera de saber y de ver, y esto es intangible pero que sí encuentra su expresión y concretización en ciertas formas específicas de cada cultura y que ahora son "patrimonializadas". Cuestión que también es problemática ya que implica procesos de inclusión y exclusión regulados por la relación entre comunidades, Estado e instituciones internacionales que llevan a cabo actos de arbitraje que implica legitimar un valor a las prácticas culturales para que éstas sean reconocidas como patrimonio. Esta perspectiva crítica entorno a quién patrimonializa se vuelve fundamamental , el artículo presentado por Geogina Flores aclara que no hay participación de la población en la elaboración de expedientes y planes de salvaguarda, y tampoco se menciona los conflictos que existen entre la ciudadanía y el Estado. Desde hace años los pueblos indígenas han tomado sus propias decisiones sobre su cultura, su territorio, sin que el Estado mexicano lo reconozca; por eso se considera que han construido una autonomía en la práctica:

La participación y la toma de decisiones reales de los pueblos indios es en todo lo referente a su cultura, y territorio, son fundamentales para que los gobiernos e instituciones como la UNESCO demuestren que no consideran a estos pueblos como meras "reliquias vivientes", sino como verdaderos actores políticos y sujetos de derecho público. (Flores Mercado 2014: 34)

Visto desde aquí el patrimonio cultural debe ser entendido trata "de un momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta" como ya mencionamos y afirma Echeverría. En dónde el patrimonio cultural es la concreción de la actualización de este proceso. Pero cuándo el patrimonio cultural es tomado como un bien de consumo entonces deja de llevar a cabo este proceso poniendo en cuestión la reactualización de la identidad ya que deja de significar en el contexto y valor para lo que fue creado, en este sentido, las declaratorias por parte de la UNESCO y la difusión de las expresiones culturales no en pocas ocasiones llevan el riesgo de folclorización y de la pérdida de los contenidos y significados culturales.

Sobre el patrimonio inmaterial surge cierta problemática en el momento en que es considerado como aquello que los especialistas han llamado cultura, entender de esta manera el patrimonio inmaterial abre la pregunta sobre las consecuencias de esta conceptualización. Uno de los aspectos a resaltar es que decir "patrimonio" implica hablar de cierta propiedad, pero no de los portadores culturales sino de aquellas instituciones que le dan valor.

En las políticas culturales mexicanas, como afirma y siguiendo a Villaseyor y Márques Emiliano (Villaseyor Alonso y Márques Emiliano 2012), lo anterior está dentro de una larga historia en la búsqueda de rasgos definitorios de la identidad mexicana y que encuentra sus orígenes en los intentos de los criollos del siglo XVIII por crear una identidad propia diferente de los referentes coloniales. Este tema cobra importancia ante los movimientos de resistencia que intentan limitar el predominio de la cultura nacional como la introducción de formas culturales globalizadas y con ello lograr derechos culturales sobre todo de los pueblos indígenas. Lo anterior no implica que el patrimonio cultural inmaterial sea instrumento de dominación por el cual las instituciones nacionales e internacionales están en posibilidad de apropiarse de las expresiones culturales (materiales o simbólicas), pero si es necesario hacer ver el problema entre práctica cultural y clasificación institucional. Se trata pues, de que el patrimonio cultural inmaterial, entendido como cultura, no pierda su dimensión cultural en el sentido estricto de la palabra.

El patrimonio cultural inmaterial, por constitución, ha de tener como característica el fortalecimiento de un discurso identitario, por lo que cada celebración, ritual, o costumbre es un elemento de la identidad regional y nacional. Lejos de esto, y con los tres anteriores riegos el

patrimonio se convierte en espectáculo comerciable, en beneficio de comerciantes, empresas turísticas, prestadores de servicios y que resulta del disgusto por parte de los habitantes de las comunidades indígenas. Eso sin mencionar, como afirma Pérez Maya, que "los indígenas reclaman el peligro de ser despojados de su patrimonio mediante un discurso que lo hace parecer de todos los mexicanos, en beneficio de los sectores que por cientos de años los han explotado" (Pérez Maya 2014:50) El patrimonio cultural ha de ser entendido como los lugares que expresan, a través de las prácticas y las relaciones que establecen, sentidos en cada recorrido, en cada repetición ritual que refuerzan la necesidad de identificación. Son, como afirma Augé, lugares identificatorios, relacionales e históricos, "Nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia". (Augé 2015: 59)

Este tipo de apropiación lo encontramos en el caso del pueblo de Ocotepec, en el Estado de Morelos, México; en la actualidad es considerado como parte de la ciudad de Cuernavaca pero que en realidad es un pueblo que fue absorbido por la zona urbana. El pueblo esta subdivido en cuatro barrios: La Candelaria (Tlaneui), Dolores (Culhuakan), Ramos (Tlakopan) y Santa Cruz (Xalxokotepeazola). En el pasado fue un pueblo indígena cuya lengua materna, y que aún se sigue escuchando por las calles, era el náhuatl. La urbanización que ha empezado a tener este pueblo es evidente, pero en el 2014, la UNESCO reconoció sus costumbres del Día de Muertos como patrimonio inmaterial cultural. Esto es lo que se mantiene vivo, la costumbre y tradición de este poblado, pues es la gran expansión de la urbanización lo que le hizo entrar al discurso político de la UNESCO para proteger este patrimonio. A través de las entrevistas realizadas a los habitantes originarios del pueblo se expresó la importancia de las tradiciones y costumbres del pueblo y su creciente preocupación por los jóvenes del pueblo al perder estos legados que les dejan sus familias. Reconocen que fue la inserción primero de la televisión y después de las redes de comunicación, sobre todo, internet lo que posibilitó y posibilita el desarraigo de la tradición en el momento en que los jóvenes aprenden y asimilan otros valores, formas de vida que corresponden a la industria cultural, dejando a un lado o sin valor las costumbres del lugar donde habitan. Al parecer la preocupación ante la pérdida de identidad y de cohesión social es evidente; una de las formas que los habitantes de Ocotepec tienen para expresarlo es a través de la apropiación, de espacios públicos urbanos como los muros. En ellos se ven reflejados temas sobre su identidad y su historia. Se trata de la relación que hay entre el sentido de vida de la población que ha de ser considerada ya un espacio urbano, aunque para los pobladores no sea así, y la sensibilidad de los habitantes.

III. BIBLIOGRAFÍA

Amescua, Cristina, Prólogo: revisión de una década de literatura sobre el patrimonio cultural inmaterial,

Augé, M., Los no lugares, Barcelona, Gedisa, 2005.

Echeverría, Bolivar, Definición de la cultura, FCE, México, 2013. Esquirol, J.M., El respeto o la mirada atenta, Barcelona, Gedisa, 2006.

_____, Uno mismo y los otros, Barcelona, Herder, 2005.

Flores, Mercado, Georgina, Y con la pirekua ni siquiera nos preguntaron…La declaración de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: una perspectiva crítica en Diario de Campo 2, Año 1, número 2. Abril-Junio 2014 INAH.

García, López, Angélica *Patrimonio cultural: diferentes perspectivas,* en Arqueoweb. Revista sobre Arqueología en internet 9(2), 2008

Heidegger, M., "Construir, pensar, habitar" en Conferencias y artículos, Barcelona, Serbal, 2001.

_____, Ser y tiempo, Madrid, Trotta, 2003.

Korstanje, *Maximiliano, Los orígenes y las limitaciones del patrimonio turístico: un enfoque filosófico* en Korvergencias Filosofía y culturas en diálogo, Año VI, No. 18, Agostor 2008.

Pérez, Ruiz, Maya Lorena, *Día de Muertos como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Dilemas de una convención en Michoacán* en Diario de Campo 2, Año 1, número 2. Abril-Junio 2014 INAH

Sloterdijk, P., Esferas I, Madrid, Siruela, 2003.

Sloterdijk, P, y Heinrichs, H-J., El sol y la muerte, Madrid, Siruela, 2003.

Villaseñor, Alonso, Isabel y Zolla Márquez Emiliano, *Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura* en Cultura y representaciones sociales, Año 6. Núm. 12, marzo 2012.

Patrimonio inmaterial. Identidad y educación, (Coord. Francisco Javier López), INAH, 2016.

ACERCA DE LA IDENTIFICACIÓN DE XILONEN Y CHICOMECÓATL

Camacho Angeles, María Montserrat

ACERCA DE LA IDENTIFICACIÓN DE *XILONEN* Y *CHICOMECÓATL*

Con base en el principio básico de la cosmovisión mesoamericana, binomio vida-muerte; que parte del ciclo de vida del ser humano y abarca todo lo que incluye el cosmos: fauna, flora, cuerpos celestes, fenómenos naturales, valles, montañas, cuerpos de agua, etc.

Sabemos que en el pensamiento mesoamericano todo parte del principio de dualidad, fundamental para lograr un equilibrio cósmico, todas las criaturas presentan esta dicotomía en mayor o menor medida y esto es lo que permite determinar en muchas deidades su naturaleza.

El principio básico de la cosmovisión[1] de los pueblos mesoamericanos fue sin duda la observación de su entorno natural. Sabemos que eran grandes observadores de la naturaleza, registraron el movimiento de los astros, los mitos de la creación, fechas era, ciclos agrícolas, fiestas calendáricas, entre muchos otros acontecimientos que eran de vital importancia para ellos.

Para el presente trabajo trataremos de identificar en la escultura del Centro de México a las deidades del maíz, el maíz joven y el maíz maduro. *Xilonen y Chicomecóatl.* A través de un análisis iconográfico, y revisando cada uno de los elementos y atavíos que portan estas deidades en sus diferentes contextos, estas mujeres en distintas etapas de la vida. Podríamos decir que cuando el maíz está jiloteando, es *Xilonen,* un maíz juvenil. También aparece una deidad vieja relacionada con el maíz seco llamada *Llamatecuhtli.* El maíz juega un papel muy importante en la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos y no solo como fuente de sustento, el hombre fue creado con masa de maíz y también es el alimento de los dioses.

Ambas diosas representan al maíz, buscando en las imágenes del Centro de México trataremos de identificar los elementos que nos ayudarán a saber si se trata del maíz joven y maduro. Ambas diosas representan básicamente el mismo concepto, excepto porque una de ellas representa el maíz maduro y la otra el joven. Esto parecería suficientemente claro como para diferenciarlas en cualquier representación, pero no es así. Debido a que la iconografía mesoamericana no se expresa a través de rasgos físicos individualizados, sino a través de símbolos, la edad suele quedar al margen de las representaciones, excepto cuando se trata de una edad contrastante, infantil (bebés y niños muy chicos) o ya muy avanzada (viejos, ancianos). Existen muchos ejemplos de adolescentes en la escultura, incluso en el caso del maíz, pueden encontrarse esculturas claramente de una deidad joven, masculina, en plenitud; pero en la tradición posclásica del Centro de México, la edad no parece haber sido el elemento principal para distinguir dos deidades como las que aquí nos ocupan.

Si hay una diferencia de edades, es muy difícil sobre todo en la escultura decir que una es más joven que la otra. El primer dato que nos podría dar una hipótesis de identificación clara no resulta útil porque aparentemente no hay un deseo de representar la edad de una forma clara. Buscando en el *corpus* general de la escultórica del Centro de México, si representa o *no* tener los senos descubiertos signo de juventud, nos da la impresión de que no. Al principio creímos que las diosas que presentan los senos al aire, breves y firmes, denotarían con este rasgo un elemento

[1] "Las cosmovisiones no se construyen desde cero; toda cosmovisión surge de una anterior. Es posible que estas hayan existido por más de cien mil años. Es decir, al menos desde que los homínidos tienen un cerebro tan complejo como el nuestro; gran parte de lo que fue el núcleo de la cosmovisión mesoamericana provino de la cosmovisión de los cazadores-recolectores que la antecedieron; y a su vez la de estos quizás podría rastrearse hasta antes del poblamiento de América, de tal suerte que además de la existencia de un "núcleo duro" mesoamericano, debemos de hablar de un "núcleo extraduro" precolombino panamericano". (Camacho, 2013, pp. 17-18).

distintivo; pero el examen de otras muchas esculturas femeninas pronto nos contradijo. Esos mismos senos pequeños sin colgarse pueden presentarse en esculturas de una variedad muy amplia de deidades, por ejemplo diosas *Cihuateteo*[2].

Entre los huastecos hay un *corpus* de esculturas huastecas que siempre aparecen con los senos descubiertos, identificadas como *Tlazolteotl* a veces también las identifican con la *Cihuateteo*.

> "Tlazoltéotl era diosa de la pasión y de la lujuria. Había otras cuatro diosas hermanas, igualmente "aptas para el amor carnal", y a todas ellas se les llamaba Tlazoltéotl o Ixcuina. Todas provocaban el apasionamiento en el amor y el apetito desenfrenado de los deseos carnales, pero también lo retiraban, por eso las adoraban y las temían. Esta pasión de amor provocaba ocasionalmente el adulterio, el cual era considerado una transgresión, una suciedad, y se penalizaba gravemente cortando las narices a los amantes. Quienes cometían otras violaciones a la ley, como la embriaguez, el crimen, el robo, podían confesarse y limpiarse, y con ello quedaban exonerados, tanto moral como legalmente. Las transgresiones, vistas como pecados por los cronistas, podían confesarse ante un sacerdote de Tezcatlipoca una vez en la vida, lo cual ocurría ya en la vejez. Pero los "pecados de adulterio" se limpiaban ante un sacerdote de Tlazoltéotl, que recibía la suciedad; Tlazoltéotl era, por lo tanto, la "comedora de cosas sucias", esto es, del pecado carnal. Su nombre quiere decir literalmente "diosa de la suciedad", de la carnalidad sucia" (Trejo: 18-25).

El rasgo más notable, que parecería exclusivo de *Chicomecóatl*, el *amacalli*[3], verdaderamente particular y distintivo, posiblemente también lo pueden llevar otras diosas. Por ejemplo, en el *códice Borbónico* hay al menos tres posibles deidades que podrían portarlo: *Teteo Inan*, *Chalchiuhtlicue* y *Chicomecóatl*. Ésta última, además en ése y otros códices puede no llevar el *amacalli*; de hecho casi nunca lo lleva. Las descripciones de los cronistas pueden mencionar tocados semejantes para *Teteo Inan*, *Chicomecóatl* y *Xilonen*, al hablarse de diversas representaciones, incluyendo sus *ixiptla*.

Esto ocurre explícitamente en el caso de *Xilonen* y *Chicomecóatl*; es decir, el tocado no solo se describe de forma semejante sino idéntica.

Tal vez un análisis muy cuidadoso de las fuentes podría indicarnos eventualmente cuándo son los propios cronistas quienes se han confundido y podría obtener la conclusión de que el tocado es específico solo de una de estas diosas, pero en todo caso, no hay un acuerdo entre los investigadores. Graulich, por ejemplo, cree que en el *Borbónico* las diversas láminas donde se presenta la diosa del *amacalli*, con y sin él, son la misma. Interpreta varias láminas como una narración continua. Otros como (Paso y Troncoso) ven en cada lámina una fiesta distinta, en las que no necesariamente interviene la misma deidad (o sus personificadores).

En el caso de nuestra colección todas portan el *amacalli*, pero éste no es atributo exclusivo de una deidad; atribuir juventud o madurez parece demasiado subjetivo, y podría confundirnos el deterioro.

2 En la cosmovisión mesoamericana las Cihuateteo son mujeres que mueren en el primer parto y son deificadas, están descarnadas y se concibe que entregaron toda su belleza y turgencia en el momento de nacer. Son seres sedientos de belleza y terneza, muy voraces y tienen un gran apetito del alma y la sangre de todos los niños pequeños. Peligrosas para las embarazadas y los niños.

3 Corona o diadema que generalmente portan las diosas de la fertilidad, también se ha interpretado como un umbral.

Hay diosas de la fertilidad, particularmente del maíz y del agua. En varias láminas relacionadas en el *Códice Borbónico* (*teteoinan)*, tiene la misma falda, aparece también sin el *amacalli* y un con un elemento muy importante que es la codorniz en la boca.

En el análisis de Graulich, ésta, podría ser una diosa llamada *Atlatonan* que tiene que ver con las aguas lacustres con un rostro de *Chalchiuhtlicue*, pero la elaboración de estos *amacalli* no es algo común. Se ven muchos detalles que no se ven normalmente en la escultura, símbolo del año que es como un gorro, en la iconografía de Oaxaca surge como un gorro que se va transformando como símbolo del año, los rosetones que son no casualmente cuatro y en las manos trae dos mazorcas (*cenmaitl*). Es probable que cierta advocación de la diosa lacustre también puede portar el *amacalli* (lam.11).

En el *códice Magliabechiano* y es muy importante el tipo de diseño que tiene en la falda, la forma de rombos que muy frecuentemente se encuentra el códice como cerros (tienen este diseño, aunque verde) (lam 12).

En la narración del *Borbónico,* hay continuidad en varias láminas al respecto. Aparece una personificadora de la diosa, la sacrifican y se pone su piel un sacerdote aparecen las manos que caen, entonces el sacerdote es el personificador de la deidad. Los atributos con o sin *amacalli* son de esta diosa (lam 14). En este códice hay otras representaciones de *Toci* trae siempre escoba. Con la que en *ochpaniztli* está barriendo las casas y ese es el nombre de la casa del barrimiento. Se parece bastante a *Tlazolteótl* entre otras cosas como el algodón crudo, de que están hechos varios de sus elementos y tiene también pintura negra en la boca o en la parte inferior del rostro.

En los *Primeros Memorial*es está narrada la fiesta de *Ochpaniztli*, aparece una procesión, en el sacrificio, se ve como le quitan la piel. Sus atavíos se parecen bastante a los de *teteoinan*, pero el grado de complejidad que tiene aquí no lo tiene en el resto de códice y tiene los rosetones, los listones y banderas, pero es una representación fuera de época que aunque conserva muchos elementos tradicionales no es idéntica, si tiene pintura facial. Tiene que ser un sacerdote fornido para poder portar esta complejidad, todos estos elementos, lo aclaran las fuentes. En la lámina todos portan la escoba, hay una batalla ritual (un enfrentamiento).

En la descripción de los cronistas hay 4 escaleras que aquí no se ven, solo una de ellas y aparece la figura de *Toci,* nuevamente con las cuatro banderas, tocado. Parece un poco diferente a cómo se pintan las diosas que portan el *amacalli* en la fiesta de *ochpaniztli* en el *Códice Borbónico.*

Otra posible forma de identificación es la pintura facial, la pintura corporal en general. En los *Primeros Memoriales* también están pintadas las dos diosas, en el texto en náhuatl se describe la pintura facial, tiene su cetro, podría ser suficiente elemento para distinguirlas entre si. un recipiente con dos mazorcas, mientras que la otra lleva un recipiente con un miradero, cetro en forma de rayo, lo que dicen las fuentes es que es el miradero que usan los dioses para ver el futuro, el presente, es un instrumento adivinatorio. Otro elemento que contrasta es la borla con elementos colgantes que asociamos con la escultórica una diferencia más que podría tener alguna significación.

Aspecto interesante del maíz es que el la época que jilotea, la mazorca es muy peluda la mazorca.

Danièle Dehouve, menciona cuando hay que cortar los jilotes el maíz se puede asustar, no cualquiera puede entrar y cortar los jilotes porque el maíz puede enojarse y asustarse, entonces tienen que entrar doncellas a la milpa a cortar los jilotes con el cabello suelto, diciendo una serie de oraciones. Es como decirle a los jilotes, yo soy como tu, como esta mi cabello, así esta tu

cabello desatado, suelto, ahora no te espantes yo te voy a cortar, yo te voy a llevar. En primer lugar, la mujer desata su pelo para tener la misma apariencia que el jilote cubierto con su bonita caballera. El rezo precisa:

"Como está mi cabello, así está tu cabello, desatado, suelto. Ahora, no te espantes, yo te voy a cortar, yo te voy a llevar"[4].

Lo anterior es una recopilación en la fiesta de Xilo Cruz. Muestra que debe de existir un vínculo con la cabellera, la juventud, en particular con *Xilonen* y lo que habíamos visto es que en los pendientes hay un *corpus* muy grande de figuras en piedra que representan una diosa con *quechquemitl* con borlitas, con colgantes. Por lo cual pareciera que son hilos colgantes y eso si se podría asociar con jilotes, pero la mayor parte de los investigadores siguiendo a Pasztory identifican a esta diosa con *Chalchiuhtlicue*, existen esculturas con abánicos de papel que traen atrás y son frecuentes en dioses de la fertilidad, pero el énfasis en los colgantes. A veces estas diosas aparecen con los dos *cenmaitl* (dos mazorcas) una en cada mano. Pasztory en términos generales se inclina a pensar que siendo una de las diosas de la fertilidad, es natural que porte los maíces. Muchas veces estas piezas son identificadas como *Xilonen*.

La pregunta es ¿Es *Chalchiuhtlicue* con mazorcas de maíz o es *Xilonen* sin mazorcas de maíz?

La idea es, que no necesariamente tiene que estar delimitada de esta manera, o es una u otra, pero podría ser una fusión de deidades en particular tienen demasiado en común estas dos diosas jóvenes de la fertilidad y entonces podría ser que fuera en parte *Chalchiuhtlicue*, el rostro joven de la diosa del agua, pero también fuera *Xilonen* el rostro joven de la diosa del maíz.

Muchas veces las insignias de un dios las trae otro a manera de uno, a veces fusiones muy claras. Entre las dos esculturas de *Xilonen* y *Chicomecoatl* los que es notable es que predomina el color azul, que tiene que ver con el maíz tierno y la diosa del agua. Como sabemos en la cosmovisión el cuerpo, conforme van pasando las diversas edades se va desinframundalizando, se va haciendo más seco. El bebé es casi inframundano, plagado de agua y conforme va creciendo se va secando, de manera que una diosa del maíz más cercana al agua es el maíz joven y no el maduro, aunque también tiene una cierta cercanía y predominaría el color rojo. En cierto sentido es más femenina, más acuática, mucho más cercana a la diosa del agua que la propia *Chicomecoátl*. Entonces *Xilonen* misma podría ser concebida como una especie de fusión entre la diosa del maíz y la diosa del agua. No siempre la diosa del agua se ve tan juvenil, es decir, también la diosa del agua tiene aspectos diversos, No se acentúa la juventud en muchas de las representaciones de la diosa del agua y éste es un posible planteamiento, podría tratarse de *Xilonen-Chalchiuhtlicue*.

Regresando al problema original, todas portan el *amacalli*, pero esto no parece ser solo las diosas maduras como *Toci*, *Teteoinan* y *Chicomecoatl* tienen el *amacalli* y no *Xilonen*. Hay crónicas en las que Sahagún menciona que cuando sacrifican a *Xilonen* porta el *amacalli*, entonces da la impresión de que si puede portar el *amacalli* tanto *Xilonen* como *Chicomecoatl*.

Lo que valdría la pena tratar de entender es ¿qué es el *amacalli?* En realidad, podrían estar relacionados con los ejes cósmicos, en los diversos tránsitos de distintos mundos con el inframundo, nivel terrestre, nivel celeste. Como un umbral por el cual se puede transitar entre distintos niveles. El planteamiento es que el *amacalli* podría tratarse de un umbral, tiene representados los cuatro rumbos, si tomamos en cuenta la polaridad vertical, sabemos que el

4 Dehouve: 2009.

cosmos proyecta sus propiedades sobre los seres que lo habitan y muchas veces en algo que esta fijo se proyecta la característica de tener una orientación de tener cuatro rumbos. Toda milpa tiene cuatro rumbos, la planta de una ciudad tiene cuatro rumbos, la de un edificio, la de una maqueta. Cualquier cosa fija tiene propiedades cardinales, pero las cosas que son movibles no suelen ser representadas y describimos un incensario teotihuacano que es movible, con un tocado que porta un individuo podríamos identificar como eje vertical, el plano celeste del individuo, pero hay una intención clarísima en el tocado de representar los cuatro rumbos, porque es cuadrangular en muchas representaciones y tiene cuatro rosetones, dos adelante, dos atrás (las cuatro esquinas) y tiene los cuatro colores cardinales y es pues como una especie de cosmograma del mundo.

CHICOMECÓATL, MNA, CIUDAD DE MÉXICO

Probablemente podriamos relacionar también los umbrales con la montaña sagrada, porque tiene una caverna y de la caverna emerge la fertilidad, en particular bajo la forma de una diosa en este caso. Podría relacionarse con muchas otras representaciones Mesoamericanas donde se representan cuevas de las que se extrae la fertilidad. Esta es la idea, ver el *amacalli* como un umbral del que esta emergiendo la deidad, se entiende que no es solo una insignia peculiar y particular de un dios concreto sino que además es un concepto peculiar más amplio donde caben varias deidades.

Otra posible forma de identificación es la pintura facial, la pintura corporal en general. En los *Primeros Memoriales* también aparecen con pintura ambas diosas, en el texto en náhuatl se describe la pintura facial, portan su cetro. No tienen pintura facial clara y aún si los restos que parece tener alguna de ellas fuesen auténticos, falta la mayor parte del color y en algunas, todo.

Otro rasgo fundamental de estas diosas es el *cinmáitl*, que se presenta como dos mazorcas en una o ambas manos. Suponemos que en el caso de *Xilonen* se trataría de mazorcas jóvenes, y maduras para *Chicomecóatl*, pero no hay forma de distinguir lo tierno o maduro del maíz, que no aparece señalado de alguna forma.

En definitiva, todas las representaciones de nuestro *corpus* podrían corresponder a una diosa o la otra, aunque nos inclinamos por *Chicomecóatl*, a falta de rasgos de evidente juventud en alguna de ellas.

Hay códices en los cuales se distingue con claridad entre una y otra, porque aparecen ambas y son nombradas. Por ejemplo, en los *Primeros Memoriales* tenemos la imagen y la descripción, es decir la enumeración de los atavíos de las dos. Pero casi todos estos rasgos son ambiguos o semejantes, y desde luego no reflejan edad. En todo caso no se trasladan a la escultórica. Rasgos como la pintura facial, que claramente es diferente en el caso de los *Memoriales*, si es que fue incorporada, no perduraron hasta nuestros días.

El tema puede dar lugar a una amplísima y muy erudita discusión, por el momento solamente deseamos dejar enunciado el problema. Para completar, sugeriremos simplemente un rasgo que sí parece haber sido recogido en la escultórica: los pendientes en forma de borla que terminan en hilos.

Partimos del hecho de que la personalidad de los dioses se representa ante todo por sus insignias, que son los símbolos y emblemas que porta; lo que realmente los distingue. Cuando se presentan, rasgos físicos sí pueden llegar a ser muy importantes, pero las representaciones pueden carecer completamente de rasgos fisonómicos o corporales significantes, y esto es lo más frecuente. Como se sabe, muchas esculturas estuvieron pintadas y otras tantas llevaron joyería, vestimenta y otros elementos que pudieron haberlas definido completamente. La presencia de estos rasgos en la piedra, a veces pudo ser relativamente secundaria, aunque normalmente podría esperarse al menos una de las insignias principales del dios.

Prescindiendo de los "aderezos", como dirían los cronistas y la pintura corporal, entonces, hay que restringirse a los pocos rasgos representados en piedra. De todos ellos, frecuentemente los más importantes son los que se llevan sobre la cabeza, como el tocado y otros elementos en el rostro, cabello, oídos, etc.

El *amacalli* es sin duda el principal elemento de todas las esculturas de esta colección. El *amacalli* por sí mismo tiene multitud de rasgos significantes (los rosetones, listones, el moño, la forma de paralelepípedo, etc.). Algunas de las esculturas muestran esos senos juveniles que, sin

embargo, quizás solo las diferenciarían de *Llamatecuhtli*, una versión verdaderamente anciana del maíz.

Pero hay un rasgo que falta en todo nuestro *corpus* y que podría ser importante: los mencionados pendientes en forma de borlas terminados en hilos colgantes.

Este trasgo se presenta en varias esculturas del Posclásico en el centro de México, entre otras en alguna escultura identificada como *Xilonen* por Pasztory. Este rasgo, cuando se presentara en una diosa del maíz, podría resultar determinante. Los hilos en los que terminan los pendientes de este tipo representarían la cabellera de la mazorca. Puede pensarse que toda mazorca la tiene, pero no en la misma proporción. La abundancia de "cabello" es un rasgo característico del maíz tierno o jilote, que sin duda se relaciona específicamente con la diosa *Xilonen*. De hecho, la etimología de la palabra alude a esa cabellera.

Además de la juventud, entonces, en la fase de crecimiento del maíz tierno, la abundancia de la cabellera sería el otro rasgo delimitante, y éste podría expresarse con ese tipo de aretes o colgantes. Esta característica parece estar presente en las representaciones de los *Primeros Memoriales*, que hemos citado; los pendientes de *Chicomecóatl* difieren de los de *Xilonen*, que, aunque no son claros del todo, en uno de dichos pendientes, sí parece representarse este pequeño, pero importante detalle.

Los pendientes de *Chicomecóatl* parecen discos de los que penden dos listones pintados; los de *Xilonen* parecen más borlas que penden de cuerdas y de las que a su vez (probablemente faltó representarlos en ambos), penden un mayor número de listones o, esquemáticamente, hilos.

Por la posible asociación de los hilos con el cabello, especialmente abundante en esta fase o etapa del maíz, es posible que este rasgo también podría diferenciar a las deidades en la

escultura. No obstante, no se trata de un rasgo exclusivo de *Xilonen*. La misma Pasztory ha identificado otras esculturas con este rasgo como *Chalchiuhtlicue*.

Los pendientes de borla e hilos colgantes, podrían diferenciar las esculturas de diosas del maíz, *cuando otros elementos nos permiten afirmar que se trata del maíz*, no por sí mismos. Pero su ausencia no necesariamente es diagnóstica. El que no se presente este elemento, *no permite concluir* que no se trate de *Xilonen*.

En definitiva, la diferenciación de estas dos diosas es, en el caso de nuestro *corpus* escultórico, un problema difícil de resolver.

I. BIBLIOGRAFÍA

Camacho Angeles, María Montserrat. *Descifrando el cosmos. Análisis de cuatro cosmogramas precolombinos mesoamericanos*. Barcelona: Centre d`Estudis Precolombins, 2013.

Códice Borbónico. Disponible en:

http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borbonicus/thumbs1.html [20 de septiembre de 2017]

Códice Magiabechiano, edición facsímil en color original en color original del manuscrito pintado a mano en posesión de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, comentario por el Dr. F. Anders (*Códices Selecti, v. 23*), Graz, Universidad de Viena. 1970.

Dehouve, Danièle, "Nuevas perspectivas sobre un mundo de expresar los conceptos en náhuatl: la metáfora corporal", en 53º Congreso Internacional de Americanistas, México, 19-24 de Julio 2009, pp. 1-14.

Graulich, Michel, "Las fiestas del año solar en el Códice Borbónico" en Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, Núm. 8, 2008, pp. 185-194.

Paso y Troncoso, Francisco del, *Comentario al Códice Borbónico,* Siglo XXI. México. 1980.

Pasztory, Esther, *Aztec Art,* Nueva York, Harry Abrams Publishers, 1983.

Primeros Memoriales, edición facsimilar por fray Bernardino de Sahagún, fotografiada por Ferdinand Anders, Norman, University of Oklahoma Press, 1993.

Trejo, Silvia, "Xochiquétzal y Tlazoltéotl. Diosas mexicas del amor y la sexualidad" en *Arqueología Mexicana*, Núm. 87, septiembre-octubre, 2007, pp. 18-25.

LOS CONVENTOS AGUSTINOS EN TERRITORIOS CHICHIMECAS. UN CASO PARADIGMÁTICO

Antonio Lorenzo Monterrubio

LOS CONVENTOS AGUSTINOS EN TERRITORIOS CHICHIMECAS. UN CASO PARADIGMÁTICO EN MÉXICO

Hace casi 30 años comenzó un trabajo ingente de catalogación del patrimonio cultural material en el estado de Hidalgo, por parte del Gobierno del Estado de Hidalgo, México. Comprendió todas sus manifestaciones patrimoniales materiales, arqueológicas, históricas, artísticas y artesanías. En parte fue la actualización del *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, México, una de las 32 entidades federativas de la República Mexicana. Un equipo de aventureros recorrimos los 84 municipios de la entidad, encontrándonos con una serie de maravillas para las que no estábamos preparados.

Comencé a percatarme de una serie de características muy singulares en algunos monumentos históricos de la Sierra Madre Oriental Mexicana. Esta cadena de montañas recorre el estado de Hidalgo, antes de ceder a las laderas que anteceden a las huastecas, de clima tropical, en una franja situada junto al Golfo de México. La denominación histórica de una parte de esta región ha sido la Sierra Gorda, la cual abarcaba parte de la llamada Gran Chichimeca, en el siglo XVI.

La aproximación al fenómeno arquitectónico de las construcciones dedicadas al culto puede efectuarse mediante el análisis de los propósitos religiosos inherentes a sus espacios construidos (Davies 1987: 382-392). Esta premisa puede ser válida siempre y cuando se incorpore al examen la verificación del medio social, económico, político, ideológico, etc. Los espacios construidos por las civilizaciones responden siempre a intereses muchas veces contradictorios, derivados de imposiciones ideológicas y económicas. Los conventos son la muestra material del mestizaje y la colonización espiritual. Para nuestra región, los recintos religiosos son en épocas de turbulencia social, moradas y refugios, donde la institución de la encomienda; las relaciones amargas entre el clero regular y el secular; o las dificultades geográficas para acceder más allá de las estribaciones de la Sierra Gorda y la Gran Chichimeca; juegan un papel predominante. También fue relevante la traslación, apropiación y recreación de material iconográfico proveniente de los grabados de libros europeos. El humanismo renacentista tuvo un magnífico vehículo para manifestarse y recrearse a través de este medio. Los esfuerzos de la reforma Cisneriana, particularmente la exploración acerca de la sabiduría y la inclusión de temas paganos transfigurados por la doctrina cristiana, formaron en los agustinos un poderoso ascendente. Ahí están los conventos de Atotonilco el Grande y Actopan para demostrarlo.[1] La filosofía de San Agustín es un puente entre el retiro y la meditación y la acción decidida dentro de las comunidades. Para el caso de la evangelización entre los chichimecas, feroces contendientes que no se habían rendido a la influencia española, entran además otras consideraciones: el contacto con grupos nómadas generó situaciones inéditas, como la asimilación diferenciada de los rasgos típicos de una civilización sedentaria. El trabajo de conversión de mentes entre los cazadores recolectores fue muy diferente a lo realizado entre los mexicas del centro de México, poseedores de una cultura material más desarrollada.

1 El espíritu humanista tuvo en la colonia representantes ilustres, como Quiroga y Zumárraga, quienes trabajaron en favor de la cultura, y que seguramente influyeron en el desarrollo de las corrientes estilísticas, con la propagación de tratados y libros europeos, como el de Colimens, del cual se basó claramente la pintura de Atotonilco. Como refiere Mateo, 1991 187-194.

He definido a los conventos de frontera chichimeca de la Sierra Gorda, como:

> …fundaciones religiosas virreinales del siglo XVI, producto del trabajo evangelizador de la orden agustina, enclavadas en territorio chichimeca o en sus límites, y que debido a tal situación muestran algunas peculiaridades arquitectónicas que los distinguen de la mayoría de edificios conventuales novohispanos. Tales cambios son producto de una adaptación a las cambiantes condiciones misionales en el área y la frontera chichimeca y arquitectónicamente, definen un carácter cerrado y defensivo. Las características de este nuevo género de arquitectura son:

- Ubicación de la zona habitacional (las celdas de los frailes) sobre la nave principal del templo, buscando una zona segura contra los ataques indígenas.

- Reducción significativa en la dimensión espacial de locales propios del convento, y en el caso del claustro, con la existencia solamente de una o dos crujías con arcos en lugar de las cuatro que tienen los conventos grandes.

- Superposición de etapas constructivas que en lo temporal se dieron de manera rápida y consecutiva; y el abandono temprano de construcciones religiosas. (Lorenzo 2002: 12-13)

El proceso de asimilación de la cultura occidental en el mundo americano derivó en una doble consecuencia:

- La aparición y adaptación rápida y sucesiva de las corrientes artísticas europeas, donde en un relativamente corto tiempo fueron apropiados elementos culturales como el lenguaje, la escritura indoeuropea y la religión cristiana. Otros autores han insistido en tal fenómeno.

- Para el caso del encuentro con chichimecas, el proceso anterior sólo fue posible después de otro paso trascendental, del nomadismo al sedentarismo, con todas sus implicaciones. Es fascinante plantear dicho desarrollo - desgraciadamente en gran parte de manera hipotética -, producido por las interacciones sociales de los grupos originarios con los forasteros europeos: religiosos, encomenderos, soldados y colonos. El escenario resultante se convirtió en un laboratorio social extraordinario, cuya contemplación hubiera sido un privilegio para cualquier científico humanista.

Tenemos sin embargo una ventana histórica abierta a esa realidad. Es un breve relato del encuentro con chichimecas que tuvo el fraile Diego Valadés, en su *Rhetorica Christiana* (1579). Esta obra ha sido calificada como una "joya bibliográfica que México agrega a la cultura humanista del Renacimiento." (de la Maza 1945: 16). Acompañando la interesante obra, entre espantables escenas del Infierno, hay grabados del encuentro de los religiosos con los chichimecas. En una de las primeras incursiones con el grupo nómada, se le presenta al fraile nuevos retos en las figuras de un grupo no cristianizado y dos pequeños niños acompañados de sus madres. La segunda escena representa al religioso, al centro de una ronda, predicando a un grupo arrobado de chichimecas. Es una visión solemne, destacada por la deposición de sus armas de caza, al centro; el índice del fraile como señal dirigida al Cielo; y los brazos cruzados y en oración de los indígenas. La escena de Valadés, por más sesgo que presenta al estar realizada por una sola de las partes, debe ser vista como una aportación importante en ese encuentro. Por otro lado, también se percibe un dejo de admiración de Valadés al relatar algunas de las características físicas de los chichimecas:

> Al hablar de la provincia de los chichimecas hay que decir que es tan rica en plata, que ella sola proporciona todo cuanto se lleva a España de riquezas; que engendra hombres tan robustos y

> tan ágiles que no solo los hombres sino también las mujeres cargan sobre los hombros fardos doblemente pesados que los nuestros y los llevan recorriendo un camino mucho más largo. Además, que son los hombres tan belicosos, y de pecho tan animoso que, estando con sus cuerpos desnudos y armados solo con arco y flecha, se atreven a hacer frente a soldados bien adiestrados y bien pertrechados de armadura y acometen con una celeridad propia de los ciervos. (Chaparro 2015: 37-38)[2]

La fuerza y agilidad son contrastadas por su inquebrantable defensa de sus territorios ancestrales. En la óptica europea, era evidente que ciertos indígenas americanos estaban poseídos por fuerzas demoníacas. Otro pasaje es muy revelador al respecto:

> Estando trabajando en la conversión de los indios denominados chichimecas, viéndome atacado por ellos en cierta ocasión, logré apenas escapar con gran peligro de mi vida y de la de mis compañeros, pero tuve que lamentar entonces la pérdida de todos mis libros, los cuales había ido reuniendo desde mi juventud, con grandes trabajos y desvelos. (Chaparro 2015: 38)

Se descubre al religioso y humanista atrás del ser humano. Los libros eran un instrumento espiritual imprescindible, y no importaba sufrir cargándolos entre peñas y acantilados.

La noción de las fundaciones en frontera chichimeca está íntimamente relacionada con la de "conventos fortaleza". Ya el Dr. Carlos Chanfón refirió las inexactitudes del término, aplicándolo indiscriminadamente a todos los conventos (Chanfón 1992: 51-80). La denominación se debe a Manuel G. Revilla, y se quiso aplicar a las peculiares formas "defensivas" de los conventos mendicantes novohispanos, en almenas, garitones o pasos de ronda. Se evidenció la ineficacia de estos elementos en la supuesta defensa del edificio. La excepción sería el parapetarse tras un edificio de piedra contra flechas provistas de puntas de piedra o pedernal, como fue el caso de nuestro nuevo género arquitectónico descubierto. Chanfón insiste en que los indígenas insurrectos pudieron apoderarse de piezas de artillería o aún fabricarlas (Chanfón 1992: 61). Lo considero altamente improbable, en ese contexto de marginación y guerra de la Sierra Gorda a mediados del siglo XVI, tan bien relatado por autores como Philip Powell.

El relato de Hernán Cortés acerca de una batalla precediendo a la toma de Tenochtitlan ofrece una perspectiva interesante sobre la estrategia al sitiar la ciudad más importante de los mexicas:

> Y tomaron aquella mezquita grande, y en la torre más alta y más principal de ella se subieron hasta quinientos indios, que, según me pareció, eran personas principales. Y en ella subieron mucho mantenimiento de pan y agua y otras cosas de comer y muchas piedras, y todos los demás tenían lanzas muy largas con unos hierros de pedernal más anchos que los de las nuestras y no menos agudos, y de allí hacían mucho daño a la gente de la fortaleza porque estaba muy cerca de ella. La cual dicha torre combatieron los españoles dos o tres veces y la acometieron a subir; y como era muy alta y tenía la subida agra porque tiene ciento y tantos escalones, y los de arriba estaban bien pertrechados de piedras y otras armas y favorecidos a causa de no haberles podido ganar las otras azoteas, ninguna vez los españoles comenzaban a subir que no volvían rodando, y herían mucha gente, y los que de las otras partes los veían, cobraban tanto ánimo que se nos venían hasta la fortaleza sin ningún temor. (Cortés 2015: 80)

[2] Traducción de un segmento de la página 165 del libro de Valadés.

Cortés utilizó el término de "mezquita", cercano a sus vivencias, como sinónimo de pirámide escalonada, estructura que era la común en el recinto ceremonial de México – Tenochtitlan. Veremos más adelante una aplicación del relato de Cortés en el contexto que ahora analizamos.

Más allá de un intento inédito para salvaguardar vidas, un convento de características defensivas representa la cesión irremediable del necesario diálogo entre dos posiciones, independientemente de confirmar y corroborar las asimetrías de culturas, revisar las posibles contradicciones entre el dogma religioso, vertical y autoritario, y la tarea pastoral más congruente con ese encuentro y la aceptación de la otredad, por lo menos hasta cierto punto. Se abre la disyuntiva de actuar como un dictador o como un hermano. Es en esta dicotomía donde se mueve la fundación de los conventos de frontera. A primera vista la imposición de un conjunto defensivo, cerrado al exterior, correspondería a esa primera visión ortodoxa y dogmática, donde el contexto social se contempló sólo como un páramo peligroso, erizado de dañosas púas y cardones, y flechas chichimecas. Sin embargo, ya el hecho de constatar la presencia física de los inmuebles, lleva a afirmar el éxito parcial del proceso de evangelización, puesto que la materialización de los edificios fue lograda por el acercamiento, convencimiento y acción de los mismos grupos indígenas chichimecas, mano de obra fundamental para su edificación. Es un proceso realmente extraordinario de cambio de mentalidades, más allá de la esfera espiritual, puesto que involucró también el desarrollo material, del paso del nomadismo al sedentarismo. Esto reafirma el papel central que jugaron los religiosos agustinos en la conformación de un verdadero Nuevo Mundo.

El eterno dilema humano puede referirse a tender puentes o construir murallas. La decisión de los religiosos partió de la convicción de pertenecer a una hermandad, a un grupo quizás no completamente homogéneo, pero sí lo suficientemente compacto para lograr una empatía nacida del dolor y la tragedia de la pérdida de vidas por las flechas chichimecas.

La tensión dramática se extiende a los edificios construidos, verdaderas contradicciones basculándose entre un refugio y una fortaleza, entre un búnker y una señal de Dios. Entre el miedo al otro, al diferente, y la aceptación del sacrificio.

El muro, los muros levantados por las civilizaciones son a la vez intentos de confinar, acercar las realidades externas y delimitarlas dentro de un entorno aprehensible, congruente, que puede volverse entrañable. El significado del sacrificio, la crueldad y la violencia acercaba a los religiosos a las experiencias terribles de los primeros cristianos. La empatía nacía del acercamiento de ese dolor y la incomprensión del otro, a partir del reconocimiento de las diferencias a todos niveles.

Fue con toda seguridad un gran dilema: apartarse y ocultarse, contra abrirse al exterior. Ejemplifiquemos todo lo anterior con el caso de San Pedro Chapulhuacán, la misión agustina en esas tierras más rudas y fragosas, que conforma la construcción más paradigmática en términos de convento-fortaleza, enclavada en territorios chichimecas de la Sierra Gorda,

La iglesia de Chapulhuacán es un monumento excepcional en la región por su antigüedad e historia. Chapulhuacán, ha sido escenario de una historia ardua y difícil, al igual que su topografía. Comenté hace tiempo que: "El conjunto religioso de Chapulhuacán, junto con el de Xilitla, más que ningún otro convento en la Nueva España, merecen el título de "convento fortaleza". (Lorenzo 2002: 79).

La región fue poblada en época prehispánica por tribus otomíes y mexicanos, en la frontera con chichimecas.

Macuilsúchil, fue el primer nombre de Chapulhuacán. Formó parte del patrimonio de Isabel Moctezuma, hija del emperador mexica destronado, y esposa de Cuauhtémoc. Posteriormente la población perteneció a Alonso de Grado, Pedro Gallego y Juan Cano. El hijo de éste último, ya en su calidad de mestizo, se hizo cargo de la encomienda en 1560 (Gerhard 1986: 190). Es por tanto pertinente señalar que como en otras poblaciones de la Nueva España, las clases criollas y mestizas emergieron como importantes actores económicos y sociales en épocas tempranas del Virreinato.

En fechas tempranas comenzó la evangelización a cargo de la figura casi mítica del agustino Fray Antonio de Roa, en 1538. Este religioso fue otro paradigma en términos de personaje inmerso en una dialéctica entre la mortificación de la carne y el impulso urgente de conversión religiosa de los indígenas, para lograr el fin último de salvar sus almas.

El terreno elegido para su fundación fue una depresión dentro de la ladera de un cerro que se eleva a un costado de la población. Quizás la elección del emplazamiento se debió al peligro de situar el convento más cerca de los riscos, al alcance de incursiones de los feraces chichimecas. Quedaron registradas sus habilidades legendarias para prácticamente volar por los riscos. Acercar el convento a la ladera del cerro acentuaba el peligro de los moradores.

Construir un bloque defensivo para resguardar varias funciones, tanto de propagación del culto como de habitación de los religiosos, hablaría también de limitaciones económicas y escasez de mano de obra, en una situación social marcada por los grupos chichimecas levantados en armas.

Las características constructivas inherentes a la obra: gruesos y altos muros con las celdas conventuales sobre la nave del templo, reflejan la necesidad de fortificar y proteger la misión de las incursiones de las tribus chichimecas.

La fachada de la iglesia, de altos muros de desnuda mampostería, está desprovista de todo adorno, a excepción de un relieve moderno en forma de cruz en el vértice superior. El interior da la impresión de ser un túnel, por la baja altura consecuencia de haber establecido el convento en la parte superior. Cuenta con unos frescos en el intradós de la bóveda, con los motivos hexagonales característicos de la orden agustina, que han sido inspirados por el tratado de arquitectura de Serlio.

En mi artículo "Los chichimecas en la obra de Grijalva", he realizado un balance de la percepción europea de este grupo indígena, nómada, a manos de un cronista esencial de la orden agustina (Lorenzo 2012: 57-72). Me refiero al Juan de Grijalva, quien algunas décadas después de estos sucesos, escribe su relato apasionado de esa entrada a la Sierra, dentro de una obra que desea glorificar la ingente experiencia. Por cierto, que los grabados de Valadés son un complemento perfecto a la narración. Grijalva menciona: "Es esta la casa más trabajosa que tiene la provincia por ser fragosa, nublada y desviada del comercio humano". En otro segmento relata un hecho que contradice el encuentro pacífico revelado en las imágenes de Valadés:

> Muertes de algunos religiosos notables...
>
> Los indios chichimecos mataron este trienio [1587-1589] al Padre fray Juan de las Peñas estando confesando la Cuaresma en una visita de Chapulhuacán. La muerte fue tan cruel como lo eran los ánimos que la ejecutaban y la paciencia del religioso conforme al espíritu que le animaba. Cuando le cogieron los indios, le desnudaron de todos sus vestidos y fingiendo que le dejaban ir, le tiraron a un tiempo más de treinta flechas con que cayó en el suelo de rodillas y dio su espíritu al Señor a quien servía en aquel ministerio. En ejecutando esta muerte robaron lo poco que había en la iglesia y revolvieron sobre el pueblo de Chapulhuacán y la cercaron con deliberación de

> entrarla, robarla y quemarla, pero el Prior con sólo un seglar que acaso se halló con él la defendió tan valerosamente, que él defendió su vida y defendió juntamente su convento, porque damos infinitas gracias a Dios. (Grijalva 1985: 422)

El relato de Cortés plasmado páginas atrás parece aplicarse al conflicto anterior, sólo invirtiendo a los personajes. El suceso es creíble si lo imaginamos teniendo lugar en el convento de Chapulhuacán, donde fue posible que dos personas defendieran una sola escalera de acceso a las celdas.

Al poniente del templo existían, presumiblemente todavía en la centuria pasada, ruinas de tres departamentos y de una arquería. La huerta de la misión también fue invadida por otros predios. (Rivera 1991: s/n).

La solidez del convento contrasta con la arquitectura vernácula local, caracterizada por el uso de bajareque, palma y zacate. El panorama rural de la población se componía de viviendas humildes, casi desamparadas, sobreviviendo a la sombra del pétreo convento. Los grupos humanos sedentarios, ya convertidos, sólo poseían su fe para contrarrestar una invasión y ataque de otros indígenas. Tal morfología urbana fue vigente hace todavía algunas décadas, antes de la intromisión indiscriminada de los materiales de construcción modernos: concreto, varilla y block.

Se ha alterado la percepción de la solidez de los conventos de frontera. Ya en el siglo XIX se comentaba para algunos sitios de la región:

> La Mision, Chapulhuacan, Xhochicuaco, Pacula, y Jiliapan, fundados por misioneros evangélicos a fines del siglo XVII ó á principios del XVIII, son los principales pueblos del distrito de Jacala; y en todos ellos existen todavía restos de conventos de malísima estructura. Los primeros pobladores de Pacula, Jiliapan y la Mision, pertenecieron á los chichimecas; y los de Chapulhuacan y Xochicuaco á los othomís. (*POGEH* 1884, 680)

En la lista inicial de los conventos de frontera detectados debe añadirse el convento de Jalpan, en el actual estado de Querétaro. Se encuentra también en la Sierra Gorda. Aquí se conjugó un presidio militar con un convento agustino. Actualmente es el Museo Histórico Regional.

Los presidios novohispanos son enclaves militares para proteger y asegurar el poder la corona española en los territorios conquistados. Sus componentes son: muros altos, anchos y cerrados, con aspilleras, y torreones defensivos; dormitorios para la tropa, cocina, baños y un patio interior de maniobras. Un ejemplo cercano en la región es el presidio de Jacala, aún en pie. El hecho de conjuntar en un solo predio las funciones civiles y las religiosas, sugiere la necesidad de levantar rápida y eficazmente el conjunto, respondiendo así a las presiones del exterior.

Su aspecto exterior es por supuesto cerrado, y se refuerza por contrafuertes de secciones variables, de planta poligonal. El plano resguardado en el Archivo GeneraI de Indias de 1576 presenta una planta cuadrada defendida por tres torreones. Su interior se divide en dos secciones, el recinto mayor con un acceso custodiado por un soldado a la usanza romana, con un escudo decorado con enigmático rostro. Dicha entrada comunica a un patio en cuyo centro se halla una fuente circular con un caño de alimentación. Al centro de otro patio mucho menor, un fraile lee un libro. Esa parte debe corresponder al convento, puesto que la torrecilla-atalaya cuenta como remate un vano campanario con un asta de tres elementos: una banderilla, una especie de veleta en forma de flecha chichimeca, y una sencilla cruz con borlas de remate. Por cierto, es de

señalarse las coincidencias formales entre esta perspectiva y la del mapa de las Relaciones Geográficas de Metztitlán, ambos realizados por los mismos años.

En ocasiones especiales y atendiendo a condiciones muy específicas, el núcleo conventual comparte el programa arquitectónico con otros espacios de carácter civil. Es el caso de la fundación de San Pedro Ayotoxtla, la cual comprende el convento y una hacienda agrícola, aprovechando la fertilidad de la vega del río Amajac.

Los conventos de Chichicaxtla, dos fundaciones agustinas asentadas en la misma población, son relevantes al ilustrar problemáticas específicas de evangelización en la Sierra Gorda.[3] Pueden consultarse dos fuentes históricas muy cercanas a hechos relevantes del siglo XVI, el manuscrito de la relación de la Alcaldía Mayor de Meztitlan y su jurisdicción, del 1º de octubre de 1579, escrita por el Alcalde Mayor de la Provincia de Meztitlán, Gabriel de Chávez (Acuña 1986: 49-75). Para Chichicaxtla, menciona que residen dos frailes de planta, en esa fecha. La relación está acompañada por una extraordinaria pintura, que muestra los diferentes conventos de la Sierra Alta, dependientes de Meztitlán, incluyendo "La Ermita" (Chichicaxtla).

La condición de lugar de retiro y meditación de la Sierra Gorda, asiento de los conventos de frontera chichimeca, se ejemplifica claramente con la evocación de Monserrate, monasterio benedictino cercano a Barcelona, Los parajes de esta región fueron empleados recurrentemente como retiros espirituales de soledad y oración por los mendicantes agustinos (Rubial 1989: 143). La advocación de Nuestra Señora de Monserrate para las montañas de Chichicaxtla, se debe a este recuerdo emocional. Bernardo Boil, fraile vinculado al santuario montserratino, ha sido considerado como el primer predicador del Evangelio en el Nuevo Mundo[4] (Pastor 1830: 203). La Abadía de Monserrat es la entidad editorial en ejercicio más antigua del mundo. (Altés, Massot, Faulí 2005, 5). Ramón Pané, "pobre ermitaño de la Orden de San Jerónimo" (Pané, 2004: 3), acompañante de Boil, fue el primer etnógrafo en América, y su libro *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498) trata de la religión de los indios de la isla de la Española.

Otras construcciones religiosas en la zona chichimeca y su perímetro comparten algunos rasgos con los conventos de frontera, como el empleo de materiales constructivos locales, y su posición geográfica marginal a los centros de población importantes, ocasionando su olvido. Es importante señalar la capacidad de esos templos al reproducir algunas características de las edificaciones más grandes, como las portadas labradas y torres de campanarios estructuradas en varios cuerpos. Es el caso de la capilla de Acomulco, en Xochicoatlán, Hgo., donde son transportados ecos del románico en su portada indígena *tequitqui*. En relación al significado de estas fundaciones, señalé hace tiempo: "Es necesario apuntar la existencia de… estoicas señales del nacimiento de la nueva mexicanidad: Ocuilcalco, Tepatetipa, La Comunidad, Sanjuanjo, Oxpantla, Acomulco y muchos más." (Lorenzo 1993: 55). En efecto, en la existencia de pequeñas capillas de visita puede entreverse el profundo grado de asimilación, síntesis y fusión de culturas, inspirados en la nueva y naciente fe indígena.

Ocuilcalco era una capilla abierta llamada localmente la "iglesia del sol" por una pintura en forma de resplandor en lo alto del intradós que circundaba a la figura de Jesús. Contenía una celda sobre el ábside de la capilla abierta, complementando la zona habitacional.

[3] Un estudio completo de ambos edificios se encuentra en Lorenzo 2003.

[4] Boil acompañó a Colón a las Indias en 1493.

La pintura del siglo XVI que acompaña las relaciones geográficas de Huejutla, asiento de un convento agustino en la llamada Huasteca, presenta una anomalía interesante: otra construcción sobre el ábside del templo.

I. CONCLUSIONES

Los belicismos presentes en la Sierra, como hechos de inflexión o picos de agresividad, fueron registrados en los documentos históricos. Entre los grupos indígenas, incluso, se infiltraban violencias de todo tipo. Ejemplo de ello son los requerimientos de justicia del pueblo de Olotla "…contra los de Tanchinoltiquipaque (Tlanchinol) sobre ciertas estancias reclamadas por ambos pueblos; alegan los de Olotla que sus vecinos de Tanchinoltiquipaque tomaron por fuerza las estancias". (Gerhard 1992: 399).[5] Hasta otros asuntos como la queja de Guayacocotla contra Ilamatlán "sobre el derecho de pescar en un río que pasa entre los dos pueblos." Gerhard, 1992: 397.[6] Los mismos gobernadores indios cometían opresiones e injusticias contra sus mismos vecinos, expresadas en quejas de los maceguales de Macuysuchil, "sobre los muchos abusos que alegan haber recibido de los dos gobernadores de ese pueblo, don Juan e Iztlacayote:" (Gerhard 1992: 402).[7] La violencia permeaba en todas las clases sociales.

La guerra y la paz como realidades terrenas del ser humano, son dolorosas y conflictivas, pletóricas de pérdidas. Permanecieron en la percepción del más allá. La muerte no es una frontera infranqueable. La barrera de la muerte, para el alma humana, es un paso más para el encuentro con otras dimensiones. Toda la nueva evangelización occidental cristiana se orienta en ese sentido, proporcionando una esperanza de salvación de las almas. Esas expectativas y convicciones comunicadas a los creyentes, fueron con seguridad positivos agentes del cambio de religiosidad, dentro de los ámbitos de la escatología. Tal idea fija en la mente, fue producto de la indeleble impronta cultural que encontró fértil tierra de cultivo en los indígenas cristianizados, quienes además ya tenían concepciones ultraterrenas, anteriores a la llegada del Cristianismo.

En ese sentido es muy valiosa la presencia de la pequeña iglesia de Santa María Xoxoteco, del siglo XVI, en el actual estado de Hidalgo, fundada por los agustinos, con un completo programa pictórico, de tintes escatológicos (Artigas 1984).[8]

El simbolismo cristiano inherente en las fundaciones agustinas dentro de territorios chichimecas es muy parco en testimonios pictóricos. Para definir una relación entre la búsqueda de la sabiduría, incluso con un propósito estético, ahora en entornos diríase poco propicios, quedan pocos vestigios. Quizás lo más representativo son los casetones serlianos en la bóveda del templo de Chapulhuacán.

Ofrecer un trabajo de exploración de esta naturaleza desea homenajear a aquellos protagonistas de tan apasionante historia, en una época donde el sigilo y el recelo se convirtieron lentamente en diálogo y reconciliación.

---

[5] Comisión del 18 de mayo de 1552.

[6] 13 de junio de 1550, El mismo Guayacocotla tuvo otra diferencia en los límites.

[7] 18 de enero de 1553.

[8] La minuciosa descripción de los murales de la capilla está fundada en una exhaustiva revisión de los antecedentes y relaciones culturales con otras manifestaciones artísticas, mediante un completo estudio de campo.

Es conveniente retomar esa historia en los tiempos tan revueltos que nos ha tocado vivir, no como una advertencia sino una lección para no repetir antiguos errores.

En las prácticas eremíticas y en la peregrinación, convive cierto carácter utópico, ya presente en otras figuras de primer orden como Vasco de Quiroga y Pedro de Gante.

Las construcciones analizadas cumplirán en unos lustros 500 años, todas ellas en servicio. Su actual funcionamiento se debe a su conformación firme y duradera; aunque esta condición no implica dejar sin mantener y restaurar tan importante legado.

II. BIBLIOGRAFÍA

Acuña, René (ed.) (1986): *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Altés, Francesc Xavier / Massot, Josep / Faulí, Josep (2005): *Cinc-cents anys de Publicacions de l'abadia de Montserrat*, Biblioteca Serra D´Or, Barcelona: Publicacions de l´Abadia de Montserrat.

Artigas H., Juan B., (1984): *La piel de la arquitectura / Murales de Santa María Xoxoteco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Chanfón Olmos, Carlos (1992): "Los conventos mendicantes novohispanos". En: *Manuel Toussaint / Su proyección en la historia del arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 51-80.

Chaparro Gómez, César (2015): *Fray Diego Valadés evangelizador franciscano en Nueva España*. Badajoz: Colección Extremeños en Iberoamérica CEXECI, pp. 37 y 38.

Cortés, Hernán (2015): *Cartas de Relación,* México: Editorial Porrúa.

Davies, J.G., "Arquitecture" (1987). En Mircea Eliade, (ed.): *The Encyclopedia of Religion*. New York: Mac Millan Publishing Co.

Fernández, Justino (recopilador) (1984): *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*. Pachuca: Gobierno del Estado de Hidalgo. Facsímil de la primera edición.

Gerhard, Peter (1986): *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gerhard, Peter (1992): *Síntesis e índice de los mandamientos virreinales 1548-1553*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Gómez Canedo, Lino (1976): *Sierra Gorda, un típico enclave misional en el Centro de México (siglos XVII-XVIII)*. Pachuca: CEHINHAC.

Grijalva, Juan de (1924): *Crónica de la Orden de nuestro Padre San Agustín en las provincias de Nueva España, en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México. También se consultó la edición de 1985 de la Biblioteca Porrúa N°85. México. Porrúa.

Lorenzo Monterrubio, Antonio (1993): *Ensayos sobre el Patrimonio Cultural/ Monumentos Históricos del Estado de Hidalgo*. Pachuca: Gobierno del Estado, Instituto Hidalguense de la Cultura.

Lorenzo Monterrubio, Antonio (1993a): *Presentación de las regiones geoculturales*. Inédito.

Lorenzo Monterrubio, Antonio (2002): *Análisis histórico arquitectónico de los conventos de frontera en la Sierra Gorda*, en colaboración con el Dr. Juan Benito Artigas H. México; Gobierno del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

Lorenzo Monterrubio, Antonio (2003): *La irrupción de la soledad. Chichicaxtla, Hgo.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

Lorenzo Monterrubio, Antonio (2005): "Los agustinos y su camino de redención entre chichimecas". En: *Regiones*, Revista Interdisciplinaria en Estudios Regionales, Nº 15, León: Centro de Investigación en Ciencias Sociales de la Universidad de Guanajuato, pp. 103-115.

Lorenzo Monterrubio, Antonio (2012): "Los chichimecas en la crónica de Juan de Grijalva". En: *Estudios de Cultura Otopame 8*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 57-72.

Mateo, Isabel (1991): "Atotonilco y Actopan: testimonio de la Reforma Cisneriana y del Humanismo". En: *1492 / Dos mundos: paralelismos y convergencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 187-194.

Maza, Francisco de la (1945): "Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Nº13. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pané, Fray Ramón (2004): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. México: siglo XXI editores.

Pastor Fuster, Justo (1830): *Biblioteca Valenciana*, Tomo Segundo. Valencia: Imp. Ildefonso Mompié.

Powell, Philip W. (1984): *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, Lecturas Mexicanas 52. México: Fondo de Cultura Económica – Secretaría de Educación Pública.

Powell, Philip W. (1987): "Génesis del presidio como institución fronteriza, 1569-1600". En: *Estudios de Historia Novohispana* Nº 9, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Valadés, Diego (1579): *Rhetorica Christiana*. Perugia: Petrumiacobum Petrutium.

Rivera Raygadas, María Guadalupe (1991): *Este es mi municipio Chapulhuacán, Hgo.*, documento mecanoescrito.

Rubial García, Antonio (1989): *El convento agustino y la sociedad novohispana (1553-1630)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

III. HEMEROGRAFÍA

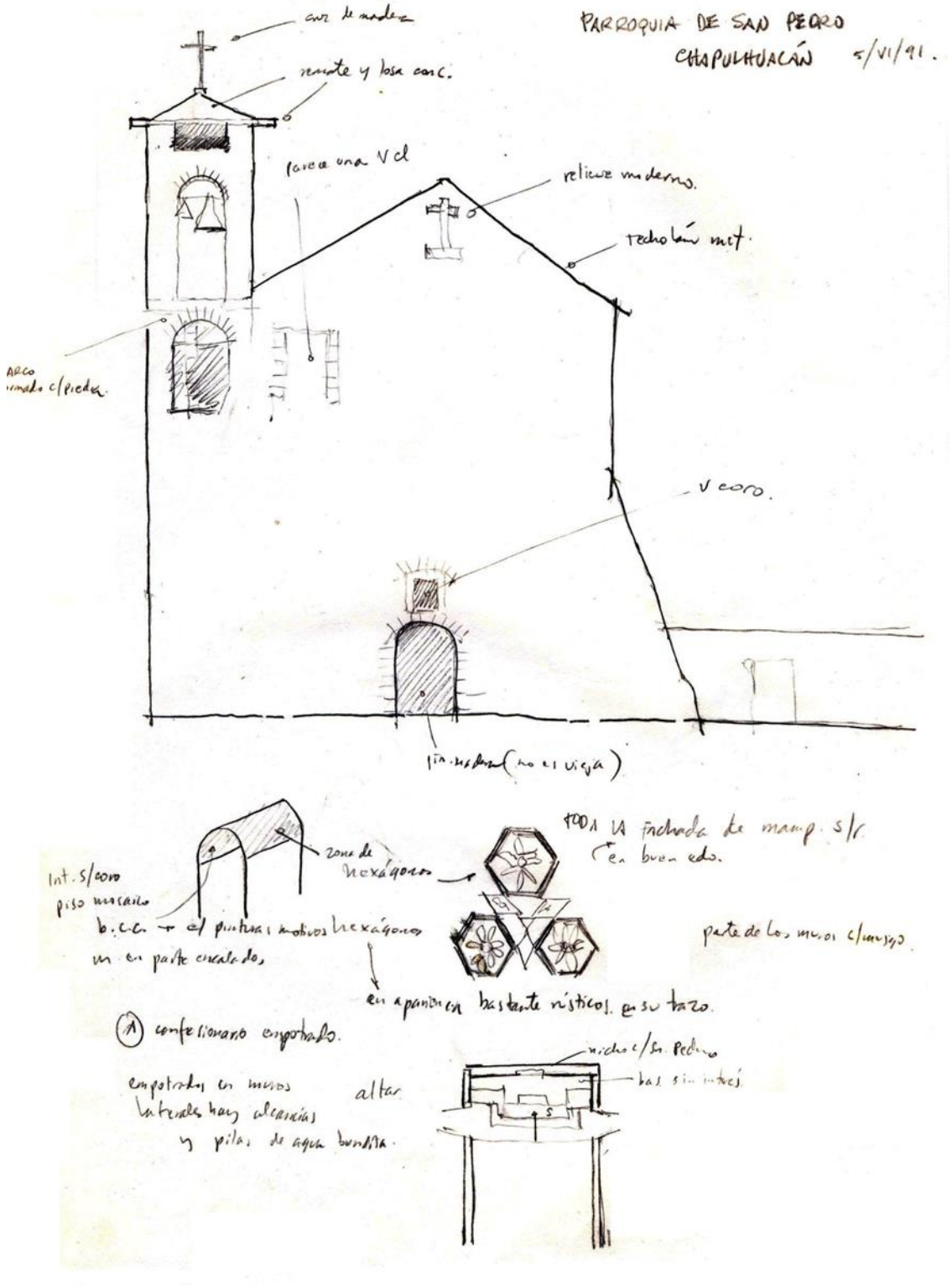
POGEH (1884): "Reseña relativa al Estado de Hidalgo, que la Junta corresponsal del mismo, remite a la Exposición Universal de Nueva Orleáns (Sección de Etnografía)". En: *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo* (*POGEH*), jueves 18 de diciembre de 1884, Tomo XVII, Núm. 43. Pachuca: Gobierno del Estado de Hidalgo, pp. 678-682.

IMÁGENES

EL ENCUENTRO DEL FRAILE CON LOS INDÍGENAS CHICHIMECAS (VALADÉS 1579: 224)

PRÉDICA DEL RELIGIOSO ENTRE CHICHIMECAS (VALADÉS 1579: 225)

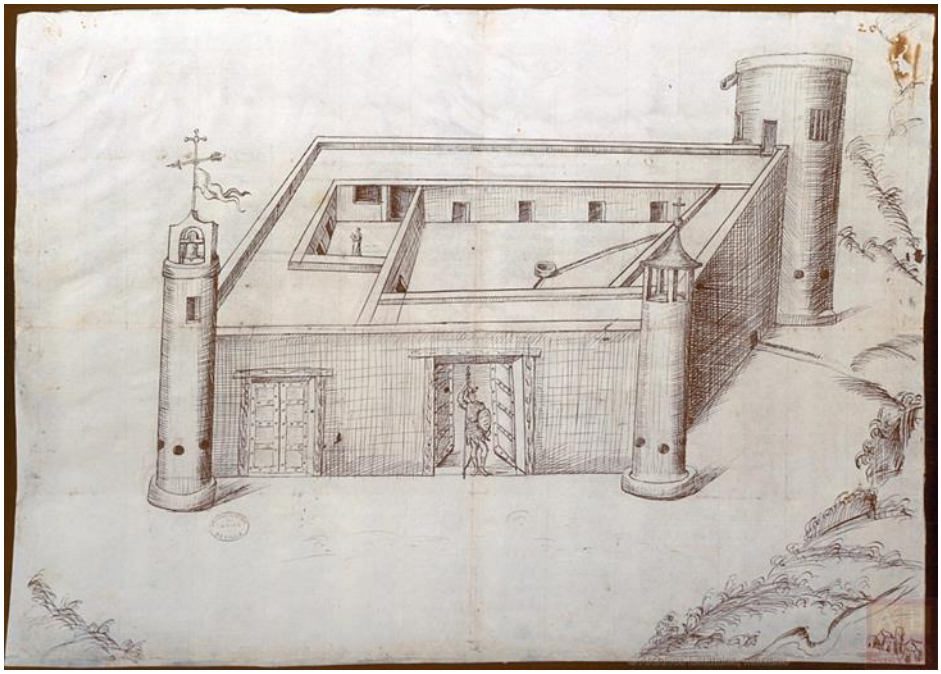
FACHADA DE LA IGLESIA DE CHAPULHUACÁN, HGO. CROQUIS DE ANTONIO LORENZO MONTERRUBIO, 1991



.

LAS ESCALERAS DEL CONVENTO DE CHAPULHUACÁN, HGO. FOTO DE ANTONIO LORENZO MONTERRUBIO, 2004

1576, PLANO DEL "FUERTE DE XALPA"



Archivo General de Indias, MP-MEXICO,561
http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet?accion=41&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=&cabecera=N. Consulta 17 de mayo de 2018.

FUNDACIÓN AGUSTINA DE CHICHICAXTLA, TLAHUILTEPA, HGO.

Foto Antonio Lorenzo Monterrubio, 1994.

LOS PARQUES BIBLIOTECA DE MEDELLÍN COMO MECANISMO DE INTEGRACIÓN SOCIAL: REFLEXIONES SOBRE EL FUTURO

Viccina Linares, Humberto Alfredo

LOS PARQUES BIBLIOTECA DE MEDELLÍN COMO MECANISMO DE INTEGRACIÓN SOCIAL: REFLEXIONES SOBRE EL FUTURO

Desde hace unos años la ciudad de Medellín es un tópico cuando se habla sobre la necesidad de transformación de las ciudades latinoamericanas. Desde el año 2004, en efecto, se ha seguido un plan que abarca múltiples aspectos encaminados a sentar las bases para integrar la ciudad, no solo a través de un sistema de transporte eficiente sino con renovaciones urbanas profundas que consisten en una confluencia de diferentes prácticas urbanas. La aplicación de estas se ha dado, la mayor parte de las veces, en las zonas más vulnerables de la ciudad.

Lo que es llamativo es que se trata de una de las ciudades otrora más violentas de Latinoamérica. Con una población creciente desde principios del siglo 20, en los años setenta estos asentamientos precarios se conectan dejando cada vez menos área libre entre las zonas ocupadas. Ya desde los años ochenta se desata una crisis violenta en las zonas rurales de Colombia que hace más intensa la migración hacia las zonas periféricas de grandes ciudades como Medellín, en este caso hacia la zona nororiental del Valle de Aburrá. Este desplazamiento hacia la ciudad provoca un problema urbano de grandes dimensiones pues "los barrios de las laderas del norte del valle, comúnmente llamados "comunas", se convierten en el hábitat natural de bandas ilegales, de pandillas de sicarios a las órdenes de los narcotraficantes, y de delincuencia común" (Orsini y Echeverri, 2011).

A inicios de los años noventa esta situación empeora, llegándose a obtener los más altos grados de homicidios en Medellín. En 1991 se registraron más de 6,000 homicidios, es decir, más de 16 por día (Dávila, 2016), llegándose al punto más alto en la historia de las últimas décadas en Colombia. Consecuencia de los enfrentamientos entre guerrillas y paramilitares, pero también de la delincuencia y el crimen organizado, esa cifra fue bajando a partir de ese año con algunos picos de subida en las etapas de más intensa actividad guerrillera.

Esta situación lleva a que la Alcaldía de Medellín trabaje en una serie de planes desde 1992, tratando de impulsar el desarrollo de estas precarias comunas. Así, se tendrá inicialmente el Programa Integral de Mejoramiento de Barrios Subnormales (PRIMED), que funcionó desde 1992 hasta 2001 con el apoyo de Alemania, España y Suiza. En esta oportunidad se construyeron viaductos y senderos en medio de la informalidad de estos barrios. En 1997 también se comenzaron a elaborar una serie de Planes de Ordenamiento Territorial y desde 1995 unos de Planes de desarrollo que tomaron el componente social como emblema, elaborándose también importantes proyectos urbanos como el de Plaza Mayor, el sistema Metroplus y la propuesta del Metrocable, estos últimos correspondientes al Plan 2001-2003.

Es en el año 2004 donde, con la gestión del Alcalde Sergio Fajardo, comienza una nueva etapa. El plan de desarrollo de la Alcaldía decide emprender un conjunto de prácticas urbanas en simultáneo que ha devenido en llamarse "Urbanismo Social". Según algunos se trata de "un instrumento de inclusión espacial y construcción de equidad en el acceso a las posibilidades, busca hacer intervenciones en las zonas marginales de la ciudad de forma integral con un fuerte componente social y de participación ciudadana". (Medellín. Modelo de transformación urbana, 2015).

Desde ese momento en los diferentes períodos por los que ha pasado el gobierno municipal se ha continuado en esa senda. El Plan de Desarrollo Municipal 2008–2011 define al

Urbanismo Social como "una de las áreas de gestión de la transformación urbana de Medellín y se plantea, de manera estratégica, como un modelo de intervención del territorio que comprende simultáneamente la transformación física, la intervención social, la gestión institucional y la participación comunitaria. Dicho modelo se implementa para promover la equidad territorial, privilegiando la acción del Estado en las zonas periféricas de la ciudad con menores índices de desarrollo humano y calidad de vida. (Alcaldía de Medellín, 2008).

Según uno de los estudios consultados, los antecedentes al Urbanismo Social fueron cuatro. En primer lugar, el Programa *Favela-Bairro* que desde 1994 se puso en ejecución en los barrios periféricos de Río de Janeiro. Luego también se estudia como referencia la intervención de los barrios marginales de Barcelona durante la década de 1970 y las intervenciones de Bogotá realizadas bajo las alcaldías de Mokus y Peñalosa. Finalmente, será el PRIMED, llevado a cabo entre 1992 y 2001 en Medellín la última de las acciones urbanas que serían de referencia fundamental. El Urbanismo Social sería una fusión de todos los conceptos utilizados en esas propuestas. (Medellín. Modelo de transformación urbana, 2015).

Una de las características importantes de este modelo es que "se centra en promover el desarrollo humano integral para los habitantes de Medellín, entendiendo este como un desarrollo para la gente, con participación de la gente" (Medellín. Modelo de transformación urbana, 2015). En efecto, las acciones de transformación física responden a un plan de promoción humana, educativa y cultural sin el cual no tendrían sentido muchas de las intervenciones, pues no actuaría ese protagonismo de las personas como uno de los factores determinantes para la sostenibilidad de estas prácticas urbanas.

Siguiendo el slogan MEDELLÍN, LA MÁS EDUCADA "en la Empresa de Desarrollo Urbano (EDU) de Medellín, una entidad descentralizada del Municipio de Medellín que se había creado en el año 1993, se localizan los Proyectos Urbanos Estratégicos definidos como prioritarios en el plan de desarrollo. Entre estos se desarrollan los Parques Bibliotecas, los Colegios de Calidad, el Plan del Centro, el Plan del Poblado, los Proyectos del "Nuevo Norte", y los Proyectos Urbanos Integrales, entre otros". (Echeverri y Orsini, 2010).

Estos proyectos se pueden agrupar en diez prácticas vivas significativas, como propone el estudio "Laboratorio Medellín" (Alcaldía de Medellín, 2011). Las diez prácticas son el Programa Paz y reconciliación, la Estrategia de seguridad, los Proyectos Urbanos Integrales(PUI), el Proyecto Moravia, el Sistema de Bibliotecas públicas de Medellín, los centros de desarrollo empresarial zonal "Cedezo", los colegios de calidad, el Instituto de recreación y deporte y la Agencia de cooperación e inversión de Medellín.

Como vemos, se trata de diez prácticas de gestión y planificación urbana que tienen en su mayoría una aplicación en el ámbito de la intervención del espacio, del territorio y la ciudad, pero no solamente. Es decir, las intervenciones urbanas y el equipamiento que se ha construido los últimos años responden a un programa amplio, de larga data y con una gran proyección en el futuro. En buena parte, a esta complejidad de programas es que se debe el relativo éxito que han tenido estás prácticas.

I. LOS PARQUES BIBLIOTECA

Una de los aspectos más importantes de todo los que se ha llamado la Transformación de Medellín tiene que ver con el aspecto humano y su desarrollo personal, más allá de lo meramente material. En este sentido se crean una serie de planes de cultura, de lectura y escritura,

pues desde el comienzo se ha tenido a la educación como elemento nuclear del desarrollo. Por ejemplo, en la Plan de Lectura y Escritura de Medellín 2009-2014 "se estructuró con un objetivo estratégico que definió la lectura y la escritura como prácticas para la educación y la cultura que contribuyen al ejercicio de una ciudadanía solidaria, crítica y participativa y que mejoran la calidad de vida de la sociedad". (López et al., 2013, p.15).

En ese sentido, los ambientes adecuados para desarrollar esos planes constituyen las Bibliotecas públicas, que más allá de prestar un servicio de lectura funcionan como centros culturales abiertos a la participación de todos los sectores de la sociedad. Si bien es cierto que los planes desarrollo de Medellín han puesto en marcha importantes proyectos urbanos como el sistema de transporte integrado con aportes como el Metrocable y las escaleras eléctricas urbanas, la rehabilitación y construcción de vivienda en zonas estratégicas como el caso de la Quebrada de Juan Bobo o la construcción de colegios de calidad en zonas de carácter vulnerable, es en las Bibliotecas públicas, y especialmente en los Parques Bibliotecas donde se presenta una propuesta que permite llevar a cabo esa integración y participación necesaria de parte de la ciudadanía, dada su ubicación y su papel de centro promotor de cultura en sectores en otros tiempos deteriorados y abandonados, es el ámbito físico donde se plantea una serie de programas de promoción humana, que es lo que está realmente en la base del desarrollo real.

Los parques biblioteca son pues "una conjunción de estrategias de distintas instituciones en un mismo espacio de ciudad para generar tejido social y plantear un nuevo estilo de convivencia". (Peña, 2011). Se podría decir que son el núcleo donde se comprueba el funcionamiento y las prácticas que promueve el plan de desarrollo, donde se verifica que la conexión con la ciudad va teniendo resultados positivos en la población, donde se reciben visitas de otros ciudadanos, de la ciudad o de otras partes del país y del mundo; donde en definitiva se puede ver que efectivamente ha valido la pena mejorar las condiciones de vida de la población, a través de caminos, senderos, mejoramiento de los servicios y de las condiciones sanitarias, pues las personas pueden disponer su tiempo para participar de este espacio de "encuentro ciudadano, que incluye actividades recreativas, deportivas, culturales y comunitarias" (Medellín. Modelo de transformación urbana, 2015).

Se puede comprobar ahora, después de casi doce años de inaugurado el primero de estos parque-bibliotecas, como se han constituido realmente en factores claves para la integración, participación y desarrollo personal de los habitantes de los barrios a los que sirven. En ese sentido, parece incluso que es una estrategia aplicable no solo a los sectores bajo y medio bajo, estratos 1,2 y 3 dirían en Colombia, sino que serían apropiados elementos de integración ciudadana y desarrollo social en todos los barrios de la ciudad. Cabría preguntarse, en todo caso, si se trata de un mecanismo que puede difundirse en otras ciudades de Colombia o en los planes de desarrollo de otras ciudades latinoamericanas. De hecho, los Parques-Biblioteca de Medellín ya han servido de inspiración para las Bibliotecas-parque que se han inaugurado desde el 2010 en Río de Janeiro.

Este valor que se quiere destacar ha sido descubierto en esta ciudad colombiana desde otros ámbitos o disciplinas de estudio como la bibliotecología: "lo importante de la presencia de las biblioteca públicas en la ciudad de Medellín no se relaciona sólo con el impacto urbanístico, paisajístico o arquitectónico sino además y, aún más importante, con el significado, la valoración y la utilidad social que tienen las bibliotecas públicas y su proyecto cultural, educativo, político y económico en las comunidades que atiende". (Bornacelly et al., 2014) En este sentido, la acción urbanística solo resulta apropiada como expresión de un plan de desarrollo humano y social sobre el cual puede trabajar sus propuestas puntuales.

Es en esta línea que consideramos la práctica urbana asociada a la red de bibliotecas públicas de Medellín como uno de los elementos de mayor riqueza del Urbanismo Social. En la gestión que comienza en 2004 en Medellín "la comunidad de influencia se enfocó estratégicamente en poblaciones de estratos socioeconómicos bajos y medio-bajos y particularmente en territorios caracterizados por carencias urbanísticas. Se han construido cinco parques biblioteca que le aportan a la ciudad cerca de setenta mil metros cuadrados de espacio público de cualidades estéticas y funcionales, que facilita el encuentro y proyecta el mejoramiento de la calidad de vida". (Puerta, Laboratorio Medellín, 2011).

Como sabemos, los proyectos fueron ejecutados por la Empresa de desarrollo urbano (EDU) de Medellín y algunas como el Parque Biblioteca España son complejos de capital importancia dentro del PUI (Proyecto urbano integral) elaborado para la zona nororiental de Medellín. Hoy en día se tienen ya nueve parques biblioteca en funcionamiento, sin embargo, son las cinco primeras que se convirtieron en emblemáticas por el impacto de su diseño. Al ser cuatro de ellas adjudicadas por concurso y la última producto de una donación del gobierno del Japón, los cinco primeros parques biblioteca han tenido un gran impacto en el espacio urbano de sus emplazamientos y en los vecinos. En efecto, la calidad formal del diseño sería también un factor arquitectónico a estudiar como parte del mecanismo que se orienta a identificar al usuario con estos equipamientos, ya que buscan ser lo que para los pueblos medievales era el Templo o la Iglesia: una casa común.

"Debe anotarse que, como complejos urbanísticos integrales, los parques biblioteca mejoran el tejido social, y así hacen posible fortalecer el sentimiento de ciudadanía, reducir la violencia y permitir a todos, el acceso a educación y conocimiento, a través de la incursión en los nuevos formatos tecnológicos, con lo que se potencia la generación de información". (Puerta, Laboratorio Medellín, 2011). En realidad, esta afirmación es verificable solo relativamente ya que el mejoramiento del tejido social es paulatino, la ciudadanía se difunde también lentamente como la cultura y la educación y será solo en el momento de su arraigo cuando la interrelación que espacios públicos como los parques biblioteca provocarán entre los vecinos una verdadera y completa integración social.

II. CRÍTICA CONCLUSIVA

En el cúmulo de intervenciones urbanas que han protagonizado la transformación de Medellín, que sigue en marcha, los parques biblioteca no son solo proyectos detonantes, sino que se han convertido en emblemáticos de tales cambios. Sin embargo, todavía es necesario observar los efectos reales que está produciendo en la ciudad para verificar su eficacia y, por otro lado, estudiar su aplicabilidad en otras ciudades latinoamericanas. Estos "son proyectos de "Acupuntura urbana", son proyectos capaces de rehabilitar de forma puntual y estratégica un sector urbano marginado" (Peña, 2014). Si bien es cierto que casi todas ellas vienen funcionando exitosamente habría que plantearse su sostenibilidad en el tiempo. De hecho, hoy en día se están haciendo en Medellín bibliotecas integradas dentro de proyectos con programas más ambiciosos como la Unidades de Vida Articuladas (UVA).

Sabemos que desde la Alcaldía de Medellín se promueven estos proyectos y tienen el apoyo de sus empresas prestadoras de servicios (EPM) y de otras instituciones privadas como las Cajas de Compensación Familiar. Hasta ahora esa convergencia de actores tiene un relativo éxito ya que también se dan casos con preocupantes problemas de financiación. Es por eso deseable que la transparencia de una gestión público-privada plantee los planes a futuro, tal vez

haciendo con estos verdaderos centros culturales y recreativos una red que articule un conjunto de recursos que permita organizar también actividades educativas y productivas para la promoción humana de los ciudadanos.

En esa línea, parece de mayor importancia el trabajo con personas jóvenes, aquellos ciudadanos que se están formando para enfrentar la vida, cada vez más compleja. Aún no parece tan difundida la importancia de estos parques biblioteca como "centralidades". "En cuanto conocimiento y relacionamiento la investigación realizada por la Secretaría de la Juventud en 2015 […] plantea que el 42,0% de esta población no conoce los Parques Bibliotecas, un 90,0% dice pasar su tiempo libre encerrados…". (Alcaldía de Medellín, Plan de desarrollo 2016-2019). Esto nos causa una preocupación, pues son las nuevas generaciones las que creciendo en otra forma de convivencia ciudadana terminarán transformando realmente su ciudad. En el caso de las zonas vulnerables, esta transformación debería traducirse en el logro de un alto nivel de seguridad ciudadana.

Otro elemento a considerar debe ser la comunicación. El Parque biblioteca debe ser un altavoz de los valores ciudadanos, un lugar desde el cual se difundan las actividades que se hacen en toda la ciudad y se pongan todos los medios para involucrar en su gestión y desarrollo a la mayor cantidad de vecinos. Es así como determinarán las condiciones de integración vecinal y barrial, pero también la integración y la consiguiente interrelación con todos los demás ciudadanos. El desarrollo de la infraestructura física lo facilita, pero es el desarrollo humano lo que finalmente podrá garantizarlo.

En el estudio de todos los elementos que se muestran de la aplicación del Urbanismo Social, y específicamente en el caso de los parques biblioteca como organismos revitalizantes, parece pues importante esclarecer las bases para que existan realmente las condiciones de sostenibilidad económica en el tiempo, una política que permita la adecuada inserción de la población, especialmente de los jóvenes y los niños con sus familias, y convertirse de alguna manera en un espacio de comunicación entre ellos y todos los vecinos. También debería funcionar como un ente interlocutor con los gestores de la ciudad y los vecinos de otros barrios u otras comunas de la ciudad de Medellín. Así como en lo físico-espacial, el equipamiento y los servicios básicos suponen desarrollos sostenidos siempre y cuando exista una dinámica de conexión con la ciudad y el país.

III. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALCALDÍA DE MEDELLÍN. (2008) Plan de desarrollo Municipal 2008-2011. Medellín.

_____. (2011) Laboratorio Medellín. Catálogo de diez prácticas vivas. Mesa editores. Medellín.

_____. (2016) Plan de desarrollo 2016-2019. Medellín.

AA.VV. (2015). Medellín, Modelo de transformación urbana. Proyecto urbano integral –PUI- en la zona nororiental. Consolidación habitacional de la Quebrada de Juan Bobo. Varios Editores. Medellín.

AA.VV. (2013) Rehabitar la Montaña. Estrategias y procesos para un hábitat sostenible en las laderas de Medellín. Varios editores. Medellín.

Bornacelly, J. [et al.]. (2014) Política pública de biblioteca pública en Medellín: hacia la construcción de una guía de evaluación. Publicado en Revista Interamericana de Bibliotecología. Vol. 37. No. 2. Medellín.

Dávila. L.F. (2016) Violencia urbana, conflicto y crimen en Medellín: una revisión de las publicaciones académicas al respecto. En: Revista Criminalidad (Rev. crim.), Volumen 58, número 2, mayo-agosto 2016. Bogotá.

Echeverri, A. y Orsini, F. (2011) Informalidad y Urbanismo Social en Medellín. En MEDELLIN MEDIO AMBIENTE URBANISMO Y SOCIEDAD. Hermelin, Echeverri & Giraldo Editores. Fondo Editorial, Universidad EAFIT. Medellín.

Franco, Saúl y otros. (2012) Mortalidad por homicidio en Medellín, 1980-2007. Publicado en Ciência. Saúdecoletiva. Vol.17. no.12. Rio de Janeiro.

Jaramillo, J.E. (2017) Luces, cámara… ¡Acción! El espectáculo de la seguridad en Medellín ¿Legitimidad o popularidad? En: Informe III. Observatorio Derechos Humanos y Paz Instituto Popular de Capacitación (IPC).

López Carmona, A. y otros. (2013) Medellín se lee y se escribe: experiencias del plan municipal de lectura y escritura / escrito por, -- 1a. ed. -- Medellín: Alcaldía de Medellín: Tragaluz Editores.

Peña Gallego, L. (2011) Las bibliotecas públicas de Medellín como motor de cambio social y urbano de la ciudad. En textos universitaris de biblioteconomia i documentació. Barcelona.

Peña, M.C. (2014) Parques biblioteca como estructuradores del espacio público de la ciudad colombiana bajo los conceptos del desarrollo sostenible. En: Módulo Arquitectura CUC, (13), 129-145.

EJERCICIO DE LECTURA INTERPRETATIVA SOBRE FIGURILLAS FEMENINAS DE LA COSTA DEL GOLFO

Huckert, Chantal

EJERCICIO DE LECTURA INTERPRETATIVA SOBRE FIGURILLAS FEMENINAS DE LA COSTA DEL GOLFO

I. INTRODUCCIÓN

Para este ejercicio de lectura interpretativa sobre figurillas, seleccionamos el complejo de las "moldeadas de rasgos finos", de tocados zoomorfos aviformes y reptilianos (Medellín Zenil 1960: 68-70). Por una parte, las representaciones que combinan seres humanos y zoomorfos, revelan un universo humano vinculado al mundo animal, y argumentan a favor de manifestaciones chamánicas (entre otros, Furst 1995; Piña Chan y Covarrubias, 1964).[1] Christian Duverger apuntala a que desde la imaginería de estilo olmeca hasta la de los mexicas: "el hombre y su doble animal, *nahualli* se representan juntos, bajo la figura de una creatura antropo-zoomorfa." Da como manifestación de ello "el rostro humano [que] emerge de las fauces abiertas de un animal o del pico de un pájaro (Duverger 2007: 105-108), una descripción apropiada de las figurillas bajo escrutinio. Por la otra, Christina Halperin señala que, en la señalética maya del poder, juegan un papel determinante los tocados como soportes de nombres personales, títulos y rangos (Halperin 2014: 45). En Teotihuacan el tocado con el aro y la triple gota designa el sacerdote de un determinado rango (Von Winning 1987, vol. II: 57-58). Asimismo, el de borlas es un signo étnico y un referente social (Millon 1988: 114-134). En el altiplano mexicano, el vestuario y los atuendos capitales constituyen la señalética de rangos militar, sacerdotal o de un cargo social. Diego Durán consigna las regulaciones a este efecto en su capítulo "Que trata de las leyes, ordenanzas y estatutos, y otras condiciones decretadas por el Rey Motecuhzoma, el primero de este nombre en México-Tenochtitlan" (Durán 1994: 208). De manera resumida, tocados y yelmos de ave y de reptil han formado parte de la señalética mesoamericana desde el Preclásico, tanto para el género masculino (Angulo 1987: 141; Caso y Bernal 1952: 164, 167, 180; Joralemon 1990: 37-54, 65-69; Reilly 1995: 39-40, fig. 27; Urcid 2001, figs. 4.118-4.119; von Winning 1967: 41, 44-45) como feminino (Angulo 1987: 135-136; Berlo 1992: 140-144, 149-151; Caso y Bernal 1952: 173-174, 283-293).

A la luz de lo anterior, afirmamos que, los tocados de las figurillas "moldeadas de rasgos finos" habrían, sido conocidos y nombrados por la imagen capital zoomorfa, designado una posición o rango dentro de un ceremonial, y que sus portadoras al vestirlo, adquirían o manifestaban una naturaleza chamánica, asociada a prácticas mágicas y a una deidad. Las posturas o gestualidad de las manos forman parte del conjunto de rasgos específicos. El huipil, el quechquemitl y el enredo corresponden a la vestimenta indígena, de uso aun hoy día y son elementos de identidad en la larga duración histórica (Stresser-Péan 2012: 66-68; Huckert 2008).

Todas las figurillas excepto dos, son silbatos, o sea instrumentos musicales, los cuales recibían un culto, como lo reportan las fuentes etnohistóricas "el teponaztli se honraba como un dios, recibía ofrendas, y era objeto de ceremonias como una cosa divina" (Durán 1971: 290).[2] También el trato del material en el que se manufacturaban era ritualizado, mientrás que éste "formaba los cuerpos de los dioses" (Heyden 2001: 19).

1 Yolotl González Torres (2001) analiza el aspecto "animal" en la historia y mitología de las culturas prehispánicas. Plantea que la convivencia y la observación cotidiana forjan una conexión entre hombres y animales. Señala que los wixaritari recuerdan un tiempo primordial, en el que ambos animales y humanos eran indistinctos, y se reclaman de antepasados los Hewi, a la vez animales y antropomorfos (González 2001: 108; cfr. Anguiano y Furst 1978).

2 Es notorio que ceremonias religiosas y cantos mortuaries implicaban la participación de los devotos con bailes, cantos e instrumentos musicales en las culturas del altiplano y mayas (Halperin 2014: 203-204; Johansson 2014: 21, 36;

II. TOCADOS CON UNA EFIGIE CEFALOFORME DE AVE

Lourdes Navarijo subraya que en la pintura mural se distinguen las aves por el pico, así como por signos taxonómicos adicionales, tales apéndices en elevación sobre el propio pico y el arreglo específico de las plumas (Navarijo 2006: 249-250). En el caso de las aves en tocado, vistas de frente, se distinguen por ojos con placa supra orbital de extremidades encorvadas o en rizo, y la parte superior, por la mandibula superior o maxilar de un pico. Guiándonos por su forma característica, hemos organizado los tocados en dos grupos.

II.1 Ave de pico alargado y ancho

El pico es largo, ancho y termina en gancho. Un resplandor de plumas corona el tocado de las figurillas; suele tener un penacho adicional en el centro superior y abanicos de plumas sobre los costados (FIG. 1-1.2). Las manos se extienden horizontalmente a nivel de hombros. Se trata de un ademán de danza, conforme a la descripción que hace el cronista Diego Durán de la representación en piedra del dios de la danza "tenía los brazos abiertos como un hombre que danza" (Durán 1971: 290). Una figurilla difiere de las demás porque se encuentra de pie en una tarima o palanquín, posa sus manos sobre los barrotes laterales, y viste un huipil de amplios lienzos laterales labrados, que le cubren a modo de mangas (FIG. 1.1). El soporte tiene postes en la base inferior que dan a ver que servía para el transporte y permite afirmar que existía en la Costa del Golfo el ceremonial del traslado de las deidades o de sus encarnaciones humanas a su lugar de culto, como lo reportan los cronistas para el Posclásico (Durán 1971: 211; Sahagún 1950-1982, L. 2: 1, 23, 43-44, 132-133).

Otra figurilla viste un tocado cuya ave destaca por su pico punteado de cuentas discoidales, siendo que el pictograma de cuentas designa la piedra verde o jade, y el agua. El penacho al centro del resplandor está en gran parte destruido (FIG. 1.2). Identificamos el pico alargado como el de ave acuática, y más específicamente de un pato cuyo hábitat consiste en riveras o humedales. El pato en general está vinculado con la simbología e iconografía del viento y con Ehecatl Quetzalcoatl, dios del viento del Altiplano mexicano. Karl Taube demuestra que el pato se relacionó con este dios desde el Preclásico temprano (Taube 2001: 112, 121). Eduard Seler especifica que el pictograma del viento en el atuendo de Quetzalcoatl consiste en espirales o trazos torcidos, que expresan el remolino o torbellino (Seler 1990-1992, vol. II: 228-229). Opinamos que el trazo del pico, enderezado y encorvado hacia delante, es un formema que corresponde a la expresión figurativa del movimiento del viento que se alza.[3] En el pensamiento mesoamericano, y aun actualmente lo reportan los datos etnográficos, el viento emula las lluvias.

Además, proponemos comparar los picos alzados con picos colocados horizontalmente que pertenecen sin duda a patos. A este efecto, mostramos el silbato globular (Medellín Zenil 1987: 54-55, fig. 32) con máscara de pico de pato y dos cabezas de pato moldeadas en bajo relieve en la pared globular, figuradas con picos alargados y dobladas a modo de gancho, a los que acompañan espirales y volutas (FIG. 1.3). La similitud entre unos y otros es notoria. Asimismo, proponemos que la figurilla de pie en el palanquín encarna una diosa del agua. Debido a que el patrón de estrías oblicuas de las mangas (FIG. 1.1) denota un tejido de plumas, establecemos un paralelismo con el atuendo de la diosa del agua,

Sahagún 1950-1982, L. 2: 131; Schele 1997: 9; Tozzer 1966: 93, 149, 218). Se ha propuesto que los silbatos y ocarinas antropomorfos y zoomorfos de la cultura maya del Clásico, encontrados en contexto funerario, fueron tocados en acompañamiento al difunto (Healy 1988: 25). Esta valoración no se modifica para los entierros secundarios.

[3] Debido al extremo en forma de gancho, podría tratarse del pato serrucho que pertenece a la especie "mergus merganser". Sin embargo, esta especie lleva una hilera de dientes en ambos lados de la mandíbula, dentadura que no aparece en las piezas.

Chalchiuhtlicue, de cuyas entrañas orográficas fluyen las aguas dulces. Seler identifica este atuendo como el *xumoiuiuipilli xicalculiuhqui cueitl quinamiqui* "camisa de pluma de pato con enredo decorado de grecas" registrado entre las vestimentas de las damas mexicas (Sahagún 1950-1982, L. 8: 47; Seler 1990-1992, vol. II: 8).

FIG. 1: (PJ12823, El Zapotal); FIG. 1.1: (PJ12654, Costa del Golfo); FIG. 1.2: (PJ6983 1/4, Nopiloa); FIG. 1.3: (PJ4813, Nopiloa).

II.2 Ave de pico corto

El pico de ave es corto y grueso. Mantos de cuentas tubulares o listones dotados de cuentas discoidales cubren los hombros de las figurillas (Spranz 2006: 47, 224, figs. 49, 720) y collares de triple hilo los bustos cortos; de las cinturas a los pies se divisan los enredos (FIG. 1.4-1.5). Las manos se sostienen sobre los costados a nivel de la cintura.

El ejemplar en la figura 1.5, viste un resplandor con penacho central, abanicos de plumas laterales y elementos trapezoidales que se asemejan a los paneles de un *tlaquechpanyotl*, abanico de papel plegado que señalan a las deidades de las aguas, como Tlaloc en Teotihuacan, y sus sucesores y consortes. El pico corto, grueso y con gancho denota un ave rapaz, a la que identificamos como un águila harpía. Robusta y grande, se le describe dotada de pico ancho, corto, además de que "el ápice de la mandíbula superior es un gancho que abraza a la inferior". Sobre la cabeza se levantan plumas "que parecen una cresta de doble hilera" (Navarijo 2006: 327, 338). El resplandor en tocado describiría el copete del ave.

Para los nahuas del Posclásico, el águila está asociada a los cielos, al sol, y a la guerra. Los guerreros de alto rango se distinguen por el binomio "águila y jaguar". Cuando fallecen en la guerra o sacrificados, acompañan al sol *in tonatiuh, in xipilli, quauhtleuanitl*, "el sol, el príncipe turquesa, el águila de fuego" (Sahagún 1950-1982, L. 6: 4, nota 24). El sistema simbólico de las diosas madres de la tierra está marcado también por la guerra, el sol y el águila. En general, se representan con un escudo y los atuendos de sus personificaciones humanas sacrificadas se adornan de plumas de águila. El género femenino tiene un aspecto marcial en la medida que el dar a luz es concebido como un acto de bravura en batalla. El infante que nace equivale a un cautivo o prisionero que la parturienta toma en la guerra. Se exhorta a la madre. Se celebra su valentía "ha imitado a su madre, la dama noble, Cihuacoátl Quilaztli" (Sahagún 1950-1982, L. 6: 185) o su acto guerrero "a imagen de su madre, Cihuacóatl Quilaztli, ha tomado, ha alzado, utilizado el escudo, el pequeño escudo" (Sahagún 1950-1982, L. 6: 164). Arquetipo de la diosa madre, Cihuacoátl "mujer serpiente" lleva en particular el epónimo Cuauhcihuatl "mujer águila" (*Primeros Memoriales* 1997, fol. 278v; Sahagún 1950-1982, L. 2: 236). Seler asienta que se debe interpretar *quauh quilaztla*, "el águila Quilaztli", como "mujer guerrera" (Sahagún1950-1982, L. 2: 236; Seler 1990-1992, vol. II: 252). Las plegarias la asocian con la abundancia de mazorcas, las peticiones de lluvias y el sacrificio.

Cuando fallece una mujer en el parto, la mujer se convierte en Cihuateotl "mujer divina". Las parteras "se reúnen para acompañarla. Enarbolan sus escudos; caminan gritando… dan sus gritos de guerra" (Sahagún 1950-1982, L. 6: 161). Ella es equivalente al guerrero, y como tal acompaña al sol, en el cielo del medio día, en su recorrido hasta el Mictlán, en el inframundo, donde desaparece o descansa al atardecer.[4]

Las figurillas femeninas tienen facciones jóvenes y sus bocas abiertas revelan que se encuentran pronunciando palabras. El tocado de águila es un referente al aspecto guerrero

[4] Ha sido muy comentado que la madre al dar a luz es equivalente a tomar un cautivo en la guerra (Johansson 2003: 172-173, 194; Johansson 2014: 12; Seler 1990-1992, vol. II: 252).

del género femenino como en el altiplano, si bien no tenemos tantos elementos para afirmarlo. Sin embargo, una figurilla femenina que les es contemporánea es un modelo reducido de las esculturas monumentales identificadas como Cihuateteutl, plural de Cihuateotl, por el arqueólogo Torres Guzmán (1970: 64-65). (FIG. 1.6). El rostro joven que sirve de efigie a su incensario lleva en tocado un ave rapaz, tal vez un águila, al centro de una banda celeste reptiliana. La presencia de las esculturas de mujeres fallecidas en el parto deificadas, en el material cultural del Clásico en Veracruz arguye en el sentido de que existían asimismo los arquetipos femeninos divinizados que se encuentran en el Posclásico tardío, uno de ellos, el de las mujeres con tocado de águila, asociadas a la guerra y la maternidad.

FIG. 1.4: (PJ5415 2/3, Nopiloa); FIG. 1.5: (PJ6983 4/4, Nopiloa); FIG. 1.6: (PJ3986, El Zapotal).

III. TOCADOS CON UNA EFIGIE CEFALOFORME DE REPTIL

El labio superior largo de la figura cefaloforme de reptil dobla hacia delante, revelando las estrías del paladar interno, y los colmillos. Borlas, cuentas e inclusive conchas, todos referentes de preciosidad acuática, adornan los hocicos. Un abanico de listones que se extienden en trazos oblicuos, flanquea el conjunto. Dos o tres borlas con o sin cuentas discoidales le coronan. De las amplias orejeras suelen caer listones verticales marcados por cuentas discoidales. Las figurillas extienden sus manos horizontalmente a la altura de los hombros. Presentamos tres grupos con base en los rasgos diagnósticos que distinguen los reptiles unos de otros.

III.1 Ejemplares completos

El pictograma de voluta o espiral se inscribe en el perfil de la placa supra orbital del reptil (FIG. 2). Una espiral o voluta enrollada en los marcos superiores de las orejeras es común, si bien no mostramos ningún caso en este ensayo. Las masas ondeadas y en espiral de los tocados de los dioses de la lluvia del Preclásico medio, terminal y Proto Clásico, han sido identificadas por Jacinto Quirarte y Taube como nubes o pictogramas de humedad (Quirarte 1973: 24-26; Taube 1995: 95-97, figs. 15-19).

Pictogramas en forma de S mayúscula en bajo relieve se inscriben alrededor del cuello y en la cenefa del enredo de este otro ejemplar (FIG. 2.1a). Las formas en S desde el Preclásico medio describen nubes, y en la jeroglífica maya, el glifo en S, T632, es leído *muyal*, "nube" (FIG. 2.1b). Otro ejemplar lleva de ambos lados de la nuca un elemento trapezoidal, que parece describir el amarre capital llamado *tlaquechpanyotl*, propio de las deidades acuáticas como ya se ha mencionado (FIG. 2.2a). Su collar de un hilo soporta un cartucho al interior del cual se encuentra un pictograma similar al glifo maya T501, leído *imix*, nombre del primer día del calendario sagrado, también leído *naab* "agua, mar, plaza" o *ha'* "agua" (Montgomery 2002: 97, 109-110, 178-179). (FIG. 2.2b). Las tres piezas presentadas, en distintos niveles, enseñan pictogramas que designan las aguas y las nubes y que denotan la capacidad de los númenes en tocado y de la devota que los encarna, representada por la figurilla, de hacedores de lluvias y de las aguas. En adición, los trazos de los listones oblicuos y verticales son formemas de corrientes de agua (Von Winning 1987, cap. I).

FIG. 2: PJ11522, Comisión del Papaloapan, Nopiloa; FIG. 2.1a: PJ5165, Apachital; FIG. 2.1b: signo *muyal*, según John Montgomery (2002: 176); FIG. 2.2a: PJ5415 1/3; FIG. 2.2b: glifo del día *imix*, según Montgomery (2002: 97).

III.2 Ojos con gotas

Ciertos ejemplares muestran ojos con un par de gotas (FIG. 2.3a). El pictograma de gotas denota "agua" o "líquido" (Langley 1986: 247, 296, referentes 1, 152; von Winning 1947). (FIG. 2.3b). Otro ejemplar sirve de tocado a una figurilla "silbato sonajero" a la que Medellín Zenil clasifica en su complejo "carita sonriente" (Medellín Zenil 1987: 87-88, fig. 56).[5] (FIG. 2.4). La conexión con el embarazo es evidente puesto que la figurilla recoge sus manos sobre el abdomen, un ademán convencional en el arte mesoamericano para describir a la mujer pregnada. El tocado toma la forma de un penacho al centro y dos abanicos laterales de plumas. Agua y maternidad se conjuntan.

FIG. 2.3a: PJ3456, El Faisán; FIG. 2.3b: signos o pictogramas de gotas, según von Winning (1947: fig. 1); FIG. 2.4: PJ11526, Nopiloa.

III.3 Reptiles con plumas

Estos reptiles denotan por sus elementos aviformes, los cuales consisten en plumas que adornan los bordes internos (FIG. 2.5) o coronan las placas supra orbitales (FIG. 2.6). Un ejemplar que no mostramos viste un tocado de reptil con pico de ave arriba del hocico. Recordamos que existen arquetipos de serpiente ave y de serpiente emplumada en Mesoamérica, desde el Preclásico.

Reptiles híbridos en tocado se encuentran asociados en general al género masculino. Halperin analiza los protagonistas con yelmo de la serpiente de guerra maya del Clásico, y da cuenta de sus conexiones en Teotihuacan y Monte Albán y de los diversos autores que han contribuido a este tema (Halperin 2014: 46-50). Sin embargo, el yelmo ofidio asociado al género femenino indica una dirección precisa de investigación. La sierpe es el nahual o animal doble de los númenes del agua. Chalchiuhtlicue "la de la falda de jade o preciosa" cuyo nombre está inscrito en la vestimenta a manera de cuentas discoidales (Thouvenot 1982: 32), viste un yelmo de reptil y las serpientes ocupan una función preeminente en su imaginería, en el códice *Borgia*, y en general en los códices de este mismo grupo. Asimismo, presenta rasgos de jaguar, indicación de su papel de maga, en su indumentaria. Como todas las diosas madres, el protector de la maternidad y de los quehaceres textiles. En el códice *Telleriano-Remensis*, es referida como tal, puesto está descrita con la indumentaria de la tejedora, inclusive el cesto en el que guardaría sus utensilios (Stresser-Péan 2012: lám. 31).

Un tocado de reptil anudado en los códices, cerámica y monumentos del Clásico tardío y Posclásico corona las diosas madres mayas (Taube 1992: 99-105, figs. 29e, 50-52). La diosa I, aspecto joven, en particular está asociada a las actividades textiles en la iconografía y el glifo *zac* que forma parte de su nombre, significa "blanco" y también "tejer". La diosa O, aspecto anciano, está reiteradamente asociada a una iconografía de reptiles tanto en tocado como en faja. Mary Ciaramella señala lo anterior y concluye que ambas son tejedoras. Argumenta que, en las lenguas mayas, términos derivados de un mismo morfema, designan la serpiente, la lluvia y el tejido. Cita fuentes etnográficas que corroboran la identificación entre los tocados, las serpientes y diosas ancianas míticas (Ciaramella 1994: 203-208).

Entre las figurillas del Clásico, cuasi todas femeninas, excavadas en Xochitecatl, (Tlaxcala) una viste un tocado de reptil dotado de un abanico de listones oblicuos, coronado por flores con cuentas discoidales, sedente en un palanquín, objeto referencial de su papel en las ceremonias, en particular dedicadas a las diosas madres de la montaña (Sahagún 1950-

5 Describe Medellín Zenil el silbato sonajero "con la embocadura sobre la parte media superior de la frente y las consabidas bolitas de barro del sonajero" y su tocado como

"la mandíbula abierta de un reptil" (Medellín Zenil 1987: 87-88, fig. 56).

1982, L. 2: 23). Este atuendo capital es típico de las representaciones procedentes de Veracruz y las distingue en un contexto mesoamericano, entre las esculturas femeninas con un tocado de reptil de otras culturas. En acuerdo a lo que se dijo sobre los conceptos de los femenino en Mesoamérica, las deidades femeninas son protectoras del género femenino, médicos, parteras, tejedoras y magas que traen las humedades y crean las aguas telúricas.

FIG. 2.5: PJ12650, El Zapotal; FIG. 2.6: PJ4652, Apachital.

IV. CONCLUSIÓN

En la perspectiva de los logros y faltantes de la arqueología, la iconografía funge como la disciplina que aborda una representación como un conjunto de signos, rasgos diagnósticos, pictogramas y formemas, que se pueden leer o pensar y formular. Consideramos que se ha mostrado que las figurillas son portadoras de un discurso figurativo y constituyen un registro visual que confluyen para transmitir los conceptos de un sistema de pensamiento. La relación zoomorfo-devota rebasa este trabajo, en todo caso, partimos de que las aves y reptiles híbridas en tocado son las manifestaciones zoomorfas de deidades, y que les son consubstanciales. Las figurillas son las imágenes o manifestaciones de las mujeres que representan (Schele 1997: 17), las cuales empoderadas por sus tocados se sitúan en campos precisos de acción del género femenino en Mesoamerica.

V. NOTA:

Los dibujos pertenecen al proyecto "Iconografía de piezas en la Costa del Golfo", realizado para la Universidad Veracruzana, Museo de Antropología de Xalapa por la Dra. Chantal Denise Huckert. Dibujos por el Lic. en Artes, Antonio Vazquez Vasquez.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Anguiano, Marina/Furst, Peter (1978): *La endoculturación entre los huicholes*. México: Instituto Nacional Indigenista.

Angulo Villaseñor, Jorge (1987): "The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis". En: Grove, David (ed.): *Ancient Chalcatzingo*. Austin, TX: University of Texas Press, pp. 131-158.

Berlo, Janet C. (1992): "Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered". En: Berlo, Janet (ed.): *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, *A Symposium at Dumbarton Oaks*, October 8th-9th, 1988. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 129-168.

Caso, Alfonso/Bernal, Ignacio (1952): *Urnas de Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ciaramella, Mary A. (1994): *The Lady with the Snake Headdress in the Codices*. En: Greene Robertson, Merle (ed. gral), Fields, Virginia (ed.): *Seventh Palenque Round Table*, 1989. The Palenque Round Table Series, vol. 9. San Francisco, CA: The Pre-Columbian Art Research Institute, pp. 201-209.

Durán, Diego (1971): *Fray Diego Durán. Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. trad. y ed. Fernando Horcasitas y Doris Heyden, intro. Miguel León-Portilla. The Civilization of the American Indian Series. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

---------- (1994): *The History of the Indies of New Spain*. trad., intro. y anotaciones Doris Heyden. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

Duverger, Christian (2007): *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Furst, Peter T. (1995): "Shamanism, Transformation, and Olmec Art". En: *The Olmec World, Ritual and Rulership*. Princeton: The Art Museum, Princeton University/Harry N. Abrams, Inc., pp. 69-81.

González Torres, Yolotl (2001): "Lo animal en la cosmovisión mexica o mesoamericana". En: González Torres, Yolotl (coord.): *Animales y Plantas en la Cosmovisión Mesoamericana*. México: Plaza y Valdés, pp. 107-122.

Halperin, Christina T. (2014): *Maya Figurines. Intersections between State and Household*. Austin, TX: University of Texas Press.

Healy, Paul (1988): "Music of the Maya". En *Archaeology*, 41 (1), pp. 24-31

Heyden, Doris (1981): "Caves, Gods, and Myths: World View and Planning in Teotihuacan". En: Benson, Elizabeth P. (ed.): *Mesoamerican Sites and World Views*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 1-40.

---------- (1986): "Metaphors, Nahualtocaitl, and Other 'Disguised' Terms Among the Aztecs". En: Gossen, Gary H. (ed.): *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community. Essays in Mesoamerican Ideas*. Studies on Culture and Society, vol.1. Nueva York: Institute for Mesoamerican Studies/ State University of New York at Albany, pp. 35-43.

---------- (2001): "El cuerpo del Dios: el maíz". En: González Torres, Yolotl (coord.): *Animales y Plantas en la Cosmovisión Mesoamericana*. México: Plaza y Valdés, pp. 19-37.

Huckert, Chantal (2008): "La vestimenta de las figurillas en el Centro y Centro-Sur de Veracruz". En: Ladrón de Guevara, Sara/Beverido, Maliyel (eds.): *Mujeres de Antaño. Presencias y omisiones*. Xalapa: Museo de Antropología de Xalapa, pp. 59-70.

Johansson K., Patrick (2003): "Días de muertos en el mundo náhuatl prehispánico". En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 34, pp. 169-204.

---------- (2014): "Miccacuicatl: cantos mortuarios nahuas prehispánicos. Textos y 'con-textos'". En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 48, pp. 7-88.

Joralemon, Peter David (1990) [1971]: *Un Estudio en Iconografía Olmeca*. Trad. Francisco Beverido P. y Sara Ladrón de Guevara González. Textos Universitarios. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Langley, James (1986) *Symbolic Notation of Teotihuacan: Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*. BAR International Series 313, Oxford, Inglaterra.

Medellín Zenil, Alfonso (1960): *Cerámicas del Totonacapan: Exploraciones Arqueológicas en el Centro de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

---------- (1987): *Nopiloa: Exploraciones Arqueológicas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Millon, Clara (1988): "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia". En Berrin, Kathleen (ed.): *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. San Francisco, CA: The Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 114-134.

Montgomery, John (2002): *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. Nueva York: Hippocrene Books, Inc.

Navarijo Ornelas, Lourdes (2006) [1995]: "La presencia de las Aves en la Pintura Mural Teotihuacana". En: De la Fuente, Beatriz (coord.): *La Pintura Mural Prehispánica en*

México. Teotihuacán (I) Estudios (II). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 325-341.

Piña Chan, Román/Covarrubias, Luis (1964): *El Pueblo del Jaguar (los Olmecas Arqueológicos)*. México: Consejo para la Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología.

Primeros Memoriales (1997). Completado y revisado, Paleografía del texto náhuatl y trad. al inglés Thelma D. Sullivan, adiciones H. B. Nicholson, Arthur J. O. Anderson, Charles E. Dibble, Eloise Quiñones Keber y Wayne Ruwet. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

Quirarte, Jacinto (1973): *Izapa Style Art. A Study of its Form and Meaning*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 10. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Reilly III, Kent F. (1995): "Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World". En *The Olmec World. Ritual and Rulership*. Princeton: The Art Museum, Princeton University/Harry N. Abrams, Inc., pp. 27-45.

Sahagún, Fray Bernardino de (1950-1982): *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. 13 vols. Trad. y ed. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, Monographs of the SAR, no. 14, pts. 1-13. Salt Lake City, UT: SAR Santa Fe/The University of Utah.

Schele, Linda (1997): *Hidden Faces of the Maya*. Impetus Comunicación S.A. de C.V.

Seler, Eduard (1990-1992): *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vols. II y III. Comparato, Frank E. (ed. gen.). Lancaster, CA: Labyrinthos.

Spranz, Bodo (2006) [1964]: *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. Sección de Obras de Antropología. México: Fondo de Cultura Económica.

Stresser-Péan, Claude 2012 [2011]: *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México. La indumentaria precortesiana*. Serie Antropología. México: Fondo de Cultura Económica/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Fundación Alfredo Harp Helú/Museo Textil de Oaxaca.

Taube, Karl A. (1992): *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

---------- (1995): "The Rain Makers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual". En: *The Olmec World, Ritual and Rulership*. Princeton: The Art Museum, Princeton University/Harry N. Abrams, Inc., pp. 83-103.

---------- (2001): "The Breath of Life. The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest". En: Fields, Virginia M. /Zamudio-Taylor, Victor (coords.): *The Road to Aztlan. Art from a Mythic Homeland*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, pp. 102-122.

Thouvenot, Marc (1982): *Chalchihuitl. Le Jade chez les Aztèques*. París: Institut d'Ethnologie/Musée de l'Homme.

Torres Guzmán, Manuel (1970): Exploraciones en la Mixtequilla. Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias Antropológicas, Arqueología. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Tozzer, Alfred M. (1966) [1941]: *Landas's Relación de las Cosas de Yucatán*. Trad. y notas Alfred M. Tozzer. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. XVIII. Nueva York: Kraus Reprint Corporation.

Urcid Serrano, Javier (2001): *Zapotec Hieroglyphic Writing*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 34. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Winning, Hasso von (1947): "A Symbol for Dripping Water in the Teotihuacan Culture". En: Hendrichs, Pedro R. (ed.): *El México Antiguo*, t. VI. México: pp. 333-341.

---------- (1967): "Semejanzas entre las figurillas de Jaina y de Teotihuacan". En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XXI, pp. 41-69.

---------- (1987): *La Iconografía de Teotihuacan: Los Dioses y los Signos*. 2 vols. Estudios y Fuentes del Arte en México, núm. XLVII. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

UN MUSEO PARA TODOS. UNA PROPUESTA DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA

Ordóñez Valenzuela, Maura
Fuentes Reyes, Ixchel

UN MUSEO PARA TODOS: UNA PROPUESTA DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA

I. INTRODUCCIÓN

El Museo de Antropología de Xalapa pertenece a la Universidad Veracruzana y se localiza en la ciudad de Xalapa, Veracruz, México. En este museo se resguarda, conserva, investiga y difunde la colección arqueológica más importante de las culturas prehispánicas que se asentaron a lo largo y ancho de Veracruz.

IMAGEN 1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE XALAPA VERACRUZ, MÉXICO

El MAX, como se le conoce actualmente, se encuentra en un terreno de 13 mil metros cuadrados, de los cuales 9 mil metros cuadrados conforman área de exhibición. El diseño arquitectónico del edificio es en forma de L ya que pretende imitar al estado de Veracruz.

Sus áreas de exhibición también corresponden a la distribución espacial, cultural y temporal del estado; por lo cual el recorrido se inicia en el sur de Veracruz donde habitó la cultura olmeca con la temporalidad más temprana (1200 – 900 a.C), se continua en el centro con la llamada culturas del centro, cuya temporalidad abarca desde el 100 a.C hasta la conquista de México 1521 d.C; y termina la visita en el norte del estado con los huastecos que habitaron esta región del 1200 al 1521 d.C.

Con una trayectoria de más de 60 años y por la importancia de su colección; su edificio y amplios jardines, el MAX se ha convertido en el segundo museo de arqueología más importante de México y el primero como museo universitario.

Siendo un museo universitario además de difundir acerca del patrimonio arqueológico de las culturas prehispánicas de Veracruz, está obligado a divulgar el conocimiento científico que en él se genera.

La divulgación no es tarea fácil, ya que el mensaje debe de estar estructurado para aquellas personas que no saben nada del tema, por lo tanto, tiene que ser sencillo, pertinente y contextual. (Sánchez, 2010: 22).

Se entiende que el utilizar un lenguaje sencillo, no implica dejar lo académico, por el contrario, es hacer un arte de él ya que se requiere de mucha creatividad. (Sánchez, 2010: 84).

Con respecto a lo pertinente y contextual, lo que se pretende es hacer partícipe al público del proceso científico, esto es, que no sólo se le muestren los resultados, sino hacerlo reflexionar acerca de las temáticas de las que se está tratando. (Sánchez, 2010: 26).

Es por eso que en el Museo de Antropología de Xalapa se han creado proyectos y programas en los cuales su fin es poder hablar de arqueología y patrimonio cultural con un lenguaje atractivo, lúdico y didáctico. Por mencionar dos casos, en la galería peatonal se exhibió la exposición fotográfica denominada "Trabajo de Campo"; en ella se muestra proyectos arqueológicos realizados por investigadores de la Universidad Veracruzana e imágenes de cómo fueron encontradas algunas de las piezas que se exhiben en el museo.

Otro de los programas es "Los Cuates del Max" creado para niños de 4 a 12 años de edad y cuyo objetivo es: "*Diseñar e implementar estrategias educativas con enfoque de Educación Patrimonial que permitan al público infantil, conocer y establecer un vínculo (emocional, identitario, social) con su patrimonio cultural*[1]

Los beneficiados con estas exposiciones y proyectos, son en el primer caso los transeúntes que pasan por las rejas del museo y la segunda son aquellos niños que acuden con sus familias cada domingo al MAX, los grupos escolares que están en la ciudad de Xalapa o las escuelas rurales que son beneficiadas por el gobierno o la misma Universidad Veracruzana, que otorgan los recursos para trasladar a los niños desde sus lugares de origen al MAX y viceversa.

Pero tomando en consideración que la responsabilidad de socializar el conocimiento no debe quedar en los muros, sino que debe de llegar al mayor número de personas, el MAX inicia en el 2017 con un proyecto denominado "Un Museo Para Todos", cuyo objetivo es extender las funciones del museo, itinerando por comunidades y municipios de Veracruz para divulgar acerca del quehacer arqueológico y de las culturas prehispánicas que se asentaron a lo largo y ancho de Veracruz.

Con este proyecto se retoma el compromiso social de la Universidad Veracruzana, de ampliar los servicios universitarios, pero, con pertinencia e impacto adecuado a los escenarios sociales y comunitarios mediante la generación y distribución social del conocimiento. [2]

1 Tomado de: Manual de Procedimientos Educativos Museo de Antropología de Xalapa

2 Tomado de https://www.uv.mx/vinculacion/casas-uv/

II. UN MUSEO PARA TODOS

Un Museo Para Todos está diseñado para que itinere con reproducciones y fotografías de piezas arqueológicas que se exhiben en el MAX, para ello se requiere de la vinculación con organismos gubernamentales y no gubernamentales que proporcionen el espacio, la coordinación de los grupos y la seguridad del museo.

IMAGEN 2. FOTOGRAFÍA DE LA SALA DE EXPOSICIÓN UN MUSEO PARA TODOS EN ORIZABA, VERACRUZ, MÉXICO

La forma de operar este proyecto se divide en dos partes: la primera es la exhibición, la cual consta de 16 reproducciones y 14 fotografías representativas de las culturas de la Costa del Golfo de México, además de herramientas que utiliza el arqueólogo en el trabajo de campo. La segunda parte consiste en un recorrido guiado, una charla sobre la labor arqueológica, y talleres manuales que tengan la finalidad de que los asistentes tengan una experiencia significativa de la visita y puedan sensibilizase con su entorno cultural.

En cuanto al recorrido se inicia con una cédula explicativa del Museo de Antropología de Xalapa teniendo como referencia una foto del inmueble; continúa con las reproducciones y fotografías de la cultura Olmeca, en ellas se informa la función o simbolismo de la obra; se sigue con las reproducciones y fotografías de las Culturas del Centro de Veracruz, de la misma manera sus cedulas son informativas; prosigue con fotografías de la cultura Huasteca con cedulas de menor tamaño que indican el nombre de la pieza; y por último se muestran las herramientas del arqueólogo donde se expresa para que sirve cada una de ellas.

Cabe señalar que las reproducciones que se utilizan para este proyecto son las que se resguardaban en el MAX desde la década de los setentas, la intención fue aprovechar el material que se tenía resguardado, pero carecemos de facsímiles de la cultura huastecas por eso sólo se usan fotografías.

IMAGEN. 3 FOTOGRAFÍA DEL MONTAJE EN LA CASA EJIDAL DE EL ZAPOTAL, MPIO. IGNACIO DE LA LLAVE VERACRUZ

Esta primera parte es sólo la exposición de los objetos materiales; sin embargo, para divulgar la ciencia recurrimos a las pláticas y talleres. Para iniciar se explica que estudia la arqueología y de qué forma contribuye al bien social., Por otro lado, se aborda el tema de las culturas prehispánicas de Veracruz y como ellas siguen repercutiendo en nuestra vida cotidiana, se continúa con la guía explicando que representaba cada una de ellas y se termina con los talleres.

La primera parte la lleva acabo el personal del MAX, pero la segunda queda a cargo del responsable del espacio, esto se debe a que las distancias no permiten el desplazamiento continuo de la gente que trabaja en el museo hacia la sede. Por tal motivo se capacita a quien asigne el representante del organismo para que se encarguen de las actividades. Además, se les entrega una antología con bibliografía relacionada con los temas de la exposición.

De acuerdo a lo observado la capacitación de las guías y los talleres funcionan de acuerdo a lo establecido por el proyecto, sin embargo, el que hacer del arqueólogo, que es una parte fundamental para la divulgación de esta disciplina, quedaba un tanto desprotegido ya que sólo se explica mediante una cedula general y la vitrina de herramientas que da una idea de lo que se usa en el trabajo de campo.

IMAGEN 4. VITRINA CON HERRAMIENTAS UTILIZADAS POR LOS ARQUEÓLOGOS EN TRABAJO DE CAMPO. EXPOSICIÓN EN CASAS U.V. COYOPOLAN MPIO. IXHUACAN DE LOS REYES, VERACRUZ

Tomando en consideración este punto y aprovechando para abordar el tema del cuidado del patrimonio arqueológico se implementó un tríptico que cubriera los requisitos de la divulgación: mensaje sencillo, claro y académico.

La idea del tríptico es que se coloque en la entrada del museo para que no sólo sea visto por los grupos que van con el guía sino todo quien visite el museo. También lo que se pretende es que quien se lo lleve replique la información en su ambiente familiar, social, escolar o laboral.

El orden de la información del tríptico debe ser congruente con el proceso cognitivo de nuestra disciplina. Por lo que es necesario comenzar con la pregunta ¿Que es la arqueología?

Se considera que esta interrogante debe estar acompañada de una foto o dibujo que indiquen de forma rápida el contenido del texto. De acuerdo a la mercadotecnia hay referentes que se quedan gravados en nuestra memoria, por lo cual una persona con sombrero de sarakof, siempre lo vamos a relacionar con un arqueólogo; lo mismo pasa con las pirámides las cuales las ligamos con lugares del pasado; es por eso que cualquiera de estas imágenes servirá para atraer la atención del visitante.

En cuanto a la definición del término de arqueología no se puede suplir ya que como se dijo es necesario mantener lo académico, por lo cual su definición es: ciencia que tiene como objetivo el estudio de sociedades pasadas a través de sus restos materiales.

Por otro lado, como se ha mencionado uno de los aspectos importantes de divulgar la ciencia es que el lector sitúe la definición en su contexto, por lo que se requiere la pregunta acerca de ¿La arqueología para que sirve a la sociedad?, podría pensarse que estamos metiendo un autogol, sin embargo, es la respuesta a esta interrogante que puede determinar como el lector percibirá a los objetos arqueológicos.

En el proceso científico está la técnica y los métodos con los que se realizan las excavaciones arqueológicas; sin embargo, no debemos olvidar que los grandes descubrimientos se dieron de manera fortuita. Cabe aclarar que las personas están más familiarizadas con esos hallazgos que con los trabajos que provienen de una investigación científica.

¿Por qué no debo desenterrar las piezas? En esta pregunta englobaría el tema de la importancia que tiene el contexto arqueológico

¿Qué debo hacer si tengo una? Lo que se busca con esta pregunta es plantear los lineamientos legales para el registro de la obra arqueológica.

Con el apartado de ¿Por qué son importantes los museos?, se pretende desarrollar de manera sintética, el trabajo práctico que se realiza en la institución como, por ejemplo, la custodia de las piezas, el trabajo de curaduría, la restauración y la exhibición.

Por último, está la pregunta de ¿Por qué conservar el patrimonio arqueológico?, en ella se quiere hacer conciencia acerca de lo que nos toca como mexicanos, y en específico como Veracruzanos, de velar por la protección de los restos materiales que pertenecieron a las culturas prehispánicas que se asentaron a lo ancho y largo de Estado de Veracruz.

Es necesario hacer notar que el inicio del tema siempre es con una pregunta, esto se debe a que siguiendo lo que dicen los divulgadores, puedes penetrar de mejor manera en la consciencia de un individuo haciéndolo reflexionar, que dándole en charola de plata los resultados obtenidos de la investigación.

A la fecha el proyecto "Un Museo Para Todos ha sido aceptado en 4 sedes Coyopolan perteneciente al Municipio de Ixhuacan de los Reyes, El Zapotal N° 1 y la Casa de la Cultura de la Mixtequilla, ambos en el municipio de Ignacio de la Llave; y en el Poliforum Mier y Pesado en la ciudad de Orizaba, Veracruz.

Como la intención del proyecto Un Museo Para Todos es que la población de alguna manera se apropie de este museo de acuerdo a sus intereses, realidades y contextos; cada sede ha tenido diferentes características.

La sede de Coyopolan es una comunidad que se encuentra a 60 kilómetros de la Ciudad de Xalapa y el espacio para albergar el museo pertenece a la Universidad Veracruzana, por lo que todo el proyecto lo llevo el personal del museo

IMAGEN 5. UN MUSEO PARA TODOS EN LA CASAS U.V. COYOPOLAN MPIO. IXHUACAN DE LOS REYES, VERACRUZ

Un Museo Para Todos se instaló en el salón de usos múltiples de 4X5.50m y en un espacio abierto de 4X5m. Se inauguró el 24 de abril con la participación de 234 alumnos de 5 escuelas de primarias, telesecundaria y telebachillerato de comunidades cercanas.

La segunda sede fue la Casa Ejidal El Zapotal N°1- Es una comunidad perteneciente al Municipio de Ignacio de la Llave, cuya particularidad es que, en ella se ubica un Museo de Sitio, perteneciente a la Red de Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en el cual se encuentra una de las esculturas en terracota más importantes de Mesoamérica.

El presidente de junta de mejoras de El Zapotal acudió al MAX para solicitar una exposición sobre el sitio arqueológico. Con base en lo anterior, se le presentó el proyecto "Un Museo Para Todos". En esta sede, se realizó una modificación al guion museográfico puesto que la junta de mejoras pidió que se destacara la historia de las exploraciones del sitio, por lo cual se integraron fotografías de las excavaciones realizadas en los años setentas.

En esta ocasión el espacio asignado para albergar el proyecto fue la casa ejida la cual cuenta con un área de 7.90X8.50m.

El museo se presentó del 7 de noviembre al 7 de diciembre del 2017. En esta sede asistieron 450 niños y jóvenes de 17 escuelas de los niveles prescolar, primaria, telesecundaria y telebachillerato, A esta suma se agrega 150 visitantes del público general.

Por la distancia el personal del MAX, sólo pudo apoyar en el montaje, capacitación y en primer día de su inauguración.

IMAGEN 6. UN MUSEO PARA TODOS EN CASA EJIDAL DE EL ZAPOTAL, MPIO. IGNACIO DE LA LLAVE VERACRUZ

La tercera sede fue la Casa de Cultura de La Mixtequilla – Este lugar es la cabecera municipal de Ignacio de la Llave Veracruz. La instancia receptora fue el DIF Municipal quien se interesó por esta exposición al involucrarse también en la coordinación de la sede anterior.

En esta ocasión el proyectó estuvo en la Casa de la Cultura en un espacio de 12X16m. La fecha de inauguración de esta sede fue el 22 de enero del 2018 finalizando el 12 de marzo de este mismo año. Fue visitado por 510 niños y jóvenes de jardín de niños, primaria, secundaria y preparatoria; además de 150 personas como público general.

Esta sede, tuvo la particularidad de que agregaron otras estrategias educativas para fortalecer los conocimientos que se estaban generando en las visitas.

IMAGEN 7. UN MUSEO PARA TODOS EN CASA DE CULTURA DE LA MIXTEQUILLA, VERACRUZ

Cuarta sede Poliforum Mier y Pesado- Este edificio se encuentra en la Ciudad de Orizaba Veracruz, fue adaptado para albergar una serie de espacios de exposición.

El DIF Municipal de Orizaba fue quien contactó al MAX con la intención de promover la cultura en su localidad. La propuesta para exponer *Un Museo Para Todos* fue el salón Duquesa que tiene un área de 9.40X17.40m. y que se encuentra en el edificio Mier y Pesado.

Desde el día d su inauguración hasta la fecha se han recibido aproximadamente 300 alumnos de 16 escuelas, además de 1000 visitantes como público general.

IMAGEN 8. UN MUSEO PARA TODOS EN, POLIFORUM MIER Y PESADO, ORIZABA VERACRUZ

III. CONCLUSIONES

El Museo de Antropología de Xalapa de la Universidad Veracruzana no sólo es un recinto estático que recibe con los brazos abiertos a sus visitantes, también busca socializar el conocimiento creando programas en los cuales se incluya a la mayor parte de la población. Es por eso que con *Un Museo Para Todos* se pretende cumplir con uno de los objetivos de nuestra Casa de Estudios de impactar e incidir en la sociedad extendiendo nuestras funciones a comunidades y municipios de Veracruz.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes, Ordóñez, Pérez, Román

2018, Informe Un Museo Para Todos

Roman Azminda

Manual de Procedimientos Educativos Museo de Antropología de Xalapa

Sánchez, Ana María

2010, *INTRODUCCIÓN A LA COMUNICACIÓN ESCRITA DE LA CIENCIA,* Ed. Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver. México

V. REFERENCIAS DE INTERNET:

Vinculación, Universidad Veracruzana

https://www.uv.mx/vinculacion/casas-uv/

VI. LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. Ubicación geográfica de Xalapa Veracruz, México

Imagen 2. Fotografía de la sala de exposición Un Museo para Todos en Orizaba, Veracruz, México

Imagen. 3 fotografía del montaje en la Casa Ejidal de El Zapotal, Mpio. Ignacio de la Llave Veracruz, México

Imagen 4. Vitrina con herramientas utilizadas por los arqueólogos en trabajo de campo, exposición en Casas U.V. Coyopolan Mpio. Ixhuacan de los Reyes, Veracruz, México

Imagen 5. Un Museo para Todos en la Casas U.V. Coyopolan Mpio. Ixhuacan de los Reyes, Veracruz, México

Imagen 6. Un Museo para Todos en Casa Ejidal de El Zapotal, Mpio. Ignacio de la Llave Veracruz, México

Imagen 7. Un Museo para Todos en Casa de Cultura de La Mixtequilla, Veracruz, México

Imagen 8. Un Museo para Todos en, Poliforum Mier y Pesado, Orizaba Veracruz, México.

MARACATUS-NAÇÃO DE PERNAMBUCO: DESAFIOS NOS PROCESSOS DE INVENTÁRIO E SALVAGUARDA

Isabel Cristina Martins Guillen

MARACATUS-NAÇÃO DE PERNAMBUCO: DESAFIOS NOS PROCESSOS DE INVENTÁRIO E SALVAGUARDA.

I. INTRODUÇÃO

Ao coordenar o processo de patrimonialização dos maracatus-nação de Pernambuco, Brasil, após ter trabalhado com os grupos por cerca de dez anos com pesquisa de campo e história oral, vi-me diante de alguns desafios e impasses que proporcionaram excelentes oportunidades para refletir sobre as políticas públicas de cultura voltadas ao patrimônio imaterial. Um dos grandes desafios, postos desde as instruções da UNESCO, passando pelas normatizações do IPHAN no Brasil, está em pensar políticas públicas de salvaguarda para o bem patrimonializado, com o objetivo de proporcionar aos detentores condições de sustentabilidade. Nesse sentido, as ações de salvaguarda são as mais esperadas pelos detentores, sinalizando as expectativas e a forma como se apropriam das políticas públicas para patrimônio, tornando-se um dos maiores desafios para os gestores públicos do campo do patrimônio, bem como para os detentores dos bens, conforme salientou Fonseca (2003).

As políticas públicas de patrimônio imaterial também alcançaram outras esferas e instâncias, para além das ações de salvaguarda, ou como consequência das mesmas. Grande parte dos bens reconhecidos como patrimônio imaterial do Brasil são de matriz africana, feitos em sua grande maioria por negros e negras tradicionalmente, como o acarajé, o samba de roda do Recôncavo Baiano, o jongo no Sudeste, o tambor de crioula no Maranhão, dentre outros. Nesse sentido, têm contribuído para a promoção da igualdade racial no Brasil, colocando em discussão e em cena a cultura negra de forma rediviva, pujante e dinâmica. Podemos apontar, por exemplo, para as ações do pontão de cultura do Jongo e, a despeito de todos os problemas que podem ser assinalados, parece-me indiscutível que a patrimonialização do jongo contribuiu para dar visibilidade a grupos sociais e culturais há tempos invisibilizados. A legislação acerca do patrimônio imaterial e as políticas públicas que o cercam demandam uma profunda reflexão pois "a escolha do que constitui o patrimônio de uma nação – seja ele material ou intangível – é uma das operações políticas mais importantes para a consolidação de uma determinada história, memória e cultura comuns. " (Abreu, 2007, p. 353)

O fenômeno do crescente patrimonialização de "bens" culturais, que se assiste nas duas últimas décadas, tem suscitado entre historiadores, e cientistas sociais de modo geral, intensa reflexão. Na esteira do que Pierre Nora (1993) chamou de "lugares de memória", a onda patrimonialista foi tema de reflexão de historiadores como François Hartog (2003; 2006), que se dedica a refletir sobre o tempo e o patrimônio, para sinalizar que este fenômeno pode ser compreendido no interior da onda presentista assistida na contemporaneidade, e que talvez este fervor seja indício de um novo regime de historicidade. Os programas da UNESCO expressos na Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial sinalizam para essas mudanças em curso, como observa Hafstein (2004), a exemplo do abandono da categoria "folclore" e a adoção da categoria "cultura imaterial" ou "intangível". As mudanças nas categorias com as quais nomeamos os fenômenos culturais e sua acepção enquanto "herança", carregam uma dimensão política inquestionável, mas de difícil posicionamento, tanto em relação às políticas públicas desenvolvidas pelos Estados, quanto aos intelectuais que se dedicam a pensá-las.

As implicações desse envolvimento acadêmico com tais práticas culturais e políticas necessitam de posicionamento definido. As reflexões de Kirshenblatt-Gimblett (2003) sugerem que muitas das ponderações presentes nas diretrizes acerca do patrimônio imaterial

formuladas pela UNESCO estão eivadas de preocupações que nos parecem ingênuas à primeira vista. Postulam que é preciso salvaguardar as práticas culturais em risco de desaparecimento diante das modificações que ocorrem com o mundo globalizado. Advertem para uma indiscutível perda de diversidade cultural, e consequente empobrecimento ou perda de práticas ou heranças imemoriais. Podemos pensar estas questões na mesma direção proposta por Certeau, Julia e Revel (2003), no instigante artigo " A beleza do morto", no sentido de que a preocupação salvacionista se daria num momento em que estas práticas culturais não mais estariam em condições de confrontar a norma. Ou seja, podem ser transformadas em patrimônio sem perigo de confrontar a ordem social e política?

O estatuto da diferença e da preservação dessa diferença é capaz por si só de desviar a atenção das desigualdades sociais imbricadas nas práticas culturais e no processo de patrimonizalização? Ou poderíamos pensar que o processo de patrimonialização pode ser entendido como estratégia para impedir que a desigualdade venha à tona, acobertada pelo discurso de preservação da diversidade? E a atuação dos intelectuais, intensamente requerida nos processos de inventário, pode ser pensada, como sinaliza Tony Bennett (1999), como condição de possibilidade para a cultura na era globalizada, e que a ação dos intelectuais pode ser pensada como ações de governamentalidade que criam cidadãos conformes às regras e normas? María Cecília Londres Fonseca observa que "falar de uma política pública de preservação supõe não apenas levar em conta a representatividade do patrimônio oficial em termos de diversidade cultura brasileira (...), como também as condições de apropriação desse universo simbólico por parte da população. " (Fonseca, 2009, p, 29)

Como aqueles que são detentores de bens culturais considerados patrimônio cultural do Brasil têm se apropriado das políticas públicas voltadas para o patrimônio? De que modo essas políticas têm mudado as vidas dessas pessoas, bem como sua inserção no debate, enquanto cidadãos? Isto porque, passados já alguns anos dos primeiros processos de patrimonialização dos bens da cultura imaterial, pouco se tem discutido sobre como se deu o processo de apropriação dos bens patrimonializados e das políticas públicas voltadas ao patrimônio imaterial. Não nos interessa apenas discutir a ampliação do conceito de patrimônio ou dos bens patrimonializados, mas buscar entender como, ou se, este processo tem redundado em uma nova cultura política.

Em Pernambuco, que tem outros bens reconhecidos como patrimônio cultural do Brasil, como o frevo, alguns planos de salvaguarda têm redundado em ações criativas e que propiciam a integração dos detentores dos bens no mercado cultural de modo mais equitativo, ou criando oportunidades para sua inserção. No entanto, no caso dos maracatus-nação, até o presente momento não há um plano de salvaguarda em execução, e atribuímos tal problema à forma como o processo de patrimonialização foi orientado pelo governo do Estado, que durante o inventário demonstrou compreender o patrimônio como uma moeda de troca política, muito mais do que uma política pública de inclusão cultural. São estas as principais questões que pretendo discutir no trabalho, principalmente o caráter de subalternidade exigido pelo governo em relação aos grupos de maracatus e outros bens patrimonializados.

II. O INVENTÁRIO E AS PROPOSTAS DE SALVAGUARDA.

O maracatu-nação é uma forma de expressão performática própria de Pernambuco, especificamente de sua região metropolitana, e podem ser vistos desfilando pelas ruas da cidade nos dias de carnaval. Trata-se de um cortejo de reis, em sua grande maioria negros, e ligados à religião dos orixás, composto por uma corte (de súditos) e um grupo percussivo formado principalmente pelos grandes tambores conhecidos como alfaias (GUILLEN, 2013).

Os maracatus-nação são o resultado de uma série de práticas culturais que se configuram no século XIX, envolvendo negros e negras, escravizados ou não, que participavam de irmandades, festas e procissões, ou promoviam os batuques, que tantas reclamações suscitaram nos jornais e que pareciam justificar as perseguições policiais. Nas últimas décadas do século XIX foram de conformando ao período carnavalesco, no qual tinham autorização para desfilar nas ruas. Existiram mais de uma dezena de grupos nesse período e, apesar de todo o preconceito que envolviam as práticas culturais de negros e negras, conseguiram manter estas manifestações por todo o século XX. A despeito das inúmeras predições de que desapareceriam um dia, por se tratar de antigas práticas de velhos africanos, os maracatus-nação possuem um rica e dinâmica história de ressignificação de práticas, negociações e resistências, como apontado por Lima (2005; 2008; 2010)

Nas décadas de 1990 em diante, num processo de inserção dos maracatus no mercado do world *music*, tornaram-se mundialmente conhecidos e hoje encontram-se grupos percussivos que tocam maracatu em muitos lugares do mundo. Tais grupos percussivos são compostos, em sua grande maioria, por jovens brancos de classe média que tocam a música do maracatu, e não podem ser confundidos com os próprios maracatus-nação. Trata-se de um complexo fenômeno contemporâneo que envolvem as culturas populares e sua inserção no mercado cultural globalizado e que tem profundos impactos na reprodução de desigualdades sociais e culturais entre os diversos grupos existentes em Pernambuco. Em meio a esse complexo processo de espetacularização, conforme discutido por Guillen (2006), o processo de patrimonialização dos maracatus-nação teve início, envolvido em uma "disputa" política entre a prefeitura da cidade do Recife (governada nas gestões de João Paulo e João da Costa pelo PT) e o governo do estado de Pernambuco, cujo governador era Eduardo Campos, do PSB.

O pedido de patrimonialização dos maracatus-nação foi feito pelo governo do estado de Pernambuco, juntamente com o caboclinho, cavalo-marinho e maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra, em 2006. Logo após o reconhecimento do frevo como patrimônio cultural do Brasil, cujo pedido de patrimonialização foi feito pela Prefeitura da Cidade do Recife, conforme salienta Sarmento (2010). Parecia que havia uma disputa política para ver quem consegui patrimonializar mais bens, e conseguir capitalizar politicamente em torno dessas políticas públicas. Em Pernambuco, além do frevo, já tinham sido reconhecidos como patrimônio cultural do Brasil a Feira de Caruaru e estava em andamento o inventário da capoeira. Foi nesse contexto que, em 2011, deu-se início ao processo de inventário dos maracatus-nação e dos outros bens acima mencionados, processo esse sob a direção da Fundarpe. Eu coordenei o inventário dos maracatus-nação, junto a uma equipe interdisciplinar, com a presença de antropólogos, historiadores, etnomusicólogos, conforme consta no dossiê (GUILLEN, 2013). Também participou do processo do inventário a antropóloga Anna Beatriz Zanine Koslinski, como supervisora, e que também tinha trabalhado no seu mestrado com os maracatus-nação e era conhecida por muitos dos praticantes. Contudo, durante todo o processo do inventário contamos com a participação em diversos momentos e de formas diferenciadas de muitos maracatuzeiros e maracatuzeiras. Acredito poder afirmar que houve um relativo acompanhamento do processo de inventário por parte dos grupos de maracatus-nação da região metropolitana do Recife.

Uma das ações mais importantes para nós estava na indicação de um plano de salvaguarda, e que fosse o resultado de discussão com os detentores do bem. Assim, apesar da consciência da polissemia e permanente construção do conceito de salvaguarda, havia uma preocupação por parte dos pesquisadores do INRC de que ele pudesse ser debatido entre os maracatuzeiros. Numa tentativa de ampliar as possibilidades desse campo, concretizando um diálogo horizontal e construção coletiva, realizamos, em agosto de 2012, um seminário sobre salvaguarda na Universidade Federal de Pernambuco. Nele, fizeram-se presentes os

maracatuzeiros, representantes da equipe do inventário, do IPHAN, FUNDARPE, além de representantes de outros bens já registrados e salvaguardados como o Jongo do Sudeste e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. O seminário foi composto de uma série de mesas redondas e também de grupos de trabalho, onde os maracatuzeiros, após haverem assistido às discussões acerca do significado e possibilidades de salvaguarda, poderiam trocar experiências e colocar suas propostas para o maracatu-nação. Após o fim das discussões, as propostas foram reunidas e discutidas entre todos os maracatuzeiros.

Já tínhamos detectado que os maracatuzeiros e maracatuzeiras tinham uma ideia mais pragmática de salvaguarda, mas durante o seminário consolidamos a ideia de que a salvaguarda apresentada pela maioria dos maracatuzeiros estava muito relacionada ao mercado cultural. Dentre as propostas mais aclamadas, estava o pedido de aumento de contratos para apresentações e melhores cachês.

Ou seja, uma das grandes preocupações dos grupos era como se inserir melhor (ou com mais vantagens e ganhos financeiros) no mercado cultural. O tema do mercado cultural é um tanto delicado, devendo-se tomar o cuidado com possíveis juízos de valor relacionados à sua influência sobre as culturas populares. Os maracatuzeiros, bem como os representantes de outras manifestações da cultura popular, não compõem grupos isolados, portanto compartilham com os demais cidadãos anseios não só por uma vida digna como também por bens de consumo, dentre outras ambições. Desse modo, seu desejo de se inserir no mercado cultural é legítimo, não devendo ser ignorado ou reprimido. É fundamental que os gestores de políticas públicas de patrimônio e estudiosos do tema estejam cientes que mudanças na produção, circulação e consumo da cultura requerem também mudanças na percepção de como se configura um patrimônio; não perceber as relações sociais que condicionam o bem a ser patrimonializado interfere, negativamente, na construção de políticas públicas eficazes (GARCÍA CANCLINI, 1993).

Entretanto, apesar das preocupações relativas a qualquer tipo de imposição, é preciso estar atento para as diferentes percepções e interpretações existentes na recepção de um título de Patrimônio Cultural do Brasil, como patrimônio imaterial, principalmente para não fazer com que os usos comerciais e turísticos do patrimônio distorçam seu caráter comunitário (que, sim, existe) e beneficiem produtores e empresários ao invés dos detentores do bem. Diante da visão muitas vezes essencializada e engessada que o poder público ou produtores culturais têm sobre as culturas tradicionais e da visão, por vezes, mercadológica, que não só esses produtores e empresas, mas o mesmo poder público manifesta, é preciso estar atento para que as mudanças nas formas de expressão e organização das culturas tradicionais não são o problema. Considere-se que o "x" da questão é pensar de onde vêm essas mudanças e quem são os protagonistas delas, ou seja, se elas surgem por decisão dos detentores do bem ou por imposições do mercado ou gestores de políticas públicas (GARCÍA CANCLINI, 1993).

Diante do exposto, ressalta-se que, nos âmbitos de ações de salvaguarda, existe o risco de que se salvaguarde o bem no sentido de sua forma de expressão, e que não se esqueça do mais importante, que é a criação de sustentabilidade para as pessoas que fazem o bem. É preciso estar atento para que a salvaguarda não ignore as disputas e dimensões de poder e da desigualdade que envolve o fazer dos bens considerados patrimônio intangível (GARCÍA CANCLINI, 2012). Nesse sentido, e por meio dessas políticas, é preciso garantir direitos sociais e culturais que diminuam as desigualdades nas quais os detentores do bem se inserem, e condições para que eles possam dar continuidade à sua cultura de forma digna.

Após o seminário sobre a salvaguarda realizado entre os maracatuzeiros, as propostas se expandiram; sendo assim, foram propostas a construção de um museu para os maracatus que abrigasse, além de exposições e documentos referentes à memória dos maracatus,

atividades culturais; cursos de capacitação em produção cultural e audiovisual; condições para compra e reformas de sedes; e um calendário fixo de apresentações garantido pelo poder público. Com o seminário, foi possível retomar, sem imposições ou juízos de valor, a preocupação não só com o mercado cultural, como também com práticas mais comunitárias entre os maracatus. Em linhas gerais, o horizonte de expectativas dos grupos era conseguir um pontão de cultura (como o jongo e o samba de roda tinham conseguido) ou outras políticas públicas de impacto que projetassem o maracatu-nação, ao mesmo tempo em que as políticas públicas de salvaguarda criassem condições de sustentabilidade para os grupos menores.

Por fim, é importante mencionar os conflitos existentes entre os maracatus-nação e os grupos percussivos pernambucanos. Dentro do Estado, é impossível não perceber a disputa existente entre as duas categorias de grupo dentro do mercado cultural, já que os grupos percussivos também são contratados para realizar apresentações, bem como movimentam um mercado de oficinas, mercado este que poderia beneficiar os maracatus-nação. No processo do INRC, surgiu uma polêmica a partir do momento em que notamos que alguns grupos percussivos, mesmo que não reconhecidos pelos maracatus-nação como sendo maracatus "autênticos", reivindicavam tal identidade para si. Se tais grupos fossem contemplados dentro do inventário, eles também teriam direito às políticas de salvaguarda, mesmo apresentando melhores condições estruturais para a realização de suas atividades? O surgimento de tais grupos é, dentre outras razões, consequência desse mercado cultural que, nos últimos anos, tem valorizado as formas de expressão do maracatu-nação. Lembremos que a UNESCO, desde a década de 1990, mostrou-se preocupada com as consequências do mercado que rodeia os bens de natureza imaterial, e, em sua convenção, salienta a importância de políticas patrimoniais que possam proteger esses bens da influência mercantil de caráter negativo.

A equipe que inventariou os maracatus-nação optou por não inventariar tais grupos, porém entrevistamos alguns representantes para fundamentar nossa escolha, apresentando os resultados dessas entrevistas numa ficha anexa e nos conteúdos do dossiê. Intelectuais, como Regina Abreu (2005), já salientaram sobre o poder dos cientistas sociais e historiadores em selecionar e definir os bens que serão registrados e o risco de hierarquiza-los. Como pesquisadores que tentam auxiliar na construção de autonomia para os grupos tradicionais não poderíamos permitir que as desigualdades e exclusão à que estão submetidos esses grupos na sociedade se reproduzissem no interior do inventário. Contudo, não podemos simplesmente reproduzir o argumento de que há, por parte dos grupos percussivos, apropriação cultural. Além de ser um argumento reducionista, não percebe a importância que esses grupos exercem na reprodução das desigualdades entre os grupos de maracatu-nação do Recife, uma vez que os grupos que mais conseguem atrair membros de grupos percussivos de todo o mundo para participar das atividades no carnaval, acaba por angariar mais prestígio e agregar valor financeiro ao grupo (com contribuições desses grupos percussivos para os maracatus-nação)

A preocupação com a desigualdade foi a razão pela qual também decidimos registrar, entrevistar e preencher fichas de forma de expressão para cada uma das nações de maracatus existentes. Entre os maracatus-nação, existe uma disparidade evidente entre os grandes grupos, que possuem melhores condições estruturais, divulgação e inserção em projetos culturais e no mercado, e grupos menores, que sobrevivem apesar das enormes dificuldades que enfrentam.

No dia 03 de dezembro de 2014, o maracatu-nação teve seu registro aprovado pelo IPHAN em Brasília, contando com a presença do presidente da Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco - AMANPE, o articulador do maracatu Aurora Africana, Fábio Sotero. Já a cerimônia que entregou o título de Patrimônio Cultural Imaterial foi realizada no

Recife no dia 18 de agosto de 2015, sendo também Fábio Sotero o escolhido para representar os maracatus-nação. Em entrevista ao Portal Cultura PE, o maracatuzeiro expressa a satisfação pela recepção do título por parte dos maracatus, e também se mostra orgulhoso por haver participado do projeto que inventariou o bem. Por fim, ele dizia acreditar que, com a concretização do registro, os maracatus conquistariam mais respeito e oportunidades, principalmente os grupos menores.

Não existem garantias de que as condições obtidas pelas diferentes nações de maracatu, daqui por diante, serão mais igualitárias. Na verdade, para que tal premissa seja real será necessária muita colaboração e diálogo entre os grupos tradicionais. Entretanto, acreditamos que, após todo o processo do INRC, os maracatus-nação se fortaleceram politicamente, e já possuem muitas ferramentas que facilitam sua articulação entre si, o mercado e os poderes públicos. Fica então o desejo de que sua salvaguarda possa trazer melhorias para esses grupos, e que possa ser gerida de maneira autônoma pelos detentores do bem, bem como servir de exemplo para outros patrimônios imateriais que ainda terão seus registros e salvaguardas solicitados.

Em Pernambuco, o **Registro do Patrimônio Vivo** tem sido responsável, no âmbito estadual, por colocar em discussão uma política de patrimônio imaterial. A lei tem como objetivos expressos valorizar as manifestações populares e tradicionais, reconhecendo anualmente 3 mestres ou grupos com bolsas vitalícias, e em contrapartida os mesmos devem participar de ações que garantam a reprodução de seu saber-fazer.[1] Desde que foi promulgada, até hoje, mais de 20 mestres e/ou grupos que são considerados patrimônio vivo de Pernambuco. A relação dos mestres e grupos, pode-se afirmar, não contempla a diversidade das manifestações da cultura popular no Estado e as ações de divulgação e reprodução do saber são, no mínimo, consideradas muito tímidas. Ao participar de todo o processo, uma vez que era dirigente do departamento responsável por acolher as candidaturas e fornecer ao Conselho de Cultura – instância que decide quem será contemplado anualmente – subsídios para a escolha, Maria Acselrad afirma que "a categoria patrimônio se encontra associada a um processo de atribuição de valores, incorrendo no risco de vermos ser transformado esse conceito naquilo que o conceito de cultura já representou no século XVIII, ou seja, marca distintiva de classes superiores, erudição, estratégia de distinção social." (ACSELRAD, P. 273-274)

Dentre mestres e grupos que foram contemplados com o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco encontram-se dois grupos de maracatu: o Maracatu Nação Leão Coroado e o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Iguarassu. Ambos tiveram sua candidatura proposta pela Comissão Pernambucana de Folclore, na pessoa de Roberto Benjamim, e argumentou-se que eram grupos que preservavam antigas tradições da cultura popular pernambucana. Entre os maracatus-nação o título conferido aos dois grupos teve como conseqüências práticas afinal, como afirmou mestre Afonso, do Leão Coroado, "todos tem cultura, mas só alguns são patrimônio". Ou seja, o título tem sido utilizado como estratégia de distinção inequívoca, reforçando os discursos a favor da tradição e firmando diferenças "sociais" e desigualdades entre os grupos.

Na esteira da legislação que cria o Patrimônio Vivo, e com um inequívoco caráter nobilitador, a Asssembléia Legislativa de Pernambuco passou a distribuir títulos de patrimônio imaterial para uma série de bens, que iam desde o bolo Souza Leão à Feirinha de Boa Viagem. Não havia nenhuma preocupação dos deputados em fazer um inventário cultural do bem e sequer propor plano de salvaguarda, daí seu caráter nobilitante. Houve na imprensa, durante o ano de 2009, intenso debate sobre os significados da distribuição

1 Lei n. 12.196, de 2 de maio de 2002.

aleatória de título de patrimônio imaterial sem que fosse acompanhado de outras ações que salvaguardassem o bem ou mesmo promovessem o seu inventário. Após intensas discussões com a Fundarpe, os deputados concordaram em parar de distribuir títulos de patrimônio, pois afinal se configurava como um processo nobilitador que não propunha ações de salvaguarda ou sustentabilidade para os detentores dos bens.

Mas são estes exemplos que contribuem para que possamos discutir as apropriações das políticas públicas de patrimônio imaterial inequivocamente interligadas às práticas politicas e eleitorais nas quais exige daqueles que fazem a cultura popular um lugar subalterno.

Lembro do momento da entrega dos inventários para a presidente do Iphan, uma cerimônia em que o governador Eduardo Campos esteve presente, e que foi organizada pelo cerimonial do palácio do governo. Havia, naturalmente, uma mesa de autoridades que discursaram sobre a importância das políticas públicas de patrimônio imaterial, enquanto o cerimonial tinha posto atrás das mesas várias "figuras" dos bens estavam entregando o inventário. Ou seja, por trás de cada autoridade na mesa, havia um caboclo de lança, uma dama do paço, um caboclinho e um Mateus, "figuras" dos bens que estavam sendo patrimonializados. A subalternidade exigida dos detentores dos bens patrimonializados era ali evidente. E constrangerada para muitos que participaram da cerimônia.

Acredito que esta história sinaliza muitas das razões para que até o presente momento não se tenha formulado um plano efetivo de salvaguarda dos bens patrimonializados, a despeito de todas as mudanças políticas pelas quais o país passou, e a crise econômica que afetou substancialmente os recursos públicos destinados aos incentivos culturais. Nenhum plano ou ação de salvaguarda foi sequer discutido, desde o momento de reconhecimento dos bens como patrimônio cultural do Brasil. A que serve, efetivamente, uma política de patrimônio cultural e imaterial no Brasil? Será que conseguiremos ainda reverter essa situação, a ponto de considerarmos as políticas públicas de patrimônio promotoras de igualdade social e cultural?

III. BIBLIOGRAFIA.

ABREU, Martha. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. in: ABREU, Martha (org) Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, p. 353.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

ACSELRAD, Maria. Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública. In: CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural: Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 257-277.

BARBOSA, Cibele; COUCEIRO, Sylvia. Cultura imaterial e memória documental em Pernambuco in: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Tradições e traduções: a cultura imaterial em Pernambuco.* Recife, Ed. UFPE, 2008.

BENNETT, Tony. Putting policy into cultural studies in: DURING, Simon (ed.) The cultural studies reader. London, Routledge, 1999, p.479-491.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas.* São Paulo, Edusp, 1998

CANCLINI, Nestor Garcia. "Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural". In: El Patrimonio Cultural de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CARVALHO, José Jorge. Espetacularização e canibalização das culturas populares. *I Encontro sul-Americano das culturas populares e II Seminário Nacional de Políticas públicas para as culturas populares*. Brasília 14 a 17/09/2006. São Paulo: Instituto Polis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007 p. 80 a 101.

CERTEAU, M.; JULIA, D.; REVEL, J. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, Papirus, 2003.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHARGAS, Mário. *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A/ FAPERJ, 2003, p. 56-76

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins Guillen (org.). *Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-Nação*. Brasília: IPGAN, 2013, 176 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). *Sæculum– Revista de História,* n. 14, 2006 pp. 183-198.

HAFSTEIN, Valdimar. The making of Intangible cultural heritage: tradition and authenticity, community and humanity. Berkeley, University of California, 2004.

HARTOG, François. *Régimes d´historiceité. Presentismo et expériences du temps*. Paris, Editions Du Seuil, 2003.

HARTOG, F. Tempo e Patrimônio. *Vária História*. Belo Horizonte, vol. 22, n. 36: p. 261-273, jul/dez 2006.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Bárbara. El patrimônio inmaterial como producción metacultural. *Museum* (UNESCO) n. 221-222, 2003, p. 52-67.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Edições Bagaço, 2005.

LIMA, Ivaldo Marciano. *Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias: Recife, 1930-1945*. Recife: Edições Bagaço, 2008.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. "Entre Pernambuco e África. História dos Maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960–2000)." Rio de Janeiro: Tese de doutorado em História, UFF, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. *Patrimonialização das culturas populares: visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano*. Recife: Dissertação de Mestrado em Antropologia na UFPE, 2010.

“LOS MILLONARIOS”: EL RETORNO DEL CONFLICTO MAPUCHE Y LOS ANTAGONISMOS SOCIALES

Faúndez Carreño, Tania Alejandra Soledad

LOS MILLONARIOS. EL CONFLICTO MAPUCHE DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ÉLITE CHILENA

El tema de la identidad, con sus múltiples variantes, constituye un elemento recurrente en la dramaturgia chilena de todos los tiempos. Basta con pensar, por ejemplo, en el texto de María de la Luz Hurtado *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social* para darnos cuenta de cómo los dramaturgos nacionales de distintas épocas han ido plasmando de forma compleja y variada este tema (Hurtado 1997: 9-14). Sin embargo, el tema de la identidad racial indígena y su variante socio-económica no ha sido una prioridad para la dramaturgia nacional. Menos aún, lo que significó, y significa, la traumática usurpación de las tierras de las comunidades mapuches en el sur de Chile (mal denominada "Pacificación de la Araucanía")[1] y su difícil diálogo con el Estado chileno. Pese a este silencio de la dramaturgia chilena, podemos destacar algunas obras editadas que han retratado el conflicto bélico entre indígenas e invasores, como *La ciudad encantada* (1892) de Jorge Klickman*; Castillo y Arauco, o la génesis de un pueblo* (1914) de Ángel Pobes; *El guerrero de la paz* (1962) de Fernando Debesa; *Ayayema* (1964) de María Asunción Requena; *Lautaro* (1982) de Isidora Aguirre, *Malinche* (1992) de Inés Stranger; *Gota a gotas nubes tristes* (1999) de Alberto Kurapel; *Medea Mapuche* (2000) de Juan Radrigán; *Valdivia* (2009) de Inés Stranger y *Valdivia: la gesta inconclusa* (2009) de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda.[2]

La mayoría de estos dramas obedecen a la categoría de teatro histórico-documental[3], exceptuando el texto de Klickman, de carácter histórico-fantástico, y el de Radrigán, de inspiración mítica. Todos estos dramas tienen una función educativa para el espectador y algunos de ellos surgen a partir de ciertos hitos históricos, tales como el Centenarios de la República (1910), el Quinto Centenario de la Conquista de América (1992) o el Bicentenario de la República (2010). Las piezas que tratan los temas de la Guerra de Arauco presentan cuatro variantes: 1) reconstruyen una mirada Occidental de la Conquista, 2) rescatan lo indígena como patrimonio de lo chileno, 3) restablecen la dignidad perdida por el pueblo

1 Previo a la Pacificación de la Araucanía, podemos mencionar la obra de Roberto Cayuqueo "El pacto de Renv" (2017), del Colectivo Epew. Obra que ficciona sobre una identidad mapuche-francesa, a partir del hito del francés Orélie Antoine de Tounens, quien, en 1860, se autoproclamó Rey de la Araucanía y la Patagonia. La obra busca reflexionar sobre la identidad chilena.

2 Personajes históricos que aparecen en estos dramas son Caupolicán, Lautaro, Colocolo, Rengo, Tucapel, Alonso de Ercilla y Zúñiga, García Hurtado de Mendoza, Pedro de Valdivia, Inés de Suárez y el Padre Luís de Valdivia. Y también la mítica Fresia (retratada en La Araucana, de Ercilla).

3 El teatro histórico obedece a una estética y un discurso particular del relato historiográfico oficial, recreado por medio de diversas fuentes. Este tipo de teatro realiza una reescritura sobre el hecho, pero no el hecho mismo. Para Iolanda Ogando, el dramaturgo, al retratar un hecho histórico, una batalla o la vida de un mártir nacional, puede seguir con un discurso conservador tratando de restaurar sus precedentes históricos (afirmando, enalteciendo o perpetuando hechos y/o personajes patrios legendarios), o bien, puede parodiar, cuestionar o deconstruir dicho legado, otorgando otra significación al relato tradicional, discutiendo su legitimidad desde la estética de la ficción y no desde la historia misma (Ogando 2002: 345-362). La historia, en este caso, es tomada como un pretexto que no pretende ser fiel al discurso hegemónico. Asimismo, Ogando expresa que el pasado no es materia muerta sobre la cual se puede esculpir una figura pretérita, éste, más bien, se presenta como un sustrato vivo que inspira y alienta a la actualidad, donde el dramaturgo debe mantener una relación polisemántica con los hechos del sistema histórico del pasado y del presente, concediéndole una carga de crítica social, en que la restauración dramática no puede ser una réplica del discurso histórico.

mapuche y 4) muestran héroes del pasado sin continuidad histórica en la sociedad contemporánea.[4]

Estas dramaturgias de la guerra[5], que abordan el conflicto mapuche y su antagonismo social con los conquistadores, expresan un discurso oficial que sitúa al pueblo mapuche como un elemento fundacional de la identidad chilena. Son teatralidades que obvian cualquier resquemor racista y clasista hacia lo mapuche; silenciando características segregacionistas profundas en Chile, y Latinoamérica, desde inicios de la República y vigentes hasta el día de hoy. Estos temas omitidos por las dramaturgias bélicas, antes mencionadas, se exponen de manera descarnada en el texto *Los millonarios* (2016), de Alexis Moreno, pues es una pieza que rearticula los antagonismos sociales acallados (racismo y clasismo) y se hace cargo de la vigencia del conflicto indígena.

El argumento de la obra gira en torno a cómo un grupo de abogados millonarios se ven obligados a defender, por compromisos sociales de poder, a un comunero mapuche por el asesinato de una familia de agricultores millonarios en la Araucanía (en una clara alusión al caso público Luchsinger-Mackay, ocurrido en enero del 2013)[6]. Poco a poco se va desentramando la maquinación judicial de estos abogados, quienes, en un ejercicio grotesco de rabia y pasión, hacen un recorrido histórico de la relación entre el Estado nacional y las comunidades mapuches, se burlan de la noción de patria y exhiben el racismo de un sector importante de la sociedad chilena. De este modo, los abogados exponen una mirada peyorativa hacia el patrimonio cultural, político, económico y social del pueblo mapuche.

La estructura de *Los millonarios* está compuesta por diez cuadros y un epílogo. A partir de diversos dispositivos escénicos y actorales como proyecciones, representación dentro de la representación, confrontación y diálogo de discursos oficiales/extraoficiales), Moreno expone de forma lúcida, impecable y sin pelos en la lengua el accionar violento, directo e indirecto, de una cúpula de poder nacional, herederos desde la Colonia.

---

4 Así y todo, la escena chilena no cuenta con ningún texto que provenga de algún dramaturgo o colectivo mapuche que dé cuenta de la traumática Conquista de Chile. Sin embargo, podemos encontrar aproximaciones hacia una genealogía de teatro mapuche en Chile (Gulumapu) a lo largo de la historia, tales como el Conjunto Artístico Mapuche Llufquehuenu, también conocido como Compañía Dramática Araucana, 1917, la Compañía de teatro Mapuche, bajo el alero de la agrupación política Ad Mapu, en los años setenta, un amplio movimiento performático y teatral a finales de los ochentas, y compañías contemporáneos profesionales y amateurs, tales como: Teatro OOMM, Teatro de Mujeres, Kimvn teatro, Kolectivo mogetun kuifi epew, Colectivo Epew, Teatro mapuche a lo mapuche, Teatro Rupü, entre otras, quienes llevan a escena temas como la memoria, la identidad y la resistencia, las cuales intentan establecer un reconocimiento político y cultural del pueblo mapuche, evidenciando el conflicto entre el pueblo mapuche y el Estado chileno (Arreche 3: 2009).

5 Siguiendo a David Lescot, Dramaturgies de la guerre (2001: 40-56), los textos nacionales nombrados obedecen a dos corrientes importantes, como "acción de guerra" (el conflicto militar es el elemento principal del drama) y como "estado de guerra" (el drama ahonda en las dimensiones socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas). Para más información sobre este tema, véase La guerra en la dramaturgia chilena (2014).

6 El caso Luchsinger-Mackay es un caso judicial que se refiere al asesinato del matrimonio del empresario Werner Luchsinger y Vivianne Mackay, en la Araucanía, en el marco de protestas del quinto aniversario del asesinato del joven Matías Catrileo, en relación con el conflicto mapuche y el Estado chileno. Tras el hecho, asesinato y quema de la casa de los Luchsinger-Mackay, se imputó al machi (principal figura médica, religiosa y protectora del pueblo mapuche) Celestino Córdoba, quien, el 20 de febrero del 2014, fue condenado como único responsable del hecho y juzgado a 18 años de cárcel, sin beneficios. Véase Diario La Tercera http://www2.latercera.com/noticia/celestino-cordova-es-condenado-a-18-anos-de-carcel-por-la-muerte-del-matrimonio-luchsinger-mackay/

Con estos dispositivos en juego apreciamos una mirada feroz sobre la sociedad chilena donde, por un lado, se expresa cómo esta ha sido pasiva y cómplice por omisión frente al histórico conflicto mapuche y por otro, cómo esa pasividad —ganada gracias a las políticas de los gobiernos nacionales— le ha servido a un pequeño e importante sector político-económico para manejar dicho conflicto a su antojo. Mediante un barrido histórico-documental, apoyado por diversas fuentes (diarios, textos, leyes y entrevistas), *Los millonarios* se vale tanto de versiones oficiales y conservadoras para tratar el chileno-mapuche, como también de versiones extraoficiales donde, por ejemplo, la técnica del montaje político (maniobra de distracción de la opinión pública) —tan utilizada por el gobierno, sobre todo con la Ley Antiterrorista—, se desvela en su totalidad.[7] Así, la escenificación de cómo se crea y funciona el montaje judicial cobra protagonismo al final de la obra. Para salir victoriosos del caso, para sacar de "polvo y paja" a Erwin Calluqueo (el comunero acusado), los abogados organizan un montaje que inculpa a otra persona del crimen: un joven chileno común, no mapuche, que vive en una población de Temuco. En una síntesis histórica-pasional hilada con una verbalidad delirante, la defensa del caso da a conocer la inocencia de su joven cliente, argumentando, entre otras cosas, que "es Chile quien defiende a Erwin Calluqueo, y nosotros, los patriotas que lo acompañamos " (Moreno 2016: 55).

I. LOS DUEÑOS DE CHILE

En la pieza la proyección audiovisual juega un rol importante. La imagen de citas históricas famosas, y otras menos conocidas, sirven de anticipo y resumen para la escena. En el capítulo 1 "¿Qué es Chile?", aparece una frase polémica proferida por un abogado y político liberal chileno de finales del siglo XIX, frase que, pese a su antigüedad, es sumamente actual, pues mantiene viva la mentalidad de una elite latinoamericana clasista, racista y segregacionista por centurias:

> Los dueños de Chile somos
> NOSOTROS,
> Los dueños del capital y del suelo;
> Lo demás es
> MASA
> INFLUENCIABLE
> Y VENDIBLE;
> Ella no pesa ni como OPINIÓN

7 Algunos ejemplos de "montajes políticos" que la ultra derecha chilena ha intentado vincular al movimiento mapuche -en genérico- son su vínculo con la FARC o el ETA (desde el 2008) y los diversos "ataques incendiarios" a propiedades, instalaciones, camiones y monocultivos exóticos en los alrededores de Temuco. Esto con el fin de influir en el sensacionalismo nacional de que el movimiento mapuche es sinónimo de terrorismo, al tiempo que estos hechos han servido de excusa, para el Estado, para la militarización y criminalización de diversos territorios y organizaciones mapuches, como la Coordinadora Arauco Malleco (Seguel 2015).

Ni como PRESTIGIO

Eduardo Matte Pérez,

Diario El Pueblo,

10 de Marzo de 1892 (Moreno 2016: 1).

Moreno opta por acentuar de forma explícita ciertas palabras clave, por medio de mayúsculas, con la intención de subrayar desde dónde va hablar la obra, es decir, desde la clase burguesa-patriarcal de Chile. Así, el espectador/lector aprecia el antagonismo social a partir de la visión de la clase dominante y no desde la tradicional visión de la clase subalterna[8]. Al hablar desde el ángulo de los pudientes, Moreno no pretende obviar la lucha de poder entre sus propias filas y acentúa sus rivalidades económicas. El estrecho vínculo con un abogado influyente —el padre del abogado 1— es la razón principal que mueve al grupo para alegar la apasionada inocencia de Calluqueo.

2: Los muertos del predio eran, prácticamente, dueños de un tercio de la región, junto a los Matte y los Angelini. Nuestra firma los representaba en una docena de negocios. Pero, de un día para otro rescindieron los contratos y se fueron con los chinos. Chinos de mierda. ¿Por qué? Nunca nos dieron explicaciones.

Eso es.

3: Entonces es una venganza…

2: Sí, chinos de mierda. El prestigio internacional sería una inversión a mediano plazo. Y, bueno, mi padre no perdona que los chinos se llevaran esos contratos. Chinos de mierda.

Al picunche este lo sacamos libre de polvo y paja.

Así lo exige la firma.

Bueno, empecemos. Va a ser entretenido. Y gracias por su ayuda (Moreno 8).

A partir del discurso de los poderosos, las clásicas preguntas de ¿Qué es la patria? ¿Qué es Chile? ¿Usted se siente chileno? aluden a conceptos anacrónicos que carecen de valor, de sentido e identificación. Aquí, la idea de patria, identidad, unidad, de "comunidad imaginada", parafraseando a Benedict Anderson en su clásico *Comunidades imaginadas* (1983), son cuestionadas y destruidas de forma magistral a lo largo de la pieza.

En vez de encontrarnos con sus sujetos conservadores, católicos, ultrapatriotas e intransigentes, el texto dibuja a individuos agnósticos, apátridas, con una ética particular y quienes no reparan en cambiar de opinión según la ocasión, incluso si no comulgan moral y

8 Este ejercicio, el de abordar la perspectiva del poder arrogante desde sus propias figuras, ya se había observado en la escena chilena contemporánea en obras como La amante fascista (2010), de Alejandro Moreno y El taller (2012), de Nona Fernández.

políticamente con un caso. Los abogados de *Los millonarios* son sujetos poderosos y ególatras que saben que lo que se ha establecido como norma en la sociedad nacional es gracias a ellos y sus antepasados, y por ende, tienen el poder de transgredirlo y crear nuevos cánones sociales. Estos representan a una cúpula que no cree en los nacionalismos, en la democracia, en la justicia ni en la igualdad. Creen más bien en el poder, el dinero, en la supremacía racial (blanca-caucásica) y en el discurso de los vencedores. Creen en una elite intelectual histórica que ha construido y dominado el terruño llamado Chile. Ellos son los que en el pasado han encabezado y destruido gobiernos, han dirigido la guerra, la iglesia, han violado a mujeres, han golpeado, han matado y resucitado a gente. Ellos son Chile, ellos son y serán los dueños de Chile por un derecho hereditario dinástico.

Estos personajes, moldeados en base a fuentes históricas, se extreman aún más sobre la escena, exacerbando su sentido de superioridad social y racial frente al indígena y el chileno "medio", que en palabras de Moreno corresponde al sujeto "entre el empresario y el mapuche" (Moreno 2016: 23). Esta exacerbación sirve para recordar que nuestra sociedad chilena vive en un conflicto social permanente, donde la explotación, la inequidad, la injusticia y el abuso de poder (económico, político y gubernamental) parecieran ser un orden natural. Moreno no busca hacer un teatro histórico-documental ni educar a los espectadores. Tampoco pretende incentivar al espectador a una lucha reivindicativa que él mismo da por perdida. Lo que le interesa es hacer crisis mediante el obsceno manejo del poder y su posición frente al conflicto mapuche.

El autor, sin eludir un balance de memoria histórica, representa una mirada contemporánea y descarnada del discurso clasista y racista de los que integran la categoría socioeconómica ABC1 y parte de la elite dominante del país[9]. Expone las estructuras y relaciones de poder, las contradicciones del modelo socioeconómico y el latente antagonismo que hay entre los sectores sociales, tales como empresarios agrarios/comuneros mapuches y el Estado nacional/autonomía mapuche. No reniega de estos enemigos que se han mantenido en el tiempo y conserva las asperezas históricas, que abundan en inhumanidad y violencia. Estos elementos, propios del teatro político,[10] se disponen a través de la comedia negra, característico de los dramas de Moreno. A partir de esta estética, el dramaturgo logra elaborar un discurso de conciencia social que critica y desmantela a nuestra sociedad del siglo veintiuno.

Por otro lado, la representación del comunero mapuche es omitida en la obra. Erwin Calluqueo existe solamente porque se habla de él. De esta forma, Calluqueo es representado como una otredad lejana y despreciada.

Los abogados demuestran constantemente su repudio hacia la raza de Calluqueo, se ríen de su cultura, de su familia, de su nombre de pila de origen celta y de su aspecto físico. Lo indígena, en cambio, se representa por medio de lo femenino. Jeannette, la empleada, es

[9] La categoría "ABC1" es la unión de las categorías A, B y C1, la cual indica la estratificación social de la clase media alta en Chile.

[10] Según la visión de César de Vicente (2013), el teatro político no es la escenificación de un "tema político", sino que es un sistema de trabajo teatral cuyo objeto de investigación es el "poder": estructuras, funcionamiento, conflictos, determinación de la realidad y antagonismos sociales.

la que recibe de forma directa la violencia enunciada por los abogados, por ser mujer, indígena y por trabajar como doméstica.

La empleada es encarnada en la obra fisonómicamente por dos actrices diferentes. La puesta en escena muestra a un personaje que intenta establecer la convención de que es la misma persona, pero como espectadores vemos a dos actrices físicamente disímiles. En la primera parte, la empleada —blanca y de rubios cabellos, pero mestiza, al fin y al cabo— es violentada por su condición de mujer obrera. Es víctima del abuso de poder de su patrón, abogado 1, y del abogado 2, abuso que acepta en silencio. Para el "patrón" ella no es una persona, sino un ser que debe escuchar y obedecer. La empleada puede hablar o mirarlos tan solo si él le da el permiso para hacerlo. Por otro lado, el abogado 2 la acosa sexualmente y de forma posterior la viola en un rincón de la casa con el consentimiento del abogado 1 y ante la indiferencia de la abogada 3. La segunda imagen de la empleada es representada por una actriz morena. Esta segunda aparición, como una empleada mapuche —se ha quitado el maquillaje, exponiendo su condición indígena—, propone un vuelco. Ella viene a encarnar el asco y el temor que los abogados millonarios tienen por el pueblo mapuche. Pero esta, a diferencia de la anterior, les sirve de otro modo a los patrones. No con ayudas domésticas ni con su cuerpo como objeto sexual. Su servicio es el de entregar algunas claves a los abogados para pronunciar correctamente la palabra mapuche. Pese a los insultos y vejámenes que debe aguantar (se ríen de su nombre, de su cara, de su cultura, de su futuro y además la golpean hasta dejarla inconsciente), la segunda imagen de la empleada es más desafiante, habla fuerte, bebe del whisky de ellos y se sienta en sus sillas de trabajo. Como se aprecia, el cambio no se ve únicamente en la doméstica, sino que también en los millonarios, quienes reaccionan de forma diferente en relación con la primera sirvienta. Los abogados se horrorizan al ver la figura "real" de la empleada —como una mapuche—, pues su único contacto con este mundo era a través de imágenes (a Calluqueo solo lo han visto en fotografías). Y en el juego del absurdo, su espanto los lleva a recurrir a las armas, "a modo de defensa", frente al terrible peligro que significa el indígena.

II. REPRESENTACIÓN DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN

La obra, con sus cuadros y epílogo, se compone también de distintas escenas que son representaciones dentro de la representación. Muestra de ello son las escenas en que los abogados 1 y 3 se burlan del nombre de Erwin o la escena de "La patrona de Chile" (representada por la abogada 3); la secuencia en la que el defensor (abogado 2) actúa frente al jurado (abogados 1, 3 y 4) y finalmente, "La escena grosera" de los pobladores de Temuco (interpretada por 1, 3 y 4). Sus representaciones dentro de la obra obedecen a que, en su calidad de leguleyos, deben justificar —y actuar— sus argumentos frente a sus colegas. Sin embargo, "La escena grosera" escapa de las anteriores, pues muestra a las víctimas del sistema socioeconómico en la Araucanía (producto del conflicto mapuche con el Estado chileno) y al "chivo expiatorio" que ocupará el lugar de Calluqueo en la cárcel. De todas las mencionadas, me gustaría detenerme en la escena "La patrona de Chile" (cuadro número 5), ya sea por su retórica como por su estetización.

La Virgen del Carmen, después de la Independencia, se asocia con la nacionalidad y el Estado de Chile. Su imagen aparece acompañando el destino del país, tal como afirma Pilar Hevia: "debido a los favores que ella había prestado y seguía prestando a la Patria, se originó

un natural sentimiento de gratitud por parte de los chilenos. La Virgen del Carmen se convertía así en un agente cohesionador y legitimador de la nación chilena" (36). A partir de estas ideas, Moreno reorganiza un nuevo discurso que versa sobre el destino de la nación chilena en relación con el conflicto mapuche. Acentúa el arribismo racial y social —tónica de toda la obra—, el actuar efervescente de "la masa" y una visión pesimista y viciosa del futuro del país. Este discurso mordaz es vertido por la abogada 3, quien representa a la Patrona de Chile —vestida con las prendas características de la Virgen del Carmen (escapulario y traje de carmelita), donde juega a declamar el texto con un acento español y un natural acento chileno—. Su monólogo alude al histórico vínculo que el Estado chileno ha tenido con el pueblo mapuche, manifestando abiertamente cómo los sucesivos gobiernos han querido obviar y usurpar las tierras de las comunidades indígenas en reemplazo por extranjeros y empresas poderosas.

Esta idea se amplía cuando La Patrona de Chile afirma, por un lado, que la nación es un país de hipócritas y, por otro, que "los del medio" son una masa de "tontorrones" fáciles de manejar. La predicción de este personaje divino de raíz cristológica es la de la incomprensión y el fracaso de un pueblo. Vaticina que tanto los mapuches como los chilenos se perpetuarán en un sistema de la oferta y la demanda, de las tentaciones y las aspiraciones, en que la lucha reivindicadora será devorada por la ignorancia y el arribismo del pueblo. En otras palabras, el pueblo chileno se hundirá en la quietud inmóvil del sueño burgués neoliberal.

> … y los caciques que van a quedar van a ser caciques de una lucha inútil que terminarán devorados por la prole… la prole que matará por una radio, por una polera. Por cigarrillos. Por pertenecer.
>
> La prole del cacique recalcitrante quiere la tierra porque tiene un despecho histórico, pero cuando la tenga, si es que la tiene algún día… no va a saber qué hacer con ella… Porque no va a tener piscina, no va a tener quincho ni terraza… ni siquiera va a tener ganado o vegetales para cosechar… perros, eso va a tener, varios perros, botellas vacías, cadáveres de crímenes alcohólicos… ¿O qué, van a construir escuelas? No, van a vender… caro, bien caro… Y nosotros les vamos a comprar todo. Y los vamos a tratar bien… con respeto, enalteciendo su cultura… saltando con sus trutrucas. Y cuando a la prole de la prole de la prole se le acabe el recreo millonario… vuelta con la tontera… que las tierras, que los derechos… y el eterno retorno de la estupidez iniciará nuevo ciclo, pero, bueno… ese no va a ser problema nuestro. Inopia. Eso es el pueblo mapuche… Inopia. ¿Sabe lo que significa inopia, verdad? Miseria, escasez, privación, carencia, falta, penuria, insuficiencia, carestía, ausencia (Moreno 2016: 24).

Este futuro desesperanzador se fundamenta en la premisa de "la aniquilación". Al iniciar la pieza, y con música de Chopin de fondo, vemos la proyección de la primera cita, la cual determina el lugar ideológico desde dónde se habla.

> Los hombres no nacieron para vivir como animales selváticos,
>
> Sin provecho del género humano;
>
> Y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o los
>
> ARAUCANOS

No es más que una horda de

FIERAS

Que es urgente

ENCADENAR

O

DESTRUIR

En el interés de la humanidad y en el bien de la civilización

Diario El Mercurio

24 de Mayo de 1859 (Moreno 2016: 1)

De este modo, la clásica convicción de "civilización o barbarie" intenta reflejar el pensamiento de una elite chilena, y Latinoamericana, a la vez que se articula como un motor discursivo de destrucción que involucra el pasado, el presente y el futuro del país. Esta filosofía de la aniquilación proviene de tres ángulos: visiones terrenales, celestiales y plano místico-divino.

La primera obedece a la percepción de los abogados que se basan en la filosofía, política e historiografía aristocrática positivista universal y nacional. La segunda se somete a la visión divina cristiana —ligada al poder terrenal conservador— que augura un futuro fatalista del caos (La Virgen del Carmen). Y la última, se relaciona con el discurso apocalíptico proveniente de la mitología mapuche. Este relato es interpretado por la abogada 3, quien poseída por la energía milenaria del *guairao* (ave de mal agüero), advierte que se hará justicia con Calluqueo, se reivindicará al pueblo mapuche y destruirá a quien se le resista.

Más que exaltar el trauma social-histórico mapuche y reclamar la explotación e inocencia de este pueblo, la alegoría del *guairao* sirve para proferir el brillante triunfo de este grupo de abogados de elite. La figura celestial-exterminadora del ave de mal agüero mapuche es un pretexto para criticar cómo las disputas de los poderosos, en todas sus dimensiones, se resuelven entre ellos mismos.

Por todo lo anterior podemos concluir que *Los millonarios* es una obra de carácter político que expone el análisis de las relaciones de poder y dominación (retoma los antagonismos de las clases sociales), exhibiendo sin anestesia la mirada actual de la clase alta sobre el mundo indígena, al tiempo que cuestiona el rol unificador del Estado chileno. También podemos decir que es una obra "postbicentenaria"[11] porque alumbra zonas grises de nuestra idiosincrasia nacional que el Bicentenario obvió, adentrándose en las interrogantes clásicas: ¿Qué es lo chileno? ¿Qué es la patria? ¿Quiénes son los chilenos? ¿Cómo somos los chilenos? Con todo esto, Moreno sitúa y tensiona, desde la comedia negra, una problemática

[11] Proponemos la categoría "postbicentenaria" a aquellas obras que tratan el tema de la crisis de la identidad nacional desde una nueva perspectiva estética y discursiva; las cuales por tema temporal -posterior a la celebración- o criterio fueron soslayada durante el colosal 2010.

marginada en las artes escénicas, como lo es la situación del pueblo mapuche al interior del Estado chileno, gobernado desde hace siglos por la clase política y social de "los millonarios".

III. OBRAS CITADAS

Arreche, Araceli. "Teatro mapuche: acercamiento a una teatralidad subyugada". *Afuera* 7 (2009): 1-6. Recurso electrónico. 10 de noviembre del 2014.

De Vicente, César. *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Genérico, 2013. Medio impreso.

Faúndez, Tania. *La guerra en la dramaturgia chilena*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2014.

Hevia, Pilar. "Pasado y presente de la devoción a la Virgen del Carmen en Chile: imagen de la Parroquia El Sagrario". *Conserva* 15 (2010): 31-45. Medio impreso.

Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y Modernidad: Identidad y crisis social*. California: Gestos, 1997. Medio impreso.

Lescot, David. *Dramaturgies de la guerre*, 2001. Belfort: Circé. Medio impreso.

Moreno, Alexis. *Los millonarios*. Revista Apuntes, 2016.

Ogando, Iolanda. "¿Por qué la historia en el teatro?". *Anuario de estudios filológicos* XXV (2002): 345-362. Medio impreso.

Seguel, Alfredo. "Otra vez se asoma el montaje FARC-Mapuches". Recurso electrónico. 1 de abril 2016.

LA ICONOGRAFIA DE LAS "CABEZAS TROFEO" EN LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA DE LAS SOCIEDADES PREHISPÁNICAS DEL NOROESTE ARGENTINO: PROBLEMAS EN TORNO A SU DEFINICIÓN Y SIGNIFICACIÓN

María Paula Costas

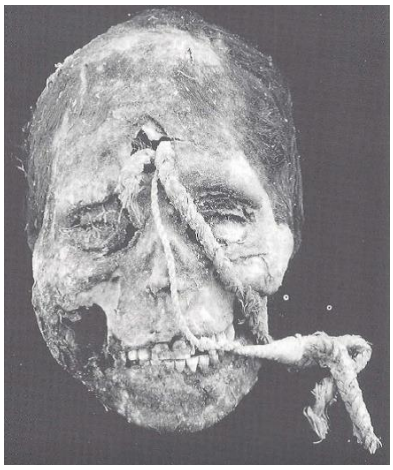
LA ICONOGRAFÍA DE LAS "CABEZAS TROFEO" EN LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA DE LAS SOCIEDADES PREHISPÁNICAS DEL NOROESTE ARGENTINO: PROBLEMAS EN TORNO A SU DEFINICIÓN Y SIGNIFICACIÓN

I. ¿QUÉ ES Y QUÉ NO ES UNA "CABEZA TROFEO"?

La decapitación y conservación de la cabeza o el cráneo del sacrificado (obtenida en enfrentamientos bélicos) para ser depositados a modo de ofrenda en espacios funerarios, ceremoniales, domésticos, está abundantemente documentada en la arqueología andina, en particular en la costa sur del Perú.

El término "cabeza trofeo" fue acuñado por Max Uhle, que fue el primero que definió la cultura Nazca a partir de las excavaciones de sepulturas en la hacienda Ocucaje en el valle del Ica en 1901 y que interpretó las imágenes de cabezas cortadas en la iconografía andina (chavín, sechín, paracas-nasca, wari, tiwanaku) como la representación de los trofeos de guerra hallados en el registro arqueológico (Ríos Valladares 2006).

En el "Memorándum de Entendimiento entre los Estados Unidos y Perú" de 1997 se establecieron las categorías específicas para definir restos humanos con el objetivo de controlar su tráfico. La categoría de "cabezas trofeo precolombinas" incluía especialmente las "cabezas trofeo" momificadas nazca, resultado de un procedimiento que puede reconstruirse a través del examen físico de los ejemplares bien conservados por las condiciones ambientales desérticas de la costa sur del Perú. La cabeza era cortada a la altura del cuello y se removían la vértebra cervical y las estructuras de los tejidos blandos en la base del cráneo. Esta base se abría por medio de una ligera ampliación del *forámen mágnum* o se quitaba completamente con la finalidad de extraer la masa encefálica. Se perforaba el hueso frontal, aproximadamente en el centro de la frente, para atravesar una cuerda atada al interior del cráneo. Los labios, y a veces los párpados, eran cosidos con espinas de algarrobo o cactus y la mandíbula inferior se ataba a los arcos zigomáticos para mantenerla en su ubicación original. Las mejillas se rellenaban con fibra de algodón o vegetal o cabello cortado de la misma cabeza de la víctima. El resultado final era una cabeza completa con piel y cabello, con una cuerda, de fibras vegetales, algodón, lana o incluso de cabello del sacrificado, que permitía transportarla (Figura 1). Las cabezas, por lo tanto, eran intencionalmente momificadas con el propósito de conservar la piel, el cuero cabelludo y el cabello, lo que podría estar hablándonos de la importancia simbólica que estos elementos poseían (Verano 1995, 2003).



La mayoría de las "cabezas trofeo" nazca de las que tenemos información contextual (Baraybar 1987; Proulx 2001; Neira/Coelho 1972) aparecieron en forma aislada, como ofrendas únicas sin asociación a entierros u otros objetos, en las plataformas de relleno o en pequeños agujeros excavados en suelos de tierra endurecida. Una excepción fue el conjunto de nueve cabezas que formaba parte del ajuar funerario de una tumba de alto rango excavada en Cahuachi por Silverman y Orefici, dos de ellas envueltas en textiles de algodón (Verano 1995). La decapitación conlleva un gran derramamiento de sangre de modo que la acción misma no estaría sólo destinada a separar la cabeza del cuerpo sino a verter gran cantidad del fluido vital por excelencia, por esta razón, Proulx (2006) sostiene que las prácticas

en torno a la cabeza trofeo están íntimamente relacionadas con la fertilidad agrícola y la regeneración.

Una revisión de los hallazgos de cabezas sueltas en los Andes (que se remontan al 13.000 a. C.) pone en evidencia la diversidad de prácticas asociadas a la cabeza o cráneo sueltos (decapitaciones, remociones *post-mortem*, descarne, quema) y de los sujetos involucrados (mujeres, adultos varones, niños) mientras que los contextos remiten fundamentalmente a la función de ofrendas votivas en edificios ceremoniales, asociadas a ritos sacrificiales y/o a la veneración de los ancestros (Tung 2007).

A partir de su investigaciones sobre cráneos humanos hallados en el sitio ceremonial de Condorhuasi Alamito (Campo de Pucará, Catamarca, Argentina), Roldán y Sampietro Vattuone (2011) asumen como "cabeza trofeo" a "la cabeza cercenada de un individuo en rituales de sacrificio o en actos de guerra, que posteriormente recibe un trato especial para poder ser conservada y utilizada como objeto de múltiples significados" (Roldán/Sampietro Vattuone 2011: 331).

A raíz de los hallazgos de cráneos separados del resto de las partes esqueletales en la zona del Pucará de Tilcara (Jujuy, Argentina), ocupado entre fines del siglo VIII y principios del XVI d.C., Otero (2013) sostiene que la cabeza prevalece sobre otras partes del cuerpo para la representación del difunto como una suerte de representación de la parte por el todo.

Vivante (1973), por su parte, fue el primero en proponer la categoría de "cráneoutilitario" en lugar de cabeza trofeo para clasificar el hallazgo del cráneo n°36 en la cista n° 129 de la ciudad Tastil (Salta, Argentina), sitio del período Tardío (900-1489 d.C.). Muchas veces los hallazgos consisten en cráneos o cabezas sin modificaciones de modo que dicha denominación "es solo descriptiva y señala que el resto en cuestión alcanza alguna intencionalidad agregada culturalmente, sin especificar cuál" (Vivante 1973: 626).

En términos generales, varios autores sostienen que es la modificación *post-mortem* lo que define la "cabeza trofeo" y que la noción de "cabeza suelta o sin cuerpo" remite a aquellas que pueden o no estar modificadas (Verano 1995; Tung 2007). A nuestro juicio, la idea de "trofeo" implica una apropiación y, en este caso, creemos que es más pertinente no sólo restringir la categoría a las cabezas modificadas *post-mortem* sino a las evidencias de muerte por decapitación, ya sea que nos hablen de un enfrentamiento bélico o de un sacrificio ritual. Aplicamos el término "cabeza suelta" a aquella que no presenta evidencias de decapitación y que puede o no estar modificada *post-mortem*.

II. SIGNIFICACIONES ASOCIADAS A LA CABEZA HUMANA EN EL MUNDO ANDINO

En principio, se podría plantear que existe un sentido general de la cabeza identificada con el poder regenerador de la vida, a partir del cual se desarrollarían dos prácticas: la decapitación y captura de la cabeza de un enemigo como forma de apropiarse de su fuerza vital -la elaboración de la cabeza trofeo implica la transformación de su energía en una entidad propiciadora de la regeneración de la vida (Bovisio 1995, 2001; Verano 1995, 2001, 2008; Proulx 2001; Benson/Cook 2001; Arnold/Hastorf 2008); y un culto a la cabeza del antepasado como fundador de la vida comunitaria. La cabeza no sería sólo la parte más prominente, importante y valiosa del cuerpo humano en términos biológicos sino también sociales y cosmológicos y, en este sentido, se asociaría con cultos relacionados con el dirigente y/o antepasado fundador de linajes (Arnold/Yapita/*et al* 2007; Bovisio /Costas 2012; Nielsen 2009).

En los diccionarios coloniales hallamos algunos indicios acerca de estos posibles sentidos: Bertonio en su diccionario de lengua *aymara*, consigna varias acepciones para el térmico "cabeza",

una de ellas remite claramente a la antigua práctica de decapitar al enemigo: *phekeña aymurataha cauqui fari, "*donde está mi enemigo a quien deseo quitar o ver quitada la cabeza", y otra asociada al poder o autoridad: *tata auqui* o *hutuui auqui, "*cabeza de linaje" (Bertonio 1984 [1616]:105). En el *Vocabulario quechua* de González Holguín, cabeza se define como *uma* término que también se aplica a la "cumbre del monte" (González Holguín 1952 [1608]: 354), pero ésta es una de las varias entradas referidas a este concepto: *huchuy uma*, "cabeza pequeña", *palta uma*, "cabeza achatada", *patapatarutusca uma*, "cabeza trasquilada", *llapap apun* "cabeza de superior" (González Holguín 1952 [1608]: 439). Esta última acepción coincide con la citada de Bertonio que asocia la cabeza con el poder del antepasado fundador y las otras refieren a prácticas sobre la cabeza, deformaciones craneanas, cortes de cabello, lo que daría cuenta del especial valor simbólico de esta parte del cuerpo.

En el mito del *Inkarri* -originado aparentemente en el contexto de las rebeliones indígenas en el Perú del siglo XVIII con fuertes connotaciones milenaristas- de la cabeza del inca enterrada se está regenerando el cuerpo, cuando éste esté completo el inca volverá con su pueblo o llegará el día del Juicio. Nos resulta elocuente que, por un lado, el desmembramiento del poder inca esté asociado a la decapitación, y a la vez, que sea la cabeza la parte del cuerpo que tiene el poder de regenerar el cuerpo entero a partir de lo cual el inca (*Inkarri*) volverá a la vida[1].

También la información etnográfica permite construir hipótesis en este sentido. Se registraron eventos actuales de caza y decapitación ritual: la antropóloga Denise Arnold refiere que en una entrevista realizada al *yatiri* don Domingo Jiménez, del ayllu Milma de los valles de Aymaya (norte de Potosí, Bolivia), éste justificaba la caza de cabezas argumentando que "comer los sesos tiene el efecto de hacerse más inteligente" (Arnold/Yapita */et al* 2007: 162-163), puesto que el cuerpo en sí no piensa sino el espíritu que mora en los sesos. Argumentaba también que otra razón para comerlos era que tienen la capacidad de aumentar los rebaños. Adán Quiroga, a fines del siglo XIX, describe la ceremonia del *Chiqui,* deidad asociada con los sacrificios para pedir agua, que se desarrollaba en los Valles calchaquíes (Noroeste argentino): "No es concebible fiesta del Chiqui sin cabezas de animales [que] sin duda alguna son al sustitución de las cabezas del hombre, ya que con sacrificios humanos se le aplacaba […]" (Quiroga 1993 [1929]: 20).

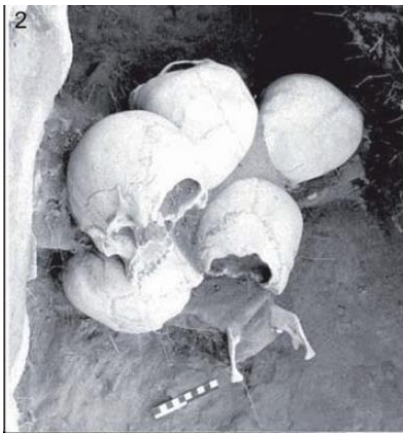
La concepción que subyace a las prácticas de elaboración y utilización de las cabezas se inscribiría en una concepción del cuerpo humano que entiende que en él radica el principio vital (*samay* o *kamay*) que no puede existir desprendido de su condición material. Si la verdadera muerte acontece con la desaparición del cuerpo, la decapitación ritual, la modificación y remoción *post-mortem* de cráneos, remiten a procesos complejos en los que se desarticula el cuerpo humano, primero, para generar, posteriormente, una nueva entidad resignificada propicia para toda la comunidad (Bovisio/Costas 2014).

La evidencia arqueológica en el Noroeste argentino: decapitaciones, cabezas sueltas, cuerpos sin cabezas

[1] Es probable que esta idea de la cabeza que sigue viva después de la muerte esté asociada con los cabellos que siguen creciendo *post-mortem*, fenómeno observable por los andinos puesto que no se enterraba a los difuntos sino que generalmente se los colocaba en cámaras (*chullpas, machays*) a las que se tenía acceso para que los vivos pudiesen interactuar con sus antepasados a los que les renovaban periódicamente las ofrendas y se los hacía participar de las celebraciones comunitarias. Algunas fuentes dan cuenta de la particular relevancia de esta parte de la cabeza: "Algunos indios tenian guardados los cabellos de sus difuntos alos quales offrecian sacrificio alos seis meses despues de su fallecimiento y, luego al cabo de años les hazían aniversarios [...]" *Carta Annua* del año 1618, provincia de Huaylas (Polia Meconi 1999: 430).

En el Noroeste argentino se hallaron cuerpos humanos acompañados de partes seleccionadas de otros individuos, cráneos sueltos y cabezas aisladas desde el período Formativo (Yacobaccio/Madero/*et al* 2001; López/Miranda 2008) e incluso anteriores al 600 a.C.

En la región de Campo de Pucará se localiza el sitio Condorhuasi-Alamito, interpretado como uno de los primeros centros ceremoniales del período Formativo (siglos I a.C. a VI d.C.). Allí se manufacturaron objetos suntuarios y se realizaron rituales donde se practicaba el sacrificio y posterior desmembramiento de cuerpos humanos, que luego eran reutilizados como objetos con un sentido simbólico diferente al que habían poseído cuando formaban parte de un individuo vivo (Núñez Regueiro 1998; Núñez Regueiro/ Tartusi 2002; Roldan/Sampietro Vattuone 2011). Se destaca el hallazgo de cinco cráneos perfectamente conservados, dispuestos sobre el piso en forma piramidal que fueron encontrados en las cercanías de un taller destinado a la producción de objetos suntuarios (Roldán/Sampietro Vattuone 2011) (Figura 2). Se halló también una delgada hacha de cobre que podría haber sido utilizada para sacrificios de humanos y de animales en el contexto de prácticas rituales con consumo de alucinógenos. También se registraron tallas cefalomorfas en las proximidades de las plataformas y un recipiente pintado con una cabeza triangular con los pelos encrespados. Según los autores, en ese sitio se practicaba el sacrificio y posterior desmembramiento de seres humanos, que luego se resignificaban siendo enterrados o descartados en basureros ceremoniales o transformados en "cráneos o cabezas trofeo" (Roldan y Sampietro Vattuone 2011).



Durante el período Medio (siglos VII a XII d.C.), en el sitio de La Rinconada (valle de Ambato, Catamarca)-espacio ceremonial con áreas residenciales-, gran parte de los restos humanos hallados hasta el momento (casi exclusivamente cráneos) fueron incorporados en espacios de actividades cotidianas dentro del ámbito residencial. La mayoría exhibían un alto grado de fragmentación, diversos grados de termo alteración y algunas huellas de corte intencional y golpes con objetos contundentes (Gordillo/Leiton 2015; Gordillo/ Solari 2009), lo que sugeriría la existencia de una selección deliberada de los cráneos para "guardar" dentro del contexto doméstico en relación con prácticas vinculadas con la conservación de reliquias y/o la realización de ofrendas y el sacrificio.

Sucede algo similar en relación con los hallazgos en los sitios de vivienda Martínez 1, 2, 3 y 4 en Rodeo Grande (valle de Ambato, Catamarca) de cráneos humanos completos o parciales dentro del ámbito residencial, asociados a piezas cerámicas, huesos de camélidos, y pipas para el consumo de cebil, con huellas de manipulación intencional tales como marcas de corte, fracturas que podrían sugerir decapitación y tratamientos *post-mortem* con distintos propósitos y en diferentes momentos (Gordillo/Solari 2009; Gordillo/Leiton 2015).

Los entierros del Cementerio Aguada Orilla Norte (valle de Hualfin, Catamarca), donde se excavaron 158 tumbas entre 1920 y 1930, dan algunas pistas sobre la significación particular de la cabeza: de los 140 adultos enterrados, once estaban asociados a hachas metálicas colocadas a la altura de la cabeza (Baldini 2011). En el entierro 168, se encontraron un adulto y un joven junto a un cráneo ubicado al este en posición frontal, con un puco con motivo felínico en la cabeza; y en la tumba 45, un individuo enterrado con la cabeza separada del cuerpo (Baldini/Sempé 2015; Baldini 2011). González menciona que en la colección Rosso aparecieron dos o tres cráneos humanos con dibujos geométricos simples pintados qué, curiosamente, sólo pueden ser asociados por sus similitudes a los de los cementerios San Blas en la costa atlántica (González/Montes 1998: 143).

En las ciudades del período Tardío (900-1489 d.C.), Tastil (Salta) y Pucará de Tilcara (Jujuy), se hallaron cráneos sueltos y esqueletos acéfalos, con y sin huellas de manipulación intencional o signos de violencia (Cigliano 1973; Otero 2013). En todos los casos, además, los restos pudieron identificarse con adultos varones/mujeres y con niños. Si bien en las relaciones coloniales, como la del padre jesuita Alonso de Bárcena (1590), se menciona la práctica entre los calchaquíes del cercenamiento de la cabeza del enemigo vencido (Berberián 1987), hasta el momento, sólo se ha registrado en Tinogasta (Catamarca) una cabeza decapitada (Cigliano 1965) en el contexto arqueológico tardío. En las 140 tumbas excavadas en Tastil, además del "cráneoutilitario" (n°36) se registraron: un cráneo pintado (n°22), un 75% de esqueletos humanos acéfalos y un 25% de cráneos sin esqueletos del total de las muestras (Vivante 1973). El cráneo n° 36 presenta deformación tabular erecta, posee el agujero occipital agrandado y un pequeño orificio en la bóveda, características compartidas con las cabezas trofeo peruanas, aunque no presenta evidencias de decapitación, vale decir, cabe la posibilidad de que el cráneo haya sido removido y perforado *post-mortem*.

Como ya mencionamos, Otero (2013) interpreta los hallazgos de cráneos sueltos en el Pucará de Tilcara, como evidencia de la importancia concedida en el Noroeste argentino, al igual que en el resto del mundo andino, a la cabeza como representación del antepasado. De acuerdo con los hallazgos realizados en el conjunto arquitectónico ceremonial llamado "La Iglesia", ésta pudo haber funcionado como eje articulador de las prácticas administrativas y religiosas por los objetos de uso ritual que se correlacionan con los hallados en las tumbas y espacios de habitación y trabajo. Además de la presencia de objetos vinculados con el culto a la fertilidad y a los ancestros, también menciona la orientación de los edificios y la presencia de objetos que podrían referir al culto al sol, dado que fueron prácticas relacionadas entre sí. Si bien Casanova (1970) relata en sus diarios de expedición el hallazgo entre las estructuras E1 y E2 de un cráneo, al que describe como cráneo trofeo, Otero (2013) sostiene que, dado el contexto de asociación con objetos vinculados a ritos propiciatorios para la fertilidad (entre los que menciona una *illa* con la representación de un camélido y una valva de *Pecten sp.),* podría tratarse del cráneo de un antepasado considerado como ancestro, vale decir, quien dio origen a la comunidad y le otorgó derechos sobre su territorio. Señala además que, a diferencia del caso del sitio tardío de Los Amarillos (Jujuy), por ejemplo, en el Pucará no se detectaron aún manifestaciones de violencia o de conquista por la fuerza. Nielsen plantea que ciertos objetos asociados a los difuntos tales como tumbas, monolitos, *chullpas*, los mismos fardos funerarios o los cráneos, poseen capacidad de "agencia ancestral" (Nielsen 2008: 210). En tanto materialización de los antepasados, se incorporan significativamente a la vida de la comunidad como forma de memoria colectiva para convertir el pasado en una fuerza del presente o provocar una "amnesia social" en caso de ser destruidos.

III. LA ICONOGRAFÍA DE LA "CABEZA TROFEO" Y DE LA "CABEZA SUELTA" EN LA PLÁSTICA DEL NOROESTE ARGENTINO

A partir de la investigación encarada, y aún en curso, hemos relevado hasta el presente un total aproximado de 700 piezas con iconografía de cabezas antropomorfas desde el período Formativo hasta el Tardío. Suponemos que la mayoría formaban parte de ajuares funerarios o de ofrendas en espacios ceremoniales dado que, lamentablemente, en la mayoría de los casos fueron huaqueadas y no tenemos los contextos precisos. Encontramos una diversidad de tipologías iconográficas asociadas a diversas materialidades (cerámica, piedra, metal) y funciones (vasos, pucos, morteros, pipas, hachas, discos, campanas), pero que, a nuestro juico, refieren a dos temas centrales: la cabeza trofeo identificada con el sacrificio ritual (en contexto bélico o no) y la cabeza del ancestro asociada al culto a los antepasados.

III.1 Cabezas trofeo

En la iconografía presente en la cerámica de la cultura nazca se identifican como "cabezas trofeo" a los motivos que reflejan, total o parcialmente, las características de los ejemplares arqueológicos. Vale decir, que nació asociada a la idea de violencia ejercida sobre el cuerpo de un enemigo de guerra capturado, sacrificado, decapitado y cuya cabeza, modificada *post-mortem*, devenía en un trofeo.

En los ejemplares analizados, identificamos este motivo pintado y grabado o tallado en la superficie y como cefalomorfos, piezas de cerámica cuyo cuerpo mismo es una cabeza. Aparecen fundamentalmente en los períodos Temprano y Medio, sobre todo en las culturas Condorhuasi y Aguada Ambato. Entre los ejemplares Condorhuasi y Ambato encontramos como rasgo distintivo el hecho de que en algunos casos la cabeza por la disposición de la pieza está invertida, con ojos cerrados y, en algunos ejemplares, con boca "cosida" (Costas 2017) (Figura 3). En otros casos, la boca de la pieza coincide con la del vaso (Costas 2017) (Figura 4). En este último caso, la cabeza deviene en vaso y el vaso en cabeza lo que podría interpretarse como la expresión de la transformación *post-mortem* propia de la construcción de una cabeza trofeo. Más allá de que efectivamente el cráneo del sacrificado se transformase en vaso, estamos planteando que la imagen opera no a nivel descriptivo (ilustración de prácticas de orden fáctico) sino a nivel simbólico-conceptual. En cuanto a la inversión, si bien entre los nazca el rasgo diagnóstico es la perforación en el hueso frontal nada impide suponer que en el Noroeste argentino se pudiese colgar de otro modo (tal como ocurre en culturas de otros continentes) o que, también en este caso, la inversión tuviese un sentido simbólico en la medida que alude a una disposición opuesta a la natural de la cabeza de un ser humano vivo. Nastri (1999) registró en el Museo Etnográfico de Berlín, una urna santamariana Fase IV que presenta en las manos del personaje antropomorfo pintado en el cuerpo de la vasija, en lugar del habitual puco, una cabeza antropomorfa hacia abajo. González (2007) menciona el hallazgo, en el Sitio 15 de Rincón Chico (valle de Yocavil, Catamarca) -complejo de unidades residenciales y talleres especializados ocupado entre los siglos XII y XV d.C.-, de un adorno colgante manufacturado a partir de un fragmento de una urna santamariana Fase IV. El fragmento fue recortado encerrando el dibujo de una cabeza hasta darle una forma aproximadamente oval y luego perforada por debajo del mentón, de modo que al colgar el objeto adoptaba la apariencia de una cabeza invertida (Figura 5).

Este rasgo de cabeza invertida se da también en las campanas de bronce (Figura 6). González (2007) plantea que, por su complejidad técnico-expresiva, estos objetos parecen haber estado directamente relacionados con prácticas ceremoniales. Observa la repetición de un número limitado de motivos que se combinan de forma tal que hacen que cada ejemplar resulte único pero que, a su vez, permiten reconocer una tradición estilística basada en un grupo de temas. El motivo principal, con variaciones, es la cabeza antropomorfa que siempre está invertida respecto a la disposición de la

campana. Estos objetos habrían formado parte de rituales que incluían prácticas sacrificiales, incluida la decapitación. En una de las plataformas del sector XIII de Rincón Chico, se recuperó un fragmento del borde de una campana oval asociado a sacrificios de animales y entierros de adultos y niños (González 2008).

Respecto del rasgo de la "boca cosida", presente en cabezas plasmadas en diversos soportes (Figura 7), es interesante recordar que también está presente en los vasos nazca y coincide con la práctica de los jíbaros de la Amazonia ecuatoriana. Los guerreros jíbaros cortan las cabezas de sus enemigos muertos en enfrentamientos tribales o por venganza de sangre y a través de un complicado proceso técnico y mágico la disecan y reducen al tamaño de un naranja (Campanella 1971, Fernandez Latour 1958). Concluido ese proceso la cabeza pasa a ser un amuleto *tsansa* que protege al guerrero y le confiere poder. Durante la reducción de la cabeza del enemigo y su trasformación en *tsantsa* cosen boca y ojos para que no se escape la energía que allí mora. Si esto ocurre, esa energía vital de la que se ha apropiado el cazador de cabeza y que propicia el bienestar y la fecundidad de toda la comunidad, se invierte y se transforma en energía destructora. En este sentido, podemos plantear la hipótesis de que este rasgo iconográfico está en relación con la noción de que se captura la cabeza y no debe escaparse.

Otra de las iconografías que identificamos con la "cabeza trofeo" es la del "Sacrificador", antropomorfo que lleva una cabeza cortada en una mano y un hacha en la otra (González 1961) y representaría al sacerdote o *chamán* en el momento de ejecutar el rito propiciatorio de ultimar a una víctima humana ofrendada a la deidad (González 2004). Este tema, que involucra a la cabeza trofeo, se da fundamentalmente en los vasos de piedra keriformes de los períodos Formativo y Medio. Son ejemplares excepcionales por su calidad plástica y técnica y parecieron estar destinados a usos muy restringidos porque contamos con pocos ejemplares (decenas, frente a los cientos de piezas cerámicas). Algunos se hallaron en tumbas (Figura 8). La presencia de este tema en este tipo de objetos de "elite" parecería reforzar la idea de violencia ritual asociada a la cabeza trofeo. Si pensamos a los vasos de piedra como un conjunto de objetos con determinadas funciones y sentidos asociados a la violencia ritual podemos arriesgar la hipótesis de que cuando aparece sólo la cabeza suelta (Figura 9) se alude metonímicamente a ese tema y ésta puede considerarse cabeza trofeo. Lo mismo podemos plantear, a modo de hipótesis, para el caso de las cabezas sueltas que aparecen en las hachas de bronce (Figura 10), también objetos de elite, que estarían identificadas con el sacrificio y se asemejan a las hachas que aparecen representadas siendo portadas por el sacrificador.

En algunos casos la "evidencia" iconográfica aún nos resulta oscura y falta establecer relaciones significativas al interior de los conjuntos de objetos para poder construir hipótesis sólidas, tal es el caso de las cabezas de los discos de bronce del período Tardío (Figura 11). Éstos últimos se habrían usado en contextos bélicos, lo que habilitaría entender el motivo de las cabezas como "cabezas trofeo"; sin embargo, también podríamos pensar que se trata de emblemas de poder político religioso asociados a las cabezas del ancestro.

III.2 Cabezas sueltas: ¿el ancestro?

Además de las tipologías iconográficas descriptas e identificadas como "cabezas trofeo", registramos un segundo grupo que no presenta ningún rasgo asociable a la violencia ritual. Se trata de recipientes cefalomorfos (Figura 12) o rostros o cabezas, pintados, modelados o tallados, en vasos, pucos, morteros (Figura 13), pipas (Figura 14), con la apariencia de una cabeza humana "viva", a veces con atributos como tocados, orejeras, pinturas faciales, etc. Nos resulta significativo que la mayoría de los objetos en los que aparecen estos motivos estén asociados, como los morteros para moler cebil y las pipas, con el consumo ritual de alucinógenos, lo que podría asociarse con ceremonias para entrar en contacto con los ancestros. El rol de los ancestros como legitimadores del derecho de la comunidad a su territorio y de la autoridad de los gobernantes en tanto sus representantes ha sido largamente tratado para el mundo andino en general y el Noroeste argentino en particular (Salomon 1995; Isbell1997; Kaulicke, 2001; Millones/Kapsoli, 2001; Spalding 2008; Nielsen 2010; Hernández Astete 2012).

El ancestro es la fuente de identidad y de continuidad del grupo en su espacio vital (su territorio, sus plantas, sus animales, etc.) y su culto tiene por objetivo central garantizar y perpetuar esta función. Su presencia es necesaria para la interacción con su comunidad y se materializa a través de la tumba y/o del cuerpo (fardo funerario) pero también a través de objetos plásticos (imágenes encarnadas en diversos soportes). En este sentido, podemos pensar que si la cabeza posee una particular significancia respecto al poder y la fertilidad estos motivos de cabezas sueltas estarían aludiendo al ancestro o a su poder como fuente del orden cósmico y de la renovación del ciclo vital. Contamos con un conjunto de objetos escultóricos líticos del período Formativo, que se han interpretado a la luz del culto al ancestro y de la litomorfización del mismo, es decir, que las representaciones en piedra serían modos de materializar, hacer presente al ancestro, en este material imperecedero (Pérez Gollán 2000; Aschero 2007; Lazzari/García Azcárate/*et al* 2015; Bovisio 2016). Se trata de los menhires, algunos con rostros antropomorfos grabados o tallados (Figura 15), que habrían estado en áreas habitacionales, generalmente en las plazas, campos de cultivo y/o contextos de enterratorios (Aschero/Korstanje1996); de los "Suplicantes" (Figura 16), conjunto de esculturas antropomorfas de piedra volcánica pertenecientes al complejo Condorhuasi-Alamito que posiblemente hayan pertenecido por su carácter excepcional a quienes ejercían la autoridad y hayan sido luego depositados en su tumbas; y las máscaras antropomorfas de piedra de Tafi-Condorhuasi (Figura 17), algunas de las cuales se hallaron en contextos funerarios y que también son sumamente escasas, lo que hablaría de "objetos de elite". En estos tres tipos de materiales identificamos una tipología iconográfica para representar el rostro humano caracterizada por ojos redondos, nariz y cejas en forma de T y boca rectangular, lineal o redonda, muy sintética. A veces estas cabezas están tocadas con un gorro cónico. Hemos encontrado

cabezas sueltas talladas en hachas de piedra (Figura 18) y en morteros (Figura 19) del mismo período, que presentan esta misma tipología iconográfica, lo que nos lleva a postular su posible identificación con el motivo de la cabeza del ancestro (Bovisio 2016, Costas 2017).

Ciertamente, podría aplicarse a las hachas de piedra la misma hipótesis interpretativa que para las hachas de bronce, es decir, que se trata de objetos propios de contextos sacrificiales (no necesariamente en términos práctico utilitarios pero sí simbólicos) y, en ese sentido, las cabezas esculpidas podrían identificarse como trofeos. Sin embargo, la similitud iconográfica con materiales interpretados como ancestros litomorfizados, sumada al hecho de que los morteros y hachas de piedra en cuestión son de la misma época, vale decir, pueden adscribirse a la misma tradición de escultores en piedra dedicados a la elaboración de "objetos de elite", nos inclinamos a identificarlas como "cabezas del ancestro".

IV. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos planteado las conclusiones provisorias de una investigación en curso:

1. Identificamos como cabeza o cráneo trofeo en términos arqueológicos a aquellos ejemplares que presentan evidencias de decapitación y modificaciones *post-mortem* , vale decir, que entendemos que el concepto de "trofeo" implica apoderarse de una "sustancia" vital del sacrificado. En este sentido está directamente asociado a la violencia ritual. Aquellos cráneos que no presentan evidencias de sacrificio, y que podrían haber sido objeto de intervenciones *post-mortem* (remoción de cuerpo después de la desaparición de los tejidos conectivos, incineración, reutilización, etc.) los consideramos cabeza/cráneos sueltos, que pueden haber estado asociados al culto al antepasado o a prácticas ceremoniales en torno al valor de la cabeza en relación a la fertilidad, bienestar, poder, etc.
2. Respecto a los motivos iconográficos hemos identificado como cabeza trofeo aquellos que presentan rasgos que se corresponden con los ejemplares arqueológicos: bocas cosidas y alusiones a cuerdas para portarlas, y; las cabezas invertidas, que a veces pueden hacer coincidir la boca del vaso con la de la cara antropomorfa. Cabe señalar que estos dos rasgos iconográficos son propios de la plástica del Noroeste argentino, ya que no se encuentra en la iconografía del resto del mundo andino.
3. Aunque aún no hemos completado el relevamiento, por lo trabajado hasta el momento, creemos que, al igual que en el caso de Paracas-Nazca, las representaciones iconográficas de cabezas antropomorfas (sin cuerpos) en la plástica del Noroeste argentino son más numerosas que los hallazgos arqueológicos, lo que podría estar indicando que no se trata de descripciones literales de prácticas concretas o de "objetos" existentes en el mundo fáctico sino materializaciones de un conjunto de significados cosmológicos y cosmogónicos (Costas 2017). Esto, a nuestro juicio, se evidencia también por el hecho de que no hemos encontrado ningún motivo donde se represente un cráneo; en todos los casos se trata de caras o cabezas "carnales" con ojos, bocas, a veces, dientes, orejas, etc., y sabemos que solo para el caso nazca contamos con verdaderas cabezas, gracias a las condicione ambientales y al tratamiento al que fueron sometidas. En el resto de los casos, y particularmente en el Noroeste argentino, lo que se encuentran son cráneos, y no hay ninguna evidencia de que se haya procurado, además de que las condiciones ambientales no lo permiten, preservar piel y tejidos blandos. En este sentido,

podemos pensar que las imágenes funcionan como agentes transmisores de una determinada carga formal-significante, construida e instalada en un determinado contexto socio-cultural en relación a ciertas prácticas rituales, para ser posteriormente repetida y por su capacidad de producir una emoción colectivamente compartida (Costas, 2006/9).

V. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cabeza trofeo nazca bien preservada, con piel, cabello y soga de trasporte. Tomada de Verano 1995: 206

Figura 2. Los cinco cráneos trofeo en la posición en que fueron encontrados, con marcas visibles de fracturas provocadas por un objeto filoso que fueron la causa de muerte. Tomado de Roldán y Sampietro Vattuone 2011: 336

Figura 3. Vaso cefalomorfo Condorhuasi de cerámica. Colección Cancillería, pieza n°81. Foto Bovisio

Figura 4. Puco cefalomorfo Aguada con draconiformes grabados. Colección de origen Peirano (excavación), IAM, pieza n° MA0078. Foto Bovisio

Figura 5. Adorno para colgar recortado en un fragmento de una urna santamariana. Tomado de González 2007: 46

Figura 6. Campana Santamariana de metal con cabeza con líneas submentonianas. Colección Cancillería, pieza n° 124. Foto Bovisio

Figura 7. Pipa de piedra con rostro. Colección de origen Paz Posse, IAM, pieza n° 5266. Foto Bovisio

Figura 8. Vaso de piedra. Colección Muniz Barreto, MLP, pieza n° 8616. Foto Bovisio y Costas

Figura 9. Vaso de piedra con rostro. Colección Muniz Barreto, MLP, pieza n° 12343. Foto Bovisio y Costas

Figura 10. Hacha Santamariana de metal fundido con diseño draconiforme y rostros grabados. Colección Cancillería, pieza n° 248. Foto Bovisio

Figura 11. Disco de metal con cabeza con líneas submentonianas. Colección MEJBA, pieza n° 37-034. Foto Bovisio

Figura 12. Vaso cefalomorfo de cerámica. Colección Schreiter 1937, IAM, pieza n° MA221. Foto Bovisio

Figura 13. Mortero Condorhuasi-Alamito de piedra con rostros. Colección de origen Paz Posse, IAM, pieza n° 4409. Foto Bovisio

Figura 14. Pipa Aguada de cerámica con rostro. Colección Cancillería, pieza n° 121. Foto Bovisio

Figura 15. Menhir con rostro antropomorfo grabado. Parque Los Menhires. Foto Costas

Figura 16. Suplicante de piedra. Colección Goretti, pieza n° 161.Foto Goretti

Figura 17. Máscara de piedra tallada. Colección Cancillería, pieza n° 163. Foto Bovisio

Figura 18. Hacha de piedra con rostro antropomorfo. Colección Cancillería, pieza n° 176. Foto Bovisio

Figura 19. Mortero de piedra con rostro. Colección Muniz Barreto, MLP, pieza n° 8655. Foto Bovisio y Costas

VI. BIBLIOGRAFÍA

Arnold, Denise/Yapita, Juan de Dios/*et al* (2007): "Las cabezas de la periferia, del centro y del mundo interior. Una comparación de la iconografía bélica en los textiles arqueológicos de Paracas-Topara y del ayllu Qaqachaka (Bolivia) contemporánea". En *"Hilos sueltos:" los Andes desde el textil.* La Paz: ILCA, pp. 133-180

Arnold, Denise/Hastorf, Christine (2008): *Heads of State. Icons, power, and politics in the Ancient and Modern Andes.* California: Left Coast Press Inc.

Aschero, Carlos (2007): "Íconos, huancas y complejidad en la Puna sur argentina". En Nielsen, Axel/Rivolta, María Clara/*et al* (comps.): *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino. Colección Historia Social Precolombina 2.* Córdoba: Editorial Brujas, pp. 135-165

Aschero, Carlos/Konstranje, María Alejandra (1996): Sobre figuraciones humanas, producción y símbolos. Aspectos del arte rupestre del Noroeste argentino. En *XXV Aniversario del Museo Aruqeologico "Dr. Eduardo Casanova"*, pp. 13-31

Baldini, Marta (2011): "Entierros significativos del Cementerio Aguada Orilla Norte (Periodo Medio, Noroeste argentino). En *Cuadernos FHyCS-UNJu,* 40, pp. 40-43

Baraybar, José Pablo (1987): "Cabezas trofeo Nasca: Nuevas Evidencias". En *Gaceta Arqueológica Andina*, [N°15], pp. 6-10

Benson, Elizabeth/Cook, Anita (2001): *Ritual sacrifice in ancient Peru.* Austin: University of Texas Press

Berberián, Eduardo (1987): *Crónicas del Tucumán colonial. Siglo XVIII.* Córdoba: Comechingona

Bertonio, Ludovico (1984 [1616]): *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Instituto Francés de Estudios Andinos

Bovisio, María Alba (1995): "Cabezas trofeo" en la plástica prehispánica andina: consideraciones acerca de la "violencia ritual". En *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: ARTE Y VIOLENCIA: otra reflexión sobre la creatividad.* México: UNAM

Bovisio, María Alba (2001): "Problemas acerca del estudio de la producción plástica prehispánica". En Berenguer, José/*et al* (eds.): *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 254-271

Bovisio, María Alba (2016): "Acerca de la naturaleza de la noción de *waka*: objetos y conceptos". En Bugallo, Lucila/Vilca, Mario (comps.): *Wakas, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino.* Jujuy*:* Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy – EDIUNJU

Bovisio, María Alba/Costas, María Paula (2012): "Cabezas trofeo: cuerpo, objeto y representación". En *Actas del 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario

Bovisio, María Alba/Costas, María Paula (2014): "El poder del cuerpo *post-mortem*: el caso de las cabezas trofeo Nazca". En *Actas Electrónicas del VI Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades: Imágenes de la Muerte.* Salta: Universidad Nacional de Salta, pp. 1-17

Campanella, Andrés (1971): *Las cabezas trofeo de los jíbaros*. Buenos Aires: Mimeo

Casanova, Eduardo (1970): *El Pucará de Tilcara (antecedentes, reconstrucción, guía)*. Publicación nº 1 FFyL, Museo del Pucará de Tilcara, Universidad de Buenos Aires

Cigliano, Eduardo (1965): "Un hallazgo en «Baranca Larga». El yacimiento arqueológico del Mojón 747 de la ruta Tinogasta-Belén (provincia de Catamarca). En *Anales de Arqueología y Etnología,* 20, pp. 37-48

Cigliano, Eduardo (1973): *Tastil, una ciudad preincaica argentina*. Buenos Aires: Ediciones Cabargon

Costas, María Paula (2006/9): "El motivo iconográfico de las cabezas trofeo y la indagación de su perdurabilidad en el tiempo a través del concepto de *pathosformel"*. Informe de avance de la adscripción a la cátedra de Historia del Arte Precolombino. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, M.S.

Costas, María Paula (2017): "El tema de la cabeza antropomorfa en la producción plástica de las sociedades que habitaron el Noroeste Argentino durante el primer milenio D.C.". En *Comechingonia Revista de Arqueología,* 21 [n° 1], pp. 19-38.

Fernández Latour, Olga (1958): "El arte de reducir cabezas humanas". En *Revista Geográfica americana,* XXV, XLII [N° 250]

González, Alberto Rex (1961-4): "La cultura de la Aguada de N.O. argentino". En *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba*, 2-3

González, Alberto Rex/Montes, Ana Elsa (1998): *Cultura La Aguada: arqueología y diseños.* Buenos Aires: Filmediciones Valero

González, Alberto Rex (2004): "La arqueología del Noroeste Argentino y las culturas formativas de la Cuenca del Tilcara. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología,* 29, pp. 7-38

González, Luis (2007): "Tradición tecnológica y tradición expresiva en la metalurgia prehispánica del noroeste argentino". En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino,* 12 [N°2]. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 33-48

González Holguín, Diego (1952 [1608]): *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos

Gordillo, Inés/Leiton, Diego (2015): "El abandono en las sociedades formativas del Noroeste argentino. Casos y discusión". En Korstanje, Alejandra/Lazzari, Marisa/*et al* (eds.): *Crónicas Materiales Precolombinas. Arqueología de los Primeros Poblados del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, pp. 635-662

Gordillo, Inés/Solari, Ana (2009): "Prácticas mortuorias entre las poblaciones Aguada del Valle de Ambato (Catamarca, Argentina)". En *Revista Española de Antropología Americana,* 39, pp. 31-51

Isbell, William (1997): *Mummies and mortuary monuments. A postprocessual Prehistory of Central Andean Organization.* Austin: University of Texas Press

Kaulicke, Peter (2001): "Vivir con los ancestros". En Millones, Luis/Kapsoli, Wilfredo (eds.): *La memoria de los ancestros*. Lima: Editorial universitaria, pp.-25-61

Lazzari, Marisa/García Azcarate, Jorgelina/*et al* : "Imágenes y memoria: las presencias ancestrales en el Formativo". En Korstanje, Alejandra/Lazzari, Marisa/*et al* (eds.): *Crónicas Materiales Precolombinas. Arqueología de los Primeros Poblados del Noroeste Argentino.* Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, pp. 603-633

López, Gabriel/Miranda, Paula (2008): "El "muerto" del salar: descripción de un hallazgo bioarqueológico a cielo abierto datado en *ca*. 3700 AP en el borde del salar de Pastos Grandes, Puna de Salta". En *Arqueología,* 14, pp. 199-215

Martínez, José Luis (1995): *Autoridad en los Andes. Los atributos del Señor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú

Millones, Luis/Kapsoli, Wilfredo (2001): *La memoria de los ancestros*. Lima, Editorial universitaria

Nastri, Javier (1999): "El estilo cerámico santamariano de los Andes del sur (siglos XI a XVI). En *Baessler-Archiv,* Neue Folge Band XLVII, pp. 361-393

Neira Avedaño, Marcelo/Coelho, Vera Penteado (1972): "Enterramientos de cabezas de la cultura Nasca". En *Revista do Museu Paulista,* n.s. [N°20], pp. 109-142

Nielsen, Axel (2008): "*The materiality of ancestors. Chullpas and social memory in the Late Prehispanic history of South Andes*. En Mills, Barbara/Walker, William (eds.): *Memory Work: Archaeologies of Material Practices*. Santa Fe: School for Advanced Research Advanced Seminar Series, pp. 207-231

Nielsen, Axel (2009): "*Ancestors at war: materialities of conflict and social processes in the South Andes"*. En Nielsen, Axel/Walker, William (eds.): *Warefare in Cultural Context: Practice, Agency and the Archaelogy of Violence*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 218-243

Nielsen, Axel (2010): *Celebrando con los antepasados. Arqueología del espacio público en Los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina.* Buenos Aires: Mallku Ediciones

Núñez Regueiro, Víctor (1998): *Arqueología, Historia y Antropología de los sitios de Alamito*. San Miguel de Tucumán, Ediciones INTERDEA

Núñez Regueiro, Víctor/Tartusi, Marta (2002): "Aguada y el proceso de integración regional". En *Estudios Atacameños* 24, pp. 9-19

Otero, Clarisa (2013): *Producción, usos y circulación de bienes en el Pucará de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Jujuy)*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, M. S.

Pérez Gollán, José Antonio (2000): "Los suplicantes: una cartografía social". En *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes,* 2 [N°2], pp. 21-48

Polia Meconi, Mario (1999): *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jésus 1581-1752*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú

Proulx, Donald (2001): "*Ritual uses of trophy heads in ancient Nasca society*". En Benson, Elizabeth/Cook, Anita (eds.): R*itual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, pp. 119-136

Proulx, Donald (2006): *A sourcebook of Nasca ceramic iconography. Reading a culture through its art,* Iowa City: University of Iowa Press

Quiroga Adán (1993 [1929]): *Folklore calchaquí*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de La Nación

Ríos Valladares, Patricia (2006): "Repertorio de personajes relacionados a la caza y manipulación de cabezas". En *Revista Electrónica de Arqueología*, 1 [N°2], pp. 20-41

Roldán, Jimena/Sampietro Vattuone, María Marta (2011): "Los cráneos trofeo Condorhuasi-Alamito (Catamarca, Argentina) dentro del pensamiento religioso andino". En *Revista española de antropología americana,* 41 [N°2], pp. 327-348

Salomon, Frank (1995): "*The beautiful Grandparents*". En Dillehay, Tom (ed): *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, pp.315-354

Spalding, Karen (2008): "Consultando a los ancestros". En Curatola Petrocchi, Marco/Ziolkowski, Mariusz (eds.): *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo.* Lima: Fondo Editorial Universidad Católica del Perú, pp.273-292

Tung, Tiffany (2007): *From corporeality to sanctity: transforming bodies into trophy heads in the Prehispanic Andes".* En Chacon, Richard/Dye, David (eds.): *The taking and displaying of human trophies by Amerindians.* New York: Springler Press, pp. 477-500

Verano, John (1995): *"Where do they rest? The treatment of human offerings and trophies in Ancient Peru".* En Dillehay, Tom (ed.): *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, pp. 189-227

Verano, John (2003): "*Mummified trophy heads from Peru: diagnostic features and medicolegal significance*". En *Journal of Forensic Sciences,* 48 [N°3], pp. 525-530

Verano, John (2008): "*Trophy Head-Taking and Human Sacrifice in Andean South America*". En Silverman, Helein/Isbell, William (eds.): *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer, pp. 1047-1060

Vivante, Armando (1973): "El cráneo utilitario de Tastil". En Cigliano, Eduardo (ed.): *Tastil, una ciudad preincaica argentina*. Buenos Aires: Ediciones Cabargon, pp. 623-634

Yacobaccio, Hugo/Madero, Celina/*et al* (2001): "Inhumación de una cabeza aislada en la Puna Argentina". En *Chungara Revista de Antropológica Chilena,* 33 [N°1], pp. 79-82

TURISMO E INDÚSTRIA CULTURAL: UMA CRÍTICA AO EUROCENTRISMO DAS NARRATIVAS VIGENTES

Lara, Fernando

TURISMO E INDÚSTRIA CULTURAL: UMA CRÍTICA AO EUROCENTRISMO DAS NARRATIVAS VIGENTES

I. A TRADIÇÃO OCIDENTAL É FUNDAMENTAL SIM, MAS INSUFICIENTE.

Mais importante e muito mais desafiador do que reconhecer nossas raízes Eurocêntricas é a tarefa de reconstruir a imensa quantidade de conhecimento existente no nosso próprio continente e buscar uma síntese, uma teoria do espaço americano. Nossas cidades foram, nos últimos 500 anos, máquinas de excluir e máquinas de esquecer. Urge inverter esta lógica e fazer dos nossos espaços americanos lugares de inclusão e de memória. E esta memória é pilar central da indústria do turismo.

Tal síntese deve partir dos autores que pensaram o espaço das américas desde uma perspectiva americana. Em primeiro lugar trata-se de retomar o sentido original da palavra americano/a, referente à todas o continente e não apenas aos EUA. A partir daí importa sistematizar o pensamento sobre este espaço, a partir deste mesmo espaço. Apresento aqui alguns dos mais importantes pensadores deste continente: Eduardo Viveiros de Castro, Edmundo O'Gorman, Rodolfo Kush, Leopoldo Zea, Thomas Jefferson, Arturo Escobar, Euclides da Cunha, Paulo Freire, Marina Waisman, Beatriz Sarlo,

Três décadas atrás, no primeiro SAL (Seminario de Arquitectura Latinoamericana) em Buenos Aires, Marina Waisman falou da necessidade urgente de discutir a arquitetura das Américas em nossos próprios termos (WAISMAN, 1994). É preocupante que até hoje ainda não debatemos esses tais termos. Além disso, em um nível mais fundamental, falta-nos uma história espacial básica de nosso continente. Essa ausência cria uma relação deslocada entre o tempo e o espaço, permitindo que eu argumente que as cidades nas Américas foram planejadas para esquecer e excluir. E não pode haver turismo, ou qualquer deslocamento espacial significativo, sem memória.

Para além da questão do turismo, o resultado de ainda não termos teorizado os espaços americanos é que também ainda não os problematizamos e, portanto, testemunhamos a perpetuação da exclusão e o apagamento da memória como principais características da urbanização do continente inteiro. Teorizar nosso próprio espaço e escrever nossa própria história é urgente porque, como lembrou Edward Said em seu clássico "Orientalismo", estudiosos europeus desenvolveram narrativas sobre todas as outras sociedades na Terra e como resultado se estabeleceram como o centro do conhecimento humano (SAID, 1978).). Segundo a narrativa eurocêntrica, as Américas eram um continente vazio de culturas sofisticadas e prontas para serem conquistadas pelo conhecimento superior do autoproclamado "velho mundo". O adjetivo antigo aqui funciona muito como o oriental de Said; localizando nas Américas um grau de infância que exigia orientação, se não disciplina. Os relatos dos primeiros viajantes europeus que viram sociedades sofisticadas foram enterrados sobre a ideia conveniente de que as Américas estavam vazias, prontas para serem ocupadas e cultivadas.

Conquistadores como Francisco de Orellana e Hernán Cortez escreveram sobre cidades complexas e ricas muito além das bem pesquisadas Cuzco e Tenochtitlán. Cidades no coração da Amazônia, cidades no vale do Mississippi, cidades da ilha de Santa Catarina no sul do Brasil. Os que vieram um século depois para tomar posse da terra não viram nada, e chamaram os

velhos exploradores de mentirosos. Quatrocentos anos passariam antes que os restos daquelas grandes cidades começassem a ser desenterrados. A admiração dos primeiros exploradores foi justificada e sua palavra vingada, mas o holocausto que provocaram é ainda mais chocante. Noventa por cento da população morreu no primeiro século após o encontro, muitos por pólvora, muitos mais por vírus e bactérias (STANNARD, 1992). Para ilustrar o escopo dessa tragédia, peço ao leitor que faça um rápido exercício mental: faça uma lista das 20 pessoas que você mais ama em sua vida. Agora escolhi um para sobreviver com você, os outros 19 vão morrer logo de varíola ou gripe.

Sabemos muito pouco sobre o ambiente construído das Américas antes da chegada dos europeus em 1492, mas sabemos o suficiente (e aprendemos mais e mais a cada dia) para entender que não era uma utopia, não era nenhum paraíso na terra (CARDINAL-PETT, 2015). As duas sociedades pré-colombianas mais avançadas, o império Inca nos Andes e o império Asteca no vale central do México eram altamente estratificados, com um exército de camponeses servindo uma pequena elite militar e religiosa. Na verdade, nada mudou com a chegada dos cristãos europeus. Muito pelo contrário, os conquistadores espanhóis substituíram o topo das sociedades estratificadas, fazendo todo mundo trabalhar para eles. A aglomeração de pessoas no espaço que chamamos de cidades nunca foi emancipatória como em outros lugares e tempos da nossa história urbana planetária. Temos uma história espacial única, mais singular pelo fato de ainda não sabermos muito sobre isso.

II. PRIMEIRO PROBLEMA: ESPAÇOS PARA ESQUECER.

Aqui temos o primeiro grande problema espacial que se reflete diretamente na indústria do turismo nas Américas: o esquecimento. Em abril de 2017 estive no Peru para o encontro da Associação de Estudos Latino-Americanos - LASA. Visitando a Catedral de Lima, vi um homem de ascendência andina dizer às crianças da escola que a história de sua cidade começou em janeiro de 1535, quando Francisco Pizarro fundou a Ciudad de los Reyes. O homem que pronunciou tal afirmação problemática e incompleta estava a apenas um quilômetro de *huacas* pré-colombianas claramente visíveis no tecido de Lima. Ou talvez eu deva dizer claramente invisíveis no traçado de Lima. Tal evento não é uma exceção, mas sim a regra nas Américas. Nossos espaços foram construídos para esquecer, para não lembrar.

A narrativa eurocêntrica tradicional do nosso guia turístico Limeño nunca foi capaz de explicar a ocorrência de sociedades complexas e sofisticadas, como os Maias, os Astecas ou os Incas, muito menos daquelas que conhecemos pouco além de ruínas e artefatos milenares. Quando eles entram em cena é apenas para provar a superioridade da mente europeia e sua "vitória", apesar de estarem em desvantagem numérica. Essa vitória, sabemos agora, foi conseguida pelo terrorismo (sequestros, assassinatos seletivos e destruição espetacular de estruturas sagradas) se me permitem usar um termo muito atual. Além disso, pesquisas recentes mostraram que mesmo áreas como a Amazônia ou o vale do Mississippi não foram apenas ocupadas, mas também amplamente modificadas por seus habitantes milhares de anos antes da invasão européia. Temos uma história de apagamento e obliteração, um processo de exclusão tão forte que destruiu línguas e narrativas. Como demonstrado por Tom Dillehay e David Meltzer em *Os primeiros americanos* (1991) e David Stannard em seu *Holocausto Americano* (1992); a população do continente, calculada de forma conservadora em 25 milhões de habitantes em 1500, foi reduzida para menos de 3 milhões um século depois. Isso equivale a uma queda populacional de 90% em um século, algo sem precedentes na história da humanidade. A imagem ameríndia que sobreviveu é indistinguível desses eventos traumáticos. A literatura sobre

psicologia do trauma é extensa, desde os primeiros estudos de Jean Martin Carcot no final do século 19 até Henry Krystal nos anos 60. Uma enorme quantidade de pesquisas apoia a inclusão do transtorno de estresse pós-traumático (PTSD) - como uma condição mental que normalmente se manifesta como desorientação espacial, pensamentos negativos sobre si mesmo e sobre o mundo e perda de interesse em atividades prazerosas, geralmente levando a abuso de substâncias (KRYSTAL, 1978). A descrição de ameríndios vagabundos andando bêbados após o século XVII se encaixa perfeitamente com os sintomas descritos acima, mas nunca foram discutidos dessa maneira. O apagamento da memória é também um sintoma clássico do PTSD e, no caso dos espaços americanos, esse apagamento foi fortemente apoiado pelo cristianismo, com o zelo de limpar o mundo de quaisquer outros símbolos religiosos ou culturais.

III. SEGUNDO PROBLEMA: ESPAÇOS PARA CONTROLAR

A arquitetura como a conhecemos nasceu da proposta de Leon Battista Alberti em separar o projeto da construção. Nas línguas latinas, o conceito de *design* é expresso pelas palavras projeto, *proyecto* ou *progetto*, do latim *projetare*, que significa lançar adiante. Antes de Alberti, a arquitetura se fazia escolhendo entre as melhores alternativas usadas no passado. Depois de Alberti, a arquitetura passa a ser sobre como devemos construir no futuro (Joseph Rikwert em ALBERTI, 1988). Conceitos intelectuais agora importam mais do que a experiência de construção. As Américas, como as conhecemos, foram inventadas quando os estudiosos europeus perceberam que Colombo não havia chegado à Índia nem à China, mas sim "descoberto" um mundo totalmente novo. Como Edmundo O'Gorman nos ensinou há quase 70 anos, foi o encontro com tal alteridade que forçou os europeus a repensar toda a sua ontologia, desencadeando as forças da modernização.

Curiosamente, apenas duas décadas separam a publicação do *De Re Aedificatoria* de Alberti (1471) e a chegada dos europeus ao continente americano (1492). A arquitetura como projeção de um futuro moderno, separada da construção e inaugurando o poder da abstração para conquistar o planeta inteiro, é o resultado desses dois grandes eventos. Para entender por que o encontro com as Américas é tão relevante basta seguir os pensamentos do historiador mexicano Edmundo O'Gorman. Usando mapas como base de sua análise, O'Gorman mostra que a Europa nunca foi central para a história do mundo antes de 1492, nem estava se movendo inevitavelmente nessa direção. Em vez disso, o impacto do encontro de 526 anos atrás foi equivalente ao que ocorreria se encontrássemos vida em outro planeta amanhã. Em seguida, O'Gorman discute como esse evento de deslocamento ontológico acelerou a reforma protestante (1517) e as obras de Galileu e Kepler no início do século XVII. Umberto Eco escreveu um magnífico romance sobre os escritos de Aristóteles, preservados por estudiosos muçulmanos, desafiando a filosofia religiosa do nominalismo no século 14, libertando a relação entre objetos e suas representações na linguagem. O renascimento florentino do final do século 15 pede para ser entendido no contexto de tais forças que lutam por proeminência. Brunelleschi, Alberti e Galileo eram soldados em uma guerra intelectual que ainda estava sendo travada. Não é de admirar que Girolamo Savonarola queimou pinturas e livros em 1495, e Galileu foi condenado pela inquisição em 1611. A constatação de que Colombo e Vespúcio haviam navegado em mares desconhecidos foi o argumento indiscutível que decidiu a guerra para o lado do pensamento racional, da observação empírica e da abstração.

Seguindo as importantes obras de O'Gorman, Eduardo Dussel, Rodolfo Kusch e Roberto Fernandez, percebemos que foi nas Américas, que o poder de abstração da arquitetura foi testado pela primeira vez. Este laboratório americano (Fernandez, 1998), inaugurado no

início do século XVI, nos legou processos pelos quais um fio específico de conhecimento cuidadosamente elaborado a partir de múltiplas raízes (como a Civilização Ocidental), tornou-se dominante neste nosso pequeno planeta. Em um esforço para organizar os assentamentos coloniais, Felipe II, rei de Espanha, decretou a famosa Lei das Índias em 1572. Entre os 148 artigos que organizaram a burocracia espanhola nas Américas, havia vários que ditavam como as cidades deveriam ser projetadas e construídas. Um deles é de importância fundamental para nós. Enquanto vários artigos falam em converter os nativos e tratá-los bem, o artigo 137 diz explicitamente que:

> "enquanto a cidade estiver sendo concluída, os colonos devem tentar, na medida do possível, evitar a comunicação e o tráfico com os índios, ou suas cidades, ou divertindo-se ou derramando-se no chão [prazeres sensuais?]; nem [os colonos] devem permitir que os índios entrem nos confins da cidade até que ela seja construída e suas defesas prontas e as casas construídas de modo que quando os índios as virem, elas sejam admiradas e entendam que os espanhóis estão lá para liquidar permanentemente e não temporariamente. Eles [os espanhóis] devem ser tão temidos que eles [os índios] não ousem ofendê-los, mas eles os respeitarão e desejarão sua amizade (LEJEUNE, 2005).

Esse foi o começo do planejamento urbano nas Américas: uma cidade para excluir e induzir o respeito pelo medo é muito diferente de uma cidade para tornar livres as pessoas. Desde o início do século XVI essa foi a regra: uma cidade como uma máquina de exclusão. A mudança do regime colonial para a independência pouco mudou no século XIX, exceto para pequenas comunidades rurais no norte dos Estados Unidos. Ali na chamada Nova Inglaterra houve um nível significativo de inclusão por homogeneidade, significando que todo mundo que não estivesse em conformidade com as características do WASP fora expulso. Para as grandes áreas metropolitanas explodindo com o crescimento urbano, a regra foi uma urbanização de exclusão que concentrava riqueza e poder nas mãos de poucos, de Nova York a Buenos Aires, de São Francisco a Lima.

A principal ferramenta de exclusão: a malha ortogonal, não foi levada para as Américas pelos espanhóis, tendo existido ai muito antes de Colombo. Tenochtitlan, por exemplo, estava muito mais próxima de um *damero* que Toledo, Sevilha ou Lisboa. Mas, após o salto de Alberti em direção ao futuro, a grade ortogonal logo seria transformada em lei por Felipe II. A mesma grade que agora organiza a maior parte dos EUA a oeste dos Appalaches, creditada a Thomas Jefferson, mas que na verdade funciona muito mais profundamente na organização militar romana de *cardo* e *decumano*. Diante de uma expansão tão grande de espaços à sua frente, nossos ancestrais britânicos e espanhóis usaram exatamente a mesma estratégia romana para controlar e domar a natureza, uma atitude que poderia resumir a história das Américas depois de 1492. E o que é o *damero* da Ley de Indias se não um instrumento de controle, com descendentes de espanhóis autorizados a viver dentro e nativos excluídos para a periferia, regulados por uma geometria diferente, bem como por um conjunto diferente de leis. Formal e informal, a dicotomia que define as cidades latino-americanas de hoje, começou ai. Como meu colega Felipe Hernandez escreveu recentemente, as cidades latino-americanas sofrem tanto de marginalização sistêmica como colateral. Embora seja geralmente assumido que a urbanização marginal é um fenômeno do século XX, ela é onipresente desde a fundação de cidades latino-americanas no século XVI. O fenômeno tornou-se mais complexo e extenso durante a segunda metade do século XX, mas é importante entender sua longevidade. De fato, é difícil abordar o estudo das cidades latino-americanas, historicamente e no presente, sem a noção de que a marginalidade sempre foi parte inerente delas. As condições de marginalidade e a extensão do desenvolvimento

informal que vemos hoje na maioria das cidades do continente são uma expressão ampliada das condições de crescimento urbano iniciadas pelos espanhóis e portugueses com sua abordagem segregacionista do planejamento urbano e do design durante o período colonial. "Hernandez, 2017, p. ix

A pesquisadora mexicana Diana Maldonado propôs recentemente que os assentamentos informais (favelas, barriadas, villas miserias) são a verdadeira configuração espacial das Américas. Em suas palavras, precisamos estudar esses espaços *off-planning*, pois eles contêm a semente da emancipação e do empoderamento (MALDONADO, 2016). Insistir no planejamento tradicional, diz Maldonado, é limitar-nos aos instrumentos de controle e apagamento que caracterizam a relação entre a geometria ortogonal e urbanização no continente americano

IV. ESTRATÉGIAS TEÓRICAS PARA ENTENDER O ESPAÇO NAS AMÉRICAS

Como essa história impacta a compreensão do espaço nas Américas? Poderíamos desenvolver uma teoria que use o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro para problematizar René Descartes? Poderíamos usar a discussão de Rodolpho Kusch sobre ser e estar para desafiar o *dasein* de Martin Heidegger? Poderíamos entender a modernidade através das lentes decoloniais de Arturo Escobar e ir além do eurocentrismo de Jürgen Habermas? O leitor atento notará que usei intencionalmente os primeiros nomes dos três filósofos europeus para torná-los iguais aos seus equivalentes americanos. Ou alguém no mundo de língua inglesa sabe exatamente quem são Castro, Kusch e Escobar e quais suas principais contribuições? A narrativa de uma Europa moderna que se propunha a disseminar a racionalidade ao resto do mundo foi rejeitada há muito tempo. No México, Edmundo O'Gorman demonstrou, há 70 anos, que foi o encontro com as Américas que motivou a modernização européia e não o contrário. Uma das consequências diretas desse processo de modernização européia, desencadeado pelo encontro das Américas, é a hegemonia do cartesianismo como visão de mundo. É certo que temos uma enorme dívida com René Descartes e sua filosofia científica que nos deu vacinas, cirurgia, medicina e viagens aéreas (e eu não estou pronto para abandonar nenhum desses), mas mesmo assim temos que enfrentar as consequências do *Cogito Ergo Sum*. No mundo cartesiano, os seres humanos são totalmente separados da natureza, só nós "pensamos", só nós somos plenamente conscientes. Como resultado, naturalizamos a ideia de que podemos dispor de todos os elementos da Terra e do espaço exterior como quisermos. O aquecimento global e o esgotamento de água potável são resultados diretos de nossa sociedade cartesiana. Ainda mais importante para a nossa teoria espacial é a prevalência de coordenadas cartesianas como base para mapear o planeta. Deveríamos examinar por um minuto ou dois a possibilidade de outra visão de mundo, não-cartesiana, que nos indique uma saída para tal emergência.

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro propôs a teoria do perspectivismo ameríndio para explicar uma relação diferente entre os americanos originais e seu ambiente natural. De acordo com Viveiros de Castro, e isto deveria se aplicar a todas as sociedades ameríndias, a abordagem perspectivista dá humanidade potencial para cada pedaço de matéria, orgânico ou inorgânico. Uma pedrinha no riacho não tem humanidade, mas se alguém a pegar, limpar, polir e pendurá-la no pescoço, ela ganhará a humanidade. E essa pessoa ganha "pedridade". Isso não é exatamente animismo, mas sim um relacionamento entre nós e tudo o mais, baseado na transformação mútua. Você se torna um pouco mais madeiroso se trabalha com madeira, um pouco mais argiloso se trabalha com argila. Ao comer, você se torna peixe e o peixe se torna você. Não é exatamente o que acontece quando quebramos as células do alimento

para nutrir nosso próprio corpo? Curiosamente, o espaço é central neste relacionamento. É a proximidade que dá humanidade a uma pedra e pedridade para você. Na direção oposta, a pior punição nas sociedades ameríndias não é a morte, mas o exílio. Você perde sua humanidade se for forçado a sair do grupo, uma penalidade reservada para os piores crimes. Para contrabalançar a dominação de todo o planeta com um sistema cartesiano de coordenadas, não seria interessante ter um mapa baseado em interações relacionais, como a teoria do perspectivismo de Viveiros de Castro?

Agora me permitam discutir outro interessante par de estudiosos. Baseado em Descartes, Kant, Hegel e Husserl, Martin Heidegger desenvolveu no início do século XX a ideia de *dasein* como base da fenomenologia. O *Dasein* deveria, de acordo com Heidegger, incorporar a ideia de "estar no mundo". Aqui, novamente, temos um pilar central da filosofia ocidental trabalhando com ideias espaciais. Algumas décadas mais tarde, tendo Maurice Merlot-Ponty como principal discípulo de Heidegger, a fenomenologia se tornaria muito influente nos círculos arquitetônicos e uma parte significativa da crítica ao modernismo no final do século XX se baseava nela. Curiosamente, pouquíssimas pessoas até hoje leram os escritos do antropólogo argentino Rodolfo Kusch sobre a problematização do *dasein* na América Latina. Partindo da separação do ser e do estar nas línguas latinas, Kusch elabora a proposta de uma dissonância cognitiva auxiliada pelo fato de que falantes de espanhol e português (90% da América Latina) têm dois significados muito diferentes para "estar no mundo".: um que é puramente espacial e um que é puramente temporal. Refletindo a recusa indígena em trabalhar como "utcatha", um termo Aymara sinônimo de *dasein* mas com uma pegada revolucionária, Kusch problematiza a dicotomia tempo/espaço - ser/estar que faz "ser no mundo "algo bem diferente em partes das Américas. E essa dissonância cognitiva me leva a discutir a ideia de modernidade na obra de Junger Habermas como algo transformador e empoderador. Na arquitetura, ainda estamos absolutamente encantados com a idéea de modernização. Amamos nossos edifícios modernistas, planejamos modernizar infraestruturas, aceitamos a ideia de modernidade como sinônimo de construção. Ou melhor, aceitamos a ideia de desenvolvimento como sinônimo de arquitetura.

Proponho que todo estudioso de arquitetura leia o antropólogo colombiano Arturo Escobar, e quanto mais cedo melhor. Escobar dedicou sua vida a mostrar que a modernização tem um lado sombrio chamado colonização - a ideia de que os modos de vida de uma população são melhores e, portanto, podem ser impostos a outras populações. A contribuição de Escobar para a intelectualidade do século XXI é reconectar modernização e colonização como faces da mesma moeda. Fomos treinados para abominar a colonização e adorar a modernização. Quando entendemos que são duas faces do mesmo processo, entendemos a crise do mundo contemporâneo como a crise do homem branco heterossexual, aqueles que sempre foram favorecidos pela modernização e o desenvolvimento como o conhecemos. O processo de construção desta modernização desigual foi testado primeiramente nas Américas, como nos lembra Roberto Fernandez em O *Laboratório Americano*, e só foi possível porque as histórias foram apagadas, as barreiras simbólicas foram levantadas e as exclusões foram naturalizadas.

Voltando à questão do turismo, cabe ressaltar que este pensamento eurocêntrico induz aos habitantes dos dois lados do Atlântico a operar dentro da lógica binária de conhecimento versus cultura. Segundo esta lógica, os países do norte são detentores do conhecimento enquanto os países do sul são impregnados de cultura. Obviamente se percebe nesta dicotomia que conhecimento vale mais que cultura, e isto explica as relações turísticas assimétricas donde países de renda média enviam turistas para países de renda alta em número em muito superiores ao movimento contrário. Na verdade, a dicotomia conhecimento/cultura ajuda a explicar a própria

disparidade econômica entre tais países. Enquanto não percebermos que todos temos conhecimento e todos temos cultura, enquanto não colocarmos este diálogo em níveis iguais de significação, continuaremos a jogar em um campo inclinado onde a própria gravidade favorece os países do Atlântico Norte.

Para superar séculos de eurocentrismo, será necessário um tremendo esforço, mas, no entanto, temos tal responsabilidade: olhar para o ambiente construído das Américas com nossas próprias lentes. E, ao fazê-lo, talvez possamos conceber uma contribuição para um conjunto de relações espaciais realmente transformador e fortalecedor para o sul global. Algo que traga o melhor da modernização, como água limpa e educação universal; combinando com o desafio de superar as desigualdades de todo tipo.

V. REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. 1St Edition edition. Cambridge, Mass: MIT Press, 1988.

DILLEHAY, Tom D., and David J. MELTZER, eds. *The First Americans: Search and Research*. Boca Raton: CRC Press (1991).

DUSSEL, Enrique. *Philosophy of liberation*. Wipf and Stock Publishers, 2003.

ESCOBAR, Arturo. *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton University Press (1995).

FERNANDEZ, Roberto, *El Laboratorio Americano: Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Madrid, España: Biblioteca Nueva (1997).

KRYSTAL, H, Trauma and affects. *Psychoanalytic Study of the Child, 33* (1978) pp. 81–116.

KUSCH, Rodolfo. *Geocultura Del Hombre Americano*. Colección Estudios Latinoamericanos 18. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, (1976).

LARA, Fernando. "Editor's Note", Platform – Inhabiting the Americas, Austin: UT School of Architecture, Spring (2015).

LARA, Fernando. " Urbis Americana: Thoughts on our shared (and exclusionary) traditions", preface of Urban Latin America: Images, Words, Flows and the Built Environment, (Freire-Medeiros & O'Donnel, editors), New York: Routledge (2018).

LEJEUNE, Jean-Francois, ed. *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*. 1 edition. New York: Princeton Architectural Press (2005).

HERNANDEZ, Felipe. "Introduction", in Marginal Urbanisms, Cambridge: Cambridge Scholarly Papers (2017)

MALDONADO, Diana. "" Off-Planning": The Illegitimate Tradition That Legitimizes Latin America as Urban Discourse." *Traditional Dwellings and Settlements Review* 28.1 (2016): 66-66.

MANN, Charles C. 1491: New Revelations of the Americas Before Columbus. New York: Vintage (2006)

MIGNOLO, Walter. "Yes we Can", Foreword in Dabashi, Hamid. Can Non-Europeans Think? Zed Books Ltd (2015)

MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. 1 edition. Durham: Duke University Press Books, (2011).

O'GORMAN, Edmundo. "The invention of America: an inquiry into the historical nature of the New World and the meaning of its history", Bloomington: U of Indiana Press (1961)

SAID, Edward W.,*Orientalism*, New York: Vintage Books (1978).

STANNARD, David E. *American Holocaust: Columbus and the Conquest of the NewWorld*. New York: Oxford University Press, 1992.

VAN DER KOLK, B. A., van der Hart, O., & Marmar. Dissociation and information processing in posttraumatic stress disorder. In B. A. van der Kolk, A. C. McFarlane, & L. Weisaeth (Eds.), *Traumatic stress: The effects of overwhelming experience in mind, body and society* (pp. 303–327). New York: Guilford (1996)

WAISMAN, Marina. "An Architectural Theory for Latin America." In *DesignBook Review*, 29, (1994).

WATSON, Peter. The Great Divide: Nature and Human Nature in the Old World and the New. London: Harper, 2012.

LOS CONVENTOS AGUSTINOS EN MICHOACÁN, MÉXICO. DOS RUTAS POR DESCUBRIR

Anaya Rico, Silvia Eréndira
Vargas Uribe, Guillermo

LOS CONVENTOS DE LA PROVINCIA AGUSTINIANA DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO DE MICHOACÁN, SIGLOS XVI Y XVII. DOS RUTAS POR DESCUBRIR

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende poner en valor el patrimonio arquitectónico que los agustinos legaron, materializado en las edificaciones construidas durante la conquista espiritual de la Nueva España, entre 1537 y 1623, en la denominada Provincia Agustiniana de San Nicolás Tolentino de Michoacán (Ver Mapa 1," Provincias Agustinas").

El legado agustino incluye un total de veinte conventos ubicados en el centro y oriente de dicha Provincia. A partir del estudio del patrimonio investigado se propone la creación de dos rutas turístico culturales: la "Ruta de Las Ocho Maravillas Agustinas" y la "Rucha *Purépecha* Agustina del Occidente de Michoacán". Dichas rutas deberán incluir el patrimonio edificado, su descripción, catalogación, conservación y gestión, además de los elementos sobre la traza urbana de los pueblos fundados por dicha orden religiosa, la gastronomía, la artesanía y las costumbres de las localidades donde éstos se ubican. La creación de ambas rutas podrá ayudar a la generación de un ingreso económico adicional para la población local, a través de una actividad sustentable: el turismo cultural.

De los pueblos que conforman la "Ruta de las Ocho Maravillas Agustinas", cuatro de ellos están integrados actualmente por el programa desarrollado por la Secretaría de Turismo Federal denominado "Pueblos Mágicos: *Cuitzeo*, *Pátzcuaro*, *Tacámbaro* y *Yuriapúndaro* por lo que consideramos que nuestra propuesta no se opone a dicho programa, sino que lo fortalece.

En el caso de la segunda propuesta, la Ruta *Purépecha* Agustina del Occidente de Michoacán, desafortunadamente ningún conjunto está considerado el programa Pueblos Mágicos, a pesar de la riqueza arquitectónica que poseen.

Los conjuntos arquitectónicos incluidos en ambas rutas están constituidos, en su mayoría por: el templo, el convento y la *huatápera*[1], que forman parte de la traza urbana que los propios agustinos diseñaron en los pueblos evangelizados y que simbolizan no sólo un logro más de la conquista espiritual y de la justificación de la presencia de órdenes religiosas en la Nueva España, sino que expresan una señal evidente del triunfo del cristianismo sobre la religión pagana así como de su civilización, a través de la imposición de un nuevo modelo urbanístico, materializado éste en el "pueblo de indios"[2] congregado en "policía". Estos conjuntos arquitectónicos servían como escenarios idóneos para la catequización y doctrina religiosa de los "naturales" en el inicio de la conquista espiritual del siglo XVI (1537-1568).

[1] La palabra *huatápera* proviene de la expresión *purépecha Uandajperakua* (región meseta), *Uantajperakua* (región cañada y lacustre) que significa "lugar de reunión" o "sitio donde se puede llegar". Se conoció con este nombre a las construcciones coloniales emprendidas por los frailes franciscanos en la Provincia de Michoacán, cuyas funciones fueron de servir de hospitales y albergues a los indios.

[2] La solución que las autoridades coloniales encontraron para poder controlar y adoctrinar a los naturales que vivían separados, consistió en agruparlos en puntos precisos del territorio. Este proceso, nombrado "Congregación", resultó en localidades llamadas "pueblos de indios", (Fernández Christlieb 2006)

Navarrete propone una periodización de la estancia de los agustinos en la Nueva España: 1) "Época Misional"; 2) "Época Conventual"; 3) "Época Artística y Monumental"; 4) Época de la Secularización de las Órdenes Antiguas"; y 5) "Época de Independencia" (Navarrete 1978: 3-23).

Nosotros, con base en nuestro objeto de estudio, proponemos la siguiente periodización para la primera ruta: 1) "Periodo de las Ocho Maravillas Agustinas" (1537-1550), caracterizado por la traza de pueblos puestos en policía, la edificación de templos, conventos y *huatáperas*, específicamente en: *Tiripetío* (1537), *Tacámbaro* (1538), Valladolid (1548), *Yuririapúndaro* (1550), *Cuitzeo* (1550), *Guango* (1550), *Charo* (1550) y *Ucareo* (1555); 2) "Periodo de las Visitas agustinas", edificadas entre 1560 y 1623, tales como: *Copándaro* (1623), *Pátzcuaro* (1571) *Undameo* (1595), y *Tupátaro* (1580) . Para el caso de la segunda "Ruta *Purépecha* agustina del Occidente de Michoacán", no proponemos la misma periodización, sino un periodo que va de 1555 a 1623; es decir, el mismo segundo periodo que planteamos para la otra ruta. Aquí se incluyen: Jacona (1555), *Tangancícuaro* (1562) Zacán (1595), San Felipe de los Herreros (1595), *Tangamandapio* (1602), y *Etúcuaro* (1615).

De la Provincia Agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán estudiaremos la porción centro oriente que corresponde a las Ocho Maravillas Agustinas, en tanto que la porción occidente de la meseta *purépecha* se dejará para la segunda etapa de esta investigación.

Las órdenes mendicantes ejercieron un importante papel para la fundación de nuevos pueblos y villas, tomando como referencia urbanística el convento, conformando en la mayoría de los pueblos de indios "el elemento ordenador del espacio urbano" (Azevedo 1988: 171). Las edificaciones agustinas fueron suntuosos en las portadas de las iglesias, con características artísticas y arquitectónicas específicas y fácilmente reconocibles, todos de estilo barroco y plateresco, al que bien lo podríamos considerar como "Estilo Michoacano"[3] (Yokoyama 1988: p.231).

II. PROBLEMA

El problema principal es la falta de rutas culturales suficientes en el Estado de Michoacán, que promuevan las edificaciones de los siglos XVI y XVII, no sólo agustinas, sino monásticas en general, las cuales son abundantes y diversas en todo Michoacán. Esta cuestión se deriva de la problemática socioeconómica y política local y nacional, expresada en la falta de recursos destinados para la creación de nuevas rutas turísticas, preservación y conservación del patrimonio cultural de las pequeñas comunidades indígenas[4].

Ante esta problemática, las edificaciones agustinas construidas en las pequeñas poblaciones de Michoacán, quedan en el olvido y a disposición de la comunidad y el sacerdote, quienes gestionan a su arbitrio el conjunto, modificando la imagen de los edificios según la temporada del año religioso.

Otro problema es el desconocimiento o bajo nivel de interés por parte de la sociedad local por conocer, valorar y gestionar las distintas construcciones que constituyen su patrimonio.

3 Usado en sentido estricto como terminología arquitectónica, refiriéndose a una determinada región.

4 Esto se manifiesta sobre todo en los antiguos "pueblos de indios", que fueron "pueblos cabeceras" de curato durante la época colonial y que en la actualidad apenas tiene el rango de "tenencias".

Un problema más lo encontramos en la falta de catalogación de los conjuntos arquitectónicos agustinos, tanto en su estructura como en su acervo histórico y patrimonial. La mayoría de los sitios arquitectónicos estudiados no cuentan con una ficha técnica que describa: las características generales del inmueble; la catalogación del inmueble; el entorno; objetivación de interés; interés paisajístico; plano de emplazamiento; identificación fotográfica; elemento objeto de protección; observaciones e intervenciones en la edificación.

La escasa información arquitectónica e histórica de los conjuntos arquitectónicos agustinos seleccionados no permite la adscripción de las edificaciones como patrimonio cultural ante la UNESCO.

Ni la Iglesia, ni las autoridades de los tres niveles de gobierno llevan un control de los bienes muebles que tiene cada unidad. En la actualidad no existen inventarios de dicho patrimonio. La contrastación entre los inventarios de 1765 con la situación actual, nos permite estimar muy superficialmente la pérdida de piezas que a todas luces resulta inconmensurable.

La falta de señalamientos viales adecuados para llegar a la mayoría de las antiguas doctrinas agustinas con sitios arquitectónicos a poner en valor es otro problema, ya que las deja lejos de cualquier posibilidad de turismo cultural; tal es el caso de: *Ucareo*; *Huango*; *Tzitzio;* entre otros. Las aplicaciones actuales como *Google Maps* y *Waze*, utilizadas por la mayoría de viajeros para llegar de manera rápida y efectiva a lugares poco conocidos, llevan por caminos inexistentes o de terracería, ya que la única ruta reconocida por éstas son las autopistas de cuota y no las carreteras libres por la que se llega a estos sitios.

En su mayoría los conventos y *huatáperas* no cuentan con señalamientos internos adecuados, ni con una museografía correcta. No hay cédulas que nos hablen sobre la historia del lugar, quién lo fundó, año de fundación, objetivo, características arquitectónicas, estilo, artísticas y toponímicas.

La falta de libros y/o folletos del sitio es otro grave problema. La explicación del sitio corre a cargo de los guías locales, cuya información está sujeta a lo que se aprehenden de memoria, modificando la historia local en muchas ocasiones. Son pocos los conventos que tienen guías; solo los más visitados: *Yuririapúndaro*, *Cuitzeo* y *Tiripetío* cuentan con dicho personal.

Un último problema es el de las antiguas doctrinas agustinas que fueron secularizadas y posteriormente pasaron a formar parte de los bienes del Estado, a las cuales se les dio un uso distinto al original, que se encuentran en muy mal estado, habiendo perdido casi por completo su patrimonio artístico. Tal es el caso del ex convento agustino de *Pátzcuaro*, transformado en biblioteca pública; y cuyo monasterio fue convertido en teatro. Otro mal ejemplo es el ex convento de San Agustín de Morelia, convertido en casa del estudiante de la Universidad Michoacana y cuyo estado es deplorable.

Ante la problemática anterior nos surgen las siguientes preguntas que pretendemos responder parcialmente:

¿Es posible poner en valor las rutas de edificaciones agustinas que aquí se proponen con los requerimientos necesarios para ser inscritas como patrimonio cultural?

¿Será factible concientizar a la comunidad acerca de la importancia del conocimiento, valorización y gestión del patrimonio cultural?

¿Por qué el llamado "estilo michoacano" no tiene un valor reconocido a nivel nacional e internacional dentro de la arquitectura colonial de los siglos XVI y XVII?

¿Es viable la realización de un catálogo de cada edificio y/o conjunto arquitectónico que contenga el inventario actual y su estado de conservación?

¿Es factible la elaboración de señalamientos viales y urbanos que indiquen de manera correcta la ubicación de las poblaciones, tanto en las vías de comunicación como en las aplicaciones de los dispositivos móviles?

¿Es posible la elaboración uniforme y profesional de señalamientos internos adecuados, con una museografía acorde con cada edificio, sus cédulas introductorias y de sala, que lleven al turista por un recorrido gráfico, histórico y cultural completo?

¿Se pueden elaborar libros, folletos y documentos digitales e impresos que contengan la historia, arquitectura, acerbo, e imágenes de cada sitio?

¿Cómo recuperar el patrimonio de los sitios secularizados haciendo conciencia histórica entre quienes los habitan actualmente, o tienen el resguardo de los mismos?

¿Qué estrategia seguir para involucrar a la sociedad civil y a las autoridades de las secretarias de turismo municipal, estatal y federal, en la elaboración de programas de gestión turístico cultural de incidencia local?

¿Cómo restaurar y recuperar el patrimonio perdido sin transformar la imagen original del conjunto arquitectónico?

III. HIPÓTESIS

Las rutas propuestas como "Las Ocho Maravillas Agustinas" y "Ruta *Purépecha* Agustina del Occidente de Michoacán" presentan todos y cada uno de los elementos requeridos por *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS 1997-2002)[5] y el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CCIIC), que deben ser considerados por las autoridades mexicanas e internacionales correspondientes para la puesta en valor del patrimonio cultural edificado. Pensamos que, al crear las rutas turísticas, se puede generar conciencia en las comunidades, sobre todo en aquellas que no están inscritas en ningún programa turístico cultural de nivel federal y/o estatal.

IV. JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo se justifica si lo vemos desde el punto de vista de la definición de itinerario cultural dentro de las nuevas categorías de Patrimonio establecido por el CCIIC e ICOMOS (1997-2002) la cual dice:

> Toda vía de comunicación terrestre, acuática o de otro tipo, físicamente determinada y caracterizada por poseer su propia y específica dinámica y funcionalidad histórica que reúna las siguientes características: a) ser resultado y reflejo de movimientos interactivos de personas, así como de intercambios multidimensionales, continuos y recíprocos de bienes, ideas, conocimientos y valores dentro de un país o entre varios países y regiones, a lo largo de considerables períodos de tiempo; b) haber generado una fecundación múltiple y recíproca de las culturas en el espacio y en el tiempo que se manifiesta tanto en su patrimonio tangible como intangible.

[5] Siglas en inglés referidas al International *Council on Monuments and Sites*, ligada a la ONU a través de la UNESCO, responsable la aceptación de las propuestas de itinerarios culturales, entre otros.

Teniendo en cuenta la riqueza y variedad, tanto de las interrelaciones como de las construcciones religiosas edificadas por los agustinos en los siglos XVI y XVII en la entonces llamada Provincia Agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, es factible la creación de estas rutas culturales.

Las rutas pretenden constituír el elemento idóneo para ilustrar el hecho de una lectura rápida por la historia del sincrertismo artístico, manifestado en la arquitectura, escultura, pintura, artesón y arte *tequitqui* de los pueblos conquistados y la valoración del "estilo michoacano" en éstas.

V. OBJETIVO

Poner en valor las edificaciones agustinas de los siglos XVI y XVII en la llamada Provincia Agustina de San Nicolás Tolentino de Michoacán mediante la creación de dos rutas turísticas – culturales: 1) "Las Ocho Maravillas Agustinas" y 2) "Ruta *Purépecha* Agustina del Occidente de Michoacán".

VI. FUENTES

Existe una amplia literatura al respecto, material de archivo como mapas históricos y crónicas. Para la elaboración de la presente investigación se realizaron lecturas metodológicas de los trabajos publicados por: Navarrete (1624), Basalenque (1673), Escobar (1729), González (1985), Macín (1986), Lemoine (1993), López López Lara (1993).

VII. ALCANCES Y LIMITACIONES

VII.1 Alcances

Se lograron hacer dos rutas de construcciones agustinas de los siglos XVI y XVII con base en el recorrido seguido por los agustinos cronológica, y geográficamente, según fueron evangelizando, levantado iglesias, conventos, hospitales, fundando pueblos y visitas.

Registramos en mapas la siguiente información: 1) Casas de formación, conventos y doctrinas de la Provincia de San Nicolás Tolentino 1537 – 1595; 2) cronología de las fábricas de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán 1537 – 1623, y 3) Rutas propuestas de los conventos Agustinos del siglo XVI – XVII en Michoacán: Ruta A) "Las Ocho Maravillas Agustinas", Ruta B) "Ruta *Purépecha* Agustina del Occidente de Michoacán.

Se visitaron todas y cada una de las edificaciones agustinas del periodo, logrando hacer un levantamiento arquitectónico, artístico, gráfico e histórico.

Se hicieron levantamientos catastrales de los ocho primeros conventos agustinos propuestos dentro de la ruta de las Ocho Maravillas Agustinas.

Se visitaron todas y cada una de las edificaciones agustinas del periodo, logrando hacer un levantamiento arquitectónico, artístico, gráfico e histórico que no se incluyen aquí por falta de espacio.

VII.2 Limitaciones

Dada la gran cantidad de información con la que contamos, en el presente trabajo solamente hablaremos de la ruta que denominamos "Las Ocho Maravillas Agustinas", dejando pendiente la "Ruta *Purépecha* Agustina" para una proxima publicación.

Quedan pendientes abundantes investigaciones en torno a la historia de la segunda ruta y, sobre todo, a la simbología *tequitqui purépecha*.

Persiste nuevamente en el vacío el triple relativo abandono de algunos conjuntos arquitectónicos: un abandono físico, que le está llevando al deterioro y daño permanente; un abandono oficial, expresado por la ausencia de las instituciones estatales y nacionales que gestionan el patrimonio histórico arquitectónico que nos ocupa; y un abandono comunal, que tiene que ver más con nuestras raíces, nuestra cultura y el valor que desde lo local le damos a nuestro patrimonio histórico arquitectónico.

VIII. MARCO CONCEPTUAL

En este trabajo tomamos como referentes fundamentales cinco conceptos: sincretismo artístico, arte *tequitqui*, turismo cultural, Patrimonio Cultural y Pueblos Mágicos.

VIII.1 Sincretismo artístico

Suponemos que el sincretismo artístico en Mesoamérica es un proceso sociocultural en el que se presenta la introducción, reconversión y conservación, de algunos elementos del pasado indígena con los correspondientes al modelo europeo. Paralelamente, en aquella época la península ibérica estaba inmersa en otro proceso de sincretismo, mezclando elementos de la cultura árabe, el barroco francés, el románico y el renacentista, manifestándose sobre todo en: religión, urbanismo, escultura y arquitectura. Ambos procesos coincidirán en el tiempo-espacio mesoamericano.

VIII.2 Arte Tequitqui

Proviene del náhuatl de las voces *tequi*, que significa tributo, e *itqui*, sufijo que señala el sujeto que realiza la acción tributaria. Esta noción fue propuesta por José Moreno Villa en 1842, para explicar cómo la asociación de culturas crea un arte original, que no es totalmente mesoamericano, ni totalmente español. Es una combinación de estilos de elementos formales indígenas mezclados con motivos europeos que se representan en las tallas de piedra, esculturas y pinturas.

VIII.3 Turismo Cultural

La Organización Mundial de Turismo (OMT) lo define como "un fenómeno social, cultural y económico relacionado con el movimiento de las personas a lugares que se encuentran fuera de su lugar de residencia habitual por motivos personales o de negocios/profesionales" (Glosario Básico OMT).

VIII.4 Patrimonio Cultural

Según la UNESCO "el patrimonio cultural, en su más amplio sentido es, a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio".

VIII.5 Pueblos Mágicos

Programa desarrollado por la Secretaría de Turismo de México (SECTUR) en el 2011 vigente actualmente y definido como:

> "Un Pueblo Mágico es una localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin, magia que te emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico. El Programa Pueblos Mágicos contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros" (SECTUR 2014).

Creado con la finalidad de diversificar el turismo no solo a playa, sino también y además hacia las pequeñas ciudades que cuentan con patrimonio histórico sin que éste sea reconocido o catologado por la UNESCO o bien, que ofrezcan alternativas distintas a todo tipo de viajero incluyendo los gustos y demandas de jóvenes y personas de la tercera edad.

La SECTUR ha nombrado Pueblo Mágico a varias poblaciones en todo el territorio mexicano. El entorno de cada uno de ellos varía desde la fuerte influencia del pasado indígena, el gran legado del antiguo imperio colonial español, la preservación de tradiciones seculares y ancestrales, e importantes lugares de acontecimientos históricos en la vida de México.

IX. METODOLOGÍA

En la presente investigación utilizamos, para la Historia, el método de Análisis Retrospectivo basado en el propuesto por Luz Araceli González Uresti (2015) y en el Análisis Prospectivo de Marc Bloch (1952) y la observación directa propuesta por Bunge (2007).

En cuanto a la Historia del Arte, utilizamos la metodología de Estilos Arquitectónicos para poder identificar y clasificar las edificaciones agustinas, basados en Heimrich Wölfflin (1952), María Eugenia *Azevedo Salomao (1998) y Wakako Yokoyama (1998).*

X. DOCTRINA AGUSTINIANA DE SAN NICOLÁS TOLENTINO DE MICHOACÁN

Después de la conquista militar de España sobre las culturas Mesoamericanas (1521), los conquistadores solicitan a la Corona Española enviar órdenes religiosas para adoctrinar, evangelizar y convertir al cristianismo a los nativos.

La primera orden en llegar, fue la de los franciscanos en mayo de 1524, quienes no se dieron abasto para la evangelización de la enorme población. Los conquistadores solicitan a la Corona y al Papa, enviar más catequizadores y órdenes religiosas.

La Corona Española acordó enviar misioneros agustinos a la Nueva España en 1533, destinando a los famosos "Siete de la Fama": Fr. Francisco de la Cruz, Fr. Agustín de la Coruña,

Fr. Jerónimo Jiménez de Santiesteban, Fr. Juan de San Román, Fr. Juan de Oseguera, Fr. Alonso de Borja y Fr. Jorge de Ávila, llegando a Veracruz en Mayo de 1533, y a Michoacán en 1537(Ver Mapa 2 "Michoacán: Conquista Espiritual -1525-1567-).

Debido a las necesidades misionales, se envían en 1535 a doce agustinos más. Con un total de 29 misioneros se expanden al Sur y Suroeste de la Nueva España, es decir, a la Huasteca Potosina y Reino de Michoacán [6] .En febrero de 1537 llegan a *Tiripetío* los primeros evangelizadores, construyendo el primer templo, convento y hospital de indios perfectamente organizados. Formaron, a partir de esa fecha la Provincia Agustiniana de San Nicolás de Tolentino.

Dicha Provincia pertenecía a la de Jesús México, pero fue creciendo tan aprisa, "adquiriendo todas las partes que se requieren para que una Provincia viva por sí sola, sin depender de otra" (Basalenque 1963: 32), que era necesaria la separación con la de México. Tenía toda la doctrina de Tierra Caliente, que eran más de catorce Beneficios; se extendieron a más de veinte casas conventuales y con capacidad para ir creciendo en la misma Provincia y se extendieron a la de Vizcaya y Galicia. Eran tantos sus dominios, que los provinciales no pudieron gobernar la Provincia por sí solos sin la ayuda de un Vicario Provincial. Contaban de 30 a 40 casas conventuales, estudios y noviciados como los de Valladolid, *Yuririapúndaro, Cuitzeo*, *Tiripetío* y Guadalajara.

La distancia que había entre ésta y la de Jesús México, provocaba que las visitas se realizaran cada dos meses, tiempo que no era necesario para todos los conventos y visitas que se tenían y por tanto, las necesidades de cada una no se tomaban en cuenta.

En 1568 los agustinos tenían ya más de cincuenta monasterios y trescientos religiosos en la Nueva España. Al finalizar la centuria en el Obispado de Michoacán contaban con 40 conventos (Ver Mapa 3 "Obispado de Michoacán Colonización Religiosa). Con consentimiento de las dos Provincias se comenzó a tratar la división de ambas partes. El 19 de marzo de 1602 oficialmente se erige como Provincia Agustiniana de San Nicolás Tolentino de Michoacán.

Su fuerza educativa fueron los hospitales, erigiendo en cada cabeza doctrinal uno. En Tierra Caliente fueron 45 y 22 en el resto de la Provincia (Ver Mapa 4 Obispado de Michoacán. Colonización). Fundaron "pueblos de indios", pueblos "apartados de los españoles porque éstos no se comportaban como auténticos cristianos y contaminaban a los indios" (Navarrete 1978: 19).

Entre 1537 y 1550 se construyen en la Provincia los primeros conventos, denominados las "Ocho Maravillas", (Basalenque 1963). Entre 1560 y 1623 se erigen las visitas, que conforman el resto de las iglesias, escuelas y conventos de la Provincia de Michoacán.

Podemos asegurar que la presencia agustina en la Provincia fue fructífera en los aspectos artísticos, arquitectónicos, urbanísticos, ambientales y económicos. Fundaron la primera escuela de artes mayores de la América Española. Levantaron grandes conventos denominados "fábricas". Fueron los agustinos importantes urbanizadores de la Provincia, quienes, auspiciados por los encomenderos, congregaron "en policía", muchos pueblos de indios durante los siglos XVI y XVII (Ver Mapas 2 y 4). Los centros de dichos pueblos siguen siendo las "fábricas" (conventos, hospitales y templos), diseñadas por ellos.

6 Comprendía los actuales estados Michoacán y partes de Guanajuato, Guerrero, Jalisco, Colima y Querétaro.

Crearon pueblos donde no los había, buscando siempre el mejor lugar para su fundación; siguiendo la forma de cruz griega, formaron los cuatro barrios de la población y en cada zona, trazaron las calles respectivas con sus manzanas. Muchos pueblos pre existentes los cambiaron de lugar, ya que el sitio donde se encontraban carecía de agua. Cambiaron el rumbo de ríos y construyeron lagos artificiales ("laguna de *Yuririapúndaro"*); canales para la irrigación, cultivaron nuevos productos y crearon haciendas y minas.

En el actual Estado de Michoacán en tan solo 62 años (1537 – 1595) levantaron 22 "fabricas". (Ver Mapa 5 Cronología de fábricas); para1658 tenían 33 prioratos

XI. CARACTERÍSTICAS ARTÍSTICAS Y ARQUITECTÓNICAS DE LAS "FÁBRICAS" AGUSTINAS DE LA PROVINCIA DE MICHOACÁN

El sincretismo artístico se ve reflejado en todas las construcciones religiosas, dominado por el arte *tequitqui*. Este sincretismo bien se puede definir como Estilo Michoacano, único en la Nueva España por la fusión de elementos españoles, árabes e indígenas.

Luego de varias visitas a las iglesias y conventos agustinos, inferimos que sus características comunes son:

1. Transfiguración barroca de lugares y objetos sagrados.
2. El estilo Plateresco, Michoacano y retablos Churrigueresco, se presentan en 48 iglesias y hasta 308 capillas de las visitas de la Provincia.
3. Todas las sacristías fueron cubiertas de ricos ornamentos de oro y brocados, al igual que los vasos sagrados y custodias de metales y piedras preciosas, muebles y objetos sagrados. Muchos de ellos, traídos de Alemania, España e Italia.
4. Múltiples imágenes sagradas
5. Las imágenes agustinas a las que se daba culto en toda la Provincia fueron: Santo Cristo de la Preciosa Sangre (ocupando el lugar de la portada como en *Yurirapúndaro*); Nuestra Señora de los Prodigios (*Tiripetío*) y San Nicolás Tolentino.
6. Las imágenes en relieve más usadas fueron: Nuestra Señora de la Raíz, hoy de la Esperanza (Zamora) y Nuestra Madre del Socorro (Valladolid/Morelia).
7. Ventanas de las *huatáperas* de Etilo Michoacano.

A pesar de sus similitudes, encontramos cuatro tipos de fábricas: casas de formación, conventos, doctrinas y vicarías (Ver Mapa 6 Casas de Formación, Conventos y Doctrinas).

XII. RUTA DE "LAS OCHO MARAVILLAS AGUSTINAS"

(Ver Mapa 7: Ruta de las Ocho Maravillas Agustinas, elaboración propia, 2018.)

Esta Ruta propuesta tiene como fundamento las ocho primeras fábricas que los agustinos erigieron en la Provincia, además de otras construcciones elaboradas durante su época de esplendor entre 1537 y 1632. Las Ocho Maravillas son: *Tiripetío* -1537- (Ver Figura 1)*, Tacámbaro* -1538- (Ver Figura 2)*, Valladolid* -1548- (Ver Figura 3)*, Yuririapúndaro* -1550- (Ver Figura 4)*, Cuitzeo* -1550- (Ver Figura 5)*, Guango* -1550- (Ver Figura 6)*, Charo* -1550- (Ver Figura 7) y *Ucareo* -1555- (Ver Figura 8); a las que se agregan 7 de sus visitas (Undameo, Etúcuaro, *Copándaro*, *Chucándiro, Huandacareo, Tupátaro,*).

Se propone que la ruta tenga 4 itinerarios: 1) Valladolid (Morelia), *Undameo*, *Tiripetío*, *Etúcuaro* y *Tacámbaro.*; 2) Circuito del Lago de *Cuitzeo: Copándaro*, *Chucándiro*, *Guango* (Villa Morelos), *Huandacareo* y *Cuitzeo;* 3) *Tupátaro* y *Pátzcuaro*; y 4) *Charo*, *Ucareo*, *Yuririapúndaro* (*Yuriria*).

Debido a la falta de espacio, no podemos incluir en este trabajo las descripciones de cada una de las fábricas, así como sus respectivos formatos catastrales.

XIII. CONCLUSIONES

Consideramos que los templos y conventos propuestos en la Ruta de las Ocho Maravillas Agustinas cumplen con todos y cada uno de los requisitos solicitados por ICOMOS y la UNESCO para ser considerada como "ruta turística cultural".

Los espacios abiertos comunitarios de los "pueblos de indios" congregados por los agustinos se conservaron en el urbanismo colonial con su triple función: administrativa, religiosa y comercial.

El llamado "estilo michoacano" se presenta con todo su esplendor en las portadas de iglesias, templos y *Huatáperas* de las Ocho Maravillas agustinas y sus visitas.

Cuatro de las Ocho Maravillas Agustinas están incluidas en el programa "Pueblos Mágicos", lo que viene a reforzar la importancia del patrimonio que se incluye en la ruta propuesta.

El establecimiento de esta ruta turístico cultural podría contribuir a fomentar el turismo cultural y las economías locales de los pueblos donde se ubican.

XIV. BIBLIOGRAFÍA

AZEVEDO SALOMAO, Eugenia María (1988): *Los Espacios Abiertos Comunitarios, Morelia, Michoacán*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

BASALENQUE, Diego (1963): *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, México, Editorial Jus.

BLOCH, Marc (1998): *Introducción a la Historia,* México, Fondo de cultura Económica.

DE ESCOBAR, Matías (1978): *Americana Thebaida (1729)*, Morelia, Basal Editores.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Isabel (1985): *El Obispado de Michoacán en 1765*, Morelia, Investigaciones Históricas.

ICOMOS, 1999, *Carta internacional sobre Turismo Cultural. La gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo.* México: Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) del ICOMOS.

LEMOINE, Ernesto (1993): *Valladolid Morelia 450 años. Documentos para su historia (1537-1828),* Morelia, Editorial Morevallado.

LÓPEZ LARA, Ramón (1973): *El Obispado de Michoacán en el siglo XVII*, Morelia, Ed. Fimax Publicistas.

LEÓN PORTILLA, Miguel (1976): *La Visión de los Vencidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

MAZÍN GÓMEZ, Oscar (1986): *El Gran Michoacán. Cuatro Informes del Obispado de Michoacán 1759-1769*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

MORENO VILLA, José (2009): *Lo Mexicano en las Artes*, México, Fondo de Cultura Económica.

NAVARRETE, Nicolás (1978): *Historia de la Provincia Agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, tomos I y II, México, Editorial Porrúa.

NETTEL ROSS, Rosa Margarita (1990): *Colonización y poblamiento del obispado de Michoacán. Periodo colonial*, Morelia, Gobierno del Estado.

WÖLFFLIN, Heimrich (1952): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe.

WAKAKO, Yokoyama (1998): *"Las Portadas religiosas en los Pueblos Tarascos del Siglo XVIII; auge y persistencia de un estilo regional"* en M.C. Paredes, *Arquitectura y Espacio Social en Poblaciones Purépechas en la Época Colonial*, Minato, Japón, Universidad de Keio.

FIGURA 1

FIGURA 2

FIGURA 3

FIGURA 4

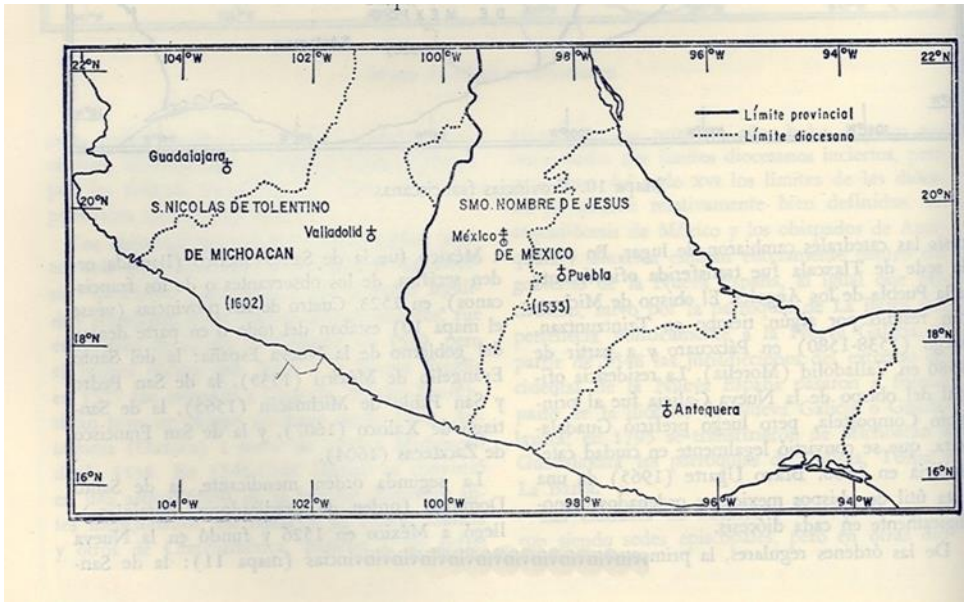
FIGURA 5

FIGURA 6

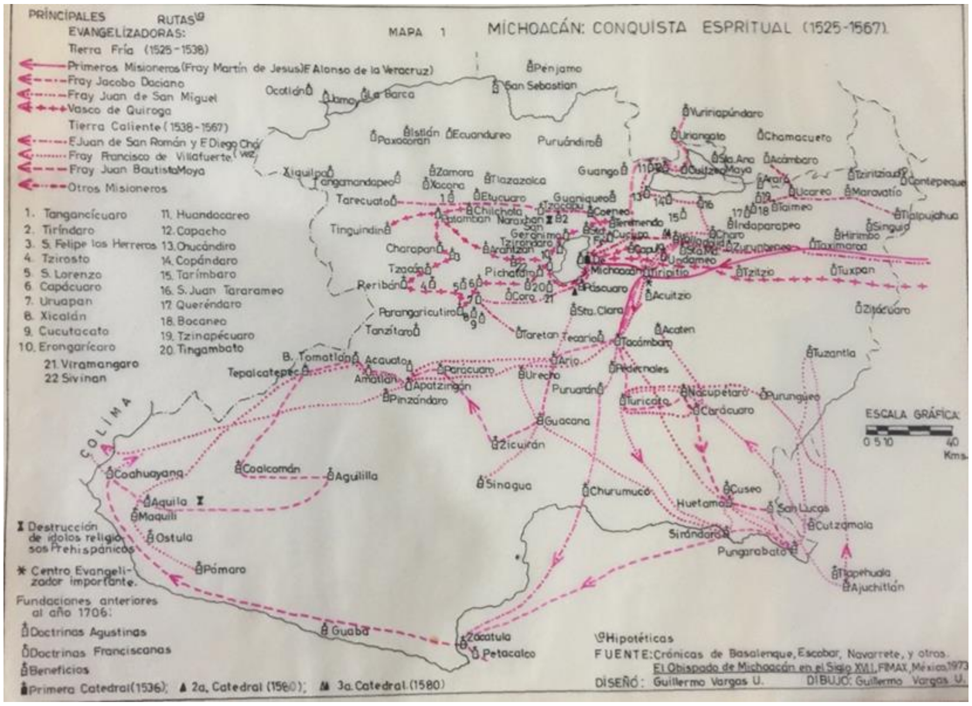
FIGURA 7

FIGURA 8

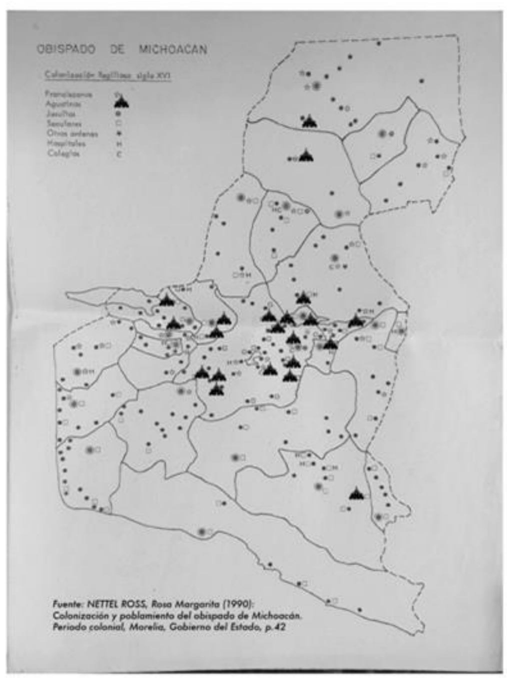
MAPA 1



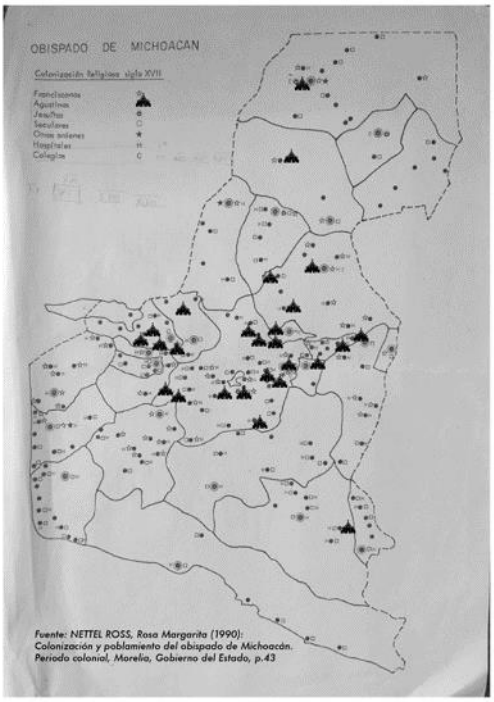
MAPA 2


MAPA 1
MICHOACÁN: CONQUISTA ESPRITUAL (1525-1567).
PRINCIPALES RUTAS EVANGELIZADORAS:
Tierra Fría (1525-1538)
Primeros Misioneros (Fray Martín de Jesus) F. Alonso de la Veracruz)
Fray Jacobo Daciano
Fray Juan de San Miguel
Vasco de Quiroga
Tierra Caliente (1538-1567)
F. Juan de San Román y F. Diego Chávez
Fray Francisco de Villafuerte
Fray Juan Bautista Moya
Otros Misioneros
1. Tangancícuaro
2. Tiríndaro
3. S. Felipe los Herreros
4. Tzirosto
5. S. Lorenzo
6. Capácuaro
7. Uruapan
8. Xicalán
9. Cucutacato
10. Erongarícaro
11. Huandacareo
12. Capacho
13. Chucándiro
14. Copándaro
15. Tarímbaro
16. S. Juan Tararameo
17. Queréndaro
18. Bocaneo
19. Tzinapécuaro
20. Tingambato
21. Viramangaro
22. Sivinan
COLIMA
I Destrucción de ídolos religiosos Prehispánicos
* Centro Evangelizador importante.
Fundaciones anteriores al año 1706:
Doctrinas Agustinas
Doctrinas Franciscanas
Beneficios
Primera Catedral (1536); 2a. Catedral (1580); 3a. Catedral (1580)
ESCALA GRÁFICA
0 5 10 40 Kms.
Hipotéticas
FUENTE: Crónicas de Basalenque, Escobar, Navarrete, y otros.
El Obispado de Michoacán en el Siglo XVI, FIMAX, México 1973
DISEÑO: Guillermo Vargas U.
DIBUJO: Guillermo Vargas U.

MAPA 3

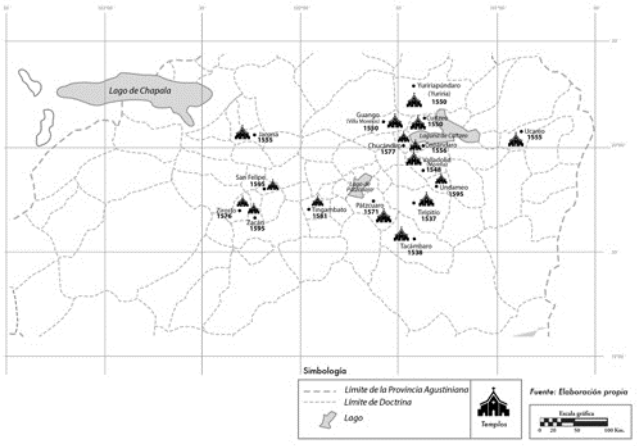

OBISPADO DE MICHOACAN
Fuente: NETTEL ROSS, Rosa Margarita (1990):
Colonización y poblamiento del obispado de Michoacán.
Periodo colonial, Morelia, Gobierno del Estado, p.42

MAPA 4



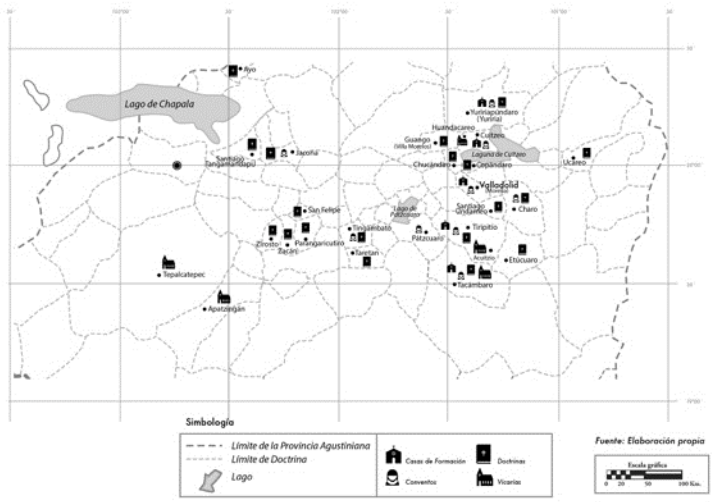
MAPA 5

Cronología de las edificaciones de la Provincia Agustiniana de San Nicolás de Tolentino (1537- 1595)

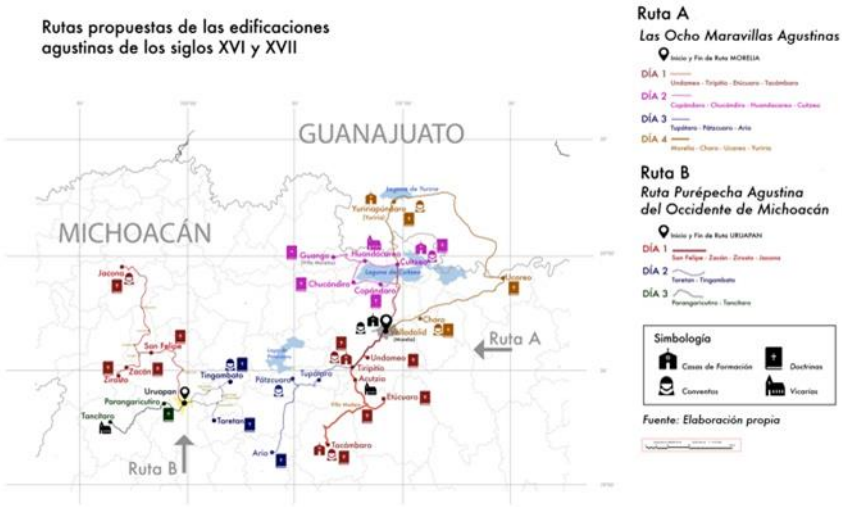


MAPA 6

Casas de Formación, conventos y doctrinas de la Provincia Agustiniana de San Nicolás de Tolentino 1537 - 1595



MAPA 7



SYMBOLISM OF FLOWERS WITH 4-PETALS IN CLASSIC MAYA ART

Hellmuth, Nicholas

FLOWERS WITH 4-PETALS IN CLASSIC MAYA ART

In 1965, the discover of two Late Classic painted Maya bowls with stylized flowers of four petals, similar 4 petaled flowers that have been found in other Tikal and Uaxactún burials, it makes important the follow-up of the investigation of these specimens that come from these bowls. But an important question remains open: did the 4 petaled flower concept of Tepeu 2 Petén come from Teotihuacan influence in Petén during the Early Classic?

Unfortunately, we do not yet know the language of Teotihuacan nor every portion of the Costa Sur of Guatemala in the IV to VI centuries, because there were colonial outpost, trading centers of Teotihuacan associated merchants and potentially political and theological outpost as well.

This document is focused on 4 petaled flowers of Mayan areas of Guatemala and focused on Late Classic renditions in Central and Northern Petén (Tikal, Uaxactún, Naachtun, etc).

I. TEOTIHUACAN: FOUR PETALS INSPIRATION AND TRADE NETWORKS

The importance of an interdisciplinary relationship between different professionals of a scientific nature such as botanists, iconographers or archaeologists to create a list of all the four petal flowers that inspired the artist of Teotihuacan.

During that time, Teotihuacan had trade networks through the Costa Sur of Guatemala also in Oaxaca, Veracruz and mostly western Mexico, without leaving aside their relations in the Mayan areas. It is known that the Teotihuacanos had their 4 petal flower concepts before they sent their merchants, diplomats and military marching to Tikal, Uaxactún, Holmul (Petén), Soconusco and the adjacent Costa Sur of Guatemala to Copan, Honduras.

II. 4 PETALED FLOWERS IN OLMEC ART

A 4-featured design in an Olmec painting from Oxtotilán, Guerrero lloks more like some Late Classic Mayan designs since the Olmec flower has diagonal petals.

II.1 (Mis) identifications

Romerto Romero says "Kim suggest that the flower of four petals can be identified as Cutlead Evening-primrose, Oenothera coronopifolia, family Onagraceae. Some may be confused because the petals have a rib that may look like a double petal. But, J. Erick S. Thompson in he repeated claim that the flower of Plumeria was the inspiration for the 4 petaled kin flowers of calendrical hieroglyphs. Since many aspects of Mayan hieroglyphs were introduced into southern Mexico and Guatemala by the Olmecs and their descendants, the origin of the Kin flower as sun should be studied in depth by epigraphers and linguists.

II.2 Quatrefoil designs

Are often stylized renditions of the underside of a turtle carapace

K4998, splitting turtle carapace shown from the bottom rather than from the top. Also check K4681, 8757, 2980 and 728.

II.3 Quadruped Tzakol Ceramic Vessels

Scores of Tzakol bowl and a few vases have four supports. The mid-epoch ones are breasts with nipples. The final evolution is peccary snouts. This is an entire dissertation topic for a future iconographer.

II.4 Palenque mural and potentially related

Piedras Negras Stela 14, decoration on outfit of attendant (probably female) Yaxchilan Lintel 25.

K4338, rabbit-ear version with "snail shell" as each petal. Kerr claims "is a symbol of the God Decapitation" an interpretation that is either dubious or not documented adequately.

III. APPENDIX A

III.1 Tikal: Burial 196 4-petaled Flowers and comparable flowers from other Late Classic Tikal Burials

Capable Guatemalan archaeologists excavated at Tikal many years after the University of Pennsylvania. Surely there are more vases with 4-petaled flowers in their discoveries. But we do not have any comprehensive "ceramics of Tikal" of these important discoveries. So we can list only the ones in Culbert's helpful and nicely presented monograph.

Burial 75, Imix, Mex Composite, cylindrical painted vase (Culbert 1993: Fig. 57, b1, very similar designs to Bu. 196.

Burial 77, two medium sized cylindrical vases (Culbert 1993: Fig. 57, c2 and c3). Palmar Orange Polychrome and Mex Composite. Culbert calls the designs quatrefoils.

Burial 91, Imix, Palmar Orange, (Culbert 1993: Fig. 62a1).

Burial 139, Imix, Mex Composite (Culbert 1993: Fig. 77 a1)

Burial 196, Palmar Orange, but a bowl not a vase (Culbert 1993: Fig. 92, a)

Burial 196, Palmar Orange, but a bowl not a vase (Culbert 1993: Fig. 92, b). This is a more naturalistic flower; not a nail-shell concept.

Since most are two kinds of pottery, looks like one or two workshops. Would be great if lab analysis could determine whether each was made at Tikal and to what degree the material used to make the Mex Composite and Palmar Orange are similar or distinctly distinct.

IV. APPENDIX B

IV.1 Uaxactún 4 petaled flowers and comparable flowers from other Late Classic Uaxactún Burials wich are similar to the Tepeu 2 Flowers of Tikal

Smith calls these "Rabbit Ear quatrefoils." I prefer to avoid using the word quatrefoil, as that word is best focused on cave entrances and comparable symbols. As for the Rabbit Ear aspect, I have already studied Rabbits of the Mayan world; hares are not present; only rabbits. And it is unlikely these are rabbit or hare ears: when these designs are naturalistic, they are clearly flowers

For sherds there are no burial numbers associated. And even for nearly whole vessels, in the Uaxactun ceramic report there is no information on where they were discovered: midden, cache, burial, or in refuse.

Fig. 43, a, 3

Fig. 43, a, 9

Fig. 43, a, 10

Fig. 43, a, 11

Fig. 56, h, same "rabbit ear" concept as others at Uaxactun and Tikal.

4 petaled flower, totally bilaterally symmetrical, with "breath" or "fragrance" wafting from two sides. Tepeu 2, plate, outside, Uaxactun (Fig. 56, a).

IV.2 Other Late Classic Pottery

with 4-Petaled Designs similar to those of Tikal and Uaxactun

Naachtun, Central Farm Composite bowl, Op 6A-1, Vessel 4 (Walker and Reese 2012: Fig. 46) looks like so similar to comparable ceramics of Tikal and Uaxactun

V. EARLY CLASSIC TIKAL

The damaged and thus incomplete "Kin" sign can be considered a 4-petaled flower. Burial 162, Manik Compex, Culbert 1993: Fig. 36, 10, b).

VI. OTHER 4 FLOWER DESIGNS BILATERALLY SYMMETRICAL

Codex Style vase, K5007; the cross inside is not 4-petalled; nor are the four flowers; this is potentially a more complex concept.

Tikal Burial 157, Imix (Culbert 1993: Fig. 79, d)

VII. HIGHLY STYLIZED

Tikal Burial 156 (Culbert 1993: Fig. 79, c3)

Tikal Burial 192 (Culbert 1993: Fig. 82, b1)

Uaxactun (Smith 1955: Fig. 40, a,9) 4-petaled diagonal with 4 double-line dividers; this is a very common Tepeu 2 Peten design. But the petals are so secondary to the overall concept, that their original species is not as clear as more naturalistic 4-petaled designs.

Uaxactun (Smith 1955: Fig. 40, a,21)

Uaxactun (Smith 1955: Fig. 40, a,19)

VIII. ADDITIONAL 4-ASPECT FLOWERS (AT TIKAL)

Tikal Burial 196, pierced by "hummingbird" beak (Culbert 1993: Fig. 84). This is a very important flower design concept, but different than "4-petaled flowers" which are more like propellers.

Burial A34, Tepeu 3, Uaxactun, (Smith 1955:Fig. 12, h).

Definitely a flower and definitely not rabbit ears. I feel I can "see" the dark sepals behind the four petals. Will need to do a lot more flower studies to understand the diagonal lines and the four sets of rising dots.

IX. APPENDIX C

IX.1 List of 4 petaled flowers of Guatemala

The Classic Maya occupied Tabasco, the entire Yucatan Peninsula, most of Chiapas, all of Belize, and bordering areas of Honduras and El Salvador. But most of the Tepeu 2 ceramic bowls and vases with 4-petaled flowers are from Tikal, Uaxactun, and nearby sites. So our list of 4-petaled flowers is for Guatemala.

4-petaled flowers of Central Mexico could have been an inspiration, via Teotihuacan influence via the Costa Sur up to Kaminaljuyu and many other routes into Central Peten. 90% of the statements on "Teotihuacan influence on the Maya" are over-focused on Kaminaljuyu (and these 90% mostly are not aware of the literally substantial Teotihuacan impact throughout Guatemala's costa sur.

Plus Lake Amatitlan. But the focus of this particular presentation are the 4-petaled flowers of Tikal and Uaxactun, of the Tepeu 2 portion of the Late Classic.

This list is ABC order, by Genus. Some of these 4-petaled flowers have considerable potential for epigraphers, iconographers, ethnobotanists, and medicinal plants. However several of the 4-petaled flowers in any list are helpful to know that these 4-petaled flowers exist, but they are not yet recognized as inspirational to Maya artists.

Begonia species. Many Begonia species or varieties have four petals. Will need to find out (through field work) whether the begonia in Guatemala have four petals.

Begonia fusca, has four petals but the petals are not same size and layout is not close to the design on Mayan ceramic art.

Begonia heydei

Begonia sartorii, has only two petals

Begonia urophylla, has only two petals

Befonia gracilis Kunth has four petals, is present in Chiapas so may be in Guatemala but not yet noticed.

Blepharidium guatemalense Standl also spelled (or mis-spelled) Blapharidium guatemalense Standl. Family Rubiaceae. There are no usable photographs of the flower of this species. A snapshot of the flower was provided by Dwight Carter, Izabal, Guatemala. The flower he sent was indeed 4-petaled.

Bouvardia glabra, family: Rubiaceae, jasmin.

Bouvardia longiflora, family: Rubiaceae. Flowers fragrant (MacVean 2009:131).

Bouvardia ternifolia

Bouvardia ternifolia;

Capparis cynophallophora L., Jacquin 1763, page 98, TAB XCVIII.

Crusea calocephala, family: Rubiaceae (MacVean 2009:70).

Eschscholzia californica var mexicana

Fuchsia arborescens, Family Onagraceae (MacVean 2009:67).

Heterocentron elegans (Schlecht.), synonym Schizocentron elegans, Family: Melastomataceae (Standley and Williams 1963:453).

Jussiaea peruviana, Ludwigia peruviana, family: Onagraceae.

Lippia graveoleus, Mexican oregano. The petals are fused (so are not fully separate) and one petal is larger than any of the others (almost all 4-petaled flower designs are bilaterally symmetrical). But, the leaves of Mexican oregano look 4-leaf-like (when you see two of the 2-leaf sets above one another).

Ludwigia inclinata (Crow 2002:222)

Ludwigia octovalis (Crow 2002:224). Useful drawing by Nicolai Joseph Jacquin Tab. XX.

Ludwigia sedoides (Crow 2002:226). All there of these yellow flowers look very similar to Jussiaea peruviana, as should not be surprising, since synonym is Ludwigia peruviana.

Luehea alternifolia (Zidar, earring flower)

Monochaetum floribundum

Monochaetum tenellum (calender of Veliz, USAC)

Morisonia americana L., Nicolai Joseph Jacquin, page 97, TAB XCVII.

Oenothera berlandieri and/or Oenothera speciosa could probably the unidentified pink flower shown by Caddie Brown (2010).

Oenothera pubescens, South American Evening Primrose. This is a frankly photogenic flower and worth studying in more detail.

Philadelphus mexicanas, Family: Hydrangaceae. Climbing shrub; flowers very fragrant (MacVean 2009:140).

Note: one of our squash plants produced a 4-petaled flower. Otherwise all flowers of every squash I have seen in our garden is 5-petaled. I have photos of the 4-petaled one.

The variation in number of petals is more common with other plants. So some plants with 5 petals occasionally have four. And I would not be surprised if a 4-petaled flower would occasionally be found in a 5-petaled variant.

X. APPENDIX D

X.1 4 petaled flowers available to Teotihuacan Priests & Artist

This list would best be done by a person with access to everything in Central Mexico, though keeping in mind that the Teotihuacan merchants traveled from coast to coast and up and down throughout Mesoamerica (long after the Olmecs, but long before the Aztecs). I list only a few obvious 4-petaled flowers.

I estimate that a dozen or so of the Guatemala 4-petaled flowers would also have been known to the Teotihuacanos, though the Teotihuacan eco-systems are drier.

Ludwigia octovalis, Mexicon Primrose

XI. APPENDIX E

XI.1 Sample of 4 petaled flowers which grow outside Mesoamerica

Aubrieta deltoidea

Capparis verrucosa, Nicolai Joseph Jacquin, page 99, TAB XCIX, Colombia.

Chamaepericlymenum canadense or Cornus canadense

Cheidonium majus L., Family: Papaveraceae

Cheiranthus cheiri

Centradenia floribunda

Cardamine cordifolia, family Brassicaceae

Cornus kousa

Cornus florida "Rubra", pink dogwood

Daphne mezereum L., Family: Thymelaeaceae

Erysimum capitatum, family Brassicaceae

Eunymus europaeus

Hesperis matronalis, Family: Brassicaceae, Sweet Rocket. Italy, an herb.

Hydrangea macrophylla (Thunb.) Ser., Family: Saxifragaceae

Ixora coccinea, Family: Rubiaceae (Benitez de Bhor 2007:no pagination). Many other species of Ixora also have four petals.

Kalanchoe blossfeldiana Poellnitz, Family: Crassulaceae

Lunaria annua

Matthiola sinuate

Mitchella repens, Partridgeberry (squawvine) an evergreen vine in the USA.

Oenothera biennis this is not listed as a pre-Columbian flower of Mesoamerica by botanists. Hence I would not accept its presence in the PowerPoint PDF by Maddie Brown (n.d. her slide 22). Ironically the yellow version of this evening primrose is very very similar to the most common yellow 4-petaled flower of wet areas of Guatemala, Bouvardia species.

Pavetta revoluta

Rubia peregrine

Ruda is the most photogenic 4-petaled flower I have yet found.

Thymus vulgris, Thyme, an herb.

Zanthoxylum tragodes (L.) DC., Fagara tragodes, Tab. XIV, Nicolai Joseph Jacquin, Caribbean Islands.

The Genera which attract my eye as decorative-petal options are Oenothera (Family Onagraceae) and Bouvardia (Family Rubiaceae).

XII. APPENDIX E

XII.1 List of 4 petaled flowers of Guatemala that we photograph

Begoniaceae	Begonia aracilis
Brassicaceae	Brassica juncea
Brassicacaeae	Raphanus raphanistrum
Hydrangeaceae	Philadelphus mexicana
Melastomataceae	Arthrostema ciliatum
Melastomataceae	Centradenia floribunda
Melastomataceae	Heterocentron axillare
Melastomataceae	Heterocentron elegans
Melastomataceae	Heterocentron subtriplinervium
Melastomataceae	Monochaetum floribundum
Onagraceae	Fuchisia arborescens
Onagraceae	Ludwigia leptocarpa
Onagraceae	Ludwigia octovalvis
Onagraceae	Ludwigia peruviana
Onagraceae	Oenothera tetraptera
Rubiaceae	Ixora coccinea
Rubiaceae	Ixora finlaysoniana
Rubiaceae	Mitracarpus hirtus
Solonaceae	Browallia americana

XIII. BIBLIOGRAPHY

Brown, Maddie (2010): Symbols of Beauty and Power: An Analysis of Flower Depictions in Classic Maya Iconography. Powerpoint on the Internet.

Chladek, Stanislav (2011): Exploring Maya Ritual Caves: Dark Secrets from the Maya Underworld. AltaMira Press.

Duno, Rodrigo., Carnevali, Germán., Tapia, José., Ramírez, Ivón. And S. Hernández (2005): Notes on the flora of the Yucatán peninsula iv: Marsilea vestita Hook. Et Rev. var. vestita (Marsileaceae), a new record and some comments about the genus in the region. Botanical Sciences. No. 76. Pages 37-41.

Egan, Rachel K. (2011): New Perspectives on the Quatrefoil in Classic Maya Iconography: The Center and the Portal. MA Thesis, Dept of Anthropology, University of Central Florida, Orlando.

Grove, D. C. (1968): Chalcatzingo, Morelos, México: A Reappraisal of the Olmec Rock Carvings. American Antiquity. No. 33. Pages 486-491.

Guzman, E. (1934): Los relieves de las rocas del Cerro de la Camera, Jonacatepec, Morelos. Anales del Museo Nacional de Arqueologia, Historia y Emografia Epoca 5, 1 (2): 237-51. México City: Museo Nacional de México: 241-43.

Hellmuth, Nicholas M. (2014): The Search: How to Identify Flowers in Classic Maya art. Lecture at Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquin.

Available online:

www.maya-archaeology.org/mayan-archaeology-lectures-programs-seminars-courses-classes-exhibits/4-petaled-4-lobed-mayan-flowers-rabbit-ear-quatrefoils-cave-entrance-iconography-nicholas-hellmuth-lecture-museo-popol-vuh-ufm.php

Herring, Adam (1995-1996): A Royal Artist at Naranjo: Notes on a Late Classic Maya Cylinder Vessel. Yale University Art Gallery Bulletin. Pages 35-47.

Heyden, Doris (1983): Mitología Y Simbolismo De La Flora En El México Prehispánico. 176 pages.

Love, M. And J. Guernsey (2007): Monument 3 from La Blanca, Guatemala: A middle Preclassic earthen sculpture and its ritual associations. Antiquity. Vol. 81, No. 314. Pages 920-932.

Patiño, Alejandro (2015): Patrones de desarrollo en la cerámica de Naachtún, Petén, Guatemala.

Scarborough, V. L. (1998): Ecology and Ritual: Water Management and the Maya. American Antiquity. Society for American Archaeology. Vol. 9, No. 2. Pages 135-159.

Steiger, Kirsten (2010): Crosses, Flowers, and Toads: Classic Maya Bloodletting Iconography in Yaxchilan Lintels 24, 25, and 26. MA thesis. BYU.

Smith, Robert E. (1955): Ceramic Sequence at Uaxactún, Guatemala. Middle American Research Institute, Tulane University. Vol. 1-2, No. 20.

Tate, Carolyn E. (2013): Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City. University of Texas Press.

VELASCO, Ana María L. And Debra NAGAO (2006): Mitología y simbolismo de las flores. Arqueología Mexicana. No. 78. Pages 28-35.

WALKER, Debra S. And Kathryn REESE-Taylor (2012): Naachtún, Petén, Guatemala: First Analyses, Guatemala. FAMSI. 78 pages.

Zidar, Charles (n.d.): Ancient Maya Botanical Research. FAMSI.

ZIDAR, Charles And Wayne ELISENS (2009); Sacred Giants: Depiction of Bombacoideae on Maya Ceramics in México, Guatemala, and Belize. Economic Botany. Vol. 63, No. 2. Pages 119–129.

XIII.1 Web sites

https://melas-centroamerica.com/checklist/

Melastomataceae de Centroamérica.

The photo shows nine 4-petaled flowers of the family Melastomataceae of Central America. Sadly, not one of the photos is identified as to which genus and species is shown.

http://pre-columbian-cultures-language.2324888.n4.nabble.com/4-petal-flower-Teotihuacan-y-Badiano-td7329.html

The identification of the Teotihuacan 4-petaled flower here is … Not convincing since most of the flowers have the petals "divided" into two segments. The flowers in the art of Teotihuacan are a different shape.

http://photos.state.gov/libraries/guatemala/788/pdfs/Biodiversidad%20Maya.pdf

Celebrando el Día de la Biodiversidad: Cómo Veían los Antiguos Mayas su Entorno Natural by Sofia Paredes, La Ruta Maya Conservation Foundation.

Has a photograph of a bowl (or low vase) of the same style as others from central Petén. Diagonal 4-petaled flower.

http://themayanist.blogspot.com/2015/08/escultura-encontrada-en-Petén-refleja.html

Shows a diagonal 4-petaled design which is a deep-relief version of what is on ceramics.

https://tlatollotl.tumblr.com/post/153785765892/quatrefoil-vessel-with-frog-guatemala-maya-ad

Shows a (to my knowledge) never anywhere else published ceramic bowl in simple quatrefoil design with a stylized frog in the middle. This is the same iconographic concept as in my PhD dissertation.

PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO, POLÍTICAS DE IDENTIDAD Y SUTURAS DISCURSIVAS EN TORNO A LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS DE LA REGIÓN VALLES DE JALISCO

Acosta Castro, Adrián

PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO, POLÍTICAS DE IDENTIDAD Y SUTURAS DISCURSIVAS EN TORNO A LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS DE LA REGIÓN VALLES DE JALISCO

I. INTRODUCCIÓN

I.1 Breves notas sobre la "Tradición Teuchitlán", la región de los Valles de Jalisco y el antiguo Occidente de México

El Occidente de México, es una región que comparte rasgos geográficos, históricos, culturales y sociales profundos que comprende los actuales estados de Aguascalientes, Colima, Jalisco, Nayarit, Michoacán y Guanajuato. Ha sido caracterizada desde el último tercio del siglo XX como una subárea cultural mesoamericana (Kirchoff, 1960; Weigand, Beekman y Esparza, 2008). Este concepto, aunque con matices, precisiones y ciertas continuidades, sigue vigente en la discusión arqueológica contemporánea. En este contexto, la "Tradición Teuchitlán" [1] es el nombre acuñado por Phil Weigand hacia el último tercio del siglo XX, para describir a los grupos culturales que habitaron la región de los valles centrales de Jalisco, las faldas del volcán de Tequila y que extendieron su influencia hasta los actuales estados de Nayarit, durante el período formativo tardío y clásico temprano, es decir, aproximadamente 200 años antes y 200 años después de nuestra era. En este sentido, el conjunto de investigaciones arqueológicas desarrolladas en esta región, han aportado de manera importante a romper viejos estigmas de la arqueología mesoamericana, al demostrar que estas sociedades lograron formas complejas de organización social y política, así como dejar de lado la concepción del Occidente de México como una región marginal, pasiva y subordinada a los centros de poder mesoamericanos.

Esta agenda de investigación, ha permitido conocer que las sociedades de la tradición Teuchitlán contaban con arquitectura monumental (Guachimontones, juegos de pelota, tumbas de tiro, etc.…) así como estructuras de poder basadas en el linaje, espacios de convivencia social colectiva (banquetes) y sobre todo, una fuerte ritualidad que se expresó de múltiples maneras. No obstante, el campo de investigación específico sobre cultura material, no se ha explorado con la misma consistencia que los estudios arquitectónicos, urbanísticos y las aproximaciones hacia la ritualidad y el poder. Esto, posiblemente se debe al abandono académico e institucional, al cual estuvo sometida la región durante no pocas décadas, antes de los 70´s del siglo XX que Phil Weigand y diversos arqueólogos fueron consolidando la investigación arqueológica en la región. Cabe mencionar que esto ha tenido consecuencias paralelas como el saqueo, tráfico y coleccionismo de piezas arqueológicas.

Por otro lado, la cultura material y los objetos elaborados por los grupos de la Tradición Teuchitlán, son sumamente vastos y ricos en formas y contenido simbólico (Beekman y Weigand, 2000). Este universo de objetos materiales se expresa en iconografías decoradas en ollas, cuencos y platos suntuarios que sugieren demarcaciones de poder; además de ornamentación y objetos líticos elaborados principalmente en obsidiana. Mención aparte representan las figurillas de arcilla y maquetas que han sido interpretadas como escenas de la vida cotidiana y ritual de estas

[1] El concepto, es producto de una agenda de investigación de largo aliento, impulsada principalmente por Phil Weigand y un grupo de investigadores vinculados con El Colegio de Michoacán, mediante el Proyecto Arqueológico Teuchitlán (PAT). Los resultados han sido materializados en múltiples publicaciones, así como en los vínculos establecidos con el gobierno de Jalisco para la creación del Centro Interpretativo Guachimontones, o la implementación de proyectos arqueológicos como el que se está llevando a cabo actualmente en el sitio denominado El Palacio de Ocomo, en Etzatlán, Jalisco.

sociedades. No obstante, estos objetos que ahora se encuentran exhibidos en los museos locales de la región (Etzatlán, Tala, Teuchitlán, etc.) o aquellos que salieron del país en décadas anteriores y se encuentran en museos de Estados Unidos o Europa, incluso aquellos objetos que han sido recopilados por campesinos y re-colectores locales, pueden brindar pistas importantes para comprender, no solo cómo eran las relaciones sociales de la tradición Teuchitlán hace dosmil años aproximadamente, sino (y no menos importante) cómo son entendidos y valorados estos objetos en la actualidad. Desde esta perspectiva, las preguntas hacia los objetos arqueológicos no buscarían resolver interrogantes del pasado lejano, sino que estarían orientadas a re-evaluar etnográficamente sus significados contemporáneos.[2]

Desde (cuando menos) mediados del siglo XX, el Occidente de México en general, pero de manera notable la región de los valles centrales de Jalisco, se ha configurado como escenario en donde se desarrollan prácticas de expolio, saqueo, coleccionismo y re-colección de piezas arqueológicas en distintos niveles. Esto ha significado, además de la evidente dispersión de piezas arqueológicas hacia museos y colecciones particulares alrededor del mundo; la creación de imaginarios vernáculos y formas locales de valor, que se relacionan más con el territorio, las necesidades inmediatas de la población, los vínculos con el entorno natural y con las formas de apropiación social, cultural y política de los sitios y objetos arqueológicos (por más problemáticas que éstas puedan ser) que con narrativas de identidad o con discursos patrimoniales. No obstante, pese a que resulta prácticamente imposible tener cifras o indicadores precisos, que permitan conocer las dinámicas de expolio y saqueo de piezas arqueológicas en términos estadísticos (debido en gran medida, a la naturaleza ilegal de estas prácticas); ésto ha sido un fenómeno importante en la historia reciente del Occidente de México.

Por otro lado, cabe mencionar que esta región ha experimentado procesos recientes de patrimonialización, intervención, puesta en valor e investigación de los sitios arqueológicos localizados en su territorio. Un par de ejemplos son la Declaratoria del Paisaje Agavero y las Antiguas Instalaciones del Tequila (2006) por parte de la UNESCO (Gómez Arriola, 2009) además de la creación o reestructuración de los museos arqueológicos antes mencionados (entre 2006 y 2012) y el proyecto de investigación arqueológica denominado "El Palacio de Ocomo" en Oconahua, localidad del municipio de Etzatlán (Jiménez Izarraráz, 2015). Estos procesos y proyectos han tenido efectos y consecuencias específicas en las dinámicas sociales, económicas y políticas de los municipios intervenidos, al establecer narrativas sobre el pasado prehispánico vinculadas con ciertas agendas que buscan dinamizar el turismo, el desarrollo económico regional o estimular el sentido de pertenencia y apropiación del patrimonio arqueológico; pero en este caso, dichos procesos servirán como contexto de lo que me interesa problematizar: las prácticas de re-colección de vestigios arqueológicos y los montajes públicos del pasado.

En este sentido, considero que los procesos y prácticas sociales que hacen posible reunir, integrar, guardar, conservar o exhibir piezas arqueológicas en determinados contextos y espacios (en una casa, en un museo, en un almacén, una oficina, un laboratorio, etc.…) forman parte de una red compleja de actores, agentes y narrativas que interactúan en distintos niveles y momentos. Estas redes son las que permiten que un conjunto de fragmentos y objetos dispersos en cerros,

[2] En la actualidad, los objetos y sitios arqueológicos se han convertido discursivamente en patrimonio cultural. La noción de patrimonio es una categoría occidental producida mediante operaciones meta-culturales que extienden valores, significados e interpretaciones del pasado hacia las personas, los grupos y las comunidades; así como a sus conocimientos, prácticas, artefactos, mundos sociales y espacios de vida (Kirshenblat-Gimblett, 2004). El patrimonio cultural es considerado como el legado palpable (material o inmaterial) de generaciones pasadas, que apuntala y sedimenta narrativas contemporáneas de identidad (a nivel nacional, regional o local). En este sentido, Rowlands (2002, p. 105) afirma que "[...] vivimos en una era sin precedentes en la preocupación por conservar y restaurar el pasado". En este sentido, se trata de una agenda que busca definir una especie de conciencia cívica en torno a un supuesto pasado común mediante políticas de identidad cultural, como eje de la acción pública.

sitios arqueológicos y tumbas prehispánicas, se integren en una colección (privada o pública). Por tanto, podemos entender a la colección, no solo como un conjunto de objetos, "monumentos muebles" o "bienes culturales", sino como un dispositivo que sintetiza relaciones y ensamblajes sociales que, a su vez, son mediados por discursos, narrativas patrimoniales, procesos de identificación cultural, formas de apropiación y usos sociales del pasado. En este sentido, podemos afirmar que las piezas arqueológicas tienen historias de vida o biografías culturales (Kopytoff, 1991) estrechamente vinculadas con diversos actores a lo largo de su vida social. Buscando aportar en esta dirección, quisiera llamar la atención sobre dos escenarios etnográficos que funcionarán para movilizar discusiones sobre autenticidad, legitimidad, producción de políticas de memoria y usos sociales del patrimonio.

El primer escenario, lo constituyen las dinámicas de re-colección y rescate de piezas arqueológicas desarrolladas por José Guadalupe Romero, un artista plástico, ex- profesor de bachillerato y actual encargado del Museo Arqueológico Tlallan, que se encuentra integrado a la Casa de la Cultura, en Tala, Jalisco. El segundo escenario es el Museo Arqueológico "Oaxicar", igualmente albergado en la Casa de la Cultura de Etzatlán, así como la relación que tiene con algunos montajes y réplicas en gran formato de piezas arqueológicas que se encuentran en el espacio público, justo en la entrada del municipio. Estos espacios comparten un mismo paisaje cultural situado en el centro-oeste de Jalisco, a pocos kilómetros del área metropolitana de Guadalajara, en las faldas del volcán de Tequila. En términos metodológicos, para el primer caso tomaré como base una entrevista semi-estructurada con un actor social clave que, durante más de tres décadas de su vida, formó una colección de piezas arqueológicas que actualmente se exhiben (parcialmente) en el museo arqueológico "Tlallan", en Tala. A partir de la entrevista, busco reflexionar sobre las formas y criterios de valor que son relevantes para el coleccionista, además de trabajar en torno a su agenda y estrategia política de "rescate del patrimonio" frente al despojo y voracidad del saqueo arqueológico que experimentó su comunidad (y que él mismo presenció) durante las últimas décadas del siglo pasado.

Para el segundo caso, me baso en un proceso de observación etnográfica actualmente en curso.

II. UN ACTOR, MÚLTIPLES CONEXIONES. GUADALUPE ROMERO: LA RE-COLECCIÓN DE VESTIGIOS ARQUEOLÓGICOS COMO "RESCATE" DEL PASADO

> Fue una fiebre de saqueadores, principalmente en los 70's y los 80's. En los 90´s comienza a declinar eso de encontrar más piezas o más vestigios porque se los acabaron, literalmente. Antes estaba donde quiera salpicado, donde quiera se podía encontrar algo... como ya fue muy rebuscado, en estos años ya es muy mínimo que se hable de que los saqueadores continúan con su buena racha, tristemente se ha perdido muchísimo, casi todo, por el saqueo... El museo de Tala, es un pequeño rescate que tenemos, de tanto que se ha ido.
>
> J. Guadalupe Romero Tala, Jalisco, diciembre 2017

José Guadalupe Romero Calderón, es un artista plástico, coleccionista de arte prehispánico y profesor de bachillerato, que cuenta con 62 años de edad y nativo de Tala, Jalisco. Desde finales de los 60´s y de manera más consistente a partir de 1970, Guadalupe se dedicó a formar una colección de piezas arqueológicas integrada principalmente con objetos provenientes de sitios

cercanos a su pueblo[3]. En los noventas, él junto con otros amigos y personas interesadas, gestionaron la creación de un museo local de arqueología. En sus inicios, el museo fue pensado, no como un museo comunitario, local o municipal, sino como um museo privado, pero esto no fue posible debido a que no contaron con los recursos económicos necesarios. En su lugar, consiguieron el apoyo del gobierno municipal de Tala, la Secretaría de Cultura Jalisco y el INAH para la creación, en 1999, del Museo Arqueológico Tlallan, que, desde entonces, há sido administrado por el gobierno municipal. En el año 2006, el museo fue objeto de una reestructuración y la elaboración de nuevo guión que permanece hasta la fecha.[4]

Al preguntar sobre sus inicios en esta práctica, José me cuenta: "El inicio fue al azar, simplemente caminando en el bosque o en los campos de cultivo que rodean el municipio, o que están dentro del município." (Romero, 2017). Hay que tomar en cuenta que en estos años (60' s y 70' s), incluso hasta muy entrado el siglo XX, la arqueología del Occidente de México, fue marginal con respecto a la que se practicaba en otras regiones, específicamente el Centro y Sureste del país (Vázquez León, 2003). No obstante, los pocos estudios arqueológicos realizados en la región, se basaron en colecciones particulares y piezas "descontextualizadas" (Furst, 1965; Long, 1966).[5]

Un trabajo pionero en abordar las dinámicas locales de apropiación de sitios y objetos arqueológicos en la región, es el estudio de Gabriela Zepeda (2000). Su objeto de estudio son las formas y prácticas de conocimiento vernáculo que generaron los "moneros" del sur de Nayarit (generalmente campesinos que por diversos motivos vieron en esta práctica una actividad redituable, no solo en el sentido económico, sino a partir de dimensiones simbólicas, culturales y de modo de vida) que, desde la década de 1940, hasta principios de los 70's, saquearon las tumbas de tiro en Ixtlán del Río, Nayarit y áreas circundantes. Mediante la recopilación y análisis de testimonios orales sobre hallazgos, saqueos, narraciones, relatos sobre tesoros, ánimas y encantamientos, Zepeda contrasta estos imaginarios locales, con el lenguaje técnico de la arqueología. En este sentido, lo que ella (arqueóloga profesional) concebía como "patrones de asentamiento", "posición estratégica", "sitios ceremoniales", "unidades habitacionales", etc… para los miembros de la comunidad eran "lugares de más antes", "monos", "pozas", "lozas", "cimborros", "ceborucos", "lugares buenos pa´l sutento", "gobernación de los indios", etc… Esto evidencia la multiplicidad de valores, sentidos y significados construídos en torno a los sitios y

3 Tala se encuentra enclavado en las inmediaciones del Bosque de la Primavera. En los alrededores del pueblo, se localizan tres sitios arqueológicos: El Palacio de Tala, La Higuerita y el Peñón de Jorge Dipp. De acuerdo con Weigand, se trata de núcleos urbanos o barrios de la Tradición Teuchitlán, cuyo centro de poder político fue el sitio denominado Guachimontones, localizado en el actual municipio de Teuchitlán.

4 Voy a omitir en este trabajo los detalles específicos sobre el museo y lo que significó a nivel de patrimonio y la relación con el Estado. En lugar de esto, voy a destacar aspectos específicos sobre los procesos, dinámicas y significados de la práctica de re-colección arqueológica representada por José Guadalupe y dejaré la reflexión sobre el museo para una etapa posterior.

5 De acuerdo con investigadores como Isabel Kelly o el mismo Stanley Long, hasta muy entrado el siglo XX, existió consenso en la idea de que la región de Ameca-Etzatlán, así como la cuenca de Magdalena (y podríamos decir que gran parte del occidente de México) habían sido caracterizados mediante estilos cerámicos y de figuras de arcilla, pero en realidad se conocía poco sobre la cultura que las produjo. A pesar de que algunas investigaciones como las de José Corona Núñez en los años 50´s del siglo pasado permitieron formular ciertas cronologías locales y contextualizar el asentamiento y la procedencia de algunas de estas figuras en las tumbas de tiro, así como situarlas en el tiempo y en el espacio, estos objetos fueron estudiados principalmente mediante sus atributos estéticos y considerándolos como "objetos artísticos". En este sentido y de acuerdo con la tesis de Long, el problema de estudiar piezas arqueológicas como "objetos de arte" radica en la imposibilidad de determinar su significado espacial y temporal. No obstante, el objetivo central Peter Furst y Stanley Long, fue reconstruir el contexto cultural de los grupos sociales que crearon los objetos cerámicos, de concha, obsidiana, etc.… integrados en colecciones particulares, así como algunos otros provenientes de excavaciones realizadas previamente por arqueólogos estadounidenses. En este contexto, buscaron sentar bases para desarrollar cronologías y marcos temporales en donde ubicar las piezas a partir de técnicas científicas (seriación y análisis formal de artefactos y figurillas de arcilla, análisis de los depósitos de óxido de manganeso, fluorescencia ultravioleta, fechamiento por radiocarbono, análisis de nitrógeno para el material osteológico, etc…) además de situar el contexto territorial y cultural, así como los patrones de enterramiento en algunas de las tumbas de ti ro analizadas (El Arenal, Mary Pérez, Santa María, Las cuevas).

objetos arqueológicos, mismos que sintetizan los distintos tipos de conocimiento (vernáculo/científico) que se disputan en el campo patrimonial.[6]

Por otro lado, y volviendo a la experiencia de vida de Guadalupe Romero, al preguntar su opinión sobre el saqueo en Tala, Guadalupe comenta que uno de sus principales motivos para comenzar a recolectar piezas arqueológicas, fue precisamente darse cuenta que existía una red de coleccionistas y personas que encontraban una opción lucrativa en esta práctica:

> El saber que hay gente que vive de la compra -venta de estas piezas, del tráfico de piezas arqueológicas, gente que se les conoce con el nombre de saqueadores, pues que van directamente a excarvar (sic), buscar y encontrarlos, sacarlos y venderlos inmediatamente. Por lo general, había en esos tiempos, gente interesada, extran jeros, o gente pudiente que les compraba de manera directa, después cuando hubo más control por parte de autoridades, ya había nada más contactos por medio de teléfonos, de los mentados coyotes, el coyote nada más se dedicaba a hacer el enlace para llevarle al último comprador... El interés es el dinero, me di cuenta de todo ese movimiento y t raté de hacer amistad con el único afán de acrecentar mi colección, pero el afán entre comillas de rescatarlos' porque la verdadera intención fue, retenerlos conmigo para siempre, protegerlos o estar al pendiente. Asi fue como creció más al yo entrar en contacto con los saqueadores, nunca fui a e xca rvar (sic) por mi cuenta, nunca cometí esa parte porque es delito, mejor los buscaba, trataba de apoyarlos digamos, de transportarlos, darles alimento a esos saqueadores, para yo obtener algo, las migajas porque siempre me daban lo que ellos no querían, ellos buscaban lo mejor, piezas muy grandes, con mucha vista, porque asi es este tráfico, el comprador quiere lo mejor y sus precios siguen siendo altísimos, yo nunca tuve dinero para comprar piezas como las que ellos acostumbraban comerciar, me quedaba con lo chiquito, todo lo que ellos no querían, algunas veces se los pagaba otras veces me los regalaban, porque yo contribuía con algo, así empezó... (Romero, 2017).

De este fragmento me interesa resaltar dos ideas: primero, al reconocer la existencia de esta red de coleccionistas, vendedores y demás intermediarios, decide iniciar una agenda que busca "rescatar" lo que sea posible para proteger las piezas y de esta manera evitar su dispersión hacia otros sitios geográficos. Sobre este punto, comparto la posición de Zepeda (2000, p. 20) en el sentido de abordar al saqueo como "un hecho social inmerso en un sistema de relaciones (políticas, sociales y culturales) situado en un contexto histórico determinado" más allá de descalificarlo inmediata mente como un delito. En este sentido, me parece adecuado enfatizar la perspectiva del actor social y rescatar sus aportes, que pueden ser identificados mediante técnicas etnográficas e instrumentos cualitativos de investigación. No obstante, me parece que la metáfora de Guadalupe Romero como recolector o recopilador de vestigos, más que como coleccionista, es más adecuada para definir su praxis, toda vez que parte de una distinción básica entre el coleccionista ilustrado, que se acercaría mucho más a la figura descrita por Benjamin[7] como alguien dominado por una

6 El objetivo principal de su investigación fue caracterizar la historicidad del oficio "monero", para comparar precisamente ese tipo de conocimiento cotidiano y local, con el conocimiento científico construído por la arqueología. Algunas de sus preguntas de investigación fueron ¿Qué relaciones sociales se establecieron en lo lícito/ilícito? ¿Existieron alianzas al interior y al expterior (de las instituciones)? ¿Cómo se configuran estas redes sociales a través de las cuáles circularon objetos arqueológicos e información? ¿Bajo qué circunstancias el campesino se decide a ser monero? Entre otras preguntas orientadas a determinar cuestiones como cuáles eran sus referentes materiales en superficie, cómo eran sus técnicas de excavación, cuáles eran sus conocimientos empíricos del medio ambiente o las formas de tipificar los objetos arqueológicos.

7 "Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y de entre las manifestaciones profanas de la cercanía, la más concluyente […] el verdadero método para hacerse presentes las cosas, es plantarlas en nuestro espacio y nosotros en el suyo (eso hace el coleccionista y también la anécdota). La contemplación de grandes obras pasadas también es una recepción de ellas en nosotros. Además del aspecto contemplativo, los coleccionistas son hombres con instinto táctil, porque la propiedad y el tener se subordinan al tacto, en relativa oposición a lo óptico". (Benjamin, 2005, p. 223-225)

singular obsesión burguesa ligada a la pulsión de aferrarse a épocas pasadas a través los objetos; con respecto a la figura del recolector-coleccionista, que asume el lugar autoasignado de "custodio" del patrimonio y de esta manera, busca llenar un espacio o vacío dejado por el Estado, al no garantizar la protección del "patrimonio de la nación". En segundo lugar, me llama la atención su predilección por las piezas pequeñas:

> Este museo no tiene piezas tan monumentales, lo importante es que los saqueadores no se dan cuenta que las piezas más pequeñas, tienen más arte, son más minuciosas en su elaboración. Hay más trabajo en las cosas pequeñas que en las grandes, ellos no notaban eso... qué bueno que me quedé con las cosas más pequeñas, porque son un gran imán para la gente que aprecia los museos arqueológicos. (Romero, 2017).

Esto es precisamente lo que busca Guadalupe. Las piezas arqueológicas funcionan como una suerte de materialización del tiempo. Son "ventanas al pasado", pero no un pasado abstracto que (para él) deba ser explicado en términos científicos, sino un pasado que alimenta su admiración y deseos por "sentir" y conocer más sobre las sociedades que produjeron estos objetos. En este sentido, su práctica se pliega al ámbito de la Memoria, no tanto al de la Historia:

> Me atrae más el pasado que lo que viene, el pasado me parece más rico que el futuro, porque ya está todo aquí. Entonces, darte cuenta que dos mil, o tres mil años atrás, la gente que estuvo aquí viviendo, gente como nosotros, sin más modernidades, como hoy, hacían muchísimas cosas que hasta la fecha, hay incógnitas de cómo se daban para poder lograr lo que a nosotros nos asombra... me hago del lado de ellos, porque siento mucho la historia, me atrae mucho la historia, no me veo envuelto en esos días, porque no podemos regresar, pero sería un gran gusto poder hacerlo, si se pudiera, eso es lo que me atrae más, para haber desarrollado esta colección. (Romero, 2017).

En su casa, además de las piezas arqueológicas, se disponen un cúmulo de objetos que parecen ser sobrevivientes de otras épocas: un ropero de cedro y una cama de latón nos reciben. Más adelante, entramos en una habitación donde se acumulan y despliegan libros viejos, básculas y relojes antiguos que penden de las paredes, igual que fotografías que registran escenarios y prácticas sociales de inicios y mediados del siglo XX (el Cine Teresa, algunos desfiles militares, el ingenio azucarero de Tala, etc.) además de juguetes de latón oxidados, LP´s y vinilos, un radio y un par de bocinas antiguas, candados y planchas de hierro, un rifle de la época de la revolución, un baúl y algunos candiles, entre otros objetos que conviven desordenados en un mismo espacio: éste es su universo, su colección. En este sentido, como ha señalado González Stephan (2000), desde el siglo XIX, la colección en tanto dispositivo de poder, estuvo ligada a políticas de conocimiento científico, así como a la creación de una voluntad de saber. Sin embargo, más que "coleccionismo", en este caso estaríamos hablando de re-colección, una práctica que busca integrar los residuos o los desechos de aquello que no entra en los circuitos más amplios del coleccionismo (nacional o internacional), aquello que no es útil al mercado o representativo de "la nación". Lejos de alimentar nociones ideológicas y nacionalistas de identidad, esta práctica tiene que ver más con la necesidad de visibilizar la huella antigua del tiempo a nivel local, pero al mismo tiempo manipular y "usar" este pasado como estrategia de identificación.

No obstante, en este caso no se trata solamente de "privatizar" objetos que en teoría nos pertenecen a todos los mexicanos, sino de comprender que debajo de estos mecanismos subyacen formas de violencia, colonialidad y poder, que nos obligan a extender las nociones tradicionales del patrimonio, no solo como un asunto cultural, sino como parte de una economía política, un

campo de negociaciones y disputas mediadas, en este caso, por piezas arqueológicas y sus historias. En este sentido, cabe también el planteamiento Mario Rufer (2016) sobre el patrimonio como un "regalo envenenado" que brinda el Estado como supuesto reconocimiento de las historias vernáculas y locales, siempre y cuando éstas no se salgan del guión de la nación. De manera sintética, el argumento de Rufer gira en torno a la idea de que, en el contexto de las regulaciones sobre patrimonio cultural en México, la figura de los "museos comunitarios" (o locales) reproducen formas de colonialidad interna en la medida en la que solo tienen permitido exhibir su "patrimonio local", siempre y cuando pase por el filtro del Estado y sus agentes de estatalidad, tanto en el ámbito administrativo, jurídico y normativo; como en el plano narrativo y simbólico (Rufer, 2016). En este caso, además de asumir su lugar dentro del espectro más amplio de las narrativas de la nación, el museo tuvo que ser validado por las distintas instituciones del patrimonio -INAH, Secretaría de Cultura de Jalisco, Ayuntamiento de Tala, etc…- para concretarse.

III. ETZATLÁN: RÉPLICAS, MONTAJES DEL TIEMPO Y PRÁCTICAS DE COLECIONISMO COMO APROPIACIÓN Y CIRCULACIÓN MATERIAL DE NARRATIVAS PATRIMONIALES

FIG. 1. RÉPLICA DE GUERRERO ESTILO "AMECA-ETZATLÁN" SENTADO SOBRE UN MONTÍCULO, QUE ES TAMBIÉN LA RÉPLICA DE UN GUACHIMONTÓN. ENTRADA DE ETZATLÁN, JALISCO, MÉXICO.

Al llegar a Etzatlán, nos recibe un montaje arqueológico peculiar (Fig. 1): se trata de una réplica en gran formato, que representa a un "Guerrero" sentado sobre un montículo que simula ser un Guachimontón (edificio prehispánico circular característico de la zona) detrás del anuncio: *Etzatlán Zona Arqueológica* (aunque en realidad no se trata de un sitio arqueológico) que se encuentra incrustado en una pequeña barda rematada por tres macetas. La escultura se encuentra en posición defensiva, ataviado con una protección en el cuerpo, un casco y un mazo. Este tipo de figuras son características de la denominada cultura "tumbas de tiro" (asociada también con la tradición Teuchitlán) y la pieza original se encuentra en el museo arqueológico "Oaxicar", que se localiza en la casa de la cultura del municipio. A unos cuantos metros, se exhiben dos réplicas más, en un

corredor que conecta el paisaje visual que comienza en la antigua estación del ferrocarril[8], continúa por la vía del tren y fluye hasta la calle principal, justo donde se despliegan las esculturas.

Como sabemos, desde el XIX, el "Patrimonio Cultural" (así como sus imágenes y referentes) se ha planteado como soporte imaginario de la identidad nacional. Los estados nacionales y sus "comunidades imaginadas" (Anderson, 1993) se construyeron en torno a una economía de la representación del pasado como espectáculo, que se basó en el monumentalismo, la grandilocuencia y la teatralidad de los objetos y sitios patrimoniales. No obstante, con el paso del tiempo, la cultura letrada fue dando paso a cultura visual que obedeció a criterios de consumo y mercado, en el sentido de crear patrimonios museografiables, coleccionables y con valor exhibitivo, bajo criterios de publicidad, imágen y estandarización, siendo el museo la institución encargada de mostrar, ordenar, desplegar, exhibir y reproducir estos códigos (Bennett, 1995; González Stephan, 2000; Garrigan, 2012).

En este sentido, me interesa resaltar algunos aspectos del escenario antes descrito. En primer lugar, considero que este montaje forma parte de una agenda que buscó resaltar elementos prehispánicos locales para estimular el sentido de pertenencia e identificación cultural. La intervención, puesta en escena y despliegue de estas réplicas en el espacio público, reproduce en cierto sentido las estrategias decimonónicas de monumentalidad y cultura del espectáculo, pero a nivel local. La falta de grandespirámides y sitios arqueológicos, resulta necesario tener "algo" que mostrar, que infunda orgullo de un pasado milenario en la localidad. En este sentido, algunas perspectivas antropológicas recientes, de autores que analizan las formas visuales y materiales de circulación, replicación, transformación y consumo de objetos- imágenes arqueológicos en América Latina, han planteado que:

> los procesos de producción, replicación y dispersión que casi invariablemente se adhieren a, o incluso generan, renombre en bienes culturales, no son epifenoménicos, sino integralmente co-constitutivos de valor y potencia. […] las economías auxiliares pueden literalmente remodelar los patrimonios como recuerdos, modelos, réplicas o reconstrucciones. En lugar de presentar estas copias como los efectos secundarios banales de la mercantilización y el turismo, como kitsch o falsificaciones que son infieles a sus referentes, se aborda a los objetos y las relaciones sociales, entendiendo la iteración como central a la constitución y negociación del patrimonio, un discurso o género típicamente presentado sobre los reclamos de singularidad, autenticidad, continuidad y legado (Rozental, Collins y Ramsey, 2016, p. 9).

Siguiendo esta línea de discusión y para desmenuzar la agenda detrás de estos objetos, vale la pena hacer otro tipo de preguntas: ¿cómo se formó la colección que da origen a estas réplicas? ¿en qué contexto emerge y bajo cuáles narrativas se sustenta el museo arqueológico local? ¿qué nos dice la imagen un "guerrero" prehispánico dispuesto justo en la entrada del pueblo? ¿es en realidad un guerrero? En este punto, cabe señalar que en la década de 1960 este tipo de figurillas fueron objeto de estudios por parte de arqueólogos norteamericanos. Peter Furst (1966) realizó una crítica la presunción de que las figuras encontradas en las tumbas de tiro eran "seculares y anecdóticas", es decir, que se encontraban libres de simbolismo ritual o de connotaciones sobrenaturales, incluso mágicas. Generalmente, sus contemporáneos utilizaban juicios y criterios de valor occidentales que definían el valor de las piezas a partir de su belleza o la maestría en la elaboración. En este sentido, dicha crítica era en realidad una crítica hacia el concepto de "estética

8 La estación fue remodelada como parte del proyecto "vías verdes", que busca reactivar las viejas estaciones de la vía construída durante el porfiriato, para convertirlas en museos, zonas comunitarias o espacios culturales.

universal" como forma de emparejar criterios artísticos desde la mirada occidental que fue, al mismo tiempo, uno de los criterios más extendidos para valorar la cultura material de las sociedades precolombinas. Específicamente sobre las figuras conceptualizadas como "guerreros", son esculturas de distintos tamaños, que casi siempre se encuentran asociadas con ofrendas funerarias en las tumbas de tiro que se han encontrado en Colima, Jalisco y Nayarit. Generalmente están acompañados por otros objetos bélicos, por lo que se estableció un canon interpretativo que, sin mucho cuestionamiento, asociaba a las sociedades prehispánicas que originaron dicha tradición funeraria, como sociedades belicosas. En general, su hipótesis es que estas figuras (habitualmente considerados guerreros), eran en realidad chamanes guardianes de la muerte y con esta aseveración, generó toda una polémica que no ha sido resuelta.

Volviendo al caso que nos interesa, la colección que se exhibe en el museo Oaxicar, fue formada por Ignacio Téllez, un político local que, siendo presidente municipal en 2007, impulsó su creación. El proyecto del museo, también le dio origen al corredor de réplicas antes descritas. Sin embargo, a diferencia del caso de Tala, donde la colección fue formada bajo criterios de "rescate" y memoria social, en este caso se trató de una estrategia del municipio (validada por los distintos órdenes de gobierno) para poner en circulación y volver "visible" el pasado prehispánico local, pero no solo como política de identidad, sino como sutura discursiva, para mejorar la economía local. Es decir, este tipo de montajes del tiempo y producciones materiales de historia no son transparentes, toda vez que se inscriben en las disputas por la memoria pública que compiten por tener un lugar en las narrativas de identidad, pero en este caso, funcionó también como estrategia para estimular el turismo y diversificar las opciones de desarrollo económico, toda vez que esta región se ha dinamizado en años recientes, debido a algunos proyectos de intervención patrimonial y cultural (Paisaje agavero, vías verdes, rutas creativas...) bajo lineamientos que responden cada vez más a discursos globales, pero que tienen consecuencias puntuales en el ámbito local. En este sentido, coincido con Rufer y Kaltmeier en la idea de que:

Para entender el carácter enredado y relacional del patrimonio, tenemos que repensar nuestros conceptos… es necesario hablar de la cultura, no solo como un sistema, sino también como un recurso, no solo lidiar con la historiografía, sino también con los 'usos del pasado', no hablar solo de Identidad, sino de procesos de identificación. (Kaltmeier y Rufer, 2017, p. 5).

El sitio arqueológico Guachimontones, en el vecino municipio de Teuchitlán fue, en cierto sentido, un modelo a seguir para Téllez: "Derivado de la observación de la experiencia vecina, el sitio arqueológico Palacio de Ocomo se presentó en el proceso de campaña como una oportunidad para atraer el turismo e incidir en el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes de la localidad de Oconahua…" (Jiménez Izarraráz, 2015, p. 91). En este sentido, es posible advertir una doble intención: por un lado, se buscó incentivar el turismo y el desarrollo económico, pero, por otro lado, también existió un interés académico, planteado por una agenda de investigación, claramente representada por El Colegio de Michoacán y el Proyecto Arqueológico Teuchitlán. Por lo tanto, estamos frente a nuevos escenarios que ensamblan economía, mercado, patrimonio y turismo.

IV. COMENTARIOS FINALES

La región Valles de Jalisco había sido conocida, todavía hasta hace un par de décadas, como una región eminentemente agrícola y cuyo patrimonio arqueológico ha sido gradualmente minado, en parte debido a prácticas de saqueo, recolección y coleccionismo, pero también por otros factores como el cultivo masivo de agave o las dinámicas de crecimiento urbano que se han desarrollado durante gran parte del siglo XX. Es una región que en años recientes (particularmente

hacia finales del siglo pasado y notablemente en las primeras décadas del siglo XXI), ha presenciado la emergencia de proyectos arqueológicos y patrimoniales que buscan dinamizar el turismo, la economía y los procesos de identificación cultural. En este contexto, ciertos actores como Guadalupe Romero en Tala, o Ignacio Téllez en Etzatlán, representan distintas miradas en torno a la función política y simbólica del pasado local, en nuestro tiempo. Son al mismo tiempo formas de apropiación y usos del pasado, que atienden a agendas específicas. No obstante, considero que en la medida en la que consideremos el carácter político, relacional y procesual (no solo folklórico o cultural) del patrimonio, podremos avanzar en comprender su lugar en nuestro tiempo.

En este sentido, resulta fundamental considerar que los distintos valores asociados con las piezas arqueológicas (patrimonial, mercantil, artístico, réplica, etc.) no son inherentes a las mismas, sino que dependen sus contextos de producción, circulación, exhibición, almacenaje, despliegue público, etc. Es decir, los valores son conferidos y atribuidos a dichos objetos por personas, especialistas, discursos, leyes o instituciones. En este sentido, el presente ensayo, ha sido un intento por articular dos intereses distintos, pero interconectados. Por un lado, reportar un par de experiencias de trabajo de campo en Tala y Etzatlán, asumiendo que son sitios que condensan diferentes sentidos, miradas y narrativas sobre el patrimonio arqueológico, prácticas de coleccionismo y formas de apropiación social de los objetos prehispánicos característicos del Occidente de México.

Un segundo interés, ha sido posicionarme desde algunas líneas y perspectivas de investigación que buscan ir más allá de la historia de las instituciones y en su lugar, analizar las trayectorias y biografías culturales de objetos prehispánicos integrados en colecciones, para establecer cómo los objetos mismos fueron reconfigurando las dinámicas, valores e imaginarios sobre el conocimiento arqueológico a su paso.

V. BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BENNETT, Tony. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London and New York: Routledge, 1995.

BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Madrid: Editorial Akal, 2005.

BEEKMAN, Chris; WEIGAND, Phil. La cerámica arqueológica de la tradición Teuchitlán, Jalisco: tipología, análisis petrográfico y cronología. Jalisco: El Colegio de Michoacán; Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.

FURST, Peter T. Shaft tombs, shell trumpets and shamanism: a culture-historical approach to problems in West Mexican archaeology. 1965. Dissertation (Ph.D. in Anthropology). Los Angeles: University of California, 1965.

GARRIGAN, Shelley E. Collecting Mexico: museums, monuments, and the creation of national identity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. Coleccionar y exhibir: la construcción de patrimonios culturales. Hispamérica, College Park, v. 29, n. 86, p. 3-17, 2000.

GÓMEZ ARRIOLA, Ignacio. El plan de manejo para el Paisaje Agavero y las Antiguas Instalaciones Industriales del Tequila: el patrimonio cultural como detonador del desarrollo regional, antecedentes, compromisos y retos. Apuntes, Bogotá, v. 22, n. 2, p. 124-141, 2009.

JIMÉNEZ IZARRARÁZ, María Antonieta. La vinculación social en arqueología : planeación de impacto social de un proyecto arqueológico. Zamora: El Colegio de Michoacán. 2015.

KALTMEIER, Olaf; RUFER, Mario (Eds.). Entangled heritages: postcolonial perspectives on the uses of the past in Latin America. Ney York: Routledge, 2017.

KIRCHOFF, Paul. Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. Tlatoani, Ciudad de México, n. 3, p. 1-12, 1960.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. From ethnology to heritage: the role of the museum. In: CONFÉRENCE DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ETHNOLOGIE ET

DE FOLKLORE, 8., 2004, Marseilles, Conférence/Lecture. Marseilles: SIEF, 2004. p. 73-80.

KOPYTOFF, Igor. La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En APPADURAI, Arjun (ed.) La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. México: Grijalbo; CONACULTA, 1991, p. 89-122.

LONG, Stanley V. Archaeology of the municipio of Etzatlan, Jalisco. 1966. Dissertation (Ph.D. in Anthropology). Los Angeles: University of California, 1966.

ROMERO C., José GUADALUPE. José Guadalupe Romero Calderón. [Entrevista, nov. 2017]. Entrevistador: Adrián Acosta Castro. Jalisco, 2017.

ROWLANDS, Mike. Heritage and cultural property. In: BUCHLI, Victor (Ed.). The material culture reader. Oxford: Berg, 2002.

ROZENTAL, Sandra; COLLINS, John F.; RAMSEY, Jason. Matters of patrimony: anthropological theory and the materiality of replication in contemporary Latin America. The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology, New Jersey, v. 21, n. 1, p. 7–18, 2016.

RUFER, Mario. El patrimonio envenenado: una reflexión "sin garantías" sobre la palabra de los otros. In: GORBACH, Frida; RUFER, Mario (Org.). (In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura. Ciudad de México: Siglo XXI editores; Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, p. 85-113.

WEIGAND, Phil; BEEKMAN, Chris; ESPARZA LÓPEZ, Rodrigo (Ed.) Tradición Teuchitlán. Jalisco: Secretaría de Cultura Jalisco; El Colegio de Michoacán, 2008.

ZEPEDA GARCÍA-MORENO, Gabriela. Guardianes y moneros: patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit. 2000. Disertación (Maestría en Antropología Social). Guadalajara: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - Unidad Occidente, 2000.

HISTÓRIAS INDÍGENAS: NOTAS DA COLABORAÇÃO MASP/MAHKU - MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN

Amilton Pelegrino de Mattos

HISTÓRIAS INDÍGENAS: NOTAS DA COLABORAÇÃO MASP/MAHKU –MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN

I. INTRODUÇÃO

O Movimento dos Artistas Huni Kuin - Mahku consiste numa associação de artistas huni kuin que tem origem entre o povo Huni Kuin do Rio Jordão, no estado do Acre, a partir das pesquisas de Ibã Huni Kuin, inicialmente junto a seu pai Tuin Huni Kuin e, mais tarde, na Licenciatura indígenas da Universidade da Floresta (UFAC – Campus Cruzeiro do Sul), inicialmente com orientação e mais tarde em colaboração com o autor, professor da instituição.

Após uma apresentação do Mahku, o texto trata das experiências de parceria do coletivo e do Projeto Espírito da floresta (UFAC) com o MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em que, paralelamente a outros projetos em andamento, já aconteceram: uma oficina de desenhos e uma conferência no MASP (2016), a exposição Avenida Paulista (2017). Destaco dessa colaboração ainda que a oficina de desenhos no MASP deu origem aos Laboratórios de Arte e Percepção do Mahku.

Num terceiro movimento, apresento o seminário Histórias indígenas, enfocando algumas das experiências apresentadas no seminário, das quais destaco aspectos que me interessam ampliar nas experiências do Mahku, principalmente a experiência de produção colaborativa de conhecimentos mediada por imagens envolvendo pesquisadores e instituições indígenas e não indígenas.

Finalmente, concluo apontando para o aprendizado obtido com o seminário Histórias indígenas que evidencia a importância da compreensão do museu como campo fundamental da produção de conhecimentos e práticas colaborativos principalmente junto a pesquisadores e instituições ameríndios, dada a importância dos regimes de visualidade nas suas ontologias e para as suas cosmopolíticas.

II. HISTÓRIAS

Para mim o começo de tudo se dá em meu encontro com Ibã. Um primeiro encontro em 2001, que acabou por me trazer de vez para a Amazônia três anos depois, onde estou ainda hoje. Cura pela música, define ele. O segundo encontro, também mediado pela música, deu-se em 2009, quando Ibã ingressa na Licenciatura indígena, curso da Universidade da Floresta (Universidade Federal do Acre – UFAC – *Campus* Cruzeiro do Sul) e iniciamos, eu agora como seu professor e orientador, a pesquisa que se estende até hoje.

A pesquisa que Ibã trazia para a universidade era bastante marcada por uma apropriação da escrita alfabética e da prática da docência huni kuin. Enquanto professor da escola huni kuin da aldeia Chico Curumin, Ibã desenvolveu uma pesquisa dos cantos huni meka junto a seu pai e outros velhos conhecedores de cantos. Os cantos foram gravados e transcritos, resultando numa publicação voltada ao ensino do idioma.

Ao chegar à universidade Ibã já trazia, portanto, uma experiência própria de pesquisa. Embora marcada por um modelo voltado à produção de materiais didáticos para escolas, passamos a problematizar aquilo que fazia a potência e a singularidade dessa pesquisa. Diferente de outras apropriações da escrita, essa teve um impacto positivo sobre

a língua viva, estimulando a aprendizagem de cantos de toda uma geração huni kuin, incluindo grupos de pouca prática do idioma.

Além disso, Ibã tinha consciência que encontrara em seu pai, Tuin Huni Kuin, um grande pesquisador que lhe tinha ensinado a, também ele, criar um percurso próprio de pesquisador, percurso marcado pela travessia entre mundos diferentes e pela invenção de linguagens. Mesmo com sua prática de apropriação e adaptação do diferente, Ibã não procurava na universidade modelos a seguir, ele buscava inventar seus próprios métodos. Se quisermos evitar o mal entendido, é nesse contexto que se insere sua frase, um marco em nosso trabalho, enunciada em 2012 na USP: "A universidade tem que aprender comigo".

Diante desse quadro, entendia eu que Ibã precisava ser ouvido e iniciamos um processo de registro em vídeo de suas experiências de pesquisador. Meu papel nesse momento era definir com ele o problema de sua pesquisa, onde me parecia que podiam se articular o método e a linguagem própria à prática exigida por essa pesquisa. Logo de início descartamos o trabalho de tradução dos cantos recolhidos, dado que uma das intuições que tínhamos era que a pesquisa devia ser coletiva e criativa. Instigado ou mesmo desafiado (ainda que involuntariamente) por minha questão, Ibã se colocou à espreita.

Com pouco tempo ele chegou da aldeia trazendo os desenhos dos cantos huni meka realizados por Bane, seu filho mais velho, em 2007, dois anos antes. Foi aí que passamos a realizar uma série de pequenos vídeos articulando desenhos e cantos, seguidos da leitura dos desenhos feita por Ibã. Logo ele descartou o nome tradução e definiu como "pôr no sentido" sua prática de exegese, caracterizada ainda pela riqueza de seu português huni kuin colocado em contato/confronto com a linguagem poética e hermética dos huni meka.

Os vídeos eram um bom formato para a internet naquele momento em que a conjunção entre youtube e facebook se tornava um meio promissor para a circulação de novas práticas audiovisuais de curta duração.

Os desenhos eram pouco mais de 10. Reunimo-nos e decidimos realizar um projeto: um encontro de jovens desenhistas, alunos e ex-alunos de Ibã e Bane e um filme do encontro. O objetivo do encontro seria desenhar os cantos huni meka recolhidos por Ibã junto a seu pai.

O encontro ocorreu em 2011 e imagens dele podem ser vistas no filme O espírito da floresta de 2012. Continuamos com os vídeos sobre os desenhos e quanto mais Ibã comentava os desenhos mais havia a ser aprendido com a linguagem visual. Com o encontro, outros desenhistas vieram para consolidar a linguagem visual como potente instrumento de criação e de pesquisa. Nesse momento nos deslocávamos entre a pesquisa de cantos de Ibã, que passava a ser também uma pesquisa acadêmica, a criação dos vídeos, a produção de materiais didáticos e algo vago que chamávamos de "arte". Nossa reunião ganhou o nome de Encontro de Artistas-Desenhistas Huni Kuin.

A produção do encontro surpreendeu e realizamos alguns meses depois uma exposição multimídia em Rio Branco, capital do Acre. Além dos registros e vídeos, nossa prestação de contas se dava por meio de um site, onde divulgávamos as atividades do projeto.

Ainda em 2011, recebi o contato do antropólogo Bruce Albert que dizia ter interesse de vir ao Acre conhecer nosso trabalho. Em 2012 recebemos na terra huni kuin do rio Jordão, Bruce e Hervé Chandés, diretor da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, que traziam aos artistas desenhistas a proposta de expor na exposição Histoires de Voir em 2012.

MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN, 2011.

A partir da exposição na Fundação Cartier o grupo liderado por Ibã ganha autonomia, tornando-se uma associação. A pesquisa na universidade continua, agora como uma parceria institucional. O processo de invenção do Mahku é o que procuro narrar no filme O sonho do nixi pae, de 2015.

Em 2012, num primeiro momento na França, em um segundo momento na floresta do rio Jordão, iniciamos um trabalho com a artista Naziha Mestaoui. Com essa importante criadora da arte eletrônica, passamos a pensar as possibilidades de ir além do envolvimento dos sentidos, já então proporcionado pela interação entre música e desenho da vivência audiovisual, rumo a experiências imersivas. Elaboramos uma primeira proposta em 2012, a Experiência Nixi Pae. Ainda que não tenha sido executada, foi um importante ensaio para a instalação Sounds of Light, realizada em 2014, na exposição Feito por brasileiros.

Essa parceria com Naziha marca dois momentos importantes nas transformações do Mahku. O primeiro é a experiência com os murais de grandes proporções que passaram a ser parte fundamental nos meios de expressão do coletivo nos anos seguintes. O segundo acontecimento que se dá nessa parceria de 2014 é a viabilização da aquisição de terras no Jordão por parte de Ibã e do coletivo.

São essas terras que irão se tornar mais tarde o Centro Mahku Independente, espaço de encontros e acolhimento de parceiros e projetos, intercâmbio de saberes e residências artísticas.

III. LABORATÓRIOS DE ARTE E PERCEPÇÃO

No mesmo ano de 2014, recebemos de Lilia Schwarcz e de Adriano Pedrosa o convite para participar da exposição Histórias Mestiças, uma importante exposição no cenário da arte brasileira realizada aquele ano no Instituto Tomie Ohtake. Como veremos essa também uma exposição importante para o Mahku.

LABORATÓRIO DE ARTE E PERCEPÇÃO NO MASP DURANTE A EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA INFÂNCIA. FOTO: FERNANDA LENZ.

Paralelamente aos trabalhos nas exposições, com os anos e as participações de atividades no circuito acadêmico, Ibã, os artistas e eu, fomos adquirindo a prática de apresentar a pesquisa do Mahku, de falar da trajetória do grupo e das imagens. Porém, tal como no começo, estávamos à espreita de novas linguagens para compor nossas máquinas. A pesquisa das linguagens de imersão iniciada com os filmes, feitos para serem vistos nas salas de projeção, com sonorização adequada à escuta dos cantos, nos conduziu às instalações e aos murais.

Iniciamos as experiências de oficina em 2013. Realizamos uma oficina de música na Escola de música de Rio Branco que foi nosso primeiro contato com crianças. No mesmo ano Ibã realizou uma oficina de canto com a cantora Magda Pucci. Realizamos outra oficina de canto na UFAC em 2015, concomitante à pintura de um mural, que resultou numa apresentação interativa. Porém, todas essas peças soltas só foram se constituir numa máquina coesa e articulada em 2016.

Nesse ano, recebemos do MASP, através de Adriano e Lilia, agora diretor artístico e curadora adjunta do museu, um convite para participar de uma oficina de desenhos que fazia parte do programa da exposição Histórias da Infância no MASP. Dado o tema da exposição e o interesse do Museu de dialogar com o público infantil, havia um grande investimento da equipe na pesquisa das possibilidades da experiência educativa numa exposição de arte e com práticas de oficinas com artistas.

LABORATÓRIO DE ARTE E PERCEPÇÃO NO MASP DURANTE A EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA INFÂNCIA. FOTO: FERNANDA LENZ.

Nesse momento, com a possibilidade de realizarmos uma oficina com Ibã, Bane e Mana, tornou-se claro para nós que a prática da oficina e da criação artística conjunta já não era mais uma atividade periférica do Mahku e sim que exigia de nós igualmente um investimento, um entendimento, uma sistematização de nossas experiências anteriores de oficina e de criação colaborativa. Estávamos diante, ainda sem saber, das transformações da imagem.

Pois isso só ficou de fato claro na prática, que é onde e como se deu tal aprendizagem. Posso dizer que as crianças nos colocaram problemas e nos conduziram por soluções que nos levaram às práticas artísticas que articulam idioma, canto, dança, experimentação visual. Com elas paramos de falar das imagens para as práticas de transformação das imagens. As crianças nos ajudaram a escapar da captura das imagens como interpretação, explicação e representação para imergirmos de vez nas imagens-transformação com as máquinas de visão.

Em 2016 já estávamos naquela conhecida posição de espreita, intuindo o que poderia ser o Centro Mahku Independente, projeto que já vinha aparecendo em nossas apresentações do Mahku e para o qual Ibã solicitou uma atenção especial de minha parte no sentido de pensar as práticas que deveriam caracterizar esse Centro. Foi, portanto, com esse espírito que a oficina de desenhos que realizamos com as crianças no MASP deram origem aos Laboratórios de Arte e Percepção (LAP).

LABORATÓRIO DE ARTE E PERCEPÇÃO NO MASP DURANTE A EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA INFÂNCIA. FOTO: FERNANDA LENZ.

Atividades de criação coletiva com práticas de canto, dança, mitos, tradução, experimentações visuais como desenhos, pinturas, murais, os LAP vêm acontecendo desde então e, além do MASP, foram realizados na UFAC (AC), UFSB (BA), SESC (MG), MAM (SP), Estúdio Mawaca (SP), Jordão (AC) ESDI/UERJ (RJ) e devem acontecer na UFAM (AM) em agosto próximo. Os públicos vão variando e se especificando. Além das crianças, o Mahku tem exercido tais práticas de aprendizagem e criação com adolescentes, mulheres, professores, artistas, designers, acadêmicos entre outros.

A rede que temos estabelecido, de um lado entre universidades, onde nossos parceiros estão distribuídos em áreas tão diversas quanto a música, o design, as artes visuais, a antropologia, de outro lado, entre experiências similares ao Mahku como terreiros e/ou quilombos, associações de artistas populares, aldeias indígenas entre outros, tem sido mediada por essa articulação LAP/CMI.

IV. HISTÓRIAS INDÍGENAS

Ainda em 2016, o MASP convidou o Mahku para a exposição Avenida Paulista. Era a primeira vez que os artistas Bane e Mana trabalhavam com imagens que não sejam de seus cantos ou mitos. Para os trabalhos selecionados, doze desenhos e duas telas com imagens do MASP e da avenida Paulista eles se inspiraram em sua vivência na viagem em que participaram da oficina Histórias da Infância. Reproduzo trecho de entrevista que realizei com Ibã para o catálogo da exposição.

IV.1 "Amilton Mattos – Como iniciou a colaboração do MAHKU com o MASP?

Ibã Huni Kuin – Nós fomos convidados pelo MASP, na exposição Histórias da Infância, para oficina de desenho. Pensando assim: vamos cantar e dançar a música com os alunos. Sempre na nossa cultura nós dançamos para receber os yuxin (espíritos). Esse espírito não é qualquer espírito, é espírito dos legumes: banana, macaxeira, mamão, batata doce, inhame, cará, milho, amendoim etc, os legumes que nós plantamos. Depois que dançamos juntos, fizemos atividade: eles pintarem aquilo que viram, entenderam, sentiram. Como papel e lápis é próprio deles mesmos, não tiveram dificuldade nenhuma. Ficou alegre, todo mundo pintando. Eu admirei e mirei junto com as crianças. Seja pequeno, é grande esse trabalho, muito espiritual, espírito da floresta.

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO AVENIDA PAULISTA NO MASP (2017)

IV.2 Amilton Mattos – Fale da produção do MAHKU para a exposição Avenida Paulista?

Ibã Huni Kuin – Nós, povo huni kuin, diferente vivência na floresta. A primeira vez a gente saindo pra cidade grande, primeira coisa encanta com movimento. Movimento que ninguém conhecia. Como um tipo de ponte diferente que nós estamos entrando. Como, por exemplo, o branco nunca conhecia a floresta, ele encanta na floresta. Na mata, quem nunca conhecia, pensava que não tinha nada dentro. Na mata bruta tem várias feras: tem cobra grande, principalmente pico de jaca, tem escorpião, aranha, tem lacrau, espinho e tem o que a gente chama "não tem contato". Chega na cidade grande, a gente, huni kuin, se perde. Por exemplo, em São Paulo pela primeira vez, Bane e Mana estão chegando. Eles vão conhecer movimento diferente, movimento que não tem sossego. Muita gente, caminhos, carro correndo, muita gente de fora. Tem muita gente bom, tem muita gente ruim, dentro da cidade grande. Também eles veem movimento, várias mercadorias, várias coisas que eles queriam comprar, queriam encontrar, tem muito. Tem muita gente também artista, ao mesmo tempo, dentro da avenida Paulista, vendendo mesmo arte. Eles vendo vários povos diferentes. E quando a comunidade pergunta, os artistas vão contar essa

história. Eles vão buscar história. Em cima desse trabalho da pintura que eles trazem história diferente. Isso que nós artistas huni kuin estamos aprendendo." (Catálogo da exposição Avenida Paulista, p. 102)

AVENIDA PAULISTA – MANA HUNI KUIN, 2016

Durante o processo de colaboração para a exposição Avenida Paulista, a equipe do MASP que organizava o seminário Histórias Indígenas fez um convite para que eu viesse do Acre para mediar uma das mesas do seminário, a mesa que se voltava às histórias da educação escolar indígena.

O seminário Histórias indígenas é o primeiro de uma série que pretende, entre outros objetivos, preparar-se para o ano de 2020, ano que o museu deve dedicar às Histórias indígenas. No dizer de Lilia Schwarcz, antropóloga e curadora adjunta do MASP, o seminário com seus convidados:

> "(...) deve ajudar os curadores do MASP a começar a planejar uma nova exposição, que faz parte por sua vez de um projeto mais amplo do MASP em torno das nossas várias histórias. Nós usamos o plural não por uma questão retórica e estilística, a ideia é que enfim, isso que convencionamos chamar de Brasil, esse território, essa comunidade, esse local de imaginação, foi composto na verdade por muitas histórias, histórias que em geral nós hierarquizamos, nós diferenciamos e, dessa maneira não conseguimos trazer um universo mais plural, mais múltiplo e, sobretudo, mais diverso. (...) O que nós começamos hoje é um processo, um processo de diálogo sobre a expressão visual, sobre comunicação visual, sobre manifestações culturais visuais dessas várias nações que convivem conosco, que estão nesse território convencionado como Brasil." (Schwarcz, L., Seminário Histórias indígenas[1])

[1] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xxTRTWTLpZY&t=9s Consultado em 20 de maio de 2018).

Desde 2016, o MASP tem trabalhado a partir de um programa organizado em torno de temas que recebem o nome de histórias: histórias da infância, histórias das mulheres, histórias feministas, histórias afroatlânticas, histórias da sexualidade. O ano de 2020 será dedicado às histórias indígenas. Em seu programa, o seminário é apresentado da seguinte maneira:

> "O seminário *Histórias indígenas* é marco de um programa que reintroduz as culturas indígenas no Museu. Ao longo de sua história, o MASP organizou diversas exposições com objetos e registros de comunidades indígenas localizadas no território brasileiro: *Exposição de arte indígena (*1949), *Arte karajá* (1984), *Índios Yanomami* (1985) e *Arte indígena kaxinawá* (1987). No entanto, e a despeito de ter sediado tantas mostras, o MASP não chegou a constituir, até hoje, uma coleção própria. Vale acrescentar que ainda não existe no Brasil um museu que tenha como política estabelecer diálogos entre práticas e produções culturais indígenas com obras provenientes de diferentes origens e períodos. Nesse sentido, o MASP – mantendo o seu compromisso de constituir-se como um museu aberto e plural na abordagem das mais variadas manifestações de cultura visual – acredita na importância de se estabelecer uma discussão mais ampla e aberta sobre essas "histórias". A partir de diferentes perspectivas, o seminário pretende apresentar e discutir a riqueza das culturas materiais e imateriais indígenas, suas filosofias e cosmologias e as possibilidades de se trabalhar com esses universos no contexto expositivo e museológico." (Programa do seminário Histórias indígenas)

Portanto, ainda que o MASP seja conhecido por sua coleção de arte europeia, há em sua história um interesse notável e uma relação contínua com os povos indígenas e as noções de arte que eles dão a pensar ao longo das últimas décadas. O interesse, portanto, com o seminário seria, além de fazer jus a sua história, buscar qualificar-se no recente cenário da arte indígena brasileira e internacional.

O seminário se deu nos dias 22 e 23 de junho de 2017, no MASP. Teve como convidados Ailton Krenak, Aristóteles Barcelos Neto, Claudia Andujar, Davi Kopenawa, Edson Kayapó, Els Lagrou, Luis Donisete Benzi Grupioni, Luisa Elvira Belaunde, Lux Boelitz Vidal, Milton Guran, Pedro Niemeyer Cesarino e Sandra Benites. Além deles também esteve presente o artista do povo yanomami Joseca Yanomami, que ministrou uma oficina de desenho ao final do seminário.

A mesa a que fui convidado mediar tratava das histórias da educação escolar indígena. Era composta por Sandra Benites e Luis Donisete Benzi Grupioni. Cada um à sua maneira, os conferencistas nos proporcionaram uma reflexão sobre a contribuição das histórias indígenas na educação para pensar a iniciativa do MASP de dedicar um ano a dar voz (e visualidade) às histórias indígenas. E ainda, a partir das histórias indígenas na educação, o que podemos aprender com as histórias indígenas no museu.

Além de me referir a essa mesa, gostaria de comentar brevemente as falas de Aristóteles Barcelos Neto e Els Lagrou, bem como o bloco yanomami composto pela fala de Claudia Andujar e diálogo final entre Davi e Joseca.

Esse conjunto de falas me é muito caro, pois foi com base nessas falas, em suas experiências e referências, que compus aquilo que apresento como o problema de minha pesquisa de doutorado, cujo projeto foi aprovado no começo deste ano de 2018 no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação da Profa. Dra. Els Lagrou.

A antropóloga Els Lagrou teve como título de sua fala *No caminho da miçanga: uma experiência curatorial, de pesquisa e de constituição de acervo qualificado*. Ela tratou da curadoria à exposição *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*, realizada em 2015, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

Há um extenso diálogo a ser feito com a obra da etnóloga, haja vista que ela é referência central na interface arte/antropologia no Brasil, bem como é uma das principais etnógrafas dos Huni Kuin, no entanto, de sua apresentação destaco apenas a proposta de colaboração que caracteriza a pesquisa realizada para a exposição e o seu catálogo.

Porém, essa pesquisa, que sustenta e qualifica a exposição, interessa-me aqui na compreensão do fenômeno da produção colaborativa de conhecimentos mediados por imagens e seus regimes de visualidade na interação entre pesquisadores e instituições indígenas e não indígenas.

O antropólogo Aristóteles Barcelos Neto apresentou a fala denominada *Artes indígenas da Amazônia: repensando o diálogo entre coleções*. Após realizar um panorama da arte indígena presente nas coleções dos museus etnográficos brasileiros, pontuando o problema da aquisição de acervos, o antropólogo apresenta algumas experiências recentes de aquisição realizadas por ele para diversas instituições públicas junto aos Wauja do Alto Rio Xingu.

Na exposição de Aristóteles, o nosso interesse recai especialmente sobre os comentários feitos a respeito dos desenhos coletados nas décadas de 1970 e 1980 por Vera Penteado Coelho e, nas décadas de 1990 e 2000, pelo próprio conferencista.

Como tem mostrado Aristóteles (2012), seguindo a lição do mestre Rafael Menezes Bastos, os desenhos nos ajudam a compreender um plano em que sonoridade e visualidade se confundem num encadeamento intersemiótico, transformando-se em expressões um no outro.

A construção desse espaço de produção de conhecimento musical mediado por imagens e produzido pelos Wauja em interação com Aristóteles é uma das conexões principais com os problemas colocados nas experiências de intercâmbio e nas práticas de conhecimento huni kuin. Como mostra Aristóteles, tal como o conhecimento mediado pelos sonhos, o saber que passa através dos regimes de visualidade não são de mesma natureza daqueles enunciados em palavras e comunicados conversas. São histórias visuais, contadas muitas vezes por espíritos, objetos e outros agentes, sua lógica e seu campo discursivo sendo, assim, outros.

A fotógrafa Claudia Andujar apresentou o memorável relato *Ajuda! Estamos pedindo ajuda!* Segundo Claudia, a partir do começo dos anos 1970, ela passou a realizar "uma pesquisa a longo prazo na Amazônia", pois para ela "era necessário entender a língua deles, entender a razão da cultura que se desenvolveu entre os Yanomami". Ainda segundo Claudia:

"A fotografia surgiu na minha vida como uma linguagem e como uma necessidade de transmitir o que via e sentia morando aqui no Brasil, aprendendo a conhecer o Brasil e seu povo. Sempre curiosa, irrequieta, procurei uma linguagem com uma potencialidade de entender o outro. No Brasil, encontrei a fotografia como meio de comunicação com o povo brasileiro. Nasci na Suíça, mas fui criada na Hungria. Sem dúvida minha fotografia é marcada pelo meu passado, um passado de guerra com anos inesquecíveis do nazismo, de extermínio de minorias, incluindo a morte de toda a minha família do meu pai por eles serem judeus, vivendo na Transilvânia que na época estava ocupada pelos alemães, o nazismo. Foi esse repertório que acabou definindo minha trajetória e através da imagem que cheguei a me conhecer e a entender o amor que nutro pela vida, de querer penetrar e

captar o ser humano em seu íntimo, uma imagem que acaba se refletindo em mim." (Andujar, C. Seminário Histórias indígenas[2])

Respondendo às questões, Claudia aponta questões que fazem de sua fotografia um meio de conhecimento:

> "Eu decidi tentar ir lá e entender o que é a cultura yanomami. Como falei, nos anos 70, eu fui a primeira vez em 71 e depois indo e voltando para São Paulo para ver o que eu fiz na área yanomami fotograficamente, eu tive que voltar e ver as fotos que eu tirei, eu tinha que ver elas reveladas para ver se realmente entendia alguma coisa ou não. Mais eu mais eu queria voltar lá e entender melhor. Até hoje eu acho que o que me interessa é entender o pensamento. É o que eu tenho feito, tentar entender quem são esse povo, quais são as ideias básicas da vida deles. Obviamente os rituais, é uma coisa muito importante que acontece até diariamente. (...) Faz parte de entender o mundo. Isso que eu queria, entender. Até hoje, não? Eu quero entender o outro. Então, para entender você tem que adquiri uma certa intimidade em que o outro não se preocupa com o fato que você está lá fazendo ou não fazendo alguma coisa. Não é que eu fiquei simplesmente fotografando. Eu queria entender o porque uma pessoa se comporta do jeito que se comporta. O fato de eu precisar ficar um bom tempo entre o povo... é o único jeito de começar a entender alguma coisa sobre a vida, o pensamento desse povo. Então é o que fazia... não pé que eu ficava lá um mês e achava que eu já entendi boa parte da cultura, não é isso. Também as coisas com o tempo mudam. Hoje nós temos com nós aqui dois yanomami. Sem dúvida, o fato de eles já terem vindo na terra dos brancos, enfim, eles não chamam de brancos, outra cultura, é muito importante, importante para entender o outro e também a si mesmo. Isso sempre foi importante no meu, o que se chama, trabalho." (Andujar, C. Seminário Histórias indígenas)

Considerando a prática de Claudia como produção de conhecimento, lembro que ela recebeu financiamento de pesquisa na década de 1970 para realizar pesquisas junto aos Yanomami. Quando lhe perguntei se tinha escrito algo como relatórios para essas pesquisas, ela tratou que suas pesquisas foram feitas com imagens. Como se vê, portanto, a própria fotógrafa nos apresenta o seu trabalho como pesquisa, pensamento, conhecimento, bem como trata a imagem fotográfica como linguagem própria à produção de conhecimento.

Remetendo à sua obra, um dos momentos em que o pensamento fotográfico de Claudia me chama a atenção é nos comentários visuais que faz com suas fotografias no livro Mitopoemas Yanomam, obra que conecta mais diretamente sua prática ao corpo de trabalhos que estamos aproximando aqui. Pois é nessa publicação que traz pela primeira vez a público, ainda no ano de 1978, os desenhos de Koromani Waica, Mamokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri. Com isso, ela abre uma nova dimensão de sua pesquisa: aquela em que o regime da visualidade yanomami aparece pela primeira vez interagindo com imagens, questões, problemas, em que pela primeira vez ele responde a problemas colocados por Claudia e seu companheiro de pesquisa Carlo Zaquini. Falante do idioma e com uma longa convivência junto ao grupo, Carlo podia problematizar a expressão visual, compreender as questões, decifrar o mito transformado em imagens e a imaginação mítica junto com aqueles que inventavam uma discursividade e um campo de expressão inédito para esse povo.

Como nota Pietro Maria Bardi, o mesmo diretor do MASP, como nota Adriano Pedrosa em sua apresentação do seminário Histórias indígenas, responsável pelas exposições indígenas que marcam a história do museu, na Introdução ao livro Mitopoemas Yanomam, depois de destacar "a ampla bibliografia sobre seus mitos", que muito teria

[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5e3u7lYACCQ&t=9s Consultado em 20 de maio de 2018).

revelado da realidade existencial dos povos indígenas do Brasil, e a literatura bastante rica dos índios do Orenoco, uma distinta peculiaridade:

> "Esta contribuição tem uma distinta particularidade: a coleta foi realizada através da expressão gráfica, complementada com comentários e informações prestados pelos índios. Pacientemente Koromani Waica, Mamokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri foram ensinados a usar lápis coloridos para desenhar o que contavam, servindo as figurações como base da reconstrução mítica. Experiência certa e curiosa." (Andujar et al., 1978)

O comentário de Bardi é certeiro ao destacar o procedimento base do livro que introduz.

Tal invenção é o que tenho tentado compreender com o auxílio de Claudia e de Carlo. Além desses dois pesquisadores, destaco a importância da obra do antropólogo Bruce Albert, que há décadas tem acompanhado com interesse a questão e escrito sobre o tema, bem como sido um interlocutor central na apresentação dessa expressão ao público. Conto também com a colaboração de pesquisadores que trabalham hoje junto aos desenhistas yanomami, como a antropóloga Lilian Papini.

V. CONCLUSÃO

Ao compor esse bloco de diferentes regimes de visualidade e diferenças experiências de produção de conhecimento mediadas pela imagem minha intenção é apontar ao mesmo tempo a diversidade de problemas que uma abordagem comparativa evidencia nas práticas do Mahku, ao mesmo tempo em que busco desenhar um campo de práticas que se conectam por um certo saber das imagens, um saber que se produz no encontro de pesquisadores, instituições e regimes e práticas de visualidade próprios de mundos muito diversos.

Acredito que hoje posso reconhecer tais práticas em experiências tão diversas apenas devido ao trabalho e ao tempo que tenho percorrido junto de Ibã e do Mahku em nossa parceria no Projeto de pesquisa Espírito da floresta.

Entre essas experiências, a colaboração com o MASP ao longo dos últimos anos que, entre outros projetos, resultou na Oficina de desenhos da exposição Histórias da infância (2016) e na exposição Avenida Paulista (2017), foi fundamental para definir tais práticas de conhecimento colaborativo mediado por imagens como objeto de pesquisa.

VI. BIBLIOGRAFIA

ALBERT, B. & RAMOS, A.R. (Eds.) (2000): Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico. São Paulo: Ed. Unesp.

ALBERT, Bruce (1995): O ouro canibal e a queda do céu: Uma crítica xamânica da economia política da natureza, Brasília: Universidade de Brasília.

_____ (2003): *Yanomami l'esprit de la forêt.* Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Paris: Actes Sud.

_____ (2011): "Images, traces et 'hyper images': impromptu d'ethnographie noctambule." Available at www.ctrlab.inf.br/Arquivos/Hyper%20images%20yanomami_BA_5.7.11.pdf.

_____ (2012): "Taniki" and "Joseca." En: *Histoires de Voir (Catálogo da Exposição).* Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

ANDUJAR, Claudia, ZACQUINI, Carlo e CHAMIE, Emilie (1978): *Mitopoemas Yãnomam.* São Paulo: Olivetti, Comissão Pró-Yanomami.

_____ (2012): "Taniki". En: Histoires de voir (Catálogo da Exposição), Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

BARCELOS NETO, Aristóteles (1999): Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia Meridional. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC.

_____ (2012): "A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado". En: Revista de Antropologia, v. 54, n. 2.

BASTOS, Rafael José de Menezes (1999): A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Editora da UFSC.

_____ (2007): "Música nas sociedades indígenas brasileiras das terras baixas da América do Sul: estado da arte". En: Mana, v. 13, n. 2, p. 293-316.

COELHO, Vera Penteado (1981): "Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá". En: Coleção Museu Paulista, Série Ensaios, 4: 55-84, São Paulo.

_____ (1995): "Figuras zoomorfas na arte Waurá: anotações para o estudo de uma estética indígena". En: Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 5: 267-281.

_____ (1991): Waurá: a Selection of Drawings by the Waurá Indians of the Alto-Xingu, Exhibition catalogue, Rohnert Park (Califórnia), Universidade de Sonoma – Galeria de Arte da Universidade.

IBÃ, Isaias Sales (2006): Nixi pae, O espírito da floresta. Rio Branco: OPIAC/CPI.

IBÃ, Isaias Sales et alii (Eds.) (2007): Huni meka – Os cantos do cipó. Rio Branco, IPHAN/CPI.

LAGROU, Elsje Maria (1991): Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina.

_____ (1995): "Compulsão Visual: Desenhos e Imagens nas Culturas da Amazônia Ocidental". En: Antropologia em Primeira Mão, nº 9. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

_____ (1998): *Caminhos, Duplos e Corpos. Uma Abordagem Perspectivista da Identidade e Alteridade entre os Kaxinawa.* Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo.

_____ (2002): "O que nos diz a arte kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?" En: Mana, v. 8, n. 1, p. 29-61.

_____ (2007): A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks.

_____ (2009): Arte Indígena no Brasil: Agência, Alteridade e Relação. Belo Horizonte, Editora C/ Arte.

_____ (2012): "No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios". En: Enfoques, v. 11, n. 2.

_____ (2016): No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1975): Antropologia estrutural. Tradução de Chaim Manuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____ (1976): Antropologia estrutural II. Tradução e coordenação de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____ (1986): O totemismo hoje. Tradução de José Antônio Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70.

_____ (1993): "Un autre regard", L'Homme, 126-128, XXXIII, pp. 7-11.

_____ (2004): O pensamento selvagem. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus.

_____ (2004): O cru e o cozido – Mitológicas I. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac & Naify.

_____ (2010): Mito e significado. Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70.

MASP (2017): Catálogo da exposição Avenida Paulista: MASP. Curadoria de Adriano Pedrosa e Tomas Toledo. São Paulo: MASP.

MATTOS, Amilton Pelegrino de (2005): O que se ouve entre a opy e a escola? Corpos e vozes da ritualidade guarani. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

_____ (2015): "Lecciones de la Investigación Indígena: el MAHKU – Movimiento de los Artistas Huni Kuin". En: Index Revista de Arte Contemporáneo. , v.1, p.88 - 95.

MATTOS, Amilton P. IBÃ, Isaias Sales (2014): "Curva dos encantos" En: WANNER, Maria Celeste A.; GONDIM, Raoni; ALMEIDA, Tarcisio (Eds.) Pó Boi Pedra – Percografias, Salvador, Cian Gráfica.

_____ (2015a): "Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin" En: DOMINGUEZ, M. E. (Ed.) Anais do VII ENABET, Florianópolis, PPGAS/UFSC.

_____ (2015b): "Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin". En: Cadernos de Subjetividade, São Paulo: NES/PUC.

_____ (2015c): "O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin". En: Revista ACENO (Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema) Vol. 2, N. 3.

_____ (2016a): "A Política dos artistas na Pedagogia huni kuin". En: Albuquerque, Gerson Rodrigues (Ed.). Das Margens. Rio Branco: Nepan Editora.

_____ (2016b): "O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da Universidade". En: Indisciplinar N. 2, V. 2. EA-UFMG, Belo Horizonte, Fluxos.

_____ (2017a): "Por que canta o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin?". En: Revista GIS – Gesto, Imagem e Som. v. 2, n.1, p.61-82, São Paulo.

_____ (2017b): "MAHKU – El movimiento de artistas Huni Kuin". En: Borea, Giuliana (Ed.). Arte y Antropología. Fondo Editorial PUCP, Lima.

_____ (2017): "Entre imagens, corpos e terra: transformações do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin". En: **ClimaCom,** Campinas, ano 4, n. 10. Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7673

SEEGER. Anthony (2015): Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico. Tradução Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac e Naify.

SEVERI, Carlo/ LAGROU, Els. (Eds.) (2013): Quimeras em diálogo – grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras.

SEVERI, Carlo (2014): "Transmutating beings: A proposal for an anthropology of thought". En: HAU: Journal of Ethnographic Theory, v. 4, n. 2, p. 41-71.

_____ (2012): "A ideia, a série e a forma : desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss". En: Revista de Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro: PPGSA, Sette Letras.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002a): A inconstância da alma selvagem, São Paulo: Cosac & Naify.

_____ (2002b): "O nativo relativo". Mana, v. 8, n. 1, p. 113-148.

_____ (2004): "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". En: Tipití, vol. 2, n. 1: 3–22.

_____ (2006): "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". En: Revista Cadernos de Campo, v.15, n. 14-15.

_____ (2015): Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify.

WAGNER, Roy (2010): A invenção da cultura. São Paulo: Cosac Naify.

UN VIAJE DIGITAL AL PASADO PRECOLOMBINO

Stefani, Massimo

UN VIAJE DIGITAL AL PASADO PRECOLOMBINO

El sueño empieza en una época lejana, desde cuando he empezado a leer de civilizaciones precolombinas, y con eso quiero decir muchos años atrás, mi fantasía ha sido atrapada a imaginar este pasado, ver los sitios de esa época en actividad, dejar hablar esas piedras mudas al fin…

Ese niño ha empezado a viajar muy temprano, sus manos han empezado a dar colores y formas, su fantasía a dar alma a mudas (y nudas) piedras.

La ponencia quiere enfocarse en este camino. Desde las primeras fantasías, pasando por unos cambios de herramientas, así como de capacidades personales, para llegar (si se puede definir un llegar) a la situación actual, a mis 56 años.

Así como se puede leer en la obra de Burdick (Burdick et al, 2012), la humanidad digital ha nacido desde el encuentro entre ciencias humanas y metodologías digitales. Vamos a ver que significan las metodologías digitales y ante de todo que sea virtual.

Según la definición de la Real Academia Española algo virtual es aquello que "tiene existencia aparente y no real".

Es decir, virtual podríamos decir que es aquello que imita o trata de imitar lo real, aunque cierto es que en los últimos años el termino se utiliza en casos que no encajan completamente en la definición.

¿Qué ha estimulado e inspirado mis creaciones y mi actividad? De niño recuerdo mi fascinación a ver los libros de reconstrucciones fotográficas de monumentos históricos.

Voltear esas páginas era para mí regresar a otro tiempo, otra época y soñar con eso.

Es indudable que en mi actividad todo eso ha sido significativo y motivador.

Las tecnologías han cambiado mucho desde mi niñez. Se ha pasado del dibujo tradicional y realizado con herramientas tradicionales al uso de computadoras y realización de modelos tridimensionales de las estructuras.

Para contextualizar este pasaje, podemos decir que todo tiene su inicio en los últimos años de los '80. Erwin Heine produjo modelos de arquitectura digital 3D del Palacio de Santa Rosa Xtampak para el espacio cibernético. En el 1989 produjo unos para las dos escaleras interiores y en el 1992 para todo el Palacio. Él escribe que fue la primera vez que alguien produjo un modelo digital en 3D en la investigación maya. Heine encuentro en su trabajo unos problemas y restricciones. Al finalizar el proyecto, se hizo evidente la importancia de trabajar sobre la base de una encuesta geodésico-fotogramétrica de buena calidad. Un "modelo de arquitectura digital" solo puede construirse rápidamente y fácilmente si los resultados de la grabación de datos están completos y claramente definidos.

La construcción de un modelo CAD tridimensional de este tipo requiere una gran capacidad de imaginación espacial y un profundo conocimiento de la geometría descriptiva. En todos los casos, es una gran ventaja si el operador conoce a fondo el sitio; en muchos casos, como la reconstrucción de paredes y techos, esto es imprescindible.

Mi "vida digital" empieza unos años después. En el 1996 realizo mi primer modelo tridimensional de una estructura precolombina. Se trata del sitio belizeño de Blackman Eddie. A

través de unas herramientas muy básicas de modelación (Moray) y de renderización (POV Ray), empiezo a dar volumen y textura a mis ideas.

En el mismo 1996 me dedico a modelar a la computadora unas estructuras de Kaminaljuyu, cuyos dibujos encontrados en la obra de Ignacio Marquina "*Arquitectura prehispanica*" (Marquina, I., 1951) me habían fascinado. ¿Qué es significativo de estas imágenes? Así como hemos dicho en el prólogo, las ciencias humanas encuentran la técnica. Mis estudios de arquitectura me dan la necesitad de poner referencias métricas y humanas en los modelos y en las idealizaciones. No son sencillas modelaciones tridimensionales, tienen unos datos más, que los refieren a la realidad.

Con el modelo de la E VII sub de Uaxactún (el icono de los "grupos E" mayas) todo se pone más claro: la estructura tiene seres humanos estilizados como metros de referencias. La medida de los mismos modelos humanos se refiere a dimensiones de los mayas de la época.

Años más tarde vendremos como en los modelos pongo escalas gráficas y medidas evidentes. (como se puede apreciar con esta estructura del sitio maya de Rio Azul, Guatemala).

Mi pasión para el sitio de Calakmul empieza con la visita que en el 1999 he tenido la suerte de hacer. Una visita que mi permitió de conocer el Proyecto Arqueológico de la Biosfera dirigido para Ramon Carrasco Vargas, y los tesoros escondidos en sus estructuras. La portada de *Arqueología Mexicana* número 42 del 2000 ha sido el empezar de esta relación. Una relación entre seres humanos, que ha producido conocimiento para todos.

El factor humano siempre ha sido muy importante en mi actividad. Nunca olvidare el querido amigo Juan Antonio Valdés. Cada vez me encanta recordar sus palabras: "este trabajo fue muy interesante porque se inició en un momento en que la arqueología aprovechaba muy poco la tecnología computarizada, aunque la admiraba sin cesar. Los arqueólogos no manejábamos programas de computadora y la llegada de Massimo me abrió los ojos para visualizar una nueva faceta de los edificios de Uaxactún. Se trabajaron las distintas fases constructivas que tuvo la Plaza Sur del Grupo H, con sus palacios y mascarones. Debo agregar que la comunicación en ese momento aún la hacíamos por fax o por teléfono y no por la vía rápida del internet como suele hacerse ahora, esto le da más mérito al trabajo efectuado, pero al mismo tiempo hizo que algunos dibujos no fueran perfectos como hubiéramos deseado.

En síntesis, debo decir que sin el apoyo e interés que Massimo mostró desde el principio por la cultura maya y su arquitectura, no hubiéramos podido comprender las composiciones volumétricas de Uaxactún.

De igual manera, su apoyo se extendió también a la reconstrucción de Kaminaljuyu, incluyendo edificios, canales, áreas de cultivo y el lago que estaba al centro, dibujos que han sido publicados en diferentes artículos arqueológicos."[1]

Respecto al trabajo de Kaminaljuyu ha sido muy interesante la oportunidad de exponer en el año 2001 dos reproducciones fotográficas de gran tamaño en la sala principal del Museo Miraflores, museo del sitio de Kaminaljuyu, en la Ciudad de Guatemala. La idealización digital llegaba al público, hablando un lenguaje directo y al alcance de todos.

Recién puesta online, la maqueta del sitio de Kaminaljuyu puede ser visualizada y experimentada también con visores de Realidad Virtual.

[1] Comunicación personal, 2009

Ventaja de la Realidad Virtual es permitir de acercarse a los modelos de sitios arqueológicos y hallazgos encontrados sin arriesgar la integridad del modelo.

El encuentro con otro gran amigo me permite de regresar a trabajar en Uaxactún. Milan Kovac director del Proyecto eslovaco de investigaciones arqueológicas SAHI empieza a proponerme datos para la modelación tridimensional del Grupo H norte y de otras estructuras preclásicas del sitio.

Con la ficha técnica del MUNAE de Guatemala (dirigido para Daniel Aquino) dedicada a la Señora K'abel del sitio de Waka, he tenido la oportunidad de profundizar unas posibilidades ofrecidas de la tecnología para comunicar mejor el contenido de los hallazgos al público. Para MUNAE se han realizadas unas fichas técnicas donde en el archivo PDF tenemos texto explicativo, datos técnicos y también el modelo tridimensional de la pieza arqueológica que puede ser manipulada y mirada con un sencillo pinchar del ratón.

En la temporada 2014 de excavaciones empieza mi colaboración con el Proyecto San Bartolo -Xultun. Es un momento muy importante, después de los hallazgos increíbles de Las Pinturas de San Bartolo, el sitio de Xultun empieza a revelar sus maravillas. Gracias a Boris Beltrán, Patricia Castillo Rivera y sin embargo a William Saturno, puedo producir modelos tridimensionales de estructuras ilustrando las fases de excavación, así como modelos de fotogrametría de frisos, pinturas y estructuras.

La fotogrametría tridimensional desde fotos es una herramienta que me permite en el mismo año 2014 de colaborar con Daniel Salazar Lama a los mascarones de la Estr. A-1 de Kohunlich. Así como en otros casos, el tener la oportunidad de ofrecer un conjunto lo mas completo posible permite a los estudiosos y también al publico de entender mejor las obras.

Esta idea de dar una idea homogénea y completa se puede apreciar aún más en la colaboración con Federico Paredes Umaña al Proyecto Cabezas de Jaguar, que entre el 2015 y el 2017 me permite de poner en tridimensional unas decenas de piezas cuidosamente fotografiadas y catalogadas en el Proyecto. Un estudio que culminara con unas exposiciones y presentaciones públicas, así como un taller de modelación y fotogrametría en la UNAM de Ciudad de México en el junio del 2017.

La colaboración con el Proyecto de conservación de sitios emergentes de INAH Campeche CESAC, gracias a Diana Arano me permita de profundizar las posibilidades de la fotogrametría tridimensional desde fotos, con una colaboración llena de satisfacciones y éxitos para todos.

En el 2016 regreso a ocuparme del sitio de Calakmul gracias a dos colaboraciones. La primera con Sanja Savkic para la ponencia titulada "*Narrativas a través del entorno construido de la Gran Plaza de Calakmul*" presentada en el I Congreso internacional de arquitectura e iconografía precolombina que se ha tenido del 16 hasta el 18 de noviembre de 2016 a la Universidad Politécnica de Valencia, España. A través de una serie de imágenes, así como de animaciones ha sido posible ilustrar a lo mejor los cambios volumétricos espaciales que se han producidos desde el Periodo Preclásico hasta el Clásico en las Gran Plaza de Calakmul.

Entre el 2016 y el 2017 la colaboración con Rogelio Valencia Rivera, del Proyecto arqueológico de la biosfera de Calakmul ha permitido de producir unas imágenes de las Estr. I y III así como lucían en el Periodo Preclásico. El trabajo ha sido publicado en la revista MEXICON, vol. XXXIX, agosto 2017.

Otros logros han sido posibles entre el 2016 y el 2017 gracias a Milan Kovac y el Proyecto SAHI de Uaxactún, Guatemala. El grupo H norte así como El Tiburón (grupo F) han tenido sus visualizaciones y modelos tridimensionales que han sido publicados e presentados en varios encuentros internacionales.

Aprovechando de la ocasión de utilizar el Laboratorio Ixtli de la UNAM de CDMX, he experimentado la Realidad Aumentad y Virtual con modelos como este de la acrópolis de Piedras Negras realizadas en los años 2003-2005 gracias a la colaboración con Stephen Houston y su Proyecto de investigaciones arqueológicas.

¿Y ahora qué?

¿Regresando al texto de Burdick (Burdick et al, 2012) es verdad que se está acabando la era de las humanidades digital?

"La práctica de Humanidades Digitales no puede ser reducido a "hacer las humanidades digitalmente"; tanto la criticidad como la experimentación deben dar forma a su desarrollo futuro."

¿Como pueden ser una fine? La Realidad Virtual y Aumentada, la impresión tridimensional desde modelos virtuales, la tecnología Lidar, hasta llegar a las posibilidades que el Historic Building information Modeling (HBIM) nos proporcionan.

CONSIDERACIONES FINALES, O MEJOR, PROVOCACIONES.

He ilustrado en esta breve ponencia mi actividad en los últimos 20 años. Una actividad que ha nacido de unos sueños de niño, para llegar a ser algo espero útil para los estudiosos del mundo precolombino. El mundo de las investigaciones arqueológicas precolombinas que he tenido la suerte de conocer está desapareciendo o ha cambiado mucho.

Si no se han dado cuenta, estamos frente a un cambio muy fuerte: la tecnología tiene ahora un rol primario, así como la "privatización" de la investigación.

Imagínense una enorme tijera que cada año se abre más.

La "ilusión de la tecnología" puede ser algo muy peligroso.

En mi personal trayectoria en el mundo de las humanidades digitales aplicadas a la arqueología he experimentado muchas herramientas técnicas y os aseguro que aún me falta algo de hacer para decir que he acabado con todo esto. Pero, y es una sensación que ya tengo de un par de años, pienso que tenemos todos la responsabilidad de no dejarlo todo en mano de la técnica y de los recursos privados.

¿Qué quiero decir con eso? Que no todo sea dejado acríticamente a la técnica, que se sigua a investigar juntando y controlando los resultados con herramientas tradicionales.

El día que se aceptará una técnica sin posibilidad (o gana) de control, ese día será muy triste para todos.

Al mismo tiempo espero que se pueda seguir a tener independencia en las investigaciones arqueológicas a pesar de recursos económicos privados. Sin duda, las posibilidades que los recursos económicos privados dan a los arqueólogos y pueden dar a la investigación es algo muy importante. Pero en un mundo donde todo tiene su precio, la investigación científica se enfrenta casi cotidianamente con "dueños" que quieren dirigir la investigación como si fuera su propio negocio.

Entonces, para no concluir con negatividad esta ponencia, os invito a seguir siendo curiosos de la vida y de cómo los instrumentos técnicos cada vez más elaborados pueden ser de utilidad a la investigación arqueológica. Nunca paren esta búsqueda, sin olvidar el hecho que son y seguirán siendo "herramientas".

REFERENCIAS CITADAS:

Burdick, Anne et al., 2012, *Digital humanities*, USA, MIT press.

Marquina, I., 1951, *Arquitectura prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología.

LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y CONSTRUCTIVA DE LAS HUATAPERAS Y FUNDACIONES HOSPITALARIAS EN MICHOACÁN (MÉXICO)

Fernández Muñoz, Yolanda
Pizarro Gómez, Francisco Javier

LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y CONSTRUCTIVA DE LAS HUATAPERAS Y FUNDACIONES HOSPITALARIAS EN MICHOACÁN

Dentro del destacado proceso histórico de las fundaciones hospitalarias en Nueva España en tiempos virreinales, es preciso destacar por su dimensión y trascendencia el que tiene lugar en la región michoacana y, dentro de éste, el vinculado con la labor desempeñada por el obispo Vasco de Quiroga. Inspirado en los textos de Tomás Moro y en los preceptos del humanismo cristiano, Vasco de Quiroga llevaría a cabo un singular proyecto fundacional basado en la necesidad de procurar el bienestar y la salud de los naturales como la base fundamental para "la buena conversión" de los mismos, considerando que la situación en la que vivían era incompatible con una verdadera vida cristiana. El resultado sería la fijación de modelos arquitectónicos y urbanísticos, como las huataperas y los pueblos de indios, cuya influencia sería decisiva en la organización de las poblaciones y del territorio en la región purépecha y, por extensión, en el resto del virreinato[1].

La obra de Vasco de Quiroga no solo hay que valorarla desde el punto de vista asistencial y caritativo, sino también desde la perspectiva de la organización territorial del virreinato, sobre todo si tenemos en cuenta que el obispado de Michoacán en el siglo XVI comprendía no sólo el estado de su nombre, sino que también incluía territorios de Guanajuato, Colima, San Luis Potosí, la zona oriental de Jalisco, la costa grande de Guerrero y parte del sur de Tamaulipas. Como es sobradamente conocido, el proyecto de Quiroga se basaba en la fundación de pueblos-hospitales en tierras baldías que permitieran el desarrollo económico, social y cultural de los naturales. Desde la inspiración de la *Utopía* de Tomás Moro, el primer obispo de Michoacán hablaba de la "república del hospital", concepto organizativo y funcional al que acabaría añadiendo la advocación de Santa Fe, en alusión al segundo de los objetivos del proyecto, que no era otro que de contribuir el desarrollo de la fe cristiana en el territorio purépecha.

El tema de la influencia de la Utopía de Tomás Moro en la forja de su personalidad y en la definición de su actividad fundacional ha sido suficientemente tratado y analizado por especialistas de uno y otro lado del Atlántico[2]. Son evidentes las semejanzas existentes entre las Reglas y Ordenanzas de Hospitales de Vasco de Quiroga y el texto de la Utopía de Moro. Pero, como Warren ya indicara, es necesario analizar la influencia de otros autores en el pensamiento humanista de Vasco de Quiroga, como es el caso de *Las Saturnales* de Luciano de Samosata[3]. Para concluir con los datos que muestran el uso que Quiroga hace de la *Utopía* de Moro, baste decir que la citada "Información de derecho" de 1535 iba acompañada de una parte del texto de la *Utopía* traducida por él para apuntalar sus argumentos. Toda esta base ideológica y doctrinal se tradujo no solo en la forma de vida de los habitantes de los pueblos de indios, sino también en la estructura organizativa y constructiva de los hospitales michoacanos fundados por Quiroga.

---

[1] Esta ponencia es fruto de los resultados del Proyecto de Investigación I+D+I que, bajo el título *Las fundaciones de Vasco de Quiroga en México. Investigación histórico-artística, prospectiva constructiva y Plan Directivo* (HAR2014-56240-P) dentro de la convocatoria del Ministerio de Economía y Competitividad de 2014 de Proyectos I+D de Excelencia y desarrollado entre 2015 y 2017.

[2] Es necesario destacar en este sentido los trabajos de Silvio Zavala: *La Utopía de Tomas Moro en la Nueva España* (México, 1937) y la obra *Ideario de Vasco de Quiroga* (México, 1941), así como el extenso capítulo que dedica a este tema Rubén Landa en su biografía de Vasco de Quiroga.

[3] WARREN, J. B., *Vasco de Quiroga y sus hospitales-pueblo de Santa Fe*, Universidad Michoacana, 1977, p. 42. Por nuestra parte, en el proyecto de investigación anteriormente mencionado, hemos tratado de ver la relación entre *La República* de Platón, *La Ciudad de Dios* de San Agustín, *La Utopía* de Tomás Moro y las *Reglas y Ordenanzas* de Vasco de Quiroga, llegando a la conclusión de que la relación con la *Ciudad de Dios* es fundamentalmente una cuestión que invade el terreno de lo simbólico, más que de lo concreto. Estas bases ideológicas del proyecto de Vasco de Quiroga fueron objeto de nuestra atención en un reciente trabajo, fruto de las investigaciones del mismo proyecto (PIZARRO GÓMEZ, F.J., "La fundación de hospitales en Nueva España. Entre la utopía y la praxis. Los pueblos-hospital de Vasco de Quiroga", *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, New York, 2016, pp. 15-27).

Situados en zonas estratégicas para los intereses asistenciales y evangelizadores del fundador, los hospitales no eran un solo edificio sino un conjunto de construcciones que, a modo de urbe, pudiera ser autosuficiente en aquello necesario para la subsistencia de la población que la habitara. Los hospitales debían estructurarse de forma que pudieran cumplir con los dos grandes objetivos que Vasco de Quiroga plantea para ellos: el religioso y el social. De esta forma, cada pueblo-hospital estaba organizado a partir de una serie de edificios llamados "familias", de los cuales el de mayores dimensiones era el hospital propiamente dicho. Las "familias" se asimilaban a casas de vecinos de una sola planta y se distribuían espacialmente alrededor de un pequeño patio. Una única puerta permitía el ingreso a dicho patio, al cual se abrían los accesos a las viviendas de los grupos familiares. La iglesia, el colegio, la casa cuna y las viviendas para los habitantes conformaban el conjunto del "pueblo-hospital", cuya organización política y administrativa estaba perfectamente reglada. Así se organizarían los primeros pueblos-hospital de Santa Fe de ciudad de México y de Santa Fe de la Laguna de Michoacán.

Para las poblaciones de su obispado, Vasco de Quiroga plantea un ambicioso plan de organización territorial, desarrollo evangelizador y atención sanitaria que tenía su epicentro en el hospital. Además, es necesario tener en cuenta que una epidemia de peste hacia estragos en Michoacán en 1545, por lo que urgía un plan hospitalario que supliera las construcciones provisionales con las que se solían combatir[4]. En este contexto se fundan los hospitales michoacanos de Irapuato, Guanaxo, Tupátaro, Tzirumútaro, Estancia de Barahona (Salamanca. Guanajuato), Acámbaro, Coahuayana, San Francisco de Almoloyan, Tecomán, Colama, Istlaguacán, Zacualpa, Quizalapa, Juluapan, Acuatlan, Xilotlán, Zinapécuaro, Zamora, Ario, Cuitzeo Carácuaro, Zitácuaro, así como en los pueblos de los curatos de San Juan Zitácuaro, de Santiago Tuxpan, de San José de Taximoroa, de San Juan Bautista Maravatío, así como en los distritos de Reyes, Huetamo, Yndaparapeo, Uruapan, etc. El cronista Beaumont afirma que fueron más de veinte las fundaciones hospitalarias que lleva a cabo Fray Juan de San Miguel en la región michoacana[5]. En algunas de estas localidades llegó a existir más de un hospital. Así, por ejemplo, en la localidad de Angamacutiro, en el distrito de Yndaparapeo, había siete, cinco en el Huaniqueo y cuatro en el de Taretan[6]. Estos hospitales disponían de tres espacios claramente diferenciados: el de los enfermos, el dedicado a los semaneros[7] y otro dedicado a las reuniones de los naturales que formaban parte del concejo de la localidad[8].

Según Beaumont, la fecha que señala el comienzo de los hospitales de Vasco de Quiroga es la de 1530[9], aunque difícil admitir esa fecha, pues hasta agosto de 1532 Vasco de Quiroga no puede adquirir las primeras tierras para la fundación hospitalaria de Santa Fe de la ciudad de México, toda vez que la carta de aprobación del Consejo de Indias no llegaría antes del verano de dicho año

[4] BEAUMONT, Fr. P. de, Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán de la Regular Observancia de N.P. San Francisco, (c. 1778-1780), cinco vols., edic. México, 1874, vol. V, p. 6.

[5] "…y asi dio punto fijo á las fundaciones de los hospitales, que siendo más de veinte, se han conservado hasta hoy,.."(BEAUMONT, Fr. P. de, op. cit., vol. V, p. 45).

[6] MURIEL, J., Hospitales de la Nueva España, México, 1956-1960 (reed. 1990). vol. I, p. 82. Véase también: VENEGAS RAMÍREZ, C., Régimen hospitalario para indios en la Nueva España, México, 1873, p. 74 y ss.

[7] Se daba el nombre de "semanero" a los hombres y mujeres de la población que debían atender durante una semana a los enfermos en los hospitales, viviendo en el hospital durante ese tiempo.

[8] "No desdeñándose este charitativo Príncipe de abatirse à reglar, y disponer las acciones mas menudas de sus amados indios, el plan que formó para su fundación fue el siguiente. Ordenó que en cada Pueblo se fabricasse, á no mucha distancia de la Parroquia una casa, con la decencia possible, en la que huviesse la separación y división de piezas para diversos usos: unas para aloxamiento de los enfermos, otras para assistencia de los que los ministran, y finalmente, para unirlos mas estrechamente, y con más amor a estas casas, otras para el Ayuntamiento de la República de los indios" (MORENO, J. J., Fragmentos de a vida y virtudes del V. Illmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga, Primer Obispo de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán y Fundador del Real y Primitivo Colegio de S. Nicolás Obispo de Valladolid, México, 1766, p. 72).

9 BEAUMONT, Fr. P. de, op. cit., vol. V, p. 38.

Hasta 1536 seguirá Quiroga adquiriendo terrenos limítrofes para ampliar el espacio de su fundación. En el trabajo de Warren ya citado se realiza un prolijo relato del proceso de compras y construcción de la primera fundación de Vasco de Quiroga. El mismo autor plantea una interesante hipótesis sobre el proceso de construcción del pueblo-hospital de Santa Fe de México, según la cual aquel se iniciaría con la iglesia, continuaría con las "familias" y concluiría con la edificación del hospital propiamente dicho, el cual no se levantaría hasta después de 1536[10].

Es necesario valorar la importancia que tuvo en el proceso de fundación hospitalaria en la Nueva España esta primera fundación quiroguiana, cuya lamentable situación actual de abandono resulta paradójica. Situada en una zona muy deprimida del distrito de Santa Fe de DF, los restos de la fundación hospitalaria muestran aún los testimonios de la importancia que llegó a tener en el siglo XVI. Prueba de ello es el tamaño, quizás desproporcionado, con que se representa en el Mapa de Uppsala, realizado unos 15 años después de la fundación de Santa Fe. Como se ha señalado con anterioridad a nosotros, la fundación de Santa Fe no se limitaba solo al conjunto hospitalaria, sino que constituía una serie de enclaves poblacionales y productivos, que comprendía molinos, talleres, batanes, etc. y que suponían algo más que una fundación hospitalaria, al constituirse en una estructura organizativa territorial[11].

En el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec se conserva un pequeño cuadro del siglo XVIII en el que se representa el conjunto hospitalario de Santa Fe de ciudad de México. Se trata de una obra firmada por Diego Correa, hijo del pintor Juan Correa, que reproduce con gran fidelidad la organización irregular de aquel pueblo-hospital. Esta fidelidad descriptiva anima a pensar en la posibilidad de que el cuadro fuera realizado a partir de información directa del edificio o bien de la proporcionada por algún grabado. Resulta de gran interés que, en la leyenda del cuadro, aparezca con la letra B lo siguiente: "Aposento donde vivió el venerable Gregorio López"[12].

En septiembre de 1533 Vasco de Quiroga lleva a cabo la segunda de las fundaciones, la del *Hospital Real de Santa Fe de la Laguna*, el cual surgió de la visita que realiza en el verano de 1533 a Michoacán y en nombre de la Audiencia por los supuestos abusos cometidos por el corregidor Juan Álvarez de Castañeda contra los tarascos[13]. El lugar elegido fue el del bosque de Atamataho, en las cercanías de la capital del reino tarasco (Tzintzuntzan), a orillas del lago de Pátzcuaro. Habida cuenta de la advocación, la fundación del hospital tarasco se hace a imagen y semejanza del hospital mexicano. El hecho de que el primer rector del hospital tarasco fuera un natural facilitaría en gran medida la labor hospitalaria de Vasco de Quiroga en la región. Tras el nombramiento como obispo en 1537, Vasco de Quiroga lleva a cabo una segunda etapa fundacional hospitalaria, en la que se abandona el concepto de pueblo-hospital y se retoma el de hospital, el cual se propone construir en todos los poblados existentes como una forma más de la organización interna de las poblaciones, tanto de las ya fundadas como de las que se debían fundar. Obviamente, en muchos casos el

[10] WARREN, J.B., *op. cit.*, p. 57 y ss. y p. 72.

[11] ARTIGAS, J.B., "Pueblos-hospital de Vasco de Quiroga, huataperas y yurishio de Michoacán", *Cuadernos de arquitectura virreinal*, vol. 18, México, 1997, pp. 22-39, p. 27.

[12] Es evidente que al único "venerable" al que puede referirse este texto es al médico Gregorio López, personaje singular cuya andadura vital discurre entre la medicina, la vida eremítica y la entrega a los demás.

[13] LEÓN, N., *El Ilmo. Señor Don Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán. Grandeza de su persona y de su obra*, México, 1903, p. 27. El padre Beaumont lleva la fecha de la fundación de Santa Fe de la Laguna al año 1534 (BEAUMONT, Fr. P. de, *op. cit.*, vol. V, p. 38). Según Warren, la fundación se llevaría a cabo en 1533, aunque el proceso de construcción del pueblo-hospital no daría comienzo hasta el año siguiente (WARREN, J.B., *op. cit.*, p. 115 y ss.).

hospital no pasaría de ser una mera enfermería dotada con los recursos humanos y materiales más o menos imprescindibles sin que podemos considerarlos arquitectónicamente como tales[14].

En el conjunto de las fundaciones hospitalarias novohispanas de tiempos virreinales, las fundaciones hospitalarias de Michoacán ocupan un lugar destacado habida cuenta de la densidad poblacional de esta región[15]. Y dentro de las fundaciones hospitalarias michoacanas, las de Vasco de Quiroga y fray Juan de San Miguel fueron determinantes, tanto por el número de las mismas como por su influencia para la fundación de otras. No es nuestra intención en estas ponencia entrar en el debate, cuya antigüedad se remonta a la los cronistas virreinales, sobre la paternidad de las fundaciones, haciendo distinción entre las de Vasco de Quiroga y fray Juan de San Miguel, pues entendemos que ambos participaron de un mismo proyecto, de unos mismo ideales y de un mismo programa fundacional. La distinción que se ha hecho con respecto a la irregularidad de Santa Fe de México, fundación quirogiana por excelencia, y, por ejemplo, el pueblo-hospital de Uruapan-la más destacada de las fundaciones de San Miguel- no es suficiente para establecer una manera diferente de concebir las fundaciones, pues la fundación mexicana fue el resultado de la topografía del terreno. Si es importante, en cambio, distinguir, como apuntara acertadamente Artigas, entre los "hospitalitos" o huataperas y los hospitales-pueblo, pues se trata, en efecto, de realidades diferentes, aunque no siempre se mencionen de forma individualizada[16]. Los pueblos-hospitales, como es el caso de *Santa Fe de México*, son propiamente fundaciones "ex novo" de ocupación del territorio, que permitía la agrupación de la etnia indígena en núcleos poblacionales en los que, obviamente, se disponía un hospital, siendo éste uno de los hitos urbanísticos fundamentales de la organización urbana de aquellos. La huatapera o yorishio, como ocurre por ejemplo en Uruapan, se levanta sobre un núcleo urbano ya constituido y en el que confluyen varias etnias, siendo el "hospitalito" el espacio dedicado a la atención sanitaria de la población indígena.

Como dejara expresamente dispuesto en sus Ordenanzas, las enfermerías debían ser de planta cuadrada, con patio central y una capilla en el interior de éste. Dos de los cuatro frentes de dicho patio debían estar ocupados por las salas de enfermería, una para los enfermos contagiosos y otra para los que no lo son. Los otros dos frentes del patio estaban destinados al mayordomo, el despensero y diferentes dependencias y servicios de la enfermería. La capilla debía estar abierta al objeto de que los enfermos pudieran seguir los oficios religiosos desde las salas a ellos dedicadas[17]. Este sería el modelo hospitalario que Vasco de Quiroga desarrolla en Michoacán, el cual sería continuado por el franciscano fray Juan de San Miguel.

Muchas de estas estructuras hospitalarias han desaparecido y otras se conservan muy alteradas, como es el caso de las de las poblaciones de Angahuan, San Francisco Uricho o San Lorenzo. En otros casos, y gracias al uso continuado de las instalaciones hospitalarias y sus continuas operaciones de rehabilitación, algunas huataperas, como es el caso de las de Santa Fe de la Laguna, Uruapan o Zacán, se conservan en buen estado tanto las alineaciones de soportales y salas de enfermería abiertas al patio como las capillas de los mismos. Numerosas fundaciones hospitalarias michoacanas han desaparecido como consecuencia de su modestia constructiva, pues

[14] En la obra de Venegas Ramírez se hace una prolija relación de estos hospitales de la región de Michoacán (VENEGAS RAMÍREZ, C., *op. cit.*, pp. 74 y ss.).

[15] A finales del siglo XVI había en Nueva España 128 hospitales, de los cuales 72 se encontraban en el obispado de Michoacán. De los 128 hospitales del siglo XVI, 88 se denominaban de la Concepción, advocación normativa en los hospitales de Vasco de Quiroga. En el siglo XVII la cifra de los hospitales de Nueva España era de 264. PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Arquitectura hospitalaria de nueva España en tiempos virreinales,* Universidad de Extremadura-UPAEP, 2018.

[16] ARTIGAS, J.B., *op. cit.*, p. 31.

[17] VASCO DE QUIROGA, *Reglas y ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe de México y Michoacán,* en MORENO, J.J., *Fragmentos de la vida y virtudes del V. Illmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga, Primer Obispo de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán y Fundador del Real y Primitivo Colegio de S. Nicolás Obispo de Valladolid*, México, 1766, p. 25 y s. del apéndice de la obra.

en algunos casos se trataba de edificaciones construidas con adobes y paja[18]. Sin embargo, otras, como es el caso del Hospital de *Nra. Sra. de la Concepción y Santa Marta* de Pátzcuaro, levantado por Vasco que Quiroga entre 1536 y 1540[19], fueron obras que dispusieron de un importante programa arquitectónico. Aunque no se puede concretar la fecha exacta de la fundación del hospital de Pátzcuaro, lo cierto es que en esos años Quiroga se encuentra en Pátzcuaro para, entre otras actividades episcopales, fundar dicho hospital. Dispone el hospital de una capilla de notables dimensiones, en las que se veneraba una imagen de la Inmaculada realizada por manos naturales con pasta de caña de maíz. Se trataba de la imagen que Vasco de Quiroga denominó "Salus Infirmorum" (Salud de los Enfermos)[20]. Todo parece indicar que se trataba de un hospital de grandes dimensiones y su construcción coincidió con la construcción de la nave central de la Catedral de Pátzcuaro, lo que indica que el hospital se encontraba dentro del programa constructivo que pone en marcha Vasco de Quiroga en Pátzcuaro al objeto de hacer de esta localidad la capital del obispado de Michoacán[21].

Ciertamente, parte importante de las fundaciones hospitalarias de Vasco de Quiroga eran las capillas de las mismas, algunas de las cuales, como es el caso de las de Angahuan, Charapan, Cuitzeo, Jarácuaro, San Francisco Uricho, San Lorenzo, Santa Fe de la Laguna, Tupátaro, Uruapan o Zacán, aún se conservan en buen estado. Kubler y otros autores han puesto el foco de atención en la condición abierta de algunas de las capillas de los hospitales de Vasco de Quiroga y su posible relación con las capillas abiertas de los conventos del proceso evangelizador[22]. Como es evidente, la morfología del convento de evangelización de las órdenes mendicantes en la Nueva España se convirtió en arquetípico para cualquier sistema organizativo en el que se buscaran fines semejantes. Es este orden de cosas, resulta obvio que el modelo de capilla de indios abierta al atrio conventual, como es el caso singular de la capilla del hospital de Tzintzuntzan, donde además el hospital forma unidad con el convento de Santa Ana, pueda asemejarse al de la capilla de los hospitales michoacanos abiertos a los patios hospitalarios, aunque con unas finalidades operativas diferentes. En este sentido, es necesario considerar dentro de este contexto la riqueza iconográfica de la decoración pictórica de paredes y artesonados de las capillas de las huataperas, pues son un repertorio iconográfico dotado de un evidente carácter catequista. Por otra parte, la pila para el bautismo por inmersión que se conserva frente a la capilla de Tzintzuntzan y las cruces existentes en medio de patio de dicho hospital y en otros, como es el caso de Charapan, Jarácuaro, San Francisco Uricho, Tupátaro o Tzintzuntzan, son elementos que permiten establecer ese cordón umbilical entre el convento de evangelización y el hospital michoacano.

Sin perder de vista el fin último del hospital, que era el de ganar almas para la cristiandad y sanar los cuerpos de estas almas, en el hospital se encontraba también la principal escuela evangelizadora de la localidad. Además, las fiestas del hospital eran las fiestas por excelencia de las poblaciones[23]. De esta forma, el hospital se convertía en el centro de la vida cívica, lúdica,

18 Esta condición "menor" de la arquitectura de las huataperas ha sido uno de los factores decisivos que, según palabra de Artigas, ha influido en la desatención que por parte de los historiadores han merecido estas fundaciones (ARTIGAS, J.B., op. cit., p. 32).

19 LEÓN, N., op. cit., p. 47.

20 En la puerta de acceso a la capilla de dicho hospital puede leerse la inscripción "Salus Infirmorum". La imagen de la Virgen de la Salud de dicho hospital se conserva actualmente en el Templo de Nra. Sra. de la Salud de Pátzcuaro.

21 "Hizo [Vasco de Quiroga] luego un Hospital de Santa Martha, dedicado à la Concepción de N. Señora, de donde tuvieron principio todos los Hospitales de esta Provincia, que es una de las costumbres y obras más pías que en la tierra se hicieron…" (BASALENQUE, Fr. D. de, Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, del orden de N.P.S. Agustín, México, 1673, lib. I, p. 102).

22 KUBLER, G., Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, 1982, p. 233.

23 En los hospitales fundados por Vasco de Quiroga las fiestas, esencialmente marianas, se celebraban los sábados y el 8 de diciembre, día en el que se elegían los cargos del hospital.

económica, asistencial y religiosa de la población indígena [24]: Pocas veces, un conjunto arquitectónico como el que forman los hospitales y pueblos de indios quirogianos ha contribuido de manera tan eficaz al proceso organización del territorio virreinal de la Nueva España y a la integración cultural de la ideología humanista europea, la caridad cristiana hospitalaria y la vida comunitaria de la población natural.

24 "En una palabra, los Hospitales son el centro de la Religión, de la política y de la humanidad de los indios, pues allí se les ve lo más devoto de su fe, lo más sociable de su República en las Assambleas, que allí tienen, y lo más caritativo con sus hermanos, ò hospedando à los peregrinos, ò asistiendo à los enfermos."(MORENO, J. J., op. cit., p. 73).

A CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO E SUAS PINTURAS PARIETAIS: INTERCULTURALIDADE NAS ARTES DAS MISSÕES JESUÍTICAS NO ESTADO DE SÃO PAULO

Montanari, Thais Cristina

A CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO E SUAS PINTURAS PARIETAIS: INTERCULTURALIDADE NAS ARTES DAS MISSÕES JESUÍTICAS NO ESTADO DE SÃO PAULO

Localizada na zona leste da cidade de São Paulo, a Capela de São Miguel Arcanjo, também conhecida como "Capela dos índios" pela comunidade local, é considerada o templo religioso mais antigo da cidade. No período colonial, sua localização fazia parte de uma antiga rede de aldeias,[1] estabelecidas pelos jesuítas em suas Missões no planalto de Piratininga por volta de 1560, com o objetivo de fixação e evangelização dos indígenas. De acordo com o historiador Sérgio Buarque de Holanda, a capela da época da fundação da aldeia foi demolida devido à precariedade de sua construção, dando lugar à construção ainda hoje existente (HOLANDA 1941: 105), a qual apresenta datação de 1622 na verga da porta de entrada. Esta obra de reconstrução da Capela de São Miguel Arcanjo é atribuída ao carpinteiro e bandeirante espanhol Fernão Munhoz e ao padre João Álvares como orientador da construção executada pelos indígenas (BOMTEMPI 1970: 56).

Em 1640, devido ao conflito de interesses entre os jesuítas, a Coroa e os colonos em relação à escravização dos indígenas, os jesuítas foram expulsos da Capitania de São Vicente, passando a administração da aldeia de São Miguel para a Câmara de São Paulo. Os jesuítas foram readmitidos na Capitania em 1653, no entanto, "não poderiam ter domínio nas Aldeias de S. Majestade, nem residirão nelas por via algua, nem entenderão com os índios" (ROWËR, 1957: 507). Desse modo, em 1698 a assistência religiosa da aldeia de São Miguel foi assumida pelos franciscanos.

O período de administração franciscana legou à Capela de São Miguel Arcanjo sua configuração arquitetônica mantida ainda hoje (Figura 1). Por volta de 1780, Frei Mariano da Conceição Veloso (1742- 1811), teria orientado sua mais expressiva reforma, a qual consistiu no acréscimo de 2,5 metros de adobe, elevando a estrutura de taipa de pilão do pé direito da nave central; a abertura de duas janelas acima do telhado fronteiro; a construção da Capela lateral e seu altar; o escoramento interno de madeira; a inserção de douramento nas decorações no altar principal da sacristia e da capela lateral, e por fim, o arruamento da Aldeia. Apesar de se tratar de uma reforma importante, não seria a primeira a ser realizada em São Miguel. Consta da documentação que no ano de 1691, por requerimento do conselheiro Diogo Barbosa do Rego junto à Câmara de São Paulo, a respeito das igrejas de São Miguel e Nossa Senhora da Conceição de Guarulhos, "Q. visto estarem aforandose as terras dos índios era justo q. o foro se aplicasse pa. reparo das Igrejas daquellas aldeias por que estavão faltas de tudo e principalmente, de telhas" (ARROYO 1966: 46). No entanto, ainda não está esclarecido se se trataria de uma reforma que também tivera intervenções em relação à decoração da Capela, de modo a assinalar o aforamento das terras indígenas, ou se se tratou apenas de reparos estruturais; ou ainda, se teria realizado o alteamento da nave nesta reforma e não na reforma de 1780, visto que não foi possível determinar precisamente até o momento, a data desta intervenção.

[1] As chamadas aldeias de *El-rei*, colocavam os índios sob a proteção dos jesuítas, sendo a estes confiadas as aldeias de São Miguel, Pinheiros, Barueri e Guarulhos na região da Vila de São Paulo de Piratininga (LEITE 2000: 227-230).

FIGURA 1: FACHADA ATUAL DA CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO. ZONA LESTE DE SÃO PAULO/SP.

Foto: Thais Montanari. Dez. 2017.

Já no século XX, temos notícia da chama obra de "Restituição", realizada pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) entre 1926- 1927, a qual consistiu na realização de trabalhos estruturais no telhado e taipas, calçada para despejo de água pluvial, ladrilhos no interior da igreja, e reforma do forro. Em 1938, reconhecido seu valor histórico e arquitetônico, a Capela de São Miguel foi tombada pelo então nascente Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN). Entre os anos de 1939 e 1941, a Capela passou por seu primeiro grande restauro, sob a coordenação do engenheiro-arquiteto Luís Saia, que buscou reconstituir minuciosamente as características primitivas da capela, que se encontrava em péssimo estado de preservação e descaracterizada pelas intervenções ocorridas nos dois séculos anteriores. Algumas outras pequenas intervenções também foram realizadas entre as décadas de 1970 e 1990, apenas com a finalidade de manutenção da edificação.

Em 2006, foram realizados trabalhos de prospecção arqueológica, precedentes ao início do último trabalho de restauro realizado na Capela de São Miguel Arcanjo, promovido pela Diocese de São Miguel Paulista e pela Associação Cultural Beato José de Anchieta (ACBJA). Estas prospecções tiveram como objetivo, traçar o perfil histórico-arqueológico da Capela e seu entorno, e também orientar os profissionais envolvidos no restauro, evitando possíveis acidentes que pudessem comprometer a integridade do patrimônio. Dessa forma, tanto nos trabalhos de prospecção arqueológica, quanto no trabalho de restauro, foram levantados dados materiais importantes, os quais atestam a antiguidade da edificação. Com a realização destes trabalhos, foi produzida importantíssima documentação para o estudo do seu passado físico e histórico. Durante o trabalho de restauro, também foram encontrados vestígios de policromia por toda a igreja, além das pinturas parietais encontradas na nave principal mediante a remoção do tabuado ao fundo da camarinha do altar lateral do lado da epístola (lado direito) (Figura 2), sendo possível o acesso às pinturas com a policromia exposta e perfeitamente legíveis.

FIGURAS 2 E 3: ALTAR LATERAL (LADO DA EPÍSTOLA) DA CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO COM O RETÁBULO EM MADEIRA (ESTADO ATUAL). O MESMO ALTAR, DURANTE OS TRABALHOS DE RESTAURO COM AS PINTURAS APARENTES.

Foto: Thais Montanari Dez. 2017. Foto: Alexandre Galvão e Natália Moriyama (s/d) Fonte: http://capeladesaomiguel.org (Acesso em: Março de 2018)

Estas pinturas parietais (Figura 3), até então desconhecidas tanto pela equipe de restauro, quanto por estudiosos e pela comunidade local, foram uma grande e surpreendente descoberta, por provavelmente serem as únicas remanescentes que chegaram aos nossos dias, e se estabelecem como registro singular da arte jesuítica e colonial paulista. Trata-se de uma tentativa de reprodução pintada de um altar de talha, recorrente nas obras do barroco português: os chamados "retábulos fingidos" (CAETANO 2016). Assim, sobre a parede de taipa de pilão, na parte exterior, a pintura faz a imitação de colunas torsas, sendo duas de cada lado, apresentando ornatos fitomórficos (folhagens e cachos de videiras), além dos capitéis com volutas. Em todo o espaço adjacente da pintura retabular, temos pinturas em padrões próximos às pinturas de brutescos,[2] predominando os desenhos em branco com contornos em preto sob o fundo em vermelho. Na parte interna do camarim (Figura 4), temos ao fundo a pintura de um resplendor em forma de sol alternando raios curvilíneos com raios retos — comumente encontrado em obras retabulares —, pintado em vermelho e os contornos em preto. Na parte interna do arco do camarim, temos do lado esquerdo a pintura de um sol com rosto, e no lado oposto, temos a pintura de uma meia lua com rosto em perfil; enquanto ao centro entre as duas figuras, temos um desenho de uma estrela de oito pontas em vermelho, rodeada por figuras de nuvens espirais em preto e vermelho, por todos os espaços adjacentes da parte interior do nicho. O mesmo programa pictórico foi parcialmente identificado

[2] A pintura de brutesco se baseia numa composição de uma sequência de formas vegetalizadas, geralmente folhas de acanto enroladas ou delgadas, a partir de um elemento central, podendo ter a ocorrência de flores, festões, mascarões ou outros elementos zoomorfos de forma harmônica e simétrica. (ver SERRÃO 2000: 356- 367)

no altar do lado do evangelho (lado direito) que na ocasião não foi desmontado em sua totalidade devido sua condição estrutural.

FIGURA 4: DETALHE DA PARTE INTERNA DO CAMARIM COM AS PINTURAS DO SOL, LUA, ESTRELA E NUVENS ESPIRAIS.

Foto: Alexandre Galvão e Natália Moriyama Fonte: http://capeladesaomiguel.org (Acesso em: Março de 2018).

Desse modo, o que torna as pinturas da Capela de São Miguel Arcanjo tão peculiares se deve ao uso da taipa como suporte, além dos motivos celestes do sol, lua e estrelas, e as cores vermelho, preto e branco. Não conhecemos até o momento, qualquer documentação do período colonial até o século XX que ateste sobre a fatura ou a presença destas pinturas na Capela de São Miguel Arcanjo. Tampouco se conhece também a presença de pinturas semelhantes nas igrejas ou capelas do período colonial no território da antiga Capitania de São Vicente. No entanto, diversas hipóteses foram levantadas pelos profissionais responsáveis pelo restauro, historiadores da arte e antropólogos, em relação ao programa pictórico apresentado nestas pinturas, sua possível datação e também em relação ao fazer artístico nas Missões Jesuíticas de São Paulo, sobretudo no aldeamento de São Miguel, dada a presença de índios e mestiços nesta localidade.

Uma das hipóteses levantadas seria que as cores e os padrões presentes nas pinturas parietais seriam advindos da cerâmica indígena (KOK 2011: 54), além dos motivos celestes também estarem associados à cosmologia indígena. No entanto, estes motivos também foram bastante explorados pela chamada tradição emblemática, presente nas bibliotecas e nas decorações das Missões da Companhia de Jesus na América (MARTINS 2013: 81-102), sendo utilizada pelos jesuítas e também pela cultura de corte, em suas decorações. Assim, a segunda hipótese seria a do encontro entre as culturas europeia e ameríndia resultando em uma produção singular por meio da adaptação dos jesuítas para a evangelização, construção e ornamentação de seus templos religiosos, dependendo dos diversos fatores com os quais se deparassem, e de acordo com contexto local. A estes fatores, acrescenta-se também a questão dos princípios jesuíticos de catequização dos indígenas através das artes, e da transmissão de ofícios diversos por meio de suas oficinas.

Assim como as reduções da América Espanhola eram bem equipadas com tratados europeus de artes (BAILEY 2001: 160), na América portuguesa também teríamos obras

semelhantes nas bibliotecas jesuíticas.[3] Desse modo, é bastante possível que os missionários tenham se utilizado do repertório simbólico e moralizante presentes nas gravuras e nos livros de emblemas, enquanto os artífices assimilavam e interpretavam a cultura europeia. Estas imagens foram utilizadas na evangelização, tanto na América hispânica quanto na Ásia, sendo usadas também para a meditação individual dos jesuítas (PFEIFFER 2003: 205). Assim, se faz evidente a ocorrência de circulações de imagens e símbolos de corpos celestes, através das gravuras e livros ilustrados e da tradição emblemática (MARTINS no prelo). Em relação às imagens do sol, lua e estrelas, tal qual encontramos nas pinturas parietais da Capela de São Miguel Arcanjo, são bastante recorrentes nas artes das Missões jesuíticas e na arte colonial latino-americana em geral, aparecendo na ornamentação das igrejas, nas pinturas dos tetos de sacristias e também de retábulos (MARTINS no prelo), como pode ser observado, por exemplo, nas igrejas das Missões Jesuíticas da Amazônia.[4] No entanto, é preciso salientar que suas formas de emprego variam caso a caso (MARTINS no prelo), não significando, necessariamente, que os modelos tenham ou devam ter sido copiados fielmente daqueles contidos nestas obras.

O mesmo repertório decorativo é facilmente encontrado nas igrejas da Companhia na Europa, em altares dedicados à Virgem Maria[5] por vezes de forma solta, sem molduras ou inscrições. Temos como exemplo, na igreja do Espírito Santo do Colégio jesuítico de Évora, o retábulo de talha em estilo nacional-português[6] (ou "estilo nacional" conforme nomenclatura mais recente), no qual também figuram os motivos celestes do sol, lua e estrelas. Na Capela de São Miguel Arcanjo, os padrões das pinturas parietais apresentam aspectos do estilo português seiscentista, sobretudo, em relação à estrutura e ornamentação retabular, como também se pode apreender em outros retábulos de igrejas paulistas do período colonial.

No caso da pintura retabular da Capela de São Miguel, ao se fazer uma análise estilística formal, poderia-se afirmar que pela presença das colunas torsas com ornamentação fitomórfica, tratar-se-ia de uma pintura que imita um retábulo em estilo nacional-português, cujos primeiros exemplares teriam surgido em Portugal após 1640[7] (SMITH 1962: 49-89). No entanto, é preciso termos em conta que o programa pictórico destas pinturas se encontra incompleto. Em todo o trecho superior, acima da altura das paredes em taipa em que se encontram as pinturas, onde deveríamos encontrar o coroamento da pintura retabular, temos todo um trecho de alvenaria de tijolos e adobes, evidenciando uma "descoberta anterior" destas pinturas, visto que os tijolos de alvenaria seriam do século XX. Além disso, também não temos as pinturas do barrado, encobertas por argamassa de restauros anteriores.

Por meio da comparação estilística entre as pinturas parietais da Capela de São Miguel Arcanjo e outros altares de igrejas e capelas erigidas pelos jesuítas e também por outras ordens, esculpidos na região da Vila de São Paulo de Piratininga, podemos estabelecer algumas relações artísticas e ornamentais, dadas algumas semelhanças consideráveis. Os altares laterais da igreja jesuítica de Nossa Senhora do Rosário do Embu (c. 1690- 1700), e os da antiga igreja do Pátio do

[3] Renata Martins (no prelo) destaca que nos inventários da biblioteca do colégio da Madre de Deus em Vigia, assim como na Biblioteca do antigo colégio do Rio de Janeiro, o livro de emblemas *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, cujo Livro I é dedicado ao tema dos astros; e também o livro *Philosophie des Images Enigmatiques* (1694), do jesuíta Claude Menestrier, que possui um repertório de emblemas advindo, sobretudo, da cosmografia; "faziam parte da coleção de Diogo Barbosa Machado, hoje na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro".

[4] Renata Martins destaca a presença destes motivos nos tetos das sacristias das igrejas dos colégios de Belém e de Vigia no Pará (século XVIII), encontradas também no retábulo da antiga igreja jesuítica de Nossa Senhora da Luz (século XVII), que teria sido desenhado pelo luxemburguês João Felipe Bettendorff, e entalhado por um português, Manoel Mansos, e por um índio do Maranhão de nome Francisco (MARTINS no prelo).

[5] Os altares do lado do evangelho (lado esquerdo de quem está de frente à entrada da nave) geralmente são dedicados à imagem da Virgem.

[6] De acordo com a classificação feita por Robert Smith (1962).

[7] Lembrando que 1640 foi o ano em que ocorreu a restauração da independência de Portugal da Coroa espanhola.

Colégio dos Jesuítas em São Paulo (c. 1556- 1680), seriam exemplares de estilo próximo aos das pinturas de São Miguel, como apontado pelo historiador da arte Percival Tirapeli (TIRAPELI 2015: 335). Estes altares de ambas igrejas apresentam características do estilo nacional-português, tais como as colunas torsas ornamentadas com folhas e cachos de uvas, capitéis simplificados, e coroamento em forma de arco.

Apesar das problemáticas acerca destas igrejas, as quais não cabem discussão no momento,[8] é possível que estes retábulos, tanto os de Embu, quanto os da igreja do Colégio dos Jesuítas de São Paulo, tenham servido de modelo para outros retábulos paulistas, inclusive de outras ordens religiosas. Tal possibilidade se evidencia pelas semelhanças entre os altares destas igrejas, e as pinturas da Capela de São Miguel Arcanjo, com os altares laterais da igreja da Nossa Senhora da Conceição, a matriz de Itanhaém (litoral de São Paulo). Trata-se de uma igreja localizada em um antigo aldeamento jesuítico que, em 1654, passou a ser administrado pelos franciscanos (CERQUEIRA 2014). Os dois altares laterais ali existentes, em estilo semelhante ao nacional adotado pelos jesuítas em São Paulo, teriam sido construídos ou reconstruídos na mesma época da Reforma desta igreja, ocorrida por volta de 1714 (CERQUEIRA 2014). Apesar de apresentarem estrutura e ornamentação de cachos e folhas de uva, tal como os demais retábulos mencionados e as pinturas da Capela de São Miguel, estes altares apresentam apenas uma coluna torsa de cada lado e apenas uma arquivolta em seu coroamento, enquanto os demais apresentam duas colunas de cada lado, e duas arquivoltas em seu coroamento.[9] Tal como nas pinturas da Capela de São Miguel, os altares da igreja da matriz de Itanhaém apresentam entalhados no camarim desenhos em forma de nuvens espirais encobrindo todos os espaços adjacentes, além do sol como resplendor com raios curvos e retos. Estes altares também apresentam vestígios de douramento e certamente possuía policromia (CERQUEIRA 2014). Apesar de muito provavelmente se tratar de uma obra franciscana, não podemos desconsiderar o passado jesuítico do Aldeamento de Itanhaém, sobretudo em relação aos indígenas ali aldeados, ao analisar a estrutura e ornamentação destes altares. Além disso, a generalização dos retábulos em estilo nacional-português pode evidenciar a predominância dos jesuítas na transmissão e difusão da arte retabular no período colonial.

Nas oficinas, a maioria dos instrutores era de origem europeia, sendo recorrente também a transferência de trabalhadores, mestres e indígenas, de uma Missão a outra, de acordo com a quantidade e importância que os trabalhos exigiam (PLÁ s/d: 110). A partir destas evidências, podemos afirmar que uma das especificidades da arte colonial paulista — como também das artes das Missões —, seria a recorrente mão-de-obra local (indígena, africana, mestiça) orientada pelos missionários[10] a partir de modelos europeus. No entanto, é importante destacarmos que não se trata apenas de uma simples recepção de um modelo europeu, considerando que nas artes das Missões, tanto a retórica e a linhagem do mestre europeu, quanto a mão indígena, se põem em relação no interior de uma mesma oficina, de um mesmo ambiente e circunstância (PLÁ s/d: 110). Por conseguinte, as relações entre jesuítas e indígenas nos aldeamentos e reduções eram permeadas pelas trocas culturais, nas quais, ao mesmo tempo em que os jesuítas conservaram algumas tradições políticas, econômicas e rituais dos indígenas, eles tacitamente permitiram que as tradições técnicas, e até mesmo o uso de símbolos indígenas permeassem as artes ali produzidas (BAILEY 2001: 144). Os modos de recepção e as trocas culturais entre indígenas, mestiços e missionários

[8] Como a imprecisa e variável datação dos retábulos da Igreja de N. Sra. do Rosário, e as vicissitudes pelas quais passaram a Igreja e o Colégio dos jesuítas de São Paulo em relação à sua arquitetura e administração entre os séculos XVII e XIX, tendo como consequência sua demolição em 1876.

[9] Lembrando que infelizmente não sabemos como era o coroamento apresentado nas pinturas da Capela de São Miguel Arcanjo.

[10] Não apenas pelos jesuítas. Lembremos que em 1640, com a expulsão da Companhia da Capitania de São Vicente, o aldeamento de São Miguel passou a ser administrado pela Câmara, além da presença de franciscanos, e, provavelmente também de artífices mestiços de formação local.

podem ser portanto, compreendidos ao se analisar os fatores individuais, sociais e ambientais enquanto modificadores culturais, e enquanto expressão de um momento histórico.

Destacamos aqui a atuação das ordens religiosas, sobretudo a Companhia de Jesus, na difusão do repertório ornamental dos retábulos paulistas, sobretudo em suas oficinas, por meio das quais os padres ensinavam artes e ofícios aos indígenas e mestiços aldeados. Assim, dentre os fatores de distinção das obras provenientes da oficina do Colégio de São Paulo, das demais ordens, destacam-se: a recorrência do tema eucarístico, encontrado na ornamentação entalhada das colunas torsas dos retábulos (desenhos de folhas e cachos de uvas e pássaros) (BAZIN 1983: 292); e a presença da mão-de-obra indígena, africana ou mestiça, muitas vezes atribuída por especialistas pela diferença técnica entre uma talha supostamente executada por mão-de-obra local, e uma executada por mão-de-obra especializada dos oficiais reinóis (BONAZZI DA COSTA 2005: 76). É preciso termos em conta que na antiga Vila de São Paulo de Piratininga, a presença de oficiais qualificados era rara (ETZEL 1974: 142). Assim, é muito provável que grande parte das obras religiosas de São Paulo do período colonial tenham sido executadas por artistas locais orientados pelos jesuítas.

FIGURA 5: CARIÁTIDES DA GRADE DE COMUNHÃO. ENTALHADAS E COM VESTÍGIOS DE POLICROMIA.

Foto: Thais Montanari. Dez. 2017

Nos aldeamentos da antiga Vila de São Paulo de Piratininga os indígenas também eram empregados como construtores (AMARAL 1981: 49), sobretudo das capelas,[11] e como artífices de carpintaria (KOK 2016: 272), ofício certamente aprendido nas oficinas jesuíticas. Desse modo, na Capela de São Miguel Arcanjo, a utilização da mão-de-obra indígena, africana ou mestiça teria se dado na construção da capela e muito provavelmente, na sua decoração. Além das pinturas parietais, a Capela ainda hoje preserva seu acervo datado entre os séculos XVII e XVIII, o qual é composto pelas imagens; pia batismal; o armário e o altar da sacristia; o altar da capela lateral, além das pinturas do forro e da grade de comunhão em jacarandá. Em muitos destes objetos, é possível notar a utilização de artífices locais em sua manufatura, como a grade de comunhão (Figura 5) apresentando em destaque duas figuras cariátides em suas extremidades, talhadas e com vestígios de policromia. Trata-se de duas figuras aparentemente femininas que se misturam com elementos fitomórficos em seu corpo e base. Essas figuras talhadas revelariam, de acordo com a antropóloga

[11] Havia exceção somente em relação aos projetos (AMARAL 1981: 74), uma vez que desde o século XVI, estes deveriam teoricamente passar pela aprovação da Ordem dos jesuítas em Roma. (MARTINS 2009).

Glória Kok, o domínio da técnica indígena, formando "composições originais divergentes dos modelos jesuíticos" (KOK 2011: 55).

Não se restringindo somente aos retábulos, na antiga Vila de São Paulo de Piratininga, a circulação e difusão de modelos artísticos também se daria por meio das pinturas de tetos e de objetos como os armários de sacristia. Um mesmo estilo de pintura derivado de brutescos pode ser observado no teto do altar da capela lateral (Figuras 6) da Capela de São Miguel Arcanjo com folhas de acanto, flores e anjos em tons de verde, vermelho, preto e branco; semelhantes ao observado no teto da nave e da sacristia da Capela de Santo Antônio (São Roque/SP). Este mesmo estilo e cores também podem ser observados na ornamentação do armário da sacristia da Capela de São Miguel (Figura 7), assim como nos armários da sacristia da Capela de Carapicuíba, no armário da sacristia da igreja de Nossa Senhora da Escada de Guararema, e também na tábua pintada do altar da igreja de Caçapava Velha (ETZEL 1974: 140). Além de serem obras datadas entre fins do século XVII e início do século XVIII, pertencem a antigos núcleos de aldeamentos jesuíticos na antiga Capitania de São Vicente. Observamos, no entanto, que na Capela de São Miguel Arcanjo, tanto as pinturas do teto e do armário da sacristia, quanto as pinturas parietais, quem as executou não possuía grande conhecimento do desenho acadêmico e habilidade técnica para sua fatura, ao se comparar estas pinturas com aquelas das demais igrejas mencionadas.

FIGURA 6: ALTAR DA CAPELA LATERAL. NOTAR OS VESTÍGIOS DE PINTURA ENTRE O TETO E A ESTRUTURA (ESQUERDA). DETALHE DA PINTURA DO TETO (DIREITA).

Foto: Thais Montanari. Dez. 2017

. FIGURA 7: ARMÁRIO DA SACRISTIA DA CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO.

Foto: Thais Montanari. dez. 2017

Sendo os jesuítas os fundadores da Vila de São Paulo de Piratininga e dos aldeamentos instalados na região, os exemplares de talha mais antigos encontrados no Estado de São Paulo são, em sua maioria, os provenientes de igrejas e capelas jesuíticas, executados sob sua orientação. Assim, notamos uma evidência da circulação de modelos e repertórios ornamentais e artísticos nos retábulos paulistas, como ocorrido nos grandes centros artísticos da colônia, como Salvador, Olinda e Recife, dadas as devidas proporções (BONAZZI DA COSTA 2005: 77-78). A generalização de um determinado estilo retabular que transitava entre o maneirista e o nacional-português, pode atestar a predominância da atuação jesuítica na arte retabular paulista além de situar o Estado de São Paulo entre os centros produtores e difusores de arte no período colonial.

Enquanto grande parte dos retábulos de talha sofreram diversas intervenções ao longo dos séculos, as pinturas parietais da Capela de São Miguel Arcanjo, por terem permanecido escondidas, ou mesmo protegidas pelos retábulos de madeira, são obras praticamente intocadas e preservam um modelo e iconografia tal qual havia sido pensado nas últimas décadas do século XVII. Na ocasião de sua descoberta, diversos profissionais de restauro apresentaram soluções possíveis para que estas pinturas permanecessem visíveis na Capela de São Miguel de forma permanente. No entanto, a decisão do IPHAN foi a de reposicionar os altares em madeira, cobrindo novamente estas pinturas. Aa pinturas parietais da Capela de São Miguel Arcanjo reforçam o valor histórico e artístico desta edificação de um tipo de arquitetura quase desaparecida, e se estabelecem como registro singular da arte colonial paulista. Apesar das divergências acerca de sua datação, nossos estudos nos levam a crer que elas devem ter sido executadas após a primeira expulsão dos jesuítas em 1640, pelas mãos de artífices indígenas e mestiços que, dirigindo-se a um público mestiço, refletiam e interpretavam o sistema decorativo intercultural criado nos aldeamentos jesuíticos.

A partir destas análises, podemos enfim apreender a complexidade das relações interculturais entre jesuítas e os indígenas, além de negros e mestiços, no aldeamento de São Miguel. As trocas culturais e a consequente circulação e difusão de modelos e técnicas tanto europeias quanto indígenas se evidenciam, portanto, por meio dos trabalhos artísticos realizados nas oficinas. Dessa forma, também é possível se apreender as pinturas parietais como um meio para a construção de uma história da Capela de São Miguel Arcanjo, fundamentada nas relações interculturais que permeavam as Missões Jesuíticas, resultando no que se poderia chamar de uma cultura híbrida no aldeamento de São Miguel.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Fachada atual da Capela de São Miguel Arcanjo. Zona Leste de São Paulo/SP. Foto: Thais Montanari. Dez. 2017.

Figura 2: Altar lateral (lado da epístola) da Capela de São Miguel Arcanjo com o retábulo em madeira (estado atual). Foto: Thais Montanari Dez. 2017.

Figura 3: Altar lateral (lado da epístola) durante os trabalhos de restauro com as pinturas aparentes. Foto: Alexandre Galvão e Natália Moriyama (s/d) Fonte: http://capeladesaomiguel.org (Acesso em: Março de 2018)

Figura 4: Detalhe da parte interna do camarim com as pinturas do sol, lua, estrela e nuvens espirais. Foto: Alexandre Galvão e Natália Moriyama Fonte: http://capeladesaomiguel.org (Acesso em: Março de 2018).

Figura 5: Cariátides da grade de comunhão. Entalhadas e com vestígios de policromia. Foto: Thais Montanari. Dez. 2017.

Figura 6: Altar da Capela Lateral. Notar os vestígios de pintura entre o teto e a estrutura (esquerda). Detalhe da pintura do teto (direita). Foto: Thais Montanari. Dez. 2017.

Figura 7: Armário da Sacristia da Capela de São Miguel Arcanjo. Foto: Thais Montanari. dez. 2017.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy (1981): A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio. São Paulo: Nobel/ Ed. Da Universidade de São Paulo.
ARROYO, Leonardo (1966): Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. 2. ed. rev. e atual. São Paulo, SP: Comp. Ed. Nacional

BAILEY, Gauvin Alexander. (2000): "Le style jèsuit n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts". In: O'MALLEY, John W. S.J.; BAILEY, Alexander G.; HARRIS, Steven J.; KENNEDY, Frank S.J. (Org.). The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts: 1540- 1773. Toronto: University of Toronto Press, pp. 38-89.
_____ (2001): Art on on the Jesuit Missions in Asia and Latin America. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
_____ (2005): Art of Colonial Latin America. Londres: Phaidon.

BAZIN, Germain (1983):A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record.

BOMTEMPI, Silvio (1970): O bairro de São Miguel Paulista: a aldeia de São Miguel de Ururaí na história de São Paulo. São Paulo, SP: Secretaria de Educação e Cultura.

BURY, John (1991): Arquitetura e Arte no Brasil Colonial. São Paulo: Nobel.

CAETANO, Joaquim Inácio (2016): "Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa". Disponível em: https://www.academia.edu/21697216/Ret%C3%A1bulos_fingidos_na_pintura_mural_portuguesa_vers%C3%A3o_n%C3%A3o_publicada_com_todas_as_imagens_dos_ret%C3%A1bulos_referidos_ (Acesso em: 2 abr. 2018.)

CERQUEIRA, Carlos Gutiérrez (2014): "História de um monumento: Igreja Matriz de Itanhaém". São Paulo: o autor, Disponível em: https://patrimoniovaledoribeira.files.wordpress.com/2014/03/histc3b3ria-de-um-monumento-igreja-matriz-de-itanhac3a9m-1c2aa-parte.pdf (Acesso em: 4 abr. 2018).

COSTA, Lúcio. (1941) "A arquitetura jesuítica no Brasil". In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: MES, v. 5, pp. 09-104.

ETZEL, Eduardo (1974): O Barroco no Brasil: psicologia - remanescentes em São Paulo,Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. 2. ed. São Paulo, SP: Melhoramentos.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1941): "Capelas antigas de São Paulo". In: Revista do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 5, pp. 105-120.

KOK, Glória (2011): "A presença indígena nas capelas da Capitania de São Vicente (Século XVII)". Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 45- 73 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/19732/13847. Acesso em: 08 mai. 2018.

_____ (2016): "Índios de ofícios e índios 'encapelados' da Capitania de S. Vicente no século XVII". In: FERNANDES, Eunícia (Org.). A Companhia de Jesus e os Índios. Curitiba: Editora Prismas, pp. 216-231.

LEITE, Serafim (2000): História da Companhia de Jesus no Brasil (1938). Belo Horizonte: Itatiaia, 10 v.

MARTINS, Renata Maria de Almeida (2009): "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará, 1653–1759". São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo [tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio].

_____ (2013): "La Compagnia sia come un cielo: o sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa". In: DUVE, Thomas; HENSEL, Silke; MUCKE, Ulrich; PIEPER, Renate; POTTHAST, Barbara (Ed.). Jahrbuch fur Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina, vol. 50. Colônia / Weimar / Viena: Bohlau Verlag, pp. 81-102.

_____ (2014)"Além do Olhar: as fontes para a apropriação das técnicas e dos materiais das culturas indígenas nas artes da Amazônia Colonial (séculos XVII e XVIII)". In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. Objetos do Olhar: História e Arte. São Paulo: Rafael Copetti Editor, pp. 139-154.

_____ (no prelo): "Veredas de Luz. A imagem do sol, da lua e das estrelas e a arte dos emblemas nas Missões Jesuíticas, da Amazônia à Argentina". IN: MELLO, Magno (Org.), Belo Horizonte, Ed. UFMG.

MORAES, Júlio (2015): "O Restauro nos monumentos sacros paulistas". In: TIRAPELI, Percival (Org.). Patrimônio Sacro na América Latina. Arquitetura / Arte / Cultura. São Paulo: Arte Integrada,pp.317-324.

PETRONE, Pasquale (1995): Aldeamentos paulistas. São Paulo, SP: EDUSP.

PFEIFFER, Heinrich SJ (2003): "La Iconografía". In: Giovanni Sale S.J (Ed.), Ignacio y el Arte de los Jesuitas. Bilbao: Ediciones Mensajero. Pp. 169-206.

PLÁ, Josefina (s/d): El Barroco Hispano-Guaraní. Assunção: Universidad Católica Nuestra Señora de la Assunción / Editora Intercontinental.

ROWËR, Frei Basílio (1957): Páginas de História Franciscana no Brasil. Petrópolis: Ed. Vozes.

SERRÃO, Vítor (2000): A Pintura Protobarroca em Portugal, 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo. Lisboa: Edições Colibri.

SMITH, Robert C. (1962): A Talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte.

TIRAPELI, Percival (2003): Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó. São Paulo: Editora UNESP e Imprensa Oficial do Estado.
_____ (2015): "Pinturas Jesuíticas em São Miguel Paulista". In: TIRAPELI, Percival (Org.). Patrimônio Sacro na América Latina. Arquitetura / Arte / Cultura. São Paulo: Arte Integrada, 2015, pp. 325-338.

ARTE E DECOLONIALIDADE: ARTES INDÍGENAS NO BRASIL

Lacerda Menendez, Larissa
Cabral, Graziele
Fonseca, Laiane

ARTE E DECOLONIALIDADE: ARTES INDÍGENAS NO BRASIL

I. APRESENTAÇÃO

Este artigo é decorrente do projeto de pesquisa em andamento, intitulado "Estéticas indígenas: artes visuais Canela e Ka'apor no Maranhão" do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão, coordenado pela Profa. Dra. Larissa Menendez. O referido projeto foi contemplado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da UFMA, que insere estudantes de graduação do curso de Artes Visuais. As reflexões propostas foram possíveis também devido aos encontros com do Grupo de Estudos em Memória, Arte e Etnicidade, que abrange a parceria com o Centro de Pesquisas em História Natural e Arqueologia do Maranhão.

II. INTRODUÇÃO

Este artigo pretende abordar o problema das artes indígenas sob a perspectiva da decolonialidade. O estatuto de artes relativo às produções indígenas é reconhecido por diversos autores da Antropologia e Ciências Sociais, como Boas(1927), Price(2000), Gell (2005)e Lagrou (2010), entre outros. No Brasil, há estudos referenciais a respeito das artes indígenas, como os de Ribeiro(1987)Velthem (2007), Vidal (1992), portanto, partimos do pressuposto de que as produções indígenas são reconhecidas como artes, dentro de seus contextos culturais, ainda que distantes dos contextos e circuitos artísticos institucionais denominados contemporâneos, como Bienais, Galerias, etc.

Destacamos que as produções indígenas podem ser classificadas como aquelas de cunho tradicional, que abrangem a cestaria, arte plumária, pinturas corporais, tecelagem, linguagens e técnicas encontradas nas mais variadas produções do Brasil e da América Latina, como a plumária Ka'apor, a pintura corporal Kayapó, a cerâmica Waujá. Outro tipo de produção indígena são aquelas elaboradas por artistas em linguagens provenientes do mundo europeu, como a pintura de Amati Trumai, Feliciano Lana, Luís Lana, Kaya Agari, Karuwayá Trumai, isso sem considerar as produções dos cineastas indígenas.

Nesse artigo analisaremos as concepção e o olhar sobre as produções indígenas oriundas de práticas tradicionais e coletivas, encontradas nas aldeias, durante os rituais, abordando a arte plumária Ka'apor e a pintura corporal Canela Ramkokamekrá.

Segundo Mignolo (2010: 14) a noção de *aiesthesis*, originalmente abordada pelos gregos como um fenômeno comum a todas as sociedades humanas, que compreende a sensação, processo de percepção, sensação visual, foi colonizada pela visão eurocêntrica de mundo e transformada em estética, reduzindo seu sentido original a sensação do belo.

Observamos que nos estudos de Ribeiro (1987), Velthem (1995), elaborados na década de setenta e oitenta, buscava-se uma noção de beleza a respeito das produções indígenas, tomando o Belo como algo inerente à estética e a arte. Destarte a arte contemporânea europeia tenha se libertado da categoria do Belo, ainda econtra-se em estudos das artes indígenas a busca pelas prováveis categorias do Belo nas produções acadêmicas, em que se relaciona o belo ao bom, como em Ribeiro (1957), ou como no estudo Rolande (2013) Velthem (1995).

Assim, o Belo, categoria artística contextualizada historicamente no mundo europeu, estendeu-se como paradigma para os estudos relacionados às produções sobre as artes indígenas.

Mignolo (2010:18) afirma:"São estas expectativas naturalizadas as que operam na colonialidade do ser, do sentir (aesthesis) e do saber (epistemologia)."

Nas palavras de Tlostanova (2011:14):

> Uma das consequências mais devastadoras da modernidade pode ser definida como o cultivo e cuidado coerente de uma escravidão gnoseológica e ontológica: uma colonialidade do ser e do conhecimento. Através dos últimos quinhentos anos esta tendência se expressou globalmente de diversas maneiras, sem dúvida, pode reduzir-se essencialmente ao fato de que o Ocidente determinou uma forma única de humanidade e conhecimento legítimo, enquanto outros povos e outros conhecimentos foram classificados como desvios, descartados ou submetidos a mudanças diversas para tornarem-se mais próximos ao ideal ocidental.

Assim, ainda que se reconheça o caráter "artístico" das produções indígenas, estas, em suas expressões coletivas e rituais, são relegadas a serem expostas nos museus etnográficos. Em Paris, essa divisão está demarcada institucionalmente: os museus do Louvre, D'Orsay, apenas para citar um exemplo, exibem obras da arte europeia, enquanto as artes dos povos da Oceania, América e África podem ser encontradas no museu de Quai Branli. Tostlanova (2011:15) mostra que a arte da alteridade europeia é considerada, da perspectiva eurocêntrica, como pertence à esfera dos que produzem mal. Esta arte é considerada como produzida por aqueles que não são verdadeiros artistas, e portanto, merecem ser expostas somente em museus etnográficos.

As artes indígenas são tratadas como artesanatos, ou ainda expressões apartadas da noção de contemporaneidade. Palermo (2012) problematiza o conceito de artesanato, pois nele se insere uma diferença hierárquica entre as "artes" ocidentais e os "artesanatos" dos povos americanos, asiáticos e africanos. O principal argumento usado para caracterizar essas produções como artesanato são o fato de terem utilidade, entretanto esta categoria não engloba os significados iconográficos, simbólicos das culturas que os produzem. Gell(2005) aponta para a agencia dos objetos, sobre o modo como os objetos artísticos são construídos a partir das relações simbólicas entre homens e seus significados culturais. Este "exotismo de boutique" expressam o modo multiculturalista e exótico como maneira de apropriação do outro (Tostlanova, 2011:15).

> A arte decolonial segue desconstruindo as oposições binárias entre o belo e o feio, o trágico e o cômico, elevado e baixo. Estas coexistem e se interpenetram simultaneamente na realidade, nas pessoas, na arte, fundamentadas em princípios de dualidade não-excludente que se encontra não apenas em uma lógica multi-semantica, como em muitas tradições e modelos epistêmicos indígenas.

A estética, na atualidade, não se reduz ao belo, tampouco ao ocidental. Porém, apesar das rupturas radicais nas obras de arte eurocêntricas, as artes indígenas seguem relegadas a um estatuto menor.

III. AS ARTES CANELA E KA'APOR NO MARANHÃO – UM ESTUDO DE CASO

O Estado do Maranhão, no Brasil, abriga diversas etnias indígenas. As artes indígenas produzidas pelos Awá-Guajá, Tenetehara (Guajajara), Krikati, Gamela, Kreniê, Ka'apor, Canela Ramkokamekrá e Apanyekrá, Gavião Pihcop Catiji, Tremembé, expressam a longa duração do patrimônio cultural tangível e intangível que resiste ao genocídio e etnocídio da colonização e da colonialidade presentes nas relações entre a sociedade não-indígena e povos originários.

Os Canela *Ramkokamekra* são um povo do tronco linguístico Macro-Jê, localizado hoje na aldeia Escalvado que fica no município de Fernando Falcão, estado do Maranhão, Brasil.

Artes neste povo diz respeito a sua vida cotidiana, a seus mitos. Logo, "um olhar habilitado no campo da arte classificaria a pintura corporal Canela como abstrata, mas é o conhecimento do

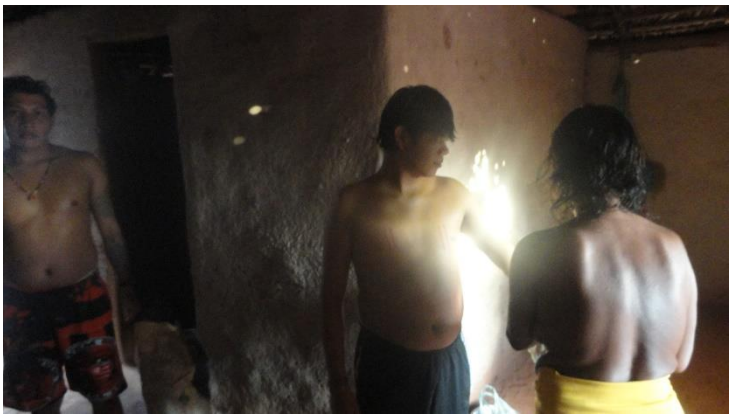
nome de cada pintura que permite perceber a dimensão figurativa nesses padrões de pintura." (ROLANDE, 2013, p. 38). Portanto, para entender as criações artísticas da sociedade Canela, se faz necessário ir além da concepção eurocêntrica de arte e levar em consideração seus significados no contexto social Canela, considerar sua singular forma de organização. Além de sua funcionalidade, as manifestações artísticas representam ainda a resistência deste povo e como estes indivíduos interpretam sua visão de mundo e mantêm viva sua tradição.

A ornamentação corporal Canela está ligada à construção dos corpos de seus indivíduos e aos processos de instituição de papéis sociais. Preventivamente, cuida-se da saúde através das pinturas, que vai de criança até a fase adulta. Os Canela se pintam para ficar bonitos, bonito aqui com significado de saúde e força. A ornamentação corporal é uma arte agentiva entre estes indivíduos. Para tal, os padrões de pintura fazem alusão ao reino vegetal ou animal, na intenção de tornarem-se sábios ao utilizarem tais ornamentos e adquirir aquilo que esse outro tem de melhor.

Nesse processo de construção do indivíduo Canela, seguido ao *Ketuwajê*, encontra-se o rito *Pepjê*. Também constituído através da purificação dos corpos para fortalecê-los, o *Pepjê* será ainda mais rígido que o primeiro ritual: as reclusões coletivas agora dão lugar às reclusões individuais dos rapazes.

> (...) Os reclusos passam em média de três a quatro meses em seus quartos de reclusão, sem serem vistos por ninguém. Outro fator que chama a atenção para a análise deste rito é a cerimônia de finalização do *Pepjê*, onde corpos são pintados instituindo o lugar de cada recluso nos Grupos do Pátio. Nesta ocasião, a pintura corporal além de construir um corpo forte, tem como papel instituir lugares sociais. (ROLANDE, 2003, p.72)

F1) RITUAL PEPJÊ. RAPAZES RECEBENDO A PINTURA NA SAÍDA DA RECLUSÃO. FOTO: JOHN KENNEDY FERREIRA, ALDEIA ESCALVADO, SETEMBRO DE 2017.



Dentre os papéis sociais instituídos no *Pepjê* são formados os caçadores, simbolizado pela entrega de arcos para os formandos; os cantadores, onde cada formando recebe seu maracá; e os corredores.

Cada recluso é levado para o pátio após o período de reclusão e restrições alimentares e, sob cantorias de homens e mulheres da aldeia, recebem uma pintura corporal com tinta vermelha feita do urucu, que os separará em metades cerimoniais. Aqui, "os reclusos pertencentes à metade sazonal *Kamakrá* são identificados através do desenho de linhas verticais, enquanto os reclusos da metade *Ahtykamakrá* tem o corpo pintado com traços feitos em sentido horizontal" (ROLANDE, 2003, p.79), finalizando então esse ritual.

> A pintura corporal dos *pepjê* é estratégia fundamental de consagração dos lugares sociais e da classificação em grupos sociais. Cada padrão de pintura representa um grupo, que é simbolizado por animais e, excepcionalmente, pelo *cupẽ*. A pintura do *Pepjê*, ao referir-se a cada um dos seis Grupos do Pátio, legitima o pertencimento dos reclusos a esses grupos e os institui como nova

> Classe de Idade. Somente a partir do momento em que são pintados, os *pepjê* passam a frequentar o pátio que até então lhes era interditado. A partir desse momento, passam a ter um lugar no pátio, onde passarão a se reunir diariamente naquele local como nova Classe de Idade. (ROLANDE, 2003, p.97)

IV. OS KA'APOR

Falando um pouco sobre as interferências não só do homem branco pela colonização, mas também da pacificação, trouxeram aos Ka'apor (povo da família linguística Tupi-Guarani) consequências que fizeram com que muitas aldeias diminuíssem significativamente sua população. A colonização trouxe junto com o homem branco, as doenças, pestes que causavam epidemias nas aldeias consequentemente, provocando muitas mortes. Com a pacificação dos Ka'apor, as pessoas que antes eram responsáveis por dar diversos objetos aos indígenas não cediam mais nada e os indígenas não conseguiam mais receber em postos indígenas próximos, fazendo com que o eles, cada vez mais necessitados de ter esses objetos para proteção ou uso diário, viajassem a procura, com longas distâncias sem alimentação o suficiente para aguentar a viagem, pegassem doenças graves, muitas vezes nem conseguindo terminar o trajeto de volta a aldeia. Analisando essa situação, percebemos que é um tanto contraditório essa "ajuda" que se dá aos indígenas, alimentando-os com a esperança de conseguir objetos que tanto precisam e acaba no mesmo desfecho. Darcy Ribeiro exprime bem seu sentimento ao estrago que essa interferência da cultura branca trouxe às comunidades indígenas com o processo de pacificação:

> "Esse é o fruto das pacificações que abriram imensas áreas às ocupações dos civilizados, sem que se possa dizer que qualquer uma delas adiantou alguma coisa para os índios, para qualquer tribo. Em todas, a história é sempre a mesma: amansar e destruir. Aceitar o contato com o branco, submeter-se ao convívio pacífico é a morte de qualquer povo indígena." (RIBEIRO, 1996. p. 64)

Falando um pouco sobre um dos mais conhecidos rituais dos Ka'apor, em específico da Cerimônia de nominação, é uma espécie de "batismo" das crianças da comunidade onde vão escolher o nome da criança. Há toda uma preparação, dias antes da grande festa, da comida e da bebida que será consumida. Além do preparo da comida e bebida, os Ka'apor também tem uma casa própria para esse tipo de festejo, as "casas de festas" onde são guardadas as comidas, hospedagem dos convidados e guardados os presentes que serão depois trocados entre eles durante a festa.

Entre as artes plumárias Ka'apor destacam-se o *Diwa-kuawhar*, braçadeiras de plumas que formam a representação da morfologia de uma flor. O Artista Ka'apor utiliza-se de contraste de cores e consegue representar desde a estrutura do cálice e da corola, até os estames das flores.

> "A prancha apresenta duas variantes. A primeira (33 cm de comp.) consiste de um fio de sementes negras (awai) e brancas (*coix lacrima*) entre as quais foram armadas "flores" compostas de plumas cor laranja do papo de tucano (*Rhamphastos vitelinus therezae*), representando a corola e negras frisadas do topete do mutum fêmeas (*Crax fasciolata*), figurando os "estames"" (RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Berta G. 1957)

F2) MUSEU DO ÍNDIO – N 2632. VINHETA DE H. FÉNELON.

O *Tukaniwar* são colares femininos presentes em diversas coleções de museus, como o Centro de Pesquisa em Arqueologia e Etnologica do Maranhão (CPHANAMA). Porém, no exemplar da figura 1, o artista inovou ao inserir penas roxas na região ao redor do pescoço. Nos outros exemplares de coleções as penas são tradicionalmente feitos de plumagem de tucano e o exemplar abaixo é feito de penas de anambé roxo.(RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Berta G. 1957)

Segundo Darcy (1996) a cerimônia de nominação só acontece no dia seguinte aos comes e bebes. A madrinha (Mamâi-rangá) vai até a casa buscar a criança a ser nominada e deve ser entregue ao padrinho (Papai-rangá), que ao recebe-la em seus braços, toca uma flauta sobre a criança feita de tíbia de gavião real. Logo em seguida é que se começa a troca dos vários objetos entre os convidados, dentre eles são as flechas e até mesmo os adornos plumários. Após o padrinho tocar a flauta sobre a criança, entrega à mãe e que em sequencia entre ao pai e realiza uma espécie de coroação na cabecinha da criança com um cocar amarelo de penas de japi. Acredita-se que essa coroação tenha relação à uma oferenda feita a Maíra. Em sequência, a festa continua com todos dançando, cantando e gritando, chegando o momento em que o pai verdadeiro da criança começa a gritar sobre qual será o nome do menino para o dançador, que na maioria das vezes é o padrinho da criança (Papai-rangá). Um ponto interessante desse ritual é que em vez de a mãe ou o pai darem nome à criança, quem o nomeia é o padrinho da criança ou a pessoa escolhida como dançador.

V. CONCLUSÃO

Embora haja uma diversidade de etnias indígenas significativas no Estado do Maranhão, predomina o desconhecimento destas populações por grande parte da sociedade. Os Canela Ramkokamekrá e os Ka'apor fazem parte de um contingente populacional que sofre cotidianamente as ações da colonialidade. Os territórios em que habitam são marcados por conflitos de interesses econômicos. Os Ka'apor tem suas terras invadidas por madeireiros e criaram um sistema próprio de autodefesa, devido à ausência das autoridades competentes. Os Canela Ramkokamekrá habitam áreas endêmicas e passaram por surtos de tuberculose e gripe.

Em relação à colonialidade do saber, percebemos que embora a riqueza cultural e a complexidade de sua organização social sejam facilmente detectáveis, essas populações vivem em estado de privação material e segregação social, sofrendo pelo racismo e pelo abandono de suas comunidades.

Podemos afirmar que os Canela e os Ka'apor já foram e ainda são objeto de pesquisa para produção de conhecimento em diversas universidades americanas e europeias. Destacamos Crocker (Canela) e Balee (Ka'apor), apenas para citar alguns exemplos. Encontramos a plumária Ka'apor em diversas coleções de museus no Brasil e no exterior. Porém, constata-se que sua produção artística e sua riqueza e complexidade cultural permanecem ofuscadas e hierarquicamente inferiorizadas pelas categorias eurocêntricas do poder, do sentir e do pensar.

VI. REFERÊNCIAS

BOAS, Franz. **Arte Primitiva.** 1927. Editora Vozes. 2014. 360p

COLBY e DENNETT, **Seja feita a vossa vontade**, Trad. Jamari França, Editora Record, RJ,SP, 1995.

BALEE, William. 1984 **The persistance of Ka'apor Culture**. Tese de doutorado em Antropologia. Columbia University. Nova York.

BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Editora MAUAD, 1927.

CROCKER,William H. Título: **The *Canela* (Eastern Timbira),** I: An Ethnographic Introduction, 1990.

GELL, Alfred. **A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia**. 1992. Revista Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

ISA - Instituto Socioambiental. Disponível em: https://www.socioambiental.org/. Acesso em 29 de Outubro de 2017.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas.** São Paulo: Revista Proa, nº 02, vol. 01, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Aiesthesis* Decolonial. **Calle 14**. V. 4, no. 4. Enero-junio 2010, pp. 10-25.

PALERMO, Zulma. (2012). **Mirar para compreender: artesanía e re-existencia.** Otros Logos, Revista de Estudios Críticos..

PRICE, Sally. **Arte primitiva em Centros civilizados**. UFRJ editora. 2000. 200p

RIBEIRO, Berta, **A civilização da palha**, tese de doutorado, Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987.

Ribeiro, Darcy. 1996.**Diários índios**: os Urubus Ka'apor. / Darcy Ribeiro – São Paulo: Companhia das Letras.

RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta G. 1957 **Arte Plumária dos índios Ka'apor**. Rio de Janeiro: ed. Dos Autores.

ROLANDE, Josinelma. 2013.**Moços feitos, moços bonitos: a ornamentação na prática canela de construir corpos bonitos e fortes**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, dissertação de mestrado.

TLOSTANOVA, Madina. 2011. **La aesthesis trans-moderna em la zona fronteriza eurasiática y el anti-submlime decolonial**. Calle 14. Vol. 5, Núm. 6 (2011)

VELTHEM, Lucia Hussak. **Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar** Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p.117-146, dez. 2007

VELTHEM, Lúcia Hussak. 1995. **O Belo É a Fera: A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana**. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia/Universidade de São Paulo

VIDAL, Lux.1992 **Grafismos Indígenas: estudos de Antropologia Estética.** São Paulo, Nobel-Edusp.

TENDENCIAS RECIENTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO (1980-2000): EL PAPEL DE LOS ARTISTAS PERUANOS

Giulia Degano

TENDENCIAS RECIENTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO (1980-2000): EL PAPEL DE LOS ARTISTAS PERUANOS.

La presente ponencia tiene como propósito describir propuestas artísticas, exposiciones y debates recientes relacionados con la construcción de la memoria colectiva del conflicto armado interno del Perú (1980-2000)[1].

La ponencia se enfoca en una selección emblemática de propuestas visuales posteriores a la publicación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR 2003)[2], pues este evento representa un momento clave en el proceso de construcción de la memoria colectiva de la violencia vivida.

La representación artística de la violencia política de los últimos quince años se puede resumir en dos tendencias divergentes, siendo la primera expresión de la voluntad de favorecer un diálogo democrático sobre este tema, y la segunda manifestación de una actitud crítica hacia el Estado peruano motivada por las vigentes implicaciones judiciales y políticas de una parte relevante de sus sectores en los delitos cometidos en el periodo de la violencia. Como se verá, de la controversia revelada por esta segunda tendencia resulta una frecuente relación problemática entre artista, curador e institución.

Al enfrentar un tema complejo como el conflicto armado interno, evidenciando tanto sus causas como sus efectos en el Perú contemporáneo, los artistas juegan un papel esencial en la sociedad peruana. De hecho, dicha contribución puede ser descrita bajo diferentes perspectivas: al conmemorar las víctimas de la violencia, los artistas apoyan a sus familiares en la elaboración del trauma sufrido y en visibilizar su lucha por una reparación justa. Además, los artistas peruanos juegan un papel fundamental en la reconciliación de la sociedad peruana auspiciada por la CVR al estimular un debate necesario sobre el tema del conflicto armado interno, contrastando eficazmente la amenaza constante del negacionismo y del olvido.

Con esta ponencia se quiere proponer un acercamiento a las tendencias manifestadas por los artistas peruanos con respecto al tema de la violencia política (1980-2000) en el periodo posterior al conflicto, y especialmente a partir de 2003, año de publicación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR 2003)3.

---

1 Entre 1980 y 2000 el Perú vivió una época de inestabilidad política que se articula en dos momentos: uno definido por el surgimiento y la imposición de los grupos terroristas Sendero Luminoso (PCP-SL), en 1980, y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), en 1984, que inauguraron a su vez un terrorismo de Estado; y otro marcado por el fin de Sendero Luminoso (1992) y la persistencia del terrorismo de Estado. El estallar de la violencia había sido anticipado por un periodo de dictadura militar llamado Gobierno Militar de la Fuerza Armada, inaugurado con el golpe de Estado del 3 de octubre de1968. El conflicto afectó la sociedad civil de todo el país, y especialmente los habitantes de la región de Ayacucho, en su mayoría campesinos quechua-hablantes con una educación inferior al nivel secundario. Para definir este periodo de la historia peruana se suelen utilizar las expresiones "violencia política" y "conflicto armado interno", que conviven con otras cuales "época del terrorismo", "guerra subversiva", "guerra civil" y "guerra popular". Véase: Sastre Díaz, Camila (2015): Tensiones, polémicas y debates: el museo "Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social" en el Perú post-violencia política (tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos). Santiago de Chile: Universidad de Chile, p. 11.

2 Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003): Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: CVR.

3 Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, instituida por el Gobierno Transitorio Paniagua y rectificada por el Gobierno Toledo. Recoge y divulga los resultados de la investigación de la comisión sobre los actores y las zonas afectadas por el conflicto armado interno, llevada a cabo entre 2001 y 2003. Los objetivos de la comisión fueron: analizar el contexto, las condiciones políticas, sociales y culturales así como los comportamientos que contribuyeron a la situación de violencia; contribuir a que la administración de justicia pueda esclarecer los crímenes y violaciones a los derechos humanos cometidos; procurar la

Dicho informe no sólo constituye una etapa fundamental en la construcción de una memoria colectiva del conflicto y en el proceso de reconciliación de la sociedad peruana, sino que destaca también por la influencia que tuvo en ámbito artístico.

Como justamente observa Victor Vich, en un país como el Perú, donde los sectores oficiales demuestran escaso interés en lidiar con el trauma y los crímenes derivados de la violencia política, muchos artistas juegan un papel fundamental en la construcción de la memoria sobre la historia reciente de este país4.

El Ojo que llora es uno de los primeros monumentos limeños dedicados a las víctimas de la violencia política, y posiblemente el más emblemático de la controversia descrita por Vich. En España esta obra cobró notoriedad gracias al artículo que Mario Vargas Llosa dedicó al Ojo que llora en el periódico El País, defendiendo este monumento frente a las polémicas que atrajo5.

Si bien el objetivo del presente estudio es describir obras y exposiciones más recientes dedicadas al tema de la violencia política, y a las cuales se le haya dado menor difusión, tampoco en esta ocasión puedo evitar de detenerme, aunque brevemente, en este monumento. De hecho, me encuentro frente a la necesidad de reportar la gravedad de la situación del Ojo que llora pues este sigue siendo objeto de frecuentes actos de vandalismo. El último se ha dado en marzo de este año: sus piedras más grandes, que corresponden a las masacres masivas perpetradas durante el conflicto, han sido removidas6.

Debido a la frecuencia de estos actos, desde 2007, año de los primeros actos de vandalismo dirigidos al monumento, el acceso al monumento seguido se encuentra restringido por una malla metálica. Esta interfiere completamente con el propósito por el cual ha sido construido este monumento, si consideramos que el Ojo que llora ni siquiera es visible desde la Avenida Salaverry, y lo es desde muy lejos desde una parte de campo de Marte; y, sobre todo, si consideramos que es un monumento pensado para ser recorrido y hospedar ofrendas. Dicha restricción, constituye además la única reacción de la municipalidad limeña de Jesús María y de la alcaldía de Lima frente a estos actos, pues el monumento ha sido reparado por un equipo de voluntarios, de las asociaciones APRODEH y Caminos de la Memoria: las piedras han vuelto a su lugar y el monumento continúa siendo un lugar importante para el recuerdo, la indignación y la esperanza de las víctimas.

Este papel ha sido confirmado por conmemoraciones recientes de casos particularmente significativos porqué han integrado la parte del monumento dedicada a las masacres llevadas a cabo durante la violencia política, que son recordadas en las piedras más grandes del laberinto, sobre las cuales se indica la localidad donde ocurrió la masacre, el año y el número de víctimas. En mayo se ha realizado una ceremonia conmemorativa del caso Cayara, recordando con banderas del Perú y flores las víctimas del crimen cometido por las Fuerzas Armadas nacionales el 14 de mayo de 1988, mientras que, en junio, se ha recordado las víctimas travestis y homosexuales ejecutadas por MRTA en la discoteca Las Gardenias el 31 de mayo de1989. A pesar de las muchas polémicas, gracias al

determinación del paradero, identificación y situación de las víctimas y determinar las responsabilidades correspondientes; formular propuestas de reparación moral y material de las víctimas o de sus familiares; y recomendar las reformas convenientes como medida de prevención así como medidas que resulten necesarias para garantizar el cumplimiento de sus recomendaciones. Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003): Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: CVR.

4 Vich, Victor (2015): Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, p. 12.

5 El escritor dedicó al tema un artículo en el cual defendió el criticado monumento, aconsejando a Mutal de "dar media vuelta a los cantos rodados" con los nombres de los terroristas hasta que el tiempo no apacigüe los rencores que provocaron las polémicas. Vargas Llosa, Mario (14 de enero de 2007): "El ojo que llora". En: El País.

6 "El memorial El ojo que llora es nuevamente atacado". En: La República, 13 de marzo de 2018.

trabajo de las organizaciones de derechos humanos locales y a los familiares de las víctimas, el Ojo que llora sigue conservando su vitalidad como monumento delegado a la elaboración del trauma de la violencia y a la construcción de la memoria de este periodo.

Es importante destacar que, como han señalado algunos de estos familiares durante la conmemoración del caso Cayara, la impresión de quién lucha por la preservación de esta memoria y para la reparación judicial de estos casos es seguido de estar luchando en contra del Estado. Esta actitud se puede comparar con aquella de los artistas: podemos entonces afirmar que el Perú actual financiar, crear y utilizar obras de arte y monumentos dedicados al tema del conflicto armado interno siguen siendo acciones de resistencia y objeto de un fuerte debate en la opinión pública. Perú es aún afectado por una sociedad y una economía de matriz colonial, inebriado por un rápido crecimiento económico que induce al olvido con la complicidad de una clase política aún fuertemente influenciada por sectores implicados en los crímenes comedidos durante el conflicto. Lo que debería ser la petición para un derecho común a la memoria sigue siendo una lucha fragmentada, impares y de fácil instrumentalización.

Sin embargo, la juventud, y con ella los artistas de las últimas generaciones, han manifestado una preocupación constante por este tema, tratando de representar un trauma vivido por sus familiares y heredado en el recuerdo y las ausencias.

El Ojo que llora no ha sido el único lugar relacionado en Lima con la memoria del conflicto al haber sido afectado por un negacionismo aún difuso. También el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social permanece en el ojo del ciclón.

Como dije, muchos artistas han lidiado con el tema de la violencia política y sus memorias desde diferentes técnicas y perspectivas. En esta ocasión, quisiera utilizar como punto de partida algunas exposiciones recientes que considero representativas de las tendencias actuales en la descripción de este tema y de la acogida que reciben las obras dedicadas a este tema. Algunas de estas exposiciones han sido organizadas presentadas en el LUM y tuvieron un fuerte impacto en la opinión pública, en algunos sectores políticos y en el mismo museo.

En agosto de 2017, el director de este museo, Guillermo Nugent, tuvo que renunciar a su cargo por haber perdido la confianza del Ministerio de la Cultura, entonces guiado por Salvador del Solar, debido a la incomodidad generada en sectores fujimoristas por la exposición Resistencia visual 1992. Carpeta colaborativa.

De hecho, el año 1992 es un año significativos del periodo de la violencia política y fuertemente relacionado con los crímenes cometidos durante y, en muchos casos, por el Gobierno Fujimori, como la disolución forzosa del congreso, el atentado de calle Tarata, la captura de Abimael Guzmán, el asesinato de María Helena Moyano y de Pedro Huilca, y la masacre conocida como caso La Cantuta. Como es sabido, las investigaciones inauguradas por la CVR han permitido demostrar de manera irrefutable la implicación directa del Gobierno Fujimori en muchos de los crímenes cometidos este año, especialmente mediante su relación con el grupo paramilitar Colina.

En las palabras de la curadora, Karen Bernedo, la exposición había sido inspirada por una muestra colectiva que había visto en Chile, dedicada a los sucesos del 11 de setiembre de 1973. La curadora dejó total libertad a los artistas convocados en cuanto al tema que iban a representar en los grabados de la exposición7. El resultado fue una exposición que bien resumía las posturas de la sociedad peruana al reflexionar sobre este año emblemático de la violencia política, y particularmente significativo para los limeños: en algunos casos, los carteles mostraban un intento prevalentemente conmemorativo e invitaban a una reflexión conciliadora; en otros, las criticas al

7 Carlín, Ernesto (2017): "Grabando el recuerdo". En: El Peruano, 16 de agosto 2017.

Gobierno Fujimori fueron más evidentes. Estos últimos carteles provocaron un intenso debate, instigado más por sectores políticos fujimoristas o aliados de su bancada que por la opinión pública. Como seguido sucede en los momentos de mayor polémica sobre las exposiciones del LUM, estas se vuelven más concurridas. La muestra no fue censurada, pero sí fuertemente criticada, hasta por el Ministerio de Cultura: en los momentos en el cual el museo atrae nuevas polémicas por una supuesta visión tendenciosa, el Ministerio suele proveer con la suspensión de algún cargo de la institución museal. Como he mencionado, en ese caso, esta fue la suerte que sufrió el director de ese entonces8. Algunos meses antes de la inauguración de la exposición, Nugent había justamente observado, comentando su visión como director del museo, que "el Lugar de la Memoria no es para que se diga quién tiene la razón". Como es evidente, estas palabras describen una situación que, lamentablemente, es aún ajena a la relación entre el museo, el Ministerio de Cultura y la mayoría del congreso peruano.

Recientemente el LUM ha sido nuevamente objeto de fuertes polémicas, y en este caso justo por un congresista de Alianza para el Progreso, Edwin Donayre. Hace un mes, Donayre participó en una visita guiada en el LUM disfrazado de turista que grabó para luego acusar el museo de apología del terrorismo y de difamación de las Fuerzas Armadas, logrando la despedida de la guía que le había atendido. La críticas del congresista se dirigieron en particular a la colección permanente. La iniciativa de Donayre refleja la amenaza constante que representa la postura de ciertos sectores de la política peruana actual para la libertad de expresión de la sociedad civil y del mundo artístico sobre el tema de la violencia política: sectores fujimoristas y sectores relacionados con las Fuerzas Armadas peruanas siguen perpetrando la negación de hechos históricos comprobados con interpretaciones tendenciosas que fomentan un debate perjudicial para la reconciliación de la sociedad peruana y la reparación de los afectados.

La dificultad en el establecimiento de un debate democrático sobre la violencia política, que represente el sentir de todos los sectores de la sociedad peruana de una manera reconciliadora, es reflejada por una obra en especial.

Tratase de la propuesta ganadora del concurso "Pasaporte para un artista" de 2016, dedicada al tema de la memoria del conflicto armado interno y titulada significativamente con la pregunta: "¿Una sociedad sin recuerdos?".

El concurso fue ganado por Fernando Prieto con la instalación Los varios Perú, que cubrió las paredes de un cuarto del Centro Cultural PUCP de falsos ladrillos blancos constituidos por hojas de papel, cada uno ocultando un texto que mostraba una lectura diferente de las causas del conflicto. La pluralidad implicada por este discurso es revelada levantando las hojas que componen la pared uniforme y blanca, que el artista concibe como "espacio neutro" de tolerancia y diálogo. Los textos insertados en este espacio incluyente, que el artista sugiere como única solución para contrastar una censura social del tema, resultaron de una acción colectiva impulsada por Prieto, fueron enviados a un correo electrónico y una página web creadas por el autor para recolectar reflexiones sobre las posibles causas del conflicto. Una vez montada la exposición en el Centro Cultural de la PUCP, el artista invitó quienes habían colaborado en dicha iniciativa a visitar la exposición para ver su opinión incluida en el archivo recreado por la instalación y leer aquellas de los demás participantes: de esta manera, el artista cumple plenamente con el propósito de este "espacio neutro", mostrando la factibilidad de un diálogo incluyente. El título de la obra alude a un

8 Esta no es la primera exposición curada por Bernedo al haber sido cuestionada por la institución: ya en 2012, Karen había sufrido la censura de una muestra que había dedicado a la luchadora social María Helena Moyano, cuyo asesinato se ha convertido en un símbolo de los años de la violencia política en Lima. Véase: "Curadora retirará muestra censurada si Ministerio de Justicia no se disculpa". En: El Comercio, 23 de octubre de 2012.

ensayo de Nelson Manrique sobre las multíplices causas del conflicto: Manrique, Nelson. "No una sino muchas crisis. Los orígenes sociales de la violencia política en el Perú"9.

Entre los medios empleados para sensibilizar la sociedad peruana sobre las crisis representadas por este conflicto, destacan también tejido y bordado, actividades que forman parte importantísima de la milenaria tradición artesana de Perú.

Dichos medios han caracterizado importantes acciones artísticas dedicadas, en especial, al tema de las desapariciones forzadas derivadas de la violencia política. Entre ellas, quisiera destacar tres proyectos: 70.000/15.000 de Rosario Bertran (2008-2010), La chalina de la esperanza del colectivo Desvela (2010-2011) y Recreando memorias, organizado por el LUM junto con la Dirección de Patrimonio Immaterial y el Museo Nacional de la Cultura Peruana. El primer proyecto puede ser descrito como una consecuencia directa del Informe final de la CVR, ya que surgió del impacto que su lectura tuvo en la artista, especialmente por el número de muertos y desaparecidos provocados por el conflicto, que coincide con el título de esta obra. En particular, Bertran quiso evidenciar la dimensión del drama representado por las desapariciones forzadas con un largo manto de tocuyo, o tela burda de algodón, constituido por 15.000 piezas, cada una con foto, nombre y apellido de un desaparecido. Para escribir los 15.000 nombres de la lista elaborada por ella misma, basándose en el registro de las víctimas contenido en el Informe final de la CVR, Bertran se apoyó en la colaboración de las mujeres de su familia. Las piezas del manto están unidas mediante imperdibles, objetos cuyo nombre, como ya señalado por Vich, no puede que ser leída como complemento intencional e significativo de la obra10. La artista interviene en el espacio público creando un lugar de la memoria itinerante que quiere provocar en el transeúnte una reflexión sobre esta secuela del conflicto y sobre la ineptitud estatal frente a esta problemática: de hecho, al ser interpelada acerca de la posibilidad o menos de caminar por encima del manto por algunos transeúntes, Bertran respondió que el manto podía ser pisado porque esa había sido y es la actitud oficial ante los desaparecidos11.

El manto ha sido expuesto en varios lugares públicos de Lima, principalmente en la calle y en algunas universidades, así como frente al Palacio de Justicia de Huamanga.

La chalina de la esperanza es un proyecto que ha surgido de la iniciativa independiente de Marina García Burgos, Paola Ugaz y Morgana Vargas Llosa. Este proyecto derivó del impacto que tuvo en Marina asistir a la exposición de prendas encontradas durante la exhumación de la fosa común de la masacre de Putis, ocurrida por mano del ejército peruano en 1984. Las prendas fueron expuestas para ayudar los familiares de los desaparecidos a identificar sus seres queridos y este uso del tejido como elemento (re)unión entre el desaparecido y sus familiares sugirió a la fotógrafa el uso de este medio para mostrar el recuerdo y la lucha de los familiares de los desaparecidos. Este también fue un proyecto que implicó la participación de numerosas voluntarias, en este caso los mismos familiares de los desaparecido, y especialmente mujeres, en Ayacucho y en Lima, donde, luego de haber manifestado, un grupo de mujeres se puso a tejer frente al Palacio de Justicia provocando la participación espontánea de ciudadanos no directamente relacionados con las desapariciones. Muy pronto el proyecto integró también contribuciones internacionales pues varios parche vienen de ciudadanos de diferentes países europeos y asiáticos que quisieron participar en el proyecto. La chalina es un manto de lana de dos kilómetros de longitud constituido por parches colorados que llevan nombres, fechas, y mensajes relacionados cada uno con un desaparecido.

9 Manrique, Nelson (2002): El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú: 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

10 Vich, Victor (2015): Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú, p. 277.

11 Vich, Victor (2015): Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú, p. 276.

Después de una controversia ejemplar surgida de la repentina censura, de clara implicación política, de la exposición de la chalina en el Distrito limeño de San Isidro, la obra fue expuesta en el Palacio Municipal de Lima, para ser adoptada finalmente por el LUM, tras una exposición itinerante en Suiza, Colombia y Chile y en la provincia peruana, formando parte desde 2016 de su colección permanente.

El tercer proyecto relacionado con este medio es Recreando memorias: arpillería, mujer y testimonio, que aprovecha esta técnica típica del bordado andino como fuente testimonial. Usualmente la arpillería se utiliza para decorar ropa, cobertores y tapicería con paisajes y figuras que muestran elementos emblemáticos del paisaje andino. La arpillería fue utilizada por primera vez como medio de denuncia social por la cantautora chilena Violeta Parra, y su ejemplo fue seguido poco después por muchas mujeres chilenas para demostrar frente a los crímenes cometidos por el régimen de Pinochet. De hecho, la exposición contó con el respaldo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, que envió al LUM algunas piezas de su vasta colección de arpilleras para que se expusieran junto con aquellas producidas por las asociaciones arpilleras peruanas Mama Quilla de Huaycán y Red de la Infancia y la Familia (Redinfa), ambas constituidas por mujeres afectadas por el periodo de la violencia política. En especial, los talleres de arpillería de Redinfa se organizaron por iniciativa de la CVR, formando parte de las actividades de preparación para las audiencias públicas organizadas por la Comisión.

La arpillería no es el único arte tradicional aprovechado para la construcción de una memoria colectiva de este periodo: en esta ocasión, quisiera destacar otros medios de la tradición artesana del Perú que han sido aprovechados para enfrentar este tema: el retablo y la cerámica. Estas técnicas son particularmente significativas por haber sido entre las primeras utilizadas para denunciar los crímenes cometidos, empezando a representarlos ya en los años el conflicto. Además, de manera afín a la arpillería, esta producción ha sido posteriormente tomada en cuenta por su fuerte valor testimonial por algunos comisionados de la CVR, como Carlos Iván de Degregori, y por su recurrencia en las colecciones permanentes de los museos de la memoria fundados en los últimos quince años.

Destacaré en particular la propuesta de dos artistas oriundos del Departamento de Ayacucho: Edilberto Jiménez y Rosalía Tineo, dos maestros respectivamente retablista y ceramista que recientemente han sido protagonistas de importantes exposiciones y reconocimientos. Ambos vienen de familias con una larga vocación artesana y ambos, como muchos artistas que fueron testimonios directos de la violencia, describen este tema con un estilo realista, dando forma a una denuncia visual puntual y detallada, difícil de tanto de eludir como de instrumentalizar. Son episodios que muestran la violencia gratuita impuesta a los pobladores de la sierra peruana por el régimen del terror instaurado por terroristas y Fuerzas Armadas. Los retablos y las cerámicas plasman recuerdos, que pueden ser personales o escuchados de otros testigos oculares.

Edilberto no es el único al haber dedicado su obra a la violencia política, pues este tema ocupa también una parte relevante de la producción de Nicario y Claudio. Sin embargo, su propuesta artística destaca por la relación que guarda con sus investigaciones como antropólogo sobre las secuelas de la violencia política, en especial en Ayacucho.

En su investigación itinerante por este Departamento, Edilberto recogió testimonios orales del periodo y en muchos casos plasma estos testimonios en su retablo: su metodología, derivada de una lograda integración de su labor antropológica y artística, confiere a sus retablos un destacado valor testimonial. Como he mencionado, artistas que han vivido directamente esta violencia, tienden a percibir su propia obra como evidencia de los crímenes a los cuales asistieron o que les fueron descritos por otros testimonios oculares. Es por esta razón que sus obras destacan por un realismo meticuloso, mediante el cual se busca provocar en el observador la sensación de estar

asistiendo a la vivencia representada, multiplicando así, aunque de manera indirecta, los testimonios de la violencia y transmitiendo el trauma causado por esta vivencia. Es, de hecho, difícil "asistir" a estas tremendas revelaciones, como, por ejemplo, al Asesinato de niños de Huertahuaycco (2007), pero es justamente por el efecto perturbador que obras como esta inducen en el observador ajeno que el autor logra en él una concientización que se resiste al tiempo y a la negación: son imágenes indelebles por su dramatismo. Esta es una obra que ha sido incluida en una reciente muestra monográfica que el LUM le ha dedicado al retablista entre diciembre de 2017 y febrero de 2018. Los retablos expuestos procedían de la colección del Instituto de Estudios Peruanos creada por el antropólogo Carlos Iván Degregori, personalidad destacada de la CVR que reconoció el fuerte valor documental de estos retablos. Lo innovador de esta muestra consiste en el haber combinado la propuesta artística de Jiménez con la propuesta musical que, en muchos casos, los ha inspirado. En muchos casos, el público podía observar el retablo mientras escuchaba huaynos emblemáticos de la canción popular ayacuchana, como "Flor de retama", que seguido han inspirado el artista al describir la lucha y el sufrimiento este pueblo.

Además, la exposición presenta coherentemente la relación entre la obra y el trabajo de etnografía colaborativa del autor, acompañando los retablos con un extracto textual, fotografías y bocetos derivados del testimonio oral del cual la obra es expresión. En esta obra, Lirio qaqa. Profundo abismo (2007), en el cual se muestra un abismo en Chungui que fue utilizado como botadero de cadáveres, sobretodo de mujeres y niños, por miembros del Ejército y de la Defensa Civil. El horror al vacío, hasta en los textos que llenas las puertas de los cajones con una descripción reflexión, o poesía sobre el suceso representado, junto con la detallada descripción de las atrocidades cometidas son elementos característicos de la obra del autor. En muchas de sus obras, Edilberto se ha enfocado en el sufrimiento de las mujeres durante el conflicto, denunciando las violaciones y masacres de las cuales han sido víctimas, enfatizando, al mismo tiempo, su papel de luchadoras sociales en la Ayacucho de esos años, como muestran algunos detalles de Flor de retama, Sueño de una mujer huamanguina (1988) y La muerte (1984). En los últimos dos notamos, respetivamente, dos elementos significativos: la mezcla del tema de la violencia política con un imaginario religioso definido por el sincretismo de iconografía cristiana y andina, y el simbolismo recurrente en la obra de Jiménez. En La muerte, los pericos, que en el mundo andino representan desgracia porqué devastan los cultivos, vienen a simbolizar los militares devastando las comunidades campesinas, que también son representados camuflados de frailes para evadir las frecuentes inspecciones de los militares en las casas ayacuchanas.

Rosalía Tineo es otra artista ayacuchana que renueva los medios artísticos de la tradición peruana como fuente testimonial de la violencia. Su obra forma parte de la colección permanente del LUM y hace poco ha sido incluida en el Museum of International Folk Art de Santa Fe. Sin embargo, Rosalía en su país no goza todavía de la apreciación y el apoyo que se le ha brindado a la familia Jiménez. Hasta la fecha, tampoco se le ha dedicado un trabajo de investigación exhaustivo. A diferencia de Edilberto, no accedió a un nivel de educación superior y se desempeña únicamente como ceramista junto con sus familiares. Su producción alterna el tema religioso tradicional con aquel de la violencia política. Como Edilberto Jiménez, Rosalía representa hechos a los cuales asistió personalmente junto con otros que le fueron relatados por sus familiares y conocidos en el Departamento de Ayacucho.

El LUM expone piezas emblemáticas del trauma que representó este periodo por Rosalía, quien, aún niña, tuvo que asistir a la tortura de su padre, de cuya secuelas murió prematuramente. También encontramos piezas que muestran el arresto, y la consiguiente desaparición, de algunos de sus familiares y otras escenas a las cuales asistió, como las amenazas y el maltrato que sufrieron

las mujeres ayacuchanas por militares, terroristas y ronderos12. Las cerámicas de Rosalía se realizan con una estilo tradicional de este Departamento, utilizando una paleta limitada de tonalidades claras de origen natural y un dramatismo que se cristaliza en el gesto. Algunas obras de Rosalía hacen referencia a otra dramática secuela del conflicto, es decir el destierro de enteras comunidades serranas, quienes tuvieron que abandonar su pueblo y mudarse a la zona costeña.

El desplazamiento de estas comunidades dejan un vasto número de pueblos fantasmas, cuyas ruinas han sido el objetivo de la serie fotográfica de Natalia Iguíñiz, Chunniqwasi o "La casa vacía" (Periodo 1980-2000) (2001-2003), recientemente expuesta en una muestra monográfica dedicada a la artista en el ICPNA de Miraflores junto con otras obras que esta destacada artista ha dedicado a la violencia política, como la reinterpretación krugeriana Mi cuerpo no es el campo de batalla (2004) en la cual denunció, a un año de la publicación del Informe de la CVR, las miles de violaciones perpetradas durante el conflicto.

En cuanto a Tineo, la ceramista interpreta el tema del destierro con una obra sugerente de las inquietudes que este drama trae consigo, una obra significativa con la cual quisiera terminar la presente intervención. En muchos casos, de las comunidades destrozadas por el desplazamiento en los años de la violencia seguido quedan en el pueblo natío unos cuantos ancianos13. En este grupo escultórico podemos apreciar la figura de una de esos ancianos cuidando a los perros abandonados durante el destierro por las familias del pueblo mientras que en su mano sostiene unas hojas de coca en las cuales busca leer el futuro.

Quisiera, entonces, concluir con esta imagen y con una breve reflexión.

Las propuesta artísticas y las exposiciones presentadas en el presente estudio resumen dos tendencias divergentes que siguen vigentes en el panorama cultural peruano: por un lado, los artistas favorecen una reflexión incluyente y, en este sentido, reconciliadora, sobre el violento pasado reciente del país; por otro lado, manifiestan de una actitud crítica hacia el Estado peruano motivada por las implicaciones judiciales y políticas de una parte relevante de sus sectores en los delitos cometidos en el periodo de la violencia.

En todo caso, el activismo artístico dedicado a la memoria y la reparación de las víctimas de la violencia constituye una practica que resulta necesaria si comparada con la indolencia, y hasta la frecuente oposición, del Estado peruano a lidiar con dicho tema.

Al contrastar eficazmente la amenaza constante del negacionismo y del olvido, los artistas peruanos juegan, junto con las asociaciones de derechos humanos, un papel de vital importancia para la construcción de las memorias del conflicto armado interno y la promoción de un debate encaminado a su reconciliación de la sociedad peruana.

En fin, y no menos relevante, su contribución resulta muy efectiva también a favor de los ciudadanos afectados por la violencia. Brindando espacios y ocasiones de conmemoración para sus víctimas, los artistas favorecen la elaboración del trauma sufrido y visibilizan su lucha por una

12 Comités de Autodefensa (CAD) o Rondas campesinas contrasubversivas (sic.): comunidades de campesinos paramilitarizados por la Marina de Guerra del Perú siguiendo el modelo de las aldeas estratégicas creadas por el ejército estadounidense en Vietnam y las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC) de Guatemala. Su papel en el conflicto es tal vez el más controvertido, pues, como destaca el Informe final de la CVR, en estos comités es particularmente difícil distinguir el límite en su condición de victimas y de victimarios. De hecho, varias obras de Rosalía Tineo representan a los ronderos entre los perpetradores de los abusos sufridos por la población civil durante el conflicto. Véase: Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003): Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Lima: CVR, tomo III, cap. 1.5., pp. 437-462.

13 Este fenómeno y sus secuelas sociales han sido descritas eficazmente en una película reciente, Wiñaypacha (2017) de Óscar Catacora, primera película en aymara ganadora de numerosos reconocimientos por el Festival de Cine de Lima y El Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

reparación justa, que será fundamental para la sanación de la fractura entre Estado y ciudadano que numerosas ocasiones, también en ámbito cultural, han demostrado ser aún vigente.

BIBLIOGRAFÍA:

"Curadora retirará muestra censurada si Ministerio de Justicia no se disculpa". En: El Comercio, 23 de octubre de 2012.

"El memorial El ojo que llora es nuevamente atacado". En: La República, 13 de marzo de 2018.

Carlín, Ernesto (2017): "Grabando el recuerdo". En: El Peruano, 16 de agosto 2017.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003): Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: CVR.

Manrique, Nelson (2002): El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú: 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Sarlo, Beatriz (2005): Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Sastre Díaz, Camila (2015): Tensiones, polémicas y debates: el museo "Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social" en el Perú post-violencia política (tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos). Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Ulfe, María Eugenia (2011): Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vargas Llosa, Mario (2007): "El ojo que llora". En: El País, 14 de enero de 2007.

Vich, Victor (2015): Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

UNA ESCUELA DE MÚSICA POPULAR: RESERVORIO DE PATRIMONIO CULTURAL

Alicia Nora Corvalán de Mezzano

UNA ESCUELA DE MÚSICA POPULAR: RESERVORIO DE PATRIMONIO CULTURAL

I. INTRODUCCIÓN

En esta ocasión se presenta el capítulo sobre patrimonio referido a una escuela formadora de músicos populares en Argentina, si bien ha sido una investigación- acción cualitativa más amplia en temática, realizada desde la Psicología Institucional.

En principio, se justifica la elección de este caso analizado en profundidad por el hecho de ser una institución que inaugura –junto con la situada en el partido de Avellaneda, Argentina – la instauración de un lugar de formación sistemática de intérpretes de música popular, ausente en el país hasta el año 1989. También, por la disponibilidad demostrada por sus integrantes para indagar sobre su cultura e identidad institucional, a través de sus procesos de institucionalización. Otra razón que justifica el tratamiento de la Escuela Popular de Música se asienta en el hecho de que, siendo muy breve el lapso temporal desde el momento de su creación, se pueden recoger narraciones provenientes de algunos de sus fundadores. Sus relatos son fuente de información central para comprender cómo se constituye la cultura e identidad de una institución registrando las significaciones que poseen para sus actores institucionales.

La investigación realizada se focaliza en la Carrera de Músico Intérprete en Música Popular, dictada en la escuela citada, sin considerar los talleres que funcionan por fuera de la carrera. La perspectiva institucional desarrollada no incluye, en este caso, un análisis didáctico-pedagógico de la escuela.

Las significaciones se develan a través de las historias orales, de la narración de los mitos circulantes, de los lazos libidinales establecidos y expresados a través de omisiones, lapsus, olvidos y actos fallidos que emergen de las entrevistas.

II. HISTORIA Y PRESENTE

La Escuela de Música Popular es una institución que mantiene una conexión con la Sociedad Argentina de Músicos (SAdeM) , ya que comparten el mismo edificio y se relacionan por vía del área cultural.

El Sindicato Argentino de Músicos, denominado actualmente Sociedad Argentina de Músicos (SAdeM), fue fundado el 21 de Diciembre de 1945, en un período histórico- político correspondiente al primer gobierno peronista. En 1989 la Comisión Directiva crea la Escuela Popular de Música con sede en la ciudad de Buenos Aires. Dicha escuela tuvo y tiene como finalidad el ofrecer una enseñanza formal de música popular.

En sus inicios, por problemas de infraestructura edilicia y de presupuesto, se abrieron talleres coordinados por la Secretaría de Cultura de la SAdeM, los que abarcaban una modesta franja del espectro del mundo musical. Se comenzó con talleres de Bajo, Guitarra, Flauta, Piano, Percusión y Audioperceptiva.

La visión de entonces, que continúan sosteniendo, es la de la formación integral del músico popular. En 1991 la SAdeM se traslada a su domicilio actual. Es a partir de la venta de la antigua sede que se pudo pensar en un espacio más acorde a las actividades de la escuela.

Esto posibilitó comenzar a trabajar en dos áreas concretas: la construcción de una Escuela dentro de la nueva sede y la creación de la Carrera de Músico Intérprete de Música Popular, incluyendo la enseñanza de las músicas populares de toda América.

El nuevo edificio se proyectó con catorce aulas, tres salas de ensayo, dos aulas para batería y percusión, un estudio MIDI (tecnología aplicada a la música) y cuatro espacios destinados a Secretaría, Dirección, Sala de Profesores y Biblioteca. Se equiparon las aulas y las salas de ensayo, instalando un sistema de sonido profesional en el auditorio del nuevo edificio.

A tres años de su existencia la escuela tenía una matrícula de setecientos alumnos que convocaban debido al prestigio obtenido y mediante una difusión "boca a boca". Su creación significó la cobertura de un espacio históricamente vacío en tanto no existían instituciones formadoras de músicos populares. En forma simultánea, se crea la otra escuela de Música Popular conocida por el nombre de su localidad, Avellaneda; la misma es de enseñanza oficial y gratuita.

En cuanto al punto de vista académico, en la EPM se mantuvieron los talleres libres y, cuando se presenta la Carrera de Músico Intérprete, se la organiza con cuatro años básicos y dos años de especialización.

En el año 1997 se firma un convenio de intercambio con el Centro Nacional de Escuelas de Arte de Cuba (CNEArt), por medio del cual la escuela recibe la visita de una especialista en pedagogía musical y coordinación de escuelas de arte: la Lic. Alina Ponsoda. Con ella trabajaron en distintas áreas, algunas de las cuales fueron: diseño de planes de estudio en música popular, diferenciando el nivel amateur y el profesional; curso de capacitación de nivel medio para docentes; sistemas de evaluación para aspirantes; diseño del manual de procedimiento de la Escuela para docentes y alumnos, entre otras temáticas.

En el año 1998 se diseña la Escuela Popular de Música sobre los soportes de dos carreras, ambas pensadas para cinco años de duración:

a. Carrera de Músico Intérprete en Música Popular, certificada por la SAdeM. La duración actual es de cinco años.

b. Carrera de Músico Ejecutante en Música Popular, con Título Oficial.

En la EPM, para la primer carrera, se cursan materias bajo la denominación de Instrumento I a V que enseñan Bandoneón, Bajo, Batería, Clarinete, Contrabajo, Flauta, Guitarra, Piano, Saxo, Técnica Vocal, Percusión y Violín. Todas ellas son de enseñanza individual. En relación a las materias complementarias, se cursan: Práctica Grupal, Ensamble, Trabajo Corporal y Nociones de Derecho Laboral, entre otras temáticas. Estas materias son de dictado grupal.

Esta escuela privada, sin fines de lucro, no tiene ningún tipo de subsidio –a excepción de algunos escasos fondos que han obtenido del Fondo Nacional de las Artes con el objetivo de sostener la orquesta que poseen –. Por otro lado, cabe destacar que fue declarada de "interés cultural", el 16 de Junio de 1999, por el Honorable Senado de la Nación.

Considerar la dimensión económica de esta organización conduce a definirla como autárquica, autosuficiente, en tanto utiliza sus propios recursos obtenidos, no dependiendo de capitales ajenos para su subsistencia. Cuando tienen excedentes económicos, proceden a reinvertirlos en equipamiento. Esta situación económica marca una independencia respecto de la SAdeM que ha sido un objetivo en su desarrollo institucional, posibilitando la autonomía respecto de sus definiciones académicas.

III. OBJETIVO DE LA ESCUELA POPULAR DE MÚSICA

El objetivo que se plantea esta organización es el ejercicio de una práctica musical que estimule al alumno a participar en todas las facetas del proceso de crear-recrear música, a través de trabajos prácticos periódicos y presentaciones de ensambles. La implementación de un laboratorio de Audio con computadoras y grabadores optimiza la práctica y la autoevaluación, como así también la experimentación y el análisis a través de programas educativos de última generación. La salida al mercado laboral es uno de los elementos en consideración a la hora de la formación de los alumnos, como el estimular su capacidad creativa. Por otra parte, la investigación y difusión de culturas e instrumentos autóctonos son de especial atención en relación con la formación del músico intérprete.

A fin de potenciar la capacidad de percibir, ejecutar y componer música, la EPM realiza experiencias de intercambio, seminarios y clínicas con músicos, cantantes, compositores del interior del país, de países asiáticos, europeos y americanos.

IV. ORGANIGRAMA DE LA INSTITUCIÓN

En cuanto al *staff* permanente, la escuela cuenta con un Director, un Subdirector, dos Directores de Estudios, 45 profesores, una Secretaria Docente, dos Secretarios y un Asistente. El organigrama formal se expresa en la realidad práctica con una marcada horizontalidad funcional.

En esta institución la Música Popular americana aparece como un complejo entramado que conjuga representaciones sociales de distintas culturas y se convierte en un marco de cohesión entre los actores organizacionales, direccionando la interacción social cotidiana.

Al ser un valor cultural central y convocante, entendemos que en esta organización la Música Popular constituye una representación social que los enlaza emocionalmente, en tanto es una significación compartida que facilita la convivencia de la diversidad. La EPM se inserta en la sociedad como alternativa al conservatorio clásico, dentro del contexto globalizado actual en el que se tiende a borrar las diferencias en pos de la homogeneización cultural; en cambio, esta institución se sostiene desde una representación social (Jodelet, 2002) que incluye las diferencias. Las que se advierten en primer término aluden a los diversos géneros y estilos musicales que se enseñan e interpretan, pero que a su vez son incluidos –todos ellos – dentro de la denominación de música popular. Música popular que ha estado excluida de la enseñanza en los conservatorios clásicos.

Este ámbito singular propicia, por los propios contenidos académicos que la constituyen como organización, un abordaje teórico conceptual concebido interdisciplinariamente. Esto es así dada la diversidad (cultural, histórica) que marca a las múltiples músicas populares de toda América, a la vez que la homogeneidad que el calificativo de popular les otorga desde sus características específicas, que son tratadas en otros capítulos.

Esta Escuela, tiene la peculiaridad de ser de carácter instituyente en Buenos Aires, por ser una de las dos primeras para formar músicos populares. Su particularidad diferencial es la de pertenecer a un Sindicato y a la vez ser paga. Se diferencia asimismo de la escuela de Avellaneda, ya que ésta es pública y gratuita pero restrictiva en el número de ingresantes que admite por razones edilicias.

También es importante remarcar que, siendo una institución inserta en el medio urbano de la ciudad de Buenos Aires de Argentina, ella misma se convierte en parte del patrimonio intangible capitalino de la cultura ciudadana.

La importancia de investigar esta organización se debe a que:

- Por primera vez en el país se institucionaliza una escuela de música popular
- Por primera vez se incluye una escuela en el seno de este Sindicato.
- Se aprenden las diversas músicas, instrumentos y cantos del campo de la música popular.
- Su materia prima es la música, producto cultural trasmisor de valores sociales a la vez que tiene función institucional de objeto intermediario entre el psiquismo y la cultura.

Una breve historia de la EPM se puede ver en el siguiente esquema:

1945: Fundación de SAdeM

1989: Creación de la EPM. Privada, sin fines de lucro. Talleres instrumentale

1991: Instalación en una nueva sede y creación de la Carrera de Músico Intérprete de Música Popular.

1998: Creación de las Carreras de: Músico Intérprete en Música Popular (Certificada por la SAdeM) y Músico Ejecutante en Música Popular, con Título Oficial.

La institución en análisis es la EPM, recortándose para este estudio una de las dos carreras: la de Músico Intérprete. En la presente investigación se considera la instalación histórica de los talleres para luego centrar la atención en la EPM. Se parte de su instalación en 1991, con ubicación en la sede actual, y la creación de la Carrera de Músico Intérprete de Música Popular, que data de 1998. Durante el desarrollo de esta investigación, las autoridades crearon el Instituto Superior de Música Popular, resolviendo un conflicto producido a partir de la caída del convenio con un Conservatorio Municipal –por cuestiones ajenas a ellos – que ponía en riesgo la culminación de estudios de los cursantes.

Las materias que cursan durante cinco años para recibirse de Músico Intérprete están agrupadas en instrumentos y canto, que incluyen diferentes niveles de materias de Canto e Instrumentos diversos, Lenguaje Musical, Práctica Grupal, Ensamble más Trabajo Corporal y Nociones de Derecho Laboral. Tanto las clases de instrumento como las de canto son individuales, excepto los ensambles y las teóricas.

Importa puntualizar para comprender la cultura e identidad institucional cómo se conjugan los aspectos individuales y los colectivos, la manera de articular la diversidad con la homogeneidad que se encuentra al interior de esta institución.

En este plan de estudio se pone en evidencia la alternancia entre la formación individual, que establece una relación maestro-aprendiz –a la manera artesanal – y la formación grupal, que particularmente en las materias de ensamble requiere un acoplamiento de individualidades diferentes.

A continuación se transmiten en primer lugar las ideas emergentes de las entrevistas realizadas a los actores institucionales sobre la misión de la EPM, sus objetivos, recursos humanos y económicos y el espacio. En segundo lugar se transmite la visión de la psicóloga institucional basada en las observaciones, desde un análisis descriptivo de las observaciones realizadas en relación al espacio, a algunas clases y a eventos institucionales.

V. HISTORIA DEL VÍNCULO CON LA INSTITUCIÓN. IMPLICACIÓN DE LA AUTORA.

La noción de implicación considerada en este texto corresponde al pensamiento de René Lourau (1989). Afirma que la implicación está siempre presente en la manera de investigar; incluye cuotas de saber/no-saber, transparentar/opacar que inciden sobre la comprensión del mundo, debido a determinaciones provenientes de las relaciones sociales. Nuestras inserciones sociales nos ubican en muy distintos y simultáneos segmentos de pertenencia; esto tiene una incidencia en el observador/investigador por su pertenencia a una clase social, a una categoría de género, a un sector etario, a un grupo religioso, entre otras categorías; considera que la implicación es similar a la contratransferencia psicoanalítica.

Distintos motivos impulsan a interesarse por una institución centrada en la formación profesional de músicos populares en la Argentina, considerando los referentes del contexto latinoamericano y las incidencias del contexto mundial. Para que el lector pueda comprender el concepto de implicación en la práctica profesional, así como entender simultáneamente la trama que se va urdiendo entre el investigador-observador- entrevistador y los miembros de la institución, es necesario dar cuenta de diversos motivos sociales, familiares, finalmente personales que manifiestan el vínculo establecido.

VI. IMPLICACIÓN CON LA INSTITUCIÓN E HISTORIA PROFESIONAL

Haber estado durante años en docencia en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, dedicada a la Psicología Institucional y a la Psicología del Trabajo, marcando con énfasis el interés por las prácticas profesionales; ejercer durante siete años como Profesora de la materia Sociedad, instituciones y grupos, Módulo I en la Carrera de Musicoterapia y durante dos años y medio estar a cargo de la Coordinación General de la Carrera, así como también ser consultora de instituciones de formación artística en teatro, plástica y música, permitió abrir una línea de interés institucional como consultora e investigadora.

La inclusión docente inicial y la posterior tarea de gestión en la Carrera de Musicoterapia estimularon rastreos bibliográficos en torno a la música, el arte, la comunicación pre-verbal por vía musical, la importancia cultural de la música para los pueblos y para los individuos; también, el efecto de ligazón colectiva de la música, la relación con la estética y la ética.

El compromiso desde el momento de la elección del tema y el tipo de institución elegida, se analiza a lo largo de la investigación desde dos ejes: el transferencial-contratransferencial y la implicación; el primero, enfocado desde el psicoanálisis, en la conceptualización de Laplanche &Pontalis (1971) y el segundo, desde el sociopsicoanálisis de Lapassade & Lourau (1973).

Para hacer operativos ambos conceptos, se aplica la metáfora del obrador, dado que aun el autor unipersonal de un libro o una idea se encuentra en un diálogo interno, además del externo, constituyendo una grupalidad. Sostenida en conceptos de René Kaës (2010) acerca del psiquismo individual constituido como un grupo, se afirma que toda producción es un "singular plural", y respecto de la escritura misma, ésta es resultante de un diálogo con otros. Entonces, es válido hablar de un obrador que se constituye además con los intercambios simbólicos conceptuales de los autores seleccionados y por supuesto con distintos interlocutores: los asistentes de investigación o colaboradores, otros investigadores consultados, los asesores requeridos en diferentes instancias del desarrollo de la investigación.

Se entrelazan, así, diferentes componentes intelectuales y afectivos, provenientes de la propia historia profesional escuetamente señalada, de la historia personal y familiar.

Respecto de esta última importa señalar la existencia de generaciones anteriores y posteriores ligadas profesionalmente a distintas artes. Todo esto explica el interés por la conjugación entre el arte y la ciencia. Son, entonces, tanto motivos personales como profesionales los que sustentan el interés por el tema y, en consecuencia, la implicación. Importa su consideración analítica para alcanzar mejores condiciones investigativas.

Dos momentos del vínculo establecido entre la institución y la investigadora Partiendo del concepto de implicación con la institución elegida, es preciso relatar dos momentos del vínculo establecido, dado que en cada uno de ellos se ocupó un lugar diverso, aunque manteniendo puntos en común concernientes al interés despertado por la institución.

En un primer momento, la interacción profesional con la Escuela Popular de Música se da desde el rol de consultora psicóloga institucional en el contexto de un trabajo en equipo con una socióloga, quien fuera convocada para indagar sobre la comunicación existente entre los directivos y profesores. Habiendo quedado establecido aquel rol junto a la socióloga, se desarrolló un proceso de consultoría con una duración de un año. El desarrollo de las tareas realizadas y los resultados del mismo, constituyen el conocimiento inicial de esta institución, dando ocasión a dejar establecidas las primeras interacciones y vínculos entre la psicóloga institucional y la escuela de músicos populares. En términos de investigación, esa primera etapa, constituyó, con posterioridad, la exploración inicial.

En lo que respecta a la conformación del equipo interdisciplinario que intervino en la consulta, se ha desarrollado en otro texto (Corvalán de Mezzano, 2007) el tema de la comunicación entre los consultantes y entre las consultoras, presentando también el modelo de encuesta interna construida conjuntamente con los directivos y aplicada en la institución.

Concluido este período de consultoría institucional, se inicia, a propuesta de la psicóloga institucional, el segundo momento, consistente en la implementación operativa de una investigación.

A partir de tal propuesta se inicia el segundo momento, que significa un cambio de posicionamiento de la psicóloga institucional, quien deja de ser consultora y ocupa el rol de investigadora. Este pasaje es un tema que requiere la consideración de la implicación.

El primer momento estableció los grados de confianza necesarios para que los integrantes de la institución se sintieran cómodos en la prolongada etapa de indagación por distintos medios técnicos, a fin de conocer su cultura e identidad institucional, así como el camino recorrido por ellos para instituir su proyecto innovador.

Se inicia el segundo momento, que consiste en la realización operativa de la investigación conducida personalmente por la psicóloga institucional, que contó con el apoyo y colaboración de integrantes de un equipo interdisciplinario.

Se extiende, por un largo período, la investigación formalmente presentada a UBACyT (2011) que contó con integrantes rotativos, en parte debido a los escasos subsidios que quitan estabilidad a sus integrantes.

Ambos momentos consistieron en la aplicación de distintas técnicas para el relevamiento de información. El trabajo de campo de cada uno de esos períodos es diferente. En el primero se construye entre las consultoras y los directivos una encuesta interna para obtener datos acerca de la comunicación entre los integrantes que trabajan en la institución. En el segundo se constituye un equipo de investigación con otros integrantes y se aplican otras

técnicas como observaciones en aula, en eventos institucionales, entrevistas individuales en profundidad, aplicación de una escala, palabras asociadas al logotipo de la escuela.

VII. PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL

Entendiendo que la escuela de música de la que nos ocupamos tiene una tarea patrimonial, en la medida en que valoriza académicamente la música popular, es preciso adentrarnos en algunas apreciaciones teóricas sobre patrimonio.

Marcelo Álvarez –dedicado a las ciencias antropológicas – y Patricio Reyes –dedicado a las ciencias políticas y las artes –, hacen formulaciones sobre el patrimonio desde una visión jurídica e institucional teniendo en cuenta el Mercosur (Álvarez & Reyes, 2000). Afirman que para que el patrimonio sea protegido debe ser nombrado como tal y que no se dude de lo significativo que es para construir la identidad y la memoria.

Es importante la puntuación de los autores que incluye en la actitud de preservación tanto los aspectos materiales, las cosas, como los aspectos imaginarios ligados a la atribución de valores. Como explican:

Si en nuestro caso, la Argentina se define como país multiétnico y multicultural desde su reforma constitucional de 1994 (art.75, incs.17, 19 y 22) sería preciso incluir en su patrimonio – como a su turno en el de los demás países del Mercosur – la consideración de los actores recurrentemente excluidos de su historia, de las singularidades y de los silencios culturales. Este hecho, junto con la percepción de que el patrimonio hoy está más referenciado en la heterogeneidad multicultural que en identidades discretas, tiende a modificar la actuación preservacionista pues revela que no existe sólo un patrimonio sino patrimonios, cada uno de los cuales referenciados en minorías específicas (grupos étnicos, religiosos, movimientos sociales o locales). (Álvarez & Reyes, 2000:156-157).

Concluyen señalando que tener políticas culturales nacionales y regionales al respecto, permite asegurar la reapropiación de los bienes patrimoniales y su uso democrático.

La institución investigada, con su misma existencia, es una huella que marca derroteros patrimoniales diversos al interior de sí misma. La EPM es un patrimonio localizado en la ciudad de Buenos Aires, en tanto patrimonio tangible, siendo al mismo tiempo un reservorio simbólico de múltiples aportes culturales que encierra de modo condensado fragmentos identitarios que hacen a la argentinidad.

VIII. PATRIMONIO TANGIBLE E INTANGIBLE. SUS RELACIONES

Iniciaremos este apartado definiendo y desarrollando las nociones de patrimonio tangible, patrimonio intangible, sus relaciones mutuas y con la cultura popular.

En las conclusiones de las Primeras Jornadas de Patrimonio Intangible (2001), realizadas en la Ciudad de Buenos Aires, se afirma que el patrimonio tiene un carácter dinámico en su devenir histórico y que los bienes patrimoniales no deben quedar cristalizados bajo la forma de la idealización. Sostienen (s/r, 2001: 222) que:

> …cuando hablamos de patrimonio intangible, estamos hablando de memoria. La memoria es una construcción colectiva que se renueva día a día. Dado que la construcción colectiva de la memoria y del imaginario (es decir, lo que una sociedad cree que es, la representación que tiene de sí misma) depende de las luchas por el poder, surgen memorias y olvidos, presencias y ausencias, pues cada sector, según sus intereses y su proyecto de futuro, recorta ciertos momentos del pasado y oblitera otros.

La Doctora en Antropología Mónica B. Rotman sostiene que "en las últimas décadas se han ido produciendo ciertas modificaciones relevantes por una parte en la conceptualización del patrimonio, entendido ahora como 'construcción social'" (Rotman, 2001: 154-167). Considera que el patrimonio es una "herencia cultural", además de tener un sentido histórico y artístico.

Rotman, referenciando a García Canclini (1990), centra su mirada en la producción artesanal urbana de las ferias, la cual es en general considerada como una "cultura devaluada", negativa, ilegítima, por lo que se la excluye. Los productos artesanales de ese ámbito corresponden a las clases más bajas, con menos posibilidades, que ocupan un lugar inferior dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos. Todo esto no favorece convertirlos en un saber que sobreviva más allá de los individuos; se transmite oralmente; no crece a través de una educación institucional ni se investiga.

Estas afirmaciones pueden ser aplicadas al tema de la música popular, que también responde a ciertas características artesanales en cuanto a la producción musical, de instrumentos y a las formas de transmisión. Como las artesanías y ferias urbanas, la música popular conlleva desde sus orígenes procesos de hibridación, combinando sonoridad de los pueblos originarios, del medio rural y urbano, de distintas épocas de la patria más los de origen extranjero. Las formas culturales heterogéneas resultan no siempre bien aceptadas ni valoradas. Estos argumentos explican el rechazo de los conservatorios, que impide la formación académica en música popular.

La Dra. en Sociología, Elizabeth Jelin (2001), parte de una conjunción entre el contenido del patrimonio intangible y de las identidades, interesándose en hablar de la memoria. Este concepto es utilizado para indagar cómo las personas explican su pasado, dándole un sentido y de qué modo lo ligan con el presente al intentar rememorar y/o olvidar. Afirma que interrogarse acerca del pasado es un proceso de carácter subjetivo, que se construye mediante el diálogo y la interacción social.

Según Jelin, la memoria es la visión que se tiene del pasado, construida como conocimiento cultural compartido por generaciones.

Para la Psicología Institucional es importante tal concepción, en la medida que nos posibilita entender el aspecto colectivo que caracteriza a la memoria institucional, la que podremos conectar con las representaciones sociales y los relatos fundacionales.

Luis Repetto (2006), relaciona realidades del mundo globalizado de hoy, tales como la diversidad cultural, la protección del patrimonio y la memoria colectiva. Plantea que ellos son temas recurrentemente abordados, considerando la idea de las sociedades multiculturales y el concepto de la cultura universal, a la vez que es necesario actualizar los usos del patrimonio local e internacional, desde una cooperación institucional. Al afirmar que se puede crear desde la sociedad civil un registro euroamericano para identificar sitios patrimoniales existentes, se confirma la pertinencia y validez del tema de investigación institucional, rescatando la memoria e identidad patrimonial de esta escuela.

El patrimonio cultural, según el autor referenciado, es dinámico, creativo y está conformado por múltiples dimensiones; por medio de él nos identificamos socialmente y por medio de él las sociedades portan su cultura, en la cual incluye la ciencia, la tecnología, las prácticas sociales, las artes, abarcando tanto el patrimonio material como el inmaterial Todas estas apreciaciones se reconocen al interior de la institución investigada.

Repetto (2006) sostiene que la oralidad es central como medio para preservar y transmitir lo patrimonial. La transmisión oral permite comunicar la música, la danza, los

lenguajes plásticos y todo aquello que hace a la participación colectiva. En las sociedades tradicionales, es un modo fundamental de relación con los semejantes y con la naturaleza. Como advertimos en este recorrido autoral, el patrimonio cultural puede ser material o inmaterial, tangible o intangible según distintas posiciones, algunos lo integran de modo conjunto.

Repetto (2006) hace suya la definición de patrimonio inmaterial dada por la UNESCO en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, del año 2003, y afirma, entre otros conceptos, que la comunidad y los grupos recrean constantemente respondiendo a un entorno en interacción, siendo el patrimonio cultural el que otorga identidad.

La UNESCO también confirma la importancia de la oralidad para la transmisión de los mitos, de las actividades ceremoniales, cantos, leyendas, así como las indicaciones para su realización.

Consideremos otra definición, dada por la arquitecta María de las Nieves Arias Incolla (2001), acerca de los bienes patrimoniales. Los bienes tangibles se manifiestan a través de los elementos materiales de la arquitectura, el urbanismo, las artesanías. Los bienes intangibles, que no tienen sustento material, se manifiestan en hechos, maneras y formas tradicionales que se mantienen vivas. Esta profesional marca como fecha importante para la humanidad el año 1972, dado que ese año la UNESCO presenta por escrito la "Convención internacional para la protección del patrimonio cultural y natural", promoviendo que todos los países del mundo propongan sus bienes naturales y culturales como Patrimonio de la Humanidad, en tanto posean valor paradigmático y universal.

Simultáneamente, se crea el Comité del Patrimonio Mundial para la evaluación de los bienes propuestos.

Es de interés considerar particularmente la inclusión de diversos tipos de bienes, denominados por la autora del siguiente modo:

- bienes culturales inmateriales, correspondientes a las tradiciones, el folklore, las costumbres de un pueblo. El tango, considerado por la UNESCO en el año 2009 patrimonio inmaterial de la humanidad, es un ejemplo.;
- bienes del patrimonio industrial, que incluyen: estaciones, mercados, docks, puentes;
- el patrimonio moderno y contemporáneo del siglo XX, centrado en lugares, enclaves y sitios monumentales de tipo paradigmáticos;
- la arquitectura modesta de los barrios, con sus peculiaridades y características que recobran la identidad zonal;
- el patrimonio rural de chacras, estancias, galpones, sitios monumentales, que dan cuenta de la influencia europea;
- el patrimonio viviente que la gente aporta, registra, transmitiendo valores a la cultura del lugar para las generaciones futuras. A través de sus usos y costumbres un pueblo expresa cuáles son sus sensaciones, sus afectos, su modalidad de festejo.

La autora, además, insta a fusionar definitivamente lo tangible y lo intangible, proponiendo que nuestro país conserve mucho más estas expresiones patrimoniales, preservando su autenticidad. En tal sentido, considera fundamentales las estrategias y políticas patrimoniales de las instituciones nacionales y municipales.

En su participación en la misma mesa de las Jornadas referidas anteriormente, Flora Losada (2001) remite a la recomendación emitida en 1989 por la UNESCO para el cuidado de la cultura tradicional y popular asociada a la cultura viva, uno de cuyos valores alude a la identidad basada en el reconocimiento.

Señala las dificultades existentes para diferenciar lo tangible de lo intangible, marcando una tendencia en cierto modo rígida para encasillar ambos patrimonios que verdaderamente están entrelazados en "un solo comportamiento o discurso social (indicial o comportamental, lingüístico, icónico) con dos dimensiones: un aspecto perceptual o tangible y un aspecto conceptual o intangible" (Losada, 2001: 148).

En la línea de cierta problematización existente en esa disyunción, Leonor Arfuch (2001) sostiene que es importante problematizar la contraposición tangible/intangible; lo tangible, en sentido cultural, no es tan sólo material: está investido de valores simbólicos que acompañan, por ejemplo, a un edificio que, además de características estéticas, arquitectónicas e históricas, es un conjunto que posee significación, mediante la intervención humana. Todo bien material posee una relación con el imaginario colectivo, está cargado de sentido filosófico. La autora aquí establece una equivalencia, en este sentido, con un nombre, un logo, una marca, una identidad corporativa, los que son más que una gráfica por el simbolismo que encierran. Entonces, sostiene un entrelazamiento entre lo tangible y lo intangible en la percepción momentánea, así como en el recuerdo, incluyendo las distorsiones subjetivas.

En tanto, Elizabeth Jelin (2001) advierte acerca del reconocimiento que se tiene sobre los bienes culturales del pasado, las memorias intangibles y los productos culturales que son tangibles, así como del deseo que se tiene de cuidarlos y entregarlos como legados a futuras generaciones. Reconoce que existe una tensión no resuelta, que supone quedará abierta para siempre y se renueva frente a nuevas circunstancias. Lo que resulta de esta tensión abre, por un lado, un interrogante acerca de la preservación de la cultura, y por otro, espacios de creatividad con la finalidad de ejecutar distintas formas de apropiaciones y sentidos del pasado.

Siguiendo estas líneas de pensamiento se considera que la Escuela Popular de Música preserva cultura y favorece, a la vez, caminos de creatividad desde su concepción de enseñanza, que se advertirá en las narraciones de sus integrantes.

Marcelo Álvarez y Patricio Reyes (2000) concluyen que hay deudas en las políticas culturales de la nación y de la región respecto de los procesos de patrimonialización con el objetivo de incluir bienes representativos de la cultura, tanto tangibles como intangibles, que corresponden a los distintos conjuntos sociales. Para ellos, la asignatura pendiente es asegurar la reapropiación y usos democráticos para todos los países comprometidos al respecto.

IX. TIENEN LA PALABRA LOS INTEGRANTES DE LA INSTITUCIÓN

El Vicedirector dice que en la base de la propuesta institucional hay un principio filosófico: transmitir a los alumnos la necesidad de conocer lo que es nuestro. En la Argentina se tiene una escasa divulgación de nuestras raíces, invasión de otros estilos musicales en otro idioma, que hablan de problemáticas que no tienen nuestro color y nuestro "sabor"; les importa que conozcan y aprendan a valorar y a tocar nuestros estilos.

Un profesor cree que en la institución hay una gran identidad cultural que hay que organizar y mostrarla, y este es el trabajo que se hace con los alumnos; por lo menos, en la cátedra de Guitarra. El profesor también lo hace a través del rock, les guste o no a los alumnos; para él la cuestión es ver el mensaje, las letras, el contenido, todo una cosa que se fue perdiendo, dice, organizado por los medios de comunicación. Es una cuestión ideológica, que

quiere decir que cuando hace música tiene en cuenta un horizonte relacionado con lo ancestral, vivencial, de compromiso ideológico, que suena muy setentista, según su opinión.

Uno de los Directores de Estudio dice que antes que nada habría que valorar lo nuestro, nuestras raíces, nuestra historia, nuestra música.

Uno de los profesores de Ensamble explica que la escuela intenta que el alumno sea capaz de interpretar y conocer el bagaje cultural que tiene una nación o sus géneros populares, los propios del sitio. La Argentina tiene un desafío para crear y recrear cultura, al ser una nación muy nueva, teniendo sólo doscientos años de cultura propia. La escuela trata de ir hacia atrás para conocer el repertorio popular y después empujar al músico egresado para que encuentre su propia identidad dentro de esa misma cultura popular y su propia reformulación, porque él es parte de esa cultura, no es sólo un intérprete, es un generador de esa misma cultura tan nueva.

Un profesor de Instrumento afirma que la música reconoce una raíz en la gente, es un acervo cultural de una determinada región, la cuestión que se plantea es si nos lo dejan conservar. A lo largo de la historia la gran metrópoli lo destruye sistemáticamente y los pueblos que pierden la raíz cultural, muy probablemente quiebran la independencia política y económica. Considera que los medios sacan el apoyo a la cultura popular verdadera, el propio idioma no es defendido. La escuela tiene una función respecto de la inserción en la cultura popular de nuestro país. Más que la profundización de algún estilo, para los que trabajan en la escuela, es importante el principio de no perder la cultura, la raíz de donde se nació, el propio idioma.

X. TIENE LA PALABRA UNA CANTORA DE MÚSICA POPULAR

La transmisión de las ideas de esta cantora, que fue entrevistada para tener una voz externa a la institución, tiene la finalidad de corroborar o no las de los integrantes de la Escuela Popular de Música.

En esta entrevista prolongada se muestra una disposición afable y generosa para compartir sus conocimientos. Como ocurriera en otras entrevistas con músicos, aparece junto a la palabra el canto y el repiqueteo musical sobre la mesa para lograr una mayor expresividad en la transmisión.

Esta entrevistada se identifica como cantora, no como cantante. Siendo de origen cordobés, sostiene una forma de decir de su lugar: la cantante tiene "con qué", en cambio la cantora tiene "por qué". Se define, tomando palabras de Atahualpa Yupanqui, como cantora de artes olvidadas, como lo son las expresiones musicales.

Dice que cada uno es el resultado de una región cultural donde ha nacido. Sostiene que las chacareras, las vidalas, las bagualas tienen que ver con el entorno del hombre, donde se mueve el hombre, su hábitat. Está segura que las tonadas tienen que ver con los climas, así las diferencias entre las músicas del noroeste, de la zona mesopotámica y de la ciudad de Buenos Aires.

Reconoce que la música popular tiene una gran condición, ser popular, en tanto es en parte, reflejo de lo que la gente hace, realiza, vive en una región determinada. Casi todas las canciones populares hablan de un personaje real, que se levanta temprano, va a hacer sus faenas, vive enfrentado con la naturaleza. Los valores o ideales que sostiene se corresponden con la solidaridad, que comparte el pan y el vino.

Agrega que nació con condiciones innatas para el canto y que siempre tuvo actitudes para realizar, junto a sus hermanos, artesanías de cuero y bordado.

Surgen de estas expresiones, relaciones entre la música y tareas de índole artesanal, tema que se recuperará en las conclusiones finales.

Afirma que la música, más allá del poema, de la copla, del texto discursivo, tiene un efecto aglutinador, siendo, ni más ni menos, una forma de expresión de los pueblos. Relata que le ha salvado la vida cuando ha sido presa política y que es un modo de comunicación y de conocimiento de tantos países a los que se conoce por su música.

Esta entrevistada pasa de las descripciones regionales a las universales cuando plantea cuestiones de Latinoamérica y refiere a los Beatles como ejemplo de revolución musical en cuanto renovó la música por utilizar formas de armonía diferentes, así como por producir una música que llegó a distintas clases, entre ellas las populares, siendo entendida hasta por neófitos. Sostiene que otro ejemplo de conocimiento mundial es Gardel.

Dice que los músicos populares son muy peligrosos para los sistemas dictatoriales, como ocurrió en Chile con Víctor Jara y con Mercedes Sosa en Argentina. La música tiene una connotación política porque el poeta dice lo que tiene que decir.

Opina que la música clásica es la música popular del lugar de donde proviene. Así, es clásica para nosotros pero no para los países donde se originó.

Cuenta que los coyas, cuando escucharon a Miguel Ángel Estrella tocando a Beethoven y a Bach, dijeron que esa musiquita era bonita, que parecía el ruidito que hace el río entre las piedras.

Dice que aquellas canciones que no tienen demasiada raíz son como un árbol, que cuando viene un viento lo tira; ejemplifica con el eucalipto, árbol que no tiene raíces profundas.

Habla sobre la música de Yupanqui, dice que ésta va a perdurar en el tiempo. Si se analiza una letra de sus canciones, se advierte que dice una cosa y está queriendo expresar otra. Si está hablando del hombre, por ejemplo, habla del yuyito que está creciendo en la grieta de una piedra.

En este momento de la entrevista canta:

> Pobrecita cuando muera, con quién va a andar. A veces sigo mi sombra, a veces viene detrás, pobrecita cuando muera, ¿con quién va a andar? A veces sigo mi sombra, a veces viene detrás, pobrecita cuando muera, ¿con quién va a andar?

Ella dice que en esta canción hay como una tercera dimensión, que considera que remite a otros estratos, como es el filosófico, inherente al hombre. Yupanqui, a diferencia de otros autores, se ocupa de asuntos que tienen que ver con la profundidad del hombre, por eso transcenderá.

Conecta la identidad con estar ligado a las raíces y con plantear cuestiones trascendentes. Para ella la tradición es la memoria y las raíces; la amistad que tuvo con Yupanqui le permitió codearse con la memoria, en conversaciones mágicas, profundas.

En cuanto a su formación, además del reconocimiento a este cantautor, aparecen relatos sobre su familia, su abuelo y su región de origen, con sus algarrobos, la tierra, el sol. Afirma que, a diferencia de otros músicos, no anda buscando sus raíces, porque las tiene en ella y le dan identidad. Sostiene que se puede renovar la música tradicional dándole un aire diferente; por ejemplo, giros que no pertenecen al folklore, si están bien aplicados, con conocimiento, producen renovación. Es como la combinación de colores, y para ello refiere a los verdes y a los azules de la naturaleza.

No tuvo una formación sistemática, dice que traía todos los elementos de su tierra como la criollada, que es su forma de hablar, que la diferencia de los porteños. Aprendió a vocalizar y considera que la técnica incorporada le da sabiduría y le permite adquirir oficio; ese aprendizaje no le hace perder la coloratura de su voz, sino que mantiene esa cosa de la tierra en su canto.

Al trasladarse a Buenos Aires perdió el contacto con los vecinos y refiere el desarraigo recordando la zamba La añera, que dice "tira el caballo adelante y el alma tira pa'tras". Relaciona la música con el espacio, cuando éste es más abierto los movimientos del cuerpo son más amplios y la voz también se expande; al estar en un departamento en Buenos Aires, tuvo que aprender a expresarse de otra manera.

Cuando está en un espectáculo le encanta charlar explicando temas y cuando el público empieza a entender, dice que es increíble lo que pasa, porque, afirma, que nadie puede querer aquello que no conoce.

Considera poetas a los hermanos Dávalos, que le han cantado a los oficios; conecta el tema de los oficios con la alfarería riojana y se extiende hablando de Xul Solar, de la pintura en general y de pintores norteños que dan cuenta de los pueblos colonizados. Acentúa la falta de curiosidad de la gente para ir a conocer las fuentes, los orígenes culturales. Señala la diferencia que tenemos con la cultura japonesa y la mejicana, ya que éstas rescatan sus propias cuestiones folklóricas, siendo países inteligentes porque tienen claro quiénes son ante el mundo.

Plantea que tiene una teoría personal acerca de que los distintos ritmos salen del hábitat del hombre. Si se escucha una guaraña con el arpa, se nota que ahí está el río, naturalmente en ese instrumento. Si se escucha el huayno (música andina de origen incaico), es como estar en la montaña. Andando una vez a caballo en La Pampa oyó la pisada y reconoció el ritmo de la milonga, porque el caballo iba con un paso arisco y ahí, dice, está la milonga; cuando se lo dijo a Yupanqui él le dijo que podía ser. Relaciona el huayno con la corrida de las llamas en contra del cerro, y haciendo ritmos sobre la mesa explica el sonido que produce el animal. Conecta el ritmo riojano de la vidala chayera con la molienda de distintos cereales en el mortero, mientras continúa haciendo ritmos sobre la mesa. Expresa la influencia de otras culturas en las danzas, como en el caso de la zamba, la influencia africana en el tango y en el malambo. Lo único que es propio es la vidala o la baguala y el charango; la guitarra y el bandoneón, como la quena, vienen de Europa, concluye.

En la época en que se realiza la entrevista, la cantora estaba estudiando una licenciatura de tres años en la Academia del Tango y había empezado a cantar y bailar valsecitos criollos; estaba muy entusiasmada con las materias que cursaba. Respecto de la formación de música popular, sostiene que en la actualidad nota que hay muchos intérpretes mediáticos, que no se forman, y logran en pocos meses grabar y estar en televisión. Recuerda un dicho de su abuelo que reproduce en referencia a esos éxitos mediáticos: "amor que entra al trote se va al galope". También critica a los que imitan estilos de músicos conocidos y a aquéllos que no indagan en las fuentes regionales. Considera que es posible formarse como intérprete.

No hay mucha investigación en música popular, sí reconoce una investigación que se está haciendo recopilando temas anónimos, no sabe si hace algo al respecto el Instituto de Musicología Carlos Vega. Parece que carece de interés y no hay dinero para tales tareas, aunque se trata de un capital cultural que se pierde, inclusive como capital económico.

XI. MEMORIA, CULTURA E IDENTIDAD

La posesión de un patrimonio institucional, tangible e intangible, está unido a una misión de perpetuación de las culturas musicales que son rememoradas, recreadas y transmitidas generacionalmente. La EPM, en este sentido, es un reservorio de memoria cultural y de identidad social.

Partiendo de un autor clásico del psicoanálisis, Sigmund Freud (1948), e intentando continuar con la producción de una trama conceptual de carácter intertextual, se incluye su concepción de cultura:

> […] designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí […] consignaremos como primeros actos culturales el empleo de herramientas, la dominación del fuego y la construcción de habitaciones (Freud, 1948: 21).

Estas afirmaciones correspondientes a las obras sociales de Freud permiten reconocer que las instituciones y la regulación de las relaciones sociales son también patrimonios de la humanidad y marcan un camino hacia las concepciones de la subjetividad, ineludiblemente ligada al intercambio social. La constitución institucional puede equipararse, en este sentido, a la creación del fuego y a su mantenimiento, evitando su extinción. El fuego, como símbolo de trabajo, es una alegoría válida para los momentos fundacionales de una institución. Instalar la EPM, como cualquier otra institución innovadora, implica la doble acepción del fuego como agresión y pasión.

Se hipotetiza, desde la interpretación mítica de que el fuego pertenecía a los dioses, que la institución creada equivale a un fuego arrancado a los conservatorios para convertirse en un nuevo bien patrimonial, contrapuesto al existente.

La nueva institución se construye para instalar la importancia valorativa de una música marginalizada por la academia hasta ese momento.

Existe un entrelazamiento entre los tres términos: cultura, memoria e identidad, por la pertenencia sustancial que poseen en relación al campo social. (Corvalán de Mezzano, 2002) Se puede asimilar memoria a pensamiento social, en tanto es por vía de las representaciones sociales que podemos analizar esas tres categorías en el escenario colectivo, dado que ellas conjugan aspectos psíquicos y sociales a la vez (Jodelet, 2002).

La EPM en su identidad institucional puede considerarse una muestra de resistencia social asentada en la recuperación de la memoria de la cultura regional multicultural popular que los identifica. Resulta ser una institución que ensambla músicas y culturas bajo una representación social común, la de música popular.

XII. LAS INSTITUCIONES: RESERVORIOS DE PATRIMONIO CULTURAL

Las instituciones guardan memoria a través de sus integrantes: respecto de la tarea, de las configuraciones vinculares que se establecen entre sus miembros, los momentos de cambio, contando en sus relatos la historia de la institución.

La carencia de instituciones que preservan y transmiten parte del patrimonio cultural, como sucedió hasta el momento de la creación de la EPM respecto de la música popular, merece ser comprendida desde una visión musicológica y sociológica.

En esta línea, Joan-Elies Adell Pitarch (1997) aporta una comprensión acerca de la marginación que la musicología ejerció sobre el estudio de la música popular, conduciendo a una falsa distinción en el pensamiento moderno occidental que divide a los discursos en verdaderos, históricos, públicos y por otro lado, los imaginarios, subjetivos, privados. Se separan desde esa óptica las esferas culturales, políticas y económicas de la música tradicional, sin preguntarse por el papel histórico en la construcción de las hegemonías y las identidades sociales. En cambio, con la música popular contemporánea, dice Adell Pitarch, no ocurre lo mismo; si bien él se centra en el rock, sus opiniones abarcan la música popular en general. Afirma que para la teoría cultural la música popular es considerada un pariente pobre.

No se han efectuado reflexiones sistemáticas acerca de la música como sí las ha habido respecto del cine y la televisión, habiendo entrado las innovaciones tecnológicas en todas ellas.

Importa remarcar una idea del autor respecto de que la música, como disciplina, quedó reservada para su estudio en el conservatorio y en manos de especialistas musicólogos que calificaban a la música popular como poco rigurosa, por lo que no era digna de ser analizada académicamente.

Esta última afirmación explica la carencia que los músicos populares tuvieron hasta la creación de las primeras escuelas, entre las cuales se encuentra la EPM.

Dentro de este panorama general, el autor advierte que los musicólogos no abordaron ni el nivel simbólico ni el social de la música popular contemporánea, faltándoles modelos para explicar el sentido y el significado de los fenómenos de la realidad cultural. Importa remarcar que dicha música posee una dinámica que requiere considerar el nivel simbólico y el nivel social.

También dice que los sociólogos son los que se han interesado por la música en la sociedad de masas, siendo para ellos un valioso objeto de estudio; además, considera necesario relacionar música y sociedad desde una perspectiva semiótico-lingüístico-social. Para comprender las transformaciones de estilo, los conceptos de armonía, los juicios estéticos, es preciso considerar los cambios en relación a los factores políticos, sociales y económicos. Toma palabras de Attali (1995), quien asigna a la acción de escuchar y memorizar la posibilidad de interpretar y apropiarse de la historia y también utilizar la cultura de un pueblo, encausando su violencia y su esperanza.

Recurre a referentes como Mikhail Bakhtin y Valentín Voloshinov (1992) al sostener la idea de que lo individual es social y por lo tanto ideológico, provocando así una interpenetración entre lo individual subjetivo y lo social.

La música, para Pitarch, no es un reflejo pasivo de la sociedad, sino que sirve como un foro público de debate.

Finalmente, considera que la música popular contemporánea es dialógica, que no sólo es una tecnología social que produce y reproduce significados, valores e imágenes. También es translingüística, es decir que posee una dinámica de afectos e ideas. Por ello sostiene que no es un lenguaje sino un conjunto de discursos entrecruzados; es un compromiso de la subjetividad con el imaginario social.

Para Pitarch es legítimo preguntarse si la música contribuye a los procesos de transformación políticos o sociales.

Pablo Vila (1996) plantea la necesidad de repensar teorías para comprender cómo la música incide en los procesos identitarios. La idea de narrativa, señalada por Vila como recurso para entender a los actores sociales, es importante para reconocer las posibles identidades que

se forjan al participar de múltiples relaciones de producción, raciales y étnicas, de religión, de clase social, entre otras.

Vila le da importancia a la interpelación de los actores sociales que articulan sentidos a través de la música popular. Para esa interpelación se basa en la narrativa. Los protagonistas de las diferentes historias desarrollan su sentido de identidad mediante narraciones para sí mismos y para los demás, de modo tal que se entiendan los eventos aislados y aunarlos en una trama. Afirma que la narrativa construye identidad al componer el argumento de la historia. Siendo la identidad social relacional y procesual, es preciso entenderla a través de narraciones; éstas permiten conocer la identidad presente aunque siempre implicando las tres dimensiones de presente, pasado y futuro.

La imagen del yo unificada, según Vila, se desarrolla mediante la herramienta cultural de contar historias, construyendo narrativas acerca de cada uno y de los demás. La música es un tipo de artefacto cultural que posibilita armar tramas argumentales para construir identidades sociales.

La búsqueda de conocimiento de la construcción de la cultura e identidad de la EPM es sostenida por las entrevistas en las que recogemos las narrativas de los actores institucionales que dan cuenta en sus relatos de la identidad de la institución a la vez que expresan su propia pertenencia a la misma.

Según lo visto a través de estos autores se refuerza la validez de recurrir a diversas visiones disciplinarias dadas las múltiples dimensiones de la institución y la heterogeneidad musical que abarca la música popular enseñada en esta escuela.

Marcos Napolitano (2005), estudioso brasilero de la historia social y la música popular afirma, centrado en la música brasilera, que es un producto de fusiones y mediaciones culturales, étnicas, religiosas, de clases, etc. Por eso resulta un mosaico; y que mejor se la comprende cuanto más focos se dediquen a estudiarla.

XIII. CONCLUSIONES

Por lo que hasta ahora se ha analizado, la Escuela Popular de Música ha logrado construir un estado de bienestar en sus integrantes en tanto su cultura e identidad institucional posee características necesarias para lograr un ensamble de bienestar entre sus trabajadores, constituyendo parte del patrimonio argentino.

Parecen lograrlo teniendo un ideal unificador, cohesionante, como es la música popular constituida por una convergencia intercultural de estilos, géneros y ensamblada tanto en la práctica grupal de los músicos como en la convivencia laboral. Sienten tener un sostén institucional, cooperan en el trabajo, tienen actitudes y sentimientos de respeto y valorizan a sus compañeros de trabajo; se sienten realizados en lo personal y en su rol profesional de músicos populares, viviendo con satisfacción el crecimiento de la institución.

Los patrimonios tangible e intangible se entrelazan en la configuración institucional de la Escuela Popular de Música, que es un reservorio parcial de memoria híbrida de esta ciudad de Buenos Aires, en los términos de García Canclini (1990).

En esta investigación, la música popular, que dicha escuela enseña a interpretar, se considera un bien patrimonial identitario, por lo cual afirmamos que esta organización tiene una función de preservación del patrimonio presente.

Por otro lado, centrar una investigación desde la perspectiva de la Psicología Institucional contribuye a la preservación, junto a las más habituales investigaciones y difusiones que se realizan desde otros campos disciplinarios como la historia y la antropología.

El patrimonio tangible lo constituye el edificio de la Escuela Popular de Música, con sus instalaciones, sus espacios.

El patrimonio intangible ocupa un lugar central en este libro: la cultura e identidad constituida en y por la escuela como organización que representa, a través de la música un archivo viviente, presente, de acervo identitario americano asentado en Argentina.

El patrimonio vivo está expresado en esta institución que va produciendo modificaciones organizacionales, algunas de las cuales exceden nuestro objeto de estudio.

Preservar la identidad y la memoria, ligadas entre sí, conlleva tener en cuenta la oralidad, que actúa como vehículo de transmisión del capital cultural. Todo ello implica cuidar la sociedad a la que pertenecemos.

Siguiendo el pensamiento de los autores citados, las narraciones de los actores institucionales como las opiniones de los participantes del Taller más los relatos de la cantora popular, se puede considerar que la Escuela Popular de Música, permite hacer visible para el mundo académico, la música popular. Al incluir la música tradicional de América Latina y de América del Norte en su plan de estudio, se constituye ella misma en un bien patrimonial tangible e intangible, que a su vez da como resultado un proceso de inclusión social.

Puede pensarse a la EPM como una institución que guarda memoria de un abanico amplio de culturas, propiciando así construcciones de identidades individuales, a la vez que deja una huella institucional identitaria de carácter sonoro popular.

A partir de su fundación fue creando caminos de reapropiación de cultura y propiciando la inclusión de minorías específicas para enriquecer la vida democrática.

XIV. BIBLIOGRAFÍA

Actas Primeras Jornadas de Patrimonio Intangible, Conclusiones de las Jornadas en Memorias, identidades e imaginarios sociales, 2001, Tomo 5, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Adell Pitarch, Joan-Elies: "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología", en Revista Transcultural de Música, Nº 3, 1997, 1- 11, [En línea: http://www.sibetrans.com/trans/index.htm]

Álvarez, Marcelo & Reyes, Patricio: "El patrimonio según el Mercosur", en Patrimonio e Identidad Cultural, Tomo 2, 136-157, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Cuidad Autónoma de Buenos Aires, 2000.

Arfuch, Leonor: "Dilemas de lo 'Patrimoniable', en Memorias, identidades e imaginarios sociales, tomo 5, 2001, 170-173.

Arias Incolla, María de las Nieves: "Sobre las relaciones entre patrimonio tangible e intangible", en Memorias, identidades e imaginarios sociales, Tomo 5, 2001, 135-140.

Attali, Jaques: Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, México, Siglo XXI, 1995. Bakhtin, Mikhail & Voloshinov, Valentín: El marxismo y la filosofía del lenguaje, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Corvalán de Mezzano, Alicia: Huella institucional sonora. Ensamble entre la Psicología Institucional y Música Popular. Buenos Aires: Editorial Dunken. 256 pp, 2015.

"Psicología Institucional", en Pachuk, Carlos & Friedler, Rasia (Coord.) Diccionario de Psicoanálisis de las configuraciones vinculares, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1998, 355-362.

____ "Cultura, memoria e identidad: raíces conceptuales de la Psicología Institucional",

Ponencia en el X Congreso Metropolitano de Psicología, Buenos Aires, 2002.

____ Permanecer y transformar. Crisis en las instituciones, Buenos Aires, JVE ediciones, 2007. — (comp.) Psicólogos institucionales trabajando. La psicología institucional en docencia, investigación y extensión universitaria, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

Informe final del proyecto: Construcción de la Cultura e Identidad de una Escuela de Música Popular. Una perspectiva integral, UBACyT P045, Programación Científica 2008 -2011. Freud, Sigmund (1901): "La interpretación de los sueños", Obras completas, Volumen I, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, 231-581.

____ (1901): "El sueño y el mito". Obras completas, Volumen I, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, 519-528.

____ (1921): "Psicología de las masas, Obras completas, Volumen I, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, 1119-1157.

Frith, Simon (1987): "Hacia una estética de la música popular", Cruces, Francisco et al. (Ed.): Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología, Madrid, Editorial Trotta, 2001, 413-435.

García Canclini, Néstor: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, Grijalbo, 1990.

González, Juan Pablo: "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en Separata de Revista Musical Chilena LV/195, enero-junio 2001, 38-64.

____"Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular", en Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2005 [enlíneahttp://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/jpgonzalez.pdf]

____"Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular", en I Congreso Latinoamericano de formación académica en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, 16 al 19 de mayo de 2007.

Jelin, Elizabeth: "Las memorias en las calles y en la acción. Espacios de lucha por los derechos humanos", en Memorias, identidades e imaginarios sociales, Tomo 5, 2001, 173-180.Kaës, René : Un singular plural. El psicoanálisis ante la prueba del grupo, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.

Lapassade, Georges & Lourau, René: Claves de la sociología, Barcelona, Editorial LAIA, 1973. Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Baptiste: Diccionario de Psicoanálisis, Barcelona, Editorial Labor, 1971.

Losada, Flora: "El folclore y su enfoque del patrimonio", en Memorias, identidades e imaginarios sociales, Tomo 5, 2001, 140-149.

Lourau, René: El diario de investigación. Materiales para una teoría de la implicación, México, Universidad de Guadalajara, 1989.

Napolitano, Marcos: História & Música. História cultural da música popular, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2005.

Repetto, Luis: "Memoria y patrimonio: algunos alcances", en Revista de Cultura Pensar Iberoamérica OEI, Nº 8, abril-junio 2006 [en línea: http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a06.htm]

Rotman, Mónica: "Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales 'no consagradas'", en Memorias, identidades e imaginarios sociales, Tomo 5, 2001, 154-167.

Vila, Pablo: "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones", en Revista Transcultural de Música, Nº 2, 1996 [en línea: http://www2.uji- es/trans/]

VALORES CULTURALES: UNA HERRAMIENTA PARA VINCULAR GENTE DEL PRESENTE CON SOCIEDADES PRETÉRITAS

Jiménez Izarraraz, Antonieta

VALORES CULTURALES: UNA HERRAMIENTA PARA VINCULAR GENTE DEL PRESENTE CON SOCIEDADES PRETÉRITAS

I. DESARROLLO

El trabajo que se presenta tiene como cometido ahondar en los valores culturales de las sociedades antiguas. Encuentra sus antecedentes en la inquietud por contar con estrategias que permitan identificar la información arqueológica, histórica y antropológica que tiene mayor potencial para interesar al público en la vida de gente antigua.

El reto se hace manifiesto desde el momento en que reconocemos las consecuencias de una divulgación de sociedades antiguas sin un contendio relevante o significativo para el público contemporáneo. Así, en el ámbito de la divulgación se presenta el enorme reto de identificar, dentro de la información arqueológica, aquella con mayores posibilidades de provocar una comprensión acerca de la vida cotidiana en sus dimensiones rutinarias y sorprendentes ante los ojos contemporáneos (y diversos). Los valores culturales, se propone, son una alternativa a explorar, dado que a través de ellos el usuario de los proyectos de comunicación puede tener un conocimiento mucho más significativo, que le puede ayudar a "enfrentarse" a la diversidad humana. En la base, sin embargo, está un reto aún mayor, que es identificar formas objetivas de acceder al conocimiento sobre valores cutlurales antiguos. De eso versa esta participación, que es, en realidad, avance de investigación o parte del proceso en el cual me encuentro actualmente, con miras apuntar a una propuesta más integral en un mediano plazo. En este texto, el lector encontrará una fracción de las bases de una aproximación hacia el estudio del valor cultural desde una perspectiva antropológica. Por cuestiones de espacio, se ha omitido parte del proceso, que son complementos bibliográficos analíticos, ejemplos antropológicos y aspectos operativos para conocer el valor cultural en sociedades antiguas, cuestión que resulta complementaria a otros escritos que quien esto escribe promueve como parte de proceso de investigación.

II. LOS VALORES CULTURALES SON UN FENÓMENO EXISTENTE EN TODAS LAS SOCIEDADES.

Partamos de la una pregunta -literalmente- vital. ¿Cómo hacemos los seres humanos para vivir? ¿Cómo lo logramos? En 1943, Maslow en su teoría de la motivación humana propuso una jerarquía de necesidades fomentando la idea de que las que están en la base requieren ser solucionadas para poder aspirar o solventar las siguientes; o dicho de otra forma, que no se podía solucionar una más superficial antes de haber resuelto la precedente (Pfr, Maslow, 1943). Entre las necesidades básicas determinó aquellas requeridas para el mantenimiento y sostenimiento de la vida: El aire, la comida, la bebida, el refugio, el calor, el sexo y el sueño. Luego propuso necesidades de seguridad: Protección, seguridad, orden, ley, límites, estabilidad; el tercer escalón estaba constituido por las sociales, de amor y de pertenencia: la familia, el afecto, las relaciones, el trabajo en grupo; el cuarto escalón lo ocuparon las necesidades de estima: logro, estatus, fama, responsabilidad, reputación; y el último fueron las necesidades de auto-realización, en donde propuso al crecimiento personal (Cfr. Chapman, 2007, s/p). En lo posterior, diversas fueron las propuestas de ajustes al modelo presentado, aunque para el efecto que se persigue, nos quedaremos con una idea central: Las necesidades humanas son diversas y complejas, y dada nuestra característica gregaria, sin excepción, son solucionadas con un respaldo social. A cada necesidad corresponde una solución, y en cada solución se manifiesta un consenso social sobre la mejor forma para lograrla. El por qué lo podemos encontrar en una condición básica, y es que los problemas o

las necesidades dejan de ser un asunto individual desde el momento en que afectan la rutina de la colectividad. Aunado a ello, la participación directa de los individuos en un sistema implica un orden -o la pertenencia a un sistema de gobierno-, en donde el papel individual afecta el todo colectivo. Así, al encontrar una condición humana, que es la multiplicidad de necesidades, nos enfrentamos a otra condición humana, que es el valor que cada sociedad otorga a las mejores prácticas para su resolución. La rutina social, vista así, encuentra su sustento mayor en el respaldo que la sociedad otorga a las actividades individuales, a la validación de la forma en que se logran, constituyendo en conjunto un complejo sistema de valores culturales asociados con rutinas, que a su vez, son respuesta a la necesidad de solucionar problemas o inquietudes muy específicos.

Necesidad - Solución - Rutina - Valor son, entonces, cuatro categorías codependientes y que en funcionamiento dan estabilidad a un sistema social. En un análisis horizontal, podemos reconocer que las necesidades son el argumento principal que hace que una sociedad moldee soluciones particulares, dando paso a una manifestación o conjunto de manifestaciones de las culturas particulares. Así, desde el momento en el cual concebimos la idea de que a toda solución hay una implicación de reflexión, prueba y adaptación al sistema en el cual se inserta la solución, estamos vislumbrando la posibilidad de conocer a las culturas. Resulta interesante analizar la relación que se establece entre solución y rutina social como siguiente enlace. En particular, las soluciones a problemas que son compartidos por todas las personas que pertenecen a una sociedad (como lo es la habitación, la vivienda, la institucionalización en la religión), dejan marcas en la materialidad. En arqueología, la mayor cantidad de interpretaciones se dan a través de la identificación de regularidades en la materialidad, que permiten reconocer patrones de conducta, situación que retomaremos más adelante. Por ahora, interesa de manera particular poner atención en lo que es y lo que implica la rutina social (o socialmente aceptada, avalada), así como cuál es el motor fundamental de la existencia de la rutina. En principio, hemos de reconocer que el motor de las acciones cotidianas o rutinarias son la satisfacción de las necesidades humanas en su diversidad, y que su resolución está supeditada a la estrategia avalada por la estructura de gobierno o de organización social.

Para el logro de la obediencia, quien ejerce el poder se vale de dos estrategias. La primera está sin duda en el sistema educativo de cada sociedad como estrategia de generación de discursos de aprobación o de reprobación de conductas particulares que se traducen en rutinas sociales. Evidentemente, por educación hemos de entender la formal y la no formal: La del ejemplo en casa o en los grupos sociales pequeños en el interior de las sociedades vistas como algo más grande, y de la promoción de valores asociados con determinadas acciones y conductas, que se suma -aunque a veces de manera contradictoria-, a la de los discursos desde la estructura de poder. El segundo está en la coerción, que es la obligación bajo pena de castigo, que obliga a los integrantes de la sociedad actuar conforme a la conveniencia social establecida por la estructura reguladora. Aquí se reconoce una asociación entre castigo y miedo, situación infalible para instar a la obediencia. Quien propone en realidad somete ante el temor, en lo individual, de perder la posibilidad de solventar las necesidades descritas páginas atrás.

Con ello, entendemos que la rutina guiada desde la estructura organizativa y a través de quienes tienen la capacidad de ejercer el poder tiene un propósito general, que es lograr y sostener la estabilidad social (que implica lograr y mantener el poder sobre los demás).

Tanto en el ámbito educativo que busca el convencimiento auténtico propio como en el coercitivo, aparece como protagonista el valor y la emisión de mensajes de aprobación y de reprobación de actitudes y comportamientos particulares. Cuando son convenientes para la estabilidad social y los individuos asumen dicha conveniencia, entonces son ellos mismos quienes pueden llegar a promover que se sigan reproduciendo estos esquemas de conducta y de rutina. En

otras palabras, los valores culturales asociados con conductas particulares dan cuenta del caudal de acciones que las sociedades asumen como benéficas para la estabilidad social. Vistos como la manifestación de la rutina aceptada, consensuada y defendida por la sociedad, éstos tienen un gran poder sobre los individuos dada la vinculación que existe entre el actuar individual y la validación social.

De aquí que nos atrevamos a conceptuar al valor cultural como la manifestación de la rutina social consensuada, avalada, custodiada e incluso defendida por los individuos que componen la sociedad de la cual emanan dichos valores. Hago énfasis en el último atributo, "incluso defendida", dado que de la rutina se desencadena un fenómeno que atañe tanto a la individualidad como a la colectividad. En términos psicológicos, reconocemos que las actividades que los individuos realizan en su cotidianeidad imprimen identidad. El hábito y el oficio pueden llegar a penetrar en el psique individual hasta el punto de convertir a la actividad en un atributo de la identidad. Así, la persona que teje es tejedora no solamente de oficio, sino arropada con un sistema de valores sobre el buen y el mal tejer, sobre los comportamientos adecuados y consistentes con una "buena" tejedora, por presentar sólo un de ejemplo.

En este sentido, las actividades rutinarias en cualquiera que sea el caso, tienen la capacidad de fomentar apreciaciones individuales y colectivas que pueden sugerir que quien las practica "es" lo que practica. Con frecuencia, esas acciones cotidianas tienen otra implicación, que es el conjunto de valoraciones, conductas y actitudes satelitales consideradas socialmente como acordes con la actividad rutinaria referida, y que refuerzan esa identidad. En cierto sentido, la existencia de estereotipos sociales es parte de este fenómeno. Visto así, podemos afirmar que la principal fuente de identidad es la participación en una rutina colectiva. Ésta se fortalece cuando la participación individual es reconocida como algo util, si no esencial, para la subsistencia del sistema en el cual participa.

Uno de los grandes potenciales que tiene el análisis de la rutina social hace manifiesto al momento de observar los materiales arqueológicos. Como sabemos, la arqueología persigue la comprensión de fenómenos sociales con base en el análisis de objetos modificados o utilizados por el ser humano (el medio ambiente incluido). Por lo general, los grandes y excepcionales monumentos son poco relevantes a menos que se contextualicen en el sustrato social que los produjo. Para comprender dicho sustrato, los arqueólogos hacen uso de sus herramientas para identificar, en primer lugar, patrones, regularidades y repeticiones que en lo posterior permitirán inferir interpretaciones.

¿Qué son estas repeticiones, si no la manifestación de la rutina social pretérita? Esta es la clave para comenzar a deshebrar una serie de informaciones que nos proporciona el análisis de los tipos cerámicos, de los estudios de uso del medio ambiente, de los patrones de asentamiento y de muchas otras manifestaciones culturales que, en su momento, implicaron fuertes asociaciones entre necesidades, soluciones, rutinas y valores.

Bajo esta perspectiva, los materiales arqueológicos, o dicho por los especialistas, "el registro arqueológico", nos da la pauta para entender aspectos fundamentales de la identidad de las sociedades objeto de estudio.

Sin duda, el proceso de análisis de estas actividades rutinarias es más completo solamente si se reconoce que cada una es en sí un subsistema. Al interior de ellas, la diversificación o especialización de funciones es altamente útil, y es ahí donde tine cabida la existencia de subgrupos. En una asociación entre rutina colectiva e identidad, encontramos que la posibilidad de acceso o permanencia a/en un subgrupo puede ser el motor de la motivación para desempeñar, individualmente, mejor las tareas. En este sentido, un individuo puede ser premiado (promocionado) para cambiar a un grupo con mayor estatus; mientras que también puede darse lo

opuesto, a manera de castigo, al incorporarlo a un subgrupo de menor jerarquía. Evidentemente, cada subgrupo cuenta con sus propias reglas de operación, sus normas culturales y sus valores. El sistema mayor puede tener mecanismos de movilidad de un subgrupo a otro, aunque siempre se restringen ciertas partes por las normas internas de los subgrupos. A manera de ejemplo, la élite puede llegar a tener secretos, prácticas de iniciación reservadas a individuos con características excepcionales como lo puede ser la pertenencia a una línea genealógica que ponen freno al acceso a ese grupo. Así, para acceder a un grupo superior se hace imprescindible conocer sus reglas de operación y tener la posibilidad de practicarlas.

A manera de síntesis podemos anticipar que la identidad vista desde esta perspeciva se genera a través de la filiación, voluntaria o involuntaria, a un sistema de actividades rutinarias con valores adjuntos. Sea cual sea la rutina, el comprometer física e intelectualmente a un individuo de manera repetitiva en una actividad o conjunto de actividades determinadas, le va generando memorias significativas en la construcción de su historia personal. Cuando esa actividad es compartida, la memoria individual se sabe acompañada, lo cual hace de dicha actividad algo aún más importante. El hecho de compartir una rutina con otros individuos genera fenómenos de construcción de memorias mucho más poderosas, situación que ocurre en el momento de interacción con otros practicantes, en el proceso de capacitación de los nuevos y en los juicios de valor que se manifiestan y se construyen constantemente en las conversaciones entre ellos (o ellas) en cualquier circunstancia vinculada con la actividad. Evidentemente, las emociones asociadas con la rutina pueden ser agradables o desagradables; y de ser negativas, se puede estar ante el preludio de un intento de cambio promovido desde los individuos, desde lo más pequeño hasta una gran Revolución.

Ahora bien, resulta relevante recordar que los seres humanos, en lo general, buscamos el reconocimiento y la validación social de nuestras actividades, que dicho de otra manera sería el intento de que se reconozca que somos socialmente útiles. Cuando el reconocimiento se da de manera auténtica y sobre todo desde fuera del grupo practicante, el individuo o grupo de individuos pueden experimentar una sensación de satisfacción. En ocasiones, dicho reconocimiento puede o puede no llegar, y en ambos casos puede llegar a presenciarse un fenómeno, desde dentro, a través del cual el grupo practicante busca convencerse o convencer al resto de la sociedad de que lo que realiza es socialmente útil -casos contrarios pueden conllevar a la generación de sentimientos depresivos-. Ese es el punto en el cual la rutina social se convierte en algo "defendible", y en donde no es nadamás el sistema, sino los individuos que lo componen, quienes se convierten en baluartes para la estabilidad de dicha práctica social. La defensa vista así, se puede generar ante cualquier ataque verbal, físico o del cuestionamiento de a la práctica en cuestión.

Como se ha sugerido, la secuencia necesidad - solución - rutina - valor nos remite al análisis del último componente no necesariamente como un consecuente de las precedentes, sino como algo que está presente en todo el proceso. Los valores culturales otorgan en realidad las argumentaciones más contundentes sobre el actuar social, que justifica las pequeñas prácticas, el conjunto de ellas, su lugar en el todo social y la coherencia y consistencia del sistema en el nivel más integral (o macro).

Toda vez que se ha revisado someramente una propuesta conceptual en materia del valor cultural, hemos de buscar las mejores formas de reconocerlo en el registro arqueológico. Para ello, propongo desde una perspectiva antropológica un esquema de fuentes de valores, correspondientes a los ámbitos de interacción humana en diferentes contextos (Figura 1). En él situamos en el centro al individuo, miembro de la sociedad, que se actúa en su cotidianeidad y construye su rutina supeditado por normas culturales en cuatro ámbitos: Su relación con su cuerpo humano; su relación con la gente; su relación con la naturaleza; y su relación con dioses, espíritus y ancestros. En el

actuar hay normas vinculadas con discursos argumentativos o que otorgan un valor (o antivalor) a actividades y actitudes concretas.

De cada uno de los ámbitos se desprenden preguntas que responden al tipo de interacción socialmente construida y validada: ¿Qué es? (e.g., el cuerpo humano); ¿En dónde están sus límites? ¿Para qué es? ¿de quién es? ¿cómo debo nombrarlo, utilizarlo? ¿Existen tabúes que debo respetar? ¿Qué debo hacer (o no hacer) para no romper el equilibrio con esta cosa? Lo mismo se aplica, bajo este modelo, al resto de las fuentes de valores como lo son la relación con la naturaleza, con el cuerpo humano y con los dioses, espíritus y ancestros.

Sabemos que, en términos del registro arqueológico, cada tipo de relación entre las sociedades y estas cuatro categorías deja un tipo de huella y que las interpretaciones arqueológicas nos dan cuenta de respuestas, a veces directas, cuando no indirectas, del tipo de relación construido. Lo interesante se revela cuando la reiteración de acciones manifiesta la norma cultural, con lo cual se puede inferir el tipo de valores asociados.

Con base en lo dicho páginas atrás y sosteniendo a los valores como un elemento omnipresente en el proceso de rutina social, desprenderé una serie de reflexiones acerca de estos últimos. Para ello, resulta fundamental reconocer de antemano que los valores son el resultado de una interacción altamente compleja entre los individuos y su contexto. Son un mecanismo para lograr y para mantener la estabilidad social con implicaciones en la ética y en la moral. Son fundamentales en las sociedades porque establecen los límites entre el bien y el mal actuar y especifican la forma en que se debe reaccionar en cualquier tipo de situación, incluso en lo que a los pensamientos se refiere. Con apoyo en ellos, las sociedades construyen sus reglas de interacción con otros humanos y con el entorno natural. Ciertamente, los valores son más culturales que universales y son parte del sistema educativo y coercitivo de cada sociedad, dado que albergan los pensamientos más profundos de estabilidad y de bienestar social.

Los valores no funcionan aisladamente. Más bien, se conectan con otros para conformar sistemas de valores porque atañen a la multiplicidad y la diversidad de acciones que constituyen la cotidianeidad social desde todas las vertientes. Esta cualidad los fortalece y dificulta que sean vulnerables. De hecho, las crisis de sistemas de valores se dan con la transformación de uno que puede acompañarse de otros más como parte del proceso de adaptación a una nueva situación social (con lo cual, como hemos referido arriba, tiene incidencia en el cambio de actividades y rutinas). Esta cualidad hace injusto juzgar a una sociedad en su integridad por la observación de la manifestación de un valor aisladamente, fuera de su sistema contextual.

Los valores culturales son un constructo que implica procesos de larga duración, con antecedentes rastreables en décadas, siglos o incluso milenios. Una vez que los individuos los internalizan, los valores se fortalecen y se convierten en el nodo de la identidad social. Al conocerlos, podemos aproximarnos a las creencias y las convicciones más profundas de las personas. Al analizarlas, podemos saber cuáles son las expectativas que los individuos tienen sobre otras personas, dado que están asociadas con actitudes prácticas y cotidianas en cualquier tipo de situación. Un aspecto excepcional que brindan los valores culturales es que crean vínculos entre la gente dado que están reflejando valores compartidos sobre actitudes prácticas. Evidentemente esto implica que, al unir, también definen quién queda fuera. Son la forma más fácil de conectar gente, aunque también de disgregar. Pueden hacer a la gente sentir socialmente cómodo o incómodo; y tienen la capacidad de establecer juicios para determinar quién vive bien o mal. Así, los valores socialmente aceptados describen a los seres humanos en su versión ideal (con base en los criterios de cada cultura). Establecen cuál es el modelo a seguir y vinculan prácticas, actitudes y emociones deseadas. Bajo el esquema que se presenta, reconocemos que existen cuatro grandes fuentes de gestación de valores:

Yo - Cuerpo Humano. En esta fuente de valores se determina la forma en que los individuos conciben a su propio cuerpo humano y al de otros seres humanos. Cada cultura responde de distinta forma las preguntas antes planteadas (¿qué es? ¿en dónde están sus límites?, etc.); y configura normas culturales consecuentes con sus respuestas. En este campo, las sociedades establecen reglas sobre la forma en que debe ser visto, tocado, olido y tratado. También determina la forma como se debe referir a cada parte del cuerpo, cuáles son tabú y cómo debe usarse.

La gama de valores y antivalores es vasta (al igual que en el resto de las fuentes de valores), dado que vinculan a una diversidad de acciones concretas. Sin embargo, a manera de ejercicio inicial, podemos proponer que entre éstos aparecen con regularidad los siguientes: Virginidad; feminidad / masculinidad; limpieza; salud física; fortaleza / debilidad (a veces relacionada con género); valentía; tabú; belleza.

Un ejemplo de asociación entre valor y actitud concreta lo encontramos en un valor otorgado al tabú que existe en algunas sociedades de no hablar o no tocar ciertas partes del cuerpo humano, en donde el valor puede ser la pureza y una manifestación en la rutina cultural, aparte de la prohibición explícita, las expresiones artísticas como algo didáctico que manifiesta la práctica deseada. En términos de identificación en el registro arqueológico, las representaciones del cuerpo humano en distintos materiales (cerámica, lítica o pintura), pueden ser indicativos de algunas actividades en las cuales se manifiestan algunos de estos valores.

Yo - Otras personas. Sin duda, una fuente de valores amplia y diversa que bien podría encontrar algunas subcategorías. Sin embargo, mantendremos una sola idea que es, que cada sociedad manifiesta normal culturales para la asociación, el comportamiento y la filiación con otros seres humanos. Esto abarca desde las relaciones de parentesco, y el día a día en términos de relaciones familiares, así como el cortejo, la vinculación con otros miembros de la sociedad (en su diversidad), e incluso con gente foránea. Existen circunstancias en las cuales la gente se encuentra con otros, y la manera de reaccionar ante esos encuentros manifiesta los valores intrínsecos de la sociedad. Al ser el espacio construido una manifestación. Las relaciones interpersonales son muy variadas, y bajo el esquema propuesto se hace aún más vasto al incluir el entorno construido por el ser humano (los espacios de vivienda, rurales y urbanos), al ser una manifestación rotundamente directa del sistema de relaciones sociales existente.

Resulta importante referir a una posible subcategoría, que tiene que ver con los límites culturalmente impuestos sobre la propia definición de lo que es ser un ser humano. En muchas sociedades existen criterios que permiten juzgar quién no merece una categoría como humano, con implicaciones fuertes que justifican el lugar y el papel de estas personas en la sociedad. Se da, en cierto sentido, una especie de subcategoría que alberga tanto a los sub-humanos como a los supra-humanos, y remite a una serie de características que albergan ciertos individuos y que justifican que sean tratados de manera diferencial. En su vertiente más práctica, da pie a identificar a los individuos que no merecen ser tratados "como uno más de nosotros", tanto con implicaciones positivas como negativas hacia ellos. En el ámbito negativo, algunas culturas han señalado aspectos de color de piel o de religión como característicos de sub-humanos, y ello ha llevado a terribles justificaciones de actitudes de discriminación, esclavismo e incluso de actos de genocidio. En el otro extremo están los supra-humanos, aquellos quienes son considerados como dotados de una divinidad, en cuyo caso puede llegar a ocurrir lo contrario, a decir, un tratamiento espectacular para con ellos.

Entre la gama de valores podemos encontrar la cortesía, la solidaridad, la tolerancia, la humildad, la dignidad, la gratitud, el respeto, la amistad, la prudencia, la admiración o el liderazgo. En el caso de la subcategoría de sub-humanos, resaltan de manera particular tanto valores como

antivalores: Entre los primeros el respeto, la tolerancia, la colaboración -hacia la ayuda-; y entre los segundos la discriminación y el sentido de superioridad/inferioridad.

A manera de ejemplo sobre la categoría descrita, en términos arqueológicos, la arquitectura puede llegar a ser un indicativo de la espacialidad en las relaciones sociales y puede denotar los espacios de reverencia, respeto o colaboración como posibles valores culturales.

Yo - Naturaleza. Esta fuente describe la forma en que la naturaleza es concebida por las sociedades. Describe la forma correcta de utilizar los recursos, así como los límites de lo permitido. Asimismo, describe las normas culturales acerca de la forma como los individuos deben interactuar con la naturaleza. En términos de organización social el control en la manipulación del entorno es indicativo de bastantes fenómenos: Economía, política, delimitación territorial e incluso estratificación social (por el acceso diferencial a recursos) son algunos de ellos. La relación con la naturaleza provee de mucho más que casa, techo y comida y por ello ha ocupado la atención de numerosos científicos sociales.

En los niveles más básicos, podemos asociar algunos valores culturales implícitos en las actitudes hacia el entorno natural, a decir, temor, respeto, compasión, responsabilidad y/o admiración por la naturaleza, identidad -asociada con un territorio-, y habilidades laborales para la transformación y la manipulación de la misma. En algunas sociedades tradicionales, por ejemplo, el temor a y el respeto por la naturaleza constituyen importantes valores culturales, y aunado a las actitudes concretas en su relación cotidiana con la naturaleza, pueden llegar a manifestarse en su arte.

Yo - Dioses, espíritus y ancestros. Las preguntas planteadas en un inicio: ¿Qué son? ¿dónde están sus límites? ¿para qué existen? ¿qué debo hacer para no romper el equilibrio?, entre otras, vuelven a tomar una forma distinta dependiendo de la cultura que las responda. Esta categoría hace referencia a la forma en la cual los individuos en sociedad resuelven su relación con el ámbito sobrenatural, con el fin de hacer de lo desconocido algo conocido y manejable. El temor ante la idea de ataque o desestabilización derivado de lo sobrenatural deriva en la construcción de religiones que albergan una serie de respuestas a las inquietudes en este sentido. En ellas, los fallecidos cobran un lugar particular, a veces más activo, en otras más pasivo; a veces como entes con capacidad de incidir la vida de las personas, otras solamente como testigos de algo que ya ocurrió de manera irrepetible. En esta construcción pueden establecerse relaciones de valores culturales como el respeto, la reverencia o la irreverencia -ambos como valores, dependiendo de la cultura que los manifieste-.

Dado que los seres humanos sostienen su relación con el ámbito sobrenatural a través de acciones, pensamientos y actitudes terrenales, resulta fundamental reconocer que los valores culturales que se vinculan con esta categoría refieren a aspectos intangibles, aunque están anclados en las otras categorías. Es decir, los valores están relacionados con el control sobre la forma como se relacionan los individuos con su cuerpo, con la naturaleza y con otros seres humanos. Sin embargo, más que repetir los valores descritos arriba, los afianza. Esta categoría en particular está, sobre todo en materia de sociedades tradicionales, vinculada con la estructura que sostiene el poder. Por ello, resguarda como principales valores aquellos vinculados con la estrategia educativa y coercitiva. Obediencia, respeto, veneración, aceptación de las reglas, perseveracia y responsabilidad son ejes valorativos en este sentido. La desobediencia puede llegar a desencadenar las peores devastaciones, tanto en el terreno social y natural como en las consecuencias de la vida después de la muerte. El latente riesgo de ser castigado por los entes sobrenaturales, que en otras condiciones fungen más bien como cómplices para la estabilidad, promueve empresas dedicadas a dar gusto a dioses, espíritus y ancestros. Se trata de valores que abonan a la armonía y la estabilidad con el

macrocosmos, con implicaciones tanto en la experiencia empírica vital como en el tiempo posterior al lapso de vida de los individuos.

En suma, al revisar estas cuatro categorías de fuentes de valores culturales reconocemos de manera colateral que los valores culturales tienen gran poder sobre los individuos. Pueden poner en juego la estabilidad personal en el ámbito de los sentimientos, las emociones, los deseos y su coherencia con el valor cultural. Tienen impacto fuerte incluso en el razonamiento del bien y del mal, y pueden generar sentimientos de culpa muy fuertes cuando se piensa algo que está contra la norma cultural. Así, reconocemos que los valores, al ser guía para el desarrollo de las actividades día a día, están fuertemente relacionadas con la justificación individual y social del actuar cotidiano.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Barrales Rodríguez, Dehmian (2002) "Nuevas perspectivas sobre la posición y organización social de los escribas mayas durante el Clásico Tardío", en Tiesler, Vera, Rafael Cobos y Merle Greene Robertson (Coords.) (2002), La organización social entre los mayas. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque, Vol. II México: Conaculta-INAH. pp. 69-87.

Beck, Larry, y Ted Cable (2002), Interpretation for the 21st Century: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture. Segunda. Sagamore Publishing.

Bernal Romero, Guillermo (2002), "Análisis epigráfico del tablero de K'an Tok, Palenque, Chiapas", en: Tiesler Blos, Vera; Rafael Cobos; Merle Green Robertson (Coords.) (2002) La organización social entre los mayas. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque, Vol. I, México: Conaculta - INAH. pp. 401-423.

Chapman, Alan (2007) Maslow's Hierarchy of Needs, en: Businessballs.com. http://www.businessballs.com/maslow.htm (último acceso: 24 de 05 de 2014).

Colquhoun, Fiona (Ed.) (2005) Interpretation Handbook and Standard. Distilling the Essence. New Zeland: Deparment of Conservation, Te Papa Atawhai.

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

— (2013) Interpretation. Making a Difference on Purpose, Fulcrum Publishing. Golden, Colorado.

Ham, Sam et al (2009) Promoting Persuasion in Protected Areas. A guide for managers who wat to use strategic communication to influence visitor behaviour. Sustainable Tourism CRC, Australia. Disponible en línea: http://panorama.solutions/sites/default/files/Ham-Promoting_Persuasion_in_Protected_Areas-2009.pdf, consultado la última vez el 1 de septiembre de 2017.

Ham, Sam; Anna Housego; Betty Weiler (2005) Tasmanian Thematic Interpretation Planning Manual. Tourism Tasmania. Australian Goverment Department of Education, Science and Training and the Office of Post- Compulsory Education and Training, Department of Education. Tasmania.

Jiménez Izarraraz, María Antonieta (2007) "Estrategias de planeación para la divulgación del patrimonio. Una introducción", en: Red Patrimonio. Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.

Knudson, Duglas, Ted Cable, y Larry Beck (1995), Interpretation of Cultural and Natural Resources. Venture Publishing. State College, PA.

Maslow, Abraham (1943) "A Theory of Human Motivation", en: Psychological Review, 50, 370-396.

Mosco, Alejandra (2012) Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones, tesis de maestría en museología, México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

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

Veverka, John (1994) Interpretive Master Planning. Philosophy, Theory and Practice, USA: MuseumsEtc.

LA PROBLEMÁTICA DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO URBANO EN LIMA, PERÚ

Saucedo Segami, Daniel Dante

LA PROBLEMÁTICA DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO URBANO EN LIMA, PERÚ

I. INTRODUCCIÓN

Muchos sitios arqueológicos en el Perú se encuentran en peligro de desaparecer o han visto drásticamente mermada su extensión original, particularmente en las áreas urbanas. En Lima, la ciudad capital, se puede observar este fenómeno con especial atención. De los más de 13 000 sitios arqueológicos registrados en todo el Perú por el Ministerio de Cultura, 366 se ubican en esta ciudad. Prácticamente todos estos sitios, a lo largo de su historia y desde su abandono, han sido víctimas de algún tipo de destrucción (saqueo o "huaqueo" desde tiempos prehispánicos, destrucción por ampliación de tierras de cultivo o vivienda, vandalización de los visitantes, etc.). Esta destrucción se acentuó entre las décadas de los sesenta y noventa, cuando la ciudad crece descontroladamente, principalmente por el aumento de gente que viene a la capital desde las provincias buscando un mejor porvenir, el apoyo estatal a la urbanización de campos de cultivo, y —particularmente en los años ochenta y noventa— la gente que pretende escapar de la violencia terrorista en el interior del país.

TABLA 1. POBLACIÓN EN LIMA ENTRE LOS AÑOS 1614 Y 2017 (BASADO EN INEI 2018).

AÑO	**POBLACIÓN (Hab)**
1614	26 400
1761	56 500
1850	80 000
1900	103 000
1940	533 600
1961	1 262 100
1969	2 541 300
1981	3 573 227
1993	5 363 270
2007	8 554 867
2017	9 320 000

El aumento descontrolado de la población y el tráfico de terrenos consecuente llevó a que muchos sitios arqueológicos fuesen aplanados para construir sobre ellos, o que las poblaciones migrantes establezcan los llamados "pueblos jóvenes" (zonas tomadas por la población ilegalmente para construir viviendas) sobre y alrededor de estos sitios. Si bien, legalmente, los sitios arqueológicos están defendidos por el Estado mediante instituciones como el Ministerio de Cultura (anteriormente Instituto Nacional de Cultura), la presión del tráfico de terrenos, el populismo de los diferentes gobiernos de turno que legalizaron *a posteriori* estas invasiones y el poco poder efectivo que tiene el Ministerio de Cultura para administrar los sitios arqueológicos han contribuido a su mutilación o destrucción.

Justamente se esperaba que la creación del Ministerio de Cultura en el año 2010 lograse un cambio drástico de esta situación. El anterior Instituto Nacional de Cultura estaba adscrito al Ministerio de Educación, por lo que su rango de acción y presupuesto eran limitados. Al volverse ministerio, se logró destinar mayores fondos a la protección el

patrimonio en general, y especialmente el arqueológico. Además, se apoyó un sistema de Unidades Ejecutoras que eran organismos semi autónomos adscritos al ministerio con capacidad de investigación y gestión en zonas donde los restos arqueológicos tenían un fuerte valor académico o social. Este nuevo sistema logró que se construyan Centros de Interpretación y Museos de Sitio después de muchos años, como una estrategia para llegar al público general. Además, desde el año 2014 se viene realizando la construcción de un gran Museo Nacional de Arqueología dentro de la zona intangible del complejo arqueológico Pachacamac en Lima. En pocas palabras, el Estado peruano está invirtiendo más en sus sitios arqueológicos en la última década. Sin embargo, si se da esta situación, ¿por qué muchos sitios arqueológicos siguen siendo destruidos o vandalizados, especialmente en zonas urbanas donde el acceso a la información cultural es más fácil que en provincias? En esta presentación daremos una visión general de algunas de las causas de esta situación a través de lo observado durante la ejecución de un proyecto arqueológico que el autor se encuentra realizando en el distrito de La Molina, en la ciudad de Lima.

II. LA SITUACIÓN DE LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS EN LIMA

El departamento de Lima está compuesto de 10 provincias, incluyendo la provincia de Lima o Lima Metropolitana, la cual está dividida en 43 distritos y tiene una población de 9 320 000 habitantes (INEI 2018). Aquí se concentra casi el 30% de los 31 488 625 habitantes que tiene el Perú (INEI 2016). Según el INEI (2018), los distritos más poblados San Juan de Lurigancho (1 162 000 hab.), San Martín de Porres (745 151 hab.), Ate (678 000), Comas (544 000), Villa el Salvador (492 000), Villa María del Triunfo (474 000), San Juan de Miraflores (422 000), Los Olivos (392 000), Puente Piedra (383 000) y Santiago de Surco (364 000). Muchos de estos distritos se encuentran en la periferia de Lima Metropolitana y hasta los años ochenta eran haciendas agrícolas que venían desde tiempos de la colonia.

Lima Metropolitana se caracteriza también por su geografía y clima. Se encuentra ubicada entre el Océano Pacífico y la Cordillera de los Andes, entre los 0 y 1200 m.s.n.m., en una región desértica donde casi no llueve durante el año. Debido a esta situación, el recurso hídrico es muy importante, y el abastecimiento de la ciudad se da a través de los tres ríos que la cruzan: Chillón (Norte), Rímac (Centro) y Lurín (Sur). Estos ríos forman una especie de oasis en la zona, teniendo un alto caudal durante los meses de lluvias en la sierra (diciembre a marzo) y fueron aprovechados por poblaciones prehispánicas mediante canales para abastecer áreas más alejadas y ganar tierras agrícolas (Narváez 2014). La mayoría de estos canales antiguos han desaparecido o han sido integrados al sistema de desagüe de la ciudad, siendo el Río Surco el único que se mantiene en uso constante hasta la actualidad.

La distribución de muchos de los sitios arqueológicos en Lima Metropolitana parece haber seguido este sistema de canales. Se puede observar en fotografías aéreas de Lima en los años cuarenta que muchos sitios arqueológicos se encontraban conectados por ellos, muy probablemente relacionados al sistema de administración de las bocatomas (Rostworoski, 1978) y la distribución del agua. Otros sitios arqueológicos han sido encontrados en las colinas alrededor de la ciudad aprovechado el sistema de *lomas*, un sistema de reverdecimiento de estas colinas por humedad que se da durante los meses de diciembre a marzo, creando pequeños bosques.

FIGURA 1. MAPA DISTRITAL DE LIMA METROPOLITANA

Fuente: http://www.amigosdevilla.it/

Por esta geografía y clima, aunque Lima sea una ciudad desértica, es rica en recursos naturales, y ha logrado congregar a varios grupos poblacionales desde épocas muy antiguas hasta el presente. Existe evidencia de ocupación humana continua en esta región desde el Periodo Arcaico (6000 a.C.-3000 a.C.) con campamentos estacionales de pescadores y cazadores-recolectores y construcción de arquitectura monumental, como también grandes complejos arqueológicos utilizados hasta el Periodo Colonial (1535-1821), como es el caso de Pachacamac, Cajamarquilla, Maranga, entre otros. Así, Lima tiene una gran cantidad de restos arqueológicos observables actualmente en superficie, los cuales han sido registrados o investigados en diversos momentos, Sin embargo, aún existen muchas evidencias sin registrar en el subsuelo.

III. LA VISIÓN DEL ESTADO PERUANO SOBRE EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

El Ministerio de Cultura, desde su creación, ha venido organizando diversos proyectos de investigación en varios de estos sitios, algunos como programas arqueológicos

de larga duración como en el caso del Qhapaq Ñam o la red vial inca). Este programa no solo se enfoca en el camino en sí mismo, sino también en la red de sitios asociados a él, y en las poblaciones actuales que se vinculan a este espacio, como indica el Ministerio de Cultura en su página Web (Ministerio de Cultura):

> El Estado peruano, a través del Ministerio de Cultura, viene implementando el Proyecto Qhapaq Ñan con el fin identificar, investigar, registrar, conservar y poner en valor la red de caminos inca que aún subsisten en el territorio nacional.
>
> (…) El Qhapaq Ñan - Sede Nacional se ejecuta a través de la sede central del Ministerio de Cultura para todos los tramos en las diversas regiones del territorio nacional con excepción de Cusco. Qhapaq Ñan - Sede Cusco es la encargada de velar por todos los tramos comprendidos en dicha región.
>
> Contribuir al desarrollo social, educativo y económico de nuestra sociedad a través de la investigación, conservación y puesta en uso social de las manifestaciones culturales del pasado y presente vinculadas al Qhapaq Ñan, siendo estos objetivos una de las principales tareas del proyecto.

Por todo lo anterior, Qhapaq Ñan – Sede Nacional, constituye un importante esfuerzo unificador de carácter nacional para conocer y poner en valor el mayor monumento prehispánico de la historia peruana y sudamericana.

Los conceptos de "puesta en valor" y "puesta en uso social" se refieren principalmente al aprovechamiento de los sitios arqueológicos mediante actividades determinadas por los especialistas —principalmente turismo— e implica la idea que los sitios prehispánicos han perdido su valor antiguo, y solo a través de la investigación arqueológica y actividades de conservación lo recuperan nuevamente (Saucedo Segami 2016). El enfoque en el turismo proviene de la influencia de sitios declarados Patrimonio de la Humanidad y la idea neoliberal que esta industria ayuda al bienestar de la gente alrededor de los sitios arqueológicos al impulsar las economías locales con el influjo de turistas. En Lima, el caso de Huaca Pucllana, un sitio arqueológico de la cultura Lima (100 d.C. – 650 d.C.) ubicado en el distrito turístico de Miraflores, es el ejemplo emblema de cómo se da esta relación entre patrimonio arqueológico y economía. Luego de las excavaciones llevadas a cabo en este sitio, se dio permiso a la construcción de un restaurante de lujo con vista al monumento arqueológico, el cual congrega a una gran cantidad de comensales.

Esta visión del uso de los restos arqueológicos es criticable. Por un lado, la priorización del turismo sobre otras actividades no es del todo beneficiosa. La gran afluencia de turistas a un sitio puede hacer que la zona pierda su valor residencial, y con ello la cultura local que se desarrolló allí. Por otro lado, el impulsar el desarrollo del turismo sobre otras actividades locales puede hacer que los ingresos de la gente local se centren demasiado en esta actividad, dependiendo en sobremedida de la afluencia de turistas en cada temporada.

Otro elemento negativo dentro de esta visión del patrimonio es la prevalencia del discurso especializado sobre otros discursos locales sobre los restos arqueológicos. En Perú se da un mayor énfasis a la historia recuperada por los arqueólogos sobre estos restos por sobre otros discursos que puedan existir a la vez (desde tradiciones locales hasta supersticiones). El problema es que se pierde mucha información de cómo en el presente se usa este espacio, y las historias más recientes sobre el sitio, priorizándose la historia prehispánica sobre cualquier otra historia moderna. Esto, aunado al hecho de que el Patrimonio Arqueológico en el Perú es administrado por arqueólogos y la ley respectiva es muy rígida en cuanto a no permitir ningún uso no autorizado por el Ministerio de Cultura,

lleva a envolver a los sitios arqueológicos en una especie de vitrina que los desconecta de la población alrededor de ellos.

En varios casos, esta situación ha llevado a que muchos de los proyectos orientados al público no sean sostenibles en el tiempo. La vinculación de un pasado abstracto con la población moderna no suele extenderse más allá de la idea de que el patrimonio arqueológico es importante porque es parte de la historia de la nación. De esta manera, la población local no ve realmente un uso práctico del sitio. En el peor de los casos, esto ha llevado a serios enfrentamientos con actores locales que consideran que los usos que ellos plantean son mucho más válidos que los que plantean los especialistas. Tenemos, por ejemplo, el caso del complejo arqueológico El Paraíso (3500-1800 a. C.), ubicado en el distrito de San Martín de Porres, con 50 hectáreas de extensión y conformado ocho edificaciones que parecen haber sido utilizadas con fines rituales pertenece a este periodo. Este sitio fue tomado como el primer sitio donde se realizaría una recuperación integral del patrimonio arqueológico en Lima principalmente mediante excavaciones en el año 2013. Sin embargo, una inmobiliaria local ligada al tráfico de terrenos, uno de los actores principales, se encontraba en litigio por el control de parcelas alrededor del sitio. Al sentirse amenazados por las actividades del Ministerio de Cultura, decidieron destruir con maquinaria pesada una de las pirámides antiguas, tratando de demostrar que en la zona no había ningún resto importante (Mota, 2013). Se puede observar, entonces, que la falta de un adecuado conocimiento del contexto de los sitios arqueológicos, así como la imposición de la perspectiva de los especialistas, puede llevar a que proyectos orientados a proteger el patrimonio terminen creando situaciones de conflicto donde este se destruye. ¿Existe otra manera para enfrentar dicha situación?

IV. TENDENCIAS SOBRE EL PATRIMONIO Y POSIBILIDADES

Para contrarrestar esta tendencia, muchos de los proyectos del Ministerio plantean la participación de la población local en dichos proyectos. Sin embargo, tenemos que ser muy cautelosos con el concepto de participación que se plantea. En muchos casos, esta participación está limitada a ser observadores pasivos del proyecto, o a participar como ayudantes de excavación. En algunos proyectos se ha incluido el concepto de talleres de capacitación sobre el manejo del patrimonio, donde se enseñan técnicas de cómo conservarlo y administrarlo. Sin embargo, en todos estos casos, se sigue manteniendo como idea principal al arqueólogo que decide qué es patrimonio y como debe aprovecharse.

Esta tendencia ha sido observada anteriormente por el historiador Hernandez Asensio (2013), quien menciona dos tipos de participación comunitaria para el manejo del patrimonio cultural en América Latina: la participación utilitaria y la cogestión del patrimonio. El primero se enfoca en reconocer que la población local debe beneficiarse del patrimonio, y se basa en el mutuo beneficio de los actores participantes. El segundo se basa en la idea de que la población circundante no solo se debe beneficiar del uso del patrimonio, sino que también puede decidir qué se convierte en patrimonio y cómo se utiliza. La mayoría de los proyectos del Ministerio de Cultura tienen una tendencia de participación utilitaria, con diversos niveles de éxito según la inversión que se realiza, la duración, etc. La cogestión del patrimonio, por otro lado, si bien puede implicar la pérdida en parte del control del patrimonio por parte de los especialistas, logra conseguir un mayor compromiso por parte de los actores locales, por lo que se puede considerar más beneficiosa para todos los actores involucrados y efectiva para la protección del patrimonio a largo plazo.

¿Es posible encontrar un punto en común para estas tendencias? ¿El tiempo eliminará alguna de ellas? Es muy difícil determinarlo con los datos actuales. Dado que la influencia del Ministerio de Cultura es muy fuerte en cuanto a que rige los parámetros de los proyectos relacionados al patrimonio arqueológico en el Perú, se le da mayor énfasis a la participación utilitaria. Sin embargo, en los últimos años hemos sido testigos del surgimiento de un público que no se limita a ser receptivo, sino que exige contenidos y lugar de participación en estos proyectos. Esta nueva tendencia es producto del acceso al Internet, en la medida en que se han creado grupos de la sociedad civil que tienen como objetivo principal defender el patrimonio arqueológico frente a la inacción del estado. Queda aún por ver si estos grupos serán lo suficientemente fuertes como para influenciar el manejo de este patrimonio a nivel estatal, pero dado que cada vez tienen más miembros, no es de extrañar que en el futuro se conviertan en un nuevo grupo de actores que desafíen el monopolio del estado y los especialistas.

V. REFERENCIAS

Hernández Asensio, R. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de participación comunitaria en la gestión del patrimonio cultural? En: *Revista Argumentos 3*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en http://revistaargumentos.iep.org.pe/articulos/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-participacion-comunitaria-en-la-gestion-del-patrimonio-cultural/ ISSN 2076-7722

Mota, J. (2013). A luta dos peruanos para salvar El Paraíso. Artículo publicado el 21 de agosto en Agência Pública https://apublica.org/2013/08/el-paraiso/

Narváez Luna, J. (2014). Sistemas de irrigación y señoríos indígenas en el valle bajo del Rímac durante el siglo XVI. En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero 37*, pp.407-451. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rostworoski, M. (1978). *Señoríos de Lima y Canta*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Saucedo Segami, D. (2016). Una visión crítica de los conceptos de puesta en valor y uso social desde la perspectiva de la arqueología pública. En: *Actas I Congreso Nacional de Arqueología*, Vol. III, pp. 20-33. Lima: Ministerio de Cultura.

Vivar Anaya, J. (1998). Ocupación humana de los valles de Lima (Período Intermedio Temprano). En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero 25*, pp.407-451. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VI. FUENTES DIGITALES

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI)

https://www.inei.gob.pe/prensa/noticias/lima-alberga-9-millones-320-mil-habitantes-al-2018-10521/

Ministerio de Cultura

http://qhapaqnan.cultura.pe/

LA DIVERSIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIVILIZACIONES PREHISPÁNICAS: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LA MUSEOGRAFÍA

Suzuki, Motoi

LA DIVERSIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIVILIZACIONES PREHISPÁNICAS: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LA MUSEOGRAFÍA

I. INTRODUCCIÓN

Las civilizaciones prehispánicas en las Américas no solo se exhiben en los principales museos en Europa y los Estado Unidos de América, sino también se presentan en los museos nacionales de los países latinoamericanos como la base cultural de ellos. En esta ponencia, enfocaremos en los museos que exhiben las civilizaciones prehispánicas en Mesoamérica y los Andes, y consideraremos los siguientes tres puntos. (1) ¿Cómo es la diversidad en la representación de las civilizaciones prehispánicas? (2) ¿Cuáles son los intereses políticos detrás de esas representaciones? (3) ¿Qué implica la relación entre la diversidad de la representación y diferentes intereses políticos para la evaluación del pasado?

La premisa metodológica de esta ponencia radica en el estudio de Sturge (2007) que considera la exposición de museo como un acto de representación de otra cultura, igual que descripción etnográfica y traducción literaria. Además, la representación de otra cultura en los museos se caracteriza no solo por las palabras sino también por los objetos. Por lo tanto, en este estudio, analizamos tanto los objetos que se muestran en el museo como las palabras del panel que los aconpañan. Además, con respecto al método de análisis de exhibición, nos referimos la discusión de Lidchi (1997), que identificó la poesía de exhibición (semántica) y la política de exhibición (teoría del poder). Hacemos una hipótesis de que la diferencia de representación de las civilizaciones prehispánicas se debe a la diferencia de interés político entre museos, y comparamos un par de exposiciones de museos.

Las muestras de museos que comparamos se dividen en dos categorías. La primera es el museo universal que muestra las culturas del mundo, incluyendo el Museo Británico en el Reino Unido y el Museo Metropolitano de Arte en los Estados Unidos de América. La segunda es el museo nacional en países de América Latina, tales como el Museo Nacional de Antropología en México, el Museo Nacional Arqueología y Etnología en Guatemala, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia en Perú. Y además consideramos el Museo de América en España para ampliar nuestra comparación.

II. DIVERSIDAD DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIVILIZACIONES PREHISPÁNICAS

En cada museo que exhibe las civilizaciones prehispánicas, verificamos la presencia de: a) la exhibición del período colonial, b) la exhibición de culturas indígenas contemporáneas, c) la exhibición de culturas no-indígenas contemporáneas, y examinamos los contenidos de la exhibición si existe. Como resultado, se hizo evidente que la representación de las civilizaciones prehispánicas tiene al menos las siguientes cuatro variedades: civilización desaparecida en el período prehispánico, civilización asimilada en la civilización occidental, civilización heredada entre los pueblos indígenas, y civilización fragmentada.

III. REPRESENTACIÓN DE LAS CIVILIZACIONES PREHISPÁNICAS Y LA POLÍTICA DEL MUSEO

La relación entre la representación de las civilizaciones prehispánicas y el carácter político del museo se observa claramente en los museos universales que tienden a exhibir solamente las

culturas prehispánicas y las representan como civilizaciones desaparecidas. Es probablemente porque el objetivo principal de este tipo de museos es mostrar la diversidad en las culturas del mundo en un solo lugar, y en el caso de las culturas de las Américas, se prefieren las culturas prehispánicas que han recibido ninguna influencia del viejo continente.

Por otra parte, los museos nacionales de los países Latinoamericanos presentan no solo las civilizaciones prehispánicas sino su transformación colonial y los herederos contemporáneos, puesto que estos museos tienen como objetivo mostrar la historia cultural de la nación y establecer una identidad nacional. Sin embargo, la interpretación de la transformación no es uniforme, dependiendo del punto de vista dominante sobre la historia y de la posición política del pueblo indígena en el país. Por ejemplo, el museo nacional de Perú tiene la exposición detallada de las civilizaciones andinas, pero en las salas de la época colonial y contemporánea, la información relacionada con el pueblo indígena es extremadamente pequeño, lo cual está posiblemente relacionado con la política del gobierno peruano para sustituir la palabra "indígena" por campesino, con la excepción de la región amazónica. Por esta razón, es probable que los visitantes tengan la impresión de que las civilizaciones andinas han sido asimilado en la civilización occidental.

Ahora bien, en los museos de México y Guatemala, coexisten la exhibición de las civilizaciones mesoamericanas y la de etnografía de los pueblos indígenas modernos, y se construye el mensaje de que las civilizaciones mesoamericanas son heredadas entre los pueblos indígenas. Hay que notar que en ambos países existe el museo nacional de historia, en el cual se muestra la historia desde la conquista hasta la época contemporánea. Es decir que existe la división de cargo entre dos tipos de museos. Esta actitud que separa las dos historias es ambigua. Por un lado, es una evidencia de apreciar la tradición cultural indígena que continuó desde el período prehispánico. Por otro lado, es un signo de excluir el pueblo indígena del proceso político económico relacionado con la formación del estado moderno.

El Museo de América en España es un museo universal que se especializa en las culturas de las Américas, y representa las civilizaciones prehispánicas en una forma distinta. La exposición comienza con una introducción a las imágenes de Américas visto por los Europeos en la era de los descubrimientos. Y la primera mitad de la exposición muestra las culturas y civilizaciones prehispánicas cronológicamente y región por región, incluyendo cambios culturales en la época colonial. Sin embargo, la segunda mitad de la exposición enfatiza objeto pedagógico, en la que se explican conceptos claves de antropología y etnología con los temas de la sociedad, la religión, y la comunicación. Se yuxtaponen artefactos prehispánicos, documentos coloniales y artesanías contemporáneas, como materias didácticas, fuera del contexto original de cada cultura. Como resultado, se ha fragmentado la imagen de tanto las civilizaciones prehispánicas como las culturas indígenas contemporáneas, lo cual impide en cierto grado a los visitantes comprenderlas como las unidades culturales propias.

IV. IMPLICACIONES PARA LA EVALUACIÓN DEL PASADO

¿Cómo deberíamos considerar la diversidad de la representación de las civilizaciones prehispánicas en la exhibición de los museos? Puesto que el significado del pasado es una construcción cultural por la gente actual, es muy natural que los seres humanos con distintas culturas produzcan una variedad de representaciones del mismo pasado. Hablando desde el punto de vista del relativismo cultural, no tiene sentido discutir los méritos relativos ni la autenticidad de las representaciones del pasado. Sin embargo, esto no significa que debemos aceptar todas las representaciones del pasado de manera acrítica. Cierta representación del pasado es amigable con una ideología política y será inaceptable para aquellos que no la comparten. Por ejemplo, la representación de la civilización maya como extinguida es nada más que el insulto a los indígenas

mayas contemporáneos. Por lo tanto, es muy importante reconocer una gran variedad de representación del pasado y considerar la cada representación como un propio sesgo. Consecuentemente es necesario juzgar si la desviación de cada representación es aceptable por separado.

Al volver al tema de la exposición de las civilizaciones prehispánicas en los museos, lo importante es ver muchas exhibiciones de diferentes museos sin prejuicio y notar la peculiaridad de cada representación del pasado. Luego es necesario pensar para quién es cómodo y para quién es ofensivo.

* Esta ponencia es una parte del resultado del proyecto académico "Las culturas indígenas en América Latina desde la época colonial hasta la contemporánea" del equipo A04 del grupo de investigación científica sobre áreas innovadoras "Estudio comparativo de las civilizaciones antiguas en las Américas", financiado por la Sociedad Japonesa por la Promoción de Ciencias.

V. BIBLIOGRAFÍA

Sturge, Kate. 2007. Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.

Lidchi, Henrietta. 1997. The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. In Stuart Hall (ed.) Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. pp. 151-208. London: Sage Publication.

EL OBSERVATORIO DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL. REVISIÓN DE EXPERIENCIAS Y ESTUDIOS SOBRE LA BASE DEL ENFOQUE RELACIONAL

Fontal Merillas, Olaia
Sofía Marin-Cepeda

EL OBSERVATORIO DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL. REVISIÓN DE EXPERIENCIAS Y ESTUDIOS SOBRE LA BASE DEL ENFOQUE RELACIONAL.

I. INTRODUCCIÓN

Hasta 2009, España se situaba como el segundo país del mundo con mayor número de bienes declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Actualmente España ocupa la tercera posición, ascendiendo el número de bienes culturales protegidos a un total de 61.352 y 46 bienes Patrimonio Mundial. Gestionar esta riqueza patrimonial supone abordar una visión integral que dote de especial relevancia a la perspectiva educativa y su responsabilidad social. La conservación y difusión de estos bienes pasa por una educación de calidad que insista en la construcción y el refuerzo de los vínculos que las personas establecen con los bienes. De este modo, cobra relevancia la visión relacional que defiende Fontal (2013), como eje clave en los procesos de apropiación, configuración de identidades, toma de conciencia y sensibilización hacia nuestro patrimonio.

A pesar del volumen de bienes patrimoniales de interés, la participación de nuestro país y su presencia en proyectos de educación patrimonial fuera del territorio nacional no era destacable, estando ausente en propuestas internacionales de gran relevancia como el proyecto HEREDUC (Fontal y Juanola, 2015). En el ámbito nacional existía desorganización de las acciones educativas en torno al patrimonio, dado que estas no estaban siendo difundidas ni estudiadas, además de la ausencia de normas o planes que sistematizasen los criterios del Estado y las Comunidades Autónomas.

Recientemente nuestro país se ha dotado de dos herramientas clave para la gestión de patrimonio: el Observatorio de Educación Patrimonial en España (OEPE) y el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (PNEyP). En este sentido, profundizamos en su conocimiento y en el trabajo desarrollado durante la última década sobre la base del enfoque relacional y la dimensión humana del patrimonio.

II. EL OBSERVATORIO DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN ESPAÑA (OEPE) Y EL PLAN NACIONAL DE EDUCACIÓN Y PATRIMONIO (PNEYP)

El OEPE se desarrolla a través de tres proyectos de I+D+i[1], financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, actual Ministerio de Economía y Competitividad. Su desarrollo comienza en 2010, dirigido desde la Universidad de Valladolid por la Dra. Fontal Merillas, quien defendió la primera tesis doctoral que emplea específicamente el término educación patrimonial (Fontal, 2003). Desde su configuración inicial hasta hoy, se ha convertido en un referente en nuestro país en educación patrimonial, pues ha desarrollado una importante labor de catalogación, investigación, difusión y transferencia, desarrollado por un amplio equipo de expertos en la materia.

1 EDU2009-09679 "Observatorio de Educación Patrimonial en España. Análisis Integral del estado de la Educación Patrimonial en España", EDU2012-37212 "La educación en España: consolidación, evaluación de programas e internacionalización del OEPE", EDU2015-65716-C2-1-R "Evaluación de aprendizajes en programas de educación patrimonial centrados en los procesos de sensibilización, valorización y socialización del patrimonio cultural" y EDU2015-657016-C2-2-R "Evaluación de programas y evaluación de aprendizajes en los ámbitos no formal e informal de la educación patrimonial", financiados por MINECO y FEDER.

Durante su andadura, el Observatorio ha liderado los tres primeros congresos internacionales en Educación Patrimonial en Madrid (2012, 2014 y 2016) en estrecha colaboración con el Instituto del Patrimonio Cultural de España y la Comunidad de Madrid, y ha obtenido una ayuda FECYT (FCT-14-9015) para la transferencia del conocimiento científico a la sociedad, entre cuyos avances que mayor impacto internacional han logrado, encontramos la creación de la Red Internacional de Educación Patrimonial –RIEP- (International Network on Heritage Education). Así mismo, el OEPE continua su andadura con un tercer proyecto I+D+i coordinado, que hace posible el constante crecimiento del Observatorio, permitiendo conocer, analizar y diagnosticar el estado de la educación patrimonial de manera continua, observando así su crecimiento y transformación, además de evaluar los programas educativos y realizar estudios de caso de aquellos programas referentes.

El segundo de los instrumentos lo constituye el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (PNEyP)[2]. Siguiendo el texto que lo desarrolla (Domingo, Fontal y Ballesteros, 2013), los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural se definen como instrumentos de gestión de los bienes culturales, sustentados sobre el consenso de criterios y metodologías de intervención, así como amparados por una política de colaboración de las administraciones y entidades públicas y privadas en la compleja tarea de su protección y promoción. Fueron creados en torno a la década de los años 80, permitiendo llevar a cabo proyectos dirigidos a la conservación y la investigación en torno a los bienes culturales.

Siguiendo a Fontal e Ibáñez (2015: 18),

> Como podemos advertir, los dos grandes instrumentos con que cuenta España en materia de Educación Patrimonial -Plan Nacional y obser- vatorio-, se generan desde el ámbito institucional, concretamente desde dos Ministerios del Gobierno (Educación, Cultura y Deporte, en el caso del plan; Ciencia e Innovación, en el caso del Observatorio) y se sitúan en órganos que coordinan al Estado con las Comunidades autónomas (Consejo del Patrimonio Histórico, Comisión de Seguimiento del PNEyP, grupo interuniversitario de investigadores del OEPE, etc.), de manera que afectan a dos niveles de legislación y concreción. Veamos detallada- mente cada uno de estos instrumentos.

Siguiendo con los autores, los ejes articulares del PNEyP se definen como un conjunto de criterios metodológicos dirigidos a:

- *Formación y especialización*. Se favorecen actuaciones que supongan una mejora en la formación académica de los profesionales de la educación, gestores y demás agentes culturales. Esta formación ha de ser, además, permanente y contemplar diferentes niveles de especialización.
- *Interdisciplinareidad*. Dado que son muchos y diversos los valores que tiene el Patrimonio (históricos, sociales, ideológicos, identitarios, emotivos, etc., la educación patrimonial debe partir de pre- supuestos interdisciplinares.
- *Flexibilidad*, entendida como la capacidad de adaptación a los múltiples contextos de aprendizaje, a la condición viva y cambiante del patrimonio, así como a la pluralidad de las personas educadas en relación con el mismo.
- *Diversidad*, del patrimonio, de los valores que se proyectan sobre él, de los públicos y de las actuaciones que pueden llevarse a cabo a través de la acción educativa. La

2 Gestado desde el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) (Subdirección General dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

inclusión social debe ser la meta afín y, en este proceso, las TIC adquieren un gran potencial para su consecución (Pérez y Sarrate, 2011).

- *Participación e implicación social*, entendiendo que la participación social no es el n sino el origen de la educación patrimonial, buscando la apropiación y aprehensión del patrimonio y, en definitiva, la participación de éste en la construcción de referentes identitarios de las personas y los colectivos.
- *Sensibilización*, ordenada en una secuencia de cinco fases: conocer para comprender, comprender para valorar, valorar para cuidar, cuidar para conservar y conservar para transmitir (Fontal, 2013a). *Rentabilidad* interpretada en términos sociales, identitarios y culturales. Una sociedad sensible hacia su patrimonio cultural está formada por ciudadanos que dedican esfuerzos a su conservación, gestión, difusión y educación; profesionales, políticos, gestores y ciudadanos sensibles que consideran el patrimonio dotado de valores sociales, históricos e identitarios.
- *Calidad* de las distintas actuaciones educativas, siempre partiendo de principios psicopedagógicos y didáctico-disciplinares sólidos, atendiendo a la calidad de los diseños, de la implementación y de los resultados (Domingo, Fontal y Ballesteros, 2013: 12-18).

Por esto, porque solo se protege y conserva lo que se conoce y se valora, es por lo que las administraciones públicas e instituciones garantes de la salvaguarda del Patrimonio Cultural llevan a cabo nutridos programas de actividades destinadas a la formación de los ciudadanos en la importancia de la investigación, protección y conservación de los bienes culturales.

Estas actividades junto a la inclusión en el currículum de los diferentes niveles educativos de contenidos relacionados con el Patrimonio, muestran el interés existente tanto en el colectivo de gestores culturales como de educadores en el desarrollo de estrategias encaminadas a la promoción de la Educación Patrimonial.

III. LA DIMENSIÓN HUMANA DEL PATRIMONIO Y EL ENFOQUE RELACIONAL

La dimensión humana en el concepto de Patrimonio propuesta por Fontal (2003; 2008), centra la mirada en el sujeto que proyecta valores sobre los bienes patrimoniales. Sobre esta base parece cobrar sentido una visión relacional del concepto, como perspectiva que da respuesta a la múltiple naturaleza del patrimonio, acentuando las relaciones posibles que pueden establecerse entre bienes y personas, siguiendo a Fontal (2013), en términos de identidad, propiedad, pertenencia y emoción. El enfoque relacional se desarrolla, siguiendo a Fontal y Marín (en prensa) a partir de la comprensión de los procesos de enseñanza/aprendizaje en educación artística desde una perspectiva humanista de la educación patrimonial (Fontal, Marín y García, 2015; Marín 2014; Fontal, 2013). En esta línea, el aprendizaje se construye a medida que se entreteje un complejo entramado de relaciones y vínculos entre los alumnos y los contenidos, del mismo modo que el patrimonio se construye de forma invariablemente relacional, entre bienes y personas (Fontal, 2013).

Tal y como recogen Fontal y Marín (en prensa), los vínculos con el patrimonio pueden comprenderse como una suerte de puente entre las personas y el contexto en el que viven. Son construidos y proyectados por las personas hacia su entorno cultural. Estos hilos -que constituyen el andamiaje identitario del individuo-, son necesarios para formar la personalidad y construir la interacción social. Siguiendo a Gómez-Redondo (2011), es el individuo quien inicia la construcción

del significado, es quien otorga al patrimonio unos valores con los que se identifica. La direccionalidad de la acción patrimonializadora se dirige, por tanto, del sujeto al objeto.

Gómez-Redondo (2012) añade que el individuo no interpreta el entorno desde lo puramente racional, sino desde lo afectivo. Desde esta postura, el individuo dota de sentido a su contexto, otorgando significados e incorporándolos a su andamiaje identitario. Además, creemos necesario incorporar, en consonancia con Fontal y Marín (en prensa), a lo cognitivo y lo emotivo, la esfera social, pues el vínculo con el patrimonio es construido en interacción social.

IV. IMPACTO Y TRANSFERENCIA

Atendiendo al impacto y la transferencia derivados del OEPE durante la última década, abordamos dos vertientes: por un lado, los instrumentos definidos y, por otro, la transferencia científica.

En relación a la definición de instrumentos, el primero de ellos lo constituye la base de datos del OEPE, apoyo y guía en la sistematización, registro y categorización de los datos relativos a los programas que, posteriormente, serán objeto de estudio y análisis a través del segundo de los instrumentos definidos, el método OEPE. Por otro lado, la web externa de OEPE, dirigida a la difusión, visibilización y construcción de redes (www.oepe.es).

El método OEPE nos permite realizar un análisis profundo de los programas, incidiendo en la labor de innovación e investigación que se desarrolla desde el Observatorio (Fontal 2008; Fontal, 2010; Fontal, 2013; Fontal, 2016a; Fontal y Marín, 2011; Fontal y Marín, 2014; Fontal y Marín, 2016; Fontal y Juanola, 2015; Martínez y Fontal, 2016), lo que lo lleva a convertirse en un instrumento referente para el conocimiento, la salvaguarda, la preservación y la difusión que se pretende desde el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (Domingo, Fontal y Ballesteros, 2013).

Atendiendo a la transferencia científica, el Observatorio ha sido un promotor clave de eventos científicos, como las Primeras y Segundas Jornadas Prácticas y Reflexiones en Educación Patrimonial (PREP I y II), en el marco de las acciones financiadas por la Fundación para la Ciencia y la tecnología, y el desarrollo de tres Congresos Internacionales sobre Educación Patrimonial (CIEP I, II y III) – actualmente se está definiendo el 4º Congreso Internacional de Educación Patrimonial-, organizados en colaboración con el Instituto del Patrimonio Cultural de España y la Comunidad de Madrid.

Como resultado, en 2014 se configura la Red Internacional de Educación Patrimonial (RIEP), acción derivada de la colaboración entre el Observatorio y el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), en el contexto del Plan Nacional.

Cabe destacar las acciones desarrolladas a lo largo de 2015 en el marco de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), acciones educativas que se dirigieron hacia la sensibilización y el acercamiento del patrimonio a la sociedad por medio de la educación. Algunas de esas actuaciones fueron el desarrollo de la web colaborativa "Personas y Patrimonios" (https://personasypatrimonios.com/), y el desarrollo de diversos concursos y proyectos audiovisuales para la comunicación y sensibilización hacia el patrimonio.

Todas estas acciones, entre otras, han sido objeto de difusión en congresos, simposios y jornadas de carácter nacional e internacional, publicaciones de impacto en revistas científicas, monográficos y editoriales relacionadas con el área de conocimiento, entre ellas, "Educación y Patrimonio. Visiones caleidoscópicas", editada por Trea (Fontal, García e Ibáñez, 2015), así como monográficos sobre la materia en la Revista Clío (2014), en la Revista Educatio Siglo XXI (2015) y Revista de Educación (2017), Pulso, 2017; Midas, 2017.

En sus últimos años, el OEPE ha dirigido sus esfuerzos para alcanzar los siguientes objetivos, entre otros:

- Conceptualización de las bases epistemológicas derivadas de las conclusiones de los dos anteriores proyectos de I+D+i (EDU2009-09679 y EDU2012-37212), definiendo enfoques y modelos en programas de educación patrimonial en función de los tres tipos de procesos de patrimonialización esenciales: sensibilización, valorización y socialización.
- Transformación de los estándares definidos en el primer proyecto y desarrollados en el segundo, como criterios metodológicos que determinan la selección de programas.
- Profundización en las bases teóricas del PNEyP, fundamentalmente los denominados "criterios metodológicos", para ampliarlos y desarrollarlos conceptualmente.
- Justificación y descripción de la selección de la muestra en cada una de las 18 tipologías de programa educativo empleadas en la base de datos OEPE consecuencia del sistema filtros secuenciado que ordena el proceso de selección de muestras y fases de evaluación, que conformará el conjunto de casos.
- Instrumentación de los casos. El diseño e implementación de los instrumentos de recogida de datos pretende conocer y comprender la naturaleza y alcance de los aprendizajes adquiridos, así como los procesos de incorporación de los mismos y la consciencia del propio aprendizaje por parte de los diferentes agentes implicados.
- Análisis e interpretación de los datos.
- Relación de los datos obtenidos con documentos normativos.
- Identificación de las características diferenciales que pueden presentar los destinatarios de los aprendizajes (edad, cultura, etnia, capacidad lectora, capacidades sensoriales, nivel socioeconómico, lengua materna, funcionamiento cognitivo, conocimientos previos, estilo de aprendizaje, nivel de conducta adaptativa, género) y previendo sus necesidades.
- Definición de los criterios de accesibilidad universal que deben cumplir los programas de educación patrimonial para generar aprendizajes comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en condiciones de seguridad y comodidad, y de la forma más autónoma y natural posible.
- Diseño, adecuación y validación de instrumentos específicos para la evaluación de aprendizajes informales en educación patrimonial, capaces de recoger datos significativos en el ámbito de las TIC aplicadas a la educación patrimonial (Ibáñez, Vicent y Asensio, 2012).
- Actualización de la estructura y sistemas de recogida de información de la base de datos OEPE y del portal OEPE, que implica una mejora progresiva de la base de datos (técnica, informática y funciona) basada en la experiencia previa de inventario, análisis de expertos y reuniones periódicas.

- Diseño y validación de estrategias de autoevaluación y coevaluación específicas para la educación patrimonial en las Redes Sociales y plataformas virtuales de la nueva estructura de la Base y portal OEPE
- Organización de eventos científicos y difusión de los resultados en revistas científicas.

Atendiendo al impacto y transferencia científica, se ha concretado en diversas publicaciones de impacto en la materia, además del desarrollo de eventos científicos en diversos puntos de la geografía española y fuera de sus fronteras (Madrid, 2012, 2014 y 2016; Oporto, 2017; San Sebastián, 2017).

Profundizando en las publicaciones científico-técnicas (SCI) derivadas de los resultado del proyecto, cabe destacar la publicación de más de 20 artículos por los miembros del equipo de investigación y trabajo: Fontal (2016a, 2016b, 2016c), Fontal y Gómez-Redondo (2016), Fontal e Ibáñez-Etxeberria (2017), Fontal y Marín-Cepeda (2018, 2016), Fontal y Martínez (2017), Fontal, Ibáñez-Etxberria, Martínez y Rivero (2017), García-Ceballos, Amaral y Olivar (2017), Gillate, Vicent, Gómez-Redondo y Marín-Cepeda (2017), Gómez-Redondo, Calaf y Fontal (2017a y 2017b), Ibáñez-Etxberria, Fontal y Rivero (2017), Marín-Cepeda, García-Ceballos, Vicent, Gillate y Gómez (2017), Díaz-Empanaza, Peruarena y Jiménez (2017), Sánchez-Macías y Jorrín-Abellán (2017).

V. REFERENCIAS

Díaz-Empanaza, M., Peruarena, J. y Jiménez, R. (2017): "Actividades de intervención educativa y de difusión del patrimonio organístico en entornos formales y no formales". En: Revista Estudios Pedagógicos (en prensa).

Domingo, M.; Fontal, O. y Ballesteros, P. (2013): Plan Nacional de Educación y Patrimonio. Madrid: MECD, Secretaría de Estado de Cultura.

Fontal, O. (2003): La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet. Gijón: Trea.

(2008): "La importancia de la dimensión humana en la Didáctica del Patrimonio". En Materos, S. M. (Coord.): La comunicación global del patrimonio cultural. 79-109. Gijón: Trea.

(2010): "La investigación universitaria en Didáctica del Patrimonio: aportaciones de la Didáctica de la Expresión Plástica". En: Actas II Congreso Internacional de Didácticas, Girona, pp. 1-7.

(2013): La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas. Gijón: Trea.

(2016a): "The Spanish Heritage Education Observatory/El Observatorio de Educación Patrimonial en España". En: Cultura y Educación, 28 [1], pp. 254-266.

(2016b): "Educación patrimonial: retrospectiva y prospectivas para la próxima década". En: Revista de Estudios Pedagógicos, 42 [2], pp. 415-436.

(2016c): "El patrimonio a través de la educación artística en la etapa de primaria/Heritage through Arts Education in Primary Stage". En: Arte, Individuo y Sociedad, 28 [1], pp. 105-120.

Fontal, O. e Ibáñez, A. (Coords.) (2014): "Monográfico Educación Patrimonial". En: Revista Clío, History & History teaching, 40.

(2015): "Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España". En: Educatio Siglo XXI, 33, pp. 15-32.

(2017): "Monográfico de Educación patrimonial: epistemología, modelos e investigaciones referentes". En: Revista de Educación, 375.

Fontal, O., Ibáñez-Etxeberria, A., Martínez, M. y Rivero, P. (2017): "El patrimonio como contenido en la etapa de Primaria: del currículum a la formación de maestros". En: Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 20-2, pp.79-94.

Fontal, O.; García, S. e Ibáñez, A. (Coords.) (2015): Educación y patrimonio: visiones caleidoscópicas. Gijón: Trea.

Fontal, O. y Gómez-Redondo, C. (2016): "Heritage Education and Heritage Processes: SHEO. Metodology for Educational Programs Evaluation". En: Interchange. A Quarterly Review of Education. Springer, 1-47, pp. 65-90.

Fontal, O. y Juanola, R. (2015): "Heritage Education: a useful and profitable discipline within the cultural heritage management". En: Cadmo. Giornale Italiano di Pedagogia sperimentale. An International Journal of Educational Research, 23 [1], pp. 7-25.

Fontal, O. y Marín-Cepeda, S. (en prensa): "Nudos patrimoniales. Análisis de los vínculos de las personas con el patrimonio personal". En: Arte, Individuo y Sociedad (en prensa).

Fontal, O. y Marín, S. (2011): "Enfoques y modelos de Educación Patrimonial en programas significativos de OEPE". En: Eari: educación artística, revista de investigación, 2, pp. 91-96.

Fontal, O., y Marín, S. (2014): "La educación patrimonial en España: necesidades e ilusiones para la próxima década". En: Revista PH, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 85, pp. 12-14.

Fontal, O y Marín, S. (2016): Heritage Education in Museums: An Inclusion- focused Model. En: The international Journal of the Inclusive Museum, 9-4, pp. 47-64.

Fontal, O., Marín, S. y García, S. (2015): Educación de las artes visuales y plásticas en educación primaria. Madrid: Paraninfo.

Fontal, O. y Martínez, M. (2017): "Evaluación de programas educativos sobre Patrimonio Cultural Inmaterial". En: Revista Estudios Pedagógicos (en prensa).

García-Ceballos, S., Amaral, L. y Olivar, J. S. (2017): "La Educación Patrimonial en el contexto no formal de Latinoamérica. Plataforma Paranapiacaba: memoria y experimentación". En: Revista Estudios Pedagógicos (en prensa).

Gómez-Redondo, C. (2012): "Identización: la construcción discursiva del individuo". En: Arte, individuo y sociedad, 24 [1], pp. 21-37.

Gómez-Redondo, C. (2016): "Procesos de identización: construir identidades colectivas en el museo de arte". En: Descommunal. Revista iberoamericana de patrimonio y comunidad, julio 2016, pp. 489-495.

Gómez-Redondo, C., Calaf, R. y Fontal, O. (2017a): "Roser Calaf's collection" of textual educational resources for museums and heritage places: analysis and evaluation from the point of view of heritage education". En: Revista de Humanidades, pp. 87-113.

Gómez-Redondo, C., Calaf, R. y Fontal, O. (2017b): Diseño de un instrumento de análisis en recursos didácticos patrimoniales". En: Cadmo. Giornale italiano di pedagogia sperimentale, *2*/2017 (en prensa).

Gillate, I., Vicent, N., Gómez-Redondo, C. y Marín-Cepeda, S. (2017): "Características y dimensión educativa en apps de educación patrimonial Análisis a partir del método OEPE". En: Revista de Estudios Pedagógicos (en prensa).

Ibáñez-Etxberria, A., Fontal, O. y Rivero, P. (2017): "Educación Patrimonial y TIC en España: Marco normativo, variables estructurantes y programas referentes". En: Revista Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura, 784 (en prensa).

Ibáñez, A.; Vicent, N. y Asensio, M. (2012): "Aprendizaje informal, patrimonio y dispositivos móviles. Evaluación de una experiencia en educación secundaria". En: Didáctica de las Ciencias Experimentales y sociales, 26, pp. 3-18.

Marín, S. (2014): Educación Patrimonial y Diversidad: evaluación de programas y definición de un modelo basado en los procesos de patrimonialización (tesis doctoral). Universidad de Valladolid.

Marín, S., García, S., Vicent, N., Gillate, I. y Gómez- Redondo, C. (2017): "Research on Heritage Education. Evolution and Current State Through analysis of High Impact Indicators". En: Revista de Educación, 375, pp. 110-135.

Martínez, M. y Fontal, O. (2016): "El binomio educación y patrimonio cultural inmaterial: Evaluación de programas educativos". En R. López (Coord.): 7 Simposio Internacional de Didáctica de las Ciencias Sociales. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 624- 635.

Pérez, G. y Sarrate, M. L. (2011): "Las TIC promotoras de inclusión social". En: Revista Española de pedagogía, *249,* pp. 237-253.

Semedo, A., Fontal, O. e Ibáñez, A. (Dir.). (2017): "Monográfico Objetos e Museus: biografías, narrativas e vínculos identitários". En: Revista Midas, 8.

Sánchez-Macías, I. y Jorrín-Abellán, I. (2017): "Estudio de caso sobre la evaluación por competencias en Educación Artística: Aportaciones a la Educación Patrimonial". En: Revista Estudios Pedagógicos (en prensa).

VV.AA. (2015): "Monográfico Actualidad y tendencias en Educación Patrimonial". En: Revista Educatio Siglo XXI, 33 [1].

VV.AA. (2017): "Monográfico Educación Patrimonial: epistemología, modelos e investigaciones referentes". En: Revista de Educación, *375.*

VV.AA. (2017): "Monográfico Educación y patrimonio: innovación y reflexión". En: Revista Pulso, 40.

O TERRITÓRIO COMO SISTEMA. GOVERNO DO ESPAÇO E ARQUITECTURA DA COMPANHIA DE JESUS NA AMÉRICA PORTUGUESA (SÉCULOS XVI-XVIII). O CASO DO ESPÍRITO SANTO

Gomes Duarte, Cláudia
Garrido de Oliveira, Carla
Pôrto Ribeiro, Nelson

O TERRITÓRIO COMO SISTEMA: GOVERNO DO ESPAÇO E ARQUITECTURA DA COMPANHIA DE JESUS NA AMÉRICA PORTUGUESA (SÉCULOS XVI-XVIII). O CASO DO ESPÍRITO SANTO

Na primeira parte –antecedentes indígenas e reorganização jesuíta– percorrem-se quatro momentos: [a] breve nota breve acerca da chegada dos jesuítas à capitania, primeiro tipo de assentamento estabelecido e missão a que dão início; [b] aproximação possível à organização e formas de habitar das povoações indígenas, do território à casa; [c] constituição de povoações jesuítas; e em síntese [d] uma exposição sistematizada da organização, evolução e hierarquia do sistema territorial jesuíta.

A segunda parte –o caso de Guarapari– percorre três momentos: [a] movimentações do período indígena; [b] primeiras ocupações e intervenção jesuíta, relevando a orografia de Guarapari na eleição de um sítio para o assentamento e fixação dos missionários, e contributo estratégico da arquitectura na formação do sistema territorial; [c] aproximação à evolução do lugar desde o período jesuíta até à actualidade, procurando perspectivar o seu legado patrimonial, material e imaterial.

I. ANTECEDENTES INDÍGENAS E REORGANIZAÇÃO JESUÍTA DE UM SISTEMA TERRITORIAL

I.1 Chegada, primeiros assentamentos e missão

Chegados ao Brasil, no propósito de firmar contacto com os portugueses e seus escravos, mas sobretudo com as populações indígenas, os jesuítas acompanham igualmente a ocupação do litoral, estabelecendo-se entre o Rio Grande do Norte e São Vicente. A Província dividia-se então em oito capitanias, com sede do Governo-Geral na Bahia, local onde os jesuítas primeiro se estabelecem, seguindo depois para as do Sul e finalmente para as do Norte. [figura f1]

"El rei nosso senhor escreveu ao governador que lhe escrevesse se já havia padres em todas [as capitanias] as quais, sem faltar nenhuma, temos visitadas, e em todas estão padres". (Nóbrega 1551: 67) No sentido desta recomendação, o Padre José de Anchieta informa acerca do Espírito Santo: "[h]á ao longo da costa, oito léguas para o Sul e outras oito para o Norte, quatro ou cinco aldeias de Indios que os nossos visitam por mar e às vezes por terra onde há conversão". (Anchieta 1580: 227)

"[P]ara que ficasse fundamento da Companhia" e os jesuítas fossem "ganhando terra adiante" (Nóbrega 1552: fl97), os colégios foram os seus primeiros assentamentos. Enquanto na Europa eram implantados nas principais cidades, no Brasil, à semelhança e de acordo com a vontade de D. João III, foram-no na principal vila portuguesa de cada capitania. A partir desse colégio –mesmo quando ainda uma edificação elementar– saíam os missionários em visita às povoações indígenas situadas na proximidade, dando assim início ao processo de evangelização.

O modelo de habitar indígena apresentava contudo grande dificuldade para o processo de evangelização: não era fixo, durando apenas o tempo dos materiais das construções, findo o qual a povoação se estabelecia noutros locais, dividindo-se a tribo (Grã 1557: 560). Este carácter de assentamento móvel será provavelmente o principal motivo que leva os missionários a estabelecer as suas próprias povoações fixas: uma aldeia-cabeça em torno da qual gravitavam aldeias de índios cristãos. Promoviam assim a fixação duradoura

das populações indígenas em assentamentos jesuítas, no sentido de as evangelizar, mas também de reorganizar, explorar e gerir os seus territórios de domínio.

I.2 Organização e formas de habitar das povoações indígenas

Do território aos assentamentos [f2]

O nomadismo era uma das características identitárias dos indígenas, ainda que em diferentes graus entre tribos, "de acordo com a pauta da natureza local, da qual dependia para obtenção de alimentos". (Cunha 2015: 254) No Brasil do século XVI as diversas tribos apresentavam assim um modo muito próprio de habitar e organizar o espaço. Fixavam-se no território de modo temporário, mudando a povoação de sítio a cada três ou quatro anos –o tempo de duração dos materiais das construções e o esgotar de recursos naturais. Organizados segundo uma economia de subsistência, não lhes interessaria o estabelecimento fixo. *É provável que a incapacidade de realizarem determinadas tarefas associadas à vida sedentária os tenha conduzido a essa constante mobilidade.* (Maitam 2017: 456)

Seguindo este princípio de mobilidade territorial, as *tabas* (aldeias) das tribos que habitavam o litoral apresentavam semelhanças entre si, observando-se contudo diferenças relativamente às *tabas* das tribos que habitavam o sertão. Referimos concretamente as tribos que viviam no litoral em povoações, como os Tupiniquim e os Tupinambá, maioritárias, e não as tribos minoritárias como os Aimorés, que "não viviam nem em tabas, nem em ocas". (Sousa [1587]: 47-48) A diferença substancial residiria quer na forma dos abrigos quer no facto de as *tabas* do litoral apresentarem *ywara* (cerca), enquanto as do sertão as dispensariam. Cada tribo apresentava ainda diferenças quanto ao número e disposição geométrica das *ocas* (casas), variando a presença e clareza de uma organização em torno da *ocára* (terreiro); mesmo no caso de tribos inimigas como as Tupiniquim e Tupinambá, podiam assemelhar-se. As tribos indígenas seguiriam assim lógicas organizacionais de estrutura e forma comunitária distribuídas no território, desenho e significação espacial.

No litoral como no sertão todas as tribos seguiriam os mesmos critérios basilares na localização dos assentamentos: "junto aos cursos de água" (Sousa [1587]: 285), fossem rios ou o mar, tanto para deslocações como enquanto fonte de água potável, e em *sítios altos ou morros* (Staden [1557]: 64-67), embora por vezes um desacerto na escolha ditasse uma mudança antecipada. A ligação entre várias *tabas*, possivelmente núcleos de uma mesma povoação, compunha um sistema assente quer em caminhos terrestres quer em ligações fluviais ou marítimas. Estes conjuntos ou agregação de *tabas*, formando uma ou várias povoações, pontuavam um vasto território de domínio pertencente a uma determinada tribo, em faixas quer ao longo da costa quer no sentido do sertão, podendo mesmo compreender a extensão litorânea de toda uma capitania ou parte dela. (Sousa [1587]: 59-67)

Unidades de habitar [f3]

Cada uma das várias *tabas* que em conjunto comporiam uma povoação dos Tupiniquim ou dos Tupinambá, dominantes no litoral, possuía uma ou duas *ywara*s com aproximadamente "braça e meia de altura". (Staden [1557]: 64) É possível que as *tabas* já tivessem *ywara(s)* mesmo antes da chegada dos europeus: como o relato de cativeiro e gravuras de Hans Staden parecem demonstrar, mesmo na sua fixação temporária tinham necessidades defensivas, tanto face a tribos inimigas como a animais ferozes. Com a ocupação europeia, a presença de *ywara* adquire premência defensiva, sobretudo no litoral; nesta função, delimitava e determinava, significando o lugar da *taba.*

Se por vezes apresentavam disposição menos articulada, atendemos com maior interesse às *tabas* em que as *ocas* se distribuíam de modo a conformar um espaço central comunitário: a *ocára*. A dimensão das *tabas* era variável, dependendo tanto da dimensão como

do número de *ocas*, podendo variar entre três, "quatro e as sete", (Staden [1557]: 80-134) determinando assim um terreiro, variando entre um quadrado e um heptágono, numa certa equidade formal em torno de um espaço estável e agregador.

As *ocas*, de secção constante, possuíam "geralmente três portas, uma em cada extremidade e outra no centro", tão baixas, que era "necessário curvar-se para sair e entrar". (Staden [1557]: 134-137) Cada casal tinha uma área determinada, contudo sem quaisquer divisórias, destinando-se o espaço central de uma das *ocas* ao chefe da *taba*.

I.3 Constituição de povoações jesuítas

I.3.1 Reorganização estratégica das povoações indígenas

Estabelecidos na vila portuguesa de cada capitania, principiando por visitar as povoações indígenas –primeiro no litoral, depois pelo sertão–, os jesuítas constatam a já referida relocalização periódica, incluindo a subdivisão do grupo habitante. É possível que desta dificuldade tenha surgido a ideia de reorganizar algumas das povoações indígenas, humana e materialmente, transformando-as em povoações jesuítas, numa estratégia que tirava partido de uma organização e de um sistema territorial já existentes, introduzindo contudo outra noção de hierarquia, subordinação e proveito.

O primeiro acto de ocupação consistiria na simples visita e imposição simbólica de uma cruz. Ajustando os parcos meios de que dispunham às condições de cada situação, os jesuítas implementam três variantes no processo de ocupação, estabelecendo-se [i] numa das *tabas* da povoação indígena, [ii] a seu lado, ou [iii] transferindo povoações, inclusive de diferentes tribos, para um local por eles determinado, fundando assim uma aldeia jesuíta de raiz.

No primeiro caso, elegendo uma das *tabas* entre as várias que dispersas compunham a povoação indígena, nela concentravam a população dessas outras "quatro, ou mais" *tabas*, formando uma só aldeia jesuíta (Nóbrega [1559]: 204-205); aqui residiriam, constituindo cabeça de uma povoação que subordinaria ainda outros assentamentos de visita mais afastados. O segundo caso, similar, diferia apenas no facto de a aldeia-cabeça jesuíta ser *ex-novo*. O terceiro consistia na transferência de povoações indígenas para um local que fosse mais conveniente aos interesses dos missionários –que além de a Cristo, também ao serviço da Coroa. Entre as várias aldeias de visita, estabeleciam a aldeia-cabeça da povoação jesuíta; se numa povoação indígena habitava apenas uma tribo, a Companhia vai promover a coexistência de várias –com proveito evangelizador, quebrando e confrontando elos intra e entre tribos.

Estabelecida a povoação jesuíta e a partir da aldeia-cabeça, os missionários prosseguiam com a missão, visitando *tabas* e povoações indígenas no propósito de resgatar outras tribos gentias. Assim, uma povoação jesuíta, além das aldeias cristãs que gravitavam em torno, poderia deter outras, geograficamente mais distantes. (Pires [1560]: fl312) Apenas na aldeia-cabeça de uma povoação existiria o conjunto arquitectónico jesuíta; nas demais aldeias de índios-cristãos, e excepcionalmente em algumas delas, haveria uma construção precária, funcionando como ermida e residência onde, devido às longas distâncias, os missionários pernoitavam nas suas visitas regulares. (Vale [1562]: 475-476)

Nesta estratégia, os jesuítas não só transformam as povoações indígenas em povoações cristãs, cumprindo a sua missão, como impõem um modelo de habitar o território: organizado em sistema hierarquizado, entre concentrado e disperso, e sedentarizado; sobretudo, adquirem legitimidade de proveito e governo das suas vastas áreas de domínio territorial.

I.3.2 Sistemática e hierarquia: localização, ligações e unidades de produção

Na implantação das povoações os jesuítas considerariam quatro factores: [i] sendo as comunicações sobretudo marítimas, existência de baía ou enseada servindo de bom porto, mas simultaneamente defendida, precavendo ataques indígenas ou corsários; [ii] existência de uma foz, estabelecendo ligações ao interior do território; [iii] bons ares, que os morros proporcionavam, bem como água potável (rio, ribeiro ou poço); e [iv] terrenos próximos susceptíveis de cultivo. (Rodriguez 1552: fl68; Pereira [1561]: 335; Gouvea 1583: fl6)

Se muitos destes factores eram considerados pelas populações indígenas antes da chegada dos jesuítas, é a noção de hierarquia e proveito económico, para além da subsistência, que diferencia ambos os sistemas –a uma perspectiva indígena, quotidiana e homogénea, os jesuítas impõem fixação e diferenciação, numa outra visão temporal e material.

Nas visitas regulares às aldeias que compunham a povoação, os jesuítas deslocavam-se por terra; igualmente entre povoações em percurso junto à costa, se próximas, como ocorria p.e. entre Guarapari e Reritiba; se distantes, optavam pelo mar.

"[A] mantença da casa é o trabalho de Índios". (Nóbrega [1556]: 152-153) Como garante de sustento próprio, e progressivamente contributo para o sistema, cada aldeia que compunha a povoação tinha as suas terras de produção, com roças, de cultivo, e currais, para criação de animais. Algumas teriam pertencido aos domínios dos índios aldeados, assim tomadas pelos jesuítas, enquanto outras eram doadas pelo Governador ou particulares. A produção era determinada pelo Pe. Visitador, sendo as roças "visitadas a cada semana" pelos missionários, também ensinando a doutrina aos índios (n.a. 1589: fl194-194v); os currais eram-no "pelo menos cada mês" (Gouvea 1589: fl148-148v).

A meados do século XVII, como que em processo de concessão parcial aos índios daquilo que inicialmente deles fora, é determinado que, aqueles que aldeados, pudessem "livremente servir e trabalhar com quem bem lhes estivesse, e melhor lhes pagasse seu trabalho"; *àqueles que descessem do Sertão, o Governador assinalaria os lugares convenientes para lavrarem e cultivarem*. (Leys Regias 1647: fl6) Em 1660, o Pe. António Vieira redige o "Regulamento das Aldeias", com o propósito de incentivar os índios a produzir excedentes, nas roças e currais, que pudessem ser comercializados pelos jesuítas no colégio.

I.3.3 Arquitectura, forma e construção, nas povoações jesuítas

A aldeia-cabeça da povoação era formal e hierarquicamente organizada a partir da igreja, com a residência anexa, ambas presidindo um amplo espaço aberto, terreiro agregador das habitações dos indígenas.

Porém, o que primeiro construíam era um abrigo rudimentar em taipa-de-mão e palha que funcionava como ermida, residência e escola de doutrinação e ensino elementar. (Nóbrega 1549/1551: fl66/47v) Posteriormente esse abrigo era substituído pela igreja construída em taipa-de-pilão, a que sucederia a igreja definitiva, de pedra e cal. (Grã 1552: fl112v) Enquanto não davam início ao edifício da residência, acrescentavam à igreja "algunos aposentos para estar mejor acomodados", anexos à capela-mor, onde residiam os jesuítas (n.a. 1562: fl12v), passando a funcionar como sacristia aquando da construção da residência.

Similar a um convento ou ao colégio na sede da capitania, mesmo que mais elementar, a residência era composta por três alas, formando com a igreja uma construção em quadra. A cada piso e a cada ala correspondia um uso específico: no sobrado, os cubículos e a escola de ensino elementar; no piso térreo, as oficinas e a cantina. (Martins 1994) Face a esta

organização de três alas em torno de um pátio-claustro, observa-se também a construção de apenas uma ala, de maior largura.

Nas oficinas os jesuítas instruíam os índios nas pequenas indústrias artesanais formando pedreiros, ferreiros, carpinteiros, oleiros, … mão-de-obra especializada fundamental para a edificação e manutenção dos assentamentos, que circulava dentro do próprio sistema territorial jesuíta –"destes moços, pus a aprender ofícios quatro ou cinco e isto se há-de fazer com outros". (Grã 1553: fl166) Esta mão-de-obra indígena especializada era também, pela qualidade, requerida pelo Governador para serviços e obras públicas da capitania.

As habitações das populações indígenas distribuíam-se em redor do terreiro, agregador e relacional, como que reminiscente da *ocára* nas *tabas* indígenas. Ao contrário do que ocorria com as *ocas* comunitárias, vão ser individuais, compostas igualmente por apenas um piso, com materiais e sistema construtivo elementares, em "madeira e palha ou em taipa-de-mão e palha" (Nóbrega 1552: fl97), plausivelmente numa metamorfose das *barracas compridas* dos gentios, agora autonomizando o espaço de cada casal, abrindo individualmente para o terreiro.

I.3.4 Número de missionários e hierarquização do sistema territorial

De início cada povoação tinha um padre, superior com cerca de 40 anos, e um irmão, com metade da idade competindo-lhe aprender a língua indígena. Porém, porque alguns aderiam ao modo de vida dos índios gentios, Francisco de Borja determina a permanência de quatro missionários por povoação, dois padres e dois irmãos. Devido aos parcos recursos humanos, inviabilizando a residência permanente de quatro missionários em todos os assentamentos-cabeça, Cláudio Acquaviva determina que as povoações que não os pudessem ter passassem a ser de visitação. (Roma 1598: fl131) Emanada de Roma, a medida é refutada pelos jesuítas no Brasil, insistindo na importância das povoações e na permanência constante de missionários, tanto para sua conservação como para conversão de gentios. Volta assim a entrar em vigor a directiva de permanência de dois missionários, um padre e um irmão –se possível, três ou quatro–, determinando ainda que visitassem "las casas de los Indios una vez en la semana, o mas si fuere necessário". (Roma 1598: fl146)

Em consequência, algumas aldeias-cabeça de residência passam de permanente a pendular, i.e., de missão a visitação, como foi p.e. o caso de Guarapari, evidência da capacidade de adaptação, ou miscigenação, entre o modelo jesuíta e o contexto.

1- Posição estratégica no território|costa

Tendo a Companhia de Jesus estabelecido povoações ao longo de todo o litoral, não será difícil imaginar, em território tão vasto e pouco ocupado, uma costa pontuada pelos seus assentamentos e edifícios, uma imagem que, à época, traduzir-se-ia numa paisagem manifestamente jesuíta –uma paisagem onde a arquitectura da Companhia se destacava no território como verdadeira marca de ocupação, proveito e governo.

Assim, os assentamentos jesuítas não foram apenas núcleos de evangelização e educação de populações indígenas, centros de produção e ofícios; estiveram também eles incluídos na defesa costeira, ainda que sob o seu aspecto religioso, e portanto pacífico e inofensivo, constituindo efectivas fortificações, do espiritual e do temporal, desempenhado funções de defesa passiva sob uma expressão religiosa, como parece demonstrar a documentação epistolar da época.

I.4 Organização, evolução e hierarquia do sistema territorial jesuíta [f4-f5]

Fundado o colégio na vila da capitania, os jesuítas estabelecem povoações a Norte e a Sul com o propósito de evangelizar as populações indígenas, mas também de garantir a ocupação, proveito e governo do território ou, segundo o Pe. Nóbrega, de *a terra povoar*. Dependendo das directivas romanas, as aldeias-cabeça das povoações jesuítas, todas de residência, oscilavam entre a plena condição de missão ou apenas enquanto de visitação. As de missão caracterizavam-se por terem residência permanente de missionários, enquanto as de visitação, devido à insuficiência de recursos humanos na Província, oscilavam entre a permanência prolongada, ou mesmo a simples pernoita por alguns dias, e certos períodos de ausência. Todas elas, além de centros de catequização e doutrinação funcionavam como escola: de ensino elementar para os índios menores e de ofícios para os índios adultos.

No Espírito Santo foram duas as aldeias de missão, Reis Magos e Reritiba, a Norte e a Sul do colégio em Victoria, aproximada e respectivamente no centro da distância compreendida entre este e os limites da capitania, nos rios Doce e Paraíba. As aldeias de visitação foram também duas, São João e Guarapari, a meia distância entre aquelas de missão e o colégio.

Em torno de todas, bem como do colégio, gravitavam as aldeias de visita, *tabas* cristianizadas ou aldeias de índios cristãos, cujas populações os jesuítas doutrinavam e catequizavam, visitando-as frequentemente; fixas, estas aldeias subordinavam-se às aldeias-cabeça, constituindo as povoações. Em algumas existiria uma construção precária, abrigo funcionando tanto como ermida como casa; a distância entre algumas aldeias era significativa, justificando-se assim a pernoita dos missionários.

Garantia de sustento do Instituto na Província, os jesuítas iniciam a administração de fazendas e engenhos, primeiro doados, depois implementados por iniciativa própria. À semelhança das aldeias-cabeça, estas unidades produtivas vão também desempenhar função organizadora e de significação do território, bem como características 'urbanas' e arquitectónicas similares –igreja, residência e terreiro, delimitado por habitações e construções de apoio à produção. Diferença substancial entre a residência das povoações face àquela das fazendas e engenhos estava no facto de as primeiras, além de habitação, albergarem também espaços de catequização e de ensino elementar.

Entre a aldeia-cabeça das povoações e o colégio circulava o material de construção e a mão-de-obra especializada formada pelos missionários, fundamental na consolidação dos conjuntos arquitectónicos jesuítas bem como na sua manutenção. A produção proveniente sobretudo das fazendas e engenhos era enviada ao colégio, por via terrestre, fluvial ou marítima, a partir do qual era redistribuída, por determinação dos superiores de acordo com as necessidades, pelas aldeias-cabeça das quatro povoações –Reis Magos e Reritiba, São João e Guarapari–, ou mesmo comercializando o excedente.

Estas frequentes deslocações entre *estalagens jesuítas por toda a costa* foram assim inscrevendo no território uma rede de ligações materiais e imateriais –*caminhos da terra como do mar, povoando a terra*. As primeiras ligações, surgidas da necessidade de assegurar a evangelização das populações indígenas, acabaram assim reforçadas por um sistema económico-administrativo que visava garantir o auto-sustento jesuíta na Província. Com assentamentos hierarquizados e estrategicamente implantadas ao longo do Espírito Santo, ligados por rotas terrestres e trajectos marítimos e fluviais, os missionários ao serviço da Igreja e da Coroa, com as populações indígenas a seu serviço, garantiam uma significativa área de acção territorial, construindo e contribuindo para uma matriz de povoamento – organização, proveito e governo do espaço.

II. O CASO DE GUARAPARI

II.1 1556|1558-1569 Movimentações do período indígena

Fundada uma aldeia em 1556 a 12 léguas da vila da capitania, o *Gato*, chefe dos Temininós recebe autorização do Governador para se estabelecer com a sua tribo em terras situadas junto a Victoria. (Leite 1938: 238-240) Porém, em 1568, a tribo divide-se, aqui ficando uns com o *Gato*, outros seguindo para Guarapari chefiados pelo irmão, *Cão Grande*. O sítio para a fixação da povoação indígena é determinado pelo Governador: a Sul, cerca de "seis léguas próximo ao mar", sendo propósito dos jesuítas visitar a povoação logo que começassem a "assentar e fazer suas casas", no sentido de saber se teriam algum proveito. (Pires 1558: 221)

Este hiato entre 1556-1558, correspondendo à passagem por Victoria, parece esclarecer acerca do ano em que efectivamente os Temiminós se estabelecem em Guarapari, já que existe alguma divergência: para Bazílio Daemon essa transferência principia "em 1556 […], a 12 léguas de distância da Villa de Victoria" (Daemon 1879: 69); já para Serafim Leite S.J. ocorre "em 1558" (Leite 1938: 242).

Novamente divergente, a bibliografia acerca do ano de fixação dos missionários não chega a ser contraditória: para Daemon ocorre em "1569 por iniciativa do Padre José de Anchieta, que sobre a aldeia indígena fundou a aldeia de Guarapari" (1879: 69); segundo Leite, "em 1585, fundaram os jesuítas uma residência no alto da embocadura do Rio Guarapari, onde edificaram uma igreja de invocação a Santa Ana". (1938: 242) Primeiro assentamento jesuíta situado a Sul do colégio, é assim possível estabelecer que o foi em 1569 convertendo uma *taba* indígena, numa outra localização, relocalizando-a enquanto aldeia-cabeça em 1585 no sítio actual.

II.2 1585-1679 Período jesuíta: implantação e construção do lugar

II.2.1 Topo-hidrografia e fundação

A foz do Rio Guarapari abre em grande baía pontuada a Sul por uma península-colina, recortada por quatro pequenas enseadas, uma aberta ao rio e três ao mar; junto da enseada a Nordeste, um poço de água potável. Modelada por dois morros, os missionários estabelecem no mais alto a aldeia-cabeça da povoação, implantando no topo Nordeste o conjunto arquitectónico, igreja e residência, voltado a Sudoeste presidindo o terreiro.

II.2.2 Aldeia-cabeça de residência, entre missão e visitação

"[E]m 1587 o Padre José de Anchieta recebe na Aldeia o Padre Provincial, Marçal Beliarte, recém-chegado do reino", tendo sido "residência estável dos jesuítas até finais do século XVI" (Leite 1938/1945: 242/144). "[E]m 1597 residiam na aldeia de Guarapari os Padres António Dias e Manuel Dias" (Vasconcelos [1663] 1953: 329), sendo que "em 1600, o Padre António Dias de Reritiba ia visitar Guaraparim por aquela praia de cinco léguas de areia cruel". (Rodrigues 1600: fl170v)

Assim, Guarapari terá sido aldeia-cabeça de missão, se não desde 1585, pelo menos a partir de 1587 até 1597; considerando que o Pe. António Dias, residente em 1597 mas de Reritiba em 1600, é o mesmo, Guarapari terá passado da condição de missão à de visitação. No âmbito das determinações romanas do final de Quinhentos quanto ao número de missionários por assentamento, bem como por força da implementação de um sistema territorial em permanente redesenho, entre 1597 e 1600 Guarapari terá sido preterida a favor de Reritiba enquanto missão a Sul de Victoria. Para o período 1600-1679 não foi encontrada

documentação que informasse sobre a sua condição, mas é possível tenha retomado a residência permanente, uma vez que data do final do XVI nova autorização romana para dois missionários (Leite 1945: 144).

Enquanto de residência permanente, a povoação teve sob sua jurisdição [f5] as aldeias de Una e Perocão, a Norte; Campo, a Poente; e Meaipe e Maembã, a Sul (Gazeta 1999), a meio daquela *praia de cinco léguas de areia cruel* a caminho de Reritiba. Na esfera desta última passam a inserir-se tanto Guarapari enquanto residência de visitação como as suas aldeias de visita.

Em 1679, os jesuítas abandonam a povoação e meses depois o donatário, por carta de foral, eleva a vila a antiga aldeia-cabeça jesuíta.

II.2.3 Transformações do lugar –territoriais, urbanas, arquitectónicas [f6]

Já referido, é apontado o ano de 1585 como de fundação da residência e igreja, *de invocação a Santa Ana*, hoje contudo a NS da Conceição. "Entre 1677-79, fronteira à igreja dos jesuítas foi edificada a igreja do Donatário da capitania" (Lidwin 1946). Em documentação da segunda metade de Oitocentos, incluindo cartografia de 1863, a igreja jesuíta a Norte é dada como *capela em ruínas*, *abandonné*, enquanto a do donatário a Sul é identificada como *matriz pequena*, ou *église*.

A primeira foi entretanto reconstruída pelo IPHAN, enquanto esta última, hoje em ruína e identificada *in loco* como *igreja de NS da Conceição*, evidencia algumas semelhanças com a dos jesuítas, nomeadamente nas dimensões e na configuração da torre. Observa-se assim entre as duas igrejas uma curiosa migração e inversão, tanto no que respeita ao orago como à condição de ruína.

Transformada de jesuíta em residência do donatário, os registos de construção da ala contígua à igreja, a Nascente, apontam para que a mesma tivesse cerca de 20,24m por 14,96m: "o Convento tem 92p de comprimento e 68p largura" (Neuwied 1815-17: 139).

Fronteira à igreja existe hoje uma praça sensivelmente quadrada, que poderá corresponder ao todo ou a parte do antigo terreiro [f7]; é possível que os jesuítas, aquando da fundação de uma aldeia-cabeça, tomassem aproximadamente como referente a *ocára*, espaço central de uma *taba* indígena. É difícil precisar com rigor a configuração de tal terreiro mas, na cartografia consultada, 1790 e 1863, observa-se que o conjunto arquitectónico jesuíta e a igreja do donatário são mediados pela *enorme chapada*, pontuada apenas por uma *arbre remarquable;* assim, é até possível que toda esta extensão correspondesse ao antigo terreiro.

O conjunto arquitectónico jesuíta está hoje inserido em tecido urbano, contudo recente, posterior a meados do século XX, conforme registos do processo de tombamento e intervenção do IPHAN. Perdeu-se a leitura da unidade antiga do conjunto que caracterizaria Guarapari entre os séculos XVI-XX, a nível territorial como paisagístico, e que muito se deveria ao protagonismo sobre o morro do conjunto arquitectónico jesuíta, da igreja do donatário e do enorme espaço que as mediava, conferindo-lhes a força de uma "paisagem notável" (Carloni 1946). Contudo, permanece a força referencial e estruturante da igreja jesuíta e do terreiro fronteiro, no qual desemboca a Rua Matriz, em cuja ilharga se encontra a ruína da capela do donatário e que, permanecendo, conferiram clareza às profundas transformações ocorridas nas últimas décadas. Tais elementos, na harmonia do conjunto e na sua transformação, constituíram e constituem marca legível no território e na paisagem.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma presença maior do tempo antigo –um olhar sobre a história, o passado e o património material e imaterial– não traduz uma saudade de um tempo que não foi o nosso, nem por nós vivido, antes notando a inquestionável presença e influência das povoações indígenas, primeiro, e a reorganização do povoamento implementada pelos jesuítas, depois, para aquilo que é hoje o território brasileiro.

Determinadas em Roma, as povoações jesuítas foram o resultado da acção dos missionários no Brasil, na adequação à geografia, à paisagem e ao modo de vida das populações indígenas; não emanou do epicentro romano mas dos próprios missionários na colónia, de onde a sua localidade e singularidade.

Roma foi reconhecendo este modo de povoar, reorganizando e reestruturando, engenho jesuíta na conversão espiritual e material como a forma missionária mais adequada à realidade indígena. Evangelização, exploração produtiva e expansão territorial, a missão jesuíta no Brasil concretiza-se na construção de um sistema de assentamentos hierarquizados e conectados tanto por terra como por rio e mar.

Certos aspectos na implantação e organização das povoações indígenas, apropriados nas povoações jesuítas, quase conduzem a considerar a imprescindibilidade das primeiras para a concretização do projecto missionário. As *tabas* indígenas, nomeadamente as *ócaras* enquanto praças da comunidade, terão servido como referência para os assentamentos jesuítas. Enveredando pela construção durável e variação de escala, conferindo hierarquia e significado a cada assentamento dentro do sistema territorial, parece evidenciar-se uma matriz comum entre as povoações indígenas e as povoações jesuítas. Apesar de por imposição, os jesuítas operaram assim também a partir da realidade indígena, convertendo tanto no espiritual como no temporal.

[f1] "[H]averia estalagens de cristãos por toda a costa, assim para os caminhantes da terra como para os do mar. Este parece tão bem o melhor meio para se a terra povoar". (Nóbrega 1558: fl78) [CGD sobre "Mapa de los confines del Brazil", s.d.]

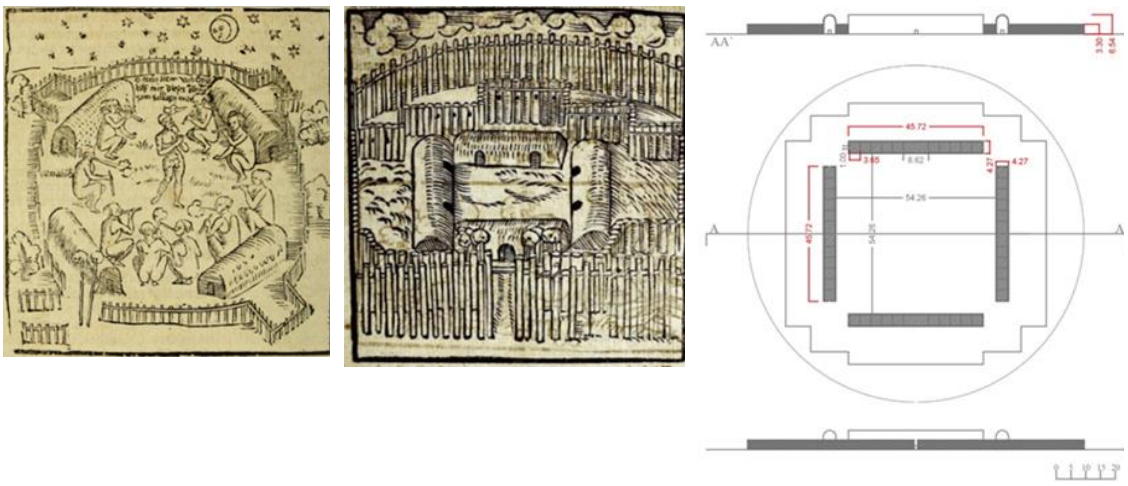
"Em año de 1549 fui embiado […] a estas partes com mis cinco compañeros, […] para aver colégios de nustra Compañia, o recogimiento para hijos de los gentiles, que yo pidiesse tierras al Governador y escogiesse sítios". (Nóbrega 1561: fl116)

"E em quanto nas dittas povoações estiverem, os dittos Religiosos da Companhia os terão [aos índios] a seu cargo assi no que convem ao espiritual da Doutrina Christã, como para que quando forem necessários para meu serviço [Rei] os apresentem ao Governador, ou Capitão geral". (1609: fl 3)

[f2] Organização e formas de habitar das povoações indígenas, do território aos assentamentos [Staden 1557]

"Sua morada he commummente, como de gente isenta de leis, de jurisdícção, de republica, por onde quer que melhor lhes parece; huns pelos montes, outros pelos campos, outros pelas brenhas; […] ora em huma, ora em outra parte, segundo os tempos do anno, e as occasiões de suas comedias, caças, e pescas; sem pátria certa." (Vasconcelos [1662]: LXXVI)

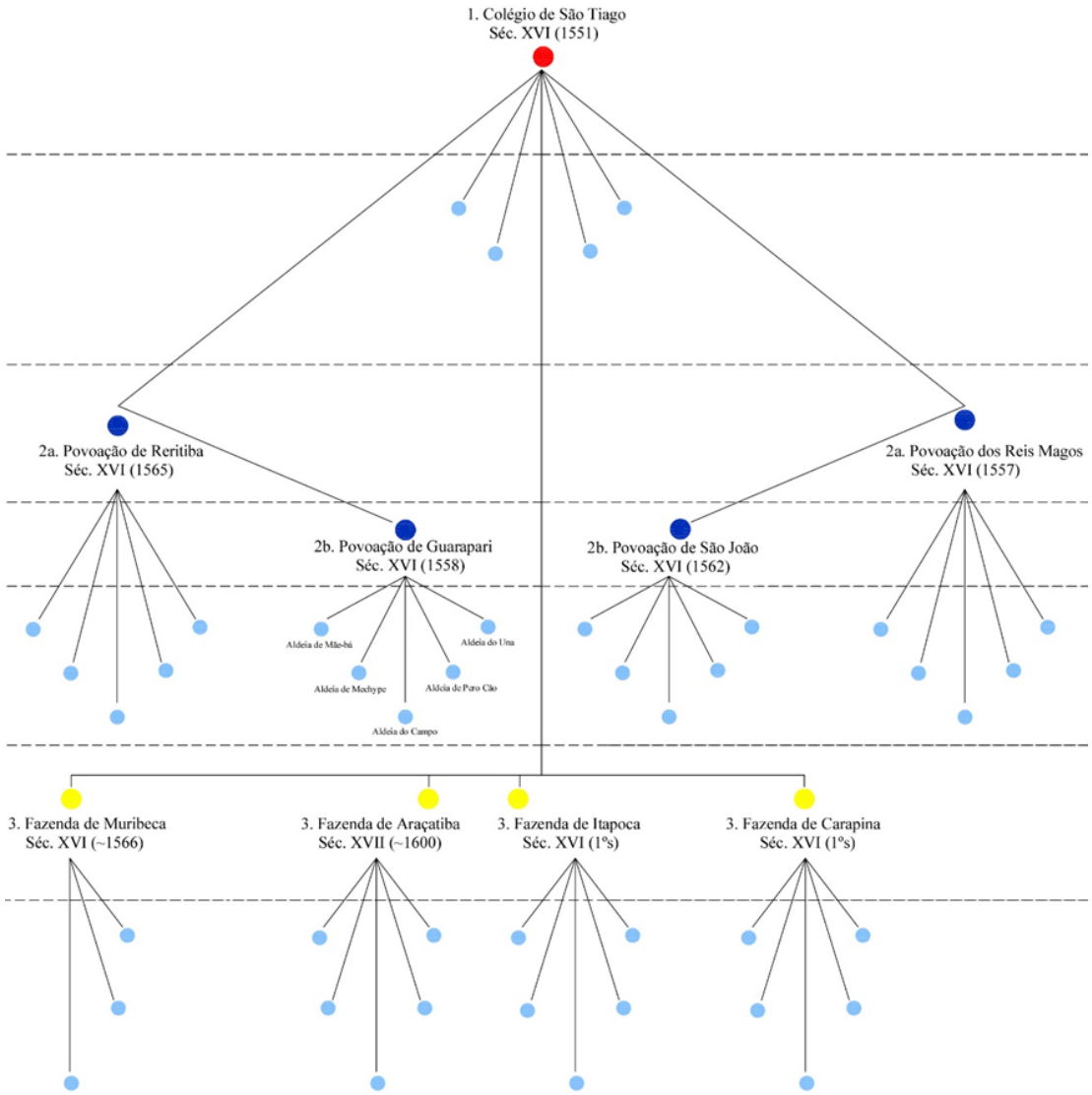
"[S]on tán acostumbrados a se mudar cuando sus casas son viejas, que cada três o quatro años que ellas duran se mudan, y lo que es peor no van juntos, y por esta causa se pierde em mui poco tiempo quanto com ellos se trabajan em muchos años". (Grã 1557: 560)



[f3] Unidades de habitar indígena: *taba* (aldeia), *ywara* (cerca), *oca* (casa), *ocára* (terreiro)

[Staden 1557; CGD; Cunha 2015: 241]

"Os abrigos de huns, são humas pequenas choupanas, armadas á mão em quatro páos, cobertas de palha, ou palma, como aquellas que hoje servem, e á manhãa se queimão. Outros que tem mais semelhança de communidade humana, formão cabanas, ou barracas compridas, desde o principio até o cabo, sem repartimento algum: entremeio alojão dentro vinte, até trinta casaes: d'estes cada qual se arrancha de hum esteio até outro com seu c[h]ão, e fogo, que sempre tem comsigo; e aqui vivem juntos todos". (Vasconcelos [1662]: LXXVI)



[f4] Sistema territorial jesuíta, capitania do Espírito Santo, XVI-XVII, esquema [CGD]

[f5] Sistema territorial jesuíta, capitania do Espírito Santo, XVI-XVII, esquema mapeado

[CGD sobre Mapa da "Província do Espírito Santo", 1875]

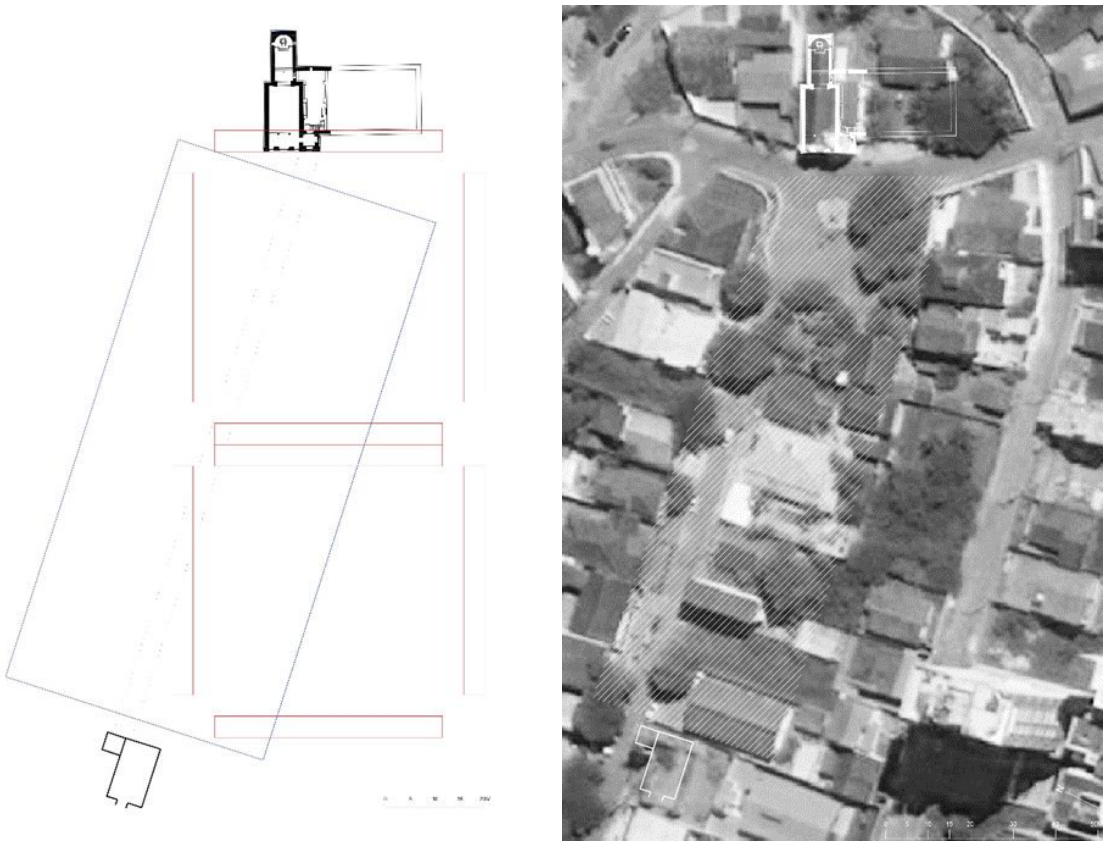
"Guarapari talvez fosse uma das dez aldeias existentes, em 1581, ao longo da costa do Espírito Santo, que era visitada periodicamente pelos jesuítas". (Leite 1938: 242)

[f6] O conjunto jesuíta (igreja, terreiro e cruzeiro) e as ruínas da capela do donatário *no alto da embocadura do Rio Guarapari* [excertos de cartografia (aproximadamente orientada a Sul), 1790 AHUL, 1863 AHERJ, BingMaps 2018; ACIPHAN-SRJ (direita-superior-centro), CGDjan18 (direita-inferior)]

"A rua maior estende-se ao longo do cimo duma colina e a vila tem bastantes casas de telha e algumas de sobrado. A matriz pequena está na parte superior da vila numa chapada tendo de frente em ruínas a capela e casa do arcediago Quental que era dono da fazenda onde se levantou a vila. A capela havia de ser bonita e a casa contígua é de sobrado com 6 janelas de frente, mas pouco fundo". (D. Pedro II [1860]: 216)

Observa-se a existência de pequenas habitações, em número reduzido, no sopé do morro e orientadas para o estuário.

"No território, determinados sítios excepcionais na paisagem natural foram sendo eleitos como lugares especiais de edificação. […] Assim, assinalam-se os sítios no território, transformando-os em lugares de significação extraordinária (lugares de culto e de devoção) e/ou lugares de apetência gregária (como géneses de aglomerados urbanos)". (Pinto da Silva 2009: 343)



[f7] Guarapari, transformações do lugar –territoriais, urbanas, arquitectónicas

[CGD sobre BingMaps 2018]

IV. REFERÊNCIAS –FONTES DOCUMENTAIS, TEXTUAIS E ICONOGRÁFICAS; OUTRA BIBLIOGRAFIA–

IV.1 FONTES PRIMÁRIAS

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega, enviada de Pernambuco, a 11 de Agosto de 1551, ao Padre Simão Rodrigues em Lisboa". In HUE, Sheila Moura. Primeiras Cartas do Brasil (1551-1555), Jorge ZAHAR Editor, Rio de Janeiro, 2006.

(Nóbrega [1551]: fl000, em fólios)

"Informação do Padre José de Anchieta em 1580 acerca da capitania do Espírito Santo". In ANCHIETA, José de. S. J. Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões (1554-1594), Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte/São Paulo, 1988.

(Anchieta [1580]: fl000)

"Carta manuscrita do Padre Manoel da Nóbrega ao Padre Simão Rodrigues, em Lisboa, da Baía a x de Julho de 1552". In Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma. Fonte: Brasiliae 3-1 (1550-1660).

(ARSI, [1552], 000)

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega, enviada de Pernambuco, a 11 de Agosto de 1551, ao Padre Simão Rodrigues em Lisboa". In HUE, Sheila Moura. Primeiras Cartas do Brasil (15511555), Jorge ZAHAR Editor, Rio de Janeiro, 2006.

(Nóbrega, [1551], 000)

"Informação do Padre José de Anchieta em 1580 acerca da capitania do Espírito Santo". In ANCHIETA, José de. S. J. Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões (1554-1594), Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte/São Paulo, 1988.

(Anchieta, [1580], 000)

"Carta manuscrita do Padre Manoel da Nóbrega ao Padre Simão Rodrigues, em Lisboa, da Baía a x de Julho de 1552". In Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma. Fonte: Brasiliae 3-1 (1550-1660).

(ARSI, [1552], 000)

"Carta do Padre Luís da Grã ao Padre Inácio de Loyola, de Piratininga, em 7 de Abril de 1557, para Roma". LEITE, Serafim S. I. Monumenta Brasiliae I (1538-1553), Monumenta Histórica Societatis Iesu, Roma, 1556.

(Grã, [1557], 000)

SOUSA, Gabriel Soares de. "Tratado Descritivo do Brasil em 1587", Typografia de João Ignacio da Silva, Rio de Janeiro, 1875.

(Sousa, [1587] 1875, 000)

STADEN, Hans. "Viagem ao Brasil", 1520-1565 (1º ed.), Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1930.

(Staden, [1557] 1930, 000)

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega, de 1559 da Bahia, a Tomé de Sousa". In NÓBREGA, Manoel da. S. J. *Cartas do Brasil (1549–1560)*, Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte/São Paulo, 1988.

(Nóbrega, [1559], 000)

"Carta do Padre António Pires aos Padres e Irmãos de Portugal, da Baía, a 22 de Outubro de 1560". In LEITE, Serafim S. I. *Monumenta Brasiliae, III (1558-1563)*, Monumenta Histórica Societatis Iesu, Roma, 1558.

(Pires, [1560], 000)

"Carta do Padre Leonardo do Vale por comissão do Padre Luis da Grã, da Baía, aos Padres e Irmãos de São Roque, em Lisboa, a 26 de Junho de 1562". In LEITE, Serafim S. I. *Monumenta Brasiliae, III (1558-1563)*, Monumenta Histórica Societatis Iesu, Roma, 1558.

(Vale, [1562], 000)

"Carta manuscrita do Padre Vicente Rodriguez, da Baía a 12 de Setembre de 1552". In *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: "Brasiliae 3-1 (1550-1660)".

(ARSI, [1552], 000)

"Carta do Padre Rui Pereira aos Padres e Irmãos de Portugal, de Pernambuco, em 6 de Abril de 1561". In LEITE, Serafim S. I. *Monumenta Brasiliae, III (1558-1563)*, Monumenta Histórica Societatis Iesu, Roma, 1558.

(Pereira, [1561], 000)

"Carta manuscrita do Padre Fernão de Gouveia ao Padre Geral, de la Baya de todos los S.tos ult.º de deziembre de 1583". In *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: "Brasiliae 152 (1576-1599)".

(ARSI, [1583], 000)

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega, datada de 1556, de Piratininga (São Paulo), dirigida ao Padre Inácio de Loyola, em Roma". In NÓBREGA, Manoel da. S. J. Cartas do Brasil (1549 – 1560), Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte/São Paulo, 1988.

(Nóbrega, [1556], 000)

"Carta manuscrita sob o título, "O que pareceo ao Padre Visitador Christovão de gouvea ordenar na visita deste Collegio da Baya. 1º de Janeiro de 1589. Veo confirmado pelo Padre Geral". In *Archivium Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: Brasiliae 2 (1549-1597).

(ARSI, [1589], 000)

"Ley de dez de Novembro de mil seiscentos quarenta e sete" – Num. II. In Collecção dos Breves Pontificios, e Leys Regias, que foraõ expedidos, e publicadas desde o anno de 1741., sobre a liberdade das pessoas, bens, e commercio dos índios do Brasil; […], Impressa na Secretaria de Estado, por especial Ordem de Sua Magestade. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

(Leys Regias, [1647], 000)

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega de 1552, da Bahia, para o Padre Provincial de Portugal". In NOBREGA, Manoel da. S. J. Cartas do Brasil (1549-1566), Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1886.

(Nóbrega, [1549], 000)

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega, enviada de Pernambuco, a 11 de Agosto de 1551, ao Padre Simão Rodrigues em Lisboa". In HUE, Sheila Moura. Primeiras Cartas do Brasil (1551-1555), Jorge ZAHAR Editor, Rio de Janeiro, 2006.

(Nóbrega, [1551], 000)

"Carta manuscrita do Padre Luís da Grã, de Salvador da Baya da Bahia, a 22 de Setembro de 1561". In *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: Brasiliae 15 (1549-1579).

(ARSI, [1561], 000)

"Carta manuscrita não assinada de 1562". In *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: Brasiliae 12 (1562-1574).

(ARSI, [1562], 000)

"Carta do Padre Luiz da Grã ao Padre Inácio de Loyola, da Baía a 27 de Dezembro de 1553". In LEITE, Serafim S. I. *Novas Cartas Jesuíticas (De Nóbrega a Vieira)*, Edições da Companhia Editora Nacional/Brasiliana, São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre, 1940.

(Grã, [1553], 000)

"Carta do Padre Manoel da Nóbrega de 1552, da Bahia, para o Padre Provincial de Portugal". In NOBREGA, Manoel da. S. J. *Cartas do Brasil (1549-1566)*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1886.

(Nóbrega, [1552], 000)

"Confirmacion que de Roma se embio a la Provincia del Brasil". In *Archivium Romanum Societatis Iesu, Roma*. Fonte: Brasiliae 2 (1549-1597).

ARSI, [1565], 000)

"Carta manuscrita do Padre General Cláudio Acquaviva para o Padre Provincial Pero Rodriguez de 30 de Junho de 1598". In *Archivium Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: Brasiliae 2 (1549-1597).

(ARSI, [1598], 000)

LEITE, Serafim de S. I. "História da Companhia de Jesus no Brasil", Tomos X, Livraria Portugália/Civilização Brasileira, Lisboa/Rio de Janeiro, 1938-45.

(Leite, [1938-45], 000)

"Carta do Padre Francisco Pires, do Espírito Santo, de 1558", In *Cartas avulsas*, 1988.

(Pires, [1558], 000)

VASCONCELOS, Simão de S. J. "Vida do Venerável Padre José de Anchieta", Lello & Irmão Editores, Porto, 1953.

(Vasconcelos, [1663], 1953)

"Carta manuscrita do Padre Pero Rodrigues, de 1600". In *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Roma. Fonte: Brasiliae 3-1 (1550-1660).

(Rodrigues, [1600], 000)

STADEN, Hans. "Viagem ao Brasil", Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1930.

(Staden, [1557] 1930, 000)

IV.2 FONTES CONTEMPORÂNEAS

DAEMON, Bazilio Carvalho. "Província do Espírito Santo", Parte II, Typografia do Espírito-Santense, Victória, 1879.

(Daemon, [1879], 000)

Jornal "A Gazeta", *A Saga do Espírito Santo – Das Caravelas ao século XXI* – 19/08/1999. (Gazeta", 1999)

"TELEGRAMA de 04/05/1946 do Secretário Geral do Bispado, Monsenhor José Lidwin, a pedir tombamento da igreja dos jesuítas e da igreja do donatário". Fonte: IPHAN-RJ. (Telegrama, 1946)

PRINCIPE DE WIED NEUWIED, Maximiliano. "Viagem ao Brasil (1815-17)", Editora Italaia Limitada – Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1989.

(Neuwied, [1815-17] 1989)

"Telegrama datado de 02/05/1946 do arquitecto José Carloni, escrito no âmbito do processo de tombamento". Fonte: IPHAN-RJ.

(Telegrama, 1946)

MARTINS, Fausto Sanches. A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 – 1759, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1994.

PINTO DA SILVA, Maria Madalena. Forma e circunstância. A praça na cidade portuguesa contemporânea, Tese de Doutoramento, FAUP, Porto, 2009.

CUNHA, Maria José. Os Jesuítas no Espírito Santo 1549-1759: contactos confrontos e encontro, Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, Évora, 2015.

MAITAM. Fernanda. Jardins Celestes, Jardins Terrenos: A Conversão Jesuíta e a Ocupação do Território na Banda Sul do Brasil, Tese de Doutoramento, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2017.

IV.3 FONTES ICONOGRÁFICAS

[f1] "Mapa de los confines del Brazil con las tierras de la corona de esp.a en la America Meridonal, s/d. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto. Cota C-M&A-P.24(62).

[f2-f3] STADEN, Hans. "Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft der Wilnen Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America", 1557. (archive.org/details/warhaftigehistor00stad)

[f5] "Mapa da "Província do Espírito Santo", desenhado por José Ribeiro da Fonseca Silvares, 1875". Fonte: Arquivo Histórico do Exército do Rio de Janeiro.

[f6] "Villa de Guarapari, 1790". Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, AHU_CARTm_007, D. 1050.

"BARRE DE GUARAPARI, DE L'ILE FRANÇAISE ET D'ITAPEMIRIM, 1863". Fonte: Arquivo Histórico do Exército do Rio de Janeiro. Cita: 1183.

Fotografias: Conjunto arquitectónico jesuíta em 1952. Fonte: Arquivo Central do Institurto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Secção Rio de Janeiro.

EL PAISAJE PATRIMONIAL HEREDADO POR LA EVANGELIZACIÓN DE NUEVA GALICIA. FESTIVIDADES EN LOS CERROS COMO UN CASO DE IDENTIDAD Y TRADICIÓN RELIGIOSA QUE SOBREVIVE EN ZACATECAS Y JALISCO, MÉXICO

José Francisco Román Hernández

EL PAISAJE PATRIMONIAL HEREDADO POR LA EVANGELIZACIÓN DE NUEVA GALICIA. FESTIVIDADES EN LOS CERROS COMO UN CASO DE IDENTIDAD Y TRADICIÓN RELIGIOSA QUE SOBREVIVE EN ZACATECAS Y JALISCO, MÉXICO.

I. INTRODUCCIÓN

Todo comenzó con la Conquista de Tenochtitlán en el centro de México, en 1521 y de ahí su ampliación a las diversas regiones de lo que luego sería parte de la Nueva España. Entre 1530 a 1535 ya se había iniciado la fundación de varias poblaciones que darían origen al reino de Nueva Galicia: Guadalajara, Tonalá, Juchipila, Teúl de González Ortega, Tequila, Teúl, Jalpa, etc. Entre 1530 -1541 todos estos pueblos recién fundados estuvieron a punto de sucumbir ante una contraofensiva indígena de gran magnitud, convocada por una alianza entre varios pueblos indígenas de Jalisco y Zacatecas (llamados chichimecas) que les hicieron la guerra a los conquistadores y sus aliados, pues planeaban el rechazo y exterminio de los invasores españoles. A esta guerra se le conoció como la Guerra del Mixtón, y no sólo formó una línea de frontera en esos años de contraofensiva para evitar las colonizaciones españolas y de indígenas aliados, sino que inició formalmente medio siglo de lucha incansable contra españoles, contra los pueblos fundados por éstos y contra los indígenas tlaxcaltecas, otomíes, mexicas y purépechas.

La lucha se recrudeció y fue de suma importancia para los españoles ganarla y además acabar con los indígenas rebeldes porque particularmente en Nueva Galicia se descubrieron cientos de minas con ricas vetas en plata, oro, zinc y cobre que hicieron de ese reino una plaza importante de recursos explotables difíciles de ignorar. Finalmente la Guerra del Mixtón la ganaron los españoles y durante los próximos cincuenta años los pueblos fueron remodelados para la defensa y se construyeron fuertes, presidios y se planificaron defensas militares para sortear una guerras de guerrillas contra los indígenas locales. Por otro lado, se buscaron implementar otras estrategias evangelizadoras e incluso de mestizaje interétnico para adentrar a los indígenas bélicos a la vida civilizada a partir de la convivencia con pueblos indígenas aliados que ya tenían décadas de evangelizados e incluso que se habían unido a los españoles como medidas estratégicas de ganar privilegios y beneficios de los nuevos gobernantes.

En ese sentido de la historia de Nueva Galicia, sabemos que el origen y destino de la nueva realidad religiosa, de conversión, de sincretismo e hibridación fue gracias a la evangelización y colonización española que impulsaba a través del proceso civilizatorio a los indígenas del occidente y norte como nuevos súbditos de la Corona a través de la conversión religiosa primero y de la adopción de una nueva estructura social y cultural por el estilo de la vida europea. Este proceso fue configurándose por medio de la creación de rutas de espacios sagrados con las divinidades precolombinas y las cristianas. En una primera etapa, esta tarea la realizaron los frailes menores y el clero secular. En un segunda, en palabras de Christian Duverger (1996), vino con el surgimiento de una religiosidad propia, singular y renovada que se plasmó en los paisajes interiores y exteriores de todos los pueblos mexicanos. Santuarios, Templos, Ermitas y cruces ubicados en los caminos, en cerros y peñas, o en las periferias de las ciudades.

Hoy todos estos sitios sagrados forman parte de la identidad regional que siguen fomentando la integración y los cultos de religiosidad popular donde confluyen anual o regularmente para llevar a cabo los rituales más importantes de la espiritualidad de la población. Por eso se vuelve una constante de interés y búsqueda de sentido, analizar cómo estos paisajes religiosos siguen impulsando la identidad cultural a través de los siglos, aún y cuando el proyecto

de evangelización había culminado y las siguientes etapas de consolidación y confirmación de la fe, fueron superados con la ritualidad y el festejo que la religión católica integrada en localidades bien específicas que se volcaban al culto exclusivo de sus santos patronos en una microrregión, o bien, que era compartida con otras poblaciones extendiéndose dicha devoción más allá de su territorialidad, lo cual nos habla de peregrinaciones, de una amplia vinculación social o una interconexión histórica entre regiones que compartieron cultos o devociones comunes.

Este fenómeno de religiosidad que se generó es parte de la dinámica espiritual de los pueblos mexicanos, forman parte de los paisajes patrimoniales que constituyen una geografía política y cultural. Constituye un mosaico regional e interétnico que nos cuenta de los orígenes de un primer encuentro de religiones, y devociones que durante su fusión aportaron desde la parte indígena la base de un cristianismo híbrido que podemos ver partiendo del espacio sagrado.

II. EL ESPACIO SAGRADO

Nueva Galicia fue un territorio históricamente identificado por 3 etapas que abarcaron un desarrollo social y cultural paralelo que hoy notamos por ciertas características presentes desde el siglo XVI y hasta la fecha han continuado en la vida de los municipios que se mencionarán como parte de este ejercicio analítico.

El espacio en ese sentido constituye el primer elemento aglutinador, primero geográficamente desde donde los pueblos originarios que ahí vivieron comparten historia, tradiciones y hasta cultos. Entiéndase también que el espacio no sólo incluye la delimitación geográfica, sino que desde el punto de vista político, podemos también asociar ciertas cuestiones ideológicas que hacen de Nueva Galicia un territorio que estuvo habitado por diversos pueblos indígenas que dejaron a su vez marcado un territorio de habitación, de culto e incluso de interacción y convivencia con poblaciones de otras áreas culturales.

A la llegada de los españoles esta misma distribución espacial fue retomada por los conquistadores y evangelizadores, haciendo con ello, una reutilización de poblados, templos, campos de cultivo y trabajos artesanales que se apropiaron como parte del nuevo modelo de ciudad y de poblaciones virreinales.

En ese sentido vemos que en Nueva Galicia, hubo una particular reconfiguración de formas de vida, cultos y adaptación social en una zona indígena que si bien tenía formas culturales complejas, eran poblaciones guerreras que fueron reducidas y denominadas como chichimecas. A este región corresponden poblaciones que serán tomadas como casos de estudio al hablar del paisaje patrimonial y los festejos que aún hoy tienen rastros de esa primera evangelización, que ha sobrevivido a pesar de los años y a pesar de los distintos derroteros que ha tenido la pugna entre el clero regular y secular a lo largo de los 300 años del virreinato.

La discusión central en ese sentido se orienta a la idea de que los españoles no sólo ocuparon los antiguos asentamientos indígenas como un patrón o una metodología sistemática, apropiándose y conquistando ciudades, pueblos o rancherías (Francisco Román, 2012), sino que Hernán Cortés y los frailes evangelizadores, principalmente los franciscanos, se dirigieron a los sitios sagrados, templos, cimas de cerros o peñas, cuevas, lagos, altares y demás espacios de culto para poner encima de ellos una cruz (de 1519 -1530) y consecuentemente construir capillas, iglesias, templos, parroquias y conventos (1528 en adelante) para sustituir a las deidades y la religión indígena por el cristianismo, (Fray Gerónimo de Mendieta, 1993)

Fue sin duda un acto planificado, hasta pactado que se discutió entre las élites de los conquistadores, el gobierno regular, la nobleza de los indígenas aliados y posteriormente tratado en los Concilios o las Juntas Eclesiásticas que fueran reconstruidas las nuevas poblaciones y

ciudades de españoles sobre las ruinas de las antiguas ciudades, pero principalmente que los nuevos templos cristianos se ubicaran sobre los antiguos *santocpan* (lugares santos) de los indígenas. Es por ello que sólo los arqueólogos, algunos historiadores o antropólogos han tratado el tema con recelo, puesto que empezando que ahora las instituciones nacionales como el INAH o las internacionales como la UNESCO por tratarse de monumentos patrimoniales no permiten que se intervengan o se revele ese tipo de conocimientos por demás sabidos un reducido número de académicos.

Este hecho fue crucial y necesario para los evangelizadores, partía de la premisa de una pronta y mejor aceptación de la nueva religión, además que causaba entre la población indígena una posibilidad de creciente aceptación: Templo de Tenochtitlán, Cholula, Izamal, Mitla, Tula.

Pero, ¿qué sucedió con aquellos sitios que no eran santuarios prehispánicos en el sentido de que atraían peregrinaciones o generaban grandes concentraciones poblacionales? Es decir, pensemos en asentamientos más pequeños donde sin duda había el culto a sus diferentes deidades, múltiples sitios de rituales, devociones u ofrendas más constreñidos sólo a pequeños grupos, una población menor, comunidades tribales o grupúsculos rurales. En ese sentido los frailes atendieron y crearon un complejo sistema de redes de caminos, iglesias y capillas que enlazaban a los grandes y los pequeños asentamientos.

Uno de esas devociones que se universalizó y alcanzó desde los primeros años a esa red de imágenes de culto que unificaron social y culturalmente a las poblaciones indígenas fue el de la Santa Cruz, fungiendo como una devoción cohesionadora que tuvo entre los pueblos originarios de la Nueva España mayor aceptación y una rápida adhesión por parte del indígena, con la acotación, de que fue la que impulsaron los franciscanos (Fray Gerónimo de Mendieta, 1993; Libro III, Capítulo XLIX)

Gracias a esa devoción en todo el México contemporáneo tenemos una riqueza inigualable entre los paisajes patrimoniales, rodeado de espacios sagrados que tras un análisis y observación profunda tendremos como resultado una imagen sobre un mismo espacio sagrado sincretizado, pero que gracias a esa mescolanza de divinidades y de religiones podemos aventurarnos a considerar específicamente esa característica de una religión híbrida, mestiza, mexicana y única, con un valor excepcional.

III. PEREGRINACIONES

Los indígenas ya peregrinaban a las ciudades sagradas, o a los cerros como parte del culto a sus divinidades, como parte de los rituales cosmogónicos. Reverenciaban a los cerros y la Alta Montaña, pues consideraban que éstos pertenecían a sus mitos fundacionales, hogar de sus dioses, y sitio donde venerar a sus antepasados, ahí tenían también el culto a los muertos, al agua, al viento y al sol. Sus peregrinaciones estaban vinculadas a sus ciclos agrícolas, eran sitio de ofrendas, peticiones, reverencias y sus más grandes temores, pues los consideraban en ocasiones entidades vivas, generadoras de vida o de males (Ismael Arturo Montero: 2005).

Las peregrinaciones fueron por ello, un elemento esencial del viaje ritual, y las ciudades de Teotihuacán, Cholula o Tajín fueron centros sagrados que atraían gente de otras regiones, conocidos como centros monopolizadores de la religiosidad popular. Los religiosos evangelizadores conscientes ande esa y otras prácticas rituales que consideraron idolátricas, tuvieron entonces, la visión para hacer uso de esos mismos recursos devocionales a los sitios sagrados y fomentar la peregrinación a los mismos espacios pero ahora refuncionalizados para rendir culto a las imágenes cristianas o las nuevas edificaciones europeas que resguardaban a las nuevas devociones.

Los religiosos por ello establecieron desde la primera etapa de la evangelización ermitas, capillas, templos y santuarios en los cerros, continuando con esa tradición que los indígenas tenían de peregrinar. Si reflexionamos en torno a esto, veremos que al igual que se apropiaron del espacio de sus poblaciones, pusieron templos sobre los espacios sagrados indígenas, también retomaron algunas prácticas que no pudieron extirpar tan fácilmente, pues los indígenas, una vez cristianizados seguían practicando y asistiendo a cerros, cuevas, lagos, peñas a entregar ofrendas y rendir culto a sus antiguas deidades.

Desde el punto de vista histórico, todos estos espacios sagrados en los cerros poseen una doble importancia, pues ya son parte del patrimonio religioso, son parte de un patrimonio paisajístico, pero son también parte de un patrimonio histórico, pues hablamos de sitios que se han conservado por siglos, quizás milenios, y eso les dota de una riqueza cultural que los sitúa dentro del Patrimonio Mundial, es decir, difícilmente se les reconocería o se les apuntaría para gestionar un sitio en la UNESCO para tal declaratoria, pero es claro que pasa desapercibido ante la sociedad en general y desde este punto de vista científico poco se ha hecho por reconocer el valor que poseen. Además por otro lado está el aspecto del festejo inmaterial de la Santa Cruz o la peregrinación en sí misma.

En el caso de Jalisco y Zacatecas tenemos entre los principales cerros donde hay alguna reminiscencia de antiguas construcciones de carácter religioso de la época prehispánica, una Santa Cruz erigida, una capilla, una iglesia o un santuario al que se asiste en peregrinaciones una vez al año para realizar los rituales de adoración que requiere la entidad religiosa de que se trate. En los sitios que ahora son analizados, encontramos generalmente dos tipos de devociones: la primera y más generalizada entre los cerros, peñas y montes es la de la Santa Cruz; la segunda y en la que podemos ubicar capillas y santuarios se encuentra la Virgen de Guadalupe. Son tres festejos los que comúnmente atraen a los feligreses en peregrinación a los cerros en estos dos Estados que anteriormente perteneciera a Nueva Galicia: 1) el 1º o 3 de mayo en honor a la Santa Cruz; 2) el 15 de septiembre para la Exaltación de la Cruz; 3) el 12 de diciembre a la conmemoración y festejo de la Virgen de Guadalupe.

A nivel nacional encontramos ese mismo escenario y esas mismas fechas de importantes festejos que incluyen las peregrinaciones a los cerros, en visita y viaje las cumbres para adorar a estas dos devociones (Imelda de León: 1988).[1] Sin duda polarizan a la sociedad mexicana y confirman que la fuerza de la religiosidad nacional está conectada con los eventos históricos que han marcado a este país por siempre. Un aspecto que bastaría asociar al tema de las peregrinaciones es que Jalisco y Zacatecas en México son de los Estados que más se han caracterizado por ser polo de los santuarios más visitados después de la Basílica de Guadalupe en Ciudad de México, en segundo lugar está Jalisco con las vírgenes de San Juan de los Lagos, de Talpa y Zapopan, en tercer lugar está el Santo Niño de Atocha, en Plateros que pertenece a Fresnillo Zacatecas. Estos santuarios que atrás enumero, son a los que más peregrinaciones llegan en todo México.

Pero ahora, no son el tema que nos convoca, sino las peregrinaciones a los cerros y en particular será por las peregrinaciones dedicadas a la Santa Cruz las que incitaron un objeto de estudio por el carácter interdisciplinario que conllevan, porque si bien se trata de un hecho que parte del proceso histórico en el cual vemos una continuidad que nos ha llevado a retomar la riqueza del paisaje patrimonial por lo que significan visto desde la arqueología, la antropología y la

[1] En el libro de Imelda de León encontramos a estas dos devociones como las más universales en México, hecho que llama la atención por lo diacrónicas (la santa cruz del siglo XVI y la Virgen de Guadalupe en el siglo XVIII) que resultan, y sin embargo vemos que son las que como fenómeno de religiosidad popular son las que más devotos tienen, y los festejos más recurrentes geográficamente, es decir en más pueblos, localidades y estados de México en la época contemporánea.

cultura, vemos que es a través de su sentido de pertenencia con los pueblos y las regiones que la devocionan en estos dos Estados federativos, que cobra el interés de descifrar cuánto es lo que guardan de misterio y de interlocución con la sociedad local y con los observadores que llegan a través del turismo religioso o a través del contacto de las redes sociales actuales.

IV. LOS CASOS DE ESTUDIO

Los municipios que se analizaron pertenecen a una zona actual de frontera entre los estados de Jalisco y Zacatecas. Ya se había comentado que desde el siglo XVI y por varios siglos pertenecieron a un mismo territorio político, administrativo civil y religioso. Desde mediados del siglo XVIII fueron separados tras las Reformas Borbónicas y finalmente en el siglo XIX adquirieron identidades y figuras de representatividad republicanas autónomas. Los municipios de esta aparente frontera son Tequila, Huejuquilla el Alto, Mezquitic, San Cristóbal de la Barranca para el caso de Jalisco. Y Teúl de González Ortega y Chalchihuites para el caso de Zacatecas.

Durante una Estancia de Investigación presentada ante la Universidad de Zacatecas y el CIESAS, se hizo por un mes un proyecto de investigación que pretendió comparar y analizar las fiestas de la Santa Cruz entre los municipios que hacen frontera pero que históricamente habían sido parte de un mismo territorio. Se contempló para este proyecto metodológicamente varias etapas de búsqueda de información, documental, audiovisual, pero la más importante fue sin duda el trabajo de campo. Las conclusiones a las que se llegaron fueron muy interesantes y por ello se abrió un campo de investigación que merece la pena ser amplificado y proyectado para un ejercicio académico mucho mayor. Uno de los aspectos que más sobresalieron fue el del papel del festejo de la Santa Cruz entre estos dos estados y la herencia patrimonial que dejaron entre los cerros, los pueblos y las tradiciones que pueblos vecinos practican, poseen y viven sin saber que a la vuelta de la esquina, el pueblo de al lado o de enfrente o contiguo tienen más relación cultural y patrimonial que otros y sin embargo pasa desapercibido.

Antes de ver los casos de estudio vale la pena repensar todo este fenómeno de la devoción de la Santa Cruz, sus orígenes, sus alcances y lo que significa la configuración del paisaje patrimonial a partir de devociones que surgieron con el sincretismo y ahora se perfilan desde la observación de la teoría de las culturas híbridas que planteó hace unas décadas Nestor García Canclini (1997).

Volviendo al tema, sabemos que la religiosidad Hispanoamericana estuvo fuertemente marcada en los primeros 50 años del siglo XVI por ese sincretismo entre la religión indígena y la religión europea. Se puede decir que el tenor ideológico de los inicios del cristianismo en la Nueva España primero y en los siguientes virreinatos fueron influenciados por los conquistadores y los frailes menores. Por ello, con esta ponencia se hacen una serie de reflexiones que tienen que ver con los primeros encuentros de los españoles civiles y religiosos para con las poblaciones indígenas. En un recuento de por qué y cómo se puede establecer un patrón que identifique el primer culto cristianizado de los indígenas. Es decir, en Latinoamérica seguramente encontraremos resultados similares de la evangelización y el establecimiento de una religiosidad que tuvo procesos evolutivos semejantes.

Cuando se habla de un primer culto, se hace referencia al primer momento de la conversión religiosa de los pueblos indígenas por los frailes franciscanos y demás religiosos que se fueron incorporando al proceso de conquista y de evangelización que abarcaron también agustinos, dominicos, jesuitas, etc. Si de Nueva España, concretamente de México los misioneros siguieron el mismo modelo que utilizaron para evangelizar tras la conquista de Mesoamérica y del norte de México, entonces debemos suponer que utilizaron los mismos recursos y en ese sentido

como veremos más adelante en el caso de Nueva Galicia, se utilizó la imagen y símbolo de la Cruz para llevar a cabo la conquista y la evangelización.

Co este primer culto cristianizado y sincrético veremos varios momentos en donde hubo una asociación dual que fraguó con la Cruz. Primero, sobre un espacio sagrado (templo, altar, pirámide o entidad sagrada) de los indígenas, los frailes pondrán encima una Cruz, simbolizando con ello el reemplazo por una nueva deidad o religión. En segundo lugar, se buscó conocer la lengua indígena para poder transmitir los significados y los valores de aquella suplantación. En tercer lugar se educó a los menores o más pequeños hijos de los nobles indígenas para que éstos hicieran de intérpretes, así mismos evangelizadores con sus familias y población, para que ayudaran a los religiosos a entender la lengua indígena y los significados de la cultura.

Con este proceso y metodología vendrán asociadas ciertas dinámicas y estrategias rituales que estos primeros religiosos evangelizadores lograron consensuar entre la cristianización de poblaciones indígenas que habían practicado por generaciones su religión y a pesar de las nuevas imposiciones adoptaron ciertas imágenes haciendo ellos mismos un proceso de sincretismo inconsciente que se basó en la idea o la interpretación sagrada del espacio de los indígenas primero y de las distintas deidades prehispánicas en una sola, y en sus distintas devociones.

Este trabajo plantea que fue entre los primeros 50 años de la conquista y evangelización que el culto a la Santa Cruz fue generalizado y popularizado sobre todo entre los pueblos indígenas que como estrategia de conversión y adoctrinamiento fue el más aceptado y exitoso. Para este punto debemos ser cuidadosos y no caer en falacias relativistas, en el sentido de que no todos los pueblos indígenas aceptaron o conservaron esta devoción, puesto que hubo los casos de cristos, vírgenes o santos que vertiginosamente formaron parte del calendario litúrgico; lo cierto, es que la devoción de la cruz fue universal, pensado en la presencia que hoy sí podemos observar porque muchos barrios, pueblos o ciudades conservan esta devoción y la siguen festejando. Incluso en sitios donde ya no le tienen la misma devoción y ha sido reemplazada, quedan vestigios que con un estudio y análisis profundo podemos identificar.

Este tema es objeto de estudio de mi tesis de doctorado, por ello, los alcances y conclusiones están en proceso de definir estas hipótesis, por lo que ahora sólo abordaré de momento cuál fue el devenir histórico y la situación en que este primer culto se halla entre la sociedad contemporánea de México, principalmente entre pueblos vecinos que anteriormente pertenecieron a Nueva Galicia, del virreinato de la Nueva España. En algunos de estos pueblos se identificaron los procedimientos y estrategias que los religiosos dispusieron para que este primer culto a la Santa Cruz dentro de las raíces culturales o la fuerza de las tradiciones que se siguen presentando en sociedades totalmente fervientes al catolicismo. A continuación presentaré brevemente los casos de estudio en esta ponencia.

IV.1 La fiesta de la Santa Cruz en Tequila, Jalisco (Alicia Rodríguez: 2017)

El descubrimiento y conquista de Tequila fue en 1530, su fundación en 1546. Los antiguos habitantes fueron chichimecas y nahuatlacas. La primera orden religiosa fueron los franciscanos, fundaron un convento y un hospital dedicados a la Purísima Concepción. Posteriormente a ese Conveto le llamaron del Calvario. El sitio arqueológico más importante es el de Chiquihuitillo. En Tequila los dos más importantes festejos eran a la Purísima Concepción y a la Santa Cruz. Como nota Cultural, también en el municipio de Cocula, hay importantes festejos a la Purísima Concepción y a la Santa Cruz. También, dice la Mtra. Alicia que ahora hay otros festejos que han cobrado importancia. Las fiestas más importantes para Tequila son el 15 de abril (fecha de la fundación) a la Purísima y el 8 de diciembre. En cuanto a la fiesta del 3 de mayo, la fiesta la organizan los danzantes y sus familias, suben al cerro, el festejo dura varios días, pues

previo al 3 de mayo se hacen varios Ensayos Reales por los barrios. El 3 hay misas y peregrinaciones todo el día, en la noche van a todos los barrios y llevan las cruces. Hacen danzas y festejo hasta el 4 de mayo. Don Fermín Bravo fue el fundador de una Danza del barrio del centro, una de las danzas más antiguas.

IV.1.1 Entrevista sobre el Festejos del 3 de Mayo en Tequila (Ponciana Sandoval, Ana Rosa Landeros Rivera y Viviana Guadalupe Contreras Moreira: 2017)

La señoras Nadia, Ponciana, y la joven Viviana son residentes del barrio de la Santa Cruz, donde se encuentra la capilla dedicada a la Santa Cruz, y comentan que hay 7 grupos de danzantes en Tequila, que pertenecen a barrios distintos. La Maestra Ana, vive en el centro de Tequila, pero coincide con la información.

Comentaron que los principales festejos se hacen en esta capilla dedicada a la Santa Cruz, que festeja un triduo 1, 2 y 3 de mayo, pero que desde el 22 de abril los danzantes realizan ensayos cada uno en su barrio. El día 2 se hace un Ensayo Real que consiste en que todos los danzantes van desde sus barrios primero hasta el punto que llaman Mayahuel y después en danza y rezos hasta la capilla de la Santa Cruz llevando muchas cruces que resguardan familias tradicionales que han participado generacionalmente en las danzas y aquellas muy devotas a la Santa Cruz, y las traen adornadas hasta la capilla, misma que son depositadas en el altar y ahí se juntan los 7 grupos de danzas, cada una tiene su espacio respecto a antigüedad y cierta jerarquía para que se acomoden. Las velan todo el día 2 y desde la madrugada del 3 de mayo hay misas, danzas, cuetes, verbena, kermes y una misa solemne donde se bendicen las cruces y al terminar el día los danzantes las recogen de la capilla y las llevan respectivamente con las familias que se las dieron en encomienda para el festejo. El retorno de las cruces puede durar toda la noche del 3 y madrugada del 4 de mayo. Vienen de invitados dos o tres danzas de algunas comunidades vecinas y sólo traen su cruz principal, no como ocurre en Tequila que reúnen las de varias familias, y sólo participan en ensayos y danzas los días 1 y 2 de mayo, el 3 en la madrugada regresan a sus sitios de origen para hacer el festejo desde sus propios templos o capillas.

El único grupo que danza y sube en peregrinación el día 3 de mayo al cerro en donde está la Santa Cruz es la danza que pertenece al barrio de la Villa (que está bajo el cerro Cruz de la Loma), cuya peregrinación se realiza por la mañana y suben a la explanada para danzar y en donde acondicionaron con bancas y hacen la misa reuniéndose para el festejo del 3 de mayo.

IV.2 La Fiesta del 3 de mayo de la Santa Cruz en San Cristóbal, Jalisco (Sra. María de Jesús Avelar: 2017)

Los festejos comienzan desde el 17 de abril, con los ensayos que los danzantes realizan para el festejo mayor que es 2 y 3 de mayo. Hay dos danzas dedicadas a la Santa Cruz que participan para el festejo, los de San Cristóbal de la Barranca y los de la comunidad de Teocaltita (ubicada a 3 km. de San Cristóbal). Cada danza ensaya en su localidad. Pero el 2 de mayo hacen lo que llaman el Ensayo Real, en donde los de Teocaltita traen su Santa Cruz a San Cristóbal y en la parroquia hay misa y danzas. El tres de mayo se van en peregrinación hasta Teocaltita, al cerro de la Santa Cruz a otros 2 km. de Teocaltita en donde se hace la misa, se danza con ambos grupos de danzantes y una misa a las 10 am. Terminada la misa hay danzas y luego regresan a la capilla de la Santa Cruz donde hay otra misa por la tarde, danzas y convivio entre la gente de la población.

IV.2.1 Entrevistas sobre el Festejos del 3 de Mayo en San Cristóbal (Sra. María de Jesús Avelar Lamas y el sr. Lorenzo Flores)

Los entrevistados coinciden en que el festejo a la Santa Cruz es muy antiguo, que la participación de San Cristóbal y Teocaltita han estado muy vinculados, las danzas de ambos sitios tienen la misma devoción y los mismos sones y la misma estructura jerárquica de la danza. Incluso los danzantes de una y otra comunidad han llegado a participar en las filas de las dos. Como ya se había relatado, la danza de Teocaltita asiste primero en peregrinación a San Cristóbal y posteriormente ambas danzas y poblaciones se vuelcan al cerro de la Cruz de Teocaltita y luego a la capilla de esta población. Coinciden también los entrevistados que el festejo y las danzas en poco han cambiado con los años, salvo que las nuevas generaciones de danzantes han modificado el grado de devoción que se le tiene a la Santa Cruz. Un elemento importante que anteriormente no habían mencionado los anteriores entrevistados de San Cristóbal y que resaltó don Lorenzo es que hace muchos años sí subía una danza al cerro del Embarcadero (familia de Ramón Calvillo y tradicionalmente subían al cerro del Embarcadero, que es el cerro de la Santa Cruz que está a una de las orillas de San Cristóbal, y del otro lado de uno de los tres ríos que cruzan por el pueblo). Este cerro tiene en sus faldas un río grande y al otro lado al pueblo de San Cristóbal. El cerro es muy alto, el lado que se aprecia de frente al pueblo es de desfiladero, y en la cima está una Santa Cruz que por el testimonio de don Lorenzo dice antes era de madera pero fue cambiada por el deterioro del tiempo, hoy es una cruz grande de fierro. Finalmente comentaron los entrevistados que el día 3 de mayo sólo ocasionalmente sube una danza, pero que en realidad sólo asisten a la Santa Cruz del cerro Embarcadero a adornarla y tirar cuetes desde ahí.

En manos de las familias de los viejos danzantes custodian la Santa Cruz de madera con la que peregrinan y es parte esencial de la devoción de estas familias. Por ejemplo desde hace más de 100 años la tenía la familia de Agustín López y ahora la tienen parientes de él, la sra. Celerina López. Esta Santa Cruz es la que llevan en peregrinación de la parroquia al cerro primero y después a la capilla de Teocaltita para el tradicional festejo del 3 de mayo.

IV.3 La Fiesta del 3 de Mayo de la Santa Cruz en Huejuquilla el Alto, Jalisco (Jesús Salvador Medina Sandoval, Adelina Ruiz Madera)

A orillas de la población se ubica el cerro del Temachaco o cerro de la Santa Cruz, por el acceso al pueblo, carretera Valparaiso, Zacatecas a Huejuquilla, Jalisco. Este cerro hasta los años 80 tuvo en una peña grande que hay en la cima, una cruz gigante de madera. Ahí históricamente se realiza el festejo del 3 de mayo y el viacrucis en Semana Santa.

Pero en los años 80 se construyó un templo dedicado a la Santa Cruz, aunque como comentan los entrevistados, al principio algunos feligreses pretendían que ese templo se dedicara a los cristeros. Hoy el templo está abandonado casi todo el año, sólo es visitado y adornado para el 3 de mayo, por lo que un sector poblacional sigue con pretensiones de volverlo a modificar y dedicarlo a los cristeros para crear un atractivo y un espacio de turismo religioso.

Sobre el festejo del 3 de mayo, coinciden los entrevistados que dura todo el mes puesto que participan todos los barrios del pueblo y algunas comunidades vecinas. Cada uno de los participantes lleva una cruz adornada a la parroquia desde el 2 de mayo, el 3 se hace una misa solemne, se bendicen a las cruces y hay danzas. En acuerdo de todos los propietarios de las cruces, se decide cual día del mes cada una de las comunidades llevará su cruz a su localidad acompañados con alguna de las danzas de la población.

El templo de la Santa Cruz ha sido remplazando por la parroquia como principal espacio para ese festejo. De cualquier forma el 3 de mayo hacen misa y danza en el templo del cerro, asistiendo únicamente los devotos a la Santa Cruz y los vecinos al templo.

IV.4 La Fiesta del 3 de Mayo de la Santa Cruz en Mezquitic, Jalisco (Emérita Rangel Bañuelos y Aurelio Méndez Puente)

En Mezquitic se hace un triduo para el festejo del 3 de mayo. Dicen los entrevistados que anteriormente se peregrinaban los días 1º y 2º de mayo de la parroquia al cerro de la Santa Cruz, que está a un costado del Panteón de Mezquitic. Durante el triduo ahora se rezan los primeros tres días de mayo. El tres de mayo se van rezando desde la parroquia hasta el cerro de la Santa Cruz también conocido como la Ladera del Calvario. Ese día 3, la danza los acompaña durante los rezos hasta el cerro. La cruz que tienen ahora es gigante de acero, y tiene una explanada acondicionada para la misa y las danzas que funge también como mirador. Adornan para esos días la cruz con flores y mantas rojas y blancas, además de adornos de palma. La devoción es antigua, pero los entrevistados no pudieron determinar cronológicamente los cambios de la tradición, ni de los cambios físicos de la Santa Cruz.

Importante fue que informaron acerca de una comunidad en donde la fiesta de la Santa Cruz se realiza con mayor devoción, solemnidad y dimensiones de importancia que dedican al festejo de la Santa Cruz. Esta comunidad de Mezquitic se llama San Juan, y está a 7 km. de distancia. Ahí se realizan danzas, peregrinaciones y misas. La comunidad tiene esta devoción por principal y a ella se llevan cruces de otras comunidades y del mismo Mezquitic, por la importancia del festejo. Según los entrevistados, el templo está dedicado a la Santa Cruz.

V. CONCLUSIONES

Para la población doméstica, estos festejos siguen creciendo en participantes, espectadores, devotos y en actividades que se van integrando en el imaginario colectivo, detonando varios escenarios de religiosidad, de integración social y de identidad comunitaria que representan una marca para el turismo nacional e internacional y pretenden extender sus áreas de influencia desde el momento en que son reconocidos como una herencia de valor excepcional para los respectivos estados y para instituciones como el INAH y la UNESCO.

Es por ese reconocimiento que han adquirido por parte de los gobiernos locales como patrimonio cultural inmaterial para su propio Estado, que buscamos llamar la atención con algunas de las ideas que hemos abordado, para revisar a futuro algunos otros planteamientos que han pasado desapercibidos y retomar la discusión interdisciplinaria para enriquecer el estudio de las fiestas de la Santa Cruz. No se trata de forzar las comparaciones, ni la diacronía para que empaten en determinado momento, se trata de aprovechar su presencia dentro de las agendas culturales o religiosas, en donde su pertinencia de estudio y rescate como bienes culturales de gran valor conmemorativo, guardan para un amplio sector de las sociedades jalicienses y zacatecana, a partir de las fortalezas que encontramos de dos fiestas que constituyen un pilar regional identitario, folclórico y religioso.

VI. BIBLIOGRAFÍA

De Mendieta, Fray Gerónimo (1993) *Historia Eclesiástica Indiana*, ed. PORRUA, 760 p.

Duverger, Christian (1996), *La Conversión de los indios de Nueva España. Con el texto de los Coloquios de los Doce de Bernardino de Sahagún (1564)*, México, ed. FCE, 235 p.

García Canclini, Nestor (1997), "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales", en *Revista Digital Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Epoca II. Vol. III. Num. 5, Colima, junio 1997, pp. 109-128 http://culturascontemporaneas.com/contenidos/culturas_hibridas.pdf [Consultado el 15 de abril de 2018]

Montero García, Ismael Arturo (2005), *Los símbolos de las alturas*, México, Tesis, ENAH, INAH, Dir. Stanilaw Iwaniszewski, 458 p.

Román Hernández, José Francisco (2012), *Los indígenas del norte-centro de México. La movilidad y la problemática chichimeca,* Tesis, México*, UNAM.*

De León, Imelda (1988), *Calendario de Fiestas Populares*, SEP – DGCP.

- Entrevistas

Avelar, María de Jesús (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Trabaja en la Casa de Cultur Municipal, San Cristóbal de la Barranca, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Ávila Curiel, Ezequiel (2 de mayo de 2017), Entrevista. Cronista municipal del Teúl, Teúl de González Ortega. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Cervantes Cortés, Aurelio (1º de mayo de 2017), Entrevista. Presidente de la danza de la Santa Cruz, Teúl de González Ortega. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Chávez Olivas, José Antonio (26 de mayo de 2018), Entrevista. Jefe de la Hermandad de Judíos, Chalchihuites, Zacatecas. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Contreras Moreira, Viviana Guadalupe (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Integrante de la danza de la Santa Cruz, Tequila, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Flores, Lorenzo (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Trabaja en la Casa de Cultur Municipal, San Cristóbal de la Barranca, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Gómez, José (2 de mayo de 2017), Entrevista. Danzante retirado, Teúl de González Ortega,. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Landeros Ávila, Ana Rosa (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Maestra y corista de la iglesia parroquial, Tequila, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Meléndez García, Nadia Paola (12 de septiembre de 2017), Entrevista. Vecina del barrio de la Santa Cruz, Tequila, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Méndez Puente, Aurelio (14 de septiembre de 2017), Entrevista. Encargada de la Capilla de la Santa Cruz, Tequila, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Medina Sandoval, Jesús Salvador (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Vecino, Huejuquilla el Alto, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Rangel Bañuelos, Emérita (14 de septiembre de 2017), Entrevista. Encargada de la Capilla de la Santa Cruz, Tequila, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Ruiz Madera, Adelina (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Vecino, Huejuquilla el Alto, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Salas Contreras, Claudio (26 de mayo de 2018), Entrevista. Jefe de la danza de la Guadalupana, Chalchihuites, Zacatecas. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Sánchez, Andrés (26 de mayo de 2018), Entrevista. Danzante temporal, albañil, gestor cultural, Chalchihuites, Zacatecas. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

Sandoval López, Ponciana (13 de septiembre de 2017), Entrevista. Encargada de la Capilla de la Santa Cruz, Tequila, Jalisco. Entrevista hecha por José Francisco Román Hernández.

A CURA PARA AS FERIDAS RECENTES E ANTIGAS NA BELLE ÉPOQUE AMAZÔNICA: ARQUEOLOGIA, PATRIMÔNIO E CULTURA

Tatiana de Lima Pedrosa Santos

A CURA PARA AS FERIDAS RECENTES E ANTIGAS NA BELLE ÉPOQUE AMAZÔNICA: ARQUEOLOGIA, PATRIMÔNIO E CULTURA.

Na Manaus contemporânea, a salvaguarda do Patrimônio Material e Imaterial precisa estar articulada entre os campos da ciência, cultura e nas distintas manifestações de educação patrimonial, essa narrativa viabilizando um diálogo só é possível ao fomentar a memória estimulando também a identidade.

Crescem em número as preocupações em torno das sistemáticas e discursos sobre Patrimônio, Identidade, Memória, Cultura, Meio Ambiente e daí por diante. A afirmação da Arqueologia, enquanto, ciência discursiva, prática e moderna, é dependente dessas discussões. Para tanto talvez seja necessário voltarmos as nossas atenções à palavra chave; identificação.

Não se pode praticar arqueologia, sem o mínimo exercício de identificação. A identificação com o objeto, com a coisa, com o artefato ou que queira, faz parte de uma dinâmica que está intimamente ligada com o "fazer" arqueológico. Que por sua vez, parece nos dias de hoje padecer com uma verdadeira obsessão na salvaguarda dos Patrimônios. Essa mobilização geral em torno dos Patrimônios vem a representar nossas discussões em que podemos vislumbrar claramente a maneira ou a forma como nos associamos a uma determinada identidade.

E, portanto, tem tudo a ver com Cultura Material, quando essa, arquitetada na mente e transposta no mundo, materializa-se e é reconhecida como um código público e partilhado ou como código privado e particularizado. Daí talvez advenha nossa sensibilidade junto àquilo que chamamos bens culturais, patrimoniais, históricos e arqueológicos e assim por diante. Já que identificamos nestes, aquilo de mais palpável e que nos aproxima de nossas memórias.

Nossas memórias são nossas heranças. Ao tratarmos de Patrimônio estamos lidando com nossas heranças. Dentro de uma prerrogativa daquilo que queremos deixar como nosso, e daquilo que queremos resgatar como nosso. Assim nesse emaranhado que é edificar o patrimônio através da Cultura Material surfamos por percepções que transcendem ao material e chegam a nós através do imaterial, como herança inestimável.

A pesquisa da Cultura Material se faz através dos artefatos de valores, conceitos, imagens, estilos e contextos indicativos e característicos de uma sociedade em particular. Muito embora, hoje, também possamos nos dedicar ao estudo do objeto em si ou do corpo do objeto, nossas ligações não se restringem ao material, mas a algo de profundo que nos transporte a questões que nos façam expandir nossas ideias em torno de quem fez, quem projetou, e porque o fez!

Há uma constante nesse estudo que nos faz pensar (sentir) muitas vezes nas muitas e diferentes direções que o artefato nos lança. Talvez por isso vemos pulular ações de proteção e preservação como verdadeira obsessões às ideias patrimonialistas voltadas a Cultura Material. A ideia do Patrimônio como bem cultural alimenta a sociedade na busca de referenciais históricos e na construção de um tempo pretérito.

É o caso, por exemplo, de um vidro de remédio antigo exposto numa vitrine do Laboratório Alfredo Mendonça. Em sua narrativa, o visitante acabará transcrevendo, num simples processo, a cultura material, através de suas expectativas, das informações adquiridas e observadas, e de suas lembranças. De certa maneira ele acaba por gerenciar, e negociar significados, re-presentando a cultura material, o artefato, como Patrimônio, como herança.

Como entender a lógica da obsessão pelos artefatos, se não a relacionar com essa prática de apropriação do Patrimônio. Com certeza não poderemos deixar de entrever a dinâmica

existente entre memória e narrativa, igualmente, intensificadas pelo exercício de quem identifica o objeto como parte integrante de suas lembranças no que tange aos que vivenciaram ou conviveram com os que vivenciaram (experenciaram) o objeto.

Ao vislumbrar discutir essas e outras questões relacionadas a cultura material vítrea advinda de projetos de arqueologia científica surge o projeto submetido a chamada universal MCTI/CNPq Nº 01/2016, Arqueologia, Patrimônio e Cultura: A cura para as feridas recentes e antigas na Belle Époque Amazônica.

A proposta tem como uma de suas premissa pesquisar e compartilhar (especialmente a sociedade manauara) sobre os vidros de remédios do acervo do Laboratório Arqueológico Alfredo Mendonça. O projeto tem como alvo, não só fomentar o conhecimento científico, mas estimular o público a conhecer e valorizar a Cultura Material e Imaterial que os vidros de remédios trazem à tona, ao "contar" parte da história da Manaus Antiga. Ao buscar a interdisciplinaridade, perpassa a partir da conciliação entre a pesquisa e produção do conhecimento historiográfico com as fontes artefatuais do acervo elaborar, como produto final, um catálogo arqueológico e histórico dos vidros de remédios do acervo do Laboratório Alfredo Mendonça.

Nesse contexto, se faz necessário voltar-se para a produção do conhecimento cientifico na Arqueologia Histórica de forma a entrever a interdisciplinaridade entre a pesquisa documental e seu cruzamento com as fontes materiais e culturais do laboratório.

A pesquisa está diametralmente ligada às ações do grupo de pesquisas CNPq, NIPAAM – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Arqueológicas da Bacia Amazônica, bem como com a graduação do curso de Arqueologia, e com o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas. Que já possui projetos de pesquisa interligados em andamento.

Tendo como objetivo realizar o levantamento de fontes e dados arqueológicos referente à pesquisa em Arqueologia Histórica da região, o grupo, hoje, conta com a três projetos de iniciação cientifica em andamento sobre parte do acervo de Arqueologia Histórica do Laboratório. São eles; O Caminho das louças: um levantamento histórico-social das louças do sítio catedral, Preta Velha e Preto Velho: Interpretando a cultura material de afrodescendentes a partir do tratamento arqueológico, Por trás dos vidros: a história contada a partir dos remédios. Todos esses projetos encontram-se articulados com o projeto e pesquisa Arqueologia, Patrimônio e Cultura: Os lugares de nossas memórias. Projeto de investigação que busca refletir e problematizar sobre categorias de diferentes objetos dentro dessa gama variada que é a cultura material a fim de que percebamos sua relevância social, simbólica e cultural. Os procedimentos teóricos e de análise dos dados e informações sustentam-se numa base amplamente diversificada de teóricos da Arqueologia Histórica.

A Arqueologia Histórica talvez seja o ramo da Arqueologia mais incipiente já que foi institucionalizada no EUA por volta dos anos de 1950, e ainda sob a égide teórica do apoio multi e pluridisciplinar dado por ciências tais como a Antropologia e História. No Brasil foi após o período de Redemocratização de 1980 que a Arqueologia Histórica começa a ganhar espaço (Lima, 1988; Kern, 1989; Funari, 2004; Morales, 2009). O que propiciou uma ampla abertura nas possibilidades de pesquisa associada às abordagens pós-processuais com as pesquisas voltadas as minorias, ao gênero, as identidades, a paisagem, as relações de poder entre outros. Tendo como premissa a perspectiva crítica, a arqueologia histórica, também introduziu a dimensão política da disciplina, o que beneficiou significativamente suas análises. (FUNARI, 2004; 2).

Além disso, a abertura a interdisciplinaridade com outras ciências, vai garantir a Arqueologia histórica amplas possibilidades técnica e de interpretações teóricas. Dentre elas há um destaque maior para a aproximação com a História, como bem destaca Kern (1989):

> A interdisciplinaridade, compreendida aqui como o esforço comum de duas ou mais disciplinas, relativo a problemas comuns e com intercomunicação contínua, organizando diferentes conceitos e metodologias, é uma das possibilidades que temos para atingir a maturidade das ciências que estudam o passado das sociedades humanas. A interdisciplinaridade entre a Arqueologia Histórica e a História representa a possibilidade de uma síntese criadora entre disciplinas que têm objetivos comuns, mesmo que as metodologias possam ser específicas. (KERN, 1981; 106)

Ressaltamos aqui a interdisciplinaridade e sua importância de forma a garantir que a proposta possa dar continuidade à pesquisa através de seu viés documental. Essas fontes estão sendo pesquisadas através de um levantamento bibliográfico e documental, porém há um destaque principal no que concerne a um levantamento dos Jornais de época depositados no Instituto de Geografia e História do Amazonas (IGHA).

O IGHA está localizado na Rua Bernardo Ramos, centro histórico de Manaus, e seu acervo possui mais de 1000 exemplares de jornais de época. Nosso recorte está se dando especificamente em relação aos jornais comerciais entre os anos de 1880 a 1920. Esse acervo merecerá um tratamento especial na pesquisa já que se encontra em avançado estado de deterioração.

Nas pesquisas da fase preliminar detectamos que estes documentos podem nos trazer informações importantes sobre a cultura material trabalhada. Já que como documentos de época constituem-se como elementos metodológicos fundamentais para o desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre os vidros de remédios do acervo do Laboratório Alfredo Mendonça. As fontes históricas documentais proporcionarão a noção de inter-relação entre os vidros de remédios e sua utilização a época. Pressupõem-se entrever a partir de então suas diversas interfaces, tal como as transformações ocorridas na sociedade e em como ela encarava a medicina, bem como, a influência que os mesmos tinham no modo de viver dessa sociedade.

Nessa linha, a pesquisa caminhará numa direção em que além dos documentos digitais gerados, se possa, então, estar disponibilizando parte dessa memória através do catálogo da pesquisa em que se registrará através de documentação fotográfica os remédios populares e antigos, bem como os desenhos da cultura material trabalhada.

Isso por que entendemos aqui duas formas de registro do material trabalhado. São dois olhares diferentes para capturar as peculiaridades dos vidros de remédios.

Assim parte da pesquisa recorre ao desenho como uma forma de discurso eminentemente analítico da transformação ou da ruina do objeto. Refletindo sobre a reconstituição do objeto de uma maneira imaginativa, mas que possa estabelecer uma relação ativa com o passado desse artefato.

O desenho e sua prática estão associados, ao conceito de ideia (MARQUES, 2006, p.62), de uma "visão mental", de um desejo que se torna uma necessidade inata de transformar um pensamento em algo visível, "palpável" e visual. "Através do desenho é possível observar melhor, entender, registar e comunicar factos e conceitos da ciência" (SALGADO, 2008/2009, p.78). O desenho arqueológico é o tipo de ilustração científica que permite um registro visual de forma que se possa adaptá-lo a necessidade de representação.

Os desenhos arqueológicos dos vidros de remédios do acervo de arqueologia do Laboratório Alfredo Mendonça, apesar de apresentar-se também como um trabalho técnico e

científico mostrará o viés ilustrativo, à medida que será uma área ligada à imaginação, especulação, sobretudo a ideia de visualização de como os vidros pareciam no período estudado.

O caminho que estamos trilhando nas nossas pesquisas nos leva a pensar em como lidamos com as doenças e seu ativos de cura: os remédios.

Segundo Le Goff (1985), as doenças podem ser consideradas como pertencentes à história na medida em que são elas mortais. Por conseguinte a história dos remédios esta diametralmente ligada a história de suas doenças. Cada remédio nada mais reflete os avanços científicos e tecnológicos na busca por saúde e ou eliminação de doenças.

Para cada época se tem um remédio. Os periódicos do final do século XIX e início do século XX atestam muito claramente o contexto dos medicamentos utilizados na época. Lá há um quantitativo de depurativos de sangue, tônicos, reconstituintes, purgantes, vomitórios, elixires e etc. todos atestados também por médico, mas principalmente por farmacêuticos. Estes últimos nos chamam atenção já que eram profissionais que estavam entre a medicina popular e a medicina cientifica, e, portanto, legitimados pela população que possuía uma forte simpatia pelos mesmos.

Destarte se faz necessário salientar que essa interdisciplinaridade não nasce no vazio, mas da necessidade de relacionar a história, do período e do recorte estudado a história da medicina e qual o seu contexto durante o período estudado em Manaus, o desenvolvimento da farmacologia e sua importância para as práticas de saúde em geral na Manaus da segunda metade do século XIX e XX.

A pesquisa nos levou então a pensar numa bibliografia que contemplasse como fontes primárias os periódicos de época, mas como fontes secundárias nos permite ampliar os horizontes e tentar perceber em outros trabalhos historiográficos, alternativas para a leitura e correlação com a Cultura Material estudada. Neste aspecto cientifico algo que relacione e entenda a dinâmica das relações sociais com as crenças e costumes de uma época.

Nossa inserção como docente no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - Mestrado / UEA e na Graduação em Arqueologia da Universidade do Estado do Amazonas, nos leva a uma reflexão crítica ainda maior sobre os efeitos, as alternativas e por fim, ações efetivas de se trabalhar com a produção de conhecimento através da Cultura Material. Nos leva a refletir sobre como trabalhar com nossos Patrimônios e de como eles são remediados através e por nossas lembranças.

Segundo Funari e Pelegrini (2009) ao falarmos em Patrimônio, estamos nos relacionando a ideias diferentes. Tratamos de bens que transmitimos aos nossos herdeiros, a materialidade em si, bem como, os bens de valor emocional, como uma foto, um altar doméstico. Estes últimos, a nós nos são caros, no quesito de nossas lembranças. É o que os autores chamam de patrimônio espiritual.

Até agora, tratamos do patrimônio como algo individual, de cada um de nós, mas, a partir de nossas percepções e sentimentos, podemos entender o uso do mesmo termo para se referir àquilo que é coletivo. Há uma diferença essencial, contudo. O patrimônio individual depende de nós, que decidimos o que nos interessa. Já o coletivo é sempre algo mais distante, pois é definido e determinado por outras pessoas, mesmo quando essa coletividade nos é próxima. (FUNARI e PELEGRINI, 2009; 9)

Acontece que em nosso contexto contemporâneo tratamos o Patrimônio como uma verdadeira obsessão na preservação de nossas lembranças. O acervo dos vidros de remédios da Manaus dos meados do século XIX e início do XX precisa ser estudado e rememorado dentro

dessa categorização de transformamos o artefato como repositório de algo em que possamos ancorar nossas memórias.

Os objetos de vidro, sem dúvida são um dos muitos artefatos na arqueologia referenciados morfologicamente e artisticamente. Como objeto de ligação pode-se precisá-los como artefatos que nos aproximam do fator humano.

É através das mãos, das incisões, e principalmente da sensibilidade, impressas no material, no vidro, a partir da queima, do resfriamento, de sua manipulação que solidifica-se no ar, que nos aproximamos do artesão.

Ao tomar parte no mundo, o vidro, cria relações. Relações entre natureza e cultura, entre o individual e o social, entre o útil e o belo (GLASSIE, 1999). A nós, Particularmente, interessa-nos o olhar mais acurado na relação que ela desenvolve entre o passado e o presente.

Quando nós resgatamos um objeto de vidro numa escavação arqueológica temos a pretensão (ideológica) de nos aproximarmos do mundo que aquele objeto traz consigo. É o imaterial feito material cujas impressões nos remetem ao instante de concentração, de solidão, de retidão, em que a cultura é impressa através das mãos.

Nossas aspirações são realizadas através da cultura material que nos transporta ao passado a partir da técnica e do refinamento. Através do conhecimento criamos ou podemos criar um elo de identificação em que presente e passado servem como via de mão dupla no que nos leva a memória de um passado não muito distante, e a uma identificação num presente vivido e experenciado através de um determinado objeto.

Os vidros de remédio do Acervo do Laboratório Alfredo Mendonça nos deixam entrever a possibilidade de resgatar um elo entre memória e identificação. Em que medida se tem esse leque de possibilidades? Qual a memória relegada a nós através dos vidros de remédios de uma Manaus entre os anos de 1880 a 1920?

No final do século XIX, Manaus, era uma capital efervescente! Atraia para si olhares e pessoas que buscavam para si caminhos diversos. Os anos de 1880 a 1910, convencionalmente chamados por belle époque na história da região amazônica, são caracterizados pela crença na prosperidade e no progresso material. Esse período é a expressão da euforia que marca a sociedade burguesa amazonense e paraense que ostenta suas conquistas materiais baseadas nas redes comerciais estabelecidas a partir da economia da borracha (DIAS, 1999; 7).

Este período foi marcadamente um momento de euforia social que comtemplou muitas histórias que acabaram sendo entrelaçadas junto aos muitos rios e igarapés da região. Essa visibilidade nacional e internacional anulava as distâncias geográficas e impulsionou a economia da região.

A memória da Época da borracha naquela que foi a Paris dos trópicos ainda é muito viva para aqueles que a experenciaram e para os que ouviram falar sobre a mesma. A memória da "cidade que surgiu no meio da selva por encantamento"(DIAS, 2007; 8). A cidade dos barões, dos cafés, dos arautos produziu e ainda produz certo encantamento inebriante.

Podemos então nos questionar qual o tipo de relação entre a memória do período estudado, e, as memórias que os vidros de remédio trazem à tona? De que maneira essa cultura material ao materializar-se no concreto, ou seja, vidros de remédios farmacológicos fabricados durante o período áureo da borracha, estabelece um tipo de relação social que através da Arqueologia Histórica pode ser trazida ao conhecimento público?

Ao aprofundar o debate e conhecimento sobre esses vidros de remédio se estabelece uma questão importante no que tangencia as relações sociais. Na documentação de época é facilmente identificável que os mesmos são amplamente circulados na sociedade. Estes medicamentos são populares e sua relação com a cura da população era extremamente importante.

Faz-se então premente voltar-se para essa pesquisa com a intenção de entrever ou alargar os conhecimentos históricos sobre as condições de cura, com a possibilidade de se entender se haveria um direcionamento para se explicar como se dava a produção desses remédios.

Como esses medicamentos estavam inseridos na rotina da população durante esse período? Quais eram as doenças mais comuns curadas a partir desses remédios? Quem eram os seus agentes? Seria possível conhecer a relação entre uma medicina incipiente, as relações de cura, alinhavada a rotina de uma prática de cura, através dos farmacêuticos?

Ao considerar essas questões a pesquisa abrirá janelas do conhecimento em torno desses remédios, sua ampla divulgação a partir dos periódicos de época, qual sua proporção na cura, a população que fazia uso dos mesmos, enfim o tipo de representação e relação que existia nas estruturas sociais ligadas a esses remédios.

Traçar a história desses vidros de remédios é perguntar-se como a população no geral lidava com a medicina, com os processos de cura, e, sobremaneira, quais eram os males que mais atingiam a população.

Além disso, a busca historiográfica certamente nos remete a pensar um pouco mais sobre as relações sociais, as relações de cura, as crendices. O que nos leva a pensar e fazer uma revisão bibliográfica no que tange a história da medicina, da farmacologia, e principalmente do consumo dos medicamentos durante esse período em Manaus.

Os periódicos foram, desde seus primórdios, importantes canais de publicação de notícias científicas. No século XIX, expandiram-se e especializaram-se, vindo a realizar importantes funções no mundo da ciência. Ao publicarem textos, os estudiosos registram o conhecimento (oficial e público), legitimam disciplinas e campos de estudos, veiculam a comunicação entre os cientistas e propiciam ao cientista o reconhecimento público pela prioridade da teoria ou da descoberta. (FREITAS, 2006; 1)

Os periódicos de época se tornam então fontes secundárias importantíssimas para desenvolver uma linha de pensamento e pesquisa que possa elucidar questões mais pontuais já que pode abrir um leque aos conhecimentos de como esses vidros de remédios eram tratados por parte da população. Quais eram os comportamentos vinculados a eles? Quais eram os males que eles tratavam?

Cabe sublinhar que tipo de cultura e conduta a população da virada do século XIX possuía em relação aos seus hábitos higiênicos e de saúde. Os vidros de remédios eram anunciados e utilizados num cotidiano. Assim para além de discutir sua importância social e simbólica numa Manaus em ebulição, tona-se um desafio transformar esses vidros de remédio como produto final de uma imaterialidade que tem por finalidade a educação.

Hoje podemos dizer que no Brasil cresce em número a consciência da importância da educação não-formal, da qual chama-se atenção para os espaços museológicos e laboratoriais. O conhecimento nesses espaços além de ser participativo é descentralizado, já que a forma de apreensão desse conhecimento é uma iniciativa pessoal e única.

Como potencializar esse papel educacional e social importante nesses espaços? O projeto então ganha na sua prerrogativa educacional à medida que potencializará esse diálogo através da

Cultura Material que poderá fazer parte da exposição permanente no Laboratório e de sua leitura através do catálogo, e possivelmente de sua exposição através de uma zona de extroversão.

A catalogação desses artefatos torna-se uma via direta para um diálogo permanente com esses objetos que encontram-se na Reserva Técnica do laboratório a espera de um momento que lhe dê voz. Tal perspectiva contempla um exercício que dinamiza o Patrimônio de forma a torná-lo significativo para aqueles que visitam o Laboratório de Arqueologia Alfredo Mendonça. E de certa maneira um desafio dessa educação imaterial já que a pesquisa prevê a continuação, manutenção e preservação de parte da história dos costumes e cotidiano da Manaus antiga. Afinal precisamos nos dar conta que a divulgação do conhecimento desses acervos é tão importante quanto à própria pesquisa e a preservação dessa história.

Partilhamos de uma perspectiva em que os vidros de remédios podem ser pontos chaves no alcance e manutenção de nossas memórias e identidades. Dentro de sua característica importante, já que são portadoras de um conjunto de significados que intermediam nossa vida social. Sua relevância social e simbólica pode passar desapercebida, assim como sua repercussão subjetiva em cada um de nós, justamente por conta de sua proximidade, sua familiaridade e obviedade (GONÇALVES, 2007; 16).

Disponibilizar como produto final da pesquisa a produção intelectual em um catálogo desses vidros de remédios do final do século XIX irá proporcionar uma leitura e um alcance maior para o público que frequenta os espaços de educação não-formal. Transformando nossas memórias em lugares tangíveis de se alcançar. Patrimonializar os vidros de remédio da Manaus da virada do século XIX para o XX cria a possibilidade de se estabelecer um diálogo que possa corresponder a identificações com esse Patrimônio. Materializa-se um caminho concreto na figuração de uma alternativa viável que possa unir pesquisa e extensão formando uma rede de produção e disseminação do conhecimento fortalecida através da produção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADKINS, L., R., (2009), Archaeological illustration, Cambridge Manuals in Archaeology, University of Cambridge.

ANDREOLI, M., (2003), Esercitazioni di disegno archeologico, Laboratorio di Archeologia, Dipartimento di Scienze Filosofiche e Storiche, Università di Trento, Trento.

BARROS, José Augusto C. Pensando O Processo Saúde Doença: A Que Responde O Modelo Biomédico? Saúde e Sociedade, 11(1): 67-84, 2002.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do cotidiano. Artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 1994.

COMPANY, Zeli T. Os Salvadores das garras da morte: medicamentos populares, medicina humoral em Bom Jesus/RS (1898-1927). Dissertação de mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2006.

COSTA, D. M. Arqueologias históricas: um panorama temporal e espacial. Vestígios Revista Latino Americana de Arqueologia Histórica. 2010.

DIAS, Edinea Mascarenhas. A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920. Editora Valer, 1999.

FREITAS, Maria Helena. Considerações acerca dos primeiros periódicos científicos brasileiros. Ci. Inf., Brasília, v. 35, n. 3, p. 54-66, set./dez. 2006.

FUNARI, Pedro Paulo A. Teoria e métodos na Arqueologia contemporânea: o contexto da Arqueologia Histórica. Mneme, revista de humanidades, dez. 2004.

FUNARI, Pedro Paulo A.; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Patrimônio Histórico e Cultural. Rio Janeiro. Edição: Jorge Zahar, 2009.

GALVÃO, Márcio Antônio Moreira. Origem Das Políticas De Saúde Pública No Brasil: Do Brasil-Colônia A 1930. Edições UFOP, Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2003.

GLASSIE, Henry H. Material Culture, Indiana University Press, 1999.

HOBSBAWM, E. J. A Era dos Impérios. Editora Paz e Terra; São Paulo; 1987.

JONES, Andrew. Memory and material culture: tracing the past in prehistoric. Europe, Cambridge university press, 2007, p 251.

KERN, Arno A. A arqueologia histórica, a história e os trinta povos das Missões. Clio, 5, 1989.

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia científica. São Paulo: Atlas 2003

LE GOFF, Jacques. As doenças tem história. Lisboa: Terramar, 1985.

LIMA, T. A. Arqueologia Histórica: Algumas Considerações Teóricas. Clio – Série Arqueológica [S.I], v. 5, 1988.

LIMA, Tania Andrade. Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX* Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.3 p.129-191 jan./dez. 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o moderno. São Paulo: Edusp, 1999.

MARQUES, Jorge S. - As imagens do desenho: percepção espacial e representação; trabalho de síntese: integrado na prova de aptidão pedagógica e capacidade cientifica, FBAUP; Edição policopiada, Porto, 2006

MORALES, Walter Fagundes, Org.; MOI, Flavia Prado. Org. Cenários Regionais em Arqueologia Brasileira/ Organização de Walter Fagundes Morales e Flavia Prado Moi. – São Paulo: Annablume; Porto Seguro, BA: Acervo – Centro de Referência em Patrimônio e Pesquisa, 2009.

OLIVEIRA JORGE, Vítor. Arqueologia, Património e Cultura, Lisboa, Instituto Piaget, 2000; 2ª edição, 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: Estudos históricos. Rio de Janeiro: vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

SAHLINS, Marshall. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)". Mana, Rio de Janeiro, v.3, n.1, abril de 1997.

SALGADO, Pedro - Desenho Científico, in "Margens e Confluências", no 13+14. Guimarães, 2008/2009, pp. 73-87.

SAMPAIO, A., SEBASTIAN, C., (2003) "A componente de desenho cerâmico na intervenção arqueológica no Mosteiro de São Joao de Tarouca", Revista portuguesa de Arqueologia, volume 6, N. 2, pp., 545-560.

SOUSA, F., (1999), Introdução ao desenho arqueológico, Almada, Câmara Municipal.

TRGGER, B. A História do pensamento arqueológico. São Paulo: Ed. Odysseus, 2004.

ARTISTAS REPUBLICANAS EN EL EXILIO MEXICANO

Domènech Casadevall, Gemma

ARTISTAS REPUBLICANAS EN EL EXILIO MEXICANO[1]

La intensa actividad represora y punitiva llevada a cabo al final de la Guerra Civil Española (1936-39) por el fascismo ganador, empujó al exilio a medio millón de republicanos que buscarán refugio primero en Francia y, más tarde en América. Un éxodo sin precedentes que, entre muchas otras consecuencias, supuso la tan lamentada pérdida de talento para el Estado español, puesto que las élites intelectuales tomaron en masa el camino del destierro, y a la vez una extraordinaria aportación para los países de acogida. En este contexto queremos poner el foco en un colectivo minoritario y minorizado especialmente: las mujeres artistas. A ellas, el golpe militar del 18 de julio de 1936 y luego la victoria del ejercito sublevado, además de la democracia les arrebató el marco de libertad e igualdad que los vientos republicanos prometían para la mujer. Para ellas, la represión desatada tras la victoria del ejército del General Franco atacaría su propia esencia: su condición de mujeres profesionales libres. Más allá de la represión derivada de su compromiso con Cataluña y con la República, el nuevo modelo de mujer sumisa relegada al hogar instaurado en el Estado español en 1939, suponía nada más ni nada menos que el fin de sus carreras profesionales.

A pesar de los trabajos de Pilar Domínguez Prats sobre las mujeres republicanas en México (Domínguez 1994; Domínguez 2009), podemos afirmar que el colectivo de las mujeres, y en especial las artistas, más allá de los grandes nombres con una sólida carrera antes de la guerra, han sido absolutamente ninguneados. Muchas veces, sus nombres no aparecen en diccionarios o repertorios sobre el exilio y se ha perdido cualquier rastro sobre su actividad profesional. Durante los trabajos de revisión y actualización para la nueva edición del *Diccionario de los catalanes en México*, documentamos a una docena de dibujantes y pintoras. Algunas de ellas no aparecían en la primera edición de la obra (Bru/Murià 1996). Con la voluntad de recuperar sus biografías en Cataluña y conocer su inserción en la vida mexicana y sus esfuerzos para sacar adelante sus vidas y sus carreras profesionales, iniciamos un trabajo de investigación que nos ha llevado a los principales archivos públicos y privados de Cataluña y México. Los primeros frutos son una docena de nombres que conforman un grupo heterogéneo en cuanto a conocimiento historiográfico, pero también a generación y trayectoria.

De las nacidas en el siglo XIX, que viven la proclamación de la República en la madurez y que, por tanto, inician el camino del exilio con toda una vida recorrida en el Estado español, cabe destacar los nombres Rosa Ascot i Porcar (1869–1952) y Carme Cortés i Lladó (1892 –1979). La primera, Rosa Ascot, nacida en Tortosa, fue discípula del pintor local Antoni Cervetó i Riba (1876-1938). Como pintora participó en diversas exposiciones nacionales de bellas artes. Tras su matrimonio con Blandino García Obispo, taquígrafo en las Cortes, residió en Madrid. Al final de la guerra, junto a su marido e hijos se exilió en México donde no podemos documentar su carrera artística. Murió en Ciudad de México, 1952. Más conocida es la trayectoria de Carme Cortès i Lladó. Nacida en Santa Coloma de Gramenet en 1892, recibió formación musical de la mano de maestros de la talla de Enric Granados y Felip Pedrell. Tras una breve carrera musical y con estudios artísticos en la *Escola Superior de Bells Oficis* dirigida por el eminente pedagogo catalán Francesc Galí (1880-1965), decidió dedicarse plenamente a la pintura. Casada con Jaume Aiguader Miró (1882-1943), alcalde de Barcelona y ministro de la República durante la Guerra Civil, al final del conflicto se exiliaron en Francia y en 1941 llegaron a México. Poco después el matrimonio se rompió. Carme se integró rápidamente en los círculos artísticos e intelectuales del exilio catalán de

[1] Este artículo cuenta con el apoyo del "Grup de Recerca en Patrimoni Cultural de Catalunya. Grup de Recerca preconsolidat (GRPRE) (2017 SGR 835)" y de "CERCA Programme / Generalitat de Catalunya".

Ciudad de México. En 1947 se trasladó junto a su nueva pareja, el escultor asturiano Julio Ríos, a Monterrey (Nuevo León), dónde crearon la Escuela de Artes Plásticas en la Universidad de Monterrey. Después de diez años en Monterrey viajan a Cataluña, pero la situación económica que encuentran los retorna pronto a México. Establecidos en Ciudad de México se dedicarán al diseño y fabricación de muebles infantiles. Carme Cortés muere en Ciudad de México en 1979.

De una generación posterior, la nacida en los albores del nuevo siglo, destacamos a tres mujeres, absolutamente obviadas por la crítica: Montserrat Callicó i Gallet (1901-1978), Mercè Casals i Baltà (1904-1993) y Carme Millà i Tersol (1907-1999). La primera, pintora y dibujante, nace en Barcelona y tras una estancia en Argentina donde se forma artísticamente, retorna a Cataluña donde vive la proclamación de la República y la Guerra Civil. Tras la derrota republicana emprende el camino del exilio junto a su marido, el abogado y político catalán, Josep Maria Xammar i Sala, [2] y sus hijos. Establecidos en la capital, Montserrat Callicó se dedicó como dibujante a la ilustración de libros y revistas, pero en lo que tuvo más actividad fue en los relatos pintados al óleo, demostrando una relevante habilidad. Muere en México en 1978. Tres años más joven y nacida también en Barcelona, en 1940 llega a México Mercè Casals i Baltà. Formada como dibujante en la Escuela Superior de Bellas Artes La Llotja, llega al país centroamericano para reunirse con su marido, el escritor y publicita catalán, Pere Calders. [3] Establecidos en Ciudad de México, Mercè ejerce como profesora de dibujo en una escuela y trabaja en la empresa de decoración Curvomex de los catalanes Josep M. Xammar, marido de Montserat Callicó, y Jordi Tell (Domènech 2015: 142-146). Tras su divorcio Casals retorna a Barcelona, donde muere en 1993. De la misma generación, pero con un perfil diferente dado su compromiso político debemos citar a Carme Millà i Tersol. Dibujante y publicita barcelonesa. Afiliada al sindicato de dibujantes de la Confederación Nacional del Trabajo, participa en los órganos directivos del mismo siendo elegida vicepresidenta. Durante la Guerra Civil trabaja activamente a favor de la causa republicana, participando en la redacción de los estatutos del Consell de l'Escola Nova Unificada (CENU), para el cual diseña el famoso cartel *Escola Nova, poble lliure*. Su compromiso político conlleva el exilio al final de la guerra civil, primero en Francia y después en México. A borde del buque *Mexique* llega a Veracruz el 27 de julio de 1939 junto a su marido, el también dibujante, Ramón Saladrigas. En México trabaja en la ilustración de diversos libros y del *Diccionario Enciclopédico* de UTEHA, pinta diversos murales y trabaja en la decoración de interiores. En 1959 viaja a Barcelona para una exposición en la Sala Jaimes y dos años después retorna definitivamente (Rius & Díaz de Otazu 2017). Establecida en Barcelona, trabaja en el mundo de la publicidad hasta su jubilación. Muere en 1999.

De esta misma generación, pero con un perfil diferente porqué llega a la práctica artística tardíamente y sin formación académica, esta Montserrat Aleix (Palamós, Girona, 1909 – Ciudad de México, 2004). Llegó a México junto a su familia en 1951. De formación autodidacta, es una exponente del más puro naif y su obra es una contribución contemporánea al rejuvenecimiento de este estilo. Desde que en 1973 hiciera su primera exposición, en la galería de sus hijas Anna Maria, Maria y Montserrat Pecanins en la ciudad de México, realizó diversas exposiciones individuales y colectivas en México, en otras ciudades de América y en Catalunya.

[2] Josep Maria Xammar i Sala (Juneda, Lleida, 1901 – Ciudad de México, 1967). Abogado y directivo del *Partit Nacionalista Català* y luego militante de *Estat Català*. En México trabajó en ocupaciones diversas y militó en *Unió dels Catalans Independentistes* (Bru/Murià 1996: 376-377).

[3] Pere Calders i Rossinyol (Barcelona, 1912 – 1994). Escritor, periodista y dibujante. Uno de los nombres claves de la literatura catalana del siglo XX.

Contemporánea de Montserrat Aleix pero con una carrera artística que la aleja del resto de artistas de su generación debemos citar a Remedios Varo i Uranga (Anglès, Girona, 1913 – Ciudad de México, 1963), la única con un unánime reconocimiento de público y crítica. Formada en la Academia de San Fernando de Madrid, tras una breve estancia en Paris se establece en Barcelona formando parte de los círculos vanguardistas. Al final de la guerra cruza retorna a París junto al poeta superrealista Benjamín Péret. En 1942 ambos se trasladaron a México y unos años más tarde a Venezuela, donde se dedicó a la ilustración de libros. De regreso a México fue una de las figuras más destacadas del superrealismo en el país junto con su amiga, la pintora inglesa Leonora Carrington. En 1954 presentó una exposición individual y le fue otorgado el primer premio en el I Salón de Pintura Femenina de México. En esta etapa recibió el apoyo de Diego Rivera, Octavio Paz y Luis Buñuel. En 1962 expuso por última vez en la galería Juan Martín. En la etapa mexicana había ilustrado, anónimamente, libros que escribía o traducía, también anónimamente, Péret; entre otros *La mesa francesa*, un libro de gastronomía para el servicio de propaganda de la embajada francesa en México. En 1964 como homenaje le fue dedicada una gran retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana. Tiene obra en colecciones particulares y en importantes museos de América, principalmente en el Museo de Arte Moderno en Ciudad de México.

En este repaso por las artistas catalanas llegadas a México al final de la Guerra Civil termina con el grupo formado por aquellas que nacidas con la República llegan al país de acogida siendo muy jóvenes. Ellas son: Elena Moneny i Ramírez (Barcelona, 1929), Anna Maria Pecanins i Aleix (Barcelona, 1930 – Ciudad de México, 2009), Ramona Arnau i Vilella (Sallent, Bages, 1934), Dolors Altaba i Artal (Barcelona, 1934) y Dolors Canadell i Nebot (Cataluña, 1937).

Elena Moneny llegó a México con veinte años, en 1949, acompañando a sus padres, el pintor y cartelista Enric Moneny[4] y la mejicana Cristina Ramírez Colozzi. En Barcelona había estudiado dibujo y pintura en la *Escola Massana* y, en Ciudad de México trabajó como dibujante para la revista *La Familia*. En 1954 se trasladó a Guadalajara, Jalisco, donde se dedicó a la pintura e impartió clases de dibujo y pintura en taller propio. También nacida en Barcelona, formada en La Massana y con veinte años, llega a México Anna Maria Pecanins, aunque un año después se traslada a Arizona, Estados Unidos. A su regreso a México se dedica a la ilustración de cuentos infantiles en la Editorial Trillas y, en 1964 funda, con sus hermanas, Montserrat y Maria Teresa Pecanins, fundó la Galería Pecanins, que en 1972 abre sucursal en Barcelona. Como promotora cultural, organiza en Barcelona la exposición *A Mèxic: homenatge de Catalunya a Mèxic* (1992) y, en México *Pintores catalanes en México* (2008). Ramona Arnau i Vilella llegó a México en 1941, con siete años, acompañada de su madre y su hermano, para reunirse con su padre, Ramon Arnau, refugiado político. Formada por tanto artísticamente en Ciudad de México, se ha dedicado a la decoración de interiores y a la pintura. Ha expuesto en el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo de la Acuarela Mexicana, el Museo del Carmen, el Museo Universitario Contemporáneo de Arte y el Museo de Bellas Artes, de Toluca; además de en las universidades Autónoma del Estado de México, y la del estado de Puebla. Ha recibido diversos premios y reconocimientos por su carrera artística. También llega a México acompañando a su familia siendo una niña Dolors Altaba, pintora y gemóloga. A diferencia de Ramona Arnau, Dolors Altaba regresa a Cataluña en la década de los sesenta y continua sus estudios en la *Escola de Belles Arts* de Barcelona y en la Universidad de Barcelona (filología catalana y gemonología). Amplió estudios en Estados Unidos, graduándose en el Gemological Institute de Los Ángeles y en filología inglesa en la

4 Enric Moneny i Noguera (Prats de Lluçanès, Osona, 1903 – Barcelona, Barcelonès, 1973). Estudió dibujo, pintura y decoración en Barcelona, completando su formación en París. En 1949 llegó a México, donde se dedicó al retrato al óleo y también a la decoración. Una de sus obras más destacadas son los vitrales del templo de la Colonia Guadalupe Inn, en la ciudad de México. En 1963 retornó a Cataluña. (Bru/Murià 1996: 231).

Universidad de California San Diego. Ha participado en diversas exposiciones de pintura, individuales y colectivas, en México, España y Catalunya. Publicó *El misterio de las gemas*. Acabamos este repaso con Dolors Canadell, artista plástica y diseñadora de vestuario para el teatro. Hija del pintor y decorador Ignasi Canadell i Cantarell, casada con el también pintor Benet Borràs i Armengol.

Rosa Ascot, Carme Cortès, Montserrat Callicó, Mercè Casals, Carme Millà, Montserrat Aleix, Remedios Varo, Elena Moneny, Ana Maria Pecanins, Ramona Arnau, Dolors Altaba y Dolors Canadell, doce nombres que, con la única excepción de Remedios Varo, han sido olvidados por la historia. Doce trayectorias marcadas por la ruptura que la guerra y el exilio supone en sus vidas y carreras. Doce mujeres que en México encontraran la libertad que el fascismo en España les negaba, el marco social que les permite continuar con sus vidas y sus profesiones. Una lejanía que unida a su condición de republicanas y por tanto de perdedoras de la guerra, les ha supuesto el olvido en la historia.

I. BIBLIOGRAFIA

Bru Tomàs, Josep / Murià i Romaní, Josep M. (1996): *Diccionario de los catalanes en México.* Zapopan, Jalisco, México: El Colegio de Jalisco – Generalitat de Catalunya.

Cabañas Bravo, Miguel (2014): "México, refugio de los artistas espanyoles del exilio de 1939" En: *Pinceladas. Dos raices, dos tierras, dos esperanzas.* México: Horz, pp. 36-70

Domènech i Casadevall, Gemma (2015): *Tell. El llop solitari de l'exili català*. Barcelona: Duxlem.

Domínguez Prats, Pilar (1994): *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Domínguez Prats, Pilar (2009): *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanes españolas en México.* Madrid: Cinca.

Doporto, Luis (dir) (1951): *Diccionario Enciclopédico U.T.E.H.A.* vol. I. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México.

Rius Vernet, Núria / Díaz de Otazu, Julián L (2017): "Dibuixant el compromís". En Sobrequés, Jaume / Dueñas, Oriol / Martín i Berbois, Josep Lluís: *A 80 anys del cop d'estat de Franco. La Generalitat de Catalunya i la Guerra Civil (1936-1939).* Barcelona: Generalitat de Catalunya. Memorial Democràtic, pp. 953-974.

MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA RELIGIOSA: 2A MITAD DEL SIGLO XX EN AGUASCALIENTES, MÉXICO

J. Jesús López García

MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA RELIGIOSA: 2ª MITAD DEL SIGLO XX EN AGUASCALIENTES, MÉXICO.

I. INTRODUCCIÓN

El paisaje religioso de México se remonta a los antiguos pueblos americanos fundados como fuertes teocracias imbuidas de un espíritu ceremonial donde la arquitectura fungió como gran catalizador en la unión cultural de las personas y su cosmos explicado como un devenir maravilloso de gran fuerza representativa.

A la llegada de los españoles, ese paisaje de ciudades-estado dominadas por la presencia de la forma piramidal de los grandes conjuntos religiosos mesoamericanos, se modificó radicalmente al asumirse como parte subsidiaria a la metrópoli europea, dominado de todas maneras por los conjuntos religiosos cristianos. Ese cambio de forma más no de cosmovisión de fuerte arraigo religioso, fue auspiciado desde el inicio de la colonia novohispana por aquellos europeos recién llegados. Con los conquistadores arribaron religiosos que desde el inicio del virreinato tuvieron un papel protagónico en los asuntos de gobierno, de educación y de justicia colonial; como muestra de ello, Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de la diócesis de México fue el introductor en el continente americano, de una imprenta, fundador también de la Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de México -hoy Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM-.

La religiosidad entre los naturales del continente fue un asidero ante la pérdida de su mundo y ante el advenimiento de uno totalmente diferente; entre los habitantes de origen europeo, la religiosidad fue un vínculo hacia Europa y muestra del celo católico ante la Reforma protestante. En ambos casos, el catolicismo fue un punto de convergencia comunitario y social que requirió de un acervo de formas arquitectónicas adaptables a las circunstancias heterogéneas en que la fe se profesaba en regiones y entre poblaciones igualmente variadas.

A través de la independencia de México, la ruptura con la metrópoli española no fue seguida por la ruptura con la Iglesia de Roma, ya que si bien la laicización del Estado mexicano en el siglo XIX ha sido pilar en la separación de Iglesia y Estado, lo cierto es que ambos han tenido, salvo algunas complejas desavenencias, una relación de entendimiento político que poco ha menguado. El vínculo de la Iglesia, con la población por otra parte, exceptuando a algunos sectores, y no obstante la creciente población protestante, ha sido fuerte y continúa hasta nuestros días, alzándose como un factor de cohesión que más que devoto, es cultural.

La arquitectura religiosa ha ido acompañando la fundación y el crecimiento de las urbes mexicanas, entre ellas la ciudad de Aguascalientes, que en sí ha ido cambiando la imagen en buena medida de manera relacionada a la construcción de sus templos, hasta llegar al final del siglo XIX, donde los templos son ya configuraciones subsidiarias a las formas de otras construcciones de mayor peso referencial para la población en tanto sitios de convergencia cotidiana, sin embargo no por ello estructuras periféricas sino por el contrario, elementos de fuerte carga evocativa que hasta éste inicio del siglo XXI, continúan fungiendo como medios para unir a una población cada vez más diversa, asideros físicos a una ciudad que cambia aceleradamente.

II. EL PAISAJE ARQUITECTÓNICO RELIGIOSO CATÓLICO EN LOS INICIOS DE MÉXICO

La religiosidad novohispana creó un verdadero paisaje en la porción que correspondió al virreinato en el norte del continente americano, que se desplegaba desde Centroamérica y llegando a la mitad de los actuales Estados Unidos, transcurría por la costa oeste del continente hasta llegar a Alaska; más en todo ese vasto territorio, la concentración de ciudades y edificios -entre ellos, los religiosos- se manifestaba con mayor fuerza hacia el centro y el sur de la actual nación mexicana, donde la presencia de la fe católica con toda su imaginería, instauraba toda una situación espacial dando un carácter muy particular a ciudades y a poblados rurales por igual.

Campanarios, espadañas o gruesos muros de iglesias constituyeron en todo el periodo virreinal de México (1521 - 1821), la vista general por antonomasia de todo asentamiento humano. En la heterogeneidad geográfica y humana del México novohispano, la pauta común apreciable era la presencia de construcciones religiosas, en cada región y dependiendo de las ordenes regulares presentes, mostrando particularidades pero siempre estableciendo las directrices del desarrollo urbanístico y social de cada asentamiento.

II.1 Las primeras construcciones católicas de México

Las culturas mesoamericanas fueron grandes constructoras. Al igual que muchos pueblos de la antigüedad europea y de Lejano y Medio Oriente, la religiosidad fue acicate para emprender magníficos programas arquitectónicos; ese imperativo teocrático permitió destinar a la arquitectura religiosa una enorme cantidad de recursos materializados en espléndidas pirámides y recintos ceremoniales de marcado carácter urbano.

La arquitectura católica virreinal inició en la Nueva España al calor de las cruentas batallas entre los pueblos del Valle de México liderados por los mexicas o aztecas y las huestes de Hernán Cortés. Probablemente la primera capilla fue una especie de baldaquino erigido para enmarcar un efímero presbiterio para la misa previa a la toma definitiva de la ciudad de Tenochtitlán. Presumible es también que su levantamiento fuese realizado con una pequeña porción de la madera usada en el re ensamblaje que los hombres de Cortés realizaron de los bergantines transportados desde las costas de Veracruz hasta las montañas del interior del país que rodean el vaso del Lago de Texcoco, corazón de la ciudad lacustre del Imperio Azteca.

A esa obra religiosa precaria y desmontable le siguió un verdadero programa constructivo ante la llegada a la colonia en vías de pacificación, de frailes y sacerdotes de las órdenes franciscana y dominica. El imperativo de éstos personajes fue rescatar de las garras de la encomienda a la mayor parte de los nativos y al mismo tiempo evangelizarlos. La población nativa, abrazó la fe cristiana ante la fractura definitiva de su pasado ancestral con su situación inédita. Finalmente ante las polémicas entre las tesis de Guerra justa y posterior sojuzgamiento de los diezmados pueblos americanos se mostraron con más contundencia las bondades de la protección de los naturales americanos promovidas por Francisco de Vitoria, Bartolomé de las Casas y muchos otros defensores de la causa americana.

Con lo anterior la edificación de edificios religiosos se disparó en el último cuarto del siglo XVI y no paró hasta prácticamente el inicio de la Guerra de Independencia casi trescientos años después. El gran territorio americano, la dispersión de la población natural y la disgregación de los colonos europeos al salir de las ciudades cercanas a la ciudad de México -erigida sobre las ruinas de la Tenochtitlán mexica-, obligó a los constructores a improvisar sobre la marcha de la colonización.

Subgéneros arquitectónicos como las capillas posas y las capillas abiertas, acompañaron a otros espacios tradicionales como los atrios que a su vez fueron magnificados y utilizados de maneras tan diversas que terminaron por ser irreconocibles ante sus espacios originadores europeos.

II.2 Las modalidades de las construcciones religiosas novohispanas

Los espacios y los edificios religiosos novohispanos fueron como en todo el orbe hispánico trasatlántico en esas centurias imperiales eminentemente católicos. Pero en esa unicidad se presentaban modalidades singulares de acuerdo a las características del lugar y de la población, de orígenes heterogéneos y cuya heterogeneidad fue en crecimiento al presentarse las naturales hibridaciones étnicas, culturales y lingüísticas.

En los inicios del virreinato de la Nueva España las grandes masas de indios en proceso de conversión cristiana demandaban espacios que las arquitectura mesoamericana no podían proveer pues siendo en su mayor parte devastada, poseía un carácter eminentemente urbanístico, para un ceremonial multitudinario enteramente diferente al cristiano, realizado al interior, y no al exterior, de un recinto. La premura con que se acometió la empresa de evangelizar a tanta población y la cultura de experimentar comunitariamente en espacios urbanos abiertos ceremoniales complejos, permitió la creación de los grandes atrios del siglo XVI, recintos en los que se bautizaba, casaba y catequizaba al mismo tiempo a grandes masas de personas.

Atrios tan grandes como dos campos de futbol eran comunes en puntos del Valle de México, los actuales estados de Puebla, Oaxaca. Chiapas y el sur del país, donde se asentaba la mayor parte de la población indígena. Esa «área recinto. sagrado» descrita por *Fray Diego de Valadés* en su *Rhetórica Christiana* obedeció a la voluntad imperial española donde el "…rey, los virreyes, el real Consejo de Indias y las audiencias , favorecieron, apoyaron y promovieron la conversión de indígenas en aquellas primeras décadas después de la invasión (española), en las que se llevó a cabo la intensiva difusión misional conocida como gran «campaña de evangelización». La Iglesia Católica, regida por un pontífice español, Alejandro VI, en el momento mismo del primer viaje de Colón, se vio involucrada de inmediato al hacer concesiones a España como beneficiaria meritoria de las tierras descubiertas"[1].

[1] Chanfón Olmos, Carlos. Coordinador. " Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos". Volumen II El Periodo Virreinal, Tomo I El encuentro de dos mundos. UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1997, México. P. 286.

FIG. 1 REPRESENTACIÓN DEL ATRIO DEL SIGLO XVI NOVOHISPANO DE ACUERDO A LA CONCEPCIÓN DE FRAY DIEGO DE VALADÉS EN SU "RHETORICA CHRISTIANA" DE 1579

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Rhetorica_christiana_-_ad_concionandi_et_orandi_vsvm_accommodata%2C_vtrivsq%28ue%29_facvltatis_exemplis_svo_loco_insertis_-_qvae_qvidem_ex_Indorvm_maxim%C3%A8_deprompta_svnt_historiis_-_vnde_praeter_doctrinam%2C_%2814586423378%29.jpg

Con base en lo anterior, la evangelización y consiguiente conversión masiva de las tierras americanas al cristianismo católico, fue un evento histórico que acompañó a la hispanización de casi todo el Nuevo Mundo. En ello, los espacios y la arquitectura de los primeros tiempos de la Nueva España fueron cruciales para soportar el programa imperial de conquista, colonización y concreción práctica de la visión hispanista de Estado trasatlántico.

Capillas posas para acompañar procesiones como las realizadas en ceremoniales a manera de Corpus Christi eran parte de un dispositivo lúdico de evangelización, en tanto que capillas abiertas, practicadas como un gran púlpito libre sobre algún porticado frente a un gran atrio, eran parte del instrumental religioso para una prédica más efectiva. La arquitectura religiosa fue un mecanismo de suma importancia en la dura tarea de evangelizar no sólo a un pueblo, sino a una multiplicidad de ellos, pues el México antiguo no era una sola nación, sino un subcontinente que alojaba a muchas de ellas.

II.3 La arquitectura religiosa católica en el Aguascalientes virreinal

Ubicada a relativa corta distancia al sur del trópico de Cáncer, Aguascalientes se encontraba en los inicios del septentrión novohispano, comienzo de las regiones áridas de Norteamérica, cercano a las zonas mineras que abastecieron de plata a todo el imperio, la ciudad fue fundada como Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes en 1575 en una porción de territorio en que por casi treinta años se libró una guerra a muerte entre españoles y naturales aliados, contra los pueblos semi- nómadas que se desplegaban desde ese punto del país hasta el sur de los actuales Estados Unidos genéricamente llamados «chichimecas».

La villa española a la que se le acompañó unos cuarenta años más tarde con la fundación de un pueblo de indios ya asumidos súbditos de la Corona, llamado San Marcos, era un sitio de posta, fortificado y a la vez un bastión defensivo de la Ruta de la Plata que partía de Zacatecas hacia la Ciudad de México, por lo que su defensa y mantenimiento era estratégica. Finalmente la paz en la zona permitió desde los inicios del siglo XVII un lento pero constante proceso de desarrollo.

La población fundadora de origen criollo, así como la población del pueblo de San marcos, ya evangelizada, no necesitaban grandes atrios, capillas posas o abiertas, su devoción, más tradicional, sólo requería de los recintos básicos para practicar su fe. A partir de las Ordenanzas de Felipe II para pacificación y poblamiento de las Indias Occidentales, se dispusieron las cédulas de fundación, las trazas urbanas y los programas de edificación básica para los nuevos asentamientos; la villa de Aguascalientes contó después de su fortificación primitiva, su presidio, con pequeñas capillas de adobe para los pocos vecinos con que contaba. A medida que la estabilización social y económica iba ganando peso en la región, esas capillas de adobe fueron sustituidas por recintos de piedra de mayor calado. Del siglo XVII de dos templos San Diego -con su convento- y San José -con su hospital-, se pasó al siglo XVIII a contar con otros nueve templos y capillas, cosa notable para una población realmente pequeña.

Para el programa arquitectónico de los templos de la villa se usó la configuración de nave simple en cruz latina, omitiendo en algunos casos el transepto -adaptándose a la delimitación y las restricciones de su terreno-. A esos masivos muros de carga realizados con piedra, se adosaron en la fachada las portadas barrocas que aún se aprecian. Los atrios dispuestos como transiciones espaciales delimitadas por balaustradas son muy diferentes a los grandes atrios de más al sur del territorio. El barroco local también tuvo algo del brillo que en otras partes de la Nueva España se manifestaba con gran esplendor, siendo su variante más original la «churrigueresca», nombrada así de manera accidental al ser comparada con el ornamento de los artistas De Churriguera españoles. Pero su expresión mexicana terminó por ser original: "Responde el churrigueresco al estado social de una colonia en brillante prosperidad."[2]

[2] Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990, p. 147.

FIG. 2. PORTADA DEL TEMPLO DE GUADALUPE, AGUASCALIENTES, REALIZADA EN ESTILO BARROCO «CHURRIGUERESCO» BASADO EN APOYOS ESTÍPITES (SIGLO XVIII)

Fuente: J. Jesús López García

III. COSMOPOLITISMO Y REVIVAL DECIMONÓNICOS

Tras la Independencia de México en 1821, el siglo XIX se presentó como un periodo de inestabilidad política, social y económica durante cuarenta años. La mitad del nuevo país se perdió, guerras e invasiones extranjeras fueron constantes y las facciones en que se decantó el debate por construir una nueva patria se polarizó. Aún con ello, en la segunda mitad del siglo comenzó a formarse el espíritu de una nación mexicana. El Estado se emancipó de la Iglesia, expulsándose a la fuerza de ocupación francesa del territorio y se sentaron las bases para la modernización tecnológica del país. Los Estados Unidos devenidos potencia hegemónica del continente se convirtieron en catalizadores para revitalizar una debilitada economía.

México comenzó a insertarse en el concierto de naciones del mundo, reconoció la originalidad de sus civilizaciones precedentes pero al tiempo abrazó modelos europeos como iconos de lo que el progreso debería representar para un país que en muchas regiones de su aún dilatada geografía conservaba su fuerte raigambre hispánica.

FIG. 3. PLAZA DE ARMAS DE LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES , SEGÚN LITOGRAFÍA DEL ARQUITECTO, PINTOR Y VIAJERO GERMANO CARL NEBEL PUBLICADA HACIA 1836, UN AÑO DESPUÉS DE ADQUIRIR AGUASCALIENTES, LA CALIDAD DE ESTADO INDEPENDIENTE DENTRO DE LA REPÚBLICA MEXICANA.

Fuente: https://elpositivoags.files.wordpress.com/2014/04/foto1.jpg

III.1 El programa arquitectónico del México independiente

Los primeros años tras el fin de la Guerra de Independencia, fueron años que pasaron del optimismo al desorden, a la pérdidas y a la confusión. La arquitectura de esos tiempos fue casi nula; tomarían algunas décadas, salvo algunos episodios sobre todo durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo, en reactivarse la industria constructora que no había faltado entre los pueblos precolombinos y en los siglos virreinales. A diferencia de los periodos anteriores, el proyecto de Estado fue trazado de manera precaria, buscando en modelos extranjeros lo que en Mesoamérica y en la Nueva España había surgido desde una fuerza política y social derivada de una cosmovisión propia, impuesta sin miramientos, pero por ello menos sujeta a desvíos sustanciales.

Los tanteos de la modernidad fueron en gran medida los que de alguna manera dilataron la implementación fáctica de una nueva nación. Modernidad no surgida de una concepción más o menos propia, sino de paradigmas forasteros a los que México buscó en aras de establecer su posición en un mundo cada vez más interdependiente.

Aún con todo, la modernidad positivista comenzó a esbozarse en el último cuarto del siglo XIX como un asidero en el cual apoyar las victorias de la independencia política y la fijación de los apoyos de un nuevo edificio nacional.

III.2 La reapertura de los programas arquitectónicos

Después de la consolidación del poder de Juárez, expulsada la invasión francesa, en marcha la Reforma, la voluntad republicana comenzó a tomar forma arquitectónica; la ciudad de México se reorganiza con colonias retomadas de moldes europeos y norteamericanos, pero el impulso tarda un poco más en llegar a la provincia.

Aun así los programas arquitectónicos se presentaron más variados en su espíritu laico, como lo hicieron en el siglo XVI en algunas partes de la colonia novohispana, los religiosos. Teatros, mercados, cementerios, jardines públicos, estaciones de tren, fábricas, almacenes, tiendas y modalidades más urbanas de vivienda, fueron paulatinamente adquiriendo su carta de naturalización en el paisaje de las ciudades mexicanas.

En Aguascalientes, ya devenida ciudad capital de un nuevo estado de la Federación Mexicana, se establecieron dos centros laborales industriales debido a su nuevo estatus de nodo en las cadenas de producción nacionales. Siderurgia y talleres ferrocarrileros trajeron la industrialización, el urbanismo y la economía modernos a la ciudad y al estado, pero también una visión de la arquitectura sujeta a nuevos procesos y materiales constructivos.

La reapertura de los programas arquitectónicos en Aguascalientes inició con el pragmatismo de otorgar a los habitantes los lugares en que la comunidad se pudiese desarrollar en sus tareas prácticas cotidianas, en su fomento al «sano ocio», pero poco a poco la construcción religiosa, amoldada a la situación de la Reforma juarista vigente, comenzó a retomar el vuelo.

III.3 México, los nuevos Estados Nacionales y su arquitectura.

Una de las grandes aportaciones de la contemporaneidad a la configuración política de las sociedades es la concepción de los Estados Nacionales, aglutinadores de la cada vez más diversa composición demográfica de los países modernos, comprometidos entre ellos los occidentales, a la consecución de un emergente cosmopolitismo. Ello que se estaba gestando con fuerza desde el siglo XVIII, tras las guerras religiosas que asolaron Europa en el siglo previo y que derivó en un creciente laicismo auspiciado por la Ilustración francesa y que derivaría en una universalidad adoptada con entusiasmo y optimismo en muchas naciones consolidadas bajo tal ilusión. Para las naciones americanas ello fue una salida deseable a su natural heterogeneidad. La inmigración desde varias regiones del planeta encontró en el Nuevo Mundo un lugar para ensayar diferentes concepciones del contrato social enunciado por Rousseau.

México, destino de innumerables pueblos desde el paleolítico con los cazadores nómadas llegados desde las estepas siberianas a través del estrecho congelado de Bering -que serían los ancestros de los indios nativos- hasta los colonos ibéricos, en menor medida africanos y durante el siglo XIX, los provenientes de diversas naciones europeas y asiáticas, fue un sitio receptivo de ese universalismo devenido Estado Nacional que amalgamaba en una sola configuración social y política una manera inédita de accionar un gobierno propio no sujeto a las jerarquías medievales de reinos e imperios.

La arquitectura propia de ese periodo tardó en llegar debido a la guerra de Independencia, no fue algo asimilado de manera abierta y rápida como el neoclasicismo en Estados Unidos, cultivado desde las esferas políticas e intelectuales. En el México independiente aún se contaba a pesar de la heterogeneidad étnica y cultural que dominaba desde la colonia, con núcleos conservadores muy poderosos. El edificio de la nueva nación debía moldearse aún, antes de iniciar la construcción de su nueva arquitectura. Icono de ese edificio nacional es la llegada al poder, tras la guerra entre conservadores y liberales que terminó en el fusilamiento de un emperador europeo en suelo mexicano y en la toma de posesión de la presidencia de un abogado de origen indígena zapoteca Benito Juárez. Con éste quien a su etnia anteponía su nacionalidad mexicana y a ésta su credo liberal, se consolida México como república federal.

III.4 Reforma juarista y arquitectura religiosa en Aguascalientes

La Reforma de Juárez inició en 1858 siendo Ministro de Justicia, lo que lo habilitó de acuerdo a la Constitución como presidente al dimitir su antecesor Ignacio Comonfort. Durante un periodo de guerras intestinas entre conservadores y liberales, la desamortización de los bienes del clero tomó efecto y con ello un decremento en la construcción de nuevos edificios religiosos.

La ciudad de Aguascalientes, no mucho tiempo atrás constituida capital del estado libre y soberano de la República Mexicana con el mismo nombre, fue desde sus inicios más humildes un sitio donde el conservadurismo arraigó, sin embargo debido a la independencia ganada por México, su vocación económica empezó a cambiar radicalmente al ser un sitio nodal para el flujo productivo entre la Ciudad de México y los Estados Unidos.

Con todo y el golpe al conservadurismo representado por el gobierno juarista, la población aguascalentense empezó a verse envuelta en cambios económicos positivos que terminaron por constituir al estado -y a su ciudad capital- como un centro productivo cada vez más patente en el progreso nacional. Al fallecimiento de Juárez en 1872, esa bonanza económica estaba por cristalizarse en obras pías, tal vez no con el brillo que tuviesen en otras partes del país siendo la Nueva España, pero si planeadas y construidas de manera consistente hasta nuestros días, cada una realizada en la clave arquitectónica que el momento ha venido dictando conforme a tendencias globales.

FIG. 4. PORTADA DEL TEMPLO DEL SAGRARIO, AGUASCALIENTES, REALIZADO EN CLAVE NEOGÓTICA HACIA EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX.

Fuente: J. Jesús López García

III.5 La arquitectura mexicana bajo moldes extranjeros

La arquitectura aguascalentense a partir del último tercio del siglo XIX al igual que lo presentado en la materia en todo el país para el mismo periodo, es una exploración constante de moldes extranjeros. Del racional neoclásico poco practicado en México si se le compara con el precedente barroco, se pasó en un eclecticismo cifrado en claves clasicistas, neogóticas, neo indigenistas o simplemente hibridadas de maneras casi siempre libres.

A la llegada ininterrumpida en 1884 del general Porfirio Díaz a la presidencia de la República -mandato que duraría hasta 1911-, esos moldes extranjeros eclécticos no sólo fueron

los utilizados para la arquitectura, la escultura o la pintura. Al igual que el liberalismo neoclásico e Ilustrado norteamericano, el universalismo cosmopolita y ecléctico porfiriano involucraba a toda la estructura nacional.

FIG. 5. VISTA EXTERIOR DE LA CÚPULA DEL TEMPLO DE SAN ANTONIO (1908) DEL MAESTRO REFUGIO REYES RIVAS

Fuente: J. Jesús López García

No sólo eran las formas, era la sustancia del mismo Estado. el positivismo arraigó fuertemente en las maneras políticas y económicas del país, el Orden y el Progreso demandaban la tecnificación y la modernización de un Estado enorme pero en más de un sentido atrasado y empobrecido por casi un siglo de desórdenes militares, políticos y sociales.

Los treinta años de la dictadura de Porfirio Díaz, trajeron a México un periodo de estabilidad económica que fue cristalizando en la labor de nuevas formas culturales y en el regreso pleno de la arquitectura tras décadas convulsas que no permitían su industria. Modelos franceses, ingleses, alemanes y norteamericanos convivieron con algunas formas del pasado prehispánico idealizado y occidentalizado, tomándole solamente como una especie de carnet de identidad forzado para una nación independiente ávida en acceder al mundo contemporáneo, homologada con él, pero orgullosa en mostrar algo de su originalidad en un periodo donde el exotismo se valoraba como parte de la actualidad interconectada.

III.6 Nuevas técnicas constructivas

Parte de la modernización y la tecnificación que experimentó el país durante el último tercio del siglo XIX fue la llegada de materiales y técnicas constructivos nuevos. El progreso no sólo debía ser establecido, debiendo ser patente presentándose la arquitectura como un poderoso significante de ese proceso.

FIG. 6. VISTA POSTERIOR DEL TEMPLO DE SAN DIEGO CONCLUIDO EN 1908. EL EDIFICIO POSEE SISTEMAS CONSTRUCTIVOS DERIVADOS DE LAS EXPERIENCIAS INDUSTRIALES DE LOS TALLERES DEL FERROCARRIL.

Fuente: J. Jesús López García

De lo anterior, esas técnicas y esos materiales constructivos no sólo eran medios mecánicos para conformar nuevos edificios. Su utilización se alzaba como un fuerte medio de representación de una nueva realidad nacional. El hierro, el acero y más tarde el concreto armado fueron ingredientes arquitectónicos socorridos en la medida de lo posible en el panorama de la arquitectura importante de la época. A lo largo del país, construcciones realizadas con estructuras de hierro colado fabricadas en algún lugar de Europa, exhibían desde los procesos de su ensamblaje variados mensajes: la interacción con sitios lejanos desde los que se gestaban partes de los edificios arraigados en suelo mexicano, la novedad de la técnica y los retos profesionales que los oficiantes de la disciplina arquitectónica debían asumir para estar a la altura del momento.

En Aguascalientes, el arribo de la industria siderúrgica -Gran Fundición Central Mexicana, propiedad de la familia Guggenheim- y de los talleres del Ferrocarril Central Mexicano, trajeron consigo la utilización de esos materiales junto con algunos más: el ladrillo recocido -sustituyendo al adobe local debido a que con el tren podía contarse con ese material fabricado en otras partes del país, o con la madera requerida para fabricarlo aquí, pues Aguascalientes está enclavado en zona semidesértica con poca madera accesible para fines de combustión- o el uso de rieles como viguetas en las cubiertas.

La llegada de esas dos industrias, la siderúrgica y la ferrocarrilera, también sirvieron para profesionalizar al gremio constructivo local de manera moderna: al oficio tradicional del albañil, el carpintero y el cantero, se le agregaron otros técnicos especializados en elementos de hierro y acero y más tarde en cemento. La instrucción en obra se complementó con la actividad en campo de esas técnicas lo que aportó una calidad a la fábrica local de toda su arquitectura no sólo sujeta a los edificios principales.

III.7 Recintos religiosos católicos y protestantes

Hacia 1875 se retomó en Aguascalientes la fábrica de edificios religiosos, más en pocos años, no sólo fueron inmuebles católicos los realizados. Poblaciones flotantes de trabajadores extranjeros destinados a la industrialización de la ciudad y del estado fueron trayendo consigo credos protestantes materializados en sus propias edificaciones, sencillas, eficientes, y en más de un caso, catalizadoras en la implementación de esos sistemas constructivos novedosos que poco a

poco fueron ganando terreno en obras católicas también, pero más que nada en la arquitectura local como un gran conjunto.

FIG. 7. TEMPLO PRESBITERIANO EMMANUEL REALIZADO A FINES DEL SIGLO XIX, MUESTRA RASGOS NEOGÓTICOS EN UN SISTEMA ESTRUCTURAL EMINENTEMENTE ANGLOSAJÓN, PROCEDENTE DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL DEL MOMENTO

Fuente J. Jesús López García

El carácter conservador local, marcadamente católico, no lidio con otras manifestaciones protestantes del cristianismo. El pragmatismo económico surgido de la industrialización local a fines del siglo XIX y la llegada de más habitantes procedentes de diversas regiones del país y en menor medida pero también de manera determinante, de diferentes partes del mundo, contribuyeron a establecer en Aguascalientes un clima de respeto mutuo y de tolerancia práctica.

Los edificios realizados como templos para los cultos católico y protestante, han convivido en un clima de paz sin sobresaltos amparados por un clima laico en que todos tienen cabida. Finalmente el carácter de congregación es universal y las características espaciales básicas, más que formales,, otorgan un punto de partida común a los dos tipos de inmueble.

III.8 Viejos esquemas, nuevas formas

Los esquemas de la configuración espacial de los templos católicos en Aguascalientes no cambiaron demasiado en el siglo XIX respecto a los modelos de siglos precedentes: naves tradicionales en planta de cruz latina que en ocasiones prescindieron del transepto; en ocasiones se adosaron a naves más antiguas, como en los casos de la antigua parroquia dedicada a la Virgen de la Asunción, edificación del siglo XVIII convertida en Catedral en ese siglo, o en el templo de San Diego, construcción original del siglo XVII. Ambas intervenciones realizadas a fines del XIX y principios del XX son creaciones decimonónicas en esencia, más espacialmente continuaron con tradiciones precedentes.

Sin embargo, esos esquemas espaciales fueron complementados con un catálogo de formas, que partiendo más que del neoclásico, de tipos clasicistas, fueron recorriendo repertorios neogóticos, revival de diversos matices y eclosionaron en composiciones muy libres agrupadas bajo la etiqueta de «eclécticas». En aras de una modernidad no del todo entendida, casi todos los retablos barrocos de madera fueron retirados de las iglesias y reemplazados por composiciones en

piedra de un eclecticismo clasicista. Las portadas barrocas permanecieron pero casi todos los edificios manifiestan intervenciones en torres, accesos laterales y la apertura de nuevos espacios.

En cuanto a las construcciones nuevas, arcos, ojivales, rosetones, gabletes, chapiteles con frondas, ventanas en ajimez y ciborios todos ellos de repertorio neogótico, se mezclaron con trofeos y guardamalletas de origen barroco, pares de columnas, columnas pareadas, marcadas sillerías y balaustradas neoclásicas en composiciones muy libres.

El neogótico local despojado de la estructuralidad gótica original, sólo se concentró en las formas apuntadas y el resto de los lenguajes hicieron lo propio. Las configuraciones llegadas desde lejos fueron tomando su lugar en un terreno arquitectónico de reciente activación. Perfiles ya conocidos como fustes salomónicos o arcos conopiales se mezclaron con figuras inéditas como la cúpula bulbiforme de la torre central del templo de San Antonio, reminiscencia de una arquitectura cristiana ortodoxa inexistente en la tradición y en la modernidad de Aguascalientes.

IV. NUEVOS CAMINOS ESPACIALES Y FORMALES PARA LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN AGUASCALIENTES.

La exploración formal de la arquitectura religiosa de Aguascalientes en el siglo XIX se prolongó hasta las primeras dos décadas del siglo XX. Antes de la Revolución de 1910, el eclecticismo se había ya naturalizado en la región, ello continuó en los siguientes dos lustros. Durante la guerra de la Revolución Mexicana la actividad arquitectónica nuevamente se detuvo casi por completo por diez años. Tras la pacificación del país, emergió una identidad mexicana por primera vez consensuada. Al margen de la dudosa homogeneización cultural que ello trajo al país, sirvió para alentar un pacto nacional para consolidar el federalismo republicano y fusionar en un solo concepto la amplitud del vasto espectro socio cultural, étnico, lingüístico y político del país.

La religión católica, hegemónica en México ya había comenzado en el siglo XIX a compartir un poco la escena con otros credos protestantes, pero más que ello, la cada vez más fuerte presencia del Estado mexicano, fue confrontando a algunos de los grupos más conservadores, desatando una extraña guerra religiosa en plano siglo XX.

Aún con ello, el carácter profundamente católico mexicano continuó marcando varios de los aspectos de la vida cotidiana nacional hasta prácticamente los años ochenta del siglo pasado; por otra parte, la noción de «espacio» estableció nuevas maneras de abordar el proyecto arquitectónico. "La noción de espacio como elemento esencial de la arquitectura debe haber existido de forma rudimentaria desde que el hombre primitivo edificó vallados o hizo progresos estructurales en sus cavernas. Pero es un hecho curioso que, hasta el siglo XVIII, en ningún tratado de arquitectura se empleó esta palabra, mientras aunque la idea del espacio como cualidad primaria de la composición arquitectónica no se ha desarrollado hasta los últimos años."[3]

En contribución a lo anterior, arquitectos como Frank Lloyd Wright, en edificios a modo del Templo Unitario, establecen esa relación espacial tal materia prima de la arquitectura, más allá de su natural materialidad, "…razón para conceder a éste último edificio el primer puesto en la contribución de Wright a los desarrollos espaciales de la arquitectura moderna."[4]

[3] Collins, Peter. "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950). Gustavo Gili Reprints. Barcelona, 1998. P. 293

[4] Ibídem P. 294

IV.1 Modernidad arquitectónica

La modernidad arquitectónica había empezado en Aguascalientes con la llegada de las industrias siderúrgica y ferrocarrilera desde el siglo XIX a través de materiales y técnicas constructivas inéditos en la zona. En materia formal -y eso como parte de un programa cultural para todo México-, tras la Revolución Mexicana se abrieron para la exploración tres nuevos caminos arquitectónicos: uno indigenista y otro hispanista, ambos parte de una búsqueda de identidad que abrevase de lo que -tal vez arbitrariamente- se tomaba como pilares de la esencia de lo mexicano, el otro camino era el cosmopolitismo moderno, anidado en las tendencias y corrientes internacionales.

A diferencia de lo que sucedió en la Rusia Soviética donde el Constructivismo progresista fue sofocado por tendencias tradicionalistas, en México el funcionalismo racionalista fue el que se alzó con la victoria, dando aliento a búsquedas menos internacionalistas pero igualmente modernas. Eso que fue una fuerza creadora muy potente hacia los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado en el programa de edificaciones oficiales -escuelas públicas, hospitales, edificios de Gobierno, instalaciones deportivas, teatros, museos, entre otras, también se trasminó a la arquitectura religiosa mexicana, incluso en sitios conservadores como Aguascalientes.

En buena medida lo anterior se debió a la apertura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), principal casa de estudios superiores del país, sobre lo que fuese de las tres primeras universidades en el continente americano, la Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de México. A la facultad de arquitectura de esta refundada universidad, llegaron arquitectos emigrados desde Europa con la Segunda Guerra Mundial. La UNAM fue un agente de encuentro entre esa nueva heterogeneidad; sin embargo, ello no sólo se circunscribió a la enseñanza de la arquitectura -a la UNAM acudieron estudiantes de todo el país, mismos que al regresar a sus estados y ciudades de origen fueron a su vez fundadores de Colegios y escuelas de arquitectura- sino también a la programación pública de obras de construcción o a la vida profesional activa en un país en vías de reconstrucción.

Así Hannes Meyer, llegó a México exiliado en donde otras actividades fue secretario arquitecto de la Comisión de Planeación de Hospitales del Seguro Social entre 1943 y 1944, así como coordinador del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) desde 1944 hasta 1946, que daría forma a los planteles educativos de todo el país. Así como Meyer también llegó Mathias Goeritz , escultor de fuerte influencia en arquitectos mexicanos de la talla de Luis Barragán. Exiliados de la Guerra Civil Española como Félix Candela, encontraron en México un sitio de oportunidad para desarrollar en el país sus ideas y talento.

La modernidad arquitectónica en México abrevó fuertemente de experiencias extranjeras, pero a diferencia de lo sucedido en el siglo XIX donde se buscaba en moldes extranjeros para implementarlos en México, en esos años del siglo XX, creadores extranjeros se unieron en México a los locales para desarrollar desde su experiencia, moldes mexicanos que a la vez resultaron ser cosmopolitas y modernos. "En Brasil, la arquitectura moderna fue adoptada por el Estado para simbolizar las políticas de centralización e industrialización orientadas hacia el futuro, e incluso para reflejar una preocupación latente para universalizar los modelos de la cultura derivada de la Ilustración europea. Algo análogo sucedió con la arquitectura moderna en México, aunque su introducción debe ser entendida con el trasfondo de la Revolución de 1910 y el consiguiente rechazo a las imposiciones de modelos culturales extranjeros como los de la Bella

Época francesa…(a lo que hay que añadir que)…México tuvo una activa escena *avant-garde* en el resto de las artes entre las décadas de 1920 y 1930…"[5]

IV.2 Conflicto religioso y Estado

En materia de arquitectura religiosa, a fines de los años veinte y buena parte de los treinta, hubo en la región aledaña a Aguascalientes, y en menor medida en Aguascalientes mismo, un conflicto de contrarrevolución conocido como Guerra Cristera. El Estado mexicano, consideró que la Iglesia de Roma no podía representar una filiación nacional -ello interpretando de manera tajante las Leyes de Reforma de 1857-, por lo que derivado de esa controversia, los sectores más conservadores de la derecha católica y la parte más dura del Estado revolucionario mexicano, se encontraron de manera violenta en una guerra cruenta y sin sentido.

En Aguascalientes se vivió la inmigración de pobladores del vecino estado de Jalisco, uno de los centros contrarrevolucionarios cristeros. Fue una situación que invariablemente trajo mayor dinamismo económico a la región. Esos pobladores industriosos se convirtieron en buena medida parte del empresariado local.

En la arquitectura religiosa, ello no repercutió grandemente pues la construcción de templos estaba casi suspendida -situación que se retomaría hacia los años cincuenta con gran dinamismo-, pero es común observar en fachadas y en diversos motivos arquitectónicos en fincas de la época, alusiones a la religiosidad católica: nichos con imágenes religiosas, relieves, herrerías y otros elementos, incluso capillas privadas, que de alguna manera son testimonio de una religiosidad mitigada por la fuerza del Estado, pero finalmente presentes en la cotidianidad local.

IV.3 La ruptura con la tradición formal

La industrialización de Aguascalientes fue aceptada con muy pocos reparos. Las pocas voces en contra tal vez fueron las de horticultores a los que la ciudad reclamaba en expropiación sus tierras para abrir nuevas calles y avenidas, más no fue así de sencilla al menos en las primeras décadas del siglo XX, la transición arquitectónica de los perfiles tradicionales; antes que ello, la transición de las técnicas constructivas se amoldó a la manera local.

Revestidos de fórmulas de la costumbre arquitectónica en piedra o en ladrillo, los elementos metálicos de la estructura de nuevos edificios se podía percibir de modo tímido. La ruptura con la tradición formal apareció hasta los años treinta del siglo XX y no de manera uniforme pues hasta los años cincuenta, repertorios «neocoloniales», Déco y de otras referencias eclécticas seguían sucediéndose constantemente, al lado de construcciones que presentaban los signos inequívocos de la Escuela Moderna.

En ese sentido hay una similitud entre la arquitectura aguascalentense de la primera mitad del siglo XX y la rivalidad entre conservadores y liberales radicales del siglo XIX. Por un lado en arquitectura se preservaban formas idealizadas del pasado al tiempo en que se ejecutaban obras de un funcionalismo radical, incluso unas al lado de las otras, en ocasiones con técnicas relativamente nuevas se hacían edificios aún en claves pasadas como San Felipe o el austero y muy tardío neogótico de la medalla Milagrosa.

[5] Traducción propia en Curtis, William R. "Modern Architecture since 1900". Phaidon, Londres, 1996. P. 389

La modernidad finalmente dominó grandes espectros de la aceptación de la población hacia mediados del siglo XX, la tradición empezó a ceder muchos espacios ocupados por la noción moderna de representar progreso.

FIG. 8. CAPILLA MAYOR. SEMINARIO DIOCESANO DE AGUASCALIENTES POR FRANCISCO AGUAYO MORA

Fuente J. Jesús López García

Lo anterior involucró de manera contundente a los espacios de culto y en ello, tuvieron un papel muy importante los arquitectos locales formados en su mayoría, en la UNAM. El optimismo en la experimentación espacial, formal y estructural se decantó en iglesias configuradas a través de paraboloides o planteamientos geométricos alejados de las bóvedas tradicionales. Es curioso como ese espíritu moderno tuvo eco en una diócesis por demás conservadora.

Los constructores de las nuevas iglesias eran arquitectos que abordaban el proyecto religioso con el entusiasmo con que emprendían el proyecto educativo, hospitalario y habitacional. A su modo esos arquitectos seminales de la modernidad arquitectónica local, fueron quienes estando en el punto exacto del cruce del tiempo dieron una interpretación moderna a un tipo de edificio antiguo, y debido a la gama de los proyectos que acometieron, su interpretación enteramente secular se articuló muy bien con los requerimientos espaciales que la liturgia emanada del Concilio Vaticano II estaba planteando de cara a una contemporaneidad cada vez más diversa.

IV.4 Nuevos esquemas, nuevas formas

Cuando Oscar Niemeyer realizó el templo de San Francisco de Asís en Pampulha (1943), el Obispo de Belo Horizonte lo descartó como un edificio distante a la religiosidad católica, no muy alejado en el tiempo es el conjunto del Seminario Diocesano de Aguascalientes con sus capillas Mayor y del Obispo, realizadas con paraboloides al igual que el modelo brasileño. En el caso aguascalentense destaca el beneplácito del obispo local, que si bien era un religioso conservador, abrazó el proyecto convencido en las razones del arquitecto Francisco Aguayo Mora, que con la geometría de sus edificios aportó a la arquitectura religiosa católica de Aguascalientes, un talante moderno solo roto en pocas ocasiones.

FIG. 9. INTERIOR DE LA CAPILLA DEL OBISPO, EN EL SEMINARIO DIOCESANO DE AGUASCALIENTES

Fuente: Joel Torres Romero

Las iglesias católicas se sucedieron en Aguascalientes desde el fin de la Guerra Cristera de los treinta hasta nuestros días, pero fue a mediados del siglo XX cuando, en eco a los trabajos de arquitectos en todo el país, de la talla de Félix Candela por ejemplo, se definió la arquitectura religiosa como una parte más de la arquitectura moderna local. Al trabajo de Aguayo Mora, se sumaron trabajos de diversos arquitectos e ingenieros y maestros constructores con obras en la misma tónica.

Edificios religiosos modernos proliferaron en el paisaje urbano con templos como en la Divina Providencia, el de los Dolores, el de las Tres Avemarías o bien en el interior de recintos dedicados a la asistencia social (Asilo de Ancianos) o la prestación de servicios (Clínica Guadalupe) administrados por congregaciones religiosas, donde la capilla se distingue aún como principio ordenador de todo el conjunto arquitectónico.

Los templos y capillas de las décadas de mediados del siglo XX presentan formas inéditas en los templos y capillas de siglos precedentes: secciones triangulares y trapezoidales se unieron a las ya mencionadas parabólicas y se presentaron como parte de una serie de nuevas formas que no tardarían en requerir nuevos esquemas espaciales. Aún se usaba la disposición alongada de las naves tradicionales, muchas veces añadiendo el consabido transepto, pero hacia los años sesenta, finalmente los preceptos espaciales del Concilio Vaticano II comenzaron a propiciar las búsquedas compositivas de los recintos católicos.

Colaborador muy cercano del ya mencionado Francisco Aguayo Mora, Jesús Bernal realizó uno de los templos más modernos en su concepción arquitectónico-litúrgica, la parroquia de Jardines de la Asunción: templo de planta cuadrada regular con la asamblea dispuesta de manera concéntrica respecto al presbiterio colocado al centro del espacio e iluminado cenitalmente, anulando en esa disposición la existencia del tradicional retablo o del ciprés, baldaquino o ciborio. Cuatro accesos descentrados en cada cara del edificio apuntando a los cuatro ejes cardinales sin jerarquía entre ellos, insinúan un discurso de igualdad, todo ello cobijado por una losa reticulada sin apoyos centrales. El templo de Jardines de la Asunción es un recinto sencillo en sintonía total con los postulados de vuelta a la pureza litúrgica del Concilio Vaticano II. Bernal al igual que Aguayo Mora fue un constructor activo en muchos géneros, y la sensibilidad secular con que abordó su mejor creación fue un gesto enteramente moderno. Lo extraño es que Bernal no tenía una preparación técnica profesional como arquitecto, su

formación fue la de tantos constructores ancestrales de la tradición arquitectónica: en obra, de manera empírica, al cuidado de maestros precedentes.

FIG. 10. TEMPLO DEL SEÑOR DE LOS RAYOS, AGUASCALIENTES CON UNA PORTADA ESCULTÓRICA MUY LIBRE ADOSADA A UN PLANTEAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE AGUAYO MORA

Fuente J. Jesús López García

IV.5 Nuevos tiempos

Tal vez la parroquia de Jardines de la Asunción es el punto de inflexión de la arquitectura religiosa moderna en Aguascalientes. Tras su construcción los recintos religiosos católicos han continuado las búsquedas formales, y técnicas con la implementación de disposiciones en su diseño llamativas y atractivas como en los casos de los templos de Cristo Redentor de una manera más extrovertida sobre una vía de tránsito rápido o, de la capilla del convento de las Madres Adoratrices, a intramuros del conjunto y de una sencillez mucho más discreta. Dentro de los repertorios formales actuales, templos como el de San Juan Pablo II, también continúan con una disposición espacial, sin embargo, tradicional. Se han practicado incluso algunos experimentos funcionales en la disposición espacial como en el caso del templo de San Peregrino, pero eso se relega a situaciones prácticas -el cuidado de los niños tras una vitrina en la parte posterior de la asamblea, más en ninguno de los casos anteriores se acude a la disposición claramente concéntrica de la liturgia moderna que por otro lado se asemeja a la disposición de las asambleas paleocristianas-.

Al final, lo que debió ser paradigmático, se convirtió en una excepción incluso mitigada: a la parroquia de Jardines de la Asunción se le anexó una casa parroquial que la ahoga en su contexto y que le anuló dos de sus accesos, cambiando por completo el discurso de acceso universal no jerarquizado.

La búsqueda en la composición de recintos católicos se ha centrado más en la preservación de un discurso plástico -que por azar del tiempo, es moderno- que en un discurso litúrgico histórico, pero eso tal vez sea un signo de los tiempos actuales donde la secularidad compartimenta en grupos separados la diversidad de la vida contemporánea. Por ello, la religión y sus recintos posiblemente sean concebidos como bastiones de tradición milenaria no obstante a su tratamiento estético moderno.

FIG. 11. INTERIOR DE LA PARROQUIA DE JARDINES DE LA ASUNCIÓN, DISEÑADA POR EL MAESTRO JESÚS BERNAL

Fuente: J. Jesús López García

Los templos católicos no han dejado de diseñarse y construirse; aún con el avance de credos protestantes en México, la devoción católica se mantiene por el momento con una amplia mayoría en las preferencias de la población, pero aún con ello, lo universal y la tolerancia también crecen de manera rápida. El modo en que se congrega la población alrededor de la celebración religiosa sigue siendo de cualquier manera, una importante forma de cohesionar a una comunidad, independientemente de la intensidad devocional de los participantes. Tal vez por una situación consuetudinaria, en la configuración urbana de desarrollos habitacionales, en las áreas marcadas como donación -onerosa en favor de los municipios de Aguascalientes, reglamentada por ley-, zonas destinadas a parques, gimnasios al aire libre, o para la introducción de equipo urbano, se dispone de una porción de los terrenos para constituir ahí una capilla que en ocasiones crece hasta el nivel de parroquia.

Aún en una sociedad crecientemente secularizada, la presencia de la religión, aún relegada a un evento corto semanal, continúa siendo para los aguascalentenses, un factor de comunidad y para los arquitectos, un motivo para experimentar estrategias de diseño de repercusión urbana y constructiva.

V. EPÍLOGO

A lo largo de los 443 años de existencia de Aguascalientes, desde sus inicios como villa en la precaria Ruta de la Plata, hasta su situación actual como eslabón en la cadena de producción industrial de América del Norte, la Fe católica se ha manifestado de manera constante en su arquitectura. El pasado novohispano de la ciudad se articula en su narrativa con la presencia de templos barrocos definiendo el polígono del asentamiento original.

En centros de población, haciendas rurales, comunidades pequeñas, medianas o grandes, los templos fueron y siguen siendo un factor de gran importancia para el desarrollo de la arquitectura local. En esa producción constructiva, materiales y técnicas tradicionales e inéditos para la zona, han sido ensayados, evaluados, adaptados, adoptados o descartados.

Los templos por su parte, continúan siendo enclaves para el desarrollo profesional de arquitectos locales y foráneos que en el tema religioso han encontrado diferentes vías de

expresión e impacto comunitario. En las iglesias católicas o protestantes, siguen las pautas del espacio cristiano demandante de áreas libres para la con-celebración comunitaria de los ritos. Los esquemas arquitectónico-espaciales resultantes de ello han variado a lo largo de los siglos de la nave longitudinal resultante de la planta de cruz latina tradicional a las plantas concéntricas y radiales pero siendo éstas últimas las más aptas para la liturgia actual, han sido las menos socorridas pues la feligresía aún atada a disposiciones espaciales convencionales y tradicionales parece apreciar más las configuraciones longitudinales. Aun así, los esquemas concéntricos alrededor del presbiterio han tenido modelos excelentes en la arquitectura local, edificios discretos pero muy apegados a las nuevas modalidades del rito.

No hay actualmente un discurso arquitectónico religioso consensuado o por lo contrario, crítico, pero a fuerza de la práctica misma del culto, se han ido fijando posturas devocionales diversas, desde el cumplimiento estricto, a la laxitud meramente costumbrista. Por lo pronto no hay una manera clara de abordar el tema arquitectónico-religioso como el presente en las décadas intermedias del siglo XX, pero con la repetición de modelos, es posible que se esboce sino una preceptiva si, al menos, una manera de seguir articulando la modernidad y la religión en un discurso local cada vez más universal.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Chanfón Olmos, Carlos. Coordinador. " Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos". Volumen II El Periodo Virreinal, Tomo I El encuentro de dos mundos. UNAM, Fondo de Cultura Económica, México 1997

Collins, Peter. "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950). Gustavo Gili Reprints. Barcelona, 1998.

Curtis, William R. "Modern Architecture since 1900". Phaidon, Londres, 1996

Toussaint, Manuel. "Arte Colonial en México". UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990

ESTRATEGIAS PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL A PARTIR DEL TURISMO. CHOLULA PUEBLO MÁGICO

Maria Dolores Lobato Macias

ESTRATEGIAS PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL A PARTIR DEL TURISMO. CHOLULA PUEBLO MÁGICO

I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad México se ha preocupado por atender el crecimiento y desarrollo de las diferentes entidades que lo conforman. Así, desde el ámbito gubernamental se vio la necesidad de implementar diferentes estrategias que ayuden a buscar el desarrollo de sus localidades a partir de la revalorización y conservación de su patrimonio histórico cultural haciendo énfasis en los estilos de vida cotidianos, las costumbres, las casas, las calles, los templos, las fiestas y el arte.

Como una prioridad gubernamental se ha implementado el Programa Pueblos Mágicos el cual desarrolla líneas de acción estratégica para las localidades que se van incorporando a su programa. Estas líneas de acción contemplan y buscan el desarrollo de la infraestructura, servicios e imagen urbana de las localidades, para posicionarlas como atractivos turísticos comprometiéndose a revalorizar y conservar su patrimonio.

Bajo esta perspectiva se aborda el presente trabajo con el propósito de analizar las mejoras realizadas en el contexto urbano de San Pedro Cholula a partir de su nombramiento como Pueblo Mágico y reconocer las mejoras que se han aplicado y como han repercutido en la potencialización turística de Cholula. Se trata de ver su aplicación, consecuencias y su experiencia a nivel local, para lo que se analizará su proceso de aplicación, resultados y efectividad hasta donde sea posible, esto a partir de algunas evaluaciones realizadas al respecto.

VISTA DE LAS CÚPULAS DEL CONVENTO DE SAN GABRIEL. CHOLULA PUE

Fuente: http://puebla.travel/es/cholula

II. ANTECEDENTES

En México existen un gran número de ciudades y poblados históricos con características formales y ambientales de gran valor, este patrimonio constituye el marco en el que se desenvuelve la vida de la comunidad, donde la edificación de las calles, las plazas, el entorno natural y los monumentos arqueológicos conforman un patrimonio invaluable y una imagen de gran riqueza que en conjunto con las costumbres y tradiciones locales se convierten en un atractivo fundamental para el turismo nacional y extranjero, aunque el desarrollo de estas comunidades ha alterado el carácter y la imagen de las mismas constituyendo una amenaza permanente a su patrimonio cultural y natural.

El Programa de Pueblos Mágicos se formula en el año 2000 en los inicios del gobierno de Vicente Fox como Presidente de México, y empieza su aplicación en el 2001 como uno de los intereses del Plan Nacional de Desarrollo (2001-2006), el cual buscaba conducir responsablemente la marcha económica del país, elevando la competitividad de la economía, a partir de un desarrollo incluyente, promoviendo un desarrollo regional equilibrado creando las condiciones para un desarrollo sustentable a partir de la revaloración de un conjunto de poblaciones de diferentes alternativas atractivas para visitantes nacionales y extranjeros y complementando los diferentes programas existentes a nivel nacional como Programa Centros de Playa, En el Corazón de México, Mar de Cortés-Barrancas del Cobre, Ruta de los Dioses, Tesoros Coloniales, Mundo Maya y Fronteras (SECTUR, 2002)

Inicia formalmente con el nombramiento de los dos primeros Pueblos Mágicos: Huasca de Ocampo (en el estado de Hidalgo) y Real del Catorce (San Luís Potosí) como "estrategia para el desarrollo turístico, orientado a estructurar una oferta turística complementaria y diversificada hacia el interior del país, basada fundamentalmente en los atributos históricos y culturales de localidades singulares". (SECTUR, 2002)

Así, la Secretaría de Turismo define como Pueblo Mágico a "las localidades con atributos únicos, simbólicos, historias auténticas, hechos trascendentes y cotidianidad," (DOF, 2014, pág. 3)que contribuyen a revalorar a un conjunto de poblaciones del país, "localidad que a través del tiempo y ante la modernidad, ha conservado su valor y herencia histórica cultural y la manifiesta en diversas expresiones a través de su patrimonio tangible e intangible irremplazable" (DOF, 2014, pág. 3) "magia que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico". (SECTUR, 2016)

Bajo este concepto, cientos de pueblos en México cumplirían con tal descripción, sin embargo, se reserva el título para aquellos Pueblos que cumplan criterios, condiciones de vocación, espacios, infraestructura, servicios, organización y trabajo entre la sociedad, iniciativa privada y autoridades, cuyo objetivo principal es contribuir a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros.

El Programa de Pueblos Mágicos otorga subsidios a las entidades federativas con el objetivo de diversificar y mejorar la calidad de estos destinos, productos y servicios turísticos, así como estimular y fomentar la inversión pública y privada, para generar derrama económica, empleo, desarrollo social y económico en beneficio de la comunidad receptora, así como mejorar la infraestructura e imagen urbana de las localidades.

Para que una localidad sea propuesta es necesario que cuente con atractivos turísticos diferenciados, entre ellos elementos arquitectónicos históricos o contemporáneos, edificios emblemáticos, fiestas y tradiciones, producción artesanal, cocina tradicional y, sobre todo, que tenga un destino turístico de soporte en un radio de influencia no mayor a una hora distancia tiempo (200 km). En los Pueblos Mágicos, los recursos financieros se han destinado a conservar el patrimonio histórico y arquitectónico, y a mejorar la imagen con el remozamiento de casas, calles y señalizaciones, así como con la adaptación de algunos sitios para crear hostales

III. CRITERIOS DE LA DENOMINACIÓN

Las "Reglas de Operación" publicadas en el 2003 del Programa se enmarcan y están en concordancia con la política y legislación turística del país, la Ley General de Turismo (2009) y sus reformas (2013), con los últimos tres Planes Generales de Desarrollo (2001-2006, 2007-2012, 2013-2018), lo mismo que con los Programas Sectoriales de Turismo (2001-2006; 2007-2012; 2013-2018) y los Programas Nacionales de Cultura (2001-2006; 2007-2012; 2013-2018).

Es importante señalar que dichas "Reglas" también coinciden con las nuevas tendencias del turismo cultural en la actualidad (Jensen 1999; Bordas 2003; Álvarez Sousa 2005,2007; Aimar 2009; García 2012).

A groso modo se resumen en dos, en primer lugar, lo que tiene que ver con la oferta y la presentación atractiva de atributos históricos y culturales, singulares, aventura, deporte y naturaleza, poner en valor la cultura y la naturaleza, en sintonía con la sociedad de ensueño (Jensen, 1999)y las tendencias actuales del turismo relacionado con las experiencias y las emociones, entre otras cosas.(Borda , 2003)

En segundo lugar, lo que tiene que ver con la comunidad receptora y el beneficio de esta actividad, el supuesto desarrollo sustentable, y su relación con programas de apoyo a la gestión municipal, todo ello redundará, según esto, en la creación de negocios y trabajos y una forma de vida para los habitantes de la localidad en cuestión, en el marco por supuesto de las políticas del turismo.

Además, es indispensable el Compromiso de constituir un Comité Turístico Pueblo Mágico que los represente como la voz de la comunidad ante autoridades e instancias gubernamentales gestor-enlace que sea conductor y voz de ideas, proyectos y prioridades en ambas vías de y ante la comunidad y ante autoridades de los tres niveles de Gobierno.

El Programa Pueblos Mágicos basa su estrategia en la participación comunitaria, su inclusión y permanencia, sus avances y logros serán resultado del nivel de trabajo que la propia comunidad realice" (SECTUR 2006:3). (SECTUR, 2006, pág. 3)

En cuanto a las autoridades locales, adquieren el compromiso de trabajar con Planes de Desarrollo "urbano, de ordenamiento territorial, de conservación ambiental; planes maestros de desarrollo urbano y turístico o bien aquellos que explícitamente estén orientados a la preservación del entorno cultural y natural (desarrollo sustentable). Un Pueblo Mágico obligadamente deberá contar con un Plan de Desarrollo Urbano Turístico" (SECTUR, 2006, pág. 4) Así también deben tener un Reglamento de Imagen Urbana y un "programa de reordenamiento del comercio semifijo o ambulante en las zonas de alta concentración de visitantes o en sitios de interés turístico" (SECTUR, 2006, pág. 4)

Pasando a los atractivos turísticos por lo menos ha de contar "con un atractivo turístico simbólico que la diferencia de otras localidades" (SECTUR, 2006, pág. 5) dentro del discurso de singularidad, diversificación y competitividad. Por lo que además del turismo de la emoción y la experiencia se trata de un turismo que busca lo típico, auténtico y diferente dentro del marco de la comercialización de la cultura (Santana Talavera, 2003)

Ha de contar con otros "diferenciados" –de ahí la insistencia en la singularidad reiterada en los objetivos del Programa-. Relacionados éstos con lo tangible –arquitectura, edificios, artesanías- y lo intangible –fiestas y tradiciones- los cuales apunta el Programa, navegando entre el turismo cultural tradicional que se entrelaza con los nuevos gustos de este tipo de turismo (Richard, 2004)

Se debe de considerar que el atractivo turístico debe de relacionarse con las nuevas necesidades turísticas que los visitantes desean y esperan encontrar según un imaginario turístico compartido en la actualidad. Todo lo relacionado con las reactivaciones patrimoniales que se ofertan al visitante (Prats, 1997), incluyendo reconversiones históricas, un pasado considerado como imaginario y actualizado en el presente (Candau, 2001)

Finalmente, el "valor singular" de "la magia de la localidad" ha de ser sustentada con objeto de poder ser candidata la localidad. Se deja un amplio espacio a la imaginación sobre lo que constituye la magia, que puede en sentido amplio llegar a ser todo lo que se quiera calificar de mágico.

En 2014 la SECTUR reestructura los lineamientos a los cuales deben someterse las localidades aspirantes a ser incorporadas, validadas y justificar su permanencia en el Programa Pueblos Mágicos. Turismo, patrimonio y desarrollo urbano son los ejes centrales de diagnóstico y tendrá como ejes básicos la sustentabilidad, competitividad, tecnologías de la información y transversalidad, definidos como componentes del nuevo Modelo Integral de Gestión Inteligente de Destinos, considerándolos lugares innovadores, consolidados sobre una infraestructura tecnológica de vanguardia, que garanticen el desarrollo sostenible del territorio turístico, que facilite la interacción e integración del visitante en el entorno e incrementa la calidad de su experiencia en el destino tiene una repercusión que estimula la capacidad de competencia innovadora, así como un incremento económico importante que genera la productividad de diversos sectores turísticos y una mejor calidad de vida de sus residentes (López de Avila, y otros, 2015).

IV. CHOLULA PUEBLA MÁGICO

Uno de los sitios con interés de pertenecer al Programa de Pueblos Mágicos fue el municipio de Cholula, una de las poblaciones vivas más antiguas de América ubicada cerca de la capital del estado de Puebla México con una gran riqueza arquitectónica y cultural. Este municipio presenta un diseño territorial particular en base a una estructura social religiosa tomando como referencia al conjunto de barrios que lo conforman y que se explica a partir del entendimiento de las políticas de diseño territorial y urbano que la iglesia católica y los mismos barrios han generado. Es así como Cholula está conformada actualmente por dos municipios San Andrés y San Pedro que por motivos políticos se han separado, pero en realidad los dos se complementan ya que cuentan con una riqueza histórica y cultural compartida.

VISTA DE TIANGUIS TURÍSTICO EN LOS IMITES ENTRE SAN PEDRO Y SAN ANDRÉS CHOLULA.

Fuente: MDLM marzo 2018

Su nombramiento como Pueblo Mágico se realizó por parte del gobierno federal en 2012 y marca un precedente ya que, por primera vez en la historia del programa, dos municipios comparten la denominación de Pueblo Mágico; San Andrés Cholula y San Pedro Cholula, siendo un reto importante para así consolidarla como un destino turístico de primer nivel, que sea referente en México y a nivel mundial ya que desde la época prehispánica han permanecido unidos compartiendo costumbres y tradiciones.

Cholula cuenta con diferentes herramientas cuyo objetivo es proteger el patrimonio con el que cuenta. De acuerdo al Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994 es declarada la Zona de Monumentos arqueológicos con una superficie total de 154 hectáreas el cual comprende el asentamiento prehispánico la Ciudad sagrada de los cholultecas ubicada en los municipios de San Andrés y San Pedro Cholula. En 1995 es declrada la Zona de Protección de Bienes Artísticos y Culturales y Arquitectura Vernácula de la Ciudad de Cholula de Rivadavia.en el que se considera la importancia de proteger "una larga tradición histórica, expresada culturalmente en varias épocas constructivas que van desde su antecedente prehispánico hasta nuestros días y cuyos vestigios constituyen un resumen del arte mexicano con ejemplificaciones únicas en el que confluyen las tradiciones artísticas de los distintos grupos que habitaron la localidad…".(Decreto 1993)

En 1995 se declara la Zona de Protección de Bienes Artísticos y Culturales y Arquitectura Vernácula de la Ciudad de Cholula de Rivadavia que considera la protección de la traza de la ciudad que abarcando la arquitectura religiosa más relevante "…Su traza urbana mantiene sus características originales, establecidas en el pasado, lo que lo hace un valioso ejemplo para el estudio del desarrollo de las ciudades coloniales mexicanas."(Decreto 1995)

Valora también "una larga tradición histórica, expresada culturalmente en varias épocas constructivas que van desde su antecedente prehispánico hasta nuestros días y cuyos vestigios constituyen un resumen del arte mexicano con ejemplificaciones únicas en el que confluyen las tradiciones artísticas de los distintos grupos que habitaron la localidad…"

Con estos antecedentes se puede observar que se ha tenido un gran interés por proteger la riqueza cultural con la que cuenta Cholula y que puede ofrecer tanto a sus pobladores como a los visitantes nacionales y extranjeros. Sin embargo, se presenta una problemática constante; debido a esta riqueza cultural con la que cuenta y a las diferencias políticas que presentan los

dos municipios se ha generado una falta de coordinación y una serie de obstáculos para poder llevar a cabo los proyectos necesarios para solucionar las problemáticas generadas a partir de las diferentes propuestas.

PERMANENCIA DE TRADICIONES ANCESTRALES

Fuente: MDLM marzo 2018

En el caso de su inscripción en el programa de Pueblo Mágico a pesar de existir un Programa de Trabajo, que contempla la integración de los dos municipios comprendidos dentro de la delimitación propuesta para su ingreso, no se han podido desarrollar actividades en conjunto que ayuden a su permanencia donde se lleve a cabo el seguimiento y control de acciones cuantificables por medio de indicadores que permitan realizar una evaluación favorable.

A partir de esto, surge el interés por parte del gobierno municipal de San Pedro Cholula a través de la Unidad de Desarrollo Urbano Sustentabilidad y Ordenamiento territorial trabajar de manera conjunta con la BUAP para dar una propuesta adecuada en la conservación de la Imagen urbana e inmuebles de valor patrimonial que existen dentro del polígono del Centro Histórico y Pueblo Mágico del municipio de San Pedro Cholula a partir de la elaboración de instrumentos de análisis y de planeación que guíen la forma de manejo de la imagen urbana, como una parte importante del atractivo cultural conformado por elementos patrimoniales construidos.

Asi se propone una estrategia de trabajo dividida en tres etapas, la primera, a la cual pertenece este trabajo que se está iniciando se enfoca a las mejoras urbanas que se han generado en el contexto de San Pedro Cholula en la poligonal que se delimito a partir de su nombramiento como Pueblo Mágico y los efectos que han tenido para la comunidad y los visitantes. La segunda y tercera etapa estarán enfocadas al reconocimiento y análisis de la arquitectura patrimonial y el patrimonio intangible con el que cuenta San Pedro Cholula.

IMAGEN URBANA EN EL POLÍGONO DE PUEBLO MÁGICO

Fuente: MDLM marzo 2018

Considerando que Cholula es la segunda ciudad más visitada por el turismo nacional y extranjero, las visitas que los turistas realizan se concentran en los mismos sitios y monumentos arqueológicos e históricos tradicionales provocando que las acciones de conservación y mantenimiento de la imagen urbana de Cholula, se centre en las mismas zonas y descuidando los límites establecidos a partir de su nombramiento, considerando únicamente una poligonal bien delimitada la cual ha aprovechado los beneficios de éste programa provocando una marginación en el resto del patrimonio existente en la zona que no ha sido considerado dentro de la poligonal del programa. Para ello se proponen instrumentos de análisis y de planeación que rijan la forma de trabajo conjunta entre las autoridades municipales de San Andrés y San Pedro Cholula, la sociedad en general, los comités de participación ciudadana, las universidades y los demás actores políticos y de la sociedad determinando las acciones necesarias para preservar y dar a conocer el patrimonio existente dentro del municipio de Cholula, independientemente si pertenece o no a la poligonal considerada dentro del programa de Cholula Pueblo Mágico.

Para poder tener la denominación debió cumplir diferentes aspectos que se desarrollaron y seguir los requerimientos establecidos por la SECTUR en 2001 contemplando en primer lugar infraestructura, servicios e imagen urbana ya que estos elementos ofrecen el

atractivo fundamental enriquecido con la cultura local y que permiten potencializar los atractivos turísticos con los que cuenta.

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO FUERA DEL POLÍGONO DE PUEBLO MÁGICO
MDLM MARZO 2018

En el caso del municipio de San Pedro Cholula inscrito en el programa de Pueblos Mágicos, no existían lineamientos específicos para poder identificar y atacar de manera adecuada los problemas que presentan, por lo que en primera instancia fue necesaria una lectura adecuada de la delimitación de la poligonal de Pueblo Mágico para identificar el conjunto de elementos naturales y construidos que lo conforman y que componen el marco visual de sus habitantes y visitantes.

Para ello se presenta una estrategia dividida en tres niveles; la primera consta de un reconocimiento de las diferentes poligonales que enfocan su interés en la protección y conservación del patrimonio tangible e intangible con el que cuenta Cholula y que representa un gran atractivo turístico que se debe de gestionar de manera adecuada para su conservación y el reconocimiento de las implementaciones y mejoras urbanas aplicadas en este contexto.

En un segundo nivel se propone el reconocimiento de la arquitectura tanto civil como religiosa que se hace presente dentro de la poligonal como muestra de la riqueza con la que se cuenta y que se ofrece al visitante. Sin embargo, se considera que elementos importantes e identitarios de la comunidad no han sido considerados dentro de la poligonal, por lo que es importante darle su debido reconocimiento y considerarlos como elementos representativos. En un tercer nivel se propone analizar una estrategia que integre los inmuebles localizados fuera de la poligonal que constituyan nuevos recorridos turísticos.

El trabajo apenas comienza con el análisis de las mejoras urbanas que se han implementado a partir de la última denominación adquirida por el lugar, la de Pueblo mágico para verificar si en realidad se han llevado a cabo las mejoras urbanas necesarias para que los espacios sean agradables tanto para los visitantes como para los pobladores.

Considerando las políticas de desarrollo planteadas a partir de los lineamientos de inscripción y permanencias establecidos por el Programa de Pueblos Mágicos se inició con el reconocimiento de las mejoras urbanas y los diferentes límites que presenta el territorio de Cholula a partir de la aplicación de los diferentes decretos antes mencionados.

En el caso del municipio de San Pedro Cholula, se identificó en primer lugar el polígono que comprende la delimitación de Pueblo Mágico, limitando:

• Al Norte: Avenida 6 Poniente: entre Calles 11 Norte. Avenida 12 Poniente-Oriente entre Calles 3 Norte. Avenida 12 Poniente Oriente entre Calles 3 Norte y 10 Norte.

• Al Sur: Avenida 2 Poniente entre Calles 5 Sur y Calzada Guadalupe. Avenida 3 Poniente entre Calle 5 Sur y Avenida Miguel Alemán. Avenida 7 Oriente entre Avenida Miguel Alemán y Diagonal del Ferrocarril.

• Al Oriente: Diagonal del Ferrocarril entre Avenida 7 Oriente y Avenida 12 Oriente. Calle 10 Norte entre Avenida 10 Oriente y Avenida 12 Oriente.

• Al Poniente: Calle3 Norte entre Avenida 12 Poniente y Avenida 6 Poniente. Calle 11 Norte entre Avenida 6 Poniente y Avenida 2 Poniente. Calle 3 Norte-Sur entre Avenida 2 Poniente y Avenida 3 Poniente. Avenida Miguel Alemán entre Avenida 3 Poniente - Oriente y 7 Poniente – Oriente.

A partir de esta primera lectura se pudo identificar que cuenta con 52 manzanas A nivel urbano las mejoras realizadas se concentran únicamente un numero delimitado de manzanas donde se reconocen sendas turísticas que unen los dos principales atractivos de Cholula; la zona arqueológica, el convento de San Gabriel y los Portales.

A nivel arquitectónico se encuentra un conjunto de inmuebles patrimoniales que no están considerados dentro de la oferta turística propuesta pero que representan un gran valor identitario para la comunidad, además de conservar en gran medida una riqueza arquitectónica religiosa conservada principalmente por los pobladores y sus organizaciones religiosa y civil.

Es así como a partir de instrumentos de análisis y de planeación adecuados se dé una propuesta de conservación de forma correcta el manejo de la imagen urbana y de inmuebles de valor patrimonial.

V. BIBLIOGRAFÍA

Borda , E. (2003). "Hacia el turismo de la sociedad de ensueño: nuevas necesidades de mercado". Barcelona: UOC.

Candau, J. (2001). Memoria e identidad. México: Ediciones Sol.

Candau, J. (2001). Memoria e identidad . México: Ediciones Sol.

DOF. (26 de septiembre de 2014). Acuerdo por el que se establecen los lineamientos generales para la incorporacion y permanencia al Programa Pueblos Mágicos. Obtenido de http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5361690&fecha=26/09/2014

Jensen, R. (1999). The Dream Society: How the Coming Shift from Information to Imagination Will. New York: Mc Graw Hill.

López de Avila, A., Lancis, E., Garcia, S., Alcantud, A., Garcia, B., & Muñoz, N. (2015). Informe destinos turistios inteligentes: construyendo el futuro. Madrid: Smart Destination.

Prats, L. (1997). Patrimonio y turismo. Barcelona: Ariel.

Richard, G. (2004). ¿Nuevos caminos para el turismo cultural? Barcelona: Association for Tourism and.

Santana Talavera, A. (2003). Turismo cultural, culturas turísticas. 9(20). Obtenido de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832003000200003

SECTUR. (2002). Programa Pueblos Mágicos. México: SECTUR.

SECTUR. (2006). Programa Pueblos Mágicos. México: Sectur.

SECTUR. (01 de enero de 2016). Programa Pueblos Mágicos. Recuperado el 02 de mayo de 2018, de https://www.gob.mx/sectur/acciones-y-programas/programa-pueblos-magicos

ADAPTACIÓN IDEOLÓGICA Y PRÁCTICA DE LA MEDICINA MAPUCHE EN LA REGIÓN METROPOLITANA DE SANTIAGO DE CHILE

Kudo, Yumi

ADAPTACIÓN IDEOLÓGICA Y PRÁCTICA DE LA MEDICINA MAPUCHE EN LA REGIÓN METROPOLITANA DE CHILE

I. INTRODUCCIÓN

En un espacio que se encuentra en la parte trasera de un Centro de Salud Familiar, CESFAM, en la Región Metropolitana de Santiago (RM), hay una construcción tradicional mapuche conocida como "ruka" y un altar ceremonial "rewe". Este espacio funciona como un "Centro de Salud y Medicina Mapuche" y cada miércoles y jueves reciben más de cien pacientes. Aquí trabaja un machi, médico tradicional mapuche, dando atenciones a sus pacientes. Trabaja también una lawentuchefe, especialista de plantas medicinales mapuche, entregando infusiones a los pacientes según las recetas del machi.

En otro Centro de Salud y Medicina Mapuche, ubicado cerca de la ciudad de Valparaíso, una lawentuchefe trabaja cada lunes, martes y miércoles, recibiendo unos veinte a veinticinco pacientes cada día de consulta. En este centro, trabaja también una machi, quien viene una semana cada mes desde la Región de Araucanía. La machi atiende a unos diez a quince pacientes por día.

Todas estas actividades se realizan como los proyectos de medicina intercultural que forman parte de la implementación del Programa Especial de Salud y Pueblos Indígenas, PESPI. La primera se ha planteado y ejecutado por una organización indígena mapuche "La Tierra" (seudónimo), y el segunda por otra organización indígena mapuche "La Valle" (seudónimo). Dos organizaciones están en relaciones de cooperación.

Ambas organizaciones están realizando las prácticas de medicina mapuche en el ambiente urbano durante largo plazo, La Tierra desde el año 2006 y La Valle desde el año 2010 respectivamente. Sin embargo, debido a las condiciones limitantes y difíciles de cumplir que imponen el ambiente urbano, han tenido que modificar ciertas partes de sus prácticas médicas para adaptarlas a las condiciones inevitables. Por otro lado, cada organización tiene su línea propia de conducta organizacional, lo que puede reflejarse en las formas de modificación.

En esta ponencia la autora examina las modificaciones que se manifiestan en las prácticas médicas e ideas relacionadas de dos organizaciones mapuche como una adaptación estratégica cultural y política. La estructura de la ponencia es como lo siguiente: presentar un resumen del PESPI, las organizaciones, la práctica de la medicina mapuche que se observan en dos centros, las normas y las condiciones limitantes, las modificaciones en las prácticas e ideas.

II. EL PESPI

Según el censo de 2012 (INE 2012), los pueblos indígenas en Chile tienen una población de un millón y ochocientos mil habitantes aproximadamente, esto equivale a 10,3 por ciento de la población chilena. El Pueblo mapuche tiene un millón y quinientos mil habitantes, más de ochenta por ciento de población indígena. En RM viven aproximadamente quinientos sesenta mil mapuche, más de un tercio de población total mapuche. En la Región de Valparaíso (RV) viven menos mapuche, aproximadamente 1 por ciento de población total de la región. La mayoría de ellos son inmigrantes desde el sur de Chile. Ellos viven dispersos en barrios donde la mayoría no son

mapuche. Es decir, viven en el ambiente cultural plenamente chilena. Los hijos crecen en ese ambiente y muy pocos hablan el idioma mapuche[1], "mapudungun".

La estrategia de la política indígena durante la dictadura militar, fue la disolución de las comunidades mapuche y la asimilación a la cultura predominante. Además la inmigración mapuche a grandes ciudades aumentó bastante en esa época por el empobrecimiento de zonas rurales[2].

En 1989, el candidato presidencial Patricio Aylwin firmó el Acuerdo de Nueva Imperial[3], por medio del cual Aylwin se comprometió al reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas y de sus derechos económicos, sociales y culturales fundamentales. Y este acuerdo marcó el inicio de la nueva política indígena. En 1993 se promulgó la Ley Indígena, Nº 19.253, y junto con ésta, se creó la CONADI.

En 1996 el Ministerio de Salud formó un equipo para el Programa Especial de Salud y Pueblos Indígenas (PESPI) y comenzó a impulsar su implementación. En el trasfondo del PESPI existía el reconocimiento de discriminación estructural en la sociedad chilena desde su formación de estado-nación chileno y de brechas grandes de acceso a la atención de salud como su consecuencia (MINSAL y CEPAL 2010:4).

Los objetivos principales de PESPI, basando en el concepto de "interculturalidad", son el entregar atención de salud con pertinencia cultural y el superar brechas de acceso a la atención en salud (MINSAL y CEPAL 2010:13). El PESPI se inició en RM en el año 2000.

El PESPI, para cumplir sus objetivos, fomenta y garantiza la participación indígena (MINSAL y CEPAL 2010:13). La Participación se realiza por medio de presentar un proyecto de la medicina intercultural por parte de una organización indígena. Las organizaciones de estudio han ganado fondos públicos por sus proyectos propios de la medicina mapuche.

III. LAS ORGANIZACIONES

La Tierra y La Valle son las organizaciones Mapuche que participan en él PESPI.

La Tierra tiene por objeto organizacional revitalizar la cultura mapuche y reconstruir una comunidad mapuche tradicional. Tiene unos 35 socios. La práctica de medicina mapuche es su actividad principal. Ella reconocía también la existencia de barreras en el acceso al sistema de salud. Por otro lado, como una organización indígena, ha sentido la necesidad de manifestar la presencia del pueblo mapuche con la sabiduría ancestral en la capital del país, por medio de prácticas de la medicina mapuche.

Como dentro del marco del PESPI los Servicios de Salud desarrollaban variadas acciones y proyectos de salud intercultural, de talleres y muestras culturales, capacitaciones a funcionarios hasta la práctica de la medicina mapuche por los machi (MINSAL y CEPAL 2010:10-25), La Tierra comenzó a participar en el PESPI por su proyecto de capacitación de coordinador intercultural en el año 2001. Desde el año 2003 La Tierra fue invitada a practicar medicina mapuche en otro Centro de Salud y Medicina Mapuche en el sur de Santiago.

Después de la construcción de una ruka como el Centro de Salud y Medicina Mapuche, que gestiona La Tierra, se inició la atención del machi en el año 2006. La proporción de pacientes

[1] Según la encuesta realizada por el Centro de Estudios Públicos (CEP), entre los mapuches que viven en las zonas urbanas unos 6 por ciento saben hablar idioma mapuche y 64 por ciento no lo hablan ni entienden. Son 21 por ciento y 44 por ciento respectivamente entre los que viven en las zonas rurales (CEP 2007:89).

[2] Bengoa y Valenzuela (1984).

[3] Gobierno de Chile (2004).

mapuche y no indígena era de 7 a 3 en estos momentos. Sin embargo, con el paso del tiempo, en 2014 la proporción de no indígena ha subido hasta 80%, lo que llamó la atención de los medios de comunicación [4].

La organización La Valle se formó en la década del 2000 por las mujeres mapuche con el objeto de proteger los derechos de las mujeres indígenas. Tiene unos 30 socios. Hoy en día existen socios hombres pero son pocos. Comenzaron a participar en el PESPI desde el año 2010 por su proyecto de ofrecer atenciones médicas por una machi y una lawentuchefe. En su centro también la proporción de pacientes no indígena está alrededor de 60 por ciento.

IV. LA PRÁCTICA DE LA MEDICINA MAPUCHE

Según lo que se observa en el centro de La Tierra, la práctica de la medicina mapuche, que se realiza en este centro, consiste en dos partes principales: la atención del machi, y entrega de infusiones de plantas medicinales. Hay muy pocas ocasiones de rituales terapéuticos.

Cuando un paciente que pide primera consulta con machi llega a la recepción en la sala de espera, el recepcionista le hace un carné y se pone de acuerdo con él la fecha de la primera consulta, y le da instrucciones para ella. Luego lo registra en la lista de pacientes nuevos.

En el día de consulta, el paciente viene trayendo su carné y 100 ml de orina en una botella transparente. En la recepción recepcionista lo registra en la lista de espera, hace una ficha clínica preguntando nombre y apellido, fecha de nacimiento, dirección, número de teléfono, correo electrónico etcétera.

En la sesión del machi, un paciente debe entregar su botella de orina a machi. El machi agita la botella y observa la orina, toma pulso leyendo la palma de mano, le pregunta su nombre, fecha de nacimiento, operado o no. Y sin pedir ninguna información más, el machi comienza darle su diagnóstico y consejos. El machi con su don no necesita la información que se requiere en una consulta médica ordinaria de la medicina occidental.

El machi habla de su diagnóstico tajantemente al paciente, comenzando de su carácter, de su familia, de su pasado oscuro y doloroso que nunca ha dicho a nadie, de los problemas que ha tenido, y señala el origen de la enfermedad actual. Es un momento de revelación. Después del diagnóstico, el machi le aconseja al paciente "qué tiene que hacer", "cómo lo debe hacer", para recuperarse, y receta infusiones.

Otro componente importante de medicina mapuche es preparar y entregar infusiones[5]. En un año se usan unos 150 especies de plantas medicinales, las cuales son compradas en los comercios al por mayor en Santiago. Lawentuchefe" es responsable de preparar infusiones y entregarlas a pacientes con ciertas instrucciones.

En el centro de La Tierra, reciben pacientes cada miércoles y jueves. En cada día de consulta llegan más de cien pacientes, pero, los pacientes de primera vez deben pedir previamente la consulta de machi.

En el centro de La Valle, reciben pacientes cada lunes, martes y miércoles. La lawentuchefe de este centro es especialista de plantas medicinales para curar heridas y problemas dermatológicos y trabaja independientemente con los pacientes de esa área. La machi viene del sur, de la Región

[4] El impacto de este hecho generó un artículo de Pascale Bonnefoy en "The New York Times" con el título de "En Chile, la medicina mapuche conquista adeptos inesperados." (Bonnefoy 2015).

[5]Los procedimientos y recetas pueden variar según cada machi. Las comprensiones del mundo mapuche de los machi tampoco son iguales.

de Araucanía, una semana por mes. Ella recibe de 10 a 20 pacientes por un día de consulta. Su estilo de atención es del sur. Habla muy directo de las condiciones en que los pacientes se encuentran sin vacilación. Cuando la machi receta infusiones, la lawentuchefe le responde.

En cuanto a los gastos de estas actividades se manejan como lo siguiente. Las organizaciones presentan sus proyectos de la medicina intercultural junto con el presupuesto. Cuando se aprueba el proyecto, reciben fondos destinados a su ejecución, y todos los gastos necesarios para ejecutar el proyecto tienen que ser pagado por este fondo inclusive los honorarios de especialistas. Cuando termina un año fiscal es obligatorio presentar el balance de cuentas.

V. CONDICIONES LIMITANTES A LA PRÁCTICA DE LA MEDICINA MAPUCHE

Por ser aprobado y financiado al proyecto de la medicina intercultural en el PESPI, la medicina mapuche es reconocida por el gobierno chileno como una parte de su sistema de salud público. Sin embargo, desde este hecho mismo pueden surgir unas condiciones limitantes a la práctica de la medicina mapuche. Una tiene que ver con el sistema burocrático y otra con el ambiente urbano como escenario de la práctica de la medicina mapuche.

Hasta ahora El Decreto No 42/06/05, "Reglamento para el ejercicio de las prácticas médicas alternativas como profesiones auxiliares de la salud y de los recintos en que estas se realizan[6]", pone la medicina tradicional de origen autóctono al margen de su aplicación. Sin embargo, como la medicina mapuche ofrece servicios médicos al público, puede surgir la demanda de la normativización, aunque no es posible normativizarla en ninguna forma. El hecho de estar inserto en el sistema burocrático puede impedir el funcionamiento de la medicina mapuche.

En cuanto al ambiente urbano, dicen que las condiciones necesarias para la práctica de medicina mapuche, según la tradición de la memoria colectiva[7], no existe en el ambiente metropolitano. Por ejemplo, el machi de La Tierra y la machi de La Valle no son originarios de esta zona, lo que, dicen, puede impedir plena ejecución de su trabajo. El difícil acceso a las plantas medicinales constituirá otro factor impediente.

Sin embargo, observando los resultados en dos centros de estudio, la medicina mapuche ha tenido mucho éxito sin duda. Entonces, ¿cómo han manejado la situación?

VI. NORMATIVIZACIÓN Y LA MEDICINA MAPUCHE

Según literatura y lo que dicen, machi nace con un don espiritual, el cual se manifiesta en su diagnóstico, por ejemplo. Si va a ser machi o no es la opción de cada uno. No existe una formación normativa. Tampoco existe examen de calificación. La calificación y legitimación de machi derivan de forma consensual de las comunidades que pertenece.

Si se exige la normativización de la medicina mapuche, tendrá de definir el criterio de ser un machi, es decir, tiene que definir y medir la capacidad espiritual, o el don, de machi. Por ahora no es posible científicamente. No hay ninguna posibilidad de normativizar la capacidad de machi.

En torno a la salud y la enfermedad, un líder tradicional de La Tierra dice que en el mundo mapuche no existe un concepto que equivale a él de salud occidental. En el mundo mapuche hay un concepto de "kume monguen (buena vida), pero es incompatible con el concepto de salud occidental. En cuanto a la enfermedad, un ser humano se considera tener cuerpo visible e invisible,

[6] Minsal (2005)

[7] Vease, por ejemplo, Citarella et al. (1995).

y el desequilibrio entre el visible y el invisible es la causa de "kutran" (estar enfermo). La medicina mapuche tiene los conceptos de salud y enfermedad totalmente diferente de los de la medicina occidental.

Por consiguiente, la descripción del resultado no se ajusta al marco de la medicina occidental. Cuando el Ministerio de Salud le pidió presentar datos estadísticos de pacientes y plantas medicinales, tales como número de diabéticos, hipertensos etcétera, a l a presidenta de La Tierra, ella entregó solo los números de hombres y mujeres y la cantidad total de infusiones que se han entregado a los pacientes. "La medicina mapuche funciona sin basarse en el diagnóstico occidental, como dicen siempre machi y longko, por eso, yo entrego solo los números de hombres y mujeres y la cantidad total de infusiones que hemos entregado a los pacientes", explica. En torno a las plantas medicinales, "por seguir trabajando aquí, ya entiendo que las infusiones no son una simple mezcla de materiales, es más" y no presentó la lista de plantas medicinales.

VII. MAPU Y MACHI

Según Anigstein y Álvarez López (2006:8), sobre la posibilidad o dificultad de la práctica de la medicina mapuche en el ambiente urbano, existe una rica discusión que "va desde la idea de imposibilidad de la práctica médica mapuche urbana, a un tipo de práctica más flexible y acomodaticia al contexto en donde se encuentre." Y agrega que por el machi "encontrarse lejos de su territorio ancestral," y las plantas medicinales no ser recolectadas por el mismo machi de la manera adecuada, una práctica médica mapuche urbana no sería plena.

Un longko de La Tierra indicó simplemente que históricamente esta zona pertenecía al territorio mapuche. Desde la época antes de la llegada de los incas los mapuches habitaban en esta zona y dejaron leyendas que se conocen hoy en día. No es la tierra ajena. Lo cierto es que estaban ausente durante muy largo plazo. Y por eso, desde punto de vista de reciprocidad, la cual tiene un valor fundamental en la relación de los mapuche con su propia tierra "mapu", lo que es preciso es renovar y fortalecer sus vínculos con "mapu" por medio de ejecutar los rituales que realizan la reciprocidad como nguillatún, rogativa.

Sin embargo, ¿cómo podrá solucionar la cuestión de las plantas medicinales? ¿Cómo las plantas medicinales compradas pueden ser consideradas que mantengan sus propias potencias y efectividad.

VIII. MAPU Y LAS PLANTAS MEDICINALES

Según Citarella *et al.*(1995) las plantas medicinales pertenecen a la tierra, mapu. Mapu es el dueño de todas las plantas medicinales y les da su calidad curativa. Además, cada planta tiene su propio püllü (espíritu) que debe ser respetado por el recolector quien la extraiga. Para expresar su respeto el recolector debe cumplir ciertas normas. "Si éste transgrede las normas, el püllü de la planta u otra fuerza puede volverse contra el individuo que ha roto el equilibrio cósmico, social o natural" (Citarella et al. 1995:270-1).

La primera norma es "el deber de orar al dueño de la planta y al püllü pidiendo autorización para utilizarla." La segunda norma es dejar siempre la cantidad suficiente para que la planta se reproduzca. La tercera norma es que los recolectores "deben presentarse explicarle a la planta cuál es el motivo por el que quieren utilizarla". Y la cuarta norma "se deriva del principio de reciprocidad que rige el mundo mapuche". El recolector debe retribuir con algo al dueño de la planta (Citarella et al. 1995:273-4).

Esta descripción me hace recordar un paseo con la lawentuchefe de La Tierra en el sur de chile. En el camino a su casa ella encontró una especie de planta medicinal que buscaba desde antes. Ella habló algo en voz muy baja, la sacó la cantidad necesaria dejando más de la mitad, y después enterró una moneda al pie de la planta. Ella hizo lo mismo que está escrito.

Ella compra las plantas medicinales para la práctica de la medicina en el Centro de Salud en un comercio al por mayor. Según una entrevista con la dueña del comercio, las plantas medicinales del sur de chile son recolectadas por ella misma y por eso ella podía explicar en detalle los lugares y las circunstancias de extracción, lo que constituye una de las razones principales la lawentuchefe hace compras en este comercio.

En el campo del sur de chile, ella realizó una relación recíproca directa con la planta y su dueño mapu, extrayendo una parte de la planta y luego dejando una moneda. Entonces, cuando ella elige el comercio al por mayor cuya dueña supuestamente cumple las normas de extraer las plantas, ¿está formando una cadena de reciprocidad o una relación recíproca indirecta mediada con las plantas y su dueño?

IX. RETRIBUCIÓN

Como se ha mencionado arriba, en ambos casos, quien paga el honorario del machi es la organización encargada del proyecto. Los pacientes no pagan, porque todos gastos del proyecto están incluidos en los fondos entregados y las organizaciones no deben cobrar a los pacientes.

Sin embargo, esto es un quiebre de la norma, según Citarella et al. (1995:206-7), que puede provocar desgracia, enfermedad, e inestabilidad. "El pago por los servicios de machi no es sólo la cancelación por un servicio médico, sino forma parte de una cadena de retribución en la que intervienen tres actores diferentes". Son divinidad, ser humano y machi como intermediario. Cuando falta la retribución por parte de un paciente, no se termina la reciprocidad entre tres actores.

Un longko de La Tierra indica la necesidad de pago por parte de los pacientes, sin embargo, trabajando en el marco administrativo del PESPI no hay solución. Es un problema grave desde punto de vista cosmológico mapuche, pero, en el marco administrativo chileno se trata del manejo justo del fondo público.

X. CONCLUSIÓN

Rodeado con nuevas instalaciones, equipamiento moderno, y personal de oficina, el estilo de consulta médica ha cambiado drásticamente. Sin embargo, lo que ha cambiado son los elementos, como dicen Citarella et al. (1995:48).

En torno a la práctica de la medicina mapuche en el ambiente urbano, como he citado, "ya existe una rica discusión". En este tema hay dos focos de debate: relación entre machi y mapu, y relación entre mapu, plantas medicinales y su recolectores. Sin embargo, si en el mundo mapuche la reciprocidad tenga el valor más fundamental, no sería preciso discutir más sobre el primer foco, teniendo en cuenta el hecho histórico de que en la zona de RM antiguamente habitaban los ancestros de los mapuche.

Segundo foco comparte mismo tema con la cuestión de retribución: la cadena de retribución o reciprocidad. Seguramente la lawentuchefe, en el proceso de elegir un comercio al por mayor de las plantas medicinales, habría sido consciente de terminar una cadena de reciprocidad por mediación. Ella estaría intentando una transición desde la reciprocidad directa hacia la indirecta o mediada. Es una adaptación formal y la parte esencial no ha cambiado nada.

La modificación fue más profunda e impactante con la cadena de retribución. Está rompiéndose la cadena de reciprocidad, pero, no la han encontrado ni una solución hasta ahora.

XI. BIBLIOGRAFÍA

Anigstein, M. S., Álvarez López, V. (2006): "Medicina mapuche en la ciudad: Resignificaciones de la práctica médica mapuche en el siglo XXI", Gazeta de Antropología, 22 Texto22-26:1-13.

Bengoa, J., Valenzuela, E. (1984): Economía Mapuche: Pobreza y subsistencia en la sociedad mapuche contemporánea, Santiago, PAS. p.102.

Centro de Estudios Públicos (CEP). (2007): Estudios de opinión pública: los mapuche rurales y urbanos hoy, Santiago, LOM.

Citarella, L. et al. (1995): Medicinas y culturas en La Araucanía, Santiago, Editorial Sudamericana.

Instituto Nacional de Estadísticas (INE). (2013): Censo 2012 Resultados XVIII Censo de Población, Santiago, INE.

MINSAL y CEPAL. (2010): Atlas sociodemográfico de la población y pueblos indígenas de la Región Metropolitana e Isla de Pascua, Chile, Santiago, Ministerio de Salud de Chile y CEPAL.

Bonnefoy, P. (2015): "En Chile, la medicina mapuche conquista adeptos inesperados", en https://www.nytimes.com/2015/08/20/universal/es/chile-health-care-indigenous-practices-seep-in.html

Gobierno de Chile. (2004): "POLÍTICA DE NUEVO TRATO CON LOS PUEBLOS INDÍGENAS: Derechos Indígenas, Desarrollo con Identidad y Diversidad Cultural," en http://www.mapuche.info/mapuint/newtreat040400.pdf

MINSAL. (2005): "Reglamento para el ejercicio de las prácticas médicas alternativas como profesiones auxiliarea de la salud y de los recintos en que estas se realizan Decreto No 42/06/05" en http://web.minsal.cl/portal/url/item/a21482c735dd536ce04001011f0136fd.pdf

LAS REFORMAS BORBÓNICAS Y SU ADAPTACIÓN EN EL URBANISMO NOVOHISPANO

Contreras Padilla, Alejandra

LAS REFORMAS BORBÓNICAS Y SU ADAPTACIÓN EN EL URBANISMO NOVOHISPANO

> Aunque hermoso y prodigioso por su ubicación y temperamento, bellos edificios y atractivos paseos – repugnante por su suciedad, "inmundicias y malos vapores" que hacían un desorden, convirtiéndola en una ciudad de aire mal sano y corrompido.
>
> Juan Ignacio de Bartoloche

I. LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XVII

El problema de las inundaciones, la limpieza de la ciudad y sobre el tema de la sanidad, fue uno de los primeros asuntos a resolver en los años posteriores a la conquista, cuando se reorganizó la estructura urbana de la capital, así lo demuestra el Acta de Cabildo fechada el 27 de abril de 1526 en donde se contrata al albañil Juan Rodríguez para que realizara las obras necesarias para evitar las inundaciones dentro de la ciudad, "porque tenga cargo de dar yndustria en que las calles de esta Cibdad lleven sus corrientes por manera que no se hagan en ellas lagunajos…" (Mier y Terán 2005: 194). Siendo esta la primera referencia concreta a las inundaciones que sufría la ciudad y la importancia que se debía dar al mantenimiento de las obras.

Si bien, en la época prehispánica, los Mexicas tenían el dominio de las aguas sobre el territorio, los conquistadores al cerrar varios de los canales y acequias que conectaban a la ciudad con el Lago propiciaron que en época de lluvias se inundara hacia el interior. Esta situación se mantuvo al menos por dos siglos más, aunque fue una tarea constante la de desaguar los lagos y mantener el equilibrio en esta ciudad anfibia.

Una de las inundaciones más catastróficas fue la llamada -Gran inundación- que se dio entre 1628 y 1629, y las consecuencias se prolongaron por varios años más. Guillermo Boils plantea en una de sus investigaciones que varias zonas de la ciudad quedaron anegadas bajo el agua, lo que provocó que la mitad de las construcciones que en ese momento existían se vinieran abajo y varias resultaran gravemente dañadas (Boils 2003: 58-59). Esto implicó dos problemas, por una parte, reconstruir la ciudad haciendo edificaciones con materiales más durables y resistentes y, por otro lado, se inició la labor titánica de la desecación de los lagos pensando que con ello resolverían el problema de las inundaciones.

A partir de la Gran inundación, se empezaron a tomar medidas para evitar futuros problemas, aunque muchas de ellas no fueron tan precisas, si bien la intención era la de evitar las inundaciones al interior de la ciudad, siendo este el principal problema que tenía, este proceso se realizó mediante la desecación de los lagos mediante dos acciones, haciendo canales de agua para desahogarlos y posteriormente arrojando en los lagos grandes cantidades de basura y tierra que, en época de estiaje, se convertían en grandes áreas desérticas que generaban polvaredas y remolinos que llegaban hasta la ciudad afectando a la población, siendo este el segundo problemas de salud pública que tenían que enfrentar las autoridades virreinales.

Durante dos siglos la Ciudad de México mantuvo su origen lacustre conviviendo calles de tierra y calles de agua, muchos de los canales de origen prehispánico se conservaban, así como algunos canales o zanjas que se tuvieron que hacer para poder mejorar el transporte de las canoas, otros canales para regular la cantidad de agua que había en la laguna. Estas acequias o canales de agua pasado el tiempo se convirtieron en focos de infección por las condiciones de hacinamiento

en que se encontraban, ya que sobre ellas se vertían desperdicios, basura, el agua se estancaba y se convertían en verdaderos riesgos para la salud de los pobladores.

FIGURA 1. DETALLE DE LAS ACEQUIAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO. BIOMBO DE AUTOR DESCONOCIDO. CIUDAD DE MÉXICO HACIA LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. ÓLEO SOBRE TELA, COLECCIÓN PARTICULAR

El gran cambio se da en el año 1700 con la llegada de los Borbones a la corona española encabezada ahora por Felipe V, serán los virreyes enviados a América, educados bajo principios ilustrados, quienes llegarán a implementar las innovaciones que representaba la modernidad.

II. LAS REFORMAS BORBÓNICAS

Con la llegada de Felipe V al trono de España, se convierte en el primer rey de la Casa de Borbón en España, fue el sucesor de la casa de Austria al morir Carlos II, al no dejar descendencia, en su testamento fechado el 3 de octubre de 1700 cede el reino a favor de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia (Sabou y Blanco 1824: 406-405). El cambio en la casa real implicó realizar cambios fundamentales, que consistían en reorganizar y modernizar la política y administración de los territorios coloniales, mediante acciones que incluían un reordenamiento de todas las estructuras (políticas, económicas y territoriales) convirtiéndose en un reto tratar de reconquistar América, lo que impactó también en la estructura social (Brading 1983, p-53) ya que, desde la Dinastía de los Habsburgo, se habían enquistado algunas funciones por parte de los gobernantes que entorpecían entre otras cosas el cobro de impuestos.

Los cambios que proponían estas reformas político-administrativas no se dieron de manera inmediata ni siquiera en las primeras décadas del siglo XVIII, fue hasta la segunda mitad del siglo que se empezaron a aplicar y notar las transformaciones. Esto también en gran medida se debe al cambio constante de gobernantes tanto en España como en América, a lo largo del siglo XVIII gobernaron siete reyes en España, mientras que en la Nueva España hubo 30 virreyes, esta movilidad no permitía impulsar alguna medida ya que no había continuidad en las personas que debían ejercer esos cambios.

Algunas de estas son las Reformas militares, que planteaban la creación de una armada, la creación de puertos, astilleros, fundiciones y una serie de beneficios que le dieron mayor jerarquía al ejército. Aunado a la renovación de la burocracia, mediante un sistema de profesionalización de civiles, que estarían sujetos a evaluaciones periódicas, a promociones de cargos y sobre todo se establecería un salario fijo. A esto se suma la figura del intendente, estos

funcionarios fueron una pieza clave como representantes del nuevo orden. Las intendencias era una institución francesa que fue aplicada en todas las regiones de España y luego pasaron a América para disminuir las jurisdicciones y aumentar la posibilidad de controlar la recaudación tributaria.

Es 1786 con el establecimiento de las Intendencias que la Nueva España sufrirá un importante cambio territorial. Se establecieron 12 a lo largo del territorio del virreinal, que fueron las Intendencias de Durango, Guadalajara, Guanajuato, México, Oaxaca, Puebla, San Luis Potosí, Sonora, Michoacán, Veracruz, Yucatán y Zacatecas. Los doce intendentes serían jefes políticos, supeditados a la autoridad del Virrey pero que podían tomar decisiones en sus territorios en el ámbito político, económico y administrativo (Jáuregui 1999: 79-80). Esta disposición del territorio tenía como objetivo generar una división de poderes en la Nueva España.

La reactivación de la minería fue la gran obra borbónica, alcanzando cuadruplicar la producción de plata (Jáuregui 1999: 127), debido principalmente a las inversiones en el campo de las innovaciones tecnológicas, motivo por el que se pensará crear un Colegio de Minas en México. Hubo un auge económico gracias al descubrimiento de nuevos yacimientos metalúrgicos, los incentivos fiscales y los créditos que fomentaron se dieran los cambios.

Como parte de estos cambios reformistas, la ciudad también fue objeto de transformaciones que se hicieron con base en el ideal urbanístico de los gobiernos ilustrados. Si bien la traza y el tamaño de la capital permanecieron prácticamente iguales, en la segunda mitad el siglo XVIII se realizaron múltiples proyectos encaminados a modernizarla, mejorar su limpieza y embellecerla. Asimismo, se decretaron diversas reglamentaciones y cédulas para combatir ciertas conductas, por ejemplo, las borracheras públicas, la venta de pulque y tabaco, las riñas en las pulquerías, los juegos de lotería y juegos de azar, así como los "bailes nocivos".

Esta transformación estaba basada en los principios "modernizadores" motivados por un conocimiento científico y un avance tecnológico como forma de resolver los problemas sociales. La ilustración entonces por si misma promueve principios reformistas, su aplicación fue un proceso que llevó varias décadas para su implementación, los cambios más importantes en la Nueva España se registraron entre 1760 y 1808 conocidos como las Reformas Borbónicas, que fueron una serie de estrategias del gobierno imperial para el aumento de la riqueza de la monarquía mediante cambios importantes en aspectos fiscales, militares y comerciales (Jáuregui 2008, 199), así como el fomento a la educación. Jauregui afirma que el periodo de esplendor económico más importante de la Nueva España se inició en la década de 1770 que coincide con el virreinato de Antonio María de Bucareli (1771-1779) que fue uno de los virreyes que estuvo más tiempo en el cargo, los demás tuvieron periodos de dos a cuatro años.

III. EL URBANISMO ILUSTRADO DE LA NUEVA ESPAÑA

> Debemos desear que los hombres ilustrados que viajan por los países extrangeros, y particularmente los que se emplean en los ramos de la medicina, se dediquen á averiguar los medios prácticos que los regnícolas acostumbran para rebatir á las enfermedades de su país, y que despues de adquiridos estos conocimientos: prácticos los viertan para el alivio de los hombres
>
> José Antonio Alzate

El siglo XVIII trajo importantes modificaciones en la estructura política y urbana de la Ciudad de México, se convirtió en la principal metrópoli de la Monarquía española desde el punto de vista económico, demográfico y sobre todo cultural. Pero a pesar de las propuestas para reformar la capital del virreinato, la ciudad distaba mucho de los ideales que pretendían aplicarse debido a las condiciones en que se encontraba, producto de un crecimiento espontáneo e irregular hacia las periferias, la falta de agua potable, el mal drenaje, las condiciones insalubres en que se daba el abasto de productos alimenticios, lo que incrementaba el número de víctimas producto de las distintas epidemias que azotaban la ciudad.

En 1788 se publica el *Discurso sobre la Policía en México* (Ladrón de Guevara 1788), desarrollado en 24 capítulos distribuidos en 278 numerales, que expresan la problemática de la ciudad y una serie de propuestas para resolver estos problemas. En dicho documento se habla sobre la traza de la ciudad realizada por los conquistadores, en la que había un orden, una ortogonalidad que permitía el funcionamiento de la propia ciudad, dos siglos después, así describe la ciudad:

> Esto se demuestra evidentemente por todo lo fabricado en aquellos años, en que sin duda se procedía con reflexivo esmero; pero lo ejecutado posteriormente, según iba aumentando la población, convence un absoluto abandono y torpeza, no labrándose con la dirección o simetría que las primeras obras, sino torciendo o angostando calles, de un modo que han privado al casco de la ciudad y sus habitantes de la hermosura material y de la salubridad con que circularía el aire, dejando, si hubiese unos dilatados puntos de vista, un horizonte agradable y seguido (Ladrón de Guevara 1788: foja 47).

En esta idea de modernizar el territorio en la Ciudad de México, había mucho que hacer y los cambios tanto en la corona española como en el virreinato no permitían que estos se dieran ágilmente, por lo que su implementación llevó décadas. Si bien, la norma marcaba principios generales para lograr un mejor control político, económico y social de los territorios americanos, estos tuvieron que ser muy particulares en su aplicación, considerando el origen lacustre de la Ciudad de México que requirió acciones específicas.

Estas transformaciones a nivel urbano, en el caso de la Ciudad de México, en este análisis se definirán en tres grandes iniciativas, que tendrán como objetivo reorganizar el territorio con medidas que van encaminadas a acciones político-administrativas, el segundo impulso será sobre las medidas en torno al Saneamiento de la Ciudad, y el tercero sobre la modernización y la aplicación de las innovaciones científicas y tecnológicas en boga en ese momento.

III.1 Organización político-administrativa

Como respuesta a la organización de intendencias a nivel general en la Nueva España, de manera local, la ciudad entonces se reorganizó en cuarteles. Esta medida fue la más temprana de las acciones, pero tardó décadas en poderse concretar. Modificar el territorio era una acción prioritaria que resolvería dos asuntos, por una parte, permitiría la buena organización y redistribución de los predios, su cuantificación, registrar las construcciones, sus habitantes, los comercios y de qué tipo eran, y con base en eso tener control sobre el cobro de impuestos.

La división y asignación de Quarteles, solo mira á hacer más pronta y expedita la administración de justicia, y a poner en buen orden y método de govierno político y económico, en que consiste la observancia de las Leyes, y el arreglo de las costumbres, lo qual sin duda, se

conseguirá facilmente, dedicada la atencion y vigilancia de los que tienen á su cargo la salud pública á menor parte de vecindario (Mayorga 1782: foja 24).

Por otra parte, el ordenamiento territorial y las calles regulares permitirían mayor control policiaco para mantener el orden social, así lo demuestra la Ordenanza de la División de la nobilísima Ciudad de México en Quarteles, realizada por el Virrey Don Martín de Mayorga:

> La dilatada extensión de esta Ciudad: la irregular disposición de sus barrios y arrabales, y la situación de las habitaciones de éstos, que los hace imposible de registro, y en muchos de ellos aun al tránsito; y su numerosísimo Vecindario, especialmente de la Pleve han dificultado en todos tiempos, que el corno numero de señores ministros de la Real Sala del Crimen, y Jueces Ordinarios, pueda llevar su vigilancia á todas partes, y en muchos menos visitarlas con las Rondas nocturnas (Mayorga 1782: foja 1).

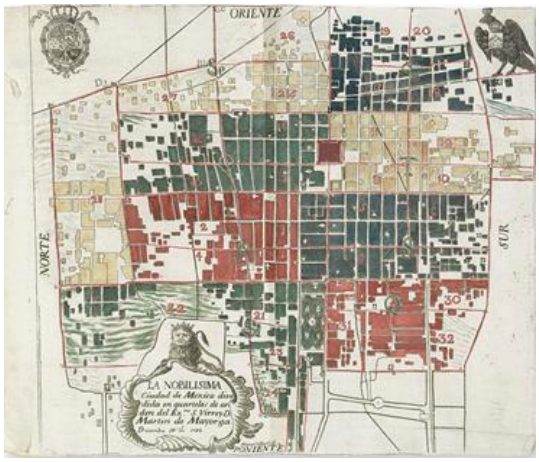
La intención de dividir a la ciudad en cuarteles ya se había implementado desde 1713 con el Virrey Duque de Linares, quien había realizado una división conformada por nueve cuarteles. En ese momento, se pensaba que estos cuarteles ayudarían a disminuir delitos como robos y homicidios, que pasaban inadvertidos por estar fuera de los límites urbanos, por no haber suficientes jueces y personal que pudiera aplicar la Ley. Es hasta el gobierno de Antonio de Bucareli que decreta la Real Orden, en donde el acento para realizar la reestructuración urbana se centra en el control de los establecimientos que comercializaban el Pulque, por no contar con medidas de higiene, por contribuir a la embriaguez de la gente y ser lugares que propician los desórdenes públicos. En 1782 se comisionó a Don Baltasar Ladrón de Guevara, para que realizara la división de cuarteles, estableciéndose ocho cuarteles principales o mayores y cada uno dividido en cuatro, sumando 32 cuarteles menores.

> Esta es la división que me ha parecido mas proporcionada á la figura de la Ciudad (hermosísima en su centro, é irregular e intricada, en parte, de sus extremos y Barrios) á las circunstancias del vecindario de cada uno de los Quarteles, al número de casas y habitadores, y á los dilatados espacios de plazas y despoblados, que median y cortan el de los Quarteles (Mayorga 1782: foja 23)

La nueva disposición espacial de cuarteles impactó no solo en la forma en la que política y administrativamente se va a gobernar el territorio, repercutirá como lo estableció el propio Virrey Don Martín de Mayorga en "arreglar las costumbres de los habitantes de la ciudad" (Mayorga 1782: foja 24), que será sin duda un proceso difícil en el que se cambiaron hábitos, formas de vida, usos y costumbres que tenían arraigadas décadas o siglos sus pobladores. Las nuevas disposiciones sobre cómo habitar el espacio público y el privado será una de las tareas más importantes, ya que implementar estos cambios fue difícil ante las costumbres arraigadas de los pobladores, por lo que estas reformas fueron acompañadas de leyes que sancionaban a quienes no las cumplieran.

A esta estructura política se sumarán los nuevos personajes de la burocracia conformado por Alcaldes de cuartel o de barrio, Corregidores, Tenientes, Ministros, Jueces, contarán con una Real Audiencia y una Real sala del crimen, un escribano quienes tendrán como funciones realizar un padrón exacto de las familiar que vivan en cada casa, el cobro de impuestos, verificar que en su cuartel haya escuelas, hospicio para pobres, mantener las calles limpias enlozadas y empedradas pero sobre todo aplicar la ley.

FIGURA 2. PLANO DE LA CIUDAD DE MÉXICO DIVIDIDA EN CUARTELES. REFERENCIA. PLANO ANEXO EN ORDENANZA DE LA DIVISIÓN DE LA NOBILÍSIMA CIUDAD DE MÉXICO EN CUARTELES 1782



III.2 Saneamiento

> Es digna de repelerse una vulgaridad muy general, con la que se intenta reputar al suelo de México por de mala constitución: dicen muchos, que poco después de nacido el sol, ó antes de ocultarse, se ve el cielo de México, de los sitios distantes dos ó tres leguas, muy ofuscado: parece que una delgada nube lo cubre, y esta es señal segura de que su atmósfera no es muy sana...
>
> Antonio Alzate

En 1768, José Antonio Alzate creó el *Diario Literario de México*, publicación semanal de la capital del virreinato, que daba a conocer una serie de noticias que "pueden ser de alguna utilidad al público", en donde se hablaba de una problemática que enfrentaba la capital de la Nueva España, la ahora denominada contaminación del medio ambiente. Si bien era producto de la gran cantidad de locales que utilizaban carbón, los animales de carga que había en la ciudad, la falta de empedrado en las calles, a esto se sumaba la rápida desecación del lago de Texcoco que generaba tormentas de polvo, estas en conjunto se convirtieron en un cúmulo de condicionantes que alteraron la salud pública, describiéndose la situación de la siguiente manera:

> Desde el mes de enero se observan por todo el valle desde las diez del día hasta las tres de la tarde los remolinos ó tifones secos, cuyo movimiento por lo regular no sigue la dirección del viento que sopla, y suelen registrarse algunos estando el tiempo sereno. Con un electómetro portátil he procurado indagar si introducido en lo interior del torbellino se esperimenta la electricidad repulsiva ó atractiva; mas la sofocación que se padece al acercarse al tifón, y la violencia con que gira el polvo, impide asegurarse con esactitud de la realidad. Estos torbellinos no finalizan sino cuando las lluvias se han establecido (Alzate 1768:279)

La denominada "tolvanera" o niebla seca causaba graves problemas de salud pública, por lo cual se tuvieron que tomar medidas para disminuir sus efectos negativos, el mismo Alzate revela en el apartado denominado *Proyecto hidráulico,* que sería de gran utilidad activar la navegación entre la Laguna de México y las de Chalco y Texcoco, ya que la de Chalco se haya

casi seca y la de Texcoco esta sin agua o como un gran lodazal (Alzate 1768:405), a menor escala también habla de las nuevas medidas tomadas por el gobierno.

> […] La sabia providencia del actual gobierno sobre que se rieguen las calles diariamente, ha contribuido (prescindido por ahora de lo que influye ventajosísimamente respecto á la salud) para Disipar en parte esta niebla seca (Alzate 1768: 339).

Era evidente que muchas de las calles no estaban empedradas lo que agravaba la situación, aunado a que se mantenían varias de las acequias en la ciudad, en época de lluvia provocaban inundaciones y afectaciones a la población, pero en época de estiaje se reglamentó que las personas debían arrojar agua a las calles por la mañana para evitar que el polvo formara los remolinos. El tema del empedrado más que un tema de estética y de procurar mejorar la movilidad de las carretas, jinetes en caballos y peatones, se convirtió en otra de las prioridades por resolver, era un tema que también tenía que ver con la conservación de la salud y que, de manera conjunta, autoridades y pobladores debían involucrarse,

> Cuidaran los alcaldes de que las calles y de sus Quarteles tengan en buen estado los enlozados y empedrados; y quando estado en algunos no lo estén, embiarán noticia al Regidor á quien toque dár providencia; é igualmente zelarán que cada vecino haga por las mañanas barrer y regar su pertenencia, y que no arrojen las basuras y escrementos en medio de las calles, ni se embaraze con ellas la corriente de el agua de los caños, y que se executen los Vandos de este Superior Govierno, ó junta de Policia, publicados, y que se publiquen sobre esto, y los alumbrados por las noches (Mayorga 1782: foja 35).

Este tuvo que ser uno de los cambios más radicales en el modo de vida de la población novohispana, ya que involucraba la participación de los civiles, del clero regular y secular y de la policía, los pobladores y el clero debían mantener limpio el frente de su casa y de no cumplir había una serie de normas y multas para "educar" a la gente. Todos los temas eran asuntos importantes, ya que de ellos dependía la conservación de la salud, uno de los temas que requirió el alarde de los científicos de la época fue la distribución del agua potable:

> Para remedio de todos estos inconvenientes se ha puesto por asiento la recompostura de las arquerías, en cantidad de 2.740 pesos cada año, que es mucho menos de lo que costaban antes en administración, y se han nombrado dos guardas, que tambien tienen uniforme y trage particular, con la obligación de recorrer diariamente las arquerías para advertir si tienen ha cuidado de ir reformando los abusos de los que usurpaban el agua […] se han construido 2,300 varas de encañados principales y 3,200 de particulares en modo sólido y permanente, sustituyendo caños de barro, en lugar de los de plomo.

Otra disposición que aparece en este documento será la de modificar las redes hidráulicas que antes iban en medio de la calle y ahora deberán ir por las banquetas para evitar algún daño por el peso de los coches (Güémez Pacheco 1831: foja 70).

Las fuentes públicas eran parte importante de la estructura urbana, a ellas iban los "aguadores" con sus cantaros de barro a sacar el líquido y venderlo en los domicilios. En muchos casos el agua ahí depositada estaba sucia, estancada o contaminada, hay varios registros que documentan esto, como el caso del *cólera morbus* y su propagación debido al agua contaminada. Por ello el arreglo de las cañerías y llevar el agua a depósitos salubres fue otra de las modificaciones que se hicieron en la estructura urbana, así lo define el Conde de Revillagigedo,

"A esto se suman 10 fuentes públicas que se han construido con sus grifos en lugar de los pilones que antes había, economizan mucha agua, y se evita el que esta esté inmunda como antes se veía" (Güémez Pacheco 1831: foja 70).

IMAGEN 3. DETALLE DE LA FUENTE PÚBLICA. DIEGO GARCÍA CONDE. PLAZA MAYOR DE LA CIUDAD DE MÉXICO, SIGLO XVIII. INAH / COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, CASTILLO DE CHAPULTEPEC

El ánimo más importante en el sentido de poner al día las condiciones higiénicas de las capitales impuestas por el Segundo Conde de Revillagigedo (1789-1894) fue la de crear cementerios, prohibiendo los enterramientos en el camposanto de los atrios en los templos, debido a las epidemias, en muchas ocasiones por la cantidad de muertos enterraban superficialmente los cadáveres y esto hacia que la putrefacción causara problemas a la población, por ello se establece:

> Pocos objetos debian llamar tanto la intención del que manda estos reinos, como el precaver las enfermedades epidémicas, que han sido en el bastante frecuentes, y á que debe hacer contribuido mucho, la falta de cementerios en que enterrar los cadáveres, fuera de poblado, (Güémez Pacheco 1831: f:48)

En la Ciudad de México ya desde el año 1789 se hicieron algunos provisionales con motivo de la epidemia de viruela, pero de manera oficial, el primer cementerio que es aprobado por Real Cédula es el que se establece en el Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles el 3 de abril de 1787, al norte de la ciudad en una zona poco poblada, con tierra firme que no se inundaría ni causaría problemas a los habitantes de la ciudad.

Otra de las medidas aplicadas por las autoridades refiere Alzate es la que implementó un doctor en medicina Pierre Tontsamt Navier, autor de varias reflexiones en las que incluye que los muertos sean enterrados en amplios cementerios fuera de la ciudad y no en el camposanto de los templos, a esto agrega Alzate la necesidad de plantar árboles al demostrarse que ayudaban a purificar el aire:

> Si fuese posible que en aire pudiese permanecer infestado por alguna eshalación pútrida, el plantio de árboles en los cementerios (según experimentos del referido autor) sería em medio mas seguro y conocido hasta el dia para remediar el perjuicio, por la facultad que logran todos los vegetales para atraer así con vigor y absorver esta especie de ecshalaciones malignas, lo que

> efectúan por medio de las hojas ó de las raíces, por lo que sembrar en los cementerios árboles y plantas es el arbitrio mas seguro para estirpar las eshalaciones mortíferas (Alzate 1831: 364)

La sanidad en la ciudad implicó la intervención de distintos actores políticos y de especialistas en distintos temas como arquitectos, ingenieros y médicos entre otros, que en conjunto permitieran hacer llegar el agua a la ciudad, mejorar el sistema de desalojo de los drenajes mediante la construcción de tuberías subterráneas y atarjeas, es cuando se empieza a prefigurar el concepto de "una ciudad limpia es una ciudad sana" que será el principio del movimiento higienista de la segunda mitad del siglo XIX.

El tema de la basura y los desechos de las casas y comercios será un problema también de antaño, había que reeducar a la población sobre la forma en la que evacuaban las aguas negras, modificar las cañerías, hacer sistemas de alcantarillas y un sistema de recolección de basura que la llevara fuera de la ciudad a parajes que no causaran daños por los hedores. Es por eso por lo que el Conde de Revillagigedo establece que:

> Todos los dueños de casas así de vecindad como de las que no lo son, dentro del término de cuatro meses precisos de la publicación de este vando, y bajo la pena de cien pesos, harán en lugar a propósito Letrina, Cubo o Poxo, vestido de mampostería hasta su suelo, si por no tenerlo la casa, o por otra razón, fuese necesario fabricarlo de nuevo para que en el se vacien las inmundicias… (AHCM, *Cloacas*, Vol. 515, exp. 11)

A esto se suma una reglamentación que indicaba en donde la gente debía tirar su basura distribuyendo en la periferia de la ciudad tiraderos y basureros. Para el conde de Revillagigedo no tenía sentido sanear la ciudad si no se hacía de manera conjunta con las periferias, los barrios indígenas que, a su juicio, contaminaban el aire y el agua por la basura acumulada y esto lastimaba a la ciudad (Dávalos 1989:61). A manera regional se impulsan proyectos para evitar inundaciones como el arreglo y mejoramiento del Desagüe de Huehuetoca.

III.3 Modernización de la Ciudad de México

> Y si en una ciudad tan poblada como lo es México, sus vecinos se dedicasen á cultivar plantas en lo interior de sus casas, si se restableciesen en los barrios las arboledas, que no hace mucho tiempo existían, las eshalaciones pútridas sesarian de serlo y se conseguirían muchísimas utilidades (Alzate 1831: 364)

Una de las aportaciones al urbanismo neoclásico serán los jardines, ya que no eran necesarias grandes obras de albañilería ni debía invertirse en ellos demasiado tiempo, siendo uno de los primeros espacios que cumplen con estas características el Jardín de la Alameda, modificado alrededor de 1770 por el virrey de Croix, dándole continuidad al proyecto del Virrey Antonio de Bucareli, sustituyéndose los espacios abiertos como las plazas de armas por jardines y la creación de nuevos espacios destinados exclusivamente para tal fin.

Inaugurado en 1775, el paseo Nuevo, era una avenida recta que arrancaba en la glorieta de la Acordada hasta el costado de la Garita de Belén, Guillermo Tovar y de Teresa describe que la mitad era de jardín flanqueado por árboles y adornado con una fuente en su parte media y rodeada de columnas salomónicas (Tovar y de Teresa 1991:128). Posteriormente denominado el Paseo de Bucareli, consolidó una extensión de la ciudad hacia el sur, convirtiéndose como afirma

Federico Fernández en un hito en la historia del urbanismo de la ciudad de México (Fernández 2000: 80), al romper con la ortogonalidad de la ciudad central.

En la siguiente imagen se distingue la conversión de la Alameda central en área verde, los paseos de Bucareli y El Paseo Nuevo, que conforman las nuevas avenidas que rompen con la traza de damero virreinal, incorporándose en ellas arboladas que se consolidarán en los años posteriores como áreas de paseos para la población.

IMAGEN 4. DETALLE DEL PLANO GENERAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO LEVANTADO POR EL TENIENTE CORONEL DE DRAGONES DON DIEGO GARCÍA CONDE EN AÑO DE 1793 Y GRABADO EN 1807. CARTOGRAFÍA. MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

La Forestación en ese momento ayudó a disminuir los embates provocados por las inundaciones en la Ciudad y sobre todo las tolvaneras que causaban graves problemas de salud a sus habitantes. Si bien los problemas continuaron, en las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX no hubo afectaciones mayores provocadas ya sea por la niebla seca o por las mismas inundaciones.

Con respecto al alumbrado público por Real Orden del 1° de abril de 1786, se dispuso se pusieran faroles en las calles. Durante la regencia del Conde de Revillagigedo se destinaron para la iluminación de la ciudad 35,429 pesos, rápidamente se elaboró un *Reglamento, para el gobierno que ha de observarse en el Alumbrado de las calles de México*, en donde se establecen el nombramiento de los oficiales, los sueldos que percibirán y se definen sus obligaciones (Revillagigedo 1790), a lo que se suma en el mismo año, otro reglamento en el que se establecen los puntos, reglas y preocupaciones que deben observarse en esta capital para evitar incendios, en dicho reglamento además de establecer los sitios en donde deben extremarse precauciones para evitar incendios, llama la atención desde el punto de vista tecnológico, el hecho de considerar algunos depósitos de agua, bombas y transportes adaptados para la pronta intervención en caso de algún siniestro,

> Las Bombas y útiles de la Ciudad, que se hallan en Palacio y en el Quartel del Puente de Peredo, se conducirán por los respectivos Maestros mayores de la Ciudad, que las tienen á su cargo, y para facilitar la conducción de los instrumentos, marcharán inmediatamente dos Carros, destinados para la limpieza, á cada uno de los parajes en que se hallan aquellos; y á fin de que no hagan falta estarán siempre nombrados dos de sus Mozos. (Revillagigedo, *Alumbrado*: foja 5)

IV. LA ILUSTRACIÓN Y LOS NUEVOS ESPACIOS DEL SABER

El conocimiento científico producto de la Ilustración tenía como principio promover la investigación, generar conocimiento y sobre todo formar nuevos perfiles y promotores que implementaran estos conocimientos. Esto se verá reflejado en los nuevos espacios para la educación, como el Jardín Botánico, La Academia de San Carlos, La Real Escuela de Minas y el Hospital Real de Cirujanos.

El Real Jardín Botánico fue un proyecto desarrollado durante el periodo de Carlos III, como una forma de llevar la "ciencia útil a sus colonias", motivada por la expedición realizada en 1787 con el propósito de mejorar la clasificación taxonómica de las especies vegetales, así como de instaurar una Cátedra dirigida por Martín de Sessé y Vicente Cervantes, impartiéndose el 2 de mayo de 1788 el primer curso de botánica en México (Zamudio 2002: 23). Como resultado de las expediciones científicas del virrey Manuel Antonio Flores, se empieza en la Ciudad de México la construcción del Jardín Botánico, que concluyó su sucesor el Segundo Conde de Revillagigedo. A pesar de que se asignó un lugar para desarrollar la enseñanza de la Ciencia Botánica y se elaboraron planos para dicho proyecto, no pudo establecerse en el lugar designado. Finalmente, el Virrey ofreció el Jardín del Palacio para tal fin, con las limitaciones de espacio que ello conlleva. Este jardín llegó a tener más de mil quinientas especies. Hubo un espacio dedicado al cultivo de plantas medicinales (Zamudio 2002: 24).

El presbítero Juan Antonio Alzate en la *Gaceta Literaria* púbica el discurso pronunciado en el Real Jardín Botánico el 2 de junio de 1794 por el catedrático Don Vicente Cervantes en donde habla sobre los atributos del árbol del Hule que en esta cátedra se analiza su uso como resina elástica, característico de este territorio y cómo debe hacerse la extracción, así como "el medio más ventajoso para hacer de ella algunos instrumentos útiles a la sociedad" (Alzate 1794: 320), siendo parte de estos usos los medicinales, la elaboración de moldes, artefactos o herramientas, entre otros.

Fue precisamente Alzate, gran hombre ilustrado promotor de estudios científicos en la Nueva España, quien motivó a José Mariano Mociño para que ingresara a esta institución, convirtiéndose en uno de los más apegados al trabajo de Sessé. Posteriormente trabajó con el médico Luis Montaña en el Hospital General de San Andrés y en el Real Hospital de Naturales, aplicando las virtudes medicinales de las plantas mexicanas, lo que dio como resultado la elaboración de normas farmacológicas que sentarán las bases de la medicina moderna, sustituyendo la terapia humoral por la brownista (González 2000:10).

La década de los años ochenta son los del desarrollo cultural de la Nueva España, mientras la economía seguía creciendo. Por iniciativa del virrey Matías de Gálvez, hermano del ministro de Indias, se funda en la Ciudad de México la Real Academia de las Tres Bellas Artes de San Carlos y empieza la distribución de periódico *La Gaceta de México*, en donde se publicarán las novedades que están implementando las autoridades en el territorio novohispano. Mientras que para 1811 se dictan las primeras clases en el Colegio Real de Minas, proyecto encargado al valenciano Manuel Tolsá, siendo este proyecto educativo pionero en sus planes de estudio, donde incorporaron las más modernas corrientes de las ciencias y las nuevas técnicas experimentales.

El antiguo Hospital de Indios se modernizará con las ideas ilustradas convirtiéndose en el Colegio Real de Cirujanos en donde se empezaron a desarrollar innovaciones en la educación con un perfil que incluía un programa académico teórico y práctico.

V. REFLEXIONES FINALES

Entre los virreyes que más aportaciones hicieron para el tema urbano en la capital del virreinato fueron el Marques de Croix Carlos Francisco de Croix, el Conde de Jerena Antonio de Bucareli y Ursúa, y el segundo Conde de Revillagigedo Juan Vicente de Güemes Pachecho de Padilla. Para el investigador Ignacio González Polo, es el Segundo Conde de Revillagigedo el gobernante que dejó en América el mejor testimonio por sus trascendentes reformas, antes y después de él (1789-1794), afirmando que ninguno hizo tanto en México en tan corto tiempo y con pocos recursos (González Polo 1984: 6).

Estos cambios implicaron una transformación de la ciudad muy lenta que empezó hacia la segunda mitad del siglo XVIII, pero que necesitó pasaran muchos años, ya que para la población fue una asimilación muy lenta poder adecuarse a esta modernidad, prácticamente en el caso de México, muchas de estas medidas se retoman y aplican a finales del siglo XIX y principios del XX. Estos procesos transformadores pensados desde la política y la economía de España, a nivel urbano y arquitectónico permitieron mejorar las condiciones en que se encontraba la población, modificando el modo de vida privado ya que todas las acciones implicaban de manera social.

La implementación de las reformas tuvo un sinfín de ajustes, en donde con base en la experiencia, cada virrey le dejaba a su sucesor un libro en donde se explicaban las tareas realizadas y los asuntos pendientes. Denotándose los asuntos que requirieron mayor atención como el tema de la distribución de la Ciudad mediante cuarteles, el tema del saneamiento que implicaba mejorar la calidad, distribución y almacenamiento del vital líquido, mejorar las cañerías para el drenaje, pavimentar las calles, tener control sobre los desechos humanos y de los comercios, creación de equipamientos y servicios, que sin duda alguna mejoraron radicalmente la sanidad de la ciudad.

Lo más difícil fue cambiar los hábitos de la población, aunque se fueron ajustando las medidas, no dejo de aplicarse sanciones a quienes no las cumplían. Varias de estas acciones fueron interrumpidas por el estallamiento de la Guerra de Independencia, pero de manera velada funcionando muchas de ellas durante el siglo del México Independiente.

Estas reformas borbónicas sin duda alguna serán las que sienten las bases del movimiento higienista del siglo XIX, que buscaban mejorar la calidad de vida de la población en zonas urbanas ahora afectadas producto de la industrialización, aunque las causas hayan sido distintas, los efectos nocivos en la salud seguían causando la muerte de cientos de víctimas producto de las epidemias, en ambos casos promoviendo el conocimiento como una forma de lograr mejorar la calidad de vida de la población, que se verá reflejado en la creación de instituciones que fomenten la enseñanza de nuevas disciplinas y formar profesionales con una visión moderna reflejo del mundo ilustrado.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Alzate Ramírez, José Antonio (1768). *Gacetas Literarias de México*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana en el Puente del Espíritu Santo y Librería del Arquillo.

Alzate Ramírez, José Antonio (1831). *Gacetas de Literatura de México*. Reimpresión en la oficina del hospital de San Pedro. Tomo III, México.

Archivo Histórico de la Ciudad de México. Ramo: *Policía en general*, volumen 3627.

AHCDMX. Ramo: *Ramo Colonias*. Periodo 1858-1920. Volumen 519 y 520.

AHCDMX. Ramo: *Cloacas*, Vol. 515 exp. 11.

Aureliano Alarcón, Ramón. Buriano Ana, López Susana (1997). *Índice de las Gacetas de literatura de México de José Antonio Alzate y Ramírez*. Ciencias, núm. 47, julio-septiembre, pp. 68-70. [En línea].

Bartoloche, José Ignacio (1772). *Avisos acerca del mal histérico, que llaman latido*. México: Mercurio volante.

Boils Morales, Guillermo (2003). "La ciudad de los Palacios y la Universidad" en *Un destino compartido. 450 años de presencia de la Universidad en la Ciudad de México*. México: UNAM.

Brading, D.A. (1997). *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Checa-Artasu Martín (2016). "Las áreas verdes en la Ciudad de México. Las diversas escalas de una geografía urbana" en *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. Vol. XXI, núm. 1.159 http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1159.pdf

Dávalos Marcela (1989). De basuras, inmundicias y movimiento. O de cómo se limpiaba la ciudad de México a finales del siglo XVIII. México: Cien fuegos.

De Mayorga Martin (1782). *Ordenanza de la división de la nobilísima ciudad de México en Quarteles, creación de los alcaldes de ellos, y reglas de su gobierno* México: Felipe de Zuñiga y Ontiveros, calle del espíritu santo.

Diego-Fernández Rafael, Gutiérrez María Pilar y Arrioja Díaz Luis Alberto (eds), (2014). *De reinos y subdelegaciones. Nuevos escenarios para un nuevo orden en la América Borbónica*. México: El Colegio de Michoacán, Universidad de Guadalajara y El Colegio Mexiquense.

Fernández Christlieb, Federico (2000). *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México. Antecedentes y Esplendores*. Temas selectos de Geografía de México. México: Plaza y Valdés Editores - Instituto de Geografía, UNAM.

Fernández Martha. "La Niebla seca que cubría el Valle de México. Noticas sobre la contaminación de la ciudad en el siglo XVIII" en Revista Electrónica: *Imágenes* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_niebla_seca_que_cubria_el_valle_de_mexico

González Bueno Antonio y Rodríguez Nozal Raúl (2000). *Plantas Americanas para la España ilustrada. Génesis, desarrollo y ocaso del proyecto español de expediciones botánicas*. Madrid: Editorial Complutense.

González Polo, Ignacio (1984). *Reflexiones y Apuntes sobre la Ciudad de México (Fines de la Colonia)*. Colección Distrito Federal # 4. México: Departamento del Distrito Federal.

Güémez Pacheco de Padilla Horcasitas y Aguayo, Juan Vicente. (1790). *Reglamento formado de órden del Exmo. Señor Virrey Conde de Revilla Gigédo para el gobierno que ha de observarse en el Alumbrado de las calles de México*. México: Editor no identificado. 8 fojas.

Güémez Pacheco de Padilla Horcasitas y Aguayo, Juan Vicente. (1790). *Reglamento en que se establecen los puntos, reglas y precauciones que deben observarse en esta capital para evitar incendios*. México: Felipe de Zuñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo. 10 fojas.

Güémez Pacheco de Padilla Horcasitas y Aguayo, Juan Vicente. (1831). *Instrucción reservada que el Conde de Revilla Gigedo dio a su sucesor en el mando, Marqués de Branciforte sobre el gobierno de este contiene en el tiempo que fue su virrey con un prontuario esacto de las materias que se tocan en ella; y el retrato de su autor*. México: Imprenta de la calle de las Escalerillas.

Jáuregui Luis (1999). *La Real Hacienda de Nueva España. Su administración en la época de los intendentes: 1786-1821*. México: Facultad de Economía - Universidad Nacional Autónoma de México.

Jáuregui Luis (2008). "Las Reformas Borbónicas" en Escalante Pablo (Et.Al) *Nueva Historia mínima de México.* México: El Colegio de México.

Ladrón de Guevara, Baltasar (1782). *Reflexiones y Apuntes sobre varios objetos que interesan la salud pública y la policía particular de esta ciudad de México, si se adaptasen las providencias o remedios correspondientes.* Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ramo: *Policía en general*, volumen 3627.

Morales María Dolores y Mas Rafael. *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX. Un ensayo comparativo entre México y España.* Consejo de Centros Históricos de la Ciudad de México, México, GDF, 2000.

Morales Martínez, María Dolores. *Ensayos urbanos. La Ciudad de México en el siglo XIX*. Colección Antologías UAM, México, 2011.

Sabou y Blanco, José (1824). *Historia General de España. Tablas cronológicas desde el año 1665 hasta el de 1700*. Tomo XIX. Madrid: Imprenta de D. Leonardo Núñez de Vargas.

Tovar y de Teresa, Guillermo (1991). *La ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido.* T. 1, Ed. Vuelta, México.

Zamudio Graciela (2002). "El Real jardín botánico del palacio Virreinal de la Nueva España" en *Ciencias* # 68, periodo Octubre.

ARTE EM MISSÕES JESUÍTICAS NO GUAIRÁ (1610-1631): ENTRELAÇANDO ARQUEOLOGIA, ANTROPOLOGIA E ARQUITETURA

Parellada, Claudia Ines

ARTE EM MISSÕES JESUÍTICAS NO GUAIRÁ (1610-1631): ENTRELAÇANDO ARQUEOLOGIA, ANTROPOLOGIA E ARQUITETURA

I. INTRODUÇÃO

O período da ocupação espanhola e das missões jesuíticas na Província do Guairá, nos séculos XVI e XVII, tem sido tema recorrente de pesquisas, especialmente do Museu Paranaense, instituição fundada em Curitiba, Paraná, sul do Brasil, em 1876.

No estudo fez-se análise comparativa de dados recuperados nas cidades coloniais espanholas e em várias missões jesuíticas, de período e contexto assemelhados, como Loreto, San Ignacio Mini, San Pablo del Iniaí, San Joseph e San Francisco Xavier, e sistematizado o acervo sob guarda do Museu Paranaense, resultado de prospecções e escavações de arqueólogos, como Blasi (1963, 1966) e Parellada (1993, 1995, 1997, 2009. 2013), entre outros. Buscou-se a caracterização de manifestações estéticas que fossem diagnósticas para este período.

Foram interpretadas estruturas em fotografias aéreas da região, em escala 1:25.000, dos voos de 1952 e 1980, e 1:70.000, no de 1963, do Instituto de Terras, Cartografia e Florestas do Paraná, ampliando a compreensão da dinâmica dos processos de ocupação. Imagens de satélite, algumas disponíveis no *Google Maps*, desde o ano 2001, e o uso de drones, mais recentes, são fundamentais para analisar e monitorar esses sítios históricos.

Também foram mapeadas as ações de educação patrimonial realizadas por diferentes instituições, públicas e privadas, como prefeituras, escolas primárias e universidades, bem com a legislação pertinente e as problemáticas, analisando estratégias de gestão e conservação.

A definição de conceitos teóricos é fundamental para analisar os dados recuperados, objetivando buscar a compreensão do uso do espaço, da duração das ocupações, da morfologia das áreas, das relações com a cultura material, bem como aspectos em relação a gênero, colonialismo e etnicidade, como os apontados em Funari (2007) e Zarankin & Salerno (2007).

II. A OCUPAÇÃO ESPANHOLA E AS MISSÕES JESUÍTICAS DO GUAIRÁ

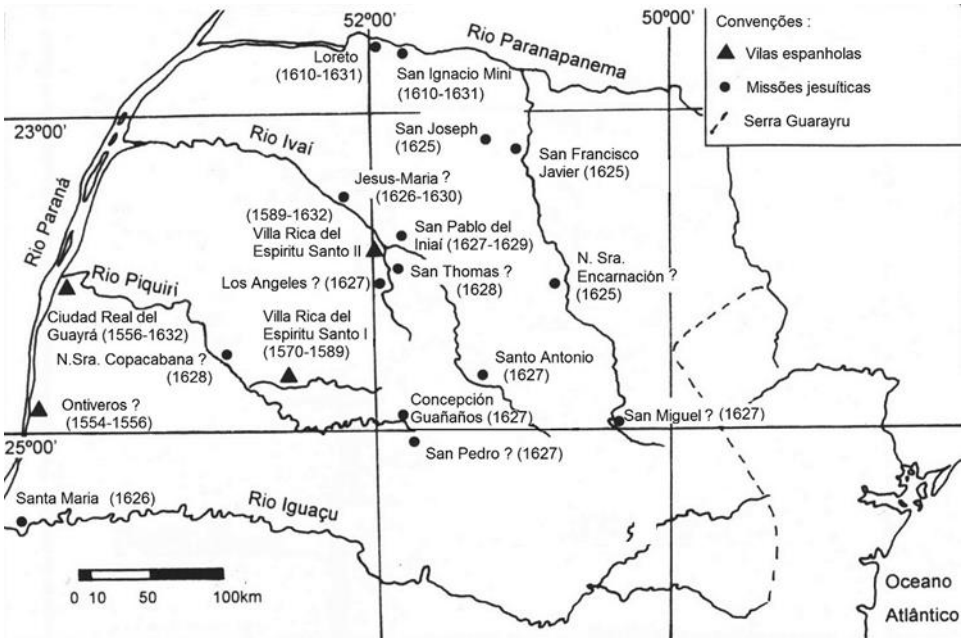
O Tratado de Tordesilhas, celebrado entre Portugal e Espanha em 1494, colocava o atual território paranaense, a oeste de Paranaguá, no sul do Brasil, como sendo da Coroa de Espanha.

A Província do Guairá era povoada principalmente por povos indígenas Guarani e da família linguística Jê. Alguns nativos colaboraram com viajantes europeus, como Aleixo Garcia, em 1524, Cabeza de Vaca, em 1542, e Mencia Calderón, em 1554, comandantes de expedições que saíam do litoral atlântico e pretendiam chegar ao Paraguai, usando caminhos indígenas, *Peabiru* (MCA I 1951: 70; Maack 1968: 6-7; Soares, 1981).

O Guairá tinha como limites ao norte o rio Paranapanema, ao sul o Iguaçu, a oeste o rio Paraná e a leste as serras de *Guarayrú* (Cardozo 1970: 14). Em 1593, essa área foi subordinada ao Governo Geral do *Rio de La Plata*, e a partir de 1617 ao Governo Geral do Paraguai (Maeder & Gutierrez 1995), observar figura 1.

Em 1554, o capitão Garcia de Vergara fundou a primeira vila espanhola do Guairá: Ontiveros, às margens do rio Paraná, uma légua acima do grande salto, que, devido a conflitos políticos, só resistiu até 1556.

FIGURA 1 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO DA PROVÍNCIA DEL GUAIRÁ, COM AS COMUNIDADES ESPANHOLAS E MISSÕES JESUÍTICAS DO FINAL DO SÉCULO XVI/ INÍCIO DO XVII (PARELLADA 1997: 10)



Em fins de 1556, o governador Irala resolveu fundar uma segunda comunidade, e assim enviou o capitão Ruy Diaz de Melgarejo, que nas margens do Piquiri, junto à foz, ergueu Ciudad Real del Guairá, para onde foram transferidos os que restavam em Ontiveros (Guzman 1612). Em Ciudad Real, com área de 840.000 m2, havia uma pequena fábrica de tecidos, além do comércio da erva-mate e do plantio da cana de açúcar, milho e mandioca. Foram identificados sinos em cerâmica, parte de materiais usados em processos para obtenção de açúcar, expostos agora no Museu Paranaense.

Em fevereiro de 1570, o capitão espanhol Melgarejo, com 40 homens e 53 cavalos, fundou Villa Rica del Espiritu Santo, em área onde poderia extrair ferro e cobre, às margens do rio Santo Rei, afluente do rio Cantu. A principal atividade e moeda no Guairá era a erva-mate, que concorria com os ervais da serra do Maracaju (Montoya 1985: 22).

A retirada e transporte da planta eram tarefas dos indígenas através das *encomiendas*, uma institucionalização feudal (Haubert 1990: 35). Os encomendeiros do Guairá possuíam *pueblos* com indígenas dirigidos por clérigos (Cardozo 1970: 77).

Em 1589, devido à epidemia de varíola, que provocou muitas mortes entre indígenas e espanhóis, o capitão Guzman determinou a transferência de Villa Rica para junto a confluência do Corumbataí no Ivaí.

O Estado espanhol tinha uma profunda ligação com a igreja, e nas "*Capitulaciones de la Real Provisión de 1526*" se fizeram constar os fins espirituais da conquista (Capsdequi 1957: 18).

Em 1588, chegaram ao Guairá, por solicitação dos moradores das cidades, os padres jesuítas Manuel Ortega, português, e Tomas Fields, irlandês, permanecendo quatro meses em Villa Rica, atendendo tanto os espanhóis quanto aos índios, fazendo batismos,

matrimônios e ainda pregando o evangelho através de incursões pelas aldeias indígenas, especialmente as com povos Guarani e Jê, através de missões móveis. Esses jesuítas tinham influência portuguesa, e uma maior aproximação com o padre José de Anchieta, espanhol e que estudou em Coimbra- Portugal, um dos fundadores do Colégio de São Paulo, em 1554.

O governador do Paraguai Hernandarias, no relato de 1607 a Felipe III, insiste na importância do catequismo de indígenas do Guairá, pois haveria a conquistar da região sem armas. Na carta, Hernandarias informa que Ciudad Real e Villa Rica possuíam, respectivamente 30 e 100 colonos espanhóis, e ao seu redor cerca de 150.000 índios (Taunay 1925: 284-305).

Em 1607, foi criada a Província Jesuítica do Paraguai com recursos da Coroa de Espanha, e em 1609, a Companhia de Jesus inicia o planejamento de missões jesuíticas no Guairá, buscando concentrar os índios em missões fixas, para ampliar a evangelização dos indígenas.

As distâncias e a viagem entre Asunción e o Guairá eram longas e difíceis, e os jesuítas deveriam atender ainda as cidades, e, assim, os padres italianos Simón Mascetta e Joseph Cataldino, partiram de Asunción em 1609, e, fundaram no vale do Paranapanema, em março de 1610, a missão de *Nuestra Señora de Loreto* e depois, em área próxima, *San Ignacio Mini*.

Criaram-se, entre 1610 e 1628, 15 missões jesuíticas fixas no Guairá: *Nuestra Señora de Loreto, San Ignacio Mini, San Francisco Xavier, San Joseph, Nuestra Señora de Encarnación, Santa Maria, San Pablo del Iniaí, Santo Antônio, Los Angeles, San Miguel, San Pedro, Concepción de Nuestra Señora de Guañaños, San Thomas, Ermida de Nuestra Señora de Copacabana, e Jesus-Maria.* Ocupavam o topo de morros, geralmente circundados por rios de grande porte, como Paranapanema, Tibagi, Ivaí, Iguaçu e Piquiri, e seus afluentes, várias destas missões eram interligadas pela rede de caminhos indígenas, o Peabiru.

A maior parte das missões foi criada com índios Guarani, mas quatro delas tiveram grupos da família linguística Jê, que são as de *Santo Antonio* e *San Miguel* foram fundadas com indígenas *Camperos*, e as de *Concepción de Nuestra Señora de Guañaños* e *San Pedro* com *Gualachos* (MCA I 1951: 293-298). Nos documentos, do início do século XVII, descrevem-se o uso de estruturas subterrâneas para morar, sepultar e armazenar alimentos, além de diferenças linguísticas e culturais entre esses povos e os Guarani.

Houve várias pesquisas arqueológicas, como as de Blasi (1966), Chmyz et l. (1990), Chmyz (2001) e Parellada (2009, 2013), entre outras.

São raras as citações sobre africanos no Guairá, mas aparecem como marinheiros e, algumas vezes, participantes nas expedições paulistas e portuguesas para prear indígenas. No século XVII já existia um tráfico intenso de povos africanos para trabalhos nos canaviais do Rio de Janeiro e do, agora, nordeste brasileiro. A estética e a simbologia africana, algumas vezes, está presente na arte jesuítica, com marcas tribais e formas de artefatos religiosos, como, por exemplo, tocheiros característicos.

III. INDÍGENAS E JESUÍTAS

Na Província del Guairá, atual território paranaense, sul do Brasil**,** foram criadas quinze missões jesuíticas, entre 1610 e 1628, sendo as primeiras *Nuestra Señora de Loreto del Pirapó* e *San Ignacio Mini*, no vale do rio Paranapanema, que concentraram mais indígenas, sendo a maioria Guarani, e consideradas as maiores em dimensões da região.

Os missionários jesuítas vieram de diferentes continentes financiados pela Coroa espanhola, motivados pela conquista espiritual de povos com costumes desconhecidos, trazendo uma quantidade de informações que seduzia e assombrava grande parte da

população indígena. O uso de símbolos e imagens pelos religiosos cativou o imaginário indígena, e a fuga da escravidão que os bandeirantes com seus aliados Tupi impunham, fez a aproximação decisiva com a Companhia de Jesus (Parellada 2011).

A capacidade de articulação, o domínio de línguas indígenas e as várias publicações fizeram com que Antonio Ruiz de Montoya, que viveu no Guairá entre 1612 e 1631, sobressaísse em meio aos outros jesuítas que participaram da fundação e do cotidiano das missões naquela região (Aguilar 2002).

Chegaram, entre 1614 e 1630, novos jesuítas ao Guairá: Martin Javier Urtazun, Jean Vaisseau, Diego de Salazar, Francisco Ortega, Francisco Diaz Taño, Cristobal de Mendoza, Justo Ven Suerck, Pedro Juan de Ocampo y Medina, Pedro de Mola, Diego Boroa, Claudio Ruyer, Juan Agustin Contreras, Marcos Marin, Silverio Pastor e Ignacio Martinez (Techo 2005). Alguns deles já tinham sido responsáveis por missões em outras áreas, pois havia uma circulação contínua dos padres pela Bacia do Prata. Urtazun (1614), Marcos Marin e Vaisseau (1624) morreram trabalhando no Guairá, enfraquecidos com doenças que dizimavam os indígenas.

Os jesuítas ficavam geralmente em dupla nas áreas onde se estabeleciam as missões, pois um se deslocava, junto com indígenas aliados, pelas aldeias vizinhas para ampliar o número de convertidos. Montoya (1989) chegava com a cruz, o Evangelho ilustrado, e algumas vezes com um estandarte com a tela da Virgem Maria. Conforme os índios aceitavam a presença dos jesuítas, novas missões eram formadas, a maioria junto a aldeias nativas já estruturadas.

A evangelização dos índios era feita com auxílio de livros ricos em imagens, que mostravam a vida de Jesus Cristo: infância, vida pública, além da Paixão e Ressurreição. Um deles era o *Evangelicae Historiae Imagines* do padre jesuíta Jerome Nadal (1507-1580), impresso em 1593, e posteriormente editado em 1594 e 1595, agora com o nome *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, com gravuras de Bernardino Passeri, Maten de Vos, além de Jerome e Anton Wierix (Mac Donnel 1998). Os jesuítas usavam algumas publicações como inspiração de modelos para esculturas, componentes arquitetônicos e pinturas usadas no interior de igrejas, colégios e estandartes na chegada as aldeias.

Em 1617, na missão de San Ignacio Mini havia 850 famílias Guarani, sendo que 500 crianças estudavam no colégio, situado ao lado da igreja. Nessa época estavam cerca de 8.000 indígenas morando em San Ignacio e Loreto, que possuía igrejas e casas consideradas admiráveis, áreas de plantações de videiras, cana de açúcar, milho, batata, amendoim e mandioca, de criação de gado, ovelhas e cabras. Aos índios eram ensinados ofícios para tornarem-se viticultores, carpinteiros, oleiros, pedreiros e arquitetos, além dos padres aperfeiçoarem as técnicas tradicionais indígenas de plantio.

Na missão jesuítica de Loreto foi criada, em 1619, uma escola de canto coral, música e dança com a chegada do padre belga Jean Vaisseau, músico que formou um coro, com indígenas, ensinando-os a tocar vários instrumentos. Os padres Claudio Ruyer, um dos fundadores da missão de Santa Maria La Mayor, e Louis Berger também ensinavam a música, e havia aulas de escultura, pintura e arquitetura (Techo 2005/1673; Furlong 1962).

Nas missões jesuíticas, no Guairá, havia a orientação para que os padres ensinassem aos indígenas além da doutrina cristã, outros elementos coloniais: a leitura, a escrita, o canto e a música sacra com influência barroca, utilizando especialmente a flauta (*mimby*) e os tambores (*angu'a*). Cada missão possuía, ao menos, um coro de música (*poraheita re'yi*), e o com maior reconhecimento, pela afinação dos cantores, foi o da missão de Loreto, entre 1619 e 1624, que tinha como maestro o padre músico Jean Vaisseau. A dança (*jeroky*), o canto e a música (*porahéi*) sempre encantaram os Guarani, e a formação de bandas, orquestras e

coros fazia com que os indígenas aceitassem mais facilmente a presença dos colonos espanhóis e dos jesuítas no Guairá.

Havia instrumentos musicais de sopro, como flautas em taquara e madeira, chirimias, buzinas e trombetas, de percussão como tambores, e de corda, como rabecas e violas de gamba, entre outros (MCA I 1951: 168-213).

Os Guarani tradicionalmente já fiavam com auxílio de fusos as fibras de algodão (*amandyju)*, caraguatá, embira, entre outras plantas, tecendo através de teares manuais (*óg apyterakua*), essas tarefas geralmente eram feitas pelas mulheres. Teciam peças de vestuário, como tangas, túnicas, capas e cintas, que podiam estar associadas a plumária, bem como redes de dormir e malhas, com diferentes texturas e tamanhos, para auxiliar no transporte de crianças e objetos. Havia, em Ciudad Real, uma pequena fábrica de tecidos com teares maiores, com mão-de-obra indígena, que exportava os tecidos, tingidos especialmente de cor preta.

O uso de teares, similares aos das missões, remete aos indígenas Xetá, que faziam túnicas e tangas tecidas com fibras de caraguatá até 1955 (Parellada 2017: 215). O padre Diego de Salazar, no início do século XVII, descreveu povos entre os rios Ivaí e Paraná que usavam pedras suspensas nos lábios, viviam em casas rústicas, alimentando-se de caça e raízes, usando lanças com pontas em pedra ou osso. Eram setenta e três que foram conduzidos a um povoado, onde em menos de um ano só restaram quatro, morrendo rapidamente (Techo, 2005: 313-314). Talvez fossem povos Xetá.

IV. CERÂMICA

Os povos Guarani tradicionalmente confeccionavam vasilhas em cerâmica, onde se destacava a forma carenada e alguns tipos de decorações, como a pintura em motivos geométricos em traços finos e faixas com cores, geralmente, vermelha e preta sobre engobo branco, além dos recipientes escovados, corrugados e ungulados. Os europeus já possuíam louça e utensílios em metal, com utensílios de formas diferenciadas dos indígenas, tais como os pratos rasos e fundos, taças, sopeiras, tigelas com alças e asas.

No Guairá havia muitos indígenas convivendo com espanhóis, assim os estudos arqueológicos permitem observar que a maioria da cerâmica era produzida pelos Guarani, apesar de muitos artefatos mostrarem influência europeia como, por exemplo, os motivos florais, as incisões com detalhes barrocos, a associação de vários tipos decorativos, tais como pinturas, incisões e variados tratamentos de superfície, como o ungulado, digitado, além da marcação dos lábios das vasilhas (Parellada 1997).

A cerâmica Guarani era feita geralmente pela mulher, somente a coleta da argila era tarefa masculina. Nas superfícies dos vasilhames cerâmicos podiam ser representados elementos míticos, como figuras humanas, animais, plantas e seres fantásticos, ou a estilização deles em desenhos geométricos, alguns de alta complexidade.

Os grafismos, muitas vezes repetidos na pintura corporal e no trançado, podiam ser pintados com vermelho, preto e branco, ou através de variadas técnicas decorativas, sendo as mais comuns a incisão, a marcação com unhas e dedos, o alisamento através de palha do milho ou conchas, entre muitas outras.

A cerâmica Guarani era confeccionada pelas técnicas do modelado e acordelado, e a chegada ao Guairá, no século XVI, de espanhóis e jesuítas fez com que os índios usassem também o torno, além de moldes para materiais de construção. Nas vasilhas houve a introdução de motivos florais, zoomorfos e religiosos, além da aplicação recorrente de apêndices com forma de animais, ou parte deles, como cabeças e membros, que ocorrem

com frequência em vestígios missioneiros, como os da missão de *San Pablo del Iniaí*, *Loreto*.e de *San Ignacio Mini.*

As formas e os padrões decorativos diferenciados dos vasilhames cerâmicos dos índios Guarani e dos espanhóis, e até mesmo os hábitos alimentares, também manifestam diferenças étnicas. O conhecimento de novas línguas e a possibilidade de diálogo entre povos diferentes permitiu amplas trocas de informações, desde mitos e histórias, até o uso de armas de fogo pelos índios, e dos indígenas pelos europeus.

Algumas bases de pratos com simbolismo religioso característico dos jesuítas estão presentes no acervo do Museu Histórico de Santo Inácio (Mota 2010).

Uma das manifestações estéticas representativas deste período são as telhas de canal desenhadas recuperadas nas áreas das missões de *Loreto del Pirapó* e *San Ignacio Mini*, que também aparecem em missões do Paraguai (Parellada 2011).

Os desenhos elaborados durante a secagem das telhas sobre moldes mostram que a parte externa era alvo de expressões de indivíduos que possuíam diversidade cultural, e também possivelmente de faixa etária e de gênero.

Caracterizaram-se telhas com desenhos de cruz, podendo ser por prensagem de objetos ou moldes e incisão, com simbologias características da Companhia de Jesus, com imagens de embarcações e de construções que podem ser igrejas, e, até mesmo, de assinaturas de padres jesuítas, como a de Cataldino. Nas telhas aparecem motivos geométricos, como traços, linhas retas e sinuosas, bem como círculos, em quantidades e dimensões variadas, e também representações de animais, como onça, cobra e pássaros, cuja temática pode estar relacionada aos mitos Guarani e/ ou a evangelização. Na missão de Loreto (1610-1631) a variação temática dos desenhos das telhas é muito maior.

Ainda era frequente o uso de ladrilhos cerâmicos, maciços, para decorar o piso e, algumas vezes, de paredes, das igrejas de missões, como as de *Loreto del Pirapó* e *San Ignacio*, no vale do Paranapanema.

Nas missões jesuíticas do Guairá, como *San Ignacio Mini* e *San Pablo del Iniaí*, foram recuperados muitos pedaços pequenos de cerâmica circulares, alguns oriundos de vasilhames quebrados, caracterizados como peças do jogo de tejo. Este jogo consistia em atirar de um ponto fixo alguns *tejos*, pequenos discos cerâmicos ou metálicos, com a espessura de uma telha (*teja* ou *ña'e'upyko'emby*), em uma cancha riscada no solo e dividida em raias. As regras do jogo variavam, sendo que, nos séculos XVI e XVII, parece que se vencia a rodada quando um dos jogadores posicionava mais *tejos* na mesma raia, e quanto mais longe a raia estivesse do ponto de lançamento.

V. MISSÕES DO GUAIRÁ: ASPECTOS ARQUITETÔNICOS

As cidades coloniais espanholas do final do século XVI, como a segunda fundação de Villa Rica del Espiritu Santo, eram baseadas no modelo codificado na lei de 1573 de Felipe II, considerada a primeira lei urbanística da Idade Moderna. Este modelo, segundo Benévolo (1978), seria um "enxadrezado de ruas retilíneas", que definiam uma série de quadras iguais, quase sempre quadradas, sendo que no centro da cidade ficava a praça. Ainda esta lei ressaltava que os terrenos ao redor da praça não deveriam ser concedidos a particulares, mas sim reservados à Igreja, aos edifícios reais e municipais, às lojas e casas de mercadores.

Nas missões jesuíticas existiam normas em relação à localização e o traçado urbanístico, com várias diferenças em relação às cidades coloniais, pois a estruturação da missão deveria ter um caráter essencialmente religioso e educativo.

Nas fundações das missões do Guairá, o desenho da malha urbana, apesar de procurar atender as normativas, ocorriam problemas nos traçados. Algumas quadras acabavam ficando inclinadas em relação ao alinhamento das ruas, pois existiam declives no terreno que dificultavam os traçados sempre em ângulos retos. Com frequência faltavam equipamentos de medição e pessoal com experiência na demarcação das quadras, como geralmente havia nas cidades coloniais. As ruínas da missão San Ignacio Mini (1610-1631), atualmente situada no município de Santo Inácio, Paraná, sul do Brasil, teve a planta revista, e apresentou boa parte das estruturas em taipa de pilão com ângulos diferentes de 90 graus, o que ressalta esta situação (Parellada 2013:112).

A taipa de pilão, principal técnica construtiva usada em paredes e muros nas cidades de Ciudad Real e Villa Rica, na primeira e segunda fundações, e em várias edificações das missões jesuíticas do Guairá do início do século XVII, é uma massa de terra argilosa fortemente comprimida, da qual se fazem blocos, através de molde denominado taipal ou caixa. A facilidade de obtenção de matéria-prima e a rapidez na execução, como a disponibilidade de mão-de-obra, tornaram este sistema construtivo uma alternativa viável no Guairá.

As igrejas das missões de Loreto e San Ignacio Mini, que possuíam três naves, eram conhecidas pela beleza e imponência, como apontam vários documentos em MCA I (1951: 214-215), como este sobre a visita do Padre Nicolau Duran a Loreto, entre 1626 e 1627: "... *Iglesia, que estaba llena de gente, y me holge notablemente de verla porque es grande i de 3 naves tan bien hecha i tan alegre, y estaba tan adornada de flores i otras imvengiones que me pareció un retrato del Cielo".*

VI. DESTRUIÇÃO DAS MISSÕES JESUÍTICAS DO GUAIRÁ

As missões jesuíticas sofriam ataques constantes de expedições paulistas, que vinham capturar índios, e em 1631 aconteceu a investida final às áreas do Paranapanema.

Foram levados do Guairá para São Paulo, entre 1628 e 1630, mais de 50 mil indígenas, sendo que os irmãos André, Domingos e Baltasar Fernandes, alguns dos que coordenavam os assaltos ao Guaíra, conseguiram formar a infraestrutura de vilas paulistas, como Santana de Parnaíba, Itu e Sorocaba, respectivamente (Monteiro 1994). Alguns artífices indígenas, além de artefatos da cultura material foram deslocados para o interior de São Paulo, e essas contribuições podem ser observadas nas talhas e portadas dessa região, especialmente as dos séculos XVII e XVIII, como podem ser observados as imagens e discussões em Schunk (2012).

Na bandeira de 1628, Manuel Preto, um dos bandeirantes mais ativos naquela região, acabou sendo morto, o que provocou uma reação de grandes proporções comandada por Raposo Tavares que assolou o Guairá em 1631 (Parellada 2009).

Os jesuítas, cientes do perigo iminente decidiram abandonar as duas maiores missões: San Ignacio Mini e Loreto, organizando a fuga épica, pelos rios Paranapanema e Paraná, de cerca de doze mil índios através de 700 balsas. Os santos foram transportados em arcas, os ossos dos três missionários falecidos foram retirados e levados, bem como cada família levava um pouco dos pertences nas balsas que deslizavam pelos rios.

Em 1632, houve também a destruição das cidades coloniais espanholas, sendo que a região foi só efetivamente ocupada no final do século XIX, com a criação de colônias indígenas pelo Governo Imperial do Brasil junto às áreas das ruínas de Loreto e San Ignacio Mini, e fortificações nos locais outrora ocupados por Ciudad Real e a segunda fundação de Villa Rica.

A preservação de sítios arqueológicos, bens da União, é urgente e necessária, pois a memória brasileira vem sendo impactada diariamente, e a arqueologia traz dados importantes na recuperação desta memória coletiva. Somente com a ampliação da educação patrimonial é que poderemos contar com o auxílio da população na proteção de suas próprias raízes e no resgate desta herança que é de todos: o patrimônio natural e histórico.

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUILAR, J.C. 2002. Conquista espiritual: a história da evangelização na Província Guairá na obra de Antonio Ruiz de Montoya, S.I. (1585 –1652). Roma: Ed. Pontificia Universitá Gregoriana.

BENÉVOLO, L. 1978. Diseño de la ciudad- 4/ El arte y la ciudad del siglo XV a XVIII. México: Ediciones G. Gilli S.A.

BLASI, O. 1963. Aplicação ao método arqueológico no estudo da estrutura agrária de Vila Rica do Espírito Santo- Fênix-PR". Boletim UFPR, História, v.4, p.1-13.

_____. 1966. Investigações arqueológicas nas ruínas da redução jesuítica de Santo Inácio Mini, PR, Brasil, nota prévia. Anais do 36 Congr. Intern. Americanistas, v.1, p.473-480, Sevilha.

BLUME, H. 1985. Cobijo. 3º reimp. Madrid: Graficinco.

CAPSDEQUI, J.M.O. 1957. El estado español en las Índias**.** 3ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica.

CARDOZO, R.I. 1970. El Guairá, historia de la antigua provincia (1554-1676). Asunción: El Arte.

CHMYZ, I. 2001. Pesquisas arqueológicas nas reduções jesuíticas do Paraná. Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes, Curitiba, v. 15, p. 39-58.

_____; SGANZERLA, E.M.; VOLCOV, J.E. 1990. O projeto arqueológico Rosana-Taquaruçu e a evidenciação de estruturas arquitetônicas na redução jesuítica de Santo Inácio Menor. Arqueologia, Curitiba, v.6, p. 1-54.

FUNARI, P.P.A. 2007. Teoria e a arqueologia histórica: a América Latina e o mundo. Vestigios, v.1, n.1, p. 51-58.

FURLONG, G. 1962. Misiones y sus pueblos de guaranies. Buenos Aires: Imprenta Balmes.

GUZMAN, R.D. 1612 (2009). Anais do descobrimento, povoação e conquista do Rio de La Plata. Docum. Oficiais, MS.

HAUBERT, M. 1990. Índios e jesuítas no tempo das missões. São Paulo: Cia. das Letras.

MAACK, R. 1968. Geografia física do Estado do Paraná. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio Editora.

MAC DONNELL, J.F. 1988. Gospel illustrations: a reproduction of the 153 Images taken from Jerome Nadal's 1595 book ADNOTATIONES ET MEDITATIONES IN EVANGELIA. Fairfield Jesuit Community.

MAEDER, E.J.A. & GUTIERREZ, R. 1995. Atlas histórico del nordeste argentino. Resistencia: Inst. Invest. Geohistoricas Conicet, Fundanord, 199pp.

MCA I Manuscritos da Coleção De Angelis I. 1951. Jesuítas e Bandeirantes no Guairá (1549-1640). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

MELIÁ, B.; SAUL, M.V.A.; MURARO, V.F. 1987. O Guarani: uma bibliografia etnológica. Santo Ângelo: FUNDAMES.

MONTEIRO, J.M. 1994. Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras.

MONTOYA, A.R. 1989 (1639). Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañia de Jesus en las Provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape. Rosario: Equipo Difusor de Estudios.

MOTA, L.T. (org.). 2010. Redução Jesuítica de Santo Inácio. Maringá: EDUEM, 174 p.

PARELLADA, C.I. 1993. Villa Rica del Espiritu Santo: ruínas de uma cidade colonial espanhola no interior do Paraná. Arquivos do Museu Paranaense, n série arqueologia, Curitiba, v. 8, p.1-58.

_____. 1995. Análise da malha urbana de Villa Rica del Espiritu Santo (1589-1632)/ Fênix – PR. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, v.5, p. 51-61.

_____. 1997. Um tesouro herdado: os vestígios arqueológicos na cidade colonial de Villa Rica del Espiritu Santo/ Fênix- PR. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPR, Curitiba.

_____. 2009. Paraná espanhol; cidades e missões jesuíticas no Guairá. In: SEEC-PR. Missões: conquistando al as e territórios. Curitiba: SEEC-PR, p.59-79.

_____. 2011. Resistência e mudança Guarani: a linguagem visual nas missões jesuíticas do Guairá (1610-1631). Anais da IX Reunião de Antropologia do Mercosul, Curitiba.

_____. 2013. Arqueologia das fortificações no Paraná. In: LINO, J.T. & FUNARI, P.P.A. Arqueologia da guerra e do conflito. Erechim: Editora Habilis, p.97-128.

_____. 2017. Plumária, peles, lascas e cerume de abelha: diálogos entre arqueologia Guarani e povos Xetá. Pesquisas, Antropologia, Unisinos, n.73, p.213-234.

SCHUNK, R. 2012. Frei Agostinho de Jesus e as Tradições da Imaginária Colonial Brasileira – séculos XVI – XVII. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UNESP.

SOARES, O. 1981. O andarilho das Américas: Cabeza de Vaca. Ponta Grossa: UEPG.

TAUNAY, A.E. 1925. Documentação espanhola. Anais do Museu Paulista, tomo II, 2 parte, São Paulo, Officinas do Diário Official.

TECHO, N. 2005. Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesus, 1673. Asunción: CEPAG.

ZARANKIN, A. & SALERNO, M. 2007. El sur por eu sur: una revisión sobre la historia y el desarollo de la arqueologia histórica en América meridional. Vestigios, v. 1, n.1, p. 17-47.

POLÍTICAS LOCALES DE TURISMO EN LA CIUDAD DE CAMPECHE: EVOLUCIÓN Y SITUACIÓN ACTUAL

Aida Amine Casanova Rosado

POLÍTICAS LOCALES DE TURISMO EN LA CIUDAD DE CAMPECHE: EVOLUCIÓN Y SITUACIÓN ACTUAL.

Desde hace ya varias décadas, al enfrentarnos a procesos dinámicos donde la expansión territorial se ha constituido como un nuevo patrón de urbanización en la escala local, hemos volteado a ver la revalorización de los centros urbanos, por ser éstos lugares los que normalmente cuentan con la mayor capacidad de infraestructura y equipamiento urbano, esto es, son las áreas con mayor dotación de servicios, pero además, y quizás la parte más importante, radique en que cuentan con un gran valor simbólico y muchas de ellas cultural ante los ojos de sus habitantes, buscando con ello, readecuar sus actividades a las nuevas condicionantes territoriales imperantes en los procesos de globalización y de mercantilización del desarrollo urbano.

Este proceso de revalorización obedece también, y en buena medida, a la transición demográfica que vivió AL a partir de 1950, donde la población urbana era de alrededor del 40% en tanto ya en la segunda década del siglo XXI ha llegado a ser del 80%. En este sentido la migración ya no se presenta desde el campo a la ciudad, sino inicia un proceso de migración periurbana e internacional. La globalización y la transición demográfica conducen a la existencia de un doble movimiento interrelacionado en la ciudad.

"El regreso a la ciudad construida en un contexto de internacionalización, que lleva a la necesidad de introducir el concepto de introspección cosmopolita, como un rasgo del actual proceso de urbanización imperante en América Latina, rasgo opuesto a lo sucedido anteriormente donde la urbanización se caracterizó por la periferización y la formación de áreas metropolitanas" (Carrión, 2005, p. 12).

En consecuencia, este retorno a la ocupación de los centros históricos, aunado a los nuevos planteamientos en el desarrollo urbano, los recientes desafíos en materia de telecomunicaciones, los retos que imponen los procesos de la conservación patrimonial imponen diversas miradas en el tratamiento de los mismos, conservarse o diversificarse, o como lo denominaría Carrión, ser memoria o protagonista de la ciudad (Carrión, 2005, p).

Atendiendo el tema conceptual, podemos visualizar que a partir de los años ochenta, "la ciudad fue tomando el camino del crecimiento a través de la transformación de los existente". Iniciando el momento en donde "la reutilización y la puesta en valor de viejas partes de la ciudad según principios diferentes de los del pasado: valorización de las diversidades, recuperación de los testimonios del pasado, búsqueda del genius loci y de las bases espaciales de la identidad de los habitantes, ligamen de lo bello con la funcionalidad" (Améndola, 2002, p. 31).

Los centros históricos son objetos patrimoniales y como tal son producto de procesos culturales, no es una cosa, no es un sitio ni siquiera un lugar, los centros históricos son patrimonio por los procesos de creación de sentido y representación que suceden al identificarlos, definirlos y manejarlos por las sociedades que los habitan. No como el discurso patrimonial tradicional ha definido a lo largo de décadas, como objetos materiales, sitios, lugares o paisajes que "encuentra que su valor innato, su esencia, es algo que hablará a las generaciones presentes y futuras y asegurará su comprensión de su lugar en el mundo" (Smith, 2011, p).

En muchos casos a los centros históricos, Campeche es uno de ellos, se les da valor por medio del acto de designarlos patrimonio y para ello se realizan procesos de negociaciones patrimoniales y de recreaciones por parte de la propia autoridad. Resulta ser un discurso con el

fin de legitimar construyendo narrativas históricas y culturales, dándoles valores y jerarquías para la sociedad, pero sin la participación social.

La ciudad patrimonial resulta descontextualizada de su entorno inmediato, de su realidad de ser parte de la ciudad y desde hace algunas décadas empieza a vincularse con conceptos como el turismo, la mercantilización, la comunicación masiva, conceptos que no son ajenos a ellos pero que no pueden ser conceptualizados de manera independiente.

Las miradas, en consecuencia, están volteando a ver a los centros históricos, debiendo ellos readecuarse a las necesidades y cambios que las nuevas funciones y necesidades imponen. Los centros históricos tienen retos importantes frente a si, siendo éstos el espacio público por excelencia, el lugar donde tradicionalmente se va a disfrutar, por lo que debieran convertirse en espacios innovadores, reconvirtiéndose como el objeto de la ciudad posible; de esta manera la centralidad histórica debiera ser entendida como proyecto y no sólo como memoria. (Carrión, 2011, p. 38)

Este proyecto tendría que ser un proyecto de ciudad, de la ciudad donde están insertas, ya que éstas son el núcleo fundacional de las mismas, su origen, conviven con ellas y se interrelacionan, no así, han sido tratadas todas. Existen en México 11 ciudad inscritas en la lista del patrimonio mundial, sobre ellas y a partir de su incorporación, han existido innumerables políticas públicas que se han caracterizado por el predominio de la inversión pública en la realización de obras y acciones tendientes a lograr el aprovechamiento de estas zonas, fundamentalmente, el aprovechamiento turístico.

Una breve mirada al crecimiento histórico de la ciudad de Campeche hasta el día de hoy, permite constatar que ésta vivió un proceso de expansión muy rápido y sostenido entre las décadas de los años 70's y los 80's para luego disminuir progresivamente en la última década del siglo XX y estabilizarse con un crecimiento sostenido.

De su fundación hasta principios del siglo XX, esto es, el período que comprende la colonia hasta el umbral de la revolución, pasando por el período de independencia en el país, la ciudad se circunscribía a la zona del recinto amurallado y de sus llamados "barrios tradicionales". De principios del siglo XX hasta inicios de los años 70's, el crecimiento urbano se desplegó, conformando una pequeña periferia. Durante este período la ciudad creció aproximadamente un 62%.

Durante la década de los 70's la tasa media de crecimiento poblacional de la ciudad alcanzó un poco más del 8% y la población paso de 58,885 a 128, 434 habitantes. Aunque el detonador de este crecimiento para el estado, fue el llamado "boom petrolero" sucedido entre 1976 y 1982, el impulso urbanizador continuó durante la década de los 80's cuando se alcanzó el mayor ritmo de expansión urbana, esto a pesar de que la población crecía a un ritmo mucho más lento que en la década anterior. Los últimos 10 años del siglo pasado y los actuales, han visto continuar dicha expansión a un ritmo más reducido; En 1970 la población para la ciudad de Campeche era de 69,506, de 1970 a 1980 la tase de crecimiento poblacional fue de 8.11%, en tanto en 2015 la población fue de 242,867 siendo la tasa de crecimiento poblacional del 1.6% para los últimos 5 años.[1]

Pese al crecimiento descrito, es posible observar que la ciudad de Campeche ha conservado un carácter compacto, lo que constituye un elemento positivo para la misma. El

1 Censo de Población y Vivienda, 1970, 1980, 1990, 2000 y 2010. Conteo Intercensal 2015. INEGI

libramiento carretero opera como una clara delimitación del crecimiento de la mancha urbana, esto ha generado hasta el día de hoy la notable ausencia de una fragmentación espacial de la ciudad manteniendo un grado de compacidad elevado.

A esta compacidad se suma como característica actual de Campeche la existencia de una estructura urbana organizada alrededor de su centro histórico que constituye el centro neurálgico de la ciudad y la centralidad principal, simbólica y funcional, de ésta misma. Esta zona patrimonial está constituida por el recinto amurallado que corresponde al área resguardada por el sistema abaluartado y los barrios tradicionales que lo rodean.

Los alcances de intervención de la política urbana durante el siglo XX y principios del presente siglo para combatir el deterioro físico y funcional de la zona patrimonial, se ha presentado con diversas intencionalidades por parte de los diferentes gobiernos, tanto estatales como municipales, aunque han sido los estatales quienes han marcado la pauta a seguir en esta materia.

En 1937, buscando legitimar la importancia arquitectónica de la ciudad y preocupados por los vestigios del pasado que dieran fe de las raíces españolas de la capital campechana, se recuperó el documento que concedía a la villa de Campeche, el título de ciudad de 1724. Poco después, el gobierno estatal, como Comité de Conservación Colonial y Mejoramiento de Campeche inició las gestiones ante el gobierno federal para que Campeche fuera declarado "Monumentos Nacional", lográndolo ese mismo año. (Cab, 2017, p. 198)

Las transformaciones de que fue objeto el Estado Mexicano, como respuesta a los cambios de modelo económico, han estado presentes en la forma de intervenir y ocupar la zona patrimonial, destacando la apreciación y significado de la intervención, la estrategia de uso y conservación del espacio público y la dinámica de transformación de la zona.

Por su condición física y degradación económica que era palpable en la zona patrimonial, a raíz del crecimiento periférico que se daba en la ciudad, producto de las políticas de vivienda y de la fuerte migración del campo, esta zona había expulsado a más de la mitad de la población que durante años habían padecido por el mantenimiento de sus predios y que buscaba "mejores opciones de vivienda".

Poco a poco las actividades funcionales y productivas del núcleo histórico fueron modificándose, a partir de la pérdida de la población y con esto también la pérdida de la vida social sobre los espacios públicos; los inmuebles cada día sin uso fueron deteriorándose más y muchos de ellos siendo ocupados por la vida administrativa, los tres niveles de gobierno fueron reemplazando los espacios desocupados. El comercio popular y no local fue incorporándose más a la vida cotidiana del sector, llegando a desplazar y a confinar en solo ciertos sectores a los pocos habitantes que fueron quedando dentro del recinto amurallado. Hoy día este fenómeno se ha ido replicando en los barrios tradicionales, iniciando en la contigüidad del recinto amurallado y extendiéndose hacia lo más recóndito de cada uno.

El gobierno estatal es quién inicia un proceso de recuperación, expresamente en el recinto amurallado, hoy día queda claro que la política pública de intervención con respecto al patrimonio se ha constreñido dentro del espacio intramuros. La revalorización de la zona patrimonial inició como una estrategia de impulso a la promoción turística, "…impulsar al turismo es pues algo más que la explotación de un recurso, que en el caso nuestro es abundante, sino que tiene un profundo sentido social: el derecho a la recreación.""…hemos venido estructurando un vasto programa de promoción e infraestructura turística, para poner a disposición de nuestros connacionales y de los ciudadanos del mundo, las bellezas naturales que

disponemos, los trozos de nuestra historia prehispánica y colonial y sobre todo, el calor y el afecto de los campechanos a sus visitantes."(GEC, 1980, p. 49)

Es claro ante esta exposición de motivos, que el panorama de revalorización obedecía, como hemos mencionado antes, al impulso por detonar la atracción turística y no bien a una revalorización efectiva de la zona patrimonial; claro está que si hay un reconocimiento, pero es como tal, un reconocimiento hacia el pasado, a la representación de la memoria y por ende así serán las intervenciones en el futuro.

Las décadas siguientes tienen una lectura similar, una serie de intervenciones centradas en la protección de los monumentos y no en el control de los problemas urbanos concentrados en el núcleo histórico, obedeciendo con ello también, al conjunto de políticas que implementa el gobierno federal con el fin de eliminar los problemas de disfuncionalidad que presentaban algunos de estos núcleos históricos, poniendo en marcha programas de protección y recuperación del patrimonio urbano con el fin de rescatar su valor cultural.

La destrucción de varios de los monumentos históricos y la desarticulación de la zona patrimonial con el resto de la ciudad que por fortuna no llego con alguna guerra o catástrofe, se presentó con dos industrias fuera de toda relación; la industria del automóvil y la industria no contaminante, el turismo. Inevitablemente el desarrollo acaba por revestirse de urbanismo, como ha sido tratada la conservación y revitalización de la zona.

Al no contar con una estrategia que posibilitara la inserción de la ciudad histórica al desenvolvimiento y entramado de la ciudad total, ésta fue generando graves problemas de fondo, que no han sido atendido ni individualmente, menos aún en su integralidad. Desde la segunda mitad del siglo pasado la ciudad intramuros ha experimentado un fuerte debilitamiento respecto a la centralidad que la caracterizaba, producto en un inicio de las políticas de desarrollo urbano, y posteriormente de una fuerte apuesta, prácticamente la única, por el tema turístico.

Algunas de las acciones motivadas por esta política nacional y por consiguiente, estatal, derivaron en la promulgación de leyes de protección del patrimonio histórico, la elaboración de catálogos e inventarios de bienes patrimoniales, declaratorias de zonas de monumentos que conllevaban restricciones urbanísticas, constructivas y de imagen urbana, obra física que consideraba la restauración de inmuebles patrimoniales, el mejoramiento de fachadas y algunas obras de rehabilitación de espacios públicos o de imagen urbana.

En un contexto de intensa competencia urbana dentro del mercado global, el mercado patrimonial deviene una estrategia en la lucha por atraer capitales, personas y empresas, y el imaginario y la imagen juegan un factor decisivo por posicionar o vender una ciudad o algunos de sus fragmentos.

Convertir la imagen de la ciudad en instrumento de proyectos de desarrollo y descubrir su valor estratégico para posicionarse en la jerarquía urbana emergente, es una apuesta a la que en Campeche se dedicaron gran parte de los esfuerzos y el capital humano y financiero.

De esta manera la ciudad intramuros se convirtió en la principal zona de protección, y en el área ideal para la creación de nuevos corredores urbanos destinados a concentrar ciertas actividades principalmente en los rubros administrativos, comercial y de servicios, en tanto la vivienda fue cada vez más segregada y aun cuando ha permanecido en este sector se limita a localizarse solamente sobre algunas vialidades, y no las más importantes.

La evolución del concepto de monumento aislado al de la ciudad como monumento, permitió el acceso de la planificación urbana en la zona patrimonial. Sin embargo, esta evolución

no logró permear hacia la integración del área patrimonial como sujeto actor dentro de la planificación urbana de la ciudad.

A partir de 1980, el discurso se centró en el impulso al turismo como la explotación de un recurso, promoviéndolo desde un sentido social: el derecho a la recreación (GEC, 1980, p.) para lo cual se estructuró un vasto programa de promoción e infraestructura turística. Las obras y acciones se enfocaron en mejorar la imagen urbana del recinto intramuros; todos los esfuerzos fueron encaminados a poner en marcha un esquema de ciudad patrimonial, ciudad histórica, ciudad museo, con una no muy clara visión del camino para proponer turísticamente el valor de la ciudad.

En el sexenio de 1980 a 1986 se realizaron los trabajos de cableado subterráneo del recinto amurallado, éste, un proyecto de gran envergadura, el primero de su tipo a nivel nacional, dio a la ciudad una nueva imagen, una lectura variada de la recién descubierta morfología arquitectónica que significativamente podía ahora advertirse.

En 1986 con la declaratoria de Zona de Monumentos Histórico de la ciudad de Campeche publicada en el DOF, se decretan 1036 inmuebles como monumentos históricos construidos entre los siglos XVI al XIX, distribuidos en 163 manzanas con una superficie de 1.81 km2; la demarcación comprende 6 polígonos de protección siendo la zona A que abarca el área intramuros y los barrios de San Román, San Francisco y Guadalupe, y como zona B dividida en 4 partes contiguas al perímetro A, la zona C es la franja costera de suelo ganado al mar. Este perímetro no consideró una gran superficie donde se desplantan gran cantidad de inmuebles patrimoniales, la alameda de la ciudad, el barrio de Santa Ana, etc.

Esta declaratoria vino a reforzar la visión establecida por el gobierno estatal para atender principalmente el recinto intramuros. La declaratoria agrupa la mayor cantidad de inmuebles patrimoniales dentro la ciudad murada con 529 registros, en una superficie bastante reducida, por lo que la densidad de estos predios es mayor que en el resto del polígono. De esta manera a través de la misma declaratoria se fortaleció el planteamiento de que este sector es el de mayor valía y por ende el que debía atenderse de manera prioritaria y al largo de los años veremos que casi exclusivamente.

Prácticamente los dos sexenios siguientes centraron la estrategia de intervención únicamente en la recuperación aislada de inmuebles patrimoniales, estrictamente los más destacados en cualquiera de las tipologías que se localizan en este sector, fuera arquitectura civil, militar o religiosa, se recuperaron algunos inmuebles con el fin de destinarlos a museos o darles un uso administrativo, se reconstruyo parte de un lienzo de muralla y se unió otro por medio de un puente, se realizaron obras de conservación y restauración en algunos baluartes del sistema fortificado y se recuperó el teatro Francisco de Paula Toro, el teatro de la ciudad. Dentro del sistema administrativo se crearon la Promotora Campechana de Turismo y se instituyó la Comisión Intersecretarial de Turismo (GEC, 1986 a 1991).

Hacia mediados de la década de los 90's y ya con un claro fin de conseguir para la ciudad la declaratoria de un bien patrimonio mundial, la estrategia se modificó y los esfuerzos se encaminaron principalmente a transformar la imagen de la ciudad histórica; los recursos federales, estatales y municipales se concentraron en la recuperación de las fachadas, nomenclatura urbana, luminarias, iluminación de los principales edificios patrimoniales, continuación del cableado subterráneo, en barrios. La estrategia continuaba centrada en el recinto intramuros, pero es en este momento que se inician algunas intervenciones aisladas hacia los barrios tradicionales, recuperándose las fachadas de los inmuebles religiosos y de lienzos y

baluartes, la obra de mejoramiento de fachadas hacia los principales ejes conectores entre la zona intramuros y las barrios tradicionales, interviniendo de igual manera las plazas públicas de cada uno de ellos, apoyados en buena medida en una estrategia federal de recuperación de espacios públicos.

La ciudad amurallada y los ejes conectores con los barrios fueron motivo de importantes intervenciones a nivel de imagen urbana. La ciudad patrimonial cambio radicalmente su imagen, la ciudad se limpió y coloreo, a los ciudadanos como a las turistas la ciudad se abría con un nuevo perfil urbano.

En 1999 la ciudad histórica fortificada de Campeche queda inscrita en la lista del patrimonio mundial, siendo este nombramiento un parteaguas para la definición de una política más definida en el sentido de intervención en la zona patrimonial, no por esto la mejor.[2]

El sentido de la intervención dentro de la zona patrimonial se consolida hacia una política orientada al fomento de la actividad turística, enfoque influenciado por aquellos organismos internacionales responsables de la conservación del patrimonio cultural, situando la estrategia de desarrollo de estas zonas entre el crecimiento turístico y la protección del patrimonio edificado, del patrimonio como monumento aislado. Si, por un lado, la estrategia dio un nuevo estatus a la ciudad, pero al mismo tiempo acrecentó la expulsión de la mayor cantidad de residentes que recuerde la zona, situación que no se ha detenido.

Una quizás no tan adecuada estrategia de intervención en la zona patrimonial, significó también bueno frutos, las acciones de intervención en los diferentes espacios públicos que presentaban un deterioro significativo, el mejoramiento de la imagen urbana de parte de la zona patrimonial, una mayor movilidad al sector turístico y comercial y una creciente valoración de la ciudadanía sobre esta zona.

Durante los primeros años a partir del nombramiento, la estrategia de intervención en la zona intramuros, principalmente, y en los barrios tradicionales se incrementó; se redobló el esfuerzo para el mejoramiento de fachadas, se realizó el Programa Parcial del Centro Histórico, Barrios Tradicionales y Sistema de Fortificaciones de la ciudad, como estrategia de planeación urbana que permitiera determinar los usos y destinos, los coeficientes de ocupación y utilización del suelo, los proyectos a desarrollar, en general la estrategia a seguir a nivel urbano, se modificó la señalética de la ciudad amurallada, y se les dotó de ella a los inmuebles mas destacados, se modificó el alumbrado público del sector central y de algunas plazas y parques en los barrios, se continuo con el cableado subterráneo de las principales vialidades que conectaban las plazas de los barrios con la plaza central, el sistema abaluartado y las fortificaciones.

La intervención de la política urbana quedo claramente definida como una política implementada desde el gobierno del estado, como una política de Estado benefactor, consiguiendo a través de ello, conformar un maravilloso paisaje urbano digno de ser contemplado y con la preeminencia del uso turístico, política y estrategia desarrollada desde el amparo de la tradición y la memoria.

El Programa Parcial concluido en el año 2002, fue aprobado por el Cabildo y publicado en el periódico oficial hasta el año 2006, para entrar en operaciones hasta el año 2007, con lo cual la situación que vivía la zona era prácticamente otra, las estrategias sociales, fiscales y de

2 Contar con una denominación de este tipo, representaba una afirmación a las políticas y estrategias a nivel nacional y para el sitio y gobierno local un nuevo estatus como hecho simbólico que otorga notoriedad sobre las demás ciudades patrimoniales.

intervención urbana se quedaron en el olvido, el documento en sí, solo fue usado como instrumento para otorgar o negar permisos por parte de la autoridad municipal.

Desde este punto de vista, la estrategia y sus alcances desatendieron la participación de la sociedad campechana en general y principalmente las condiciones de habitabilidad en la zona, generando procesos de degradación urbana sobre todo en el recinto amurallado, pero de igual manera, aunque en menor escala en los barrios tradicionales. La reconversión del espacio privado de vivienda a comercios y servicios al turismo, se dio de manera inmediata, el valor del suelo se incrementó en gran medida al haber una demanda sustancial para otros usos, la administración pública se intensificó en toda el área, la consolidación de actividades de tipo informal se incrementó. La pérdida del tejido social, del sentido de apropiación se intensificó, la ciudad histórica era para todos, pero no para los campechanos, estaba fuera de su alcance.

La dinámica demográfica de la zona intramuros nos permite ver un descenso notable de la población, para el año 2005 vivían en la zona 1,325 hab. En 2010 el número descendió a 1,103 y para el conteo intercensal del 2015 se contabilizaron a 918 habitantes en el sector; si el decrecimiento sigue a este ritmo las estimaciones indican que para el año 2030 quedaría aprox. 530 habitantes. Los barrios siguen la misma dinámica de decrecimiento estimándose que en algunos de ellos la población podría descender hasta menos de un 30 a un 40% de los habitantes que hoy día hay.

La densidad poblacional ha disminuido considerablemente, según datos de 2002 en la zona patrimonial era de 68.83 hab/ha. En 10 años esta realidad ha variado considerablemente. Según el Conteo 2015, las manzanas de mayor densidad poblacional actualmente se ubican en el barrio de San Román, La Ermita, Santa Lucía y Guadalupe con valores de 41 hab/ha. Mientras que en el centro se aprecia una disminución notoria de la densidad poblacional con valores inferiores a 40 hab/ha. Teniendo en algunos casos manzanas con densidades de 15 hab/ha.

El despoblamiento tiene implicaciones sobre los inmuebles patrimoniales, pero el mayor problema radica en el desarraigo que se genera y la falta de identidad con el espacio público, como lugar de encuentro y convivencia social, característica fundamental de la otrora zona. De este modo el riesgo para la zona es de ver disminuida su centralidad.

Otro factor que afecta considerablemente la zona patrimonial es el envejecimiento de la población, que representa un porcentaje mayor al 20% de la población de la zona; los pocos habitantes que permanecen en el recinto amurallado son familias que han permanecido en la zona por muchos años o por generaciones. Este fenómeno que es más notorio en el recinto amurallado se está presentando cada día más en los barrios tradicionales, donde los jóvenes no están encontrando que puedan ser una opción para vivir.

La PEA ha decrecido considerablemente en la zona, el desplazamiento de algunas actividades hacia la periferia de la ciudad, el proceso de despoblamiento y el incremento de los precios de los inmuebles en la zona son de las causas del este descenso.

Si bien es cierto que en la ciudad existen algunos corredores de servicios a lo largo de avenidas principales, así como subcentros de menor rango conformados en torno a ciertos equipamientos, pero la estructura urbana presenta una concentración importante de las actividades económicas en el centro de la ciudad.

Los datos de establecimientos y de personal ocupado registrados en el Censo Económico 2014 permiten identificar claramente esta función clave de la zona central de la ciudad, en donde

el Centro Histórico y los barrios tradicionales concentran en sí solo el 46% del personal ocupado y el 47% de los establecimientos de la ciudad. [3]

En materia turística podemos apreciar que aun cuando el número de visitantes o turistas ha crecido considerablemente, en 1995 la ciudad recibió 136, 682 visitantes para 2017 el número creció hasta los 314,014, prácticamente se duplicó; más sin embargo el promedio de estancia se ha mantenido durante todo este tiempo en alrededor de 1.4 noches. El empleo vinculado a este sector también aumento significativamente pasando en 2005 de tener 20,135 empleos vinculados a este sector a 29,382 en el primer trimestre del 2018.[4]

Por otro lado, las autoridades de los tres niveles de gobierno responsables del desarrollo urbano y de la protección del patrimonio cultural, asumieron un papel de sobreprotección de la zona, controlando con severas medidas regulatorias las intervenciones dentro y fuera de éste polígono. Estas medidas regulatorias prácticamente se basan en convenciones internacionales, leyes federales o alguna norma municipal que dictan generalidades y que la autoridad traduce de manera puntual con un carácter muy restrictivo, lo que ha originado que la mayor parte de los propietarios prefieran deshacerse de sus bienes inmuebles.

Lo que resulta sumamente visible es que las principales intervenciones sobre los inmuebles son en buena medida resultado de las estrategias y acciones del ámbito público, ya los inmuebles más utilizados y mejor conservados se localizan en las inmediaciones de los edificios y espacios públicos en los cuales se ha centrado la intervención pública, en contraparte, los inmuebles más alejados a éstos, se encuentran con un marcado deterioro.

Otra estrategia que se ha fortalecido en estos últimos años y que hoy día ha permitido ser parte de la caracterización de la zona patrimonial, es la estrategia cultural, una estrategia igualmente enfocada en el sector turístico, la cual ha promovido una gran cantidad de festivales artísticos y culturales de índole nacional e internacional que se suceden a lo largo de todo el año, y se desarrollan principalmente dentro del recinto intramuros o en los principales edificios patrimoniales ubicados dentro de la zona, lo cual ha reafirmado el carácter de sitio público. Esta situación ha traído consigo la posibilidad de encontrar a los jóvenes con el patrimonio, los que no ven la zona con la posibilidad de habitarla, pero por lo menos la refieren como un espacio más de recreación.

Claramente se puede observar en torno a la ciudad histórica la descoordinación que existe entre los diferentes niveles de gobierno y entre las dependencias de un solo nivel. Aun cuando la rectoría de las intervenciones la ha tomado el gobierno del estado, queda claro que las atribuciones legales le competen al gobierno municipal y también existe el gobierno federal a través del INAH y de las diferentes dependencias que posibilitan recursos a través de programas para estas zonas. Sin una estrategia definida sobre lo que se quiere hacer de esta zona, las acciones se van ejecutando de manera arbitraria, sin un enfoque lógico de intervención, duplicando recursos sobre algunos sectores o inmuebles y sin lograr vislumbrar resultados reales para la zona.

Tanto el turismo como el patrimonio han sido aclamados en la esfera estatal como modelos de desarrollo a seguir, proclamándolos como el rescate de una ciudad y un estado en su vocación natural, según el Estado mismo. Esta simbiosis entre el patrimonio y el turismo, ha fomentado una particular mirada y percepción sobre el patrimonio cultural, especialmente el

3 Censo Económico 2018 y Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (DENUE) 2014, INEGI.

4 Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), elaboración trimestral. INEGI

construido, aunque también ha permeado sobre el intangible, contraponiendo los diferentes intereses, agentes y mecanismos de conservación que sobre la zona patrimonial han existido. Se ha querido ver en el turismo una fórmula infalible para generar desarrollo económico buscando generar una imagen del sitio como marca de atracción y con ello generando intereses no genuinos que buscan la rentabilidad del sitio y que contravienen los intereses relacionados con los valores identitarios que le confieren sentido entre los residentes y ciudadanos.

Los resultados que hasta hoy día pueden observarse evidencias la importancia que la política urbana ha tenido en la gestión y el funcionamiento de la zona patrimonial. En ellos podemos evidenciar que la política a seguir a sido la del estado benefactor, promotor de la estrategia de conservación y revitalización, esto nos lleva a entender la prioridad de los problemas que fueron resolviéndose, los mecanismos que se diseñaron para atenderlos y el papel protagónico que ha jugado el turismo como fomento de la intervención.

I. BIBLIOGRAFÍA

Améndola, Giandoménico. 2002, *La ciudad postmoderna*. Madrid. Celeste Ediciones.

Casanova Rosado, Aida Amine. 1995. *Campeche Intramuros*. Campeche. Universidad Autónoma de Campeche.

Campos Gutiérrez, Josefina. 2017. "La zona patrimonial de la ciudad de Campeche en la era neoliberal. Intervenciones y cambios en el uso habitacional". En *Ciudades y Centros Históricos: habitación, políticas y oportunidades*, Vol. II, Pineda y Velasco Coordinadores. Pp. 113 – 126, México. UNAM

Díaz Medina, Sergio. 2000. La reivindicación de la centralidad urbana en la ciudad de Mérida. En *Arquitectura y Urbanismo Virreinal*, coord. Marco Tulio Terraza, 25-36. México. Universidad Autónoma de Yucatán.

Cab Pérez, Fernando Jesús. 2017 "La Reformulación de una identidad Hispano e indigenismo en los discursos oficiales de Campeche (1862-1945). Tesis de Maestría en Historia. México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

López Zamarripa, Norka. 2003. *El futuro del sistema jurídico nacional e internacional del Patrimonio Cultural*. México. Editorial Porrúa.

Peraza Guzmán, Marco Tulio. 1998-1999. "Los orígenes de la centralidad urbana en la ciudad de Yucatán en el Siglo XVI" en *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán*. pp.11 y 12. México. Universidad Autónoma de Yucatán.

Pineda, Alma; Velasco Mauricio. 2017. "Ciudades y Centros Históricos: habitación, políticas y oportunidades Volumen II". México, UNAM.

Pineda, Alma; Velasco Mauricio. 2017. "Ciudades y Centros Históricos: habitación, políticas y oportunidades Volumen I". México, UNAM.

Portal, Ana María, (Coord.). 2017. *Ciudad Global, Procesos Locales: Megaproyectos, transformaciones socioespaciales y conflictos urbanos en la Ciudad de México*. México. UAM-Conacyt

II. ARTÍCULOS EN REVISTAS

Aledo Tur, Antonio. 2000. "El significado cultural de la plaza hispanoamericana. El ejemplo de la plaza mayor de Mérida" en *Tiempos de América*, Revista de Historia, Cultura y Territorio, 5-6, pp. 37-47.

Carrion, Fernando. 2009. "La centralidad histórica: entre el racionalismo del pasado (monumento) y el sentido social de hoy (centro vivo) en *Centro-h Revista* de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centro Históricos 3 (abril) pp. 7-12.

III. DOCUMENTOS OFICIALES

Gobierno del Estado de Campeche. 1980. Primer Informe de Gobierno C. Eugenio Echeverría Castellot. Gobernador Constitucional del Estado de Campeche, Campeche.

--. 1981-1985. "Informes de Gobierno" C. Eugenio Echeverría Castellot. Gobernador Constitucional del Estado de Campeche, Campeche.

--. 1986-1991. "Informes de Gobierno" C. Abelardo Carrillo Zavala. Gobernador Constitucional del Estado de Campeche, Campeche.

--. 1992-1997. "Informes de Gobierno" C. Jorge Salomón Azar García. Gobernador Constitucional del Estado de Campeche, Campeche.

--. 1998-2003. "Informes de Gobierno" C. Antonio González Curi. Gobernador Constitucional del Estado de Campeche, Campeche.

--. 2002. Programa Parcial de Conservación y Mejoramiento del Centro Histórico y Barrios Tradicionales de la Ciudad de Campeche. H. Ayuntamiento de Campeche-Banobras.

Programa Universitario de Estudios de la Ciudad, Universidad Nacional Autónoma de México. 2012. Programa Parcial del Centro Histórico de Campeche, México. Programa Universitario de

Estudios de la Ciudad, Universidad Nacional Autónoma de México.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. 1970. Censo Nacional de Población y Vivienda. México.

--. 1980-2010 Censo Nacional de Población y Vivienda. México.

--. 2015. Conteo de Población y Vivienda. México

--. 2014. Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas. México

--. 2005-2018. Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo. México

IV. DOCUMENTOS EN INTERNET.

Carrion, Fernando. 2005 "El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. *EURE (Santiago)*" disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612005009300006&lng=es&nrm=iso [2017-04-10]

Carrión, Fernando. 2005 "El Centro histórico como objeto de deseo". disponible en http://www.flacso.org.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=23119. (2018-04-16)

Smith, Laurajane. 2011 "El Espejo Patrimonial. ¿Ilusión Narcisista o Reflexiones Múltiples?. Revista *Antípoda* no. 12 pp. 39-63. disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n12/n12a04.pdf (2018-03-14)

PLURALIDADE CULTURAL NAS OFICINAS MISSIONEIRAS: ARTÍFICES JESUÍTAS, ÍNDIOS, NEGROS E MESTIÇOS E A DECORAÇÃO DOS ESPAÇOS DA COMPANHIA DE JESUS NA AMÉRICA PORTUGUESA

De Almeida Martins, Renata Maria
Migliaccio, Luciano

PLURALIDADE CULTURAL NAS OFICINAS MISSIONEIRAS: ARTÍFICES JESUÍTAS, ÍNDIOS, NEGROS E MESTIÇOS E A DECORAÇÃO DOS ESPAÇOS DA COMPANHIA DE JESUS NA AMÉRICA PORTUGUESA.

A revisão da documentação publicada pelo P. Serafim Leite SJ nos seus escritos *Pintores Jesuítas no Brasil* (1951) e *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* (1953) possibilita um levantamento dos artífices jesuítas ativos na América Portuguesa classificados por épocas e origem geográfica, destacando a pluralidade de culturas e de experiências artísticas e técnicas que contribuíram para a produção das oficinas da Companhia. O cruzamento dos dados recolhidos pelo autor e dos inventários redigidos depois da expulsão da Companhia do Brasil em 1759, conservados no *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI) e nos arquivos portugueses e brasileiros, pode permitir uma reconstrução parcial de um amplo conjunto de obras, em grande parte desaparecidas ou dispersas, e a identificação de personalidades e fenômenos de intercâmbio cultural até agora pouco considerados pela historiografia.

Os documentos examinados pelo estudioso brasileiro se referem exclusivamente à Província Jesuítica do Brasil e à Missão do Maranhão e não contemplam, portanto, os centros da antiga Província do Paraguai que hoje formam parte do território da República brasileira.

É possível evidenciar três fases na produção artística:

1). Desde a chegada em 1549 até a invasão holandesa de Pernambuco (1630). Verifica-se neste momento, junto com a ampla utilização de oficiais indígenas, a adoção e adaptação das técnicas e das tradições locais nas instalações da Companhia. Será destacada a construção e a decoração dos colégios com patrocínio real (Salvador, Rio de Janeiro, Olinda) e daqueles da região sudeste (Santos, São Paulo, Vitória); bem como a importação de objetos e de modelos de talha maneirista procedentes de Portugal.

2). Desde o fim da união das coroas ibéricas (1640) até o começo do reinado de Dom João V (1701). Nesta fase, a nova monarquia portuguesa impulsionou a reconstrução das igrejas e dos colégios de Olinda, Salvador, Santos e São Paulo. Foram postas em andamento as obras dos colégios do Recife, do Maranhão e do Pará. O número dos artífices jesuítas de diversa origem no Brasil aumentou significativamente permitindo a organização de oficinas formadas por artífices locais. Foram reelaborados modelos de talha portuguesa de Estilo Nacional. Salvador, foi centro de referência para a Província do Brasil, São Luís do Maranhão e São Paulo destacaram-se como núcleos com caracteres regionais.

3). Desde o começo do reinado de Dom João V até a expulsão em 1759. Nesta época haveria uma sintonia com as iniciativas promovidas pela monarquia e a adoção de modelos italianos, lusitanos e também asiáticos, acompanhando as escolhas de gosto da corte. Ao lado de Salvador, o colégio do Rio de Janeiro sobressaiu-se como novo centro dos empreendimentos artísticos da Companhia.

Em seu artigo de 1951, Serafim Leite enumera dezessete pintores. Tal número sobe para vinte e cinco, entre pintores e douradores, no estudo de 1953. Entre eles há doze portugueses, três italianos, dois franceses, dois belgas, um holandês, um luxemburguês, um austríaco e três nascidos no Brasil.

Em *Artes e ofícios* há uma lista de cinquenta e nove artífices dos ofícios da construção e uma outra de onze escultores e estatuários. Só quatro nomes não fazem parte das duas listas, sugerindo que se destacaram como imaginários: o tirolês João Xavier Traer (Brixen, 1668 - Maracanã, 1737), o angolano P. João da Cunha (Luanda, 1690 - Rio de Janeiro, 1741),

os portugueses Agostinho Rodrigues (Lisboa, 1721- ?) e Francisco Rebelo (Braga, 1713 - Urbânia, Itália, 1791). Os outros artífices, ao que consta, foram todos ativos também no campo da talha, da carpintaria e da construção, ou ainda, do mobiliário.

Posto que seria impossível tratar de um número tão grande de artistas, serão examinadas, por localidades, as principais obras ainda existentes, destacando as relações com alguns dos nomes citados na documentação, e ressaltando as contribuições culturais existentes nos diversos âmbitos regionais.

Em 1549, com a chegada do primeiro Governador Geral do Brasil, Tomé de Souza, a Companhia de Jesus deu início à sua ação missioneira na América do Sul na cidade de Salvador de Bahia. No final do mesmo ano ou no início de 1550, em São Vicente, no litoral do estado de São Paulo, onde já havia se estabelecido uma colônia, foram fundadas escolas para a instrução e a catequese dos filhos dos portugueses e dos índios, dando origem aos colégios de São Vicente e de Santos, hoje desaparecidos.

Em 6 de fevereiro de 1568, o rei de Portugal Dom Sebastião ordenou a criação de um novo colégio da Companhia na área do Rio de Janeiro recém-conquistada, que passaria a ser referência para os de São Paulo, de Santos e de Vitória, no estado do Espírito Santo.

Todos os primeiros edifícios realizados pelos jesuítas na costa foram demolidos ou variamente alterados. Os seus projetos foram elaborados pelo arquiteto jesuíta português Francisco Dias (1538-1633) que participara das obras da igreja jesuítica de São Roque de Lisboa aberta ao culto em 1573, e fez o desenho do Colégio de Angra de Ilha Terceira em 1575, antes de ser enviado ao Brasil no ano de 1577.

Entre todos os edifícios desenhados por ele, apenas um permanece parcialmente preservado: a Igreja de Nossa Senhora da Graça do Seminário de Olinda, em Pernambuco. A fachada da igreja que vemos hoje, certamente não é a original, posto que o templo foi incendiado durante a invasão holandesa, mas manteve sua antiga composição. No interior, restam pelo menos as colunas e partes dos antigos retábulos colaterais que foram remodelados. Como observado por Lúcio Costa, a Igreja de N. Sra. Da Graça de Olinda é o único monumento jesuíta quinhentista com autoria comprovada, preservado no Brasil (Costa 1941: 23).

Um levantamento feito por um engenheiro militar, dois desenhos de 1801 e 1808 no Arquivo do Exército do Rio de Janeiro, são os documentos mais significativo relativos à igreja e colégio de Santos, já representados em ruínas naqueles anos.

Da igreja e colégio do Rio de Janeiro começados no século XVI e das sucessivas reformas são conservados alguns levantamentos realizados em ocasião da transformação em Hospital Militar (1831, 1881), conservados também na Mapoteca do Arquivo do Exército, bem como um desenho antigo (1728), localizado por Serafim Leite nos Arquivos da Companhia de Jesus em Roma - ARSI, e uma planta na Biblioteca Nacional de Paris, que, conforme Paulo Santos, representaria na realidade a igreja de Olinda (Santos 1966: 55-56).

As plantas dessas igrejas, com nave única e capelas laterais comunicantes, seguiriam o arquétipo da Igreja de São Roque, em Lisboa, e do Gesù de Roma. Também as fachadas de tipo clássico foram derivadas do mesmo edifício lisboeta, que por sua vez, parece inspirado nas ilustrações da tradução de Vitrúvio publicada por Cesare Cesariano em 1521.

Um documento de 1620 (ARSI *Fondo Gesuitico* 1587a) relata a história do colégio e da primeira igreja do Rio de Janeiro, iniciada durante a reitoria do padre Inácio Tolosa, e aberta ao culto em 1588. O texto pode contribuir para dar alguma ideia da decoração dos primeiros colégios da Companhia no Brasil. Menciona um grande relicário de marfim na capela doméstica, com encaixes em jacarandá preto, contendo doze esculturas de santos com suas

relíquias no peito, em prateleiras fechadas com vidro e douradas. Descreve os acessórios de prata e os paramentos litúrgicos: um relicário da cruz de Cristo, lâmpadas suspensas para a capela interna e candelabros para os altares, tecidos adamascados de seda e ouro. Entre 1617 e 1620 foi feito para o altar principal, outro grande relicário com imagens de santos pintados e esculpidos importados de Lisboa.

Já a Carta Ânua de 1602 (ARSI Bras. 8-1 fl. 42v) menciona notável ornamentação para o colégio do Rio: um retábulo com uma pintura da Virgem, um sepulcro (provavelmente uma decoração para a liturgia da Semana Santa), um teto de madeira entalhada na sacristia. Em outra Carta Ânua de 1604 (ARSI Bras. 8-1 fl. 50), é mencionado mais um relicário de prata dourada, no qual era guardado o crânio de uma das Onze Mil Virgens; e uma pintura mural executada no átrio da igreja.

Existem ainda vestígios significativos da primeira fase da decoração destes edifícios (Martins no prelo). Na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso do Rio de Janeiro foram recompostos três altares e um púlpito da igreja destruída junto com o Morro do Castelo. Os retábulos talvez sejam os exemplares mais antigos, significativos e bem preservados da talha do primeiro período jesuíta no Brasil. Naquele maior, hoje há uma imagem de Santo Inácio de Loyola no topo de um tabernáculo. No entanto, a obra não se destina a sediar uma escultura, mas uma pintura. Os outros dois menores e idênticos foram desenhados para hospedar imagens-relicários, como pode ser visto pela presença de seis nichos em cada um, ladeando aquele central.

Na mencionada crônica do colégio do Rio de Janeiro até 1620, é relatado que em 1617 a igreja recebeu a doação de uma coleção de relíquias que foram enviadas para Lisboa para a realização de relicários. A Carta Ânua daquele ano informa que doze relicários esculpidos e dourados, provavelmente bustos, com as suas relíquias no peito, haviam chegado de Lisboa pouco tempo antes. Portanto, é possível pensar que os dois retábulos para conter os doze relicários também foram encomendados e feitos naquela data; o que também é válido por razões estilísticas para o terceiro.

O exame das obras confirma essa hipótese sugerindo atribuir os retábulos cariocas provavelmente a um ateliê da cidade do Porto, ativo entre 1610 e 1620, possivelmente aquele dirigido pelo entalhador Francisco Moreira. Paulo Santos, já em 1951, destacou as semelhanças formais entre os retábulos do Rio e o da Capela de Santa Luzia de Guimarães, no norte de Portugal (Santos 1951). Hoje sabemos, a partir de documentos, que este trabalho foi executado pelo ateliê de Moreira na segunda década do século XVII.

Também a comparação com um desenho publicado por Natalia Ferreira-Alves para o retábulo da Capela da Porciúncula na Igreja de San Francisco, no Porto, assinado pelo mesmo artífice e datado 1615, corrobora essa possibilidade (Ferreira-Alves 2001). As obras do Rio, o retábulo desaparecido do Porto e o de Guimarães, são caracterizados pelo tratamento extravagante do entablamento transformando o frontão clássico em motivos curvilíneos semelhantes a cartelas decoradas com frutas, motivos vegetais e pequenos pináculos piramidais nas extremidades.

O repertório dessas peças lembra as gravuras ornamentais publicadas entre o final do século XVI o começo do XVII por artistas holandeses e alemães, franceses dando origem ao chamado "estilo auricular" (*knorpelwerk ou strapwork*), em voga no mobiliário e na ourivesaria da época. Robert Smith identificou a fonte deste tipo de repertório nos desenhos de grotescas de Jacques Androuet du Cerceau e Philibert Delorme (Smith 1963).

Também a composição arquitetônica das obras brasileiras é inspirada nas gravuras dos tratados de Sebastiano Serlio, e do ourives espanhol Juan de Arfe y Villafañe. O fuste das colunas tem sulcos em espiral e o terço inferior decorado com frutos semelhantes a

romãs e cajus, juntamente com cartelas, arabescos e grotescas típicos do "estilo auricular". As mesmas ornamentações também são encontradas nos mais antigos retábulos na igreja do colégio de Salvador, por exemplo, no chamado Altar das Virgens Mártires (Martins no prelo).

As características estilísticas permitem referir ao mesmo âmbito o retábulo da igreja da Vila de São Lourenço dos Índios, em Niterói, que nas palavras de Paulo Santos, "possui as semelhanças mais flagrantes com os retábulos portugueses de Guimarães" (Santos 1951: 61). A igreja jesuítica de Niterói existe pelo menos desde 1570, mas, por volta de 1627 a antiga capela de taipa foi substituída por outro edifício de pedra e cal, e só em 1769 a atual igreja foi construída, conforme documentado por uma inscrição em sua fachada. Portanto, é possível que o altar tenha sido transferido na colocação atual só numa época posterior, talvez aquela da última reforma (Martins no prelo).

Resta ser resolvido se os retábulos foram feitos no Brasil por um ateliê comandado por artesãos lusos ou foram importados de Portugal. A madeira usada para as obras do Rio foi identificada como sendo originária do Brasil (Freijó, *Cordia Goeldiana,* abundante na Amazônia), o que não exclui que elas fossem realizadas fora.

A documentação levantada por Leite cita entre os artífices entalhadores jesuítas residentes no Rio na época apenas o irmão carpinteiro Jorge Esteves (Minde, Distrito de Santarém, 1549 - Rio de Janeiro, 1631). No entanto, excluindo a coincidência temporal, não há argumentos suficientes para lhe atribuir nenhuma das obras em questão, considerando ainda que durante a última parte da vida foi longamente administrador de fazendas de gados e que voltou ao Rio quando já muito idoso.

Uma outra fase da produção artística ligadas aos jesuítas no Brasil pode ser demarcada a partir do ano de 1657, quando foi colocada a primeira pedra da nova igreja do Colégio de Salvador da Bahia (ARSI Bras. 9 fl. 34). As obras do novo templo durariam até 1701 quando foi posto em obra o grande forro entalhado do teto, obra do irmão Luiz Manuel, renomado carpinteiro e construtor naval.

Esta fase corresponde ao maior florescimento das iniciativas artísticas da Companhia, com grandes construções e empreendimentos decorativos no Colégio de Salvador da Bahia, e com o desenvolvimento de oficinas locais em São Luís do Maranhão, em Belém do Pará e na cidade e na região de São Paulo.

Em Salvador a importação de modelos decorativos e materiais de procedência lusitana, italiana e oriental foi paralelo ao desenvolvimento de uma oficina local na qual se sobressaíram importantes personalidades de escultores, entalhadores, douradores e marceneiros de origem portuguesa, cujos nomes são destacados pela documentação, e que seriam provavelmente os mestres de amplos ateliês formados por artífices de origem ameríndia, africana e mestiça como também emerge em alguns casos pelos documentos. Por exemplo, a propósito do entalhador e marceneiro Domingos Trigueiros (Ponte de Lima, 1651 - Salvador, 1732), ativo na igreja e no colégio de Salvador, do Espírito Santo e do Recife, seu elogio fúnebre afirma que "atuando no meio de nossos escravos não era inferior a eles na capacidade de trabalho nem no desprezo pelo seu próprio corpo" (ARSI Bras. 10-2 fl. 341).

Um nome de maior destaque dentre estes mestres seria João Correia (Porto, 1614 - Rio de Janeiro, 1673) definido *Faber lignarius optimus* (ótimo carpinteiro). Conforme Leite, seria o diretor artístico da talha da igreja nova da Bahia e participaria das obras do teto com o irmão Luís Manuel. No entanto, a cronologia colocaria em dúvida esta hipótese, já que o teto não foi terminado até o ano de 1700.

Domingos Xavier (Tomar, 1658 - Salvador, 1732) *faber lignarius, sculptor, scriniarius* (artista de marcenaria fina) classificado de ótimo, em 1694, Mateus da Costa (Lisboa, 1654 -

1727) e Luís da Costa (Lisboa, 1666 - Olinda, 1739) são provavelmente vinculados à realização dos armários de tartaruga e ébano da sacristia da igreja do colégio e chefes de um ateliê que se tornou um lugar de formação também de artífices locais, não só oriundos da Bahia, mas, comprovadamente, como veremos adiante, também do Maranhão.

Os púlpitos da igreja e os altares da sacristia foram realizados na Itália, provavelmente por manufaturas genoveses, como aquela dos Carlone. Em 1694 é mencionada a nova capela interna do colégio com conspícuo teto entalhado em caixotões, decorada com pinturas importadas de Roma figurando a vida de São Estanislau Kostka. De Roma chegaram também as pinturas sobre cobre representando a vida de Maria que ornamentam os armários já mencionados na sacristia. O exame estilístico sugere que o conjunto possa ter sido executado no ateliê de Lazzaro Baldi (Pistoia, 1624 - Roma, 1703). Poderia corroborar esta hipótese um desenho surgido recentemente no mercado antiquário, representando a *Morte de São Estanislau Kostka*, atribuído a Giovanni Battista Lenardi (Roma, 1634 - 1704), um dos principais colaboradores de Baldi, que realizou obras para os jesuítas e para o rei de Portugal, Dom Pedro II, em Roma (Spengler 1997: 204-213).

Pouco depois, o francês Charles Belleville (Rouen, 1657 - Salvador, 1730), arquiteto da missão jesuítica em Pequim, de volta da Ásia, resolveu fixar residência no colégio da Bahia e trabalhou como arquiteto no edifício do seminário de Jequitaia, e como escultor e pintor na extraordinária decoração do teto da sacristia do seminário de Belém da Cachoeira, inspirada na pintura chinesa da dinastia Qing (Martins, Migliaccio no prelo).

Passamos a considerar as obras realizadas para e pelos jesuítas na região de São Paulo no final do século XVII, depois de um longo conflito com as autoridades locais que provocara o afastamento da Companhia da cidade e de Santos desde 1639 a 1653.

Pelos documentos sabemos que o reitor P. Lourenço Cardoso entre 1667 e 1671 mandou reconstruir desde os alicerces "um templo novo e ilustre que dá não pouco esplendor para a cidade de São Paulo" (ARSI Bras. 3-2 fl. 112 r.-112 v.). De acordo com as investigações de Geraldo Dutra de Moraes, já em 1684 existiriam quatro altares na nave da igreja, o altar e o teto de madeira em caixotões da capela-mor (Moraes 1979: 29; Bonazzi 2014: 200). Em 1694, a igreja estava terminada de forma decorosa e devidamente equipada com alfaias de prata e paramentos da sacristia (ARSI Bras. 5-2 fl. 137). Em seguida, um documento de 1701 informa que o Colégio de Santo Inácio de São Paulo, possuía uma espaçosa igreja conspícua pela talha dourada e com apropriado aparato litúrgico (ARSI Bras. 6-1 fl. 26 v.). De todas as obras mencionadas resta apenas um conjunto de fragmentos de um retábulo da igreja [fig. 1], conservado no Museu Anchieta do *Pateo do Collegio* em São Paulo.

No Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, em São Paulo, são preservadas algumas fotografias dos altares da Igreja do Colégio pouco antes de sua destruição, em 1896 (Martins no prelo). As obras mostram uma interpretação peculiar da talha de Estilo Nacional, difusa no mundo Luso entre 1675 e 1705 (Bonazzi 2014: 190). O nicho central, de formato retangular, tem uma dimensão reduzida e a arquitrave o separa claramente do frontão semicircular. Quatro colunas salomônicas decoradas com figuras de pássaros, folhas e ramos de videira e uvas, são acopladas nos cantos laterais. A arquitrave é interrompida e avança em correspondência dos capitéis que sustentam os arcos concêntricos do frontão, divididos em seções por elementos dispostos radialmente.

Essas obras podem ser agrupadas com outras existentes no território da cidade e do estado de São Paulo, e supor que poderiam ser o modelo de uma tipologia que teve difusão regional. É possível compara-las, por exemplo, aos desaparecidos retábulos da nave da igreja do Mosteiro de São Bento de Santana de Parnaíba, conforme a reconstrução proposta por Rafael Schunk a partir de imagens localizadas no arquivo IPHAN de São Paulo e dos

fragmentos recompostos na igreja do mosteiro de São Bento de Sorocaba (Schunk, Tirapeli 2016: 72).

FIG. 1. DETALHE DA TALHA DE UM DOS ANTIGOS RETÁBULOS DA IGREJA DO COLÉGIO DE SANTO INÁCIO DE SÃO PAULO, *PATEO DO COLLEGIO,* SÃO PAULO

O mesmo esquema serviria de modelo para a talha dos retábulos laterais da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, no litoral de São Paulo, hoje parcialmente alterados, e depois, para os da nave da igreja da residência jesuítica de Nossa Senhora do Rosário de Embu. Esses últimos seriam reformados mais tarde, já que em um documento de 20 de dezembro de 1735 é mencionada a reforma de um deles juntamente com a construção da nova capela-mor (Leite 2004: 544, t. VI, l. IV, n. 8).

Um repertório ornamental semelhante também pode ser visto no sacrário do antigo altar da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Aldeia de Guarulhos, conservado no Museu de Arte Sacra de São Paulo, que poderia ser datado a partir de 1685, no início das obras da matriz, que se estenderiam até depois da década de 1690.

Motivos análogos são repetidos nas arquiteturas pintadas recentemente descobertas durante um restauro atrás dos retábulos laterais da Capela de São Miguel Arcanjo, na antiga Aldeia de São Miguel do Ururaí, hoje São Miguel Paulista. A composição e a decoração dos altares do colégio jesuíta de São Paulo são tratadas, neste caso, de forma não erudita, assim como nos fragmentos de talha procedentes da fazenda jesuítica de Araçariguama, também no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, e nos altares laterais da Capela do Sitio Santo Antônio em São Roque. A original interpretação das colunas espiraladas e dos motivos de cachos de uvas, folhas e pássaros, tratados de maneira plana e bidimensional, pode ser considerada uma contribuição formada localmente na base de trocas culturais constantes no contexto artístico colonial [fig. 2].

Dois nomes citados por Leite poderiam ser propostos como mestres de oficinas formadas em grande parte por mão de obra indígena, africana e mestiça em São Paulo. O primeiro é o de João da Silveira (Porto, 1676 - Natuba, 1726), considerado *sculptor et faber lignarius satis versatus* isto é, escultor e carpinteiro capacitado. Em 1720 este era Procurador da Fazenda de Araçariguama, em 1722 estava em Santos. Já Domingos Rodrigues (Arruda,

Lisboa, 1632 - Bahia, 1706) em 1683 é mencionado como dourador no Colégio de Santos, o que leva a supor uma estadia em São Paulo não se sabe de quantos anos, voltando à Bahia sempre no mesmo ofício, em 1692. Em 1694 diz-se que foi dourador e pintor em diversos lugares e é classificado de: "pintor regular; dourador insigne". Podemos supor que talvez tenha supervisionado o douramento dos altares da igreja do colégio de São Paulo.

FIG. 2. DETALHE DA TALHA DE RETÁBULO LATERAL DA CAPELA DO SÍTIO DE SANTO ANTÔNIO EM SÃO ROQUE, SÃO PAULO

A partir da segunda metade do século XVII e na primeira metade do XVIII, as missões do Maranhão e Grão-Pará tornaram-se mais um importante centro de elaboração artística onde colaboraram artífices locais e europeus (Martins 2009).

Os relatos do P. João Felipe Bettendorff (Luxemburgo, 1625 - Belém do Pará, 1698) arquiteto e pintor, que chegou nas missões em 1660 e foi autor dos desenhos do edifício e do retábulo da igreja de São Luís do Maranhão, permitem entendermos a trajetória artística de índios entalhadores e escultores dentro do contexto missioneiro (Martins 2009: 316-330). O jesuíta conta como havia "posto em mão a pena para aprender a debuxar" a um índio de nome Francisco nascido no Maranhão, colocando-o com o antigo noviço Diogo de Souza para aprender o ofício de entalhador. Em seguida o jovem seria enviado para trabalhar nas obras de embutido de casca de tartaruga da sacristia da igreja do Colégio da Bahia, descrita pela primeira vez no *Catálogo Trienal* da Companhia em 1694. O embutido de madrepérola em madeira, era uma técnica tradicional nas culturas indígenas da Amazônia, como informam outros cronistas jesuítas.

Mais tarde, na Aldeia de Anindiba no Maranhão (atual Paço do Lumiar), Francisco, juntamente com dois *carapinas*, isto é, oficiais de carpintaria, chamados Mandú e Miguel, teria "feito um retábulo de cedro que podia aparecer entre as melhores igrejas da cidade" com desenho do mestre de obras jesuíta Manoel Rodrigues.

Após a experiência bem-sucedida, Francisco foi encaminhado para trabalhar na obra de talha mais importante de todo o Maranhão e Grão-Pará, aquela da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora da Luz, em São Luís. O retábulo é um dos mais destacados

exemplares seiscentistas conservados no Brasil, e adquire mais relevância ainda, quando se sabe comprovadamente que foi idealizado por um jesuíta luxemburguês e entalhado por um português e por um índio do Maranhão [fig. 3].

O percurso de Francisco, relatado na *Crônica* de Bettendorff, pode ter sido semelhante ao de outros entalhadores índios, negros ou mestiços. O padre não teve sua atuação circunscrita ao Maranhão, e, portanto, também nos oferece detalhes sobre o retábulo da Igreja de São Miguel Arcanjo em Maracanã no Pará. Na década de 1690, Diogo da Costa (Alcântara, 1652 - São Luís, 1725) – jesuíta nascido no Maranhão, arquiteto, mestre de obras, desenhista, músico e cantor – havia mandado fazer três imagens de vulto (Nossa Senhora da Ajuda, São Miguel e Santo Inácio), renovar a pintura de Santo Antônio Português, e " um retábulo que ele mesmo tinha traçado por sua direção por Martinho, cunhado do principal, e outros índios carapinas do Maracanã" (Martins 2009: 333).

FIG. 3. DETALHE DA COLUNA DO RETÁBULO DA ANTIGA IGREJA DO COLÉGIO DE NOSSA SENHORA DA LUZ, ATUAL CATEDRAL DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO

O escultor jesuíta João Xavier Traer, por sua vez, chegou a São Luís do Maranhão em 1703, vindo do colégio de Viena. Numa importante carta escrita do Colégio do Pará em 1705 e publicada em 1728, nos conta que antes de seguir para o Pará, permaneceu por treze meses no Maranhão, onde fez imagens para a igreja do Colégio de São Luís e para outras igrejas menores naquela região (Martins 2009: 231).

No Catálogo manuscrito do Colégio de Santo Alexandre de 1720 (Martins 2009: 287-292), no Capítulo 7, *Dos escultores, pedreiros e carpinteiros*, são citadas duas oficinas e seus instrumentos. O Capítulo 9 menciona ainda dois cubículos que serviam ao "irmão escultor e rapazes que aprendem". E no capítulo 10, *Dos oficiais que tem o Colégio*, são mencionados negros, índios e cafuzos. Entre os escultores, aparecem os nomes de Marçal, Ângelo e Faustino, índios e escravos de Gibirié, atual São Francisco Xavier (Barcarena Velha), na Região das Ilhas no Pará.

Da mesma fazenda de Gibirié viria "Lucas Pintor", escravo, não se sabe se índio, negro ou mestiço, que teria pintado o arco da capela-mor da Igreja de Belém, e dourado todos os altares das igrejas de Belém, Gibirié, Jaguarari e Mamaiacú (Martins 2009: 310). Não se sabe quais tintas foram usadas por ele, mas o jesuíta João Daniel no tratado *Das Tintas mais especiais do Rio Amazonas*, nos fala de um verniz utilizado pelos índios para "fingir em

ouro", elaborado pela mistura de óleo de copaíba (*Copaifera*) e pau *jutaí* (*Hymenaea courbaril*) (Martins 2017: 410).

No inventário do Colégio de São Luís do Maranhão (ARSI Bras. 28 fl. 23r-25r) redigido logo após a expulsão (1760) é mencionado um ambiente chamado de "Pinturía", ou seja, local onde se pintavam as imagens entalhadas na oficina de carpintaria, no qual havia "várias estátuas grandes, as mais delas já pintadas, e algumas delas ainda por pintar". Em seguida, é citado "Victorio pintor", um antigo escravo que teria trabalhado naquela manufatura (Martins 2009: 310).

São atribuídas ao jesuíta Traer e aos seus aprendizes do Colégio do Pará, a talha do altar-mor, dois anjos tocheiros e os púlpitos da Igreja de São Francisco Xavier sagrada entre os anos de 1718 e 1719. A atribuição do entalhe destas obras aos índios, está vinculada ao *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas* de João Daniel, e aos *Catálogos da Companhia*, que informam não existirem outros escultores, além de Traer, vivendo no Pará naquele período. Somente após a morte do tirolês em 1737, chegaram três artífices portugueses ao Pará: Agostinho Rodrigues, Francisco Rebelo e Bernardo da Silva (Martins 2009: 305-307).

João Daniel afirma que os anjos tocheiros, medindo 141,5 cm. de altura, hoje no Museu de Arte Sacra de Belém [fig. 4], seriam a "primeira obra que fez um índio daquele ofício". Certamente, refere-se ao fato do artista indígena jamais ter entalhado uma imagem sacra, já que ele próprio comenta que na floresta, os índios faziam "curiosidades de debuxos e embutidos" (Martins 2016: 78-80).

FIG. 4. DETALHE DO ANJO TOCHEIRO DA ANTIGA IGREJA DE SÃO FRANCISCO XAVIER DO COLÉGIO DE SANTO ALEXANDRE, MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ, BELÉM DO PARÁ

Também os grandiosos púlpitos de cedro da igreja [fig. 5] são descritos no Inventário de 1760 (ARSI Bras. 28 fl. 9r): "de fábrica moderna de madeira entalhada esculpida tudo dourado e de extremosa beleza". João Daniel os qualifica de "soberbos" e assevera serem "obras de outros índios" (Martins 2009: 422). Foram possivelmente executados a partir de exemplos Tiroleses, como o púlpito da Catedral de Innsbruck de Nikolaus Moll (1724).

A documentação criada na ocasião da expulsão da Companhia do Maranhão é farta de notícias sobre a existência de oficinas de entalhe. Por exemplo, segundo o inventário do

Colégio de São Luís redigido em 1759: "Na Casa dos Carpinteiros, ou próximo a ela ficaram muitas ferramentas [...] idem ficaram muitas imagens de vários santos e santas e senhoras principiadas [...] várias colunas e outros entalhes para o altar da Boa Morte; assim mesmo ficaram nas casas dos ranchos e fora delas muitos troncos de cedro para estátuas..." (Martins 2009: 330)

FIG. 5. DETALHE DE FIGURA ALEGÓRICA DO COROAMENTO DE UM DOS PÚLPITOS DA ANTIGA IGREJA DE SÃO FRANCISCO XAVIER, ATUAL MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ, BELÉM DO PARÁ

O material examinado aponta, portanto, para a necessidade de uma nova leitura das fontes primárias sobre a produção das missões jesuíticas na América Portuguesa dentro de uma ótica que considere o significado social específico das obras nos diversos contextos sul-americanos, e que ultrapasse definitivamente a visão tradicional de centro e periferia, destacando e valorizando os artistas e fatores locais no âmbito da circulação cultural global.

I. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bonazzi, Mozart (2014): A talha no Estado de São Paulo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU-USP (tese de doutorado).

Costa, Lúcio (1941): "Arquitetura Jesuítica no Brasil". Em: Revista do *SPHAN*, Nº 51, pág. 9-104.

Ferreira-Alves, Natália (2001): "Os retábulos em andares na Escola Portuense e o seu estudo tipológico". Em: Actas do II Congresso Internacional do Barroco.

Leite, Serafim SJ (2004): História da Companhia de Jesus no Brasil (1938). São Paulo: Ed. Loyola / Petrobrás, 4 vol.

Leite, Serafim SJ (1953): Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760). Lisboa / Rio de Janeiro: Brotéria / Livros de Portugal.

Leite, Serafim SJ (1951): "Pintores Jesuítas no Brasil". Em: Boletim do Archivum Historicum Societatis Iesu - AHSI, Nº 20, pág. 209-230.

Martins, Renata Maria / Migliaccio, Luciano (no prelo): "Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou: a migração de formas artísticas de gosto oriental através das Missões Jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América Portuguesa (séculos XVII-XVIII) ". Em: Mendonça, Isabel / Coutinho, Maria João / Ferreira, Sílvia (Org.). The Art of Ornament. Senses, Archetypes, Shapes and Functions. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Fundação Calouste Gulbenkian.

Martins, Renata Maria (no prelo): "Vestigios Cifrados: Destrucción, Dispersión y Reconstitución del Patrimonio Jesuítico en los Estados de Río de Janeiro y São Paulo". Em: Revista H-Art. Revista de Historia, Teoría y Critica de la Universidad de los Andes.

Martins, Renata Maria (2017): "Cuias, Cachimbos, Muiraquitãs: A Arqueologia Amazônica e as Artes do Período Colonial ao Modernismo". Em: Boletim de Ciências Humanas do Museu Paraense Emilio Goeldi – MPEG, vol. 12, Nº. 2, pág. 402-426. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000200009 (27 de maio de 2018)

Martins, Renata Maria (2016): "Uma Cartela Multicolor: Objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial". Em: Rodríguez Romero, Agustina; Tavares, André (Ed.). Revista Caiana, Revista Académica de Investigación en Arte y Cultura Visual. Dossier Biografías del objeto en América Colonial. Interacción e impacto creativo entre la continuidad y la transformación, Nº 8, pág. 59-61. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/8-pdf/RENATA%20MARTINS%20(5)%20PDF.pdf (27 de maio de 2018).

Martins, Renata Maria (2009). "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759) ". Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP (tese de doutorado). Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/pt-br.php

Moraes, Geraldo (1979). A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo.

Santos, Paulo (1966): "Contribuição ao Estudo da Arquitetura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil". Em: Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, vol. IV.

Santos, Paulo (1951). *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Cosmos.

Schunk, Rafael; Tirapeli, Percival (2016): Fragmentos: Coleções de Rafael Schunk e Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Smith, Robert (1963): A Talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte.

Spengler, Dietmar (1997): "Eine Heiligenvita des Stanislaus Kostka von Giovanni Battista Lenardi". Em: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Kunst der Barockzeit. Schnell & Steiner, Regensburg, pág. 204-213.

II. DOCUMENTAÇÃO PRIMÁRIA

ARSI, *Brasiliae* 3-2, 5-2, 6-1, 8-1, 9.

ARSI, *Fondo Gesuitico,* 1587 a.

III. LISTA DE FIGURAS

fig. 1. Detalhe da talha de um dos antigos retábulos da igreja do Colégio de Santo Inácio de São Paulo, *Pateo do Collegio,* São Paulo. Fotografia: Renata Martins, janeiro de 2018.

fig. 2. Detalhe da talha do retábulo lateral do lado da Epístola da Capela do Sítio Santo Antônio, São Roque, São Paulo. Fotografia: Renata Martins, maio de 2017.

fig. 3. Detalhe da coluna do retábulo da antiga igreja do Colégio de Nossa Senhora da Luz, atual Catedral de São Luís do Maranhão. Fotografia: Renata Martins, julho de 2008.

fig. 4. Detalhe do anjo tocheiro da antiga Igreja de São Francisco Xavier do Colégio de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará. Fotografia: Renata Martins, julho de 2008.

fig. 5. Detalhe de figura alegórica do coroamento de um dos púlpitos da antiga Igreja de São Francisco Xavier, atual Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará. Fotografia: Renata Martins, julho de 2008.

DISCURSOS "ORNAMENTALES" LATINOAMERICANOS (1923-1945)

Vaudry, Elodie

DISCURSOS "ORNAMENTALES" LATINOAMERICANOS (1923–1945)

Los libros de motivos prehispánicos latinoamericanos realizados durante la primera mitad del siglo xx son obras diseñadas para llevar la "esencia" tanto de las culturas pasadas –o precoloniales– como de las culturas actuales indígenas de los países de América Latina. Las publicaciones seleccionadas para este estudio presentan un primer interés en orden cronológico –ya que todas fueron elaboradas entre los años 1920 y 1940–, asimismo porque estas décadas reflejan un auge generalizado de las apropiaciones formales vernáculas de América Latina. Diseñados por los artistas Elena Izcue, Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso, Gonzalo Leguizamón Pondal, los maestros Ricardo Rojas, Eric Boman, Vicente Nadal Mora, así como por los arquitectos Alberto Gelly Cantilo, Héctor Greslebin y Abel Gutierrez, estas "gramáticas" ornamentales son algunos de los resultados de los impulsos indigenistas orquestados por los gobiernos de México, Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

El análisis de la instrumentalización de los motivos de la época precolombina permite entender los procesos de la construcción de identidad, especialmente en cuanto a sus usos artísticos para nutrir y armonizar el repertorio visual latinoamericano de la época. Además de esta doble agentividad, estos libros de diseños son explotados en diferentes niveles –nacional, continental e internacional–, asimismo por varios organismos de la sociedad: educativos, artísticos, industriales, políticos y diplomáticos.

El objetivo de esta propuesta es hacer hincapié en las diversas intenciones tanto de los motivos precolombinos como de los indígenas actuales en la concepción nacionalista de la modernidad en América Latina al inicio del siglo xx.

Por un lado, a través de estos libros trataré de definir el proceso de creación de ornamentos en América Latina y, por el otro, explicaré las consecuencias de la resignificación de estos diseños precolombinos en el campo artístico y social de las naciones latinoamericanas. En otras palabras, mi objetivo es entender cómo la circulación y las intencionalidades de estos motivos participan de la construcción de la identidad transversal entre la segunda y la cuarta décadas del siglo xx.

* * * * *

La primera intencionalidad –o *agency* (agencia)– de estos libros es efectuar una metamorfosis de los diseños prehispánicos en motivos decorativos, extrayendo el "sentido decorativo"1 de estas formas.

Antes que nada, los autores proceden a esta transmutación formal gracias a un tratamiento semántico. La transición desde artefacto prehispánico hasta su apropiación moderna pasa por su caracterización: estas piezas precoloniales entran en la categoría de las artes decorativas porque los artistas posicionan estos objetos en el campo del arte. Así, como los consideran como motivos de arte decorativo, utilizan un registro semántico que se vincula con esta disciplina, como "valor decorativo", "ornamentación", "composición ornamental"2 y "ornato". En este sentido, Ricardo Rojas escribe en su *Silabario de la decoración americana* que "la composición decorativa no es sino la articulación de dichas unidades en conjuntos más vastos, aunque limitados a su vez por el contorno de otras unidades mayores: los signos son

1(Elena Izcue 1926: III)

2(Vicente Nadal Mora 1935: s.p.)

como letras del abecedario ornamental, y la articulación de aquellos, como su silabeo y su sintaxis, ajustados al ritmo de un frase expresiva."3

Este primer proceso pone en relieve dos elementos fundamentales. Primero, la pérdida del valor funcional del diseño prehispánico que procede de su metamorfosis en *motivo decorativo*, volviéndose *imagen*. Despojada de su potencial inicial, esta forma ya no es un objeto de veneración, sino despliega un vasto campo de posibilidades artísticas.4 Esos diseños prehispánicos se reducen a estereotipos modernos o, en otras palabras, pasan del estatuto de síntoma del pasado a lo de un valor de uso de la memoria contemporánea, para satisfacer la apatía del presente.5 Thomas Golsenne subraya ese proceso, señalando que "no hay objetos, formas, motivos que son ornamentales y otros no: hay solamente relaciones que integran estos objetos, formas y motivos que les dan un valor ornamental.6

La desterritorialización –según la definición de Gilles Deleuze y Felix Guattari– en este caso recobra todo su sentido: el agnosticismo atribuido a estos motivos prehispánicos lo vuelve apátrida y a cualquier artista usarlo en un contexto distinto. Este proceso se puede identificar como una *praxis* artística que transforma –con una intención subjetiva y un acto de exclusión e inclusión de nuevos sentidos–, la forma deslocalizada en "agente de creación y de comunicación."7

El segundo elemento es la transformación de estatuto del diseño prehispánico al motivo de la modernidad; es decir, del objeto pasivo del pasado al objeto activo con una dinámica presencial de la concretización de estas formas en la creación artística de la época, pero también en la construcción de una potencial identidad. Tomando el aspecto coyuntural de estos motivos, podemos hacer hincapié en su construcción plural y considerarlos como esquemas perceptivos y subjetivos, cuyas relaciones entrecruzadas con la sociedad, el tiempo y las intencionalidades que modifican la percepción presente.8 En otras palabras, estos libros de motivos participan de la elaboración de una idea de lo "prehispánico" en las décadas de 1920 a 1940 en América Latina. Más allá de la percepción de los motivos escogidos en estos libros, su cambio de una consideración transversal –de la arqueología al campo artístico–, pasa también por las manipulaciones formales.

La realización de estas publicaciones impone la inclusión de algunos motivos y, forzosamente, la exclusión de los otros. La selección confiere a los motivos el estatuto de signos plásticos, los cuales actúan como un lenguaje provisto de normas y lógica importantes para el país que decide sobre este vocabulario. Por ejemplo, Elena Izcue tiene preferencias por las producciones pre-incaicas, considerándolas más "puras",9 y esto porque son más distantes de la conquista española. Por su parte, los argentinos Eric Boman y Héctor Greslebin eligen las referencias a los estilos draconiano y santamariana que coinciden con la época inca. A través de estas predilecciones, los autores establecen una selección estratégica de elementos específicos relacionados con su pasado, los mismos que sirven para magnificar la civilización contemporánea. Los motivos seleccionados actúan como figuras metonímicas de las culturas antiguas. En otras palabras, las formas que se han convertido en adornos llevan el carácter arquetípico de la idea de la esencia del pasado precolonial que tienen los

3(Ricardo Rojas1930: 77)

4(André Malraux 1996: 13)

5(Georges Didi-Huberman 2012: 219)

6(Thomas Golsenne, 2012: s.p.)

7(Michel Leiris 2016: 88)

8(Tzvetan Todorov 2008: 104-105)

9(Elena Izcue 1926): vol. 2, I)

latinoamericanos a comienzos del siglo xx. Estos motivos se convierten en imágenes expresivas con valores semánticos –nacionalizantes y estéticos–, que producen un discurso o un lenguaje cultural. Como lo nota Meyer Shapiro, el reencuadre y el desplazamiento de estos idiomas-motivos, (Vasconcelos) representa una selección política y puede interpretarse como un acto de transgresión entre la fuente y la apropiación nueva.10

En segundo lugar, la transposición de estas formas –todas del mismo tamaño y situadas en una página blanca–, les confiere una intemporalidad plástica, las sacraliza y desplaza a un proceso discursivo diferente del origen. En cuanto a este tema, Aloïs Riegl considera que la creación de una forma bidimensional es un acto creativo que lleva a la imaginación, que transforma la línea en una forma artística.11 Si vamos más allá de este razonamiento, podemos decir que la metamorfosis coyuntural que implica la modificación del discurso del motivo con una intencionalidad decorativa, lo solidifica también en el tiempo: se vuelve atemporal, diacrónico y, obviamente, universal.

Además, este conjunto de libros se puede definir en dos categorías distintas: aquellos que incluyen las formas destinadas para ser copiadas en las escuelas y cuyo la imagen toma más espacio que las explicaciones, y aquellos que son gramáticas ornamentales donde las explicaciones formales y simbólicos enriquecen un "saber específicamente dedicado a la historia de las formas ornamentales."12

La primera categoría –los cuadernos para la escuela primaria– se presentan como una sucesión de láminas con diseños en blanco y negro y/o a color, dispuestos sucesivamente y clasificados por categorías formales – flores, animales, espirales, etc. En las obras de Jorge Enciso, Abel Gutiérrez y Vicente Nadal Mora, los motivos están dispuestos en secuencias yuxtapuestos para crear un dialogo entre las formas. En el *Manual de arte americano ornamental autóctono* Nadal Mora no sólo que sigue este método, sino pone estos motivos en comparación con diseños de esculturas y arquitecturas precolombinas, como si quisiera materializar el proceso de extracción visual del patrón de su contexto original. En esta categoría, algunos manuales como *El arte peruano en la escuela*, *Viracocha* y *Tiahuanaco* se presentan como cuadernos escolares con frisos ornamentales y una rejilla para copiar la página a la "disciplina del línea mano, la forma y proporciones de la decoración de América."13 A estos elementos se asocian otras láminas que se abren de diferentes maneras de transposición: como una cerámica, una túnica o una bolsa. Para facilitar la reproducción, en el caso de *El arte peruano en la escuela*, por ejemplo, este manual está provisto de papel de calco pre-dibujado: una vez más, la atención se centra en la duplicación.

En estas páginas, los diseños precolombinos dispuestos en friso se convierten en un ornamento a través de la repetición, asimismo en un elemento didáctico para educar a los ciudadanos "a la mente, carácter, ritmos" de las culturas prehispánicas.14 La asimilación se hace más fácil debido a la simplificación de las líneas proporcionadas por los artistas: Jorge Enciso y A. Gelly Cantilo estilizan radicalmente los diseños, mientras que Elena Izcue deja su identidad formal inicial a unos cuantos elementos. El carácter decorativo se ve acentuado por las combinaciones formales: pueden ser reproducidas de manera simétrica, en reflexión (reflejo), en translación, en rotación o en simetría deslizada.

10(Meyer Schapiro 1982).

11(Alois Riegl 2002: 289)

12(Rémi Labrusse 2014: 282)

13(Alberto Gelly Cantilo & Gonzalo Leguizamón Pondal 1923: s.p.)

14(Ricardo Rojas 1930: 169)

Esta transmutación formal también se encuentra en la segunda categoría de colecciones de ornamentos latinoamericanos, excepto que los motivos están sistemáticamente en blanco y negro y siempre responden a los textos que los acompañan. A diferencia del primer grupo, estos libros –como los de Abel Gutiérrez y Ricardo Rojas– no invitan al lector a copiar los formularios directamente, sino que lo alientan a apropiarse de ellos como si se tratara de una historia que se está reescribiendo y que a la vez enseña a través de las palabras y los ornamentos. De hecho, el carácter taxonómico de estas obras: formas históricas, geométricas, humanas, naturales, etc., así como la densidad de explicaciones sobre los aspectos simbólicos de estos motivos, abren un campo reflexivo que genera una dialéctica sin precedentes entre el dibujo y el texto: es decir, se complementan. El motivo colinda con su desarrollo textual y su clasificación por categorías formales produce una resemantización de su significado inicial: el proceso taxonómico lo transfiere a un campo lingüístico y lo aleja de su campo simbólico. Como lo explica Ricardo Rojas en su *Silabario de la decoración americana*, estos libros no sólo permiten descifrar las expresiones fonéticas e ideográficas de la época precolombina, sino también producen ornamentos únicos por la profundidad de su significado antiguo: son motivos-ideas, motivos-números, etc.15

Esta metamorfosis estética se traduce también por el ritmo plástico que es como "una orientación del movimiento de nuestra alma hacia el estado de divinidad en que se realiza lo absoluto."16 En el "método Best" este campo léxico se encuentra cuando el autor escribe que el "ritmo y armonía abstracta tienen que tomar forma real y plástica"17 y que "la greca es pues, algo semejante a la música, es meramente una expresión armónica que no representa más que eso: armonía y ritmo."18 Esta rítmica estética en estos libros se observa en distintos niveles: primero, el ritmo cadencioso del aprendizaje de los motivos; segundo, el ritmo de las formas que se organizan entre sí mismas, entre distintos planos para crear figuras; tercero, el ritmo de un coro unísono que homogeniza la tradición visual de todo un país o de un continente entero.

Esta transición semántica y formal, posible gracias a la repetición, al ritmo y la esquematización, sirve para generar un aprendizaje intuitivo para el alumno y el aprendiz; su intención es despertar en ellos un sentido de composición específicamente latinoamericano. Además, a través de estos procesos, el motivo estilizado se convierte en una decoración que reemplaza los requisitos formales y técnicos, y facilita su apropiación en campos tan variados como la pintura, la artesanía, la industria y las artes decorativas.

La concepción de estos diseños como agentes de circulación entre el tiempo, las disciplinas y los países permite la construcción de una cultura latinoamericana homogénea que sería a la vez nacional, continental y universal. Como lo nota el antropólogo François Laplantine, "la identidad es un enunciado performativo" y "el régimen identitario es profundamente un régimen figurativo."19 A esto podemos añadir que la identidad nacional necesita una memoria común. Luego, la construcción nacional de los países de América Latina pasa, obviamente, por una relación mnemónica que supone una visión historicista, un saber documental, una actividad de recopilación, de conservación y de transmisión que lleva al presente las formas del pasado.20 Estos libros de motivos proceden exactamente de esta

15(Ricardo Rojas: 1930: 262)

16(Luz Elena Galván Lafarga, 2016: 111)

17(Adolfo Best Maugard 1923: 2)

18(Adolfo Best Maugard1923: 45)

19(François Laplantine 2010: 143)

20(Rémi Labrusse 2010/201 : 101)

dinámica transversal de la memoria y sus instrumentalizaciones tienen repercusiones en varios niveles.

A nivel nacional, estos libros vienen de iniciativas gubernamentales: en Perú, el presidente Augusto Leguía patrocina el manual de Elena Izcue; la Secretaría de Educación Pública de México edita el libro de Adolfo Best Maugard en 1923. Contribuyen a la definición de un "yo colectivo"21 y de su redefinición según la evolución de la colectividad. La clasificación de estos motivos y la introducción del pasado prehispánico en el campo artístico latinoamericano participa en la 'domesticación' de la historia por parte de estos países de América Latina: el poder de la re-presentación permite, por una parte, una definición visual nacional y una proyección hacia el futuro, mientras que por otra parte, puede verse como un instrumento de reivindicación del gusto, una declaración tácita de cualidad y de afirmación del potencial creador de estas formas. La resemantización de los ornamentos precolombinos genera un proceso de inclusión de culturas precoloniales y, forzosamente, de exclusión de fuentes no latinoamericanas.

Los elementos de nacionalismo aparecen también como puentes culturales entre los diferentes países de América Latina. Los impulsos nacionalistas en esta región están acompañados por un deseo de crear una identidad latinoamericana propia o una base cultural panamericana. Por lo tanto, el análisis de esos libros de ornamentos permite resaltar la resonancia entre estos países, sus resurgimientos formales comunes, así como las referencias artísticas entre los autores de estas obras. Ricardo Rojas cita el trabajo de Ángel Guido, en 1925; dos años después de su primera publicación, los artistas Manuel Rodriguez Lozano y Julio Castellanos exponen el *Método* de Best Maugard en Buenos Aires. Cuando Elena Izcue hizo su libro de texto en 1926, se dio cuenta de la publicación de Alberto Gelly Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal, publicado tres años antes. Además de poseer este libro en su biblioteca junto con el de Roberto Bustillo, Izcue reutiliza –casi de la misma manera– el motivo de felino, la figura serpentina y las gregas. Del mismo modo, en 1935 Vicente Nadal Moral estilizó representaciones de guerreros con el mismo método que Elena Izcue usó menos de una década antes. Las formas zoomórficas –por ejemplo, la tortuga– son casi idénticas en los manuales de Elena Izcue, de Gelly Cantilo y de Ricardo Rojas.

De hecho, el análisis de las analogías formales en América Latina a través de los libros de ornamentos pone en relieve las particularidades de los dos polos: América del Sur y América del Norte (México). Esta polarización refleja, obviamente, las dos principales áreas de la región en la época precolombina: la región andina y Mesoamérica. Por lo tanto, los autores de estas gramáticas ornamentales actúan como mediadores que diseminan y contribuyen al desarrollo de una base común y comunicativa entre las naciones latinoamericanas. Lo decorativo puede leerse como una forma que conecta las culturas. Su paso entre las naciones latinoamericanas refuerza la idea subyacente de 'una única América Latina', al eliminar la especificidad local del ornamento.

En los procesos nacionalistas, esos libros participan en la creación de una memoria colectiva por seleccionar aquellos hechos pasados que las sociedades contemporáneas quieren valorizar. Lo que importa en estas publicaciones no es el conocimiento preciso del pasado, tampoco la participación de los indígenas que, en este caso, son solamente instrumentos estéticos y sociales idealizados por los criollos. Más bien, se trata del reconocimiento de los demás de su espacio en la memoria colectiva en la vida social del país, del espacio cultural latinoamericano y del Viejo Mundo.22 En efecto, la movilidad de los libros aumenta la representatividad de estos países ante el mundo occidental: por ejemplo,

21(Les Magiciens de la Terre 1989: 20)

22(Tzvetan Todorov 2008: 107)

Elena Izcue mandó su libro a varios países de Europa y a Estados Unidos; el *Método* de Adolfo Best Maugard fue enviado a Argentina, España, Francia y Estados Unidos, etc.

Este *corpus* de libros pone en relieve la relación ambigua entre los países de América Latina y Europa. La apropiación del pasado prehispánico y su teatralización en la escena artística a través de los motivos decorativos subraya la tensión de fascinación/repulsión entre los dos continentes. Si Ricardo Rojas, Vicente Nadal Mora, Abel Gutiérrez y Best Maugard impulsan su orgullo nacional haciendo comparaciones entre las artes prehispánicas y los de Grecia, Egipto, Asia, Persia, etc., afirman también la necesidad de tomar su distancia respecto a las referencias occidentales. Ricardo Rojas propone reemplazar los modelos europeos en las clases de dibujo por los precolombinos;23 Vicente Nadal Mora afirma que es una tontería importar los motivos extranjeros cuando América ya tiene bastante de los propios. 24 Ricardo Rojas se opone a la técnica artística europea y busca una manera de encontrar la "emoción nativa",25 la esencia de su identidad "pura". Estos libros son como reclamos panfletistas contra los modelos europeos, ya que los motivos presentes en ellos –al imagen del muralismo mexicano– actúan como medio para cuestionar la pintura de caballete defendida por la Academia Europea.26

Los autores de estos libros conocen bien la tradición europea de las gramáticas de adornos, como la de Owen Jones de 1856 o de Auguste Racinet de 1869. Por ejemplo, Elena Izcue tenía en su biblioteca el libro *Formes et couleurs* publicado en 1921 y dirigida por el artista francés Auguste H. Thomas.27

Además de las referencias metodológicas mencionadas, estos autores expresan claramente sus fuentes europeas cuando escriben que algunos motivos los extrajeron de las obras francesas (Desiré Charnay), de investigaciones arqueológicas alemanas (Max Uhle), o norteamericanas (Philip Ainsworth Means). Por otra parte, indican también que parte de su inspiración proviene de las colecciones precolombinas exhibidas en los museos europeos y estadounidenses : Elena Izcue y Adolfo Best Maugard estudiaron en el museo Trocadéro28 en París, mientras que Eric Boman, 29 Héctor Greslebin y Ricardo Rojas destacan la abundante lista de los museos relacionados con la arqueología prehispanica en Europa30.

* * * * *

Para concluir, los libros de ornamentos y sus selecciones de los diseños ponen en relieve la idea de la "esencia" de los países latinoamericanos emergentes y ofrecen claves adicionales para la comprensión de los conocimientos de sus historias culturales "conectadas". Estos libros se pueden entender como materialización de la construcción nacionalista y de la historización de estos países y, obligatoriamente, como marcadores de un avance en el proceso de creación de identidad generada y encarnada por el dibujo. Su "presencialidad" instrumental le otorga el estatus del garante de la historia y su reproducción infinita en diversos medios ayuda a luchar contra el olvido. Como un vector de recuperación

23(Ricardo Rojas 1930: 169)

24(Vicente Nadal Mora 1935: s.p.)

25(Ricardo Rojas 1930: 13)

26(José Juan Tablada 1923: XI)

27Archivos del museo de arte de Lima musée (MALI), lista de la biblioteca de Elena Izcue, sin referencia.

28(Karen Cordero 1985: 12)

29(Eric Boman et Héctor Greslebin 1923: 2)

30(Ricardo Rojas 1930: 12-14)

de la memoria precolonial de América Latina, el motivo actúa como una exaltación de la identidad individual de este continente y una garantía para mantener la sostenibilidad de esta nueva identidad gracias a la profusión ornamental.

Estos libros pueden leerse también como elementos de transición, como *work in progress* cuyo resultado es determinado por el mismo proceso. El libro en sí mismo no importa tanto, es un medio más para llegar hasta una identidad creada, un ideal de la universalidad comtiana.

Al restaurar estas culturas antiguas y al mover el registro formal del pasado a la modernidad, el motivo decorativo transversal genera la utopía de un ideal, nacional y latinoamericano, pacífico y creador de una conciencia racial propia.

I. BIBLIOGRAFÍA

I.1 Archivos

Archivos del museo de arte de Lima musée (MALI), lista de la biblioteca de Elena Izcue, sin referencia.

I.2 Libros

BEST MAUGARD Adolpho, *Manuales y Tratados. Metodo de Dibujo. Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano,* México, editorial de la Secretaria de Educación, 1923, 133p.

BOMAN Eric, GRESLEBIN Héctor, *Alfarería de estilo draconiano el la región diaguita,* Buenos Aires, Ferrari, 1923, 62p.

BUSTILLOS Roberto, *Tiahuanacu. Dibujo Lineal decorativo,* La Paz, Dirección de los Almacenes Escolares, 1927, 4vol.

CORDERO Karen, «Para Devolver su Inocencia a la Nación. Apuntes y Desarrollo del Método Best Maugard) », en *Abraham Angel y su Tiempo,* Mexico, museo nacional de San Carlos, 1985, p. 9 - 11.

Didi-Huberman Georges, *Peuples exposés, peules figurants. L'oeil de l'histoire* 4*,* París, Les éditions de Minuits, 2012, 288p.

ENCISO Jorge, *Sellos del Antiguo México,* Mexico, s.n., 1947, 153p.

Galván Lafarga Luz Elena, "Creación de la Secretaría de Educación Pública", en *Derecho a la educación,* México: Secretaría de Gobernación, Secretaría de Cultura, UNAM, 2016, p. 109-124.

GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique,* París, Les presses du réel, 2009, 328p. [1er éd. en 1998 ; trad. del inglés por Sophie & Olivier RENAUT]

GOLSENNE Thomas , « L'ornement aujourd'hui », en *Images Re-vues : Inactualité de l'ornement,* n°10, 2012 [en linea URL : http://imagesrevues.revues.org/2416 consultado el 01 de noviembre de 2014.]

GUTIÉRREZ Abel, *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos, que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América,* Santiago de Chile, s.n., vers 1930, 71p.

IZCUE Elena*, El Arte Peruano en la Escuela*, 1926, Paris, Excelsior, 2vol.

LABRUSSE Rémi, «Face au chaos: grammaires de l'ornement», dans *Perspective, la revue de l'INHA, Ornement / Ornemental,* n° 1, 2010/2011, Paris, p. 97 – 122.

LABRUSSE Rémi, «La technique, l'ornement, la vie», en *Ornements : Xve – XIXe : chef-d'oeuvres de la Bibliothèque de l'INHA, collection Doucet,* Michaël DECROSSAS, Lucie FLEJOU, París, Mare & Martin, 2014, p. 280-290.

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres,* París, ed. Le Pommier, 2010, 153p.

LEGUIZAMÓN PONDAL Gonzalo, GELLY CANTILO Alberto, *Viracocha. Dibujos decorativos americanos,* Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1923, 6vol.

LEIRIS Michel, *Le sacré dans la vie quotidienne,* París, Allia, 2016, 144p.

Les Magiciens de la Terre, París, Centre Pompidou La Vilette, 1989, 271p.

MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire,* París, Gallimard, 1996, 288p.

NADAL MORA Vicente, *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono,* Buenos Aires, Librería «El Ateneo», 1935, s.p.

RIEGL Alois, *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*, pref. de Hubert Damisch, París, Hazan, 2002, 294p.

ROJAS Ricardo, *Silabario de la Décoración Americana,* Buenos Aires, La Facultad, 1930, 251p.

SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société,* París, Gallimard, 1982, 443p.

TABLADA José Juan, «La Función Social del Arte», dans *Manuales y Tratados. Metodo de Dibujo. Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano, op.cit.*, p. IX – XXVI.

TODOROV Tzvetan, *La Peur des barbares,* París, Robert Laffont, 2008, 320p.

REVALORIZACIÓN DE LA "INTERCULTURALIDAD" EN LA RELACIÓN ENTRE EL PASADO Y LA DIVERESIDAD CULTURAL CONTEMPORÁNEA DE LOS INDÍGENAS EN ECUADOR

Ikezuki, Wataru

REVALORACIÓN DE LA "INTERCULTURALIDAD" EN LA RELACIÓN ENTRE EL PASADO Y LA DIVERSIDAD CULTURAL CONTEMPORÁNEA DE LOS INDÍGENAS EN ECUADOR.

I. INTRODUCCIÓN

En la mesa (3/15 La problemática valoración del pasado: Discutiendo la diversidad de perspectivas sobre el Patrimonio cultural en Latinoamérica), presentaré la ponencia sobre el título de "Revaloración de la "interculturalidad" en la relación entre el pasado y la cultura contemporánea de los indígenas en Ecuador".

En Ecuador, es muy importante analizar el significado y rol del término de "interculturalidad" para entender la cultura indígena contemporánea, especialmente desde la perspectiva de la educación bilingüe intercultural. Los indígenas insisten en la idea de "interculturalidad" en lugar de "multiculturalismo" para desarrollar un programa de educación bilingüe intercultural.

En esta mesa, discutimos la valoración del "Patrimonio cultural". En esta ponencia observaré la valoración del pasado y de la función del término "interculturalidad" para los indígenas contemporáneos. La educación bilingüe intercultural en Ecuador está desarrollando con el movimiento de los indígenas. Por eso, el contexto de la educación parece más político. Sin embargo, es muy importante analizar cómo ellos transforman los elementos del pasado cultural en una parte de "Patrimonio cultural" en el contexto contemporáneo.

II. SIGNIFICADO DE LA DIFERENCIA ENTRE "INTERCULTURALIDAD" Y "MULTICULTURALISMO"

En el año de 2008, con los esfuerzos por la revitalización del movimiento de los indígenas, el gobierno de Ecuador finalmente reconoció Ecuador como "Estado Plurinacional e Intercultural". Esta nueva revisada constitución es muy importante políticamente para el derecho y existencia de los indígenas en Ecuador.

Muchos países de Latinoamérica utilizan el término de "interculturalidad" para explicar y promover la diversidad de grupos de étnicos y culturas en sus países. Sin embargo, cada país tiene la interpretación diferente en el contexto. Los términos de "interculturalidad" y "multiculturalidad" parecen similar. Es muy difícil de traducir el contexto cultural de los términos en otras lenguas. Hay muchas discusiones en antropología sobre la dificultad de interpretar y traducir los términos fenómenos culturales y sus contextos en otras lenguas exactamente.

Generalmente, el contexto de ambos de "Multiculturalismo" e "Interculturalidad" significa que cada grupo étnico insiste en sus identidades culturales, viven juntos en cooperación y pueden tener derechos humanos en la nación como igualdad política, social y cultural. Los indígenas en Ecuador insisten en utilizar el término de "Interculturalidad" en lugar de "Multiculturalismo". Guerreo (Guerreo 2011:74-79) dice que "interculturalidad" funciona como luchar para sus derechos político y contra el colonialismo. Por eso, los indígenas insisten fuertemente en la "igualdad" de derechos políticos, existencias y culturas.

III. EL ROL DE LA EDUCACIÓN BILINGÜE INTERCULTURAL EN "INTERCULTURALIDAD" EN ECUADOR

Al primero vez, en Ecuador, en el año de 1986, la organización de los indígenas, CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) estuvo establecido y después, en el año de 1988, DINEIB (Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe estuvo establecido para la educación indígena. El objeto de DINEIB es fortalecer la identidad cultural indígena y mantener su idioma, Kichwa (Ministerio de Educación y Cultura 1993: 12-14).

Cuando el gobierno revisó la constitución y reconoció Ecuador como "Estado Plurinacional e Intercultural", el gobierno empezó limitar la educación indígena por indígena. Sin embargo, los indígenas se están esforzando en su educación bilingüe intercultural para recuperar y fortalecer su idioma y cultura.

Los indígenas insisten en la igualdad cultural por la ideología de "interculturalidad". El objeto de la educación bilingüe intercultural es fortalecer la identidad cultural de los indígenas y recuperar su cultura y tecnología tradicional. En esta perspectiva, la educación bilingüe intercultural funciona recuperar y desarrollar "Patrimonio cultural" de los indígenas. Lo importante es que su esfuerzo de insistir el significado de la "interculturalidad" se refleja en el texto oficial.

El texto del colegio, por ejemplo, LNS Filosofía explique la diferencia de "interculturalidad" y "multiculturalismo". "Multiculturalismo" reconoce la diversidad de cultural y étnico. Sin embargo, se dice que hay un riesgo de la "etnocentrismo" si algún grupo insisten en su cultura y su poder. (Editorial don Bosco Obras Salesianas de Comunicación 2016:114-118). "Interculturalidad" insisten en la igualdad de cada grupo étnico e intercambiar sus culturas. El texto refleja la intención del gobierno.

Es significado que el gobierno reconoció la existencia de los indígenas como nación y su igualdad en Ecuador. Sin embargo, no dice que cómo ellos practican "interculturalidad" en la vida diaria. El objeto de "Interculturalidad" es intercambiar las culturas diferentes para no solo entender y aceptar sino también recuperar y desarrollar sus culturales y comunidades. Todavía, falta el método de practicar la ideal de "Interculturalidad" que los indígenas insisten.

IV. "PATRIMONIO CULTURAL" Y LA EDUCACIÓN BILINGÜE INTERCULTURAL

Es muy difícil probar científicamente si lo que los indígenas dicen es la cultura andina que continua desde la cultural antigua. Es muy difícil definir la cultura material auténtico. En Ecuador, para los indígenas, ellos estuvieron colonizado por ambos de los imperialismos de Inca y España. Sin embargo, los indígenas generalmente comparten la cultura y cosmovisión desde la "Inca", especialmente en la Sierra. Ellos generalmente hablan Kichwa. Transformando el cristiano occidental, todavía ellos practican su cosmovisión en la vida contemporánea. Ellos tienen dos diferentes identidades culturales—la cultura andina y occidental como cristiano.

En esta situación, es necesario antropológicamente reconocer lo que los indígenas dicen sobre la cultura andina como "la cultura andina auténtico". Ellos dicen que lo que ellos practican en su comunidad es "propia cultura andina". Por eso, es necesario reconocer lo que continuan practicar diariamente en su vida es una parte de "Patrimonio cultural".

La educación especialmente insiste en enseñar y ayuda mantener su idioma Kichwa. Es muy importante mantener su idioma, Kichwa, para ellos porque es una clave de unificar su comunidad, no solo para comunicar sino también mantener su identidad cultural y continuar su práctica cultural diariamente en su contexto cultural.

V. ESTUDIO DEL MODELO DE SEIC (SISTEMA DE ESCUELAS INDÍGENAS DE COTOPAXI)

El proyecto de SEIC empezó "Educación bilingüe intercultural" en Cotopaxi en el año de 1980s. Al primero vez, el grupo de Salesiano (católico) ayudó para la educación Indígena. Después, el proyecto de educación por SEIC estuvo reconocido como público. Ellos manejan el colegio, "Colegio de Jatari Unancha" en los sábados y domingos en las comunidades indígenas para dar la oportunidad de educación para los jóvenes indígenas al nivel de colegio porque, a causa del problema de económico en su comunidad, los jóvenes tienen que trabajar en su comunidad o en las ciudades como la migración durante la semana.

El objeto de su educación es enseñar el idioma, Kichwa, recuperar la cultura indígena, y buscar la posibilidad de desarrollar las comunidades indígenas económicamente por aplicar la tecnología tradicional andina. Este proyecto practica "interculturalidad" entre los indígenas de las comunidades diferentes. Por ejemplo, los profesores indígenas de las comunidades diferentes comparten sus culturas para hacer y mejorar el proyecto de educación bilingüe intercultural.

Para desarrollar la comunidad económicamente, hay varios proyectos de agricultura y artesanía para desarrollar su comunidad. Practican experiencias de producir varios productos sustentables en el proyecto de su educación bilingüe intercultural. Para mantener y fortalecer su cultura, es muy importante y necesario desarrollar su comunidad económicamente.

Sin embargo, es muy difícil comprobar científicamente lo que practican tecnología tradicional es la cultura auténtica o "Patrimonio cultural". Además de su lengua, Kichwa, es necesario reconocer antropológicamente lo que los indígenas dicen y practican diariamente es la cultura tradicional andina y una parte de "Patrimonio cultural".

VI. CONCLUSIÓN

Es muy difícil probar científicamente la relación de la civilización antigua y la cultura contemporánea y su autenticidad. Sin embargo, lo que ellos practican en los proyectos de educación bilingüe intercultural significa que los indígenas en Ecuador utilizan sus culturas como recursos estratégicos para recuperar y continuar la cultura andina y desarrollar sus comunidades. Aunque lo que dicen no es la cultural auténtica desde la antigua excepto los materiales arqueológicos, los indígenas están buscando "patrimonio cultural" por la educación bilingüe intercultural. Y también, los profesores desde las comunidades diferentes son muy importante porque eso es una parte de practicar la "interculturalidad", como trabajando juntos y compartiendo la diversidad de su conocimiento.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Editorial don Bosco Obras Salesianas de Comunicación (2016) LNS Filosofía 2 BGU. Quito, Ecuador: Editorial Don Bosco.

Guerrero Arias, Patricio (2011) "Interculturalidad y Plurinacionalidad, Escenarios de Lucha de Sentidos: Entre la Usurpación y la Insurgencia Simbólica". En: Kowii Maldonado, Ariruma, (ed.): Interculturalidad y Diversidad. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional, pp.73-99.

Ministerio de Educación y Cultura (1993) Modelo de Educación Intercultural Bilingüe. Quito, Ecuador: Ministerio de Educación y Cultura.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer los fondos de investigación del Ministerio de Educación en Japón de la Sociedad Japonesa para la Promoción de la Ciencia (JSPS) [KAKENHI] No. JP15K21760 y No. JP26101005 para la realización de este estudio.

MUSEOS NACIONALES Y PATRIMONIALIZACIÓN DEL PASADO INDÍGENA. HISPANO-AMÉRICA SIGLO XIX

Carmen Cecilia Muñoz Burbano

MUSEOS NACIONALES Y PATRIMONIALIZACIÓN DEL PASADO INDÍGENA. HISPANO-AMÉRICA SIGLO X

I. INTRODUCCIÓN

Desde los procesos independentistas, y a todo lo largo del siglo XIX, la construcción de un imaginario de nación se vuelve problemática. Siguiendo a Quijada, si bien es cierto en un primer momento, y en general, se acude al pasado prehispánico como bandera que lidera la necesidad de liberarse del yugo español, no pasa lo mismo discadas más tarde, cuando las elites vuelven nuevamente la mirada al legado hispánico como elemento identitario. Es allí, donde, según nuestra autora, se pasa al dilema de "olvidar" el pasado indígena o elevarlo a la categoría de ancestro, es decir establecer un continun en las formas de historiar el pasado nacional. Es, sobre todo, en este segundo momento y hacia la segunda mitad del siglo que se empiezan a marcar diferencias respecto al lugar que ocupa el pasado indígena en la construcción de la identidad nacional. Un acercamiento a estos procesos de construcción del relato de una memoria colectiva, escenificado en los Museos Nacionales, puede contribuir a entender la inclusión/exclusión de memorias anteriores en beneficio de una nueva, de carácter nacional. En la construcción de una memoria nacional, las naciones hispanoamericanas, se proclamaron herederas de las organizaciones políticas occidentales, basada en la diferencia. Bajo esta premisa, el objetivo final fue construir un relato de pertenencia que permitiría distinguir entre un "otro" indígena –y su pasado- un nosotros, como fundamento de toda identidad colectiva (Pérez V., 2012: 69).

En aras de "inventar" la nación, a las historiografías nacionales se supeditarían la arqueología y la museografía, contribuyendo a establecer una estrecha relación de dependencia entre libro, el objeto, la imagen. En una interpretación de ida y vuelta, el historiador apeló de los documentos y los objetos para interpretar la historia, a la vez que el museógrafo recurrió a estos últimos más lo escrito por el historiador para recrear la historia de manera tangible (Rico, 2007: 36). De otra parte, la idea de llegar a un mayor número de personas, llevó a concebir el museo como un "libro abierto para todos", dotando a la historia de una gran autoridad, propiciando una determinada narración de la nación en los espacios de exhibición" (Alayza T., 2007: 39). La historia y los historiadores se convirtieron en parteros de la nación, mientras que etnólogos y/o antropólogos se ocuparan de lo que no se inscribe en la filiación, en este caso hispanista, en otras palabras, del otro subalterno, aspecto importante en la afirmación del Estado-nación y el proceso de modernización política que promovía (Pérez V., 2012: 69). Los museos, como lugares de memoria, no solo teatralizan y hacen visible un relato de identidad, en detrimento de otros relatos alternativos posibles, sino que le dotan de un aura de sacralidad que legitima su condición de verdadero. Como lugar en el que se expone lo que la nación es y lo que la hace diferente de otras, se convierte en símbolo de identidad y "arca preciosa donde se guarda el patrimonio nacional" (Florescano, 1997: 170).

Desde esta perspectiva, los objetos expuestos participan del carácter de semióforos, término acuñado por el historiador cultural K. Pomian para designar aquellos objetos que, tras su función original, constituyen signos que trascienden su época y son resinificados culturalmente por nuevos observadores. En el caso de los museales, pertenecerían a la categoría específica de expuestos, pues al ponerlos en la mira de los espectadores, a través de su ubicación en vitrinas, álbumes, herbarios, pedestales, muros o techos, así como el diseño del montaje o el tipo de barrera que los separe del público, evidenciaran el alto valor que representan. Descontextualizados y expuestos, sus propiedades visibles se convierten en signos que los separan de los demás objetos, haciéndolos distintos, excepcionales y

extraordinarios. El museo como fabricador de sentido, hace inteligible lo que de hecho aparece de forma inconexa, dispersa o desconocida. Los objetos constituyen evidencias, fragmentos materiales de un pasado ya ido, en cuya ausencia el museo de la racionalidad moderna organizó una enciclopedia de ilustraciones. En los museos arqueológicos e históricos prevaleció la lectura cronológica y lineal de los conceptos civilización, barbarie, cultura y progreso. Con ellos se implantó el paradigma museográfico ilustrado de la «enseñanza objetiva». El espacio museístico, como producto de la modernidad, se concibe como un espacio de la diferencia y la representación, como una construcción para el progreso, como una idea totalizante y controladora de la razón y el saber unánimes, homogéneos, imbuidos de las relaciones de poder (Morales M., 2012: 219).

Sin embargo, a través del tiempo irán adquiriendo nuevas re-significaciones, comunicando históricamente las diversas interpretaciones que puedan suscitar, y que sólo pueden derivar de sus nexos con lo invisible. Su nexo con lo invisible, es decir su significado, se realizará, y más aún en siglo XIX, en función de la mirada externa de la racionalidad occidental. Aspecto que ayuda a explicar porque, en la mayor parte de Latinoamérica, no eran apreciadas las antigüedades indígenas, y porque los mayores recepcionistas de estas pizas estaban ubicados en Europa y Estados Unidos (Pomian, 1997: 20-22) En este proceso de socialización de la memoria nacional, cumple un papel central la Memoria museográfica entendida como la especificidad del acto secular de conservación y transmisión social del pasado mediante el coleccionismo de objetos. El museo como lugar de referencia realista, aunque parcial y fragmentada, del tiempo ido (Morales M., 2000: 151-152).

Así, las colecciones de estos museos no constituyen un dominio único y su historia no puede reducirse a los estrechos límites de la historia del arte, las ciencias o la misma historia. Estas deben abordarse como un evento antropológico desplegado en el tiempo de la memoria. (Pomian, 1997: 20-25). Y, la historia de los museos es también la historia de los distintos significados que otorga la memoria cultural de un pueblo a su pasado. Por otra parte, aunque pareciera que estamos ante una institución y un concepto familiares, el "museo" necesita ser ubicado en un periodo histórico concreto, precisando su tipología. En el siglo xix, el discurso expositivo proviene de una comunidad científica e intelectual, que utilizó al museo para el «despliegue representacional» de saberes empíricos, donde la observación directa de las cosas desempeñó un papel central. Postulando igualmente, que la mirada del observador no intervenía en la construcción del objeto museográfico, creando un nuevo lugar: la neutralidad. De hecho, en las modernidades europeas o extra-europeas, imperiales o coloniales, el museo se distingue porque separa al sujeto de sus obras, y al objeto museográfico de su contexto original (Morales M., 2012: 218).

II. ¿POR QUÉ ESTUDIAR LOS MUSEOS NACIONALES?

El estudio de los museos como procesos históricos, lo que Morales Moreno denomina "museohistoria", abre un espacio de reflexión no solo sobre los museos en sí, sino que además posibilita "otra historia silenciosa: la que se ocupa de la acumulación significativa de objetos dentro de un espacio museográfico" (cit. Lópes y Murriellom, 2005: 203). El reto, sin embargo, enfrenta algunas dificultades, ya que investigar, pensar y escribir esa historia sugiere una posición teórico-metodológica un tanto paradójica, pues en la operación museografía ocurre un proceso similar de "reinvención" de la memoria, en el que la historia misma sería un regreso del pasado dentro del discurso presente, donde el "pasado" y el "presente" son concebidos como cosas distintas, uno "objeto" y otro "sujeto" de un conocimiento, un presente productor del discurso y un pasado representado" (Certeau, 1998: 28). Bajo la consideración de que las colecciones de objetos junto con su disposición en las salas de exhibición representan datos útiles para el investigador, la representación museográfica contiene un significado que resulta necesario interpretar con el auxilio de la

historiografía de las ideas y de la cultura (Morales M., 1994: 49). Entre las más recientes publicaciones dedicadas al tema en Hispanoamérica tenemos Galerías del progreso. Museos, Exposiciones y cultura visual en América Latina (Andermann y González, 2006) o, Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista (2007).

Los museos nacionales, mediante el despliegue de formas de representación institucionalizadas, pusieron en escena a la nación y sus complejidades y contradicciones. Por una parte, pretendiendo ser continua y totalizadora, por otra, marcando identidades y diferencias. Desde la administración estatal, articularon un orden discursivo a través de estrategias de representación y exhibición específicas, en las que cada objeto que ingresaba obligaba a un ajuste en la relación imaginada pasado-presente-futuro. Es así que en todos ellos confluirían objetos de distinta índole (objetos históricos, pinturas, impresos y manuscritos, curiosidades y artefactos de uso cotidiano, entre otros) y procedentes de diferentes regiones. En este sentido, investigaciones puntuales, pueden contribuir a determinar el papel que dichas instituciones desempeñaron en la construcción de un relato de nación, "en un recinto que bien podría ser considerado como un altar de la nación en el que se consagraban los objetos que le daban materialidad a su historia" (Kaplan, 1994). Sin embargo, el gran problema era el panorama tan diverso que ésta representaba. Según Pomían, el historiador afrontará esa pregunta partiendo del estudio de la institucionalización de las colecciones que lo fueron conformando, de tal modo que en la larga duración pueda apreciarse las formas de jerarquización social, control y dominio simbólicos que establecieron unos grupos sobre otros (Pomian, 1997: 27).

El Museo aparece entonces como un espacio privilegiado para indagar la manera como se constituyeron las representaciones sobre el territorio, los pasados, la contemporaneidad y las metas que perseguía la nación. Lo cual, en perspectiva comparada, "los museos pretenden fijar una marca memorística selectiva afirmando una ideología, una visión hegemónica de la historia y de la identidad nacional". Es decir, concretan una visión particular de la historia, representando y ordenando la realidad nacional a través del discurso visual, y termina siendo un lugar de confrontación, un espacio de disputa donde se redefinen distintas nociones de memoria, de interpretaciones del pasado, de valoración de la historia y de la construcción y fortalecimiento de la identidad cultural (Sánchez, 2007: 126). El museo se convierte así en un espacio donde la cultura material es elaborada, expuesta, comunicada e interpretada, como un archivo en el que se cruza el lugar y el acto de colocar algo allí, participando en la construcción de memorias colectivas históricas y conformando así un marco de referencia para el observador, como evento público, en el que su forma de contar la historia contribuye a los procesos identitarios, que no son estáticos.

Así, pues, analizar los 'sistemas museales' de las repúblicas hispanoamericanas decimonónicas, hay que tener presente que los imaginarios nacionales en Hispanoamérica se construyeron a partir de tres aspectos fundamentales, la Constitución Política de cada nación, el interés por dotarlas de un discurso poético que las identificara, y la necesidad de historiar su pasado. Si en principio, parten de un presupuesto en común, la lengua y la religión, en adelante, se tratará de encontrar elementos que las diferenciaran entre sí y que a la vez les permitieran ocupar un lugar dentro del "mundo civilizado", y esto solo se podía lograr a través de la difusión de una imagen de nación moderna, prospera que como bien se dice "tan potente, [que fue] incapaz de develar otros imaginarios" (Norambuena, 2006; 128). Siguiendo esta propuesta interpretativa, La transferencia europea de la cultura de los museos no fue una mera reproducción, sino que recreó modalidades y prácticas genuinas. La denominación de "museología subalterna", en nuestro caso, hace referencia a la especificidad de los museos en Hispanoamérica (Morales M., 2012: 213 y 115). La memoria construida frente a la «ancestralidad» de las naciones se tornó compleja, en la mayoría de los casos se trataría de invisibilizarla. Si bien es cierto, las figuras alegóricas representando al indio insurgente, fueron

vistas como emblema de la injusticia de la conquista y la legitimidad de la independencia americana, estableciendo "un hilo de linaje metafórico [que] entonces ligaba a la América decimonónica con las civilizaciones precolombinas. [Sin embargo, esta versión de la historia en la] que el pasado indígena representaba una libertad histórica con la cual se buscaba continuidad, perdió su encanto" (Earle, 2002: 776).

El museo nacional como configuración de un espacio institucional y de una colección pública, emerge en los nuevos Estados a comienzos del siglo xix -en la mayor parte de los casos-, frente a la necesidad de las élites hispanoamericanas de ordenar la diversidad de habitantes y territorios que debían ser convertidos en una nación. Inmersas en la tradición cultural occidental, las elites letradas se apropiaron de las prácticas de saber y de poder que habían empleado los europeos desde el siglo xvi, a través de los gabinetes de curiosidades. El siglo xix, hizo posible la invención del espacio museográfico y con él, «el punto de vista público». No es extraño entonces que durante el primer siglo de vida independiente algunos Estados americanos hayan considerado importante la creación de museos para conservar, clasificar, estudiar y exhibir los objetos que se recolectaban en las ya mencionadas expediciones y los que habían empezado a coleccionar algunos miembros de las élites criollas desde finales del período colonial. Una visión panorámica nos muestra que en principio no fue fácil la configuración del "discurso museal", pues estaban por definirse las formas de historiar su pasado y el momento fundacional que marcara un derrotero en la construcción de su identidad. Lo anterior se verá reflejado, de alguna manera, en la nominación que reciben estos museos, "de historia natural", "de historia" o "de la nación". Ninguno nace para albergar exclusivamente piezas precolombinas, pero en sus procesos de consolidación empiezan a llegar y a formar parte de sus colecciones objetos de toda índole, que obligan a repensar su sentido. Un acercamiento a estos procesos ofrece la posibilidad de analizar la inclusión/exclusión y los encuentros/desencuentros con respecto a los objetos del pasado prehispánico.

Construir un discurso histórico de nación planteaba un problema fundamental, decidir con cuál momento del pasado se buscaba la continuidad. La escogencia del momento fundacional y las formas de historiar el pasado, guardan estrecha relación con los "sistemas museales". Los museos adoptaron distintos caminos a la hora de historiar el pasado. En los procesos de independencia, la cuestión estaba en establecer el linaje de la patria, ante las herencias precolombina, colonial y nacional, el panorama se presenta contradictorio. En la mayor parte de los casos, el proceso de apropiación de lo prehispánico y colonial fue lento, no pasó lo mismo con lo relacionado al siglo xix. La invisibilización del pasado colonial, se debió al hecho que recordaba algo que se quería obviar, sólo hasta finales de ese siglo y principios del xx encontramos secciones específicas o museos dedicados exclusivamente a este propósito (Pérez B., 2013: 92).

Aunque encontramos intentos aislado en el sentido de crear un museo en tierras americanas, antes de los procesos independentistas. La del virrey Bucarelli quien a fines del xviii dispone que las antigüedades arqueológicas mexicanas se reúnan en un museo que se instalaría provisionalmente en la Real Universidad de México. Sólo a partir de los procesos independentistas que se crean museos de carácter nacional. Fundados en dos fases, a la primera, pertenecen los de las décadas de 1820 y 1830, como es el caso en México (1825), Perú (1826), Colombia (1823), Argentina (1823) o, Guatemala (1831). Estos museos exponen una mezcla de materiales botánicos, minerales, industriales y artefactos pre y post-colombinos dentro de una sola institución, donde los objetos precolombinos solían figurar como "antigüedades". Con el desarrollo de la arqueología y la antropología, y las teorías evolucionistas, los artefactos de épocas anteriores a la Conquista fueron considerados cada vez más como pertenecientes a la "prehistoria", término acuñado para describir las actividades humanas anteriores a la invención de la escritura. Desde este punto de vista sólo

las sociedades poseedoras de escritura podían considerarse parte de la historia, fuera o no nacional. Perspectivas que influyeron fuertemente en la organización de los museos. La segunda, corresponde a las últimas décadas, aquí encontramos a casi todos los de Centroamérica, El Salvador (1874), Costa Rica (1887), Honduras (1889), Nicaragua (1897), pero también Venezuela (1875). No obstante, estas diferencias, las últimas décadas del siglo fueron favorables para la proliferación de museos, y los ya existentes vieron aumentados sus presupuestos o ampliadas sus estructuras y espacios. Aquí nos concentraremos en los Museos de México, Perú, Colombia, Argentina y Costa Rica, haciendo énfasis en el lugar que ocupó, en su discurso museal el pasado prehispánico, y la forma en que asumieron los gobiernos la protección del patrimonio arqueológico.

III. MUSEO NACIONAL DE MÉXICO: PASADO GLORIOSO Y HERENCIA HISPÁNICA

México representa un caso excepcional en relación a la apropiación de su pasado prehispánico, la búsqueda de "un pasado glorioso" da sentido y argumento a la fundación de un sentimiento nacionalista, que se convirtiere en elemento identitario fundamental. Su Museo Nacional, una de las instituciones museísticas más antiguas de América, cumplió en el siglo XIX un papel destacado en la conformación de la identidad de lo que hoy en día se concibe como "lo mexicano". Para analizar su proceso de institucionalización y consolidación se han identificado cuatro fases: la creación de la Junta de Antigüedades; su creación en la época de la Independencia, asociada al mito de la nación indígena; su carácter nacionalistahacia mediados del siglo; y, por último, la coincidente con el periodo del gobierno de Porfirio Díaz, conocido como "el porfiriato", en la que prevalece la idea de "exportar" a la nación mediante una serie de estrategias propagandísticas.

En 1808 el gobierno virreinal crea una Junta de Antigüedades dedicada especialmente a la conservación de las colecciones de textos y monumentos y al estudio del material procedente de la Real Expedición Anticuaria a la Nueva España. En 1822 se crea un Conservatorio de Antigüedades y un Gabinete de Historia Natural a partir de las colecciones que quedaron del Museo de Historia Natural. Por otro lado, están las colecciones de la Academia de San Carlos, las del Colegio de Minería y las de la propia Universidad, al tiempo que empiezan a llegar extranjeros. Llegada la Independencia, el nacionalismo mexicano que aparece en las obras del dominico Serverando Teresa de Mier y Bustamante, asumirá una "nación indígena" anterior a la conquista. Postulado que daría al gobierno legitimidad ante los grupos nativos y mestizos, pues dotaba a la nación de un pasado remoto que alentó la creencia en el mito de la nación indígena, permitiría aspirar "a la realización del proyecto histórico que había sido truncado por la conquista española", uniendo tres convicciones: la creencia en la posibilidad de restaurar un imaginario imperio mexicano, el repudio de la dominación española y la definición de la guerra de Independencia como una venganza contra las injusticias de la conquista, ideas que fortalecerían el rechazo del pasado colonial, pues los cimientos de la nación eran autóctonos (Florescano, 2000: 286-7). En este contexto, la élite intelectual consideró necesario reorganizar las instituciones científicas heredadas del régimen colonial y la erección de otras nuevas. Entre las últimas, se plantea la fundación de un museo de carácter nacional, que reuniría lo más representativo del nuevo país. Es así como, bajo la presidencia de Guadalupe Victoria y por iniciativa del secretario de Relaciones Interiores y Exteriores, Lucas Alamán, se decide inaugurarlo en un salón de la Nacional y Pontificia Universidad de México, conformado por las secciones de Antigüedades, Historia e Historia natural, con el objetivo era revelar a nacionales y extranjeros la "personalidad" de la nación mexicana (Vega y Ortega, 2011: 3). Por decreto del 18 de marzo de 1825 se crea el Museo Nacional, teniendo como objetivo "dar el más exacto conocimiento de nuestro país, en orden de su población primitiva, origen y progresos de ciencias y artes, religión y

costumbres de sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima". Aunque se alude a las "antigüedades", lo cierto es que por ese entonces tenía un carácter más general. Al siguiente año se establece el reglamento del ahora llamado Museo Nacional Mexicano, bajo la dirección del presbítero Isidro Ignacio de Icaza, quien observó que en su reglamentación debería cuidarse de no circunscribir las colecciones al pasado, y de éste al período prehispánico, sino "toda clase de monumentos mexicanos, anteriores o coetáneos a la invasión de los españoles", "los de los pueblos antiguos del otro continente, y los de las demás naciones americanas", así como "estatuas, pinturas, jeroglíficos, etc., según el gusto y usos de los indígenas", o "medallas, lápidas, inscripciones y memorias relativas a los acontecimientos notables de esta y otras regiones", obras de arte en general y " máquinas científicas y modelos de invenciones útiles, las colecciones más completas de los tres reinos en que se divide la historia natural" (Cit. Rico M., 2007: 40).

En 1827 sale su primera publicación: Colección de las Antigüedades Mexicanas que existen en el Museo. En 1831, se reorganiza en: antigüedades, productos de industrias, historia natural y jardín botánico, se le asigna personal administrativo y un presupuesto anual para adquisiciones. Para 1834 se le incorporan las colecciones del Conservatorio de Antigüedades Mexicanas y las del Gabinete de Historia Natural, y toma el nombre de Museo Mexicano. Por esta época, albergó también la antigua Galería de Virreyes (Rico, 2007: 40). Para la época contaba con más de doscientos manuscritos históricos, algunos en caracteres jeroglíficos anteriores a la conquista, y muchos en las distintas lenguas antiguas del país, dos estatuas colosales y muchas pequeñas, además de una variedad de bustos, cabezas, figuras de animales, máscaras, e instrumentos musicales y bélicos, curiosamente grabados, e indicando a quienes pertenecían (Earle, 2006: 32).

Hacia mediados del siglo XIX predominará el carácter nacionalista y es considerado como su primer florecimiento, más de carácter simbólico, ya que, por encima de las inestabilidades económicas y los intereses políticos, se mantuvo el carácter nacionalista marcado por un glorioso pasado prehispánico, que refleja tanto el temple de los personajes como el de la nación entera que sirvió de argumento patriótico. Posteriormente, las pugnas políticas, los vaivenes del proceso de reconfiguración nacional, desviaron la atención hacia otros aspectos. Los gobernantes de las distintas facciones siempre reconocieron su utilidad pública y procuraron apoyarlo en la medida de sus posibilidades. Tocaba el museo construir la idea de "nación" de manera tangible y de fácil comprensión para todos los mexicanos (Rico M., 2007: 40). Entre las circunstancias que contribuirían a este florecimiento esta también el hecho de que en 1865 el emperador Maximiliano lo traslada a una nueva sede ubicada al costado del propio Palacio de Gobierno, en la antigua Casa de Moneda, donde se mantendría por los cien años siguientes, año en el que toma el nombre de Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. Al triunfo de la República, vuelve a denominarse Museo Nacional, adquiriendo también una sección de antropología. También seria clave el papel de la Academia de San Carlos, sobre todo a partir de 1867, cuando convoca a concursos de pintura y escultura con temas relacionados al pasado prehispánico, muchos de estos trabajos fueron exhibidos en las exposiciones internacionales del siglo xix. A la par, a través de expresiones artísticas como el dibujo, la pintura y la escultura, se divulgó el discurso que elevaba a la categoría heroica, tanto episodios prehispánicos como de la conquista, integrando la representación de sitios arqueológicos en sus composiciones, realizándose álbumes especializados (Rodríguez R., 2009: 5).

El porfiriato y la proyección nacional. Una nueva etapa comienza para el museo en la década de los setenta, tal vez la más importante, coincide con la llegada de Porfirio Díaz al poder (1876-1880 y 1884-1911), auténtico impulsor de esta institución. Las políticas de apoyo que propició crearon el espacio adecuado para la protección de monumentos arqueológicos, a través de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la

República Mexicana que más tarde se convertiría en el Instituto Nacional de Antropología e Historia; se institucionaliza la arqueología, convirtiéndola en proveedora infalible de identidad nacional y con una plena voluntad de trascender, asociando pasado y futuro en un discurso de proyección internacional (Ramírez S., 2008: 158). Entre 1876 y 1889, bajo las direcciones de Gumersindo Mendoza y Jesús Sánchez, se realiza la primera catalogación científica (publicada) y sale a la luz en 1877 los Anales del Museo Nacional "con objeto de popularizar el importante estudio de la arqueología mexicana", dando cuenta de hallazgos, e interpretaciones arqueológicas o antropológicas de las piezas, en las que culturas prehispánicas eran colocadas al mismo nivel que las grandes civilizaciones del mundo, "con una sola ilusión, la de que México fuera considerada dentro de las naciones más civilizadas del mundo" (cit. Ramírez S, 2008: 159). Hacia 1880, estaba dividido en tres Departamentos: Historia Natural, Arqueología e Historia; y los fondos adscritos a cuatro secciones: Historia Natural, Antigüedades, Objetos históricos y Objetos artísticos, esta última vinculada a la Escuela de Bellas Artes. Al tratarse literalmente de un museo «nacional» que no aspiraba a ser universal, ni siquiera continental, todo era de México (Bustamante, 2005: 316).

Partiendo de estas premisas, el gobierno se propuso convertir al museo en el espacio-depósito de las pruebas irrefutables de un pasado glorioso que estuvo direccionado desde la historiografía con publicaciones como Historia Antigua y de la conquista de México, en 1889, continuando la difusión de las antigüedades mexicanas iniciada por Humboldt. Por su parte, Francisco del Paso y Troncoso, el historiador mexicano más distinguido de la época, inició la publicación de los códices y textos antiguos. Según Florescano, "nunca antes se había hecho una investigación tan profunda de las raíces históricas del país, ni se había promovido una difusión tan amplia de esos conocimientos" (1998: 392), proporcionando el marco para "la elaboración de un discurso enfáticamente nacionalista, cuya "objetividad" aceptada garantizaba una justificación racional y secular para una ideología transcendental que era ahora podía ser probada "científicamente" (Garrigan, 2012: 70). Discurso que buscaba que nacional e internacionalmente se reconociera como ancestros a "los indios del pasado lejano" que, se caracterizaron por ser "grandes guerreros y constructores de lo que sería la nación mexicana, que esperaba ocupar un lugar entre las más civilizadas del mundo" (Rodríguez R., 2009: 161). Idea que también se vio reflejada en la ciudad, donde se instalaron una serie de monumentos en honor a referentes prehispánicos, buscando crear en el imaginario colectivo la idea de un gran pasado que los unificaba, identificaba y los hacía distintos a otras naciones. Dar a conocer a México, en el extranjero, como un país heredero de una gran civilización, como las que se estaban descubriendo en Egipto y Grecia, contribuyendo a consolidar una identidad nacional (Rodriguez R., 2009: 170). Prueba de este último aspecto seria el apoyo decidido que otorgó el gobierno a la participación oficial de México en las exposiciones universales del siglo XIX.

IMAGEN NO 1: ANTIGUO SALÓN DE MONOLITOS EN EL MUSEO NACIONAL. EN LA DÉCADA DE 1880 SE AMPLÍAN SUS COLECCIONES "CON UNA ORGANIZACIÓN MÁS CIENTÍFICA", SE CREA LA GALERÍA DE MONOLITOS ANTIGUOS (INAH-JACA BOOK)

Sin duda alguna, es evidente el protagonismo que tuvo el Museo Nacional en la construcción de la identidad de los mexicanos. Fue uno de los escenarios principales en que los ritos de la autonomía política fueron representados a través de las reformas clasificatorias, la reorganización de las salas de exhibición, las conferencias y las ceremonias públicas de conmemoración. El hoy denominado Museo Nacional de Antropología de México, sigue siendo uno de los referentes de mayor prestigio y significación para la cultura e identidad mexicanas, tanto a nivel nacional como internacional. Bustamante considera que, en toda Latinoamérica, esta institución fue capaz de mantener siempre lo «nacional» como referencia prioritaria y como objeto único de sus contenidos (2005: 304). Sin embargo, la inclusión del indígena contemporáneo no tuvo la misma relevancia en el desarrollo histórico de la institución.

IV. MUSEO NACIONAL DEL PERÚ: UN CONTINUO VAIVÉN HASTA ENCONTRAR SU ESENCIA

El Museo Nacional, hoy "Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú", se crea mediante decreto supremo de 1822, firmado por el general San Martín, primer presidente de la república, con el propósito de alentar una política de identidad nacional y consolidar las bases de la nueva nación. Sin embargo, es en 1826, bajo la dirección de Mariano de Rivero, cuando se logra, por primera vez, organizar una instalación con las donaciones que el gobierno había solicitado "de objetos valiosos de tiempos de la gentilidad y de los tres reinos", y con las colecciones arqueológicas aportadas por el mismo Rivero, fruto de sus expediciones por las principales ruinas del territorio peruano. Si bien es cierto, su creación generó un gran entusiasmo, a lo largo del siglo XIX, no logró el apoyo necesario ni llegó a ser parte de un plan orgánico para la formación de una conciencia nacional. Tendrán que pasar varias décadas para que, luego de innumerables avatares, esta institución lograra consolidarse (Garrigan, 2012: 68- 69). Al igual que muchos de los museos latinoamericanos, sus procesos históricos no han recibido una suficiente atención por parte de los científicos sociales.

En este sentido, resultan valiosos los recientes aportes de Gánger (2014), quien se ha acercado no solo a este tema sino, al ya mencionado aspecto del coleccionismo de piezas prehispánicas y las redes de conocimiento entabladas entre uno y otro lado del Atlántico. A lo largo del siglo xix ocupo diversos espacios de institucionales del Estado, tales como el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Biblioteca Nacional o la capilla de la Inquisición, para terminar, estableciéndose en 1906, en el piso alto del Palacio de la Exposición. En principio, sus fondos estuvieron conformados por muestras de la historia natural y por vestigios

prehispánicos, pero termina albergando piezas de las épocas prehispánica, virreinal y republicana. A efectos de un análisis de su proceso histórico se proponen tres etapas. La primera enfocada en la historia natural; la segunda, en el sueño de una colección nacional; la tercera, en la antropología.

Mariano Rivero y el diseño corográfico. Al momento de su creación el gobierno emite una circular invitando a prefectos, intendentes y párrocos de los municipios, a efectos de que difundan la convocatoria solicitando se remitan al museo, básicamente, cinco tipos de "rarezas": "minerales cristalizados, mármoles y piedras"; conchas; animales cuadrúpedos vivos o disecados; plantas medicinales secadas y prensadas; y, antigüedades o "textiles y tesoros procedentes de las huacas. Panorama que remite a las exhibiciones corográficas, que guiaron a muchos de los museos europeos y constituye un género de la modernidad temprana, que pretendía mostrar la historia de una localidad, tanto a través de su producción natural como de sus antigüedades, y como respuesta a un creciente interés por la representación simbólica del territorio, que buscaba no solo dar información sobre un determinado lugar geográfico sino también dotarlo de sentido. En otras palabras, "dar cuenta de su autonomía política e identidad" (Gänger, 2014: s.p.). Funciona, pues, como un Museo de Historia Natural encargado de la representación corográfica del territorio nacional pretendiendo construir el estado-nación con una "visión naturalista". En este contexto, las antigüedades fueron incorporadas en el imaginario nacional bajo el signo de su historia natural. Al igual que en Colombia y gran parte de Hispanoamérica, tendremos que esperar al xx, para que en la representación de la nación aparezca el pasado indígena como un continun, como parte de la historia nacional. La instabilidad política que vive Perú, sobre todo por la guerra con Chile, propicio la remoción, en reiteradas ocasiones, de sus directores, el traslado de sus sedes, entre otros contratiempos. Sin embargo, en 1856, se formó una comisión de expertos que, aunque no gozó de un decidido aporte estatal, tuvo un gran impacto sobre los fondos del museo, pues se propuso realizar un inventario lo más completo posible de las "disposiciones naturales" del país y sus "antigüedades" (cit. Gänger, 2014, s.p.).

El ideal de una nación cosmopolita. Por lo antes señalado, el museo quedo al vaivén de cambio de directores, conservadores, empleados, a la vez que de una variedad de donantes, patrocinadores y tipología de objetos, entre los que ingresarían, por ejemplo, un "hacha de piedra" y una lanza "de los indios de Nueva Zelanda", "tesoros" de tierras lejanas, que claramente no cumplían con el diseño propuesto por Rivero, o la adquisición de objetos trabajados en marfil, procedentes de China, los fósiles de París, las petrificaciones de Suiza o las imágenes de los filósofos griegos. Generando un concepto más de gabinete que, según Ganger, encarnaría "la composición ideal de una colección nacional", pues para muchos "una colección ideal implicaba un espectro más amplio de objetos, uno que trascendiera la estrechez de los confines geográficos y disciplinares que se había propuesto en su fundación". Imaginario que puede tener su explicación en la necesidad de proyecta una idea de nación cosmopolita, que estaba en contacto con la diversidad del mundo de ahí que se considera ideal ofrecer una muestra de objetos "del país y del resto del mundo", una especie de "miscelánea" que debía ser estudiada como arquetípico del "gabinete" iluminado. Se optó por asumir la variedad, solo que ahora integrada a la composición ideal de una colección nacional. Sus fondos deberían ser un testimonio de su capacidad de "parecerse a los grandes museos europeos, cuyas colecciones buscaban trascender el contexto local y convertirse en un escaparate de lo universal". Otras ideas, concibieron al museo como una colección de "curiosidades", de especímenes "dignos" de un lugar caracterizado por la rareza y la excentricidad, así como lo era la naturaleza del territorio, asemejando el Museo más a esas colecciones de curiosidades que tantos aficionados coleccionaban (Gänger, 2014: s.p). Retratos, antigüedades peruanas, objetos chinescos, colección numismática, un herbario, en un intento que se convertiría en su esencia: reunir lo excepcional junto a lo típico, lo distante

junto a lo cercano, lo excéntrico junto a lo útil, y todo esto de una manera "confusa" y completamente "indisciplinada". Hasta bien entrado el siglo XIX, sus colecciones evidencian dislocaciones epistémicas que no necesariamente alteran los demás aspectos del ambiente intelectual. La transición entre una fascinación por lo propio y lo de afuera, el deleite por las cosas extrañas del resto del mundo, pueden reflejar un intento por dominar y controlar su diversidad, y pudo tener un significado más profundo del que durante mucho tiempo se ha asumido (Gänger, 2014: s.p.).

El Palacio de la Exposición y la primacía de la Arqueología. En la segunda mitad del siglo, la ya de por sí pequeña sección arqueológica se redujo por robo, negligencia o perdida (Gänger, 2009: 6). Ya en el Palacio de la Exposición y bajo el auspicio de un comité de expertos, de la Sociedad de Bellas Artes, se hará énfasis en el legado arqueológico e histórico de la nación. Un proyecto sin precedentes que ilustra un cambio en el panorama intelectual en diálogo con el auge de la arqueología americanista a uno y otro lado del Atlántico, y que está asociado al florecimiento del coleccionismo particular en la Lima de la década de 1870. Varios de los miembros de la Junta del Museo eran coleccionistas de "antigüedades peruanas", participaban activamente en redes de anticuarios, poseían bibliotecas especializadas. En este contexto, una de las principales donaciones tuvo lugar en 1862, compuesta por un centenar de piezas de cerámica provenientes de la colección de Tomás Gadea. Circunstancias que promovieron una valoración de los vestigios arqueológicos que, hacia 1880, no sólo contribuían a la comprensión de un pasado distinguido, "acercándose poco a poco al primer plano de la representación simbólica de la nación peruana", a la vez que adquieren un "un alto precio" en un mercado transatlántico de antigüedades en expansión. Sin embargo, un hecho lamentable trunca este deseo, hablamos de la toma de Lima, por parte de las tropas chilenas en 1881, que saqueó la Biblioteca Nacional y el Palacio de la Exposición donde funcionaba el museo, parte del botín fue llevado al Museo Nacional en Santiago.

Su reapertura no se da hasta 1905 como Museo de Historia Nacional bajo el amparo del Instituto Histórico del Perú, inaugurado en 1906, quedando conformado por las secciones de Arqueología y Tribus Indígenas, de Historia. Dos años más tarde, saldrían a luz las ruinas de Machupicchu, el más importante descubrimiento arqueológico del Perú. En 1913, el museo fue nuevamente dividido en dos: un Museo de Historia natural y un Museo de Arqueología y Antropología. En 1919, el desarrollo de la arqueología y antropología peruanas favoreció la conformación de museos en las Universidades Nacionales de San Marcos, en Lima, y de San Antonio Abad, en Cusco. En 1924, el Estado adquirió las colecciones y el inmueble del Museo particular de Víctor Larco Herrera, conformando el Museo de Arqueología Peruana, al cual pasó una parte de la colección arqueológica del antiguo Museo Nacional. Aunque estos museos poseían colecciones precolombinas, éstas nunca llegaron a ser tan completas como deseaban sus directores (Earle, 2006: 37-38). Después de ires y venires, en 1992 adquiere el nombre de Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, abarcando objetos de los períodos prehispánico, colonial y republicano; y documentación escrita, gráfica y digital.

V. MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA: DE HISTORIA NATURAL A HISTORIA PATRIA

Una de las primeras intenciones de crear un museo en la Nueva Granada, la encontramos en 1794, cuando José Celestino Mutis, propone la creación de un Gabinete de Historia Natural en sus tres ramas. Sin embargo, sólo será en 1823 que se funde el primer museo público de la nueva nación. A partir de entonces, y durante todo el siglo xix, albergó colecciones de historia natural, mineralogía, antigüedades indígenas, historia patria, curiosidades y arte. Respecto a los vestigios de sus culturas originarias, no encuentran su sitio

en la representación del país sino hasta principios del siglo XX, a pesar de que los muiscas se perfilan como la tercera civilización de América, después de los aztecas y los incas. Por otra parte, al no contar con el apoyo del Estado, no tuvo la trascendencia del museo mexicano. Después de pasar por varias sedes, fue sólo hasta principios del xx que logró convertirse en una institución con alguna importancia dentro de la política cultural del Estado colombiano.

Museo de Historia Natural y Escuela de Minería: una ilusión. A partir del proceso independentista, el esfuerzo de sus elites se concentró en conformar el corpus que sentaría las bases de una nación que aspiraba ocupar un lugar en el mundo de las naciones modernas y civilizadas. En el compromiso por encontrar elementos identitarios, pasa por varios hitos en la forma de historiar el pasado, prevaleciendo el legado hispánico que contribuiría a la construcción de una identidad basada en la diferencia. En 1820, Francisco Antonio Zea, naturalista y vicepresidente de la República, fue comisionado para crear una misión científica que coordinara la creación de una Escuela de Minas y un Museo de Historia Natural en Bogotá. Entre 1821 y 1822, contacta a Alejandro de Humboldt para buscar en Europa apoyo económico y científico con el fin de fundar un establecimiento que, teniendo como referente la Academia de Ciencias y el Museo de Historia Natural de París, promoviera el estudio de las ciencias naturales, consideradas como absolutamente necesarias en el país y "para el adelantamiento de su agricultura, artes y comercio, que son las fuentes productoras de la felicidad de los pueblos" (Segura, 1995: 41), que estuviera dividido en las siguientes áreas: química, fisiología, anatomía y zoología. Es así como se contrata al ingeniero de minas y químico peruano Mariano de Rivero, radicado por aquel entonces en Paris, como director del futuro Museo, quien traería consigo una excelente biblioteca y tres investigadores del Museo de Historia Natural de Francia (Botero, 2006: 51).

Siguiendo el modelo francés que combina exhibición con investigación y docencia, se crea mediante Ley del primer Congreso de la República del 28 de julio de 1823, el Museo de Historia Natural que debía funcionar como un instituto anexo a la Escuela de Minería. Ambos cumplirían la labor de difusión de las ciencias, en el museo se impartirían las asignaturas teóricas y en la escuela las de carácter práctico. Su inauguración tuvo lugar el 4 de julio de 1824, en la Casa Botánica, donde funcionaría hasta 1842. En principio, alberga la colección de historia natural reunida por José Celestino Mutis, en un intento por recuperar gran parte del legado de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada confiscados por Pablo Morillo en tiempos de la reconquista española. Por otra parte, se dirigirán circulares a fin de recolectar "cuantos objetos preciosos se encuentren de los tres reinos vegetal, mineral y animal" con el propósito de ver reunidas en la capital todas las producciones de la República (Botero, 2006: 52). De esta manera, "la narración temporal de la naciente república se concentró más en el futuro que en un pasado lejano y ancestral" Narración "íntimamente relacionada con los intereses de las potencias europeas en la historia natural, la cartografía, la producción de floras y herbarios, que era una expresión de su compromiso por mantener y expandir su control sobre el mundo". La historia natural, la ciencia en boga en Europa, determinó en gran parte la primera colección del Museo, para lo cual se pensó en expediciones científicas que contribuyeran a enriquecer las colecciones del museo. Los objetos recolectados darían cuenta de la distribución de los recursos de la nación. Pero éstos distaban mucho de cumplir con su propósito inicial, ya que eran "incapa [ces] de convocar a la población en torno a los valores para los que había sido creado" (Arias V., 2005: 5). Desde sus inicios el museo se vio confrontado con todos los pasados de la nación. Lo que sucedió fue que hizo visible unos a costa la invisibilización de los otros. El hecho de que un decenio más tarde, el museo ya contaba con "armas, fetiches y alfarería de los antiguos indios", da cuenta que las antigüedades arqueológicas siguieron formando el núcleo de su colección a lo largo del siglo, confrontando a través de sus colecciones a una nación que

pretende proyectarse por sus riquezas naturales pero que a la vez cuenta con vestigios de sus culturas originarias, "como si la nueva república deseara olvidar el pasado precolombino y colonial y crear una narrativa de sí misma que invitara a los nuevos estados, distintos de España, a descubrirla. Más que un pasado histórico, con suficientes bienes culturales, los criollos presentaron la nación como un lugar natural, fuera del tiempo histórico y disponible para dar respuesta a las nuevas condiciones económicas" (Rodriguez, 2005: 181).

Al poco tiempo, a las piezas anteriormente referenciadas se sumaron otras de carácter arqueológico, histórico y artístico. Lo que obliga al museo a la apertura de una tercera sala, fuera de las dos existentes. Una destinada a las colecciones de zoología, mineralogía y botánica; otra, para un laboratorio químico y un espacio para el taller de dibujo y litografía (Pérez, 2013: 203). A pesar del ímpetu inicial de la conformación del museo como símbolo del nuevo orden y como centro de científico, al poco tiempo se desdibujó. Los equipos no llegaron a tiempo, los científicos traídos de Francia se dedicaron a realizar excursiones científicas con el fin de observar los fenómenos naturales y se fueron del país muy pronto. Por otro lado, la crisis financiera resultado de las guerras de independencia y las circunstancias políticas y sociales de la época no permitieron sostener el proyecto inicial del gobierno (Botero, 2006: 52).

Museo Nacional: la representación de la Independencia. Desde su fundación, los objetos históricos asociados a la Independencia están presentes. que a la par de los discursos de las élites, contribuirán a considerar "la independencia" como momento fundacional de la nación. En enero de 1825, el museo recibió "en donación de Antonio José de Sucre una capa supuestamente llevada por la esposa del Inca Atahualpa, que Sucre proclamó –en palabras que dejaban entrever claramente el nexo íntimo entre historia y nacionalismo- un "monumento de antigüedad digno del museo de la capital de Colombia y mucho más dignos después que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes incas y libertado su antiguo imperio" (Gaceta de Colombia, 15/01/1826). Además, cinco banderas españolas, como trofeos de la guerra de independencia del Perú; el estandarte real de Castilla que Francisco Pizarro llevaba cuando conquistó al Perú en 1533; o, el "manto o acsu de la reina mujer de Atahualpa que he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del museo de la capital de Colombia, y mucho más dignos después que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes incas y libertado su antiguo imperio" (Ibíd.); y, "la pieza culminante de los homenajes al Libertador y de los trofeos de guerra es la corona de oro y piedras preciosas que el comercio del Cuzco ofreció a Bolívar y que llegó al Museo después de un "sentido recorrido". De este modo, como un añadido al Museo de ciencias Naturales, se fue conformando una colección con carácter histórico centrado en trofeos de guerra" (Rodríguez, 2005: 337).

Un mes más tarde, el 12 de febrero de 1825, el Congreso expide un decreto para que se acuñara una medalla para la llegada del Libertador con el fin de conmemorar el triunfo de Junín y Ayacucho, que deberá ser enviada a las municipalidades, al Museo, universidades y colegios, "con el objeto de que se conserve siempre este testimonio auténtico de la gratitud nacional" (cit. Earle, 2002: 336-337). Este material, más otros objetos históricos asociados a la Independencia, marcará el derrotero de una segunda etapa del museo, la de museo histórico, determinando un nexo íntimo entre historia y nacionalismo. Por aquel entonces el museo estaba bajo la dirección del coronel Joaquín Acosta, autor de una de las primeras historias de Colombia.

Además de los objetos remitidos por el General Antonio José de Sucre al Gobierno de Colombia, con la observación de que fueran colocados en el Museo Nacional; los minerales traídos de Museo Nacional: las otras historias. Europa, «algunos pedazos de hierro meteórico, encontrados en diferentes partes de la República», «muchos huesos de animales desconocidos, sacados en Soacha [territorio muisca], que son muy curiosos por su tamaño"

o “unas piedras caídas del cielo”, "grandes huesos de animales desconocidos", insectos, mamíferos, reptiles, peces e instrumentos científicos o los objetos de la Campaña Libertadora, también contaba con una momia encontrada cerca de la ciudad de Tunja (Segura, 1995: 52-59). En este sentido, parecía más un gabinete de curiosidades con piezas reunidas sin ningún criterio científico. La representación de la nación mostraba, de alguna manera, además de los recursos del país, la extrañeza por los fenómenos naturales y los objetos de los antepasados indígenas y la nostalgia por la integración bolivariana (Pineda C, 1997: 56).

Bajo estos lineamientos, sin embargo, se introduce “Una momia encontrada cerca de Tunja con su manta bien conservada, y se supone tener más de 400 años”, al revelar su historicidad cuestiona a una nación que “se mueve entre un texto nacional que busca un principio coherente, horizontal y homogéneo, y la fractura de dicho principio mediante la intromisión de la diferencia cultural” (Rodriguez, 2005: 180). La momia, como elemento incomodo, revela el principio originario que la comunidad criolla está buscando para dar legitimidad a una nación, a través de un momento fundacional glorioso: el pasado prehispánico representado por los muiscas. Al dejar al descubierto su historicidad, la cuestiona lo mismo que a su museo, que miran el futuro, representado en el progreso, la ciencia y la civilización (Ibíd.).

IMAGEN NO 2: MOMIA CHIBCHA, SENTADA. FUENTE: LÁMINA LVIL CATÁLOGO DE LOS OBJETOS QUE ENVÍA COLOMBIA A LA EHA (TOMADA DEL PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, ABRIL 1884, P. 264)

Pasada la euforia de la guerra de Independencia, en la década de 1830, se diversifica aún más el tipo de piezas de carácter histórico que ingresan al museo. El sacerdote J. M. Aiguillón donó una carta de Cristóbal Colón, ordenó copiar retratos, entre ellos el de Colón, y donó una colección de numismática de procedencia europea, entrando al museo objetos extranjeros que no estaban relacionados directamente con la historia patria. En 1837 se asiste al primer reconocimiento formal de su carácter histórico, al crear una nueva sala para monumentos históricos, y se empieza a denominar Museo Nacional. Cuatro años más tarde, se abre otra sala con el nombre del prócer Juan José Neira, a la vez que fueron ordenados y contratados muchos retratos. Si bien es cierto el museo siguió intentando mostrar las riquezas del país y llegaron a sus fondos productos de la industria nacional, a partir de la Guerra de los Supremos la colección histórica fue incrementada de nuevo con trofeos de guerra y retratos de homenaje (González, 2003: 236).

A partir de este momento comienza lo que será una constante para el museo durante el siglo xix y parte del xx: el traslado de sedes y el hecho de que su existencia fuera relegada a ser un depósito de “reliquias” y “curiosidades”. En 1845, pasará del Jardín Botánico al

edificio de las Aulas (Actual Museo de Arte Colonial), espacio que inclusive llegó a compartir con la Biblioteca Nacional, y en donde permaneció hasta 1913. En la década de 1840, el Presidente de la República, General Tomás Cipriano de Mosquera, dispuso dividir el Museo en dos secciones principales: Zoología y Gabinete de Mineralogía, y ordenó colocar convenientemente todos los objetos arqueológicos, históricos y artísticos.Por otro lado, el gobierno no mantuvo una política de largo aliento con respecto a la institución, ni frente a muchos otros aspectos de la política y la cultura nacional. Aunque en algunos casos fue utilizado como espacio para rendir honores a héroes de la Independencia o de alguna de las tantas guerras civiles, el problema presupuestal y la agitada situación pública lo mantuvieron al borde de la extinción. Siendo frecuente la queja de sus funcionarios con respecto a la ausencia de catálogos que permitieran saber lo que se tenía o detectar la pérdida de objetos. Se podría decir que sobrevivió gracias al empeño de sus directores, que con grandes esfuerzos consiguieron algún apoyo del gobierno de turno para mantener las colecciones en condiciones adecuadas (Pérez B., 2013: 101). Si bien es cierto, por esta época se publica el libro de Ezequiel Uricoechea, Memoria sobre las antigüedades neo-granadinas (1854), en el que se hace alusión al grado de perfección intelectual de los antiguos pobladores del altiplano cundiboyacense: los chibchas, señalando en particular sus cualidades artísticas y comparándolas con las del arte egipcio, reflejando con dichas apreciaciones el claro deseo de los criollos, por interpretar a las sociedades precolombinas como versiones americanas de la antigüedad clásica de los griegos, romanos y egipcios. También lo es que dichas apreciaciones no aparecen representadas en el discurso museal.

Durante el período liberal (1863-1878) se planteó la necesidad de reorganizar el museo y de elaborar catálogos detallados de sus colecciones. Genaro Balderrama, profesor de la escuela de Ciencias Naturales, planteaba que debía organizarse una comisión que recolectara muestras de los recursos naturales del país, volviendo a la idea de un museo de historia natural que sirviera para determinar el uso que tenían los recursos del país. Otros, como el publicista Manuel Ancízar, proponían dar al museo "el carácter de etnolójico, además del histórico que ya tenía, mediante la adquisición de cráneos, momias, armas i artefactos de los aboríjenes, clasificados por razas i tribus con la conveniente leyenda en cada grupo i en el catálogo". Las colecciones marcadas por el saber de la etnología y centradas en el estudio de los tipos físicos de los indígenas (cráneos y momias) y en sus costumbres (armas y artefactos), deberían servir para clasificarlos. Ninguno de estos proyectos se llevó a cabo, y para finales de la década de 1870 el museo estaba, nuevamente, al borde de la extinción (Pérez B., 2013: 98).

En 1867, con la creación de la Universidad Nacional, pasó a depender directamente de dicha institución. Aunque siguieron llegando objetos de diversa índole, provenientes de otras instancias del Estado, de coleccionistas privados y de expediciones científicas como la mencionada Comisión Corográfica, muchas piezas se perdieron y otras se deterioraron debido a las malas condiciones en las que estaban almacenadas, entre las más afectadas estuvieron las correspondientes a la Historia Natural. A partir de estas circunstancias, se lo empieza a relacionar por las piezas que más predominan, las de monumentos patrios y objetos curiosos (Pérez B., 2013: 100). Cuando en 1868, el primer rector de la Universidad ordenó una minuciosa revisión del estado en que se encontraba, la situación era lamentable, y "podría concretarlo a esta dolorosa expresión "no existe el Museo Nacional" porque a la verdad, no debemos continuar dando ese pomposo nombre a los restos, mutilados unos, maltratados otros, de lo que antes fuera el museo colombiano" (cit. Botero, 2006:52). Hasta la fecha, el museo había estado abierto al público por periodos intermitentes. Es sólo, en 1868 cuando, gracias a un decreto concerniente a la Biblioteca y el Museo Nacional, se estipuló claramente que se debía abrir una vez por semana, todos los jueves, desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde.

De manera simultánea apareció el interés de un grupo de intelectuales y académicos por revivirlo con un mayor énfasis etnológico. En este contexto, Leopoldo Arias Pérez, su director en 1868, señala que "las corporaciones de sabios y los pueblos enteros penetran con cierta especie de fanatismo a los museos, esos templos donde se transmiten a la posteridad los despojos de las artes y ciencias de los antepasados […] ¿En dónde están los recuerdos de aquellas razas venerables de indígenas que antes de la conquista cubrían el suelo habitado hoy por nosotros, y ocupan el tercer lugar entre los pueblos civilizados del continente americano?" (cit. Perez B., 2013: 104). Por su parte, los viajeros extranjeros no concebían que los vestigios arqueológicos estuvieran en manos privadas y no en los museos, tal como lo señala Charles Saffray, en 1869: "aquí ni hay academias ni museos […]. No hay más remedio que dirigirse a los particulares, dar infinitos pasos y solicitar presentaciones sin fin para ser admitidos en el local donde se guardan las antigüedades de madera, piedra, barro y oro" (cit. Botero, 2006:52).

A partir de 1879 se inicia una etapa de reorganización de museo y de catalogación de sus colecciones. Y, aunque para la fecha ya se puede hablar de un corpus de obras que acentuaban el carácter histórico, pues en el catálogo de 1881, publicado por el científico Fidel Pombo, aparecen 176 piezas históricas, realmente era muy pobre en comparación con las colecciones particulares que se habían conformado, especialmente en Medellín y Bogotá, con impresionantes piezas de orfebrería y cerámica, que en el museo brillaban por su ausencia. El secretario de Instrucción Pública, consiente de esta situación, emite una circular fechada el 2 de septiembre de 1881, en la que solicita la donación de objetos "que representen las razas de nuestro país y su estado de civilización anteriores a la conquista" (cit. Botero, 2006: 53). Circular que tuvo algunos efectos ya que, de acuerdo con los registros posteriores, un alto número de piezas ingresaron por donación al museo entre 1880 y 1900. Algunas de las piezas arqueológicas provenían de los trabajos de la Comisión Científica Permanente que estuvo a cargo de Charles Joseph Manó y Jorge Isaacs. Durante el mismo periodo aparecieron los grabados sobre "antigüedades indígenas", elaborados por el taller de grabado de Alberto Urdaneta y publicados en el Papel Periódico Ilustrado. Por su parte el director del Museo, Fidel Pombo, solicitó la realización de expediciones científicas en arqueología, propuesta que no tuvo eco en ese momento (Pérez B., 2013: 102).

En el primer catálogo del museo, el de 1881, "los indígenas aparecían como parte de otra historia que ni siquiera coincidía territorialmente con la actual república". En este sentido las piezas históricas del Museo estaban referidas más a la historia de una civilización que se consideraba como propia, la occidental, que a los pueblos indígenas que habían habitado el territorio patrio, lo cual coincidía con lo planteado por pensadores como Caro. El Catálogo permite ver que el museo estaba dividido en dos partes: Sección de Historia, Arqueología, Curiosidades y Pinturas; y Sección de Historia Natural. Dentro de la primera, bajo el subtítulo de "Objetos y curiosidades indígenas", aparecieron las piezas que tenía el museo en ese momento, parte de las cuales eran peruanas, como el manto de la reina mujer de Atahualpa y una colcha de plumas fabricadas por los indios de Cuzco. Las piezas prehispánicas colombianas eran descritas como "ídolos y vasijas de barro" y el "cetro de un cacique" (Pérez B., 2013: 103). Para 1886, en el segundo catálogo realizado también por Pombo, figuran 1622 objetos históricos, en su mayoría ingresados por donación o por decreto del gobierno, pero ninguno por compra. En él se hace referencia explícita a los aborígenes de Colombia y se empieza a construir un continuo histórico. Alrededor de retratos del Salón Principal, los personajes importantes "eran presentados como los artífices de la historia a la vez que buscaba reconciliar en el presente las facciones del pasado". En 1896 el presidente, general Santos Acosta, dictó el decreto mediante el cual se adscribía el museo a la Biblioteca Nacional y se refería a éste como "Museo de monumentos patrios y objetos curiosos". En abril de 1903 se dispuso la creación del Museo de la Escuela de Bellas Artes en la Universidad

Nacional, con base en las colecciones artísticas del Museo Nacional. En 1912, una de las tareas de la Academia de Historia, consistía en asesorar al Museo Nacional (Pérez B., 2013: 106). El catálogo que elabora en 1912, cuando el proceso de territorialización de la historia se había completado, muestra que los objetos de la Historia europea habían sido separados de la sección de Historia Patria, pero los objetos indígenas permanecían separados del continuo histórico nacional, aunque en esta última publicación ya se hacía una diferenciación clara entre piezas arqueológicas y etnográficas. Dividido en 10 secciones: Arqueología, Objetos indígenas contemporáneos, Antigüedades extranjeras, Objetos históricos, Numismática, Salón de Gobernantes de Colombia, Galería de Próceres, Mineralogía, Galería de pinturas y Apéndice. Clasificación que visualiza un salto enorme con respecto a las anteriores en la medida en que se le dio prioridad a la configuración de una historia nacional que empieza por los objetos históricos y pasa luego a un salón de Gobernantes y a una galería de próceres…los objetos indígenas se dividieron por primera vez en arqueológicos y contemporáneos (Pérez B., 2013: 108).

El Museo Nacional de Colombia, desde sus inicios se constituyó en un "espacio privilegiado para concentrar la iconografía paradigmática de la nación", esto es, un lugar en el que se buscó y se busca aun hoy, representar el ideal de la nación y de lo nacional a través de objetos que encarnan la historia patria. La selección de los objetos, en cada periodo, ha estado determinada por una historiografía que exalta héroes y prohombres, de vencedores, rara vez de vencidos. En este sentido no exhibe cualquier cosa, y como dice Morales, "las colecciones se exhiben conforme a los consensos ideológicos y espirituales que regulan la visibilidad". Esto explica que en principio la Conquista y la Colonia, aparecieran como dos etapas que explicaban la necesidad de revoluciones, más no como parte integrante del continuo histórico. Para el Museos Nacional, los elementos de la independencia representan el símbolo de una gesta que no hay que olvidar, pero de ello no se encarga propiamente el museo sino sus donantes, las élites que desde sus discursos ideológicos conciben a este momento, como fundacional de la nación. Pero pronto se volvió la mirada al pasado hispánico y sus herencias culturales y morales, los conquistadores se convirtieron en los que trajeron la civilización. Entonces gesta heroica, se convirtió en tema de los letrados nacionales entonces descendientes de primeros conquistadores, se legitimaba así el descenso o ascenso de "topografía moral", diferenciar y jerarquizar regiones. Las Narrativas de la nación construyeron una comunidad imaginada en los discursos del museo. En el oficio de narrar la nación y educar, el Museo Nacional, durante el siglo XIX, privilegió los pasados, el prehispánico, se constituyó en la parte de la historia difícil de ubicar en la búsqueda de los principios de identidad nacional (Véase Pérez, 2013).

VI. COSTA RICA: UN TARDÍO DESPERTAR

Aunque comparte con los demás países hispanoamericanos la presencia de población indígena y de vestigios de su pasado, el auge del coleccionismo, los viajeros y la guaquería, el proceso de conformación de rasgos identitarios estuvo muy lejos de considerar lo prehispánico dentro de la historicidad de su pasado. De una parte, "la construcción del discurso de nación se basó en la homogeneidad mestiza que se le otorgaba al habitante del Valle Central, la cual se traducía en una "blanquitud" particular, que ignoraba las características de los habitantes de las otras regiones del país, es más se tenía el término "indio blanco" al culturalmente adaptado" incluso se acomodaron los rasgos mulatos de Juan Santamaría, el héroe nacional. De la otra, los grupos indígenas, que aún persistían, no fueron considerados como amenaza para el dominio mestizo por su carácter periférico, lo cual supuso una diferencia con el resto de países centroamericanos. Esta excepcionalidad también explica la actitud que minimizó el aporte o vigencia del pasado precolombino (Corrales, 2004)

Su Museo Nacional se crea en 1887, "en respuesta al movimiento nacionalista para construir un pasado común", a su cargo estaba el estudio y promoción de las sociedades prehispánicas, sin embargo, su gestión en los primeros años fue muy limitada y se orientó en gran medida hacia las ciencias naturales. Con respecto a lo prehispánico, se concentró en la formación de colecciones de objetos, obtenidos principalmente por compra y donaciones. "Las exhibiciones mostraban grupos de piezas, valoradas sobre todo en su aspecto artístico, que habrían sido manufacturadas por sociedades remotas y misteriosas con las cuales no se establecía una relación directa". Carecían por tanto de un lugar en la historia de la nación, lo cual estaba ligado al poco apoyo que tuvo el desarrollo profesional de la arqueología costarricense. En 1888, el poder ejecutivo emite la Ley Orgánica del Museo, cuyo artículo 1 especifica que el Museo Nacional "es un establecimiento destinado a coleccionar y a exponer permanentemente los productos naturales y curiosidades históricas y arqueológicas del país, con el objeto de que sirva de centro de estudio y de exhibición"(Corrales, 2004)

El salvadoreño David J. Guzmán que llega al país en 1890, con miras a recaudar especímenes biológicos y geológicos para enviarlos a la Exposición Universal de Chicago que se llevaría a cabo en 1893, con ocasión del cuarto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, se queda en el país y es también nombrado director de la comisión costarricense ante esa exposición mundial. Como comisionado general de concursos y exposiciones, desde 1875 hasta 1904, dirigió los pabellones de El Salvador, Costa Rica y Nicaragua en las exposiciones internacionales de Santiago de Chile, París, Boston, Amberes, New Orleans, Philadelfhia, Guatemala, Chicago y Buffalo. Igualmente elaboró el Catálogo oficial de los productos que la República de El Salvador envía a la Exposición Universal de París 1889 y el catálogo general de los objetos que la República de Costa Rica envía a la Exposición Universal de Chicago (cit. MELÉNDEZ DOBLES, Silvia. (2004).

Para 1898, su director, Juan Fernández Ferraz, hace explicita la importancia que poco a poco van adquiriendo las antigüedades y plantea que: "Muchos son los objetos arqueológicos que constantemente se extraen de huacas diversas en todo el país, los cuales están en poder de particulares o son enviados - y acerca de este deseo llamar especialmente su ilustrada atención - al exterior, debiendo en mi sentir venir a enriquecer nuestro Museo. Hace tiempo que vengo aconsejando la conveniencia de una ley prohibitiva a este aspecto, y ahora lo hago nuevamente". Pero sólo hasta la legislación de 1938, se promulga una Ley de Defensa del Patrimonio Arqueológico, en la cual se especifica que las autoridades locales deben ser alertadas cuando se haga algún descubrimiento; que el Museo Nacional tiene por función levantar inventarios y registros y resolver dudas; y que las autorizaciones tanto de excavaciones, como de exportación están a cargo de la Secretaría de Educación Pública. Por su parte el Museo Nacional, auspicia la práctica del huaquerismo, otorgando permisos oficiales, para la compra de objetos y las excavaciones de huaqueros, hasta 1968. La ley de Patrimonio de 1982, regula la práctica de la arqueología, prohíbe el tráfico de los objetos arqueológicos y el huaquerismo, pero estos son casi los únicos puntos que contempla (Coladán, 1999:35-36).

VII. ARGENTINA: MUCHO DE EUROPA Y POCO DE AMÉRICA LATINA

Junto a Chile, Uruguay y Brasil, Argentina se caracteriza en el siglo XIX por la conformación de un imaginario de país próspero y moderno, que resultará atrayente para los inmigrantes y los capitales que se requerían para impulsar el crecimiento e insertar sus economías en la economía mundial. Se trataba de transmitir confianza y seguridad, mostrando que tenían mucho de Europa y poco de América Latina. Esa fue la opción que escogió su clase dirigente para posicionarlos en el extranjero. En este panorama es fácil entender que se hiciera más énfasis en la creación de museos que reflejaran ese imaginario.

A diferencia de los otros países, llama la atención no sólo la gran cantidad de museos que se crean para la época, algunos de ellos reconocidos a nivel mundial, sino su énfasis en la historia natural, donde ciencia y patria estaban íntimamente relacionadas (Earle, Monumentos: 39). Además de lugares de memoria o conmemoración, eran también un complejo de laboratorios, en donde se experimentaba con la naturaleza o con los objetos para aprehenderlos. Convertidos, de esta manera en espacios del presente, donde lejos de constituir un paraje inerte, instaura un espacio en donde los objetos, sujetos a conflictos e intercambios, nacen, viven y eventualmente, desaparecen (Podgorny, 2005: 231). Museos de este género crecerán y se diversificaban en toda América Latina, en un contexto donde construir ciencia significaba también inventar naciones. "Profundamente involucrados en el proceso de exploración de los territorios nacionales, […] colaboraron en el proceso de expansión y reconocimiento de las riquezas locales" (Lopes, 2006: 204). En Argentina tendrá tanto predominio esta tendencia que, tan solo entre 1877 y 1905, se inauguraron siete nuevos museos, que harán que el país se destaque no sólo por tener el mayor número en todo el continente, sino porque se convirtieron en un referente importante para toda América. Ciencia y patria se implican mutuamente mientras que los objetos de la antigüedad constituyen una especie aparte, cuya acumulación se usa para medir las diferencias sociales (Garrigan, 2013: 69).

La visión histórica de las élites, encabezada por Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López sostenía que "la nación se había constituido por obra de las clases ilustradas liberales, que lograron imponer, a una población atrasada, un sistema institucional semejante al de los países más civilizados […]. Por ello, los grupos ilustrados se asignaban la misión de encauzar las fuerzas sociales dentro de los estrictos marcos institucionales de la civilización" En esa tarea de conformar la nación y consolidar la modernidad del estado, la filosofía positivista resultó una poderosa herramienta ideológica, a la ciencia se le atribuyó un cometido central, y "se recurrió a la contratación de investigadores y catedráticos extranjeros, se impulsó la creación de museos, se promovió la modernización de las universidades y se fomentó la constitución de sociedades científicas" (Perez Gollan, s.p.).

Así, desde principios del siglo XIX se invertían grandes sumas de dinero para adquirir colecciones de especímenes y fósiles, para establecer canjes, políticas que tuvieron el apoyo estatal y que buscaban incrementar sus fondos. Así mismo los museos contaban con cazadores, científicos y viajeros que se encargaron de recoger piezas naturales o antropológicas. Lo anterior estuvo marcado también por un activo mercado de publicaciones, la creación de bibliotecas en museos, y el canje internacional de publicaciones (Earle, Monumentos: 39). Encabezados por el Museo de La Plata, los museos argentinos gozaban, en las últimas décadas del siglo XIX, de una meritoria posición en el concierto internacional. Además de los de ciencias naturales que se ocuparon de difundir el positivismo y los diversos matices del evolucionismo, también contaba con destacadas instituciones museológicas dedicadas a las colecciones de arqueología y desde fines del siglo XIX se había impulsado con entusiasmo la organización de numerosos museos escolares y regionales. Cuando fue posible, se dotó a los museos de una arquitectura monumental, asociada con el prestigio nacional y el orgullo cívico, para inspirar en el público sentimientos de admiración, respeto y confianza, "no en vano los museos eran descriptos como catedrales de la ciencia" (Earle, Monumentos..: 39. Y, no estuvieron ajenos a los grandes temas políticos del momento, se pensó –por ejemplo- que sus investigaciones geográficas, geológicas y cartográficas harían posible una demarcación racional de los límites entre la Argentina y Chile (Perez Gollan, s.p.).

Como hemos visto, no sólo poseían colecciones naturales, el Museo Público de Buenos Aires, cuya propuesta de creación data de 1812 pero que solo se funda en 1823, "poseía no sólo una colección de fósiles del pleistoceno sino también sendos vasos incaicos,

que se exhibieron en la "sección histórica-antigüedades" EARLE, "Monumentos…, Óp. Cit., p.39, junto con dos momias peruanas, en 1883 pasará a llamarse Museo Nacional de Buenos Aires. Otro ejemplo es el Museo Argentino de ciencias naturales "Bernardino Rivadavia", que al crearse en 1812, invita a las provincias a reunir materiales para "dar principio al establecimiento en la Capital de un Museo de Historia Natural", iniciativa que se concreta en 1823 y aunque buscaba tener objetos en todas las ramas de la historia natural, sus colecciones estuvieron integradas en principio por elementos heterogéneos que serían agrupados por temáticas, que más tarde darían origen a otros museos de la capital EARLE, "Monumentos…, Óp. Cit., p. 40.

Hacia finales del siglo XIX se funda el Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires, mediante una ley provincial promulgada el 17 de octubre de 1877 en la ciudad de Buenos Aires, entonces capital de la provincia, sobre la base de las colecciones donadas por Francisco Pascasio Moreno, quien fue nombrado director vitalicio de la institución. La colección estaba conformada por varias momias, calaveras y cerámicas indígenas anteriores y posteriores a la Conquista, los de la primera etapa, figuraban en ese entonces como "antigüedades históricas", pero también por una gran cantidad de objetos zoológicos y paleontológicos. Para Moreno, estas piezas encarnaban la prehistoria de la evolución de la Argentina, y por lo tanto merecían su lugar en el museo. El desarrollo de la arqueología y de las teorías evolucionistas los convertiría en objetos prehistóricos (EARLE, "Monumentos…, Óp. Cit., p. 41). En 1884, el poder ejecutivo bonaerense dispuso el traslado de las colecciones de Moreno a la nueva capital de la provincia, y en ese mismo año se dio comienzo a la construcción de un imponente edificio de líneas grecorromanas, que subrayaba su importancia política, y pasa a denominarse Museo de La Plata, entendiendo que esta nueva institución abarcaría todas las ramas de la historia natural, en 1888 se abrieron oficialmente sus puertas al público, para 1890, ya era famoso en todo el mundo. En 1906 se adscribe a la Universidad Nacional de La Plata recién fundada, y comenzó a impartirse en él la cátedra de Ciencias Naturales, más tarde se le adjuntaron las Escuelas de Química, de Dibujo y de Geografía. En 1912 tomó el nombre de Escuela de Ciencias Naturales; a partir de 1919, Museo - Facultad de Ciencias Naturales; en 1932, Escuela Superior de Ciencias Naturales e Instituto del Museo; desde 1949, Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Considerado entre los mejores del mundo en su especialidad, incluye Ciencias del Hombre como Arqueología, Antropología, Etnografía. (EARLE, "Monumentos…, Óp. Cit., p. 42-44)

El Museo Histórico Nacional se fundó el 24 de mayo de 1889 y abrió sus puertas al público en 1890, en su origen surgió como institución municipal, pero se nacionalizó en 1891, cuando se convirtió en el "templo de las glorias nacionales" destinado a evocar "las tradiciones de la Revolución de Mayo y la Independencia". La élite política e intelectual se vincula de forma activa en su proceso de consolidación conformando la Junta de Historia y Numismática Americana. Carecía de material indígena, su énfasis estaba en la Colonia y la Independencia, acontecimientos declarados "de trascendental interés nacional", por lo que el museo se dedicaba a exponer "los muebles y otros objetos domésticos de los antepasados de la misma élite porteña que estableció el museo […]. Para los arquitectos del museo, la historia argentina verdadera era ésta o, por lo menos, la que se quería que fuera. Los partidarios del museo opinaban, por ende, que éste contenía "todo el pasado argentino" (ANDERMANN, citado en Ibíd., p.39). A principios del siglo XX, se comienza a diseñar una amplia variedad de museos históricos de muy diversa índole tanto en Buenos Aires como en el interior del país, que abarcan temáticas muy diversas. Pero aun cuando la época precolombina fue reconocida como parte importante del pasado argentino, esto no implicaba necesariamente que fuera también parte de la historia nacional.

VIII. CONCLUSIONES

México representa un caso excepcional por la importancia que dio al pasado prehispánico desde el proceso independentista y durante todo el siglo xix. La creación del Museo Nacional en 1825 y la institucionalización de la arqueología, se convirtieron en proyectos políticos en los que la búsqueda de "un pasado glorioso", representado en los aztecas, da sentido y argumento a la fundación del sentimiento nacionalista, convirtiéndose en un elemento identitario fundamental en la elaboración de "lo mejicano". Perú, a pesar de fundar un museo en épocas tempranas, en 1823, y compartir con México un pasado glorioso, encarnado en los incas, durante buena parte de este periodo no considera importante a la hora de historiar su pasado. Colombia, por su parte se encarga de "invisibilizar" sus pasados prehispánico y colonial, prueba de ello es la ambigüedad de lo prehispánico en las clasificaciones que hace de su material desde 1823, cuando es creado como Museo de Historia Natural, solo a partir de 1912, los objetos arqueológicos aparecen en una categoría independiente. Costa Rica, llama la atención sobre todo porque "se inscribe dentro de un contexto político preciso que es el creador del mito de la "blanquitud costarricense", que coincidirá con la percepción que en casi toda Centroamérica se tenía sobre el indígena en el siglo XIX, está entre las naciones que más tarda en fundar un museo nacional, lo hará en 1877. Argentina se destaca por la gran cantidad de museos que funda en el siglo xix, la mayoría de historia natural, parte de la explicación la encontramos en la incidencia que tuvo, en los procesos de consolidación de su identidad nacional, el referente a Italia o Francia.

El siglo XIX inaugura la configuración de las antigüedades prehispánicas, consideradas artefactos, como objeto de estudio científico tanto para europeos como para los americanos. Para los primeros, aunque constituyen piezas "exóticas", geográficamente lejanas y socialmente ajenas, podían ayudar a entender el proceso civilizatorio de la humanidad. Para la elite letrada hispanoamericana implicó una contradictoria incorporación simbólica de aquellos vestigios a sus historias nacionales, en calidad de "ancestros".

Los museos nacionales expusieron una historia oficial de la mano de la historiografía, contribuyendo a reafirmar una cierta idea de nación, reflejo de la posición que las élites tenían frente a lo "civilizado" y al "progreso". En este sentido, en sus discursos, fue mucho lo que se recortó, el período precolombino seria en la mayor parte de los casos, el gran damnificado. No es gratuito que fuera incluido en la prehistoria, haciendo referencia al triunfo de la civilización sobre la barbarie. Circunstancia que condenó a los países americanos a una memoria escindida, a una historia no integrada, creando una identidad nacional acorde a la imagen que se quería imponer. "En su nombre fueron disimuladas las diferencias étnicas, acalladas las diversas lenguas y sepultadas las antiguas tradiciones. Quedando entonces convertidos los museos en verdaderos aparatos ideológicos donde se legítima la historia oficial y se establece esta identidad nacional" (Lópes, 2006: 205).

Por otra parte, los indígenas contemporáneos quedaban fuera del escenario político en la tradición de la memoria museográfica. Solo cabía la representación como objetos muertos, reliquias y tesoros, mas no como actores de su destino. La visibilidad e invisibilidad se ofrecen como los dos ángulos de la observación museográfica debían servir para la transmisión de la verdad objetiva de la nación (Morales M., 2012: 217). En el proceso de constitución y consolidación como naciones independientes, las repúblicas americanas generaron una serie de discursos relativos a la a la idea de nación y a la identidad nacional. A través de los artificios retóricos, se estableció una analogía con los indígenas que habitaban el territorio americano a la llegada de los españoles, y "se instrumentalizó un eficiente discurso referido a los indios gloriosos del pasado". Sin embargo, fue excluyente con respecto a los indios contemporáneos. Mediante un proceso estrictamente retórico se pretendió crear una idea de nación en la cual se justificaba el acceso y el dominio absoluto de los criollos a

todas las instancias del poder (Guarín, 2005:229). Según Florescano, "al integrar la antigüedad indígena en la noción de patria, los criollos expropiaron de los indígenas su propio pasado, haciéndolo elemento de la legítima y prestigiosa historia de la patria criolla" (1997: 35).

IX. BIBLIOGRAFÍA

Andermann y González (2006), Galerías del progreso. Museos, Exposiciones y cultura visual en América Latina

Earle, R. (2002). Padres de la Patria y el Pasado Prehispánico: conmemoraciones de la independencia durante el siglo XIX. Journal of Latin American Studies, 34, 775-805.

Benavides, A. C. (2010). Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912. Memoria y sociedad, 14(28), 85-106.

Benavides, A. C. (2015). Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes Colombia, 1880-1910. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Colodán. E. (1999). "Reflexiones sobre el saber arqueológico. El ser y el deber ser del arqueólogo" En: ARAYA, Ma. del Carmen y Bolaños, M. (Comp.). Retos y perspectivas de la Antropología social y la Arqueología en Costa Rica. "Memoria del II Congreso Costarricense de Antropología y Arqueología,", Universidad de Costa Rica, San Juan. pp. 35

Corrales U., F. (2004). El 12 de octubre, identidad nacional y el papel del arqueólogo. Universidad Iberoamericana, México. Disponible en http://www.reflexiones.fc,s.ucr.ac.cr/documentos/80_1/el_12.pdf [12-03-2010]

Del Olmo, S. S. (2016). Instrumentos de la Memoria: Patrimonialización del pasado precolombino y construcción de una imagen de la nación en el siglo XIX. Dimensões, (35), 59-83.

Gänger, S. (2014). Of butterflies, chinese shoes, and antiquities: A history of Peru's National Museum, 1826–1881. Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, 51, 283-301.

Gänger, S. (2008). Cómo escribir la historia de la arqueología en el Perú?: Respuesta a las «Observaciones» de Peter Kaulicke acerca de «¿La mirada imperialista?. Histórica/Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Humanidades, 32(2), 181-194.

Garrigan, S. (2003). Museos, monumentos y ciudadanía en México. Estudios: revista de investigaciones literarias, (22), 343-360.

Gollán, J. P. (1995). Mr. Ward en Buenos Aires: los museos y el proyecto de nación a fines del siglo XIX. Ciencia hoy, 5, 52-58.

Meléndez, S. (2004). "Aportes geográficos al imaginario costarricense en el siglo XIX". En Revista Reflexiones No. 83 (1): 57-85. Disponible en: /http://www.reflexiones.fcs.ucr.ac.cr/documentos/83_1/aportes.pdf [15-04-2009]

Muñoz, C. C. (2012). ¿Cómo representar los orígenes de una nación civilizada?: Colombia en la exposición histórico-Americana de Madrid. Universidad del Valle, Programa Editorial.

Vejo, T. P. (2012). Historia, antropología y arte: tres sujetos, dos pasados y una sola nación verdadera. Revista de Indias, 72(254), 67-92.

O ESPAÇO E A PLÁSTICA MODERNA NA ARQUITETURA RELIGIOSA DE CARLOS MILLAN E JOAQUIM GUEDES

Lima Junior, Márcio Antonio

O ESPAÇO E A PLÁSTICA MODERNA NA ARQUITETURA RELIGIOSA DE CARLOS MILLAN E JOAQUIM GUEDES

I. INTRODUÇÃO

As soluções adotadas para a arquitetura religiosa do século XX no Brasil não foram homogêneas, seus exemplares possuem diversos arranjos plásticos, funcionais, litúrgicos e simbólicos. A utilização da abstração na arte e arquitetura Moderna seria questionada pela Igreja Católica romana. Embora apresentasse dificuldade em deixar a arte figurativa por acreditar no caráter didático da mesma, com o tempo verificou-se que a arte e arquitetura sacra teriam o potencial de não apenas proporcionar uma representação precisa das formas materiais, mas também comunicar uma realidade espiritual invisível e oculta. A abstração poderia colaborar na criação de um ambiente contemplativo, constituindo uma proposição da realidade mais sugerida do que efetivamente representada. Esperava-se que essa ambiência arquitetônica desempenhasse um papel de formação e de edificação espiritual, com intenção menos didática e mais contemplativa. A partir desse entendimento houveram algumas iniciativas de abertura para a arte e arquitetura moderna. Em relação a arquitetura, o novo edifício deveria ser funcional e inteligível em relação ao programa. As reivindicações funcionais do Movimento Moderno serviram como base reflexiva para a depuração formal, funcional e linguística da arquitetura religiosa. Entretanto, o funcionalismo litúrgico não tratou apenas de responder aos requisitos programáticos e físicos da edificação, como capacidade, visibilidade e acústica, mas também comprometeu-se a responder as implicações simbólicas relacionadas com a realidade do transcendente. Essa busca pela essencialidade, despojamento e funcionalidade da arquitetura religiosa, tinha a forma como motivo e o "invisível" como finalidade, aspecto tratado como simbólico, monumental ou poético. Nessa busca por uma renovação do espaço litúrgico, além das influencias do Movimento Moderno apropriadas na forma e material, o Movimento Litúrgico exerceu grande influência para mudanças que abarcaram o espaço de celebração, a arte sacra e a própria vivência da fé. Um pouco mais tarde o Concílio Vaticano II e as resoluções conciliares cooperariam para as definições já trabalhadas pelo Movimento Litúrgico.

Os novos projetos de igrejas, buscaram encontrar metáforas a partir dos sólidos puros, do material e do trabalho com a luz, criando assim os novos símbolos que se integraram nas formas nascentes da geometria. Estes projetos atribuíram às formas abstratas maneiras de despertar um caráter espiritual. Devido a abstração formal típica da linguagem moderna, houve uma minimização da determinação figurativa da arquitetura religiosa, o que possibilitou uma exploração maior da plástica, da forma, do espaço e dos recursos materiais, esses exercícios projetuais proporcionariam novas experiências, seja no campo da materialidade como do espírito. Os arquitetos Joaquim Guedes e Carlos Millan, através da expressão moderna na arquitetura responderam ao programa sacro com a sensibilidade e renovações requeridos no século XX.

II. A ATUAÇÃO DOS DOMINICANOS NA RENOVAÇÃO DA ARTE E ARQUITETURA RELIGIOSA EM SÃO PAULO

O Movimento Litúrgico buscou um renovo para a liturgia através do resgate do essencial na espiritualidade cristã, essa renovação implicaria em mudanças para arte e arquitetura sacra. O movimento se espalhou pela Europa, América do Norte e América Latina, marcando um maior diálogo entre teólogos, artistas e arquitetos. Os esforços do Movimento Litúrgico caminham na direção da renovação da vivencia religiosa; seus teólogos

buscavam introduzir uma liturgia menos individualista, e isso se refletiria na criação de espaços de culto que refletissem formas autenticamente comunitárias. Do ponto de vista da organização dos locais de culto, a sugestão era aplicar o conceito de "cristocentrismo", este modelaria a devoção, a liturgia e procurava no básico e indispensável congregar o povo espacialmente ao redor do altar, símbolo do Cristo.

O Movimento Litúrgico difundido pela Ordem dos Dominicanos em São Paulo-Brasil, se empenhou em promover celebrações bilíngues, latim e português, e o conjunto de ideias trazidos pela ordem influenciariam vários intelectuais católicos, promovendo a necessidade de uma depuração litúrgica, a volta ao sentido comunitário da celebração eucarística e consequentemente, de uma nova conceituação do espaço sacro. Os templos deveriam ser signos de unidade, ampliando a participação da congregação e diminuindo a separação, que até então existia, entre clero e corpo de fiéis. Por isso, uma das primeiras ações do Movimento Litúrgico foi propor a reconfiguração da planta da igreja, aproximando o altar dos fiéis. Essas ações, não seriam muito bem vistas inicialmente, pois iam contra a uma mentalidade devocional individualizada, amplamente difundida entre o povo. A comunidade católica de São Paulo se mostraria reacionária a esse empenho do Movimento Litúrgico. As missas dialogadas que apresentavam uma dimensão mais coletiva foram proibidas formalmente pouco tempo depois de seu início. A construção de igrejas com arquitetura moderna seria fortemente criticada nessa comunidade, trazendo não poucas dificuldades. Todavia, os esforços promovidos pelos Dominicanos na renovação da arte e da arquitetura religiosa não pararam com as resistências.

Os Dominicanos em São Paulo também foram atuantes em iniciativas no que diz respeito a questões sociais, dessas ações nasce a Capela do Cristo Operário. A Capela fazia parte de um Centro Social da Comunidade de Trabalho Unilabor, idealizada pelo frei João Batista Pereira dos Santos. A Capela, centro do complexo de oficinas e galpões, seria obra das mais importantes na produção de arte religiosa moderna. Construída em 1950 através das doações de materiais e o trabalho da comunidade, contou com a participação de vários artistas modernos para a ambientação do espaço de culto. Os artistas foram aproximados da Capela pela ação do frei Benevenuto de Santa Cruz, contou com a colaboração do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o trabalho de diversos artistas modernos. O pintor Alfredo Volpi criou três pinturas murais, em tempera fina, para o altar da capela, através dela estabelece uma relação fundamental para a percepção do espaço. Ao longo da nave, quatro vitrais geométricos, também do mesmo artista apresentam os quatros evangelistas marcados pela geometrização, outros artistas como Bruno Giorgi e Yolanda Mohalyi também contribuíram com obras para a capela.

Houve certo estranhamento na recepção da capela pela comunidade local, já que não estavam adaptados com a linguagem moderna, despojada e geométrica numa igreja. Esse descompasso procurou ser tratado pelo próprio trabalho da Unilabor, onde se procurou através de uma educação estética, ajustar a integralidade do homem, através de atividades de inspiração humanista, religiosa e estética.

Alguns arquitetos referenciais na produção da arquitetura moderna em São Paulo participaram ativamente desse movimento de renovação arquitetônica e artística na esfera religiosa, que tem seu início com o Movimento Litúrgico e culminaria com as orientações do Concílio Vaticano II para a liturgia, arte e arquitetura. A Ordem dos Dominicanos, no desejo de renovação, promoveria um concurso de ante projetos para a construção da igreja de São Domingos, edificação ligada ao Convento da Ordem. O concurso datado de 1952 contou com a participação de nomes importantes no cenário da arquitetura moderna brasileira e teve como vencedor o arquiteto carioca Sérgio Bernardes, no entanto, seu projeto não foi construído, construiu-se outro projeto de matriz moderna do arquiteto Franz Heep.

O Movimento Litúrgico promovido pela Ordem dos Dominicanos em São Paulo, abriria caminhos para que a arquitetura moderna religiosa ganhasse espaço, pois suas proposições vinham de encontro aos paradigmas do próprio Movimento Moderno, como a funcionalidade, simplicidade da forma e sentido coletivo da edificação. Dos arquitetos mais atuantes nessa renovação promovida pelos dominicanos está Joaquim Guedes e Carlos Millan, que inclusive participaram da Comissão de Artes da ordem, desenvolvendo projetos significativos.

III. O ESPAÇO E A PLÁSTICA MODERNA NA ARQUITETURA MODERNA PAULISTA

As reconstruções do segundo pós-guerra europeu contribuíram para revisões da arquitetura moderna. Os objetivos e ideais do Movimento Moderno já não correspondiam aos anseios de uma geração que estava insatisfeita com a estagnação assumida pelas conquistas modernas. O Estilo Internacional "domesticado no tempo" não atendia aos anseios dessa geração apegada as constantes experimentações das vanguardas. É no caminho das revisões, que o Brutalismo surge como tendência marcante no cenário da arquitetura moderna após os anos 1950. Seu apogeu se dá durante os anos 1960 com a frutificação de obras afinadas a um "cânon brutalista", que pode ter se expandido a ponto de ser identificada uma conexão Brutalista neste período, com um florescimento simultâneo em vários países e regiões. O concreto aparente, marca desta conexão, está presente na arquitetura de várias partes do mundo, como Inglaterra, Estados Unidos, Itália, Chile e Brasil. Alguns arquitetos já haviam trabalhado com uma exposição franca do concreto, mas é o arquiteto Le Corbusier em sua obra *Unité d'Habitacion de Marseille*, que apresenta a dignidade do concreto diante de outros materiais considerados nobres, como o mármore e a pedra. O material que antes ficava escondido por trás de um revestimento, agora se tornaria protagonista, esbanjando seus diversos atributos.

No Brasil, nos anos 1950, o Brutalismo encontrou um campo fértil entre os arquitetos paulistas, principalmente pelo seu apelo a tectônica. Essa produção local não estava isolada da sensibilidade plástica internacional e permitia uma comunicação com a produção dos grandes mestres. No Brutalismo paulista arte e técnica se fundem e embora pareça não comportar uma definição estrita de suas posições estéticas, é possível verificar algumas similaridades na produção de alguns arquitetos. Abandona-se certo sentido de elementaridade e de regularidade para se dedicar a soluções que são resumidas pela hegemonia estrutural, além de uma busca de restauração de valores sublimes da construção. As edificações são caracterizadas pela honestidade, baseadas na síntese entre expressão e técnica, a produção também marcaria a superação do funcionalismo estrito. Com predominância das hábeis soluções estruturais, seus traços emocionais nada modestos, conseguem se sobrepor a experiência moderna anterior. Caracterizada pela austeridade, a tendência brutalista paulista encontrou no concreto aparente o material ideal, sendo empregado tanto na estrutura como nos planos de vedação.

O frei Pie-Raymond Régamey, 1900-1996, profundamente envolvido no Movimento Litúrgico europeu, e um dos responsáveis pela revista *L'Art Sacré*, defendia que a verdade material e a simplicidade deveria ser a base na construção de novas igrejas, a arquitetura em sua nudez e simplicidade, nos arranjos plásticos e espaciais comunicaria algo por si só. Questionaria frei Régamey: "Ama a simplicidade do evangelho, e em toda tarefa usa os meios pobres. O destino profundo dos homens e da Igreja no mundo em revolução, a miséria material e todas as misérias do coração e do espírito, a bem-aventurada pobreza espiritual e a pobreza dos meios autênticos da arte, será que tudo isso não converge?" (Régamey 1965: 210).

O movimento Brutalista parece vir de encontro ao chamado mais radical por uma verdade material, sua estética é marcada pela atmosfera interna austera e pelos materiais deixados à mostra, tem um desenho duro, simples. A realização de edifícios e complexos religiosos com a estética Brutalista, foi muito recorrente na arquitetura religiosa. Pode-se citar o caso mais emblemático de *La Tourette*, até aos projetos de Marcel Breuer para a Abadia de *St. John Baptist* de 1961, *Collegeville,* Minessota, o Priorado da Anunciação em *Bismarck, North Dakota*, de 1963, e os mosteiros e igrejas do arquiteto Hans Broos no Brasil. Para Ochsé, os arquitetos modernos descobriram na pobreza suas inesgotáveis riquezas, pois, "a pobreza, quando recusa comprometer-se com o luxo vulgar, é mística e refinada." (Ochsé 1960:137).

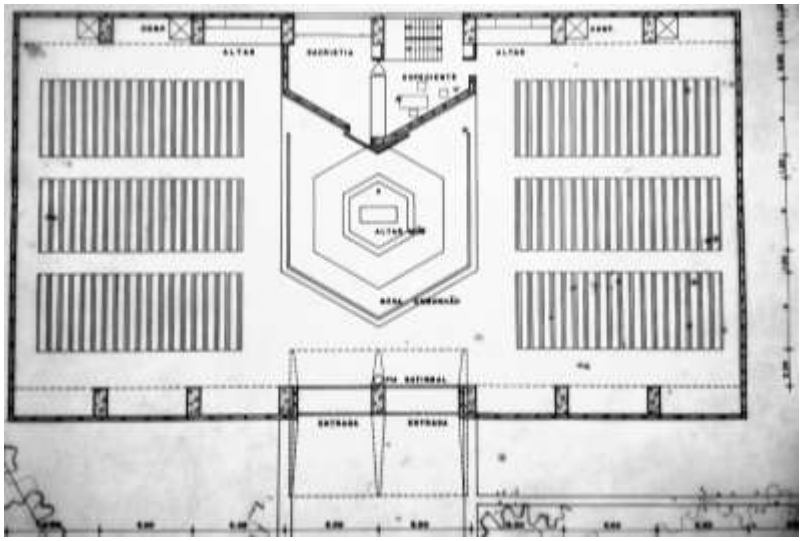
Embora seja questionável até que ponto a arquitetura possa contribuir com as formas e modos de existência do ser, a simplicidade, a beleza e a humanidade que resultam da tectônica e do material dessa arquitetura são aspectos que falam profundamente a existência humana.

Para compreender a produção da moderna arquitetura religiosa paulista, nos parece importante essa consideração dos possíveis cruzamentos entre a estética do concreto aparente, e a possibilidade poético simbólica dela resultante. Forma, material e programa seriam revistos na construção desses locais de culto, os aspectos básicos da arquitetura moderna seriam mantidos, mas ressignificados. Cabe ressaltar que a arquitetura moderna, não estabelece um modelo ou tipologia para o tema do templo, fundamentalmente, o Movimento Moderno propicia uma espécie de laboratório para as experimentações de espacialidade e formas, que se apropria das oportunidades simbólicas oferecidas pelo programa eclesiástico. Seguimos explorando aqui alguns trabalhos desenvolvidos pelos arquitetos Joaquim Guedes e Carlos Millan, inseridos nessa matriz construtiva e estética.

IV. GÊNESE DA FORMA E COMPOSIÇÃO ESPACIAL NA OBRA RELIGIOSA DE JOAQUIM GUEDES E CARLOS MILLAN: ASPECTOS FORMAIS, POÉTICOS E LITÚRGICOS

Joaquim Guedes, 1932- 2008 se formou pela faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo no ano de 1954. Durante sua graduação teve contato com o padre dominicano Louis Joseph Lebret, com quem estagiou e desenvolveu projetos de escala urbana. Com uma produção diversificada e ampla, suas obras dialogam com pressupostos de Le Corbusier e Alvar Aalto. Conforme o arquiteto, Le Corbusier o marcaria devido a busca de um novo espaço para a sociedade moderna, e Alvar Aalto, pela revisão do pensamento funcionalista, e sua arquitetura mais ligada ao homem e a existência. Muito próximo dos Frades Dominicanos, participou da Comissão de Artes dessa ordem, desenvolvendo vários projetos marcados pela renovação litúrgica e artística. Em 1956 Joaquim Guedes projetaria a Igreja de Santa Maria Madalena, obra marcada pelo uso do concreto armado aparente e pelo despojamento, arranjo registrado na imagem da figura 1.

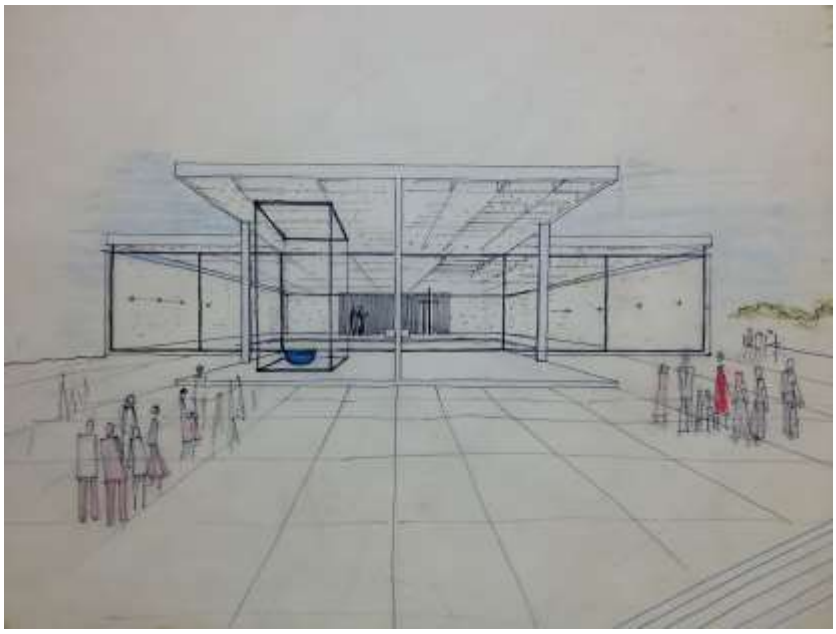
A configuração da planta, é o grande destaque, seu arranjo interno está afinado aos princípios do Movimento Litúrgico. A disposição do altar entre duas alas de bancos elevadas marca o centro ideal da igreja, a comunidade está disposta em volta da mesa para celebração, disposição até então inédita em São Paulo. A edificação é perfeitamente simétrica, interior e exterior são rigorosamente distribuídos com valorização da simetria, conforme demonstra a planta da figura 2. Essa harmonia é quebrada pela construção da torre, um volume prismático puro e independente. A iluminação natural do espaço vem de amplas aberturas na parte superior dos fechamentos de concreto. A luz entra pelos tijolos de vidro a partir da altura da porta principal, não há transformação dessa luz, ela é uniforme e não dirigida. Ela caracteriza o espaço aberto moderno. O interior é desnudo, marcado então pela transgressão do concreto armado aparente e o sistema estrutural evidenciado.



A nova configuração da assembleia se destaca neste projeto, pois passa a estar integrada num espaço de celebração comunitário, e não mais individualizado, o tradicional espaço basilical, com altar elevado e distante se transforma num espaço de partilha. O arquiteto trabalha com aspectos metafóricos relacionados a terra e o céu, as relações entre o encima e abaixo, entre o abaixo opaco, escuro, matéria, marcado pela grande viga/fechamento em concreto, e o encima praticamente todo aberto, fechado por vidros onde a abundância de luz invade o espaço, uma luz que vem de cima. O espaço tipicamente moderno, em sua composição espacial, formal e material, contribui para o novo modo de se

ver e entender o mundo. Essa experiência espacial estabelece relações significativas entre o homem e seu novo entorno, estabelecendo pontes de apoio existencial.

Também o arquiteto Carlos Millan, 1927-1964, juntamente com Joaquim Guedes integrante da Comissão de Artes da Ordem dos Dominicanos, teria oportunidade de desenvolver grandes projetos religiosos. Entre esses trabalhos está a Igreja e ampliação do Convento dos Dominicanos em Belo Horizonte, demonstrado pelo croqui da figura 3.



A planta de forma quadrada agrega o espaço destinado ao culto, ele seria de uso tanto da vizinhança local, quanto dos próprios religiosos. A versão de planta livre empregada pelos arquitetos tem como aspecto notável a volumetria compacta, um prisma de base quadrada, subordinada pela posição dos elementos estruturais e a organização estritamente simétrica. Estes princípios empregados pelos arquitetos são de matriz Miesiana[1] marcados pela elementaridade, característica de seus pavilhões diáfanos. No trabalho de Millan e Guedes, a organização formal e programática é simples, uma planta quadrada abriga as necessidades litúrgicas e o espaço da assembleia. Funcionalidade se aplica na organização interna. O amplo presbitério contém os espaços para altar, ambão, cadeiras para oficiantes e uma cruz. O batistério está localizado na entrada, no vestíbulo que faz a comunicação entre o espaço de culto e a praça, a pia batismal está inserida numa caixa de vidro que se eleva até a cobertura, sua total transparência dialoga com o pano de vidro da empena frontal. No entanto, essa superfície contrasta com os planos laterais de fechamento que são opacos em concreto aparente. Não há nenhuma abertura nessas empenas, existe apenas uma fresta que contorna todo o perímetro do templo, não permitindo que esse fechamento chegue a laje. Os detalhes seriam os protagonistas, a forma simples ganha humanidade através dessas particularidades, como a transparência da elevação frontal que comunica o espaço interno com o externo, ampliando ainda mais a percepção de planta livre como pressupõe o Movimento Moderno. A forma quadrada da planta é uma variação básica sobre o tema da espaço centralizado. Há um equilíbrio entre ênfase periférica e a tendência centralizante do edifício. Esse tipo representa "um ato concreto de representação de uma qualidade de imagem, que tem relação com as estruturas básicas do espaço existencial, que no transcorrer da história é utilizado para as ênfases necessárias." (Norberg-Schulz 2008:131)

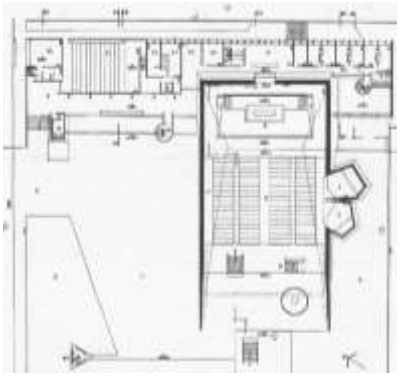
[1] O arquiteto Mies van der Rohe trabalha com basicamente duas estruturas formais distintas, que se tornariam canônicas, presentes nos projetos do Crown Hall, Chicago, Estados Unidos (1950-1956) e o outro na Galeria Nacional em Berlim (1962-1968).

A planta livre seria característica do espaço moderno, da vida moderna e da religião que dialoga com o mundo, representado pela praça em frente à igreja que é lugar de encontro da comunidade, contínuo visualmente com a nave. Há confiança na delicadeza rústica dos elementos de concreto aparentes, mais do que das superfícies sólidas de alvenaria. A dignidade dessa arquitetura, característica negada pelos antagonistas da arquitetura moderna religiosa, foi possível não por meio de ornamentações, falsos símbolos diretos, mas por meio do próprio material. Há um ritmo espacial imponente, aliando reverencia e modernidade.

A iluminação é garantida pela cortina de vidro da empena principal e pela abertura da fresta que existe entre a laje e os planos de fechamento. Entretanto, numa estratégia projetual de uso da luz natural, os arquitetos fizeram três aberturas na laje nervurada que conduzem luz zenital diretamente sobre o altar. Três aberturas dispostas de modo triangular assinalam a centralidade e destaque do altar, essa quantidade de aberturas e sua disposição dizem sobre o simbolismo da doutrina trinitária, metáfora utilizada de forma inteligente, através dos próprios recursos arquitetônicos. Neste projeto há a luz moderna que se distribui de forma uniforme no espaço, mas também há a luz que vem de cima, metafórica e poética. Demonstrando a possibilidade de extrair novas imagens formais dos sistemas construtivos modernos.

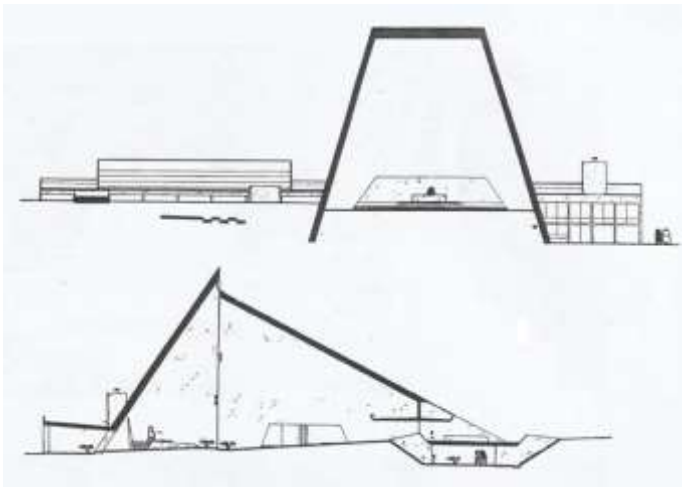
A torre é volume afastado do corpo do templo, exercício elementar composto por quatro pilares que sustentam pequenas lajes, dispostas horizontalmente, formando vazios. A torre faz contraste com o edifício que tem uma orientação horizontal. Também podemos falar da capela de uso restrito dos frades, que fica voltada para o claustro. Ela é um prisma retangular contíguo ao edifício, volume transparente, fechado por panos de vidro subdivididos em áreas geométricas quadradas. Um pórtico em concreto aparente sustenta a laje plana de pé direito duplo que cobre a pequena capela. Nela, apenas o essencial compõe o espaço, bancos, altar e uma cruz, que ganha destaque pois, está contra uma cortina vermelha, elemento que ganha proeminência na simplicidade e pureza do espaço.

Carlos Millan, também projetaria a Igreja Nossa Senhora Aparecida, desenvolvido entre 1959 e 1962. Sua proposta para a igreja tem uma concepção formal escultórica, conforme figura 4, que é uma foto da maquete da igreja não construída. A planta segue a organização longitudinal, a tradicional organização basilical que acentua o percurso rumo ao altar. Este se encontra elevado em alguns degraus em relação á assembléia, o conjunto de altar e presbitério são mais amplos, valorizando a posição exclusiva do altar. A regularidade da planta é quebrada pela localização das capelas laterais, formado por prismas irregulares que se projetam para o exterior, conforme planta apresentada na figura 5.



No desenvolvimento dos aspectos metafóricos e poéticos são valorizados conceitos profundos da tradição cristã. Há uma depuração de simbolismos religiosos convencionais, a menção ao transcendente se dá pelo próprio arranjo arquitetônico, evocando áreas de luz e sombra, como no batistério com ambiente orquestrado pela iluminação zenital indireta que incide sobre o espelho d'água, este refletindo, contribui para a difusão da luz para o ambiente,

tendo a água como simbologia cristã. O percurso é elemento de significado aqui, o individuo tem que descer para acessar o batistério, batismo é vocábulo de origem grega (*baptizo*) que significa imergir ou submergir, nesse sentido o percurso é de imersão no espaço. Um dos acessos a nave se dá pelo ascender, ressurgir do espaço confinado do batistério para o espaço amplo da igreja, conforme demonstra o corte da figura 6.



O templo tem espaço caracterizado pela elevação, as empenas ascendentes promovem essa experiência espacial, típico das igrejas góticas. Entretanto, diferentemente das paredes desmaterializadas do gótico, aqui o espaço é duro, pesado, com poucas aberturas, aliás, uma abertura no alto formada pelo desencontro das empenas da cobertura, traz luz zenital que acentua a presença do altar. O arquiteto de maneira refinada trouxe para a ambiência sacra significações importantes que remetem ao transcendente, como a mística da luz e da sombra, o espaço ascendente, a singeleza e a materialidade do concreto aparente.

V. CONCLUSÕES

Observamos que o caminhar histórico e morfológico da arquitetura sacra esta inseparável do dinamismo da cultura, o que pode ser analisado desde as primeiras edificações projetadas para o culto cristão. As instituições religiosas encaram inicialmente a arquitetura moderna como anti religiosa, no entanto, reconheceram que ela poderia atender a um desejo de renovação da espiritualidade e proporcionar uma ambiência sagrada mais abstrata e depurada, além da valorização do coletivo. Com esse incentivo, produziram-se espaços religiosos onde seria empregado o vocabulário formal moderno, encarando a necessidade de função e técnica, mas também o imperativo das dimensão do "espírito", do significado e da metáfora. O panorama religioso brasileiro nesses anos seria caracterizado pelas restrições quanto á utilização da arquitetura e arte moderna para o espaço sacro. Tal produção seria incentivada maiormente pelo Movimento Litúrgico atuante na cidade de São Paulo através da Ordem dos Dominicanos, que incentivariam uma renovação da liturgia e da própria arquitetura do templo. Foi possível identificar uma maior abertura de diálogo com a estética moderna devido a esses estímulos, a relação com os arquitetos e artistas representantes da linguagem moderna permitiria o projeto e a produção de importantes obras religiosas, responsáveis por trazer o renovo desejado.

O trabalho dos arquitetos Joaquim Guedes e Carlos Millan demonstraram as mudanças realizadas pela estética chamada Brutalista. Seus projetos são marcados pelo destaque da estrutura, enfatizada pelo uso do concreto armado aparente, que assume um papel de definidor do partido e de referência na criação das formas. Os valores construtivos

e materiais da arquitetura também seriam enfatizados, destacando o uso do concreto armado aparente em seus valores tectônicos e poético simbólicos. Naturalidade do gesto e pureza prismática marcados pela tectônica e plasticidade caracterizam essas obras.

A produção religiosa desses arquitetos demonstram experimentação formal e a exploração de relações poéticas, materiais, simbólicas e espirituais, traduzindo materialmente aspectos pertinentes a existência humana e ao transcendente.

VI. REFERENCIAS

Lima Junior, Márcio A. (2013): O traço moderno na arquitetura religiosa paulista. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura.

Norberg-Schulz, Christian. (2008): Los princípios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX. Barcelona: Reverté DL

Ochsé, Madeleine. (1960): Uma Arte Sacra para nosso Tempo. São Paulo: Flamboyant.

Regamey, Pie-Raymond. (1965): Arte Sacra Contemporânea. São Paulo: Herder Editora.

Índice de figuras

Figura 1: Igreja de Santa Maria Madalena, São Paulo, 1957, arquiteto Joaquim Guedes. (Foto Márcio Lima)

Figura 2: Planta Baixa da Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1957, Joaquim Guedes. Construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Figura 3: Perspectiva da igreja do Convento Dominicano e a praça, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan e Joaquim Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Figura 4: Vista da maquete da Igreja Nossa Senhora Aparecida, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Figura 5: Planta baixa da Igreja Nossa Senhora Aparecida, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

PATRIMONIO CULTURAL FRENTE A LA TURISTIFICACIÓN DE LOS PUEBLOS MÁGICOS EN EL NOROESTE DE MÉXICO

Enríquez Acosta, Jesús Angel

PATRIMONIO CULTURAL FRENTE A LA TURISTIFICACIÓN DE LOS PUEBLOS MÁGICOS EN EL NOROESTE DE MÉXICO

I. INTRODUCCIÓN

La relación entre el patrimonio cultural y el turismo articula dos esferas de la vida social de nuestro tiempo que se encuentran enlazadas en función de distintos vínculos posibles, que sin duda revisten las diversas formas y características del denominado turismo cultural.

La turistificación de entornos rurales y urbanos con el propósito central –a menudo avizorado- de la reactivación económica, como alternativa posible frente a los efectos de las crisis derivadas del agotamiento de sus tradiciones productivas (centradas en la agricultura y la minería, así como en otras actividades primarias), ha dado lugar a la "explotación" de distintos elementos del patrimonio cultural en sus distintas formas (material, inmaterial, natural centrado en la biodiversidad, etc.), significándolos como referentes de la empresa turística. El Programa Pueblos Mágicos, en México, se inserta en esta línea del turismo cultural desde el año 2001, uno de cuyos objetivos centrales ha sido el de estructurar una oferta turística complementaria y diversificada hacia el interior del país, en localidades con atributos histórico-culturales que les imprimen una notable singularidad.

No obstante que el programa en cuestión busca armonizar condiciones de sustentabilidad y rentabilidad (señalados entre otros indicadores de desempeño) en los entornos donde opera, existen evidencias que muestran que el turismo cultural que ha sido fomentado (y realizado) al abrigo de este programa ofrece hoy en día fuertes retos para el equilibrio entre la valorización y conservación del patrimonio cultural y la práctica de este tipo de turismo. Esto es, entre los logros de tipo económico (de la empresa turística y su impacto local) y la preservación, protección y difusión del patrimonio cultural de las comunidades turistificadas.

Las localidades ubicadas en el Noroeste de México (Álamos, Magdalena de Kino y El Fuerte), manifiestan resistencias y temores frente a la turistificación de su patrimonio cultural. Conviene investigar cuáles son los elementos que conforman esos imaginarios, qué relación guardan con el turismo y si el turismo es una actividad sustentable para las localidades. Para responder a las preguntas se utilizará metodología cuantitativa a partir de analizar encuestas aplicadas en tres pueblos mágicos.

II. APUNTES PARA SITUAR EL PATRIMONIO CULTURAL

La noción de *patrimonio cultural* hace alusión a la cultura heredada por una determinada comunidad, que como tal es protegida, comunicada y transferida de generación en generación. Desde la década de los años setenta del siglo XX, la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural de la UNESCO ha derivado en la toma de postura y el planteamiento de directrices para identificar y proteger el patrimonio cultural y natural del mundo –significado como especialmente valioso- a efecto de promover su preservación en

beneficio de generaciones futuras. Es importante apuntar que la noción de patrimonio cultural tiene implicaciones simbólicas en virtud de que no se refiere solo a objetos o bienes, sino a valores y atribuciones de sentido, socialmente construidos, en diferentes momentos de la historia. Esto es, la determinación de qué bienes resulta importante proteger y conservar en función de su significación y valoración como referentes identitarios e histórico-culturales.

En el marco de los acuerdos emanados de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (celebrada en París en octubre de 2003) el *patrimonio cultural inmaterial* es concebido como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se aduce, además, que este tipo de patrimonio, que es transmitido de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, y tiene la capacidad de infundir un sentimiento de identidad y continuidad además de que contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humanas. Por su parte, la "salvaguardia" constituye el referente del conjunto de medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural material e inmaterial, entre las que se cuentan la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión (a través de la enseñanza formal y no formal) y revitalización del patrimonio inmaterial en sus distintos aspectos.

Ahora bien, es pertinente la consideración de que el patrimonio cultural –en las dimensiones material e inmaterial- constituye uno de los vínculos que articula la práctica del turismo. De ahí que aparezca como referente sustantivo, cuando se alude a dicha práctica, para darle sentido. La cita que reproducimos a continuación revela la atribución de sentido enlazando al turismo las dos dimensiones del patrimonio ya señaladas: "el patrimonio turístico es el conjunto de bienes potenciales tangibles o intangibles de un lugar determinado y que tienen la capacidad de motivar a los visitantes y/o turistas a viajar fuera de su residencia habitual". (De la Puente, et al, 2012: 4)

No se trata, pues, del patrimonio cultural como vehículo para la puesta en valor de elementos materiales y no materiales en las entidades donde tiene lugar la práctica turística. Se le significa como "propiedad" y como "oferta" del negocio del turismo, de ahí que las nociones de patrimonio y turismo se enlacen en una suerte de *binomio* en el que el patrimonio, más que ser una construcción social significativa, queda subordinado a la práctica del turismo, de ahí que se aluda al "patrimonio turístico".

No obstante, existen otras voces que reivindican la centralidad del patrimonio cultural en los procesos de desarrollo social y que también alertan sobre los riesgos que éste encara en la sociedad contemporánea, en medio de distintos fenómenos y condiciones económicas y socio espaciales, entre los que se señala la práctica del turismo.

"El patrimonio cultural, tangible e intangible, es la piedra de toque en toda construcción de sociedades e identidades. En los últimos decenios, este patrimonio ha enfrentado amenazas cada vez más marcadas. Hay grandes riesgos para las creaciones culturales: cambios económicos y tecnológicos, desastres naturales como parte de la destrucción ecológica, infraestructuras urbanas, expansión agrícola, densidad poblacional, turismo, excavación ilegal, robo, negligencia e ignorancia". (Arizpe, 2006: 14)

La anterior visión contrasta fuertemente con otra (en la que el turismo constituye el entorno significativo desde el que se aprecia el patrimonio) que cifra la significación de los referentes patrimoniales en tanto que condición utilitaria y mercantil de la empresa turística, que pueden ser "explotados" y "consumidos:

"El patrimonio turístico, necesita de *recursos* sean estos *naturales y/o culturales para transformarlos en atractivos turísticos* que luego sean expuestos en el *mercado turístico* para su *promoción y comercialización*. Por ello, este adquiere la *materia prima* del patrimonio cultural y natural para *explotarlos en el desarrollo de la actividad turística* de cualquier destino". (De la Puente, et al, 2012: 5)[1]

Como puede apreciarse hasta aquí, pareciera que el patrimonio cultural se encuentra vinculado con dos líneas de significación. Una de ellas, derivada de vínculos conceptuales para enlazar los elementos materiales y simbólicos de la cultura heredada por una determinada comunidad, como un bien altamente valorado que, como tal, ha de ser protegido, comunicado y transferido generacionalmente. La otra, apuntala significantes que lo vinculan con elementos de orden práctico-utilitario para darle sentido como referente(s) rentable(s) para la empresa turística.

Sin duda, la turistificación de la cultura (o turismo cultural) constituye un fenómeno complejo de las sociedades de nuestro tiempo que impone fuertes retos para su estudio y comprensión, pero también para la procuración y aseguramiento de la sustentabilidad socio cultural de los entornos turísticos. Quienes nos hemos decantado por el estudio y análisis del proceso turistificador en las localidades reconocidas en México como "pueblos mágicos", partimos de la importancia de realizar acercamientos caleidoscópicos, que permitan acceder a las diversas lecturas posibles de estos escenarios y sus configuraciones socio espaciales, tanto materiales como simbólicas.

En nuestros acercamientos al fenómeno de turistificación, nos hemos abocado al estudio de los efectos del programa *Pueblos Mágicos* en el noroeste de México. Hemos trazado una línea analítica para acceder a los significados anidados en el imaginario, utilizando las narrativas como construcciones que vehiculan las atribuciones de sentido cuando se significa el patrimonio cultural y su puesta en valor a través de este programa de la Secretaría de Turismo, que busca reactivar la economía de las localidades donde se pone en práctica el programa, incentivando el turismo cultural. No menos importantes han sido, en nuestras rutas analíticas, las aportaciones de Lindón (2007) para acercarnos a la atribución de significados en la(s) dialéctica(s) que se configura(n) entre el espacio y la vida social; las de Augé (1997) para acercarnos al análisis de las imágenes del turismo y la propuesta metodológica de Méndez (2012) para el reconocimiento y mapeo de los imaginarios urbanos en las ciudades del turismo, desde las perspectivas de diversos actores, en la doble dimensión de lo vivido y representado.

Además de constituir un recurso, a través del que se está en posibilidades de reconocer elementos identitarios y de pertenencia y arraigo de un determinado grupo social, el patrimonio cultural es también un recurso que favorece la práctica del turismo, de ahí que actualmente tiendan a aumentar las visitas a lugares que cuentan con un determinado patrimonio cultural que opera como atractivo para el turismo. Generalmente se trata de sitios o *ciudades-memoria* (Augé, 1998), con apreciado patrimonio arquitectónico y valor simbólico importante ya sea monumental y artístico o religioso y devocional (Fernández, 2013). Las visitas de los turistas se cifran en las valoraciones del patrimonio cultural y/o religioso, conformando lo que se conoce como turismo

1 Las cursivas son nuestras.

cultural. En México, la Secretaría de Turismo (2002: 4) define al turismo cultural, como: *"Aquel viaje turístico motivado por conocer, comprender y disfrutar el conjunto de rasgos y elementos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social de un destino específico".*

En las líneas que siguen, presentamos diversos ángulos de tres ciudades orientadas al turismo cultural, catalogada como pueblos mágicos (Álamos, Magdalena de Kino y El Fuerte) en virtud de su reconocimiento como tal por la Secretaría de Turismo, a través del Programa Pueblos Mágicos. Primeramente, haremos un breve planteamiento que nos permita situar el contexto de cada pueblo mágico para después abocarnos a la reflexión de las particularidades que asumen las fuentes de conflicto con el Programa Pueblos Mágicos, recuperadas a través de la representación estadística de las percepciones de los pobladores locales sobre el patrimonio cultural y el turismo, recuperadas mediante encuestas realizadas en los tres lugares a través de una muestra representativa.

III. LOS PUEBLOS MÁGICOS

Una modalidad importante de turismo lo es el cultural. El Programa Pueblos Mágicos pretende exaltar la autenticidad y singularidad de las localidades con un fuerte patrimonio cultural con la finalidad de incentivar el turismo. Hoy en día, Álamos y Magdalena de Kino en Sonora y El Fuerte en Sinaloa, son localidades donde el turismo de tipo cultural es importante. La representación de los pueblos mágicos refiere la imagen de localidades tranquilas, bucólicas, con población amable y sin las tensiones generadas por la vida de las grandes ciudades; con un rico patrimonio cultural susceptible de ser consumido por los turistas.

Para la Secretaría de Turismo, el ***Programa Pueblos Mágicos*** "contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros" (sectur, 2002). Se reconoce como *pueblo mágico*, aquella localidad caracterizada por atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentales y cotidianidad que le imprimen *magia* que emana de sus manifestaciones socio culturales y que suponen un "nicho de oportunidad" para su aprovechamiento con fines turísticos.

La puesta en valor de las localidades turísticas implica la asunción de imaginarios turísticos dominantes. Desde la política pública del Programa, los pueblos mágicos incorporan el imaginario de lo mexicano con fines de incentivar el turismo sin considerar los aspectos locales; la singularidad de la localidad con una historia y un patrimonio propio se desdibuja ante una política que homogeniza al país como uno solo y niega la diversidad. Por lo tanto, los pueblos mágicos del noroeste de México se convirtieron en localidades mexicanas donde se recrea un imaginario presuntamente colonial, nada menos cierto, para exaltar un ambiente apacible, tradicional y bucólico. En realidad, ese imaginario logró dividir las ciudades en dos: la de los turistas y la de los residentes.

El reconstruido patrimonio, resultado de las políticas públicas, facilitó la creación de hoteles, restaurantes, así como la rehabilitación de las antiguas casas del centro histórico (actualmente utilizadas principalmente como segundas residencias), recreando un imaginario tendiente a desarrollar la actividad turística y exaltar una imagen urbana presuntamente colonial, sin embargo, se trata de una gentrificación que expulsa a la población original y modifica los usos y prácticas sociales locales por otras no consideradas en los itinerarios turísticos.

Hasta el momento, salvo casos excepcionales, las obras y acciones realizadas bajo la cobertura del programa se repiten en las ciudades mexicanas. Las obras principales realizadas son las siguientes:

1. Adoquinamiento de calles y arreglo de banquetas en el denominado Centro Histórico.

2. Instalación de cableado eléctrico y telefónico subterráneo en las calles alrededor de la Plaza Principal o Plaza de Armas.

3. Remozamiento y rehabilitación de fachadas de edificios públicos y privados del centro histórico.

4. Instalación de alumbrado público con farolas a imitación de antiguas.

5. Arreglo de instalaciones sanitarias y de agua potable en el primer cuadro.

6. Remozamiento y dotación de mobiliario urbano en el primer cuadro de la ciudad.

Por supuesto, las políticas públicas federales y estatales, junto con las inversiones privadas en materia de turismo, apuntalaron a los lugares turísticos y el desarrollo local con mayor infraestructura y equipamiento de las áreas con potencial de explotación turística, mejora en las comunicaciones terrestres y aéreas, promoción internacional de los lugares y exaltación de las peculiaridades de los destinos turísticos. El turismo es una actividad que crece y se afianza en las estadísticas económicas, en el espacio construido, en los discursos gubernamentales y de los inversionistas. Las políticas públicas y privadas en la mejor tradición empresarial hicieron de todo elemento natural, paisajístico, patrimonial, simbólico, tradicional e histórico, un producto comercializable y vendible para el turista nacional e internacional.

Con la finalidad de observar los efectos de la actividad turística y cómo los percibe la comunidad en su entorno, cómo el turismo es sentido y valorado por la comunidad, así como los problemas sociales que conlleva, se aplicó en las tres ciudades una encuesta exploratoria y descriptiva de su problemática social y su satisfacción con el turismo.

Se tomó una muestra por conglomerados. La cédula utilizada para la recolección de datos constó de 53 preguntas de opción múltiple con algunas escalas que permitieran obtener información referida al turismo y los problemas sociales en el entorno urbano. Las variables fueron 1) demográficas y referidas al jefe(a) de hogar (sexo, edad, escolaridad, empleo, estado civil, ingresos, gasto, entre otros); 2) estado de las ciudades (valoraciones de los habitantes respecto a infraestructuras y equipamientos, servicios públicos, etc.); 3) cambios provocados por el turismo en las localidades y percepciones acerca del turismo; 4) control de efectos ambientales del turismo (contaminación, basura, etcétera); 5) imagen urbana; 6) seguridad; 7) contribución del turismo a la economía local y, 8) valoración del patrimonio cultural.

Para esta ocasión sólo se retoman las percepciones positivas y negativas de los habitantes con respecto al impacto del turismo, se agrupó la información de 47 ítems del cuestionario en seis secciones: impactos socioculturales, económicos y ambientales, cada uno en sus aspectos tanto positivos como negativos. Los valores corresponden a una escala de Likert de 5 puntos, donde el valor 1 es muy en desacuerdo y 5 muy de acuerdo. Se trabajó con los valores medios para conocer el grado de acuerdo o desacuerdo con los tipos de impactos en las tres ciudades.

IV. ÁLAMOS

Álamos es una ciudad sonorense fundada a fines del siglo XVII con el nombre de Nuestra Señora de la Purísima Concepción de Álamos. Su origen se relaciona con el descubrimiento de yacimientos de plata cercanos al emplazamiento actual de la ciudad. Fue la minería la que durante el periodo de la colonia española la hizo florecer y ser uno de los principales asentamientos humanos de la zona hasta fines del siglo XIX, cuando comienza su declive con el agotamiento de las minas de plata. Hasta bien entrado el siglo XX, Álamos fue una ciudad olvidada; la población migró a los fértiles Valles del Mayo y el Yaqui y el señorío de la arquitectura quedó como testigo de un glorioso pasado. No fue sino con la llegada de Levant Alcorn, a mediados de siglo, cuando Álamos empieza a renacer. El norteamericano descubre que las antiguas casonas abandonadas por sus dueños podían ser un buen negocio y adquiere parte importante del actual centro histórico, rehabilita las viejas construcciones y las promociona para ser vendidas a compatriotas suyos.

Bajo el patrocinio de Alcorn se crea una importante comunidad de norteamericanos que decidieron vivir en Álamos y recrear la autenticidad de la cultura mexicana, así como mantener inalterable la arquitectura mientras disfrutaba de las comodidades modernas del hogar norteamericano, aún más por su capacidad para influir en la vida social, económica y cultural de la localidad. Con la llegada de la comunidad de norteamericanos, la ciudad comienza a cambiar y contrarrestar la decadencia reinante. Hacia fines del siglo XX, el Festival Ortiz Tirado se consolida como principal fiesta cultural del noroeste de México. Los nombramientos de Zona de Monumentos Históricos, en el año 2000, y el de Pueblo Mágico en 2005, contribuyeron a dar valor a la ciudad y a aprovechar con fines turísticos el patrimonio cultural. La imagen urbana exalta la arquitectura colonial y el ambiente tranquilo y relajado de una pequeña comunidad tradicional. En adelante, Álamos tendrá en el turismo uno de los detonantes de la economía local. La particularidad del turismo alamense es la combinación de turismo residencial y cultural: por un lado, una comunidad de norteamericanos que vive en el centro histórico, y por otro, un flujo constante de visitantes que valora el patrimonio histórico y cultural de la ciudad.

IMPACTO	TIPO DE IMPACTO	MEDIA	DESVIACION ESTANDAR
Impactos socioculturales positivos	-Merece ser Pueblo Mágico	4.61	0.754
	-Mejoramiento de la ciudad e imagen urbana	4.06	0.730
	-Incremento en identificación con fiestas y tradiciones	4.22	1.018
	-Mayor aprecio a la cultura local	4.17	0.990
	-Accesibilidad a los lugares turísticos tanto a turistas como locales	4.26	0.937
	-Relaciones abiertas y positivas entre turistas y locales	4.37	0.919
	-Mayor aprecio del patrimonio material	4.63	0.979
Impactos económicos positivos	-Efectos positivos para la economía local	4.27	1.018
	- Incremento del comercio	4.51	0.841

	-Incremento en los empleos - -Mejoramiento de los servicios públicos y privados -Beneficios económicos a las personas	3.93 4.06 4.03	1.162 0.942 1.184
Impactos medioambientales positivos	-Mayor cuidado del patrimonio natural -Mejor limpieza de la ciudad -Mejoramiento de infraestructura e imagen urbana	4.22 4.2 4.06	1.030 1.023 1.172
Impactos socioculturales negativos	-Mayor percepción de inseguridad -A mayor afluencia del turismo mayor inseguridad -Los turistas están mejor protegidos que los locales -El turismo afecta las costumbres locales -El turismo distorsiona la identidad local	3.26 2.62 3.27 2.43 2.61	1.299 1.246 1.249 1.189 1.174
Impactos económicos negativos	-Los recursos generados no se quedan en la localidad -Encarecimiento de productos y servicios -Mayor dependencia hacia el turismo	3.1 2.72 2.98	1.218 1.311 1.287
Impactos medioambientales negativos	-El turismo afecta el medio ambiente y la imagen urbana -El gobierno local es ineficaz para proporcionar servicios públicos de calidad	3.17 2	1.357 1.006

V. MAGDALENA DE KINO

Magdalena de Kino es una ciudad fundada en 1688 como misión de Santa María Magdalena de Buquivaba por el jesuita Eusebio Francisco Kino, y como la misión no funcionó inicialmente, en 1700 fue refundada por el militar y colonizador español Juan Bautista de Escalante. Sin embargo, la historia de la ciudad está ligada con Kino, quien fundó diversas misiones en lo que hoy son los estados de Sonora y Baja California Sur, en México, y Arizona en Estados Unidos. Sus restos se encuentran en la plaza principal de la ciudad en un mausoleo construido en 1966.

Magdalena de Kino tiene como santo patrono a San Francisco Javier, quien históricamente tiene la devoción de la población del noroeste de México y sur de Estados Unidos, y en su honor se realiza la tradicional peregrinación a la iglesia de Santa María, donde se encuentra la capilla de San Francisco. La afluencia religiosa y las fiestas patronales hicieron de la ciudad un importante destino turístico en el norte de Sonora. Dada la importancia religiosa de esta ciudad, es necesario indagar en los significados y percepciones de las prácticas religiosas (entre ellas las

peregrinaciones y actos de devoción al santo patrono) y cómo éstas se constituyen en atractivos para el turismo religioso. En este texto no se pretende relacionar el proceso de urbanización o construcción de la espacialidad del lugar con las prácticas religiosas y la turistificación, sino con las percepciones que los habitantes, turistas y peregrinos tienen de las prácticas religiosas consideradas como parte del patrimonio cultural y reconocido por el Programa Pueblos Mágicos.

La historia de Magdalena está ligada a la figura del misionero jesuita Eusebio Francisco Kino, pues gracias al jesuita, la ciudad no sólo adquirió su nombre, sino también el imaginario indígena la devoción a San Francisco Javier. El ritual contemporáneo de la peregrinación anual y las visitas cotidianas de devotos a ofrendar al santo y agradecer por los favores concedidos es una práctica social que se remonta a principios del siglo XVIII, con la fundación de la misión de Santa María de Buquivaba. La veneración al santo implica un sincretismo religioso muy significativo en la cultura popular del norte de Sonora y sur de Arizona. Se relaciona con rituales indígenas previos a la llegada de los españoles que tenían que ver con el fin del ciclo anual de la naturaleza, en otoño. Magdalena de Kino ingresó al Programa Pueblos Mágicos en el año 2012.

El turismo religioso es una actividad que influye enormemente en la economía local por ligarse al sector más dinámico de los servicios terciarios. Las percepciones de la comunidad apuntan a mostrar la articulación y negociación entre el patrimonio cultural y el turismo religioso. La religiosidad popular que entrelaza la cultura, la identidad y la fe es vista también con fines de turismo por los propios devotos y peregrinos. La inserción de Magdalena de Kino al Programa Pueblos Mágicos ha tenido un efecto en cuanto a la mejorada imagen urbana en donde se escenifican los rituales y la feria anual. La comunidad se siente identificada con su patrimonio cultural y religioso, es uno de sus recursos más valiosos, lo hace atractivo para el turismo religioso a la vez que fortalece la identidad regional.

IMPACTO	TIPO DE IMPACTO	MEDIA	DESVIACION ESTANDAR
Impactos socioculturales positivos	-Merece ser Pueblo Mágico	3.97	1.105
	-Mejoramiento de la ciudad e imagen urbana	3.47	1.364
	-Incremento en identificación con fiestas y tradiciones	4.22	0.895
	-Mayor aprecio a la cultura local	3.88	1.074
	-Accesibilidad a los lugares turísticos tanto a turistas como locales	3.79	1.133
	-Relaciones abiertas y positivas entre turistas y locales	4.05	0.993
	-Mayor aprecio del patrimonio material	4.19	0.916
Impactos económicos positivos	-Efectos positivos para la economía local	3.52	1.315
	- Incremento del comercio	4.15	0.878
	-Incremento en los empleos	3.42	1.177
	-Mejoramiento de los servicios públicos y privados	3.47	1.364

Impactos medioambientales positivos	-Mejoría en la limpieza de la ciudad	3.66	1.241
	-Mayor participación local en el cuidado de la ciudad	3.46	1.355
	-Mayor protección del patrimonio histórico	3.52	1.315
	-Mejoramiento de infraestructura e imagen urbana	3.47	1.364
Impactos socioculturales negativos	-Mayor percepción de inseguridad	2.54	1.302
	-A mayor afluencia del turismo mayor inseguridad	2.87	1.249
	-Los turistas están mejor protegidos que los locales	2.69	1.233
	-El turismo afecta las costumbres locales	2.53	1.184
	-El turismo distorsiona la identidad local	2.54	1.179
Impactos económicos negativos	-Beneficios limitados para los habitantes	2.51	1.252
	-Los recursos no se quedan en la localidad	2.45	1.137
	-Encarecimiento de productos y servicios	2.67	1.296
Impactos medioambientales negativos	-El turismo afecta el medio ambiente y la imagen urbana	2.83	1.276
	-El gobierno local es ineficaz para proporcionar servicios públicos de calidad	2.54	1.355
	-Con el turismo son insuficientes los equipamientos urbanos	2.87	1.218

VI. EL FUERTE

La ciudad de El Fuerte, Sinaloa, se encuentra situada al norte del estado de Sinaloa, colinda al norte con los municipios de Álamos, en el estado de Sonora y Choix. Al sur, con Ahome y al este con Sinaloa de Leyva. En el municipio de El Fuerte es relevante la presencia indígena. La historia del lugar está conformada por referencias de sublevaciones y resistencias y por un rico valor cultural. Existen 13,116 indígenas que representan el 13.46 por ciento de la población total. En lo que respecta a la cabecera municipal, que es donde opera el Programa Pueblos Mágicos, puede apreciarse un espacio urbano muy diferenciado entre la ciudad antigua y la más reciente. La parte del centro histórico, que es la ciudad para el turismo, se encuentra equipada con arquitectura mayormente del siglo XIX e inicios del XX, con un entramado compacto que lo hace atractivo visualmente, aunque existen viejas construcciones de las que sólo quedan sus fachadas rehabilitadas. Otra área importante para el turismo está conformada por los sitios de esparcimiento que tienen al río Fuerte como su principal atractivo. El resto de la ciudad tiene una dinámica propia ligada a la economía local, basada en las actividades primarias, así como algunos establecimientos de los ramos del comercio y los servicios.

El Fuerte ingresa al Programa Pueblos Mágicos en el año 2009. La declaratoria como Pueblo Mágico reconoce la existencia de un conjunto de recursos y valores históricos, culturales y naturales posibles de explotar para el turismo. En este caso, se trata de fomentar una actividad que no era nueva para la ciudad, prueba de ello es la existencia de una fuerte infraestructura hotelera y gastronómica previa al Programa y ser punto en el itinerario por tren hacia las Barrancas del Cobre en Chihuahua.

Hasta el momento son escasas las obras y acciones realizadas al amparo del programa aunque, según las opiniones de algunos de los pobladores locales, sus efectos son visibles. La obra más importante se han realizado en el primer cuadro de la ciudad, vinculada con una visión institucional que pone énfasis en la revalorización de los símbolos, la recuperación de la historia y la escenificación de montajes que muestren evidencias del paso del tiempo, siendo el centro histórico el escenario de la mayoría de las obras y remodelaciones realizadas.

En las adecuaciones urbanas y arquitectónicas ejecutadas hasta el momento, se advierte la puesta en escena de elementos para aprovechar -con fines turísticos- la riqueza cultural, natural, simbólica e histórica de El Fuerte. En los itinerarios turísticos "ofertados" se puede apreciar un conjunto de elementos del patrimonio cultural que han sido puestos en valor por el programa Pueblos Mágicos: el centro histórico y su valor arquitectónico e histórico, los medios naturales como las presas, el río Fuerte y los balnearios aledaños y diversos elementos culturales indígenas, centrados en las fiestas tradicionales, las artesanías y los centros ceremoniales.

IMPACTO	TIPO DE IMPACTO	MEDIA	DESVIACION ESTANDAR
Impactos socioculturales positivos	-Merece ser Pueblo Mágico	4.40	0.912
	-Mejoramiento de la ciudad e imagen urbana	4.03	1.219
	-Incremento en identificación con fiestas y tradiciones	4.25	0.928
	-Mayor aprecio a la cultura local	4.07	0.948
	-Accesibilidad a los lugares turísticos tanto a turistas como locales	4.16	0.940
	-Relaciones abiertas y positivas entre turistas y locales	4.21	0.924
	-Mayor aprecio del patrimonio material	3.90	1.010
Impactos económicos positivos	-Efectos positivos para la economía local	4.2	1.015
	- Incremento del comercio	4.31	0.804
	-Incremento en los empleos	3.74	1.092
	-Los recursos generados se quedan en la localidad	3.41	1.213
	-Mejoramiento de los servicios públicos y privados	4.03	1.219
Impactos medioambientales positivos	-Mayor cuidado del patrimonio natural	4.31	0.766
	-Mayor protección del patrimonio histórico	4.03	1.219
		4.2	1.015

	-Mejoramiento de infraestructura e imagen urbana		
Impactos socioculturales negativos	-Mayor percepción de inseguridad	2.82	1.214
	-A mayor afluencia del turismo mayor inseguridad	2.71	1.296
	-Los turistas están mejor protegidos que los locales	2.72	1.235
	-El turismo afecta las costumbres locales	2.29	1.053
	-El turismo distorsiona la identidad local	2.51	1.140
Impactos económicos negativos	-Beneficios limitados para los habitantes	2.84	1.308
	-Encarecimiento de productos y servicios	2.72	1.165
Impactos medioambientales negativos	-El turismo afecta el medio ambiente y la imagen urbana	2.5	1.182
	-El gobierno local es ineficaz para proporcionar servicios públicos de calidad	2.41	1.432
	-Con el turismo no son suficientes los equipamientos urbanos	2.87	1.218
	-Se incrementa la contaminación	2.64	1.199

VII. CONCLUSIONES

En las ciudades consideradas Pueblos Mágicos como los casos analizados, el turismo se constituyó en años recientes en una actividad económica relevante que impacta a las localidades de diversas formas y a la economía tradicional basada en actividades primarias como la agricultura y la ganadería, para constituirse en un sector muy importante en la economía local. El turismo tiene en las comunidades un efecto económico inmediato indicado por el empleo en los sectores de la construcción y los servicios, aumento de las visitas de los turistas y la consiguiente derrama económica en los lugares, pero también consecuencias a veces adversas referidas a las desigualdades en cuanto a la distribución de los beneficios del turismo, cambios en las tradiciones culturales y en las formas de valorizarse el patrimonio cultural, entre otros.

Las encuestas en los tres casos analizados muestran la centralidad que guarda el turismo tanto para la economía local como para la comunidad. Los beneficios son tan importantes como los costos asociados a consecuencias negativas observadas en las ciudades y en el tejido social. En ese sentido, la turistificación de Álamos, Magdalena de Kino y El Fuerte debe valorarse en términos de su sostenibilidad.

La importancia del turismo para las economías de los casos es indudable. Las percepciones de la población son positivas. Sin embargo, las percepciones varían de acuerdo a sus beneficios, por ejemplo, a nivel de los hogares la actividad turística no tiene un peso relevante como si lo es a nivel de la localidad. También los posibles beneficios económicos se diluyen en relación a los costos sociales y ambientales percibidos. Resulta importante mencionar que en los

tres casos, la población considera que los beneficios económicos del turismo no son extensivos, sólo se circunscriben a ciertos sectores que participan directamente del turismo como los hoteles y los servicios.

La población se siente fuertemente identificada con la cultura local, las fiestas y sus significados. No perciben que el turismo modifica o impacta negativamente el sentido de las festividades. Al contrario de lo que pudiera pensarse, se observa que la población opina que el turismo contribuye a desarrollar más el aprecio a la cultura local, aunque distorsiona la identidad de los habitantes. De igual modo, no afecta en las costumbres y la moral de las familias. Al parecer, como reacción al turismo la comunidad fortalece más su sentido de pertenencia e identidad con el lugar y sus tradiciones y por supuesto su patrimonio cultural.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Arizpe, L. (2006). "Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial". Revista *Cuicuilco*, vol. 13, núm. 38, pp. 13-27.

Augé, M. 1997. *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa

De la Puente, A. E., Martínez, G. y Spitale, P. (2012). "Diagnóstico de la potencialidad turística del patrimonio cultural inmaterial. Estudio de casos: Dptos. Arauco y San Blas de los Sauces, La Rioja- Argentina". Revista *TURyDES,* Revista de Investigación en Turismo y Desarrollo Local, Vol. 5, n° 13, http://www.eumed.net/rev/turydes/13/potencialidad_turisitca_patrimonio_cultural.html.

Lindón, A. (2007). "El constructivismo geográfico y las aproximaciones cualitativas". Revista de Geografía Norte Grande (37): 5-21.

Méndez, E. (2012). Imaginario de ciudad turística: una propuesta de abordaje. En J. Enríquez y E. Méndez (coord.). *De itinerarios, paisajes e imaginarios*. Hermosillo: Universidad de Sonora.

Secretaría de Turismo (SECTUR). (2002). *El turismo cultural en México*. México.

EL PROYECTO PROPONE Y EL HOMBRE DISPONE

Chiappero Humeler, Ruben Osvaldo
Córdoba Beristain, Ramiro Juan
De Gregorio, Maria Isabel
De Gregorio, Roberto
Fernandez, Maria Rosa
Moline, Anibel
Rosado, Cecilia

EL PROYECTO PROPONE Y EL HOMBRE DISPONE

I. A MODO DE INICIO

Autora: Arq. Cecilia Rosado

I.1 El Mural propone y el hombre dispone

Con motivo de la Exposición Mundial de Sevilla en 1929, se le encarga el proyecto del Pabellón Argentino al arquitecto Martín Noel. En dicha obra, con forma de claustro, Noel simbolizo la unión entre la historia iberoamericana con la herencia española. Un Mural, recubrió una de sus salas en sus cuatro lados y fue pintado por el artista Alfredo Guido, con la condición de que luego de la Exposición, fuera expuesto en la Escuela Normal N°2 de Rosario.

Luego de los festejos del Centenario de la Revolución Argentina en 1910, se inicia una mirada introspectiva por parte de los intelectuales y artistas de la época basados en una carencia de Identidad Nacional. El ambiente cultural abrió el camino para ahondar en la búsqueda de estas raíces. En Argentina, entre 1930-1945, este movimiento conformó su lenguaje arquitectónico en el llamado "neocolonial". Es a través del arte, la literatura y la arquitectura, principalmente, que se quiso realzar y sostener la propuesta de volver a las originarias raíces y tradiciones.

En ese contexto, la lectura del mural propone una respuesta a esa búsqueda de los orígenes, las raíces, tradiciones, costumbres argentinas materializadas y expuestas con un entorno natural por excelencia. En una rápida mirada del conjunto, se revela el predominio de tonalidades opacas, terrosas, con un fondo en la gama de los colores rojizos, gama cromática semejante a los colores de los cerros de la región noroeste argentino, geografía rica en herencia de tradiciones.

Se desarrolla un recorrido continuo que no evidencia principio, ni secuencias, ni fin; está todo íntimamente ligado, unido y entramado apreciándose en su totalidad sin ninguna dificultad. Aparece mostrando la fuerte presencia de la naturaleza y el hombre y en un segundo plano, se evidencian objetos y acciones derivadas de la interacción de los humanos con la topografía. Pero es una presencia humana netamente tradicionalista, que evoca personajes propios de diversas regiones de argentina a los cuales se representa con sus vestimentas y costumbres típicas.

El hombre, como artífice de su destino y gobernante de la naturaleza, aparece en diversas secuencias del mural en las situaciones cotidianas, interviniendo sobre la naturaleza, trabajándola, cultivándola. Se aprecia el dominio del hombre en sus expresiones de progreso con caminos, edificaciones importantes y construcciones sencillas junto con los puentes, ferrocarriles, embarcaciones y establecimientos fabriles. Esta conjunción de situaciones, se encuentran enmarcadas, con un evidente acento, en el ideal que sostenían un grupo de intelectuales que buscaba revalorizar un paradigma ejemplar de tradición.

De esta manera, profundizando en la búsqueda de una identidad nacional, se pretendió exponer por medio de esta obra un despliegue promovedor sobre el ser nacional dirigido al mundo. A su vez, en la mixtura de elementos que se destacan en el mural, se observan algunos que se pueden diferenciar dado que testimonian una presencia de innovación y vanguardia. Estos son las situaciones de progreso y desarrollo, como las embarcaciones que trasladan la producción, el ferrocarril que atraviesa el país uniendo diferentes ciudades, puntos estratégicos y paisajes como también las instalaciones portuarias

y las fabriles. Pareciera indicar una contraposición a las imágenes de fuerte impronta tradicionalista representadas en las mujeres danzando, un grupo tomando bebidas autóctonas, otro confeccionando artesanías. Se creó así, un dueto que dialoga sobre temas tan disímiles ya que podrían enmarcarse en Tradición unos y Vanguardia, otros.

Diferente componente innegable, con una fuerte presencia de las tres cuartas partes de la superficie de todo el mural, es la variada y rica naturaleza de nuestro país. En un impresionante despliegue, el artista plasma en su obra, variados especímenes de flora y fauna autóctonos, todos ellos acompañando armónicamente el paisaje, que por ello es el gran protagonista plástico.

Toda esta conjunción de hechos, personajes, elementos, paisajes, naturaleza se van desarrollando a través del recorrido continuo de los muros de la sala, como evidenciando un relato que el mural propone es el de la causa de la identidad nacional como única opción válida por respuesta. Pero cabe preguntarse si es realmente la única pues en el derrotero de elementos que lo componen se han negado algunos otros que tendrían mismo peso y valor que los que se proponen. Podría afirmarse que es una visión incompleta y sesgada. Pero el hombre dispuso no aceptar esta verdad como única y representativa de todo el ser argentino. Porque de hecho no lo es ya que focalizado en una única mirada aparece una falacia interpretativa.

Simbolizar el ser argentino gráficamente sumaria muchas más imágenes que las que se aprecian en el mural, imágenes que quedaron excluidas. Simbolizar la cultura de un pueblo, de una Nación, equivale a resumir su historia, extrayendo todos los componentes que construyeron el presente. Claramente se ignoró personajes de las etnias los pueblos originarios y también el gran aporte inmigratorio que desde fines del siglo XIX y principios del XX, arribó mayoritariamente desde Italia y España como también de otras naciones. Conjunción que hacen que hoy se pueda afirmar que nuestro país es uno crisol de etnicidades.

Del mismo modo, se observa la omisión de numerosas regiones y paisajes de nuestro territorio. La Meseta Patagónica, el sur de la Cordillera de los Andes, los bosques y lagos del sur, todo el borde de la costa Atlántica, zona del litoral con llanuras de pastizales y montes, los correntinos esteros del Iberá y otros.

En el mural no se encuentra representada la totalidad del ser nacional argentino como también se omitieron varios de todos los paisajes urbanos y naturales. Simbolizar el ser argentino de hoy, gráficamente, sumaria un sinnúmero de imágenes que las que se aprecian en el mural ya que lograr simbolizar la cultura de un pueblo, de una Nación, equivale a resumir su historia, extrayendo todos los componentes que construyeron el presente.

Con una mirada más amplia y pluralista, desde una posición actual, el análisis de esta obra indica una acción de estudio y concientización en todos los niveles educativos para un aprendizaje constante de toda la sociedad. Esto propone explícitamente que, educar en cultura, es una necesidad en la articulación de estrategias comunicativas en un mundo determinado, mayoritariamente, por la contradicción entre homogeneidad y complejidad permanente.

II. ARAR LA TIERRA Y ORGANIZAR LOS PUEBLOS

Autor: Dr. Arq. Ruben Osvaldo Chiappero Humeler

II.1 La traza y el paisaje urbano de la primera colonia agrícola consolidada: Esperanza

El punto de atención está en las derivaciones urbanas promovidas por la colonización agraria de nuestro país que comenzó a hacerse positivamente desde 1853 con la firma del

contrato suscripto entre el gobierno de la Provincia de Santa Fe y el empresario Aarón Castellanos. El propósito mediato era cultivar la tierra, asentar trabajadores agrarios y formar poblados con el fin de expandir las fronteras económicas y establecer una importante componente civilizatoria a través de habitantes europeos y en condiciones de urbanidad.

El estudio del componente urbano de la colonia de Esperanza, primero, y luego de las que asentó la Empresa Colonizadora de Guillermo Lehmann no es aleatorio pues, en la reflexión histórica del urbanismo argentino respecto al asentamiento de la población urbana del período hispano, la ciudad fue el punto de anclaje, dominio y base de expansión en tanto, en estas nuevas poblaciones, la efectiva demarcación del poblado se realizó a poco de la instalación de los colonos en las concesiones otorgadas.

De estos pueblos, la Colonia Esperanza promovida por Aarón Castellanos y luego se trasmitió en similitud de trazado urbano en los centros poblados de las colonias gestionadas por Guillermo Lehmann y su Empresa Colonizadora desde la década del 70 del siglo XIX. Con esta decisión se intenta demostrar mediante el análisis de la implantación física de los poblados agrícolas de la llanura oeste santafesina que la organización del espacio construido socialmente fue amalgamando las emergentes relaciones políticas, económicas y tecnológicas propias de este particular proceso histórico y cultural de la estructuración de nuestro país.

Si bien el sentido de posesión de la tierra urbana como núcleo de servicio hacia la colonia estaba presente en el pensamiento empresarial de Aarón Castellanos, la delimitación de la traza urbana en tiempos posteriores a la ocupación de las tierras de laboreo aparece como un proceso inverso al realizado por la ocupación española. Pero, vale poner la atención en que el efecto urbano decimonónico no tiene mayores diferencias respecto a la organización física y espacial del modelo o prototipo impuesto desde la praxis urbanística sobre el territorio americano desde el siglo XVI, aunque se diversifica respecto a la disposición y tamaño de los componentes materiales y espaciales de la configuración de los poblados en consonancia con el espíritu de progreso y modernidad que marcó a la sociedad occidental del siglo XIX.

Nuevamente el trazado uniforme con la disposición de las calles rectas que se cruzaron en ángulo a 90°, manzanas de superficies mayoritariamente tendientes al cuadrado y la plaza principal centrando la trama urbana, aunque aumentando su superficie, fueron las directrices que organizaron por segunda vez la dimensión histórica de la estructuración del espacio urbano que perduró y se afianzó por más de tres siglos.

Desde el proyecto político y económico imperante en la primera mitad del siglo XIX de hacer producir la tierra con la siembra en la primera época del asentamiento de los inmigrantes y, a poco, sumar los servicios urbanos esenciales para beneficio del agricultor, finalmente se concretó la demarcación del centro poblacional que fue construyendo un particular paisaje urbano en medio del paisaje rural que se originaba con las concesiones que establecían el límite entre el hombre productivo y la naturaleza.

En esta línea de pensamiento, la determinación del enfoque teórico de la investigación estuvo centrado en la historia de la colonización agraria argentina y la historia del urbanismo -desde sus antecedentes internacionales a las propias realizaciones nacionales- que confluyeron en una reflexión sobre la renovación del espacio urbano de los "pueblos jóvenes" de la nueva organización política, económica y social de Argentina.

Los estudios sobre el urbanismo en Argentina del siglo XIX aportaron los datos de sustento para la plataforma de la investigación y se observó la carencia de indagaciones profundas sobre el factor urbano de las colonias agrícolas, lo cual se constituyó en el problema central de investigación. La referencia a la cuadrícula hispanoamericana es recurrente, pero se llega a una instancia en que la posición teórica de continuidad de este

trazado particular en el siglo XIX no es objeto de investigación preciso y determinante, notándose una general interpretación, mayormente de carácter circunstancial, sobre las procedencias o influencias de las innovaciones de las trazas de estos poblados decimonónicos.

Ya sea en las consideraciones respecto a los elementos urbanos como de la escala y la resultante espacial, tales referencias genéricas que en su mayoría se basaron en analogías morfológicas, incidieron en la necesidad de un análisis histórico más profundo respecto a la relación de antecedentes teóricos del urbanismo preexistente, sobre los nuevos actores intervinientes donde los nuevos habitantes fueron protagonistas de la adecuación en de las factibilidades de la organización física de esta etapa de la Argentina urbana.

III. PRODUCIR LA TIERRA Y EXPORTAR POR EL PUERTO

Autora: Prof. María Rosa Fernández

III.1 Colonización de dos poblaciones de sur santafesino: Villa Constitución, y San José de la Esquina

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la sociedad argentina proyectó una vía de crecimiento que tiene como base la incorporación e implementación del capitalismo, en modo de producción hegemónico. Los principales recursos a los que las clases dominantes apelan para esta consolidación son: la incorporación de tierras hasta ahora inseguras y en manos de grupos indígenas; la colonización de las mismas para estabilizar la situación del campo y fortalecer las fronteras; el ingreso masivo de mano de obra extranjera, tendiente a abaratar la fuerza de trabajo y compensar la falta de la misma; y la inversión de capitales foráneos, especialmente para desarrollar una infraestructura modernizada. Aceptando participar en un sistema en donde impera la división internacional del trabajo, orientaron al país como proveedor de productos alimenticios a los grupos europeos en desarrollo.

Dentro de este proceso, la provincia de Santa Fe, se constituyó en un núcleo socio-económico vital y clave debido a su suelo privilegiado para la práctica de la actividad agropecuaria y su situación geográfica, en gran parte dentro de la pampa húmeda. La política de colonización y el desarrollo productivo definen a la región en tres zonas:

1)Zona norte, escasos asentamientos de población con predominio de ganadería extensiva, y explotación de quebracho en el área de la denominada cuña boscosa.

2)Zona central, se convierte en el área de mayor dinámismo del proyecto de colonización. La crisis del 90 afectó gravemente a los rendimientos agrícolas y se reorganizó en un vuelco a la ganadería, especialmente tambera.

3)Zona sur, más poblada, con tierras de mayor rendimiento, vinculada al centro portuario de Rosario, se convierte en el epicentro de un proceso de desarrollo agrario de gran importancia en la región pampeana.

III.2 Villa Constitución

El sitio donde fue fundada Villa Constitución, en la época colonial era la Merced de Ugarte, luego conocido como Puerto de las Piedras, que figura en las cartas náuticas desde 1843, como puerto de aguas profundas. Con el gobierno de la Confederación Argentina luego de 1853, se programó un vasto plan de colonización y el trazado ferroviario entre las ciudades de Córdoba y Rosario se hizo indispensable para el flujo eficiente de bienes y personas.

En 1854, los vecinos del Puerto de las Piedras solicitaron al jefe político de Rosario, la autorización para formar un poblado. En 1855 se formó una Sociedad Colonizadora destinada a la compraventa de campos y terrenos y a colonizar. Se reunieron vecinos y empresarios en la estancia San José donde en 1857, se labró un contrato-escritura-documento que puede considerarse como iniciación del pueblo que luego, tendría su fundación oficial el 14 de febrero de 1858.

Los empresarios eran Nicasio Oroño, Cayetano Carbonell, Marcelino Freyre y José María Echagüe, todos participantes activos de la vida empresarial y política del Pago de los Arroyos, como se llamaba una amplia zona del sur de la provincia de Santa Fe y norte de la provincia de Buenos (desde el río Carcarañá, hasta el arroyo Ramallo), zona de emplazamiento de Villa Constitución. Se demarcaron los lotes para vivienda, se delimitaron dos manzanas para la plaza pública y frente a ella se reservan lotes para la capilla, la jefatura de policía, el edifico comunal. Asimismo, se destinó una manzana para Aduanas, una para Oficinas Fiscales, una manzana completa para el Cementerio y otra para Cuartel y Cárcel Pública.

El ferrocarril llegó recién en 1890, siendo uno de los disparadores para atraer comerciantes y hacendados en los años de su fundación. Así comenzó una etapa de crecimiento económico y demográfico en estrecha ligazón con el *hinterland* cerealero del sur santafesino. La actividad portuaria fue el eje dinámico de la sociedad villense en esta época y el ejido urbano se concentró en torno al ferrocarril-puerto. En la década de 1930-1940 se construyó el Elevador Terminal de Granos (graneros de acopio de la producción agrícola) que generó gran desocupación. Este panorama negativo se verá modificado en la década de 1950, con la instalación de industrias al largo de la ruta 9 (hoy 21) por lo que la población urbana se duplicó con el aporte migratorio interno desde los campos y de este modo, una población que nació para sembrar cereales y exportarlos desde su puerto, hoy es una ciudad industrializada.

III.3 San José de la Esquina

Sus orígenes se remontan al año 1720 cuando los jesuitas fijan un puesto en "La Esquina" nombre que se asigna en virtud de una curva del río Carcarañá. Su nombre original fue el de Guardia de la Esquina, cuando actuaba como posta, aduana seca y sobre todo como reducto contra el intento expansionista de la intendencia de Córdoba del Tucumán. En 1864 comenzó a llamarse Villa San José de la Esquina, nombre que fue elegido por Nicasio Oroño en homenaje a la amistad que lo unía a Justo José de Urquiza y en referencia a su magnífica residencia rural cercana a Concepción del Uruguay, llamada palacio San José.

La fundación del pueblo se autorizó en 1864 y poco a poco se comenzó a edificar y poblar los solares asignados, contando para el año 1867 ya con 66 casas de ladrillo. Esta fue la única y primera colonia fundada por Nicasio Oroño con población de criollos. Posteriormente llegaron inmigrantes de muchos países europeos, italianos españoles, croatas eslavos, polacos, ingleses y portugueses. Hay además una notable afluencia de pueblos árabes, fundamentalmente, sirios y libaneses

Desde sus orígenes la población se dedicó a la agricultura, constituyéndose en la principal actividad económica. La planificación urbana del centro de San José de la Esquina responde al trazado original de 1864 en cuadrícula, al modo del esquema urbano hispanoamericano. La plaza pública se organizó como el centro vital de la población (en la actualidad lleva el nombre del Libertador de los Andes, el Gral. José de San Martin) y abarca cuatro manzanas con lo que se erige en otro de los referentes de la nueva organización urbana decimonónica. Amplias calles, extensas plazas caracterizan este modelo que mantiene los

edificios y funciones principales frente a ella como la sede de la Jefatura de Policía, la Biblioteca Pública y el Banco de la Nación Argentina.

Con la instalación de la estación del Ferrocarril Oeste en 1887, se construyó la estación fuera de traza urbana de San José de la Esquina, al S.O. A su alrededor surgió un centro poblacional con planificación propia, sin que se documente traza antes de su poblamiento y es denominado posteriormente Barrio Casado. En la actualidad se unifica con San José de la Esquina por el crecimiento poblacional de ambos sectores que determinó su unión urbana.

En estos dos casos de poblados surgidos por la expansión económica y territorial debida a los procesos de colonización e ejecución de la infraestructura de ferrocarriles y puertos, la planificación urbana tiene un proyecto que ha dispuesto –consciente o aleatoriamente- la organización de la cuadrícula urbana. Mas luego, los habitantes han conformado a su medida y necesidad. Es que la realidad se presenta con una praxis particular por el hacer del hombre en ocasiones superando las posibilidades y expectativas del proyecto original.

IV. DENSIFICAR LA CIUDAD EN HORIZONTAL Y VERTICAL

Autores: Dr. Arq. Roberto De Gregorio y Arq. Ramiro J. Córdoba

IV.1 Rosario y los primeros edificios de renta en altura sobre la traza pareja y en damero

La ciudad de Rosario, según el plano del censo de 1887, presentaba una concentración en pocas manzanas, tal como se puede observar en el sombreado que designa la densidad de ocupación. El resto, se anuncia como un trazado vacío, que esperaba ser edificado. Un horizonte con franco aspecto rural, que se perfilaba en todas las orientaciones. El conglomerado se volcaba hacia el neurálgico sector de puerto sobre el río Paraná, motor de su riqueza y su centro de gravedad histórico seguía privilegiando la plaza desde el inicio de la generación del poblado. Aún no se había registrado la irrupción de las líneas ferroviarias que privilegiaban aún más el intercambio.

Veinte años después, al filo del novecientos otro registro cartográfico permite atender el crecimiento en estampida producido en Rosario y la persistencia de una curva ascendente, ya que se contabilizó entre 1900 y 1906 un incremento de población de 112.000 habitantes a 153.800. Es en este último escenario, donde se insertaron los primeros edificios de renta en altura, es decir, en varios niveles o pisos. Uno, lo hizo sobre calle Córdoba, la principal del centro de la ciudad atendiendo aún en esos tiempos la atracción de una de las esquinas sobre la plaza fundacional, (edificio Bola de Nieve, proyecto del arquitecto Le Monnier de 1906). Poco después, irrumpe un segundo caso, pero ya lo realiza en el otro extremo de la misma arteria, sobre un borde opuesto. (edificio Compañía de Seguros La Agrícola, del arquitecto Juan Buschiazzo de 1907) Dos prestigiosos arquitectos de consagración nacional que estuvieron a cargo de estas obras abriendo un nuevo período de edificios pioneros que quebraron el horizonte rosarino. Luego, se fueron construyendo una cincuentena de casos con un ritmo sin pausas que alteró el perfil urbano rosarino.

Las cartas postales, de amplia circulación en aquel entonces, permiten tomar contacto con los cambios que iban ocurriendo en las imágenes de la ciudad. Estos edificios de cuatro niveles de altura, y otros de mayor envergadura, emergían sobre un horizonte constantemente igual, que no sobrepasa un piso alto, densificado por la presencia de las casas criollas, llamadas popularmente casas chorizo.

Rosario hasta entonces era una ciudad chata, extendida. En la plaza San Martín, los edificios institucionales de Tribunales y Jefatura de Policía se destacaban sobre un entorno

pleno de baldíos, prácticamente vacío. Desde el Palacio de los Tribunales Provinciales, las fotografías muestran la realidad de aquel principio de siglo XX, una ciudad horizontal apenas interrumpida por algunas verticales como la torre de este edificio.

Lideraron este proceso los edificios en altura que se emplazaron abandonando el entorno de la plaza principal y que, asumiendo el papel principal de herramientas del cambio, generaron un nuevo espacio de atracción central de identificación colectiva como icono de su progreso. Cada nuevo edificio en altura rivalizaba en ostentación, inversión y escala, con aquellos que lo precedían. Competencia que fue plasmando estas decisiones de autonomía inédita, donde el rosarino fue generando, inventando, una nueva ocupación de su ciudad. La nueva área fue extendiéndose paulatinamente hacia el oeste, un área que desentendida del puerto y dándole la espalda al río configuró un armado de cuadras, edificios y vivencias por demás de insólito dado que se produjo un alejamiento y abandono paulatino de la zona aledaña a la plaza original.

Ese damero perfecto que el hombre había diseñado era el soporte de tantos y sucesivos ensanches, interminables, cuyas manzanas se perdían en el horizonte, solo interceptadas por el paso del río Paraná. Puede asemejarse a un inmenso tablero que podía sostener un aparente juego de ajedrez. Una base perenne, donde las piezas al moverse lo realizarían mediante jugadas previamente calculadas. Donde capturar piezas, ser el Rey fue lo más importante, o la reina, la más poderosa, y pretender ser de las blancas para jugar primero y lograr el impacto de poder dar jaque mate, y ganar el partido, donde el condimento básico no fue otro que el interés de renta.

V. A MODO DE CONSIDERACIONES FINALES

La provincia de Santa Fe, en la segunda mitad del siglo XIX, recibió un aluvión de población producto de la inmigración. Numerosas poblaciones crecieron en estampida, sobre incipientes trazados originales, como Rosario, mientras que otras se fundaron como nuevos pueblos o colonias. Se siguió un diseño de trazados en damero formado por piezas sistemáticamente repetidas y con propuestas diferentes. El proyecto dispuso una base conceptual que, proveniendo del período hispanoamericano, se mantuvo con las disposiciones que los hombres y mujeres de los siglos XIX y XX organizaron sobre la trama de las ciudades y los pueblos nuevos.

Esperanza, primera colonia agrícola consolidada, con su plaza de cuatro manzanas y la colonia San José de la Esquina, agropecuaria, arraigaron la trama inicial con el área central y sus plazas principales, de mayores dimensiones respecto a las de ciudades de fundación hispanoamericana. Villa Constitución, evolucionó su damero ligado a sus estratégicas conexiones, terrestres y fluviales con plaza en una manzana próxima al río Paraná.

En todos los casos, la densificación inicial se facilitó con un mismo tipo de vivienda, llamadas popularmente casa chorizo, casas que se construyeran por adición de parte antes que por un proyecto preestablecido. En Rosario, iniciando el siglo XX, surgieron sobre la traza pareja, los primeros edificios de renta en altura formando un nuevo centro. Se abandonó la primitiva plaza fundacional, privilegiando un nuevo espacio céntrico, formado por algo más de ocho manzanas. En su amplio "anillo perimetral" se implantaron numerosos conjuntos de viviendas de renta en baja altura, formando un coro sobre el que se destacaron aquellas obras singulares.

El significado de las condiciones históricas del urbanismo proveniente de la praxis hispanoamericana resulta un beneficio para resolver la hipótesis en la medida en que se reconocen los procesos de las divisiones administrativas y de la ubicación en las ciudades de todos los organismos rectores de la vida civil y eclesial en América sin antecedentes directos

e inmediatos en el pasado ibérico. Pero, una lectura atenta de la estructura organizativa y funcional de las ciudades hispanoamericanas, remite a procedencias, derivaciones, y relaciones históricas y espaciales que van más allá de la mera división regular del territorio para beneficio equitativo de todos los actores de la posesión del continente.

Como resultado de estas consideraciones, se muestra que el gran proceso urbanizador de mediados del siglo XIX se debió a una gesta donde el proyecto propuso la expansión por la Provincia mediante de la demarcación de concesiones que subdividían la propiedad de la tierra y asentaban los grupos humanos extranjeros. A su vez, las colonias agrícolas y sus poblados como los nuevos establecimientos ligados al ferrocarril y los puertos se constituyeron en resultado taxativo de la relación entre las estructuras social y espacial provenientes de la dualidad clásica de la *civitas* como reunión de personas con vínculos de sociedad -o sea, los habitantes-, y la *urbs* como referencia a la estructura material de la ciudad.

VI. BIBLIOGRAFÍA

VI.1 MONOGRAFÍAS Y VOLÚMNES COLECTIVOS

BONAUDO, Marta S. (2006) "La organización productiva y política del territorio provincial (1853-1912". En: BARRIERA, Darío G. (Director). *Nueva historia de Santa* Fe, Tomo VI, Rosario, Protohistoria.

CARRASCO, Gabriel. *Descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Fe* (1884), 3° edición, Rosario.

CARRASCO, Gabriel. *Primer Censo General de la Provincia de Santa Fe-1887* (1887), Buenos Aires, Peuser.

CERVERA, Manuel (1956). *Boceto histórico. Colonización Argentina y fundación de Esperanza*, 2° ed., Esperanza, s.d.

CHIARAMONTE, José Carlos (2007). *Ciudades, provincias, estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846),* Buenos Aires, Emecé.

DE GREGORIO, Roberto (2006). *La casa criolla popularmente llamada casa chorizo*, Buenos Aires, Nobuko.

DE MARCO, Miguel Ángel (1991). *Rosario, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Rosario, Apis.

DJEJDERDJIAN, Julio (2008). *Historia del capitalismo agrario pampeano*, Tomo IV, Buenos Aires, Universidad de Belgrano-Siglo XXI Editores.

ENSINCK, Oscar Luis (1979). *Historia de la inmigración y la colonización de la provincia de Santa Fe.* Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

GALLO, Ezequiel (2004). *La pampa gringa*, Buenos Aires, Edhasa.

GARCÍA, Juan Agustín (1968). *La ciudad indiana*, Buenos Aires, Hyspamérica.

GOMEZ LANGENHEIM, Antonio (1906). *Colonización en la República Argentina*, Buenos Aires, M. Biedma e Hijo.

GORI, Gastón (1973). *Familias fundadoras de la Colonia Esperanza*, Santa Fe, Colmegna, 1973.

GRATTAROLA, Lázaro (1967). *El hecho económico y espiritual de la fundación de la Colonia Esperanza. Santa Fe*, s.d.

GRENÓN, P.Pedro S.J. *La ciudad de Esperanza (Prov. de Santa Fe)* (1939), Tomo I, Córdoba, s.d.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo (1995). "Biografía, bibliografía y obras arquitectónicas de Martín Noel". En: *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 297-307.

GUTMAN, Margarita (1986). "Casa de Ricardo Rojas o La Construcción de un Paradigma". En: Revista Dana N° 21, Resistencia, Cedodal, p. 47.

LARGUÍA, Jonás. *Registro estadístico de la Provincia de Santa Fe* (1884), Tomo I, Buenos Aires, Imprenta la Universidad.

MUJICA BARREDA, E. (2002): "Paisajes Culturales en Los Andes: a manera de introducción y síntesis". En: *Paisajes Culturales en Los Andes. Memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos*, Arequipa y Chivay, Centro de Patrimonio Mundial UNESCO- Elías Mujica Barreda Editor. P.09-24

NICOLINI, Alberto (1990). "El urbanismo en el virreinato del Río de la Plata", GUTIERREZ, Ramón (Director). *Estudios sobre urbanismo iberoamericano. Siglos XVI al XVIII,* Sevilla, Junta de Andalucía.

OLMOS, Héctor Ariel; SANTILLAN GÜEMES, Ricardo (2000). *Educar en cultura, Ensayos para una Acción Integrada.*, Buenos Aires, *Ediciones* Ciccus.

PARRA DE PEREZ ALLEN, Marta (1968) "Estadística de Arquitectos Diplomados y Revalidados en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires 1878 –1968". En: 100 Años de compromiso con el país 1886-1986, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos. ORTIZ, Federico y otros (1968). *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

PRIAMO, Luis (2005). *Memorias de la Pampa Gringa*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

PRIMER CENSO MUNICIPAL DE POBLACIÓN CON DATOS SOBRE LA EDIFICACIÓN, COMERCIO E INDUSTRIA DE LA CIUDAD DE ROSARIO DE SANTA FE (1902). Buenos Aires, Impreso Guillermo Kraft, Buenos Aires.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy (1981). *Las ciudades indianas,* en *Atlas de Buenos Aires.* T. 1., Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

ROJAS, Ricardo (1993, reimpresión) *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. -Centro Editor de América Latina s. a. Buenos Aires.

ROMERO, José Luis (2001). *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SCHOPFLOCHER, Roberto (1995). *Historia de la colonización agrícola en Argentina*, Buenos Aires, Raigal.

WAISMAN Marina; GUTIÉRREZ Ramón; NICOLINI Alberto (1984); ORTIZ FEDERICO Federico; DE PAULA Alberto S. J. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina,* Summa, Buenos Aires.

VI.2 ARTÍCULOS EN REVISTAS

MOLINÉ Aníbal (2010). "Algunas notas sobre el pasaje Monroe, y la vivienda de hoy en Rosario". En: Revista A&P Habitat popular y vivienda social N°25. pp. 28 a 35.

VI.3 DOCUMENTOS EN INTERNET

RAMÍREZ, José Luis. "Los dos significados de la ciudad o la construcción de la ciudad como lógica y retórica"*, Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales,* Universidad de Barcelona, [ISSN 1138-9788]. Nº 27, 1 de octubre de 1998. p. 6. En: http://www.ub.es/geocrit/sn-27.htm [Consulta realizada el 3 de enero de 2018].

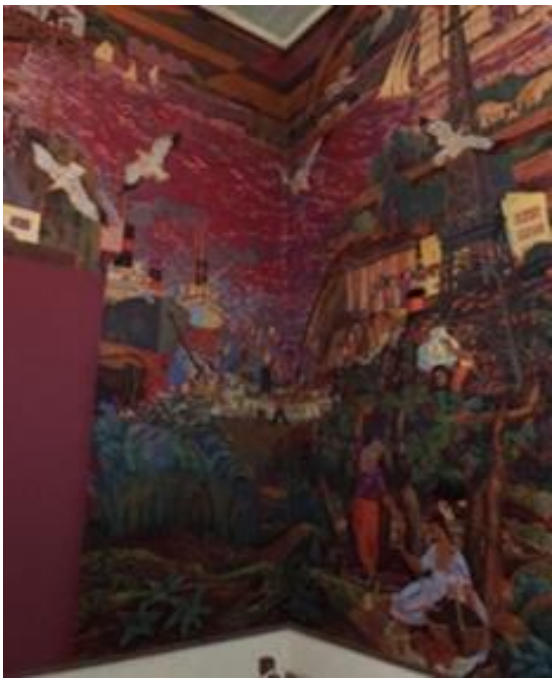
ANEXO IMÁGENES

EL MURAL PROPONE Y EL HOMBRE DISPONE

El Pabellón Argentino de la Exposición Mundial de Sevilla (1926-8)
Fuente: http://perso.wanadoo.es/azaharsevilla/expo29/pabellon_argentina.html
[Consulta realizada el 18 de mayo de 2018]

Arq. Martín Noel
Fuente:https://www.geni.com/people/Mart%C3%ADn-Noel-Ir%C3%ADbar/6000000018071120994
[Consulta realizada el 18 de mayo de 2018]

Artista plástico Alfredo Guido.
Fuente: http://arnoldogualino.blogspot.com/2013/08/alfredo-guido-pintor-grabador-decorador.html
[Consulta realizada el 18 de mayo de 2018]



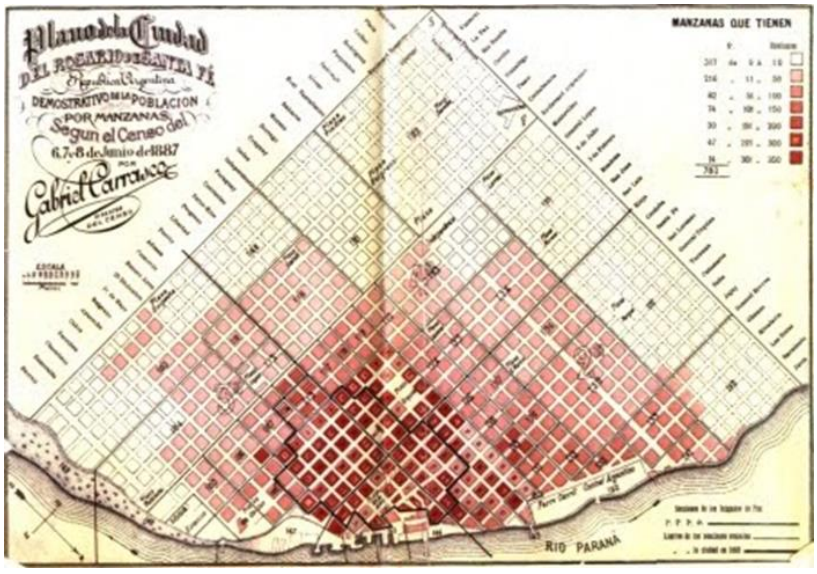
Vistas del mural en el actual emplazamiento: Fotografías de Cecilia Rosado

LA TRAZA Y EL PAISAJE URBANO DE LA PRIMERA COLONIA AGRÍCOLA CONSOLIDADA: ESPERANZA

Casa Municipal de Esperanza- circa 1890 – Fotografía de Ernesto Schlie. Fuente: Museo de la Colonización. Esperanza.

La plaza con sus senderos, forestación y enmarque de los bordes de las manzanas donde se alzan los edificios de la iglesia católica y la Municipalidad. Detrás, las chimeneas y los campos de labranza hacia el infinito horizonte santafesino. Fotografía de Fernando Paillet, circa 1905. Fuente: Museo de la Colonización. Esperanza.

ROSARIO Y LOS PRIMEROS EDIFICIOS DE RENTA EN ALTURA SOBRE LA TRAZA PAREJA Y EN DAMERO



http://museorefineria.blogspot.com/2010/03/el-plano-que-evito-al-barrio.htmlhttp://museorefineria.blogspot.com/2010/03/el-plano-que-evito-al-barrio.html [Consulta realizada el 18 de mayo de 2018]

VISTA DE PLAZA SAN MARTÍN A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX CON LOS EDIFICIOS DE LOS TRIBUNALES (IZQ.) Y JEFATURA DE POLICÍA PROVINCIAL (DER.) S.D.

VISTA DE LA PLAZA PRINCIPAL, FRENTE A LA CAPILLA DEL ROSARIO, ORIGEN DE LA ORGANIZACIÓN URBANA S.D.

ANTIGUO EDIFICIO DE LA SOCIEDAD DE AHORRO MUTUO “LA BOLA DE NIEVE”

Fuente: https://monumentos.cultura.gob.ar/inventario/antiguo-edificio-de-la-sociedad-de-ahorro-mutuo-la-bola-de-nieve/ [Consulta realizada el 18 de mayo de 2018]

ANTIGUA POSTAL MOSTRANDO EL EDIFICIO DE LA COMPAÑÍA DE SEGUROS LA INMOBILIARIA (1929), DEL ARQ. JUAN BUSCHIAZZO, AÚN EN PERFECTO ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fuente: http://arquitecto-buschiazzo.blogspot.com/2009/10/santa-fe-rosario-peatonal-cordoba-1411.html [Consulta realizada el 18 de mayo de 2018]

IGLESIA DE SAN BENITO DEL MORUMBI: MATERIALIDAD EN LA ARQUITECTURA Y ARTE DEL CONCILIO VATICANO II

Zein, Ruth Verde
Seegerer, Christian Michael

IGLESIA DE SAN BENITO DEL MORUMBI: MATERIALIDAD EN LA ARQUITECTURA Y ARTE DEL CONCILIO VATICANO II

I. INTRODUCCIÓN

El trabajo objeto de estudio de esta obra es la iglesia católica São Bento do Morumbi, hogar de la parroquia del mismo nombre, en la diócesis de Campo Limpo, en la ciudad de São Paulo.

Creado el 21 de junio de 1969 por el D. Agnelo Cardenal Arzobispo de São Paulo en la ocasión e instalado el día 31 de mayo de 1970, la parroquia tenía como fundador de la orden benedictina, San Benito y como primer Vicario, d. Tóth Veremundo OSB, entonces principal del monasterio donde se encuentra.

El monasterio benedictino de São Geraldo es parte del complejo del Colegio Américo, institución tradicional de la ciudad de São Paulo la responsabilidad de los monjes de este monasterio.

La Iglesia São Bento do Morumbi fue diseñado en 1970 por el arquitecto João Batista Alves Xavier y su construcción comenzó en 1971, siendo célebre su consagración en mayo de 1978 por el entonces Cardenal Arzobispo de São Paulo, d. Paulo Evaristo Arns.

FIGURA 01 – CARDENAL D. PAULO EVARISTO ARNS BENDECIENDO LA PIEDRA FUNDAMENTAL; 07 DE NOVIEMBRE DE 1971 - ACERVO COLEGIO SANTO AMÉRICO (CSA)

En su proyecto y posterior ejecución se verifican intenciones de realización de una arquitectura sagrada moderna, actualizada con las cuestiones presentes en el Concilio Vaticano II. Su arquitectura alcanzó resultados formales y simbólicos que van al encuentro de las aspiraciones sintetizadas en las directrices del Concilio, así como el arte que pasó a figurar en diferentes momentos de su historia.

Son estos resultados que se buscarán compartir en este trabajo a partir del análisis de esta obra.

II. IGLESIAS EN LA MODERNIDADE

Proyectar iglesias son "oportunidades especiales de ejercicio de un programa singular, [...]que involucra la necesidad de manejar valores simbólicos [...]. El programa a ser atendido por la arquitectura de una iglesia va más allá de las necesidades de un simple auditorio con servicios de apoyo, pues debe también atender a las necesidades de la liturgia religiosa". (ZEIN 2005: 187) Sin embargo, en relación a la modernidad "el tema ofrece otra dificultad adicional: la arquitectura de los espacios sagrados parece estar, de alguna manera, ausente de las preocupaciones seminales de la modernidad, en gran parte por su carácter eminentemente laico". (ZEIN 2005: 187)

Las razones de esta relativa ausencia del tema religioso en la arquitectura moderna son complejas, pero nacen de un amplio cambio de mentalidad que marca el propio advenimiento de la modernidad amplio sentido; que se agudizaba en las vanguardias del siglo XX, cuyo anhelo por romper lazos con el pasado no podía fácilmente conciliarse con la inevitable necesidad de respetar, transformar y renovar la tradición que es inherente a la proyección de espacios sagrados. Las posibilidades de renovación litúrgica en el seno de la Iglesia Católica (que, aunque se han cristalizado oficialmente en el II Concilio Vaticano en los años 1960, ya venía siendo gradualmente preparada desde finales del siglo XIX) sirvieron de apoyo para algunas reinvenciones del espacio sagrado, y pueden ser percibidas en autores ya modernos, como el catalán Antonií Gaudì, en su celebrado proyecto para la Iglesia de la Sagrada Familia (1883-1926)". (ZEIN 2005: 187)

El tema de arquitectura religiosa moderna necesariamente implica citar obras referenciales como la Iglesia de Notre Dame en Raincy, París, de Auguste Perret (1922-23) o bien la Capilla de Ronchamp, de Le Corbusier (1950-55) Convento de La Tourette (1953-60), también de su autoría. Estas obras, a diferencia de muchas otras de su período y para el mismo uso (religioso) buscaban una revisión del tema del edificio religioso propiamente dicho, y no de los esfuerzos de su creador en favor de la construcción de un nuevo lenguaje (neutra, independiente del carácter o uso al que se destinaba).

En Brasil, específicamente en São Paulo, ciudad donde se ubica la obra analizada, las referencias para los arquitectos de entonces, además de aquellas que acabamos de citar, ciertamente fueron las obras de la propia arquitectura moderna brasileña de la escuela carioca; obras que alcanzaron en el tema de la cualificación del espacio sagrado contemporáneo gran éxito.

La Capilla de Pampulha en Belo Horizonte (1940-3); (1957-60), la Catedral (1959) y la Iglesia de Fátima (1958) de Brasilia son obras de excepcional calidad y alto grado de innovación que pueden caracterizarse, como lo hace Pérez Oyuarzun *et alli*, por el énfasis que dan a las cuestiones de la "libertad [formal] y gracia de la envolvente". (ZEIN 2005: 188)

Si estas consideraciones sobre la arquitectura moderna y religiosa guiaron la actuación del arquitecto João Batista Xavier para el encargo de proyectar la iglesia San Benito del Morumbi, el contexto de la liturgia y arte sagrado se encontraba en fase de maduración y consolidación frente a las orientaciones recientemente emanadas por el Concilio Vaticano II.

III. EL AUTOR

La iglesia San Benito del Morumbi fue proyectada por el arquitecto João Batista Alves Xavier en 1970.

Xavier (1934), natural de la ciudad de Botucatu, Brasil se formó en la FAU USP en 1958 donde fue profesor asistente de 1962 hasta 1974 (en el área de Programación Comunicación Visual) cuando enseñó con, entre otros, Flávio Imperio. Arquitecto actuante

hasta 2016 se trata de un profesional multidisciplinario - como muchos de su generación - actuando en el área de proyectos de arquitectura, diseño gráfico, fotografía, pintura, etc.

Entre los proyectos en arquitectura se puede destacar una diversidad de programas y escalas como residencias, hospitales, edificios administrativos, escuelas, etc. Frecuente participante de concursos de arquitectura venció en primer lugar el Concurso para el Palacio Municipal de Osasco en 1991 entre otros. Al principio de su carrera colaboró intensamente con la oficina Croce, Aflalo y Gasperini, uno de los más importantes del país.

En cuanto a su colaboración con Croce, Aflalo y Gasperini, Xavier participó en la elaboración del proyecto ganador del concurso específico para la nueva sede del Colegio Porto Seguro, en el barrio del Morumbi, mismo barrio donde se iba a instalar el Colegio Santo Américo y la iglesia San Benito del Morumbí. (XAVIER 2017: Entrevista)

También objeto de concurso de arquitectura-anterior al de Porto Seguro-, la nueva sede del Colegio Santo Américo vendría a ocupar una gran área próxima a la que será ocupada por Porto Seguro. Por razones desconocidas el concurso parece no haber vengado y el pedido del proyecto recayó para un entonces arquitecto o ingeniero cerca de la administración del Santo Américo. La propuesta elaborada por Xavier para el concurso preveía el programa del colegio (bloques de aula, campo de fútbol y la iglesia) a diferencia de cómo fue ejecutado: Xavier definió la implantación del bloque de clases en el área posterior del lote y el campo de fútbol fútbol a la izquierda, cerca de la calle; la implantación ejecutada definió el inverso: bloque de salas junto a la calle y campo de fútbol en el área posterior. Sin embargo, parece haber habido una semejanza: la iglesia aparece en la porción y lateral derecha del lote en al menos dos estudios.

Aunque no ha sido vencedor o escogido, lo que parece haber sido el proyecto de la iglesia de la composición ganadora para el colegio no prevaleció. Xavier fue contactado dos o tres años después del concurso del colegio para la elaboración del proyecto de la iglesia de São Bento do Morumbi, y no necesariamente el que consta en el anteproyecto del concurso.

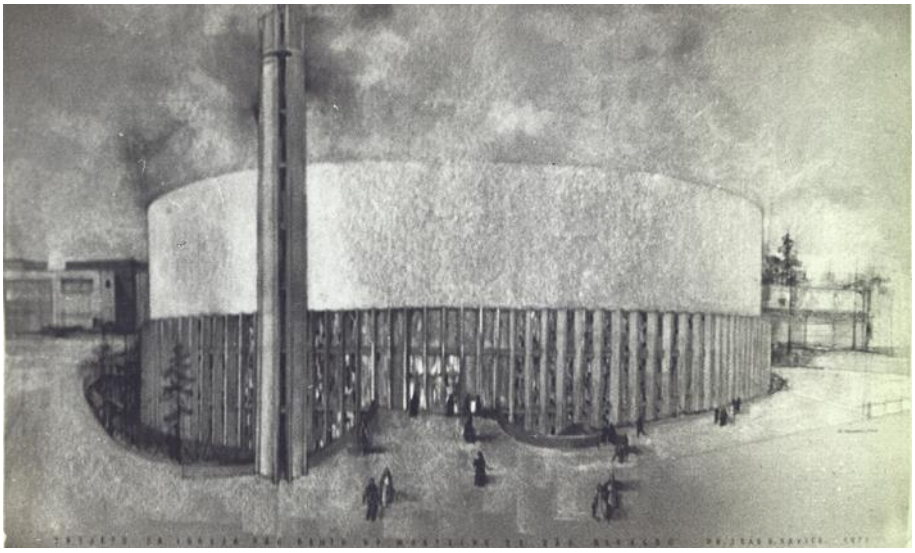
IV. LA OBRA (I) - UBICACIÓN, CONTEXTO Y ARQUITECTURA EXTERIOR

La Iglesia San Benito del Morumbi está ubicada en la calle Santo Américo, relativamente próxima a la avenida Presidente Giovanni Gronchi, una de las principales vías de circulación del barrio. La implantación de la iglesia es cercana a la calle y al lado (derecho) del primer bloque de aulas y la abadía (primeros edificios del complejo). Cuando de su construcción, no había el volumen del auditorio frente al bloque de aulas orientado a la calle y el bloque para alumnos del nivel infantil; ambos fueron construidos simultáneamente a la iglesia.

El campus presenta una gran área con la ocupación del programa priorizando la fachada de la calle Santo Américo, de modo que el edificio principal de aulas (un edificio largo de unos 80 metros y tres pavimentos) está ubicado en el centro de la extensión de la fachada y con razonable destaque; a su izquierda está implantado el gimnasio deportivo alcanzando el límite izquierdo del lote ya la derecha, hasta el límite del terreno en la esquina de la cancha, se localizan respectivamente: iglesia y área de estacionamiento. El bloque infantil se ubica detrás de la iglesia y se extiende hasta la calle que forma la esquina de la cancha; el edificio de la abadía, de proporción no inferior está alineado con el bloque infantil y más en el interior del terreno. Otras edificaciones - algunas de ellas del inicio del colegio otras posteriores - están dispersas en el campus y comparten espacio con las áreas deportivas y áreas libre o verdes.

El volumen cilíndrico de la iglesia se diferencia de las demás construcciones, pero la presencia del revestimiento cerámico y de elementos marcadamente verticales presentes en los otros edificios confieren una armonía al conjunto y al mismo tiempo una valorización del espacio libre resultado de la no monotonía de empenas rectas y niveladas en altura. La iglesia al mismo tiempo que se sabe hacer notar sabe igualmente parecerse con sus edificios más cercanos.

FIGURA 02 - PERSPECTIVA DEL PROYECTO ORIGINAL DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN BENITO DEL MORUMBI DE AUTORÍA DE JOÃO BATISTA ALVES XAVIER, 1970 - ACERVO CSA



La relación existente entre las construcciones de diferentes usos puede ser verificada principalmente por el diseño geométrico y moderno de sus formas y el uso de materiales de revestimiento externo, destacándose la cerámica aparente y masa de revestimiento con pintura en color blanco. Mientras en el bloque del colegio algunos elementos están revestidos de pastillas en color azul, en la abadía predomina el blanco y algunos elementos revestidos con cerámica aparente. En la iglesia, además de la cerámica como revestimiento surge como material nuevo y exclusivo de ella el concreto (aunque posiblemente tratado) y los vidrios de formato vertical.

También ayuda a calificar la inserción del edificio en el contexto de la implantación del suelo inferior por debajo de la cuota de nivel de la calle, aprovechando así el desnivel natural del terreno. Se obtiene así un edificio en altura compatible con los demás existentes en el campus lo que contribuye a la armonía del conjunto; la diferenciación que el programa podría exigir se logra a través del volumen cilíndrico exclusivo del local.

La masa edificada cilíndrica y de altura media (cerca de 10 metros en el volumen principal) se destaca en la alineación de la calle y se percibe sin mucha dificultad. Las puertas principales de acceso al templo no están precisamente perpendiculares al paseo público, pero ligeramente dispuestas en ángulo; este posicionamiento parece resultar de la perpendicularidad en relación al bloque infantil que estaba siendo proyectado en ese mismo momento y éste, alineado con la abadía en el área más interna del lote.

FIGURA 03 – FACHADA PRINCIPAL - CHRISTIAN SEEGERER, SEPTIEMBRE DE 2017

Externamente el volumen cilíndrico se compone de ocho pilares de concreto resaltados de la superficie principal de la fachada que recorre toda la altura de la fachada, una serie de 138 elementos verticales - igualmente de concreto - que definen los vanos hacia los vitrales, desde la altura más baja de la edificación (ubicada un suelo debajo de la planta baja y acceso de la calle) hasta aproximadamente la mitad de la altura visible desde la calle. Encima del conjunto de elementos verticales y vitrales la superficie existente es de cerámica hasta el remate superior. Esta cerámica está presente en otras edificaciones cercanas al colegio como la abadía, el edificio del bloque infantil y el primer edificio de aulas. A cierta distancia - sea de la calle, sea del interior del campus - se puede notar más un volumen cilíndrico por encima del principal, pero de menor diámetro y altura. En él es posible verificar la presencia de vidrieras a la semejanza de los demás ya identificados y un remate metálico, como que cumpliendo la función de un rufo. No se percibe, de la lectura realizada externamente, las diversas claraboyas diminutas en la losa de cubierta y la central ubicada en la cota más alta y en el centro geométrico de la planta circular.

Se observa en el lado externo dos detalles bajo relieve surcado en el concreto de los dos pilares más salientes que se ubican en ambos lados donde está posicionada la entrada principal de la iglesia. En ellos están diseñados San Geraldo y Santa Escolástica (el arte ejecutado en los pilares fue realizado durante las obras de la iglesia).

Además de la puerta principal a la iglesia, cerca de la calle, en el nivel inferior hay todavía otros dos accesos, a saber: uno en el lateral izquierdo, inmediatamente después del término de la rampa interna de acceso a la nave y otra en posición prácticamente opuesta a la puerta principal que sirve de comunicación entre la sacristía y el exterior. El proyecto aprovechó el perfil natural del terreno en declive y definió un pavimento parcialmente enterrado: en este hay al menos dos accesos al exterior (bajo la puerta principal y correspondiente al hall de la secretaría, y - en el lateral directo - correspondiente al acceso a la cripta). El aprovechamiento de la topografía original exigió sin embargo la ejecución de arrimo en el lateral izquierdo de modo a permitir ventilación e iluminación natural en las salas de apoyo ubicadas en esta región en el suelo inferior.

FIGURA 04 - MONTAJE DE IMÁGENES DEL DETALLE DE LA FACHADA - ACERVO CSA Y CHRISTIAN SEEGERER

V. LA OBRA (II) - ARQUITECTURA INTERIOR Y ARTE SACRO

La planta de la iglesia es de formato circular. El suelo representa en realidad sólo una parte útil de este nivel. A partir del vestíbulo (adro) el visitante se encuentra con cuatro alternativas de recorrido interno. El primer y más directo es el ascenso de la escalera situado en el eje de las puertas principales de acceso. Otras dos opciones (y garantizando así la accesibilidad universal al nivel superior y principal de la iglesia) son rampas laterales, una a cada lado de la entrada. La cuarta y última opción de acceso es menos visible y se ubica detrás de la escalera primero citada; esta escalera permite acceder al pavimento inferior donde se encuentra parte del programa de la iglesia: secretaria, baños, aulas y reunión, oficina y la cripta. La ventilación e iluminación natural en este suelo inferior está garantizada debido al alejamiento de la construcción de la iglesia en relación al corredor externo perimetral, parcialmente garantizado por el arrimo ejecutado; se aprovechó así el desnivel natural del terreno para colocar la iglesia en el nivel próximo de la cuota de la calle (uso principal) y demás usos secundarios, en el suelo inferior.

En el pavimento superior se encuentra la nave (área de bancos) y el presbiterio (nivel elevado en relación a la nave, área donde se ubica el altar); también en este piso superior están - detrás del gran panel con función de retablo - dos áreas cerradas y de usos específicos: a la izquierda la Sacristía (apoyo) ya la derecha la Capilla del Santísimo Sacramento. Cabe destacar que la nave tiene plan inclinado a modo de auditorio: los bancos que están ubicados más alejados del altar ganan en altura respecto a los demás bancos y al propio presbiterio. Los bancos están orientados en el sentido concéntrico hacia el altar (a diferencia de los bancos de la Catedral de Brasilia, de Oscar Niemeyer), tendencia que se deriva de las interpretaciones de las recomendaciones del Concilio Vaticano II.

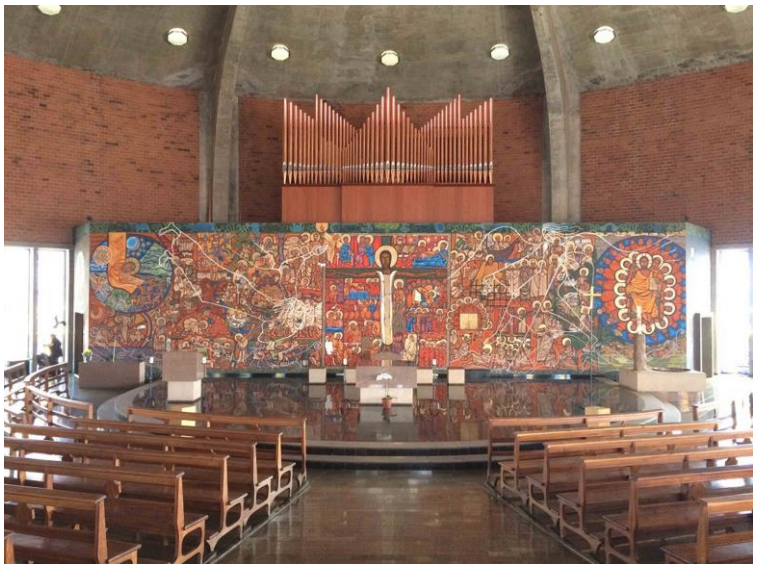
Cerca del final de la rampa lateral izquierda se encuentra una puerta de acceso al área externa que se encuentra más cerca del campus del colegio y más cercana al acceso a la abadía.

Como ya se hizo comprensible, la iglesia cuenta con tres niveles principales, a saber: superior (nave y presbiterio), planta baja (acceso y distribución) e inferior (cripta, salas y apoyo).

En el suelo superior los cierres verticales están compuestos por dos elementos: marcos insertados entre elementos verticales de concreto aparente en la parte inferior (con 4 metros de altura en la parte más alta) y bloques cerámicos de 21 agujeros en la parte superior

(con también cerca de 4 metros de altura) hasta el encuentro con la losa de cobertura ligeramente inclinada hacia el centro.

FIGURA 05 – CONJUNTO DEL PRESBITERIO - CHRISTIAN SEEGERER, SEPTIEMBRE DE 2017



La estructura en concreto aparente está compuesta por 8 pilares de sección en "cruz" en toda su altura. Cada dos de estos ocho pilares se ejecutan otros dos pilares estructurales (en un total de 16) pero que desaparecen con el revestimiento cerámico en el lado externo y por el bloque cerámico en el lado interno. Hay una viga de bloqueo a media altura, justamente la que separará el área iluminada de la empena ciega. Es posible verificar por los registros fotográficos de la ejecución que el vacío de la escalera en el eje central está formado por 3 elementos (medias paredes) de hormigón armado, así como en el vacío de las rampas laterales también se puede verificar un elemento a modo de viga invertida una vez que la losa del pavimento superior no alcanza la estructura perimetral.

La losa de cubierta en dos alturas es en concreto armado y tiene inclinación ascendente hacia el centro de la circunferencia. La losa inferior está apoyada en la viga perimetral y también en 8 vigas que parten de las vigas en cruz. Su diseño es redondeado cuando el encuentro de los planos vertical y horizontal (inclinado) y su sección disminuye a medida que alcanza el final del forjado inferior convirtiéndose entonces pilares esbeltos conectados a la losa superior localizada arriba del centro del vacío; vale observar que en el centro de la losa superior hay un ojo que, sin embargo, actualmente, no se puede notar desde el interior del edificio.

La cubierta inferior tiene aberturas zenitales de un total de 5 por cada área de la losa - 3 próximas al cierre externo y 2 cercanas al centro más elevado de la losa. Poseen un dispositivo translúcido lejos en pocos centímetros de la losa para posiblemente viabilizar la ventilación.

Como se mencionó anteriormente, los sellos son principalmente dos: vidrieras y bloques cerámicos. Estos deben contribuir al confort acústico del interior de la nave. Los vitrales están insertados entre los conjuntos de pilares y elementos verticales en concreto armado para que su diseño fuera el más verticalizado. Los colores de predominio azul y amarillo configuran ritmo a través de sus dibujos abstractos. Los mismos colores y diseños se repiten en los vitrales superiores entre las losas inferior y superior de la cubierta. Estos parecen formar dos conjuntos (inferior y superior) pocos centímetros alejados entre sí para contribuir también a la ventilación natural.

En el interior existe principalmente en la obra el concreto de la estructura y cubierta, la cerámica del vedo superior por encima de los vitrales, los vitrales, granito verde oscuro en el piso y madera (en el forro debajo del forjado superior de la cubierta, en el revestimiento de las superficies verticales de los accesos de las rampas y la escalera, además del revestimiento del órgano localizado detrás del retablo, visible sólo en parte). Marcam presencia todavía el cobre de los tubos del órgano y el metal de la gran araña central.

VI. LOS ESPACIOS SAGRADOS

El espacio sagrado (o presbiterio, santuario) es el lugar donde se ubican los elementos principales que permiten el uso litúrgico. Estos elementos: altar, sed y ambón - principalmente - están organizados para atender la funcionalidad de las celebraciones, en especial la Misa. Además de estos elementos, se puede contar aún con la presencia de otros, a saber: sagrario, retablo, cirio, pila bautismal, crucifijo, candeleros, apoyos, etc. Sería demasiado extenso describir todos los elementos posibles y sus funciones en el programa de una iglesia; nos detendremos en el análisis de la disposición original y en la actual de los principales elementos y que caracterizan de cierto modo la modernidad de la obra.

Altar: tanto originalmente como actualmente está ubicado en el centro del presbiterio.

Sede: originalmente como móvil suelto, después de la reforma de los años 2000 se localiza de modo fijo y su material es el mismo utilizado para el altar y "mesa de la palabra" (y también de la pila bautismal y soporte del cirio).

Ambón (o mesa de la palabra): así como la sede, originalmente estaba dispuesto como elemento móvil.

Retablo: los registros del inicio del uso de la iglesia presentan un retablo blanco, sin imágenes - sólo un crucifijo estilizado - y discretos detalles en alto relieve. Actualmente este gran panel que define el área de la sacristía y capilla del Santísimo Sacramento está adornado con una pintura que narra los pasajes de la Biblia, de autoría del artista sacro brasileño Claudio Pastro. (TOMMASO 2016: 129)

Capilla del Santísimo: a principios de los años 2000 pasó por una reforma a cargo de Claudio Pastro y el arquitecto Ubiratan Silva donde se eliminó el acceso a la sacristía y el altar entonces existente cedió lugar a una mesa de apoyo donde está instalado el sagrario. La ubicación original del sagrario parece haber sido en la albañilería que divide presbiterio y capilla en una solución aparentemente ingeniosa: encrustado en la albañilería, permitía acceso tal vez - visibilidad ciertamente - de ambos lados. También en 2000 en la reforma recibió la pintura de una escena evangélica de autoría del mismo artista.

FIGURA 06 - DETALLE DEL PRESBITERIO - CHRISTIAN SEEGERER, SEPTIEMBRE DE 2017

VII. CLAUDIO PASTRO

Claudio Pastro (São Paulo, 16 de octubre de 1948 - 19 de octubre de 2016) fue un artista plástico brasileño dedicado a trabajos de arte sacro.

En 1998, a invitación de Mons. Cipriano Calderón, de la Pontificia Comisión Pro-América Latina, realizó la obra Cristo Evangelizador, un Pantocrator en incisión sobre metal que fue el símbolo del Adviento del Tercer Milenio, un evento de proporción mundial, ocurrido en el pontificado de Juan Pablo II. La imagen compone hoy el acervo del Vaticano. (TOMMASO 2016: 112)

La pintura del retablo como ya se mencionó fue uno de sus primeros trabajos. Se destaca la representación del propio colegio Santo Américo y de la iglesia San Benito del Morumbi, así como la visita del Papa Juan Pablo II que en 1980 se hospedó en la Abadía del Colegio. Pastro también fue encargado años después de adecuar el presbiterio y la Capilla del Santísimo en los años 2000. Siguiendo interpretaciones de cierto modo convenidas en la arquitectura litúrgica, dispuso los elementos principales (altar, sede, mesa de la palabra) en el presbiterio e incluyó la pila bautismal y el apoyo del cirio.

VIII. LA OBRA (III) - ORIGINAL Y REFORMA; CONCLUSIONES INICIALES

Como ya se ha mencionado, el proyecto original de Xavier parece haber sido una de las iglesias con buena solución en planta y ornamentación siguiendo algunas de las interpretaciones de las orientaciones del Concilio: la sutil distinción entre el área de la asamblea y el presbiterio; la disposición de bancos de forma concéntrica acercando fieles a la liturgia; el arte y la iconografía en equilibrio con la arquitectura - sin excesos.

La reforma de los años 2000 puede ser interpretada como un perfeccionamiento de una solución que ya surgió adecuada, en gran parte por el espacio arquitectónico original.

IX. LA INVESTIGACIÓN

La obra iglesia de San Benito del Morumbi no está publicada. El trabajo de investigación fue estructurado para constituir un material básico de fuentes primarias y secundarias. Para ello, fue de gran valor la organización existente del Colegio Santo Américo en relación a la preservación de la documentación: tanto de proyectos como de fotografías de la construcción y eventos relacionados. También las entrevistas realizadas con el arquitecto João Batista Alves Xavier y el actual párroco de la iglesia, D. Mauro Lorian, OSB fueron de gran importancia para la aproximación del objeto en relación a su historia y contexto.

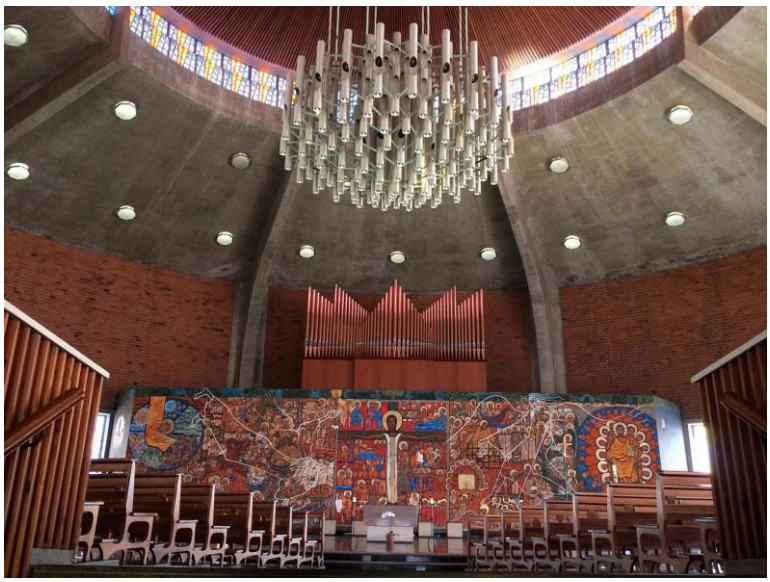
Las visitas al local para registro fotográfico y análisis fueron valiosas para el entendimiento de la obra y su significación. El rediseño del proyecto, aunque básico, posibilitó atentar a cuestiones de composición del proyecto y comparaciones con la ejecución de la obra. Un ejemplo es la cantidad de pilares principales, secundarios y elementos verticales a la altura de los vitrales: a través de la planta disponibilizada por el autor y la verificación de las imágenes de ejecución fue posible comprender que además de los ocho pilares principales que continúan hasta la cúpula central y la estructuran, hay todavía dieciséis pilares secundarios que están aparentes hasta la altura de los vidriales y revestidos por encima de ellos: son en estos pilares que se sitúan las 14 estaciones del Vía Crucis y las velas de la dedicación del templo.

X. CONCLUSIONES

A partir de la investigación realizada es posible confirmar la alta calidad existente en el proyecto arquitectónico de Xavier y en las intervenciones de Claudio Pastro y Ubiratan Silva identificadas inicialmente y que motivó la investigación.

Con la unidad de la asamblea, la centralidad del altar, a gran altura del conjunto, la composición artística del retablo y la presencia de los elementos litúrgicos y de los vitrales, la obra actualmente ofrece un moderno y actual espacio congregacional y sagrado al mismo tiempo.

FIGURA 07 - DETALLE DEL INTERIOR - CHRISTIAN SEEGERER, SEPTIEMBRE DE 2017



XI. BIBLIOGRAFÍA

TOMMASO, W. S. (2016): "*Claudio Pastro: um artista pós Vaticano II"*. En Ciberteologia – Revista de Teologia & Cultura (São Paulo) – v. XIII – p. 109, 2016

ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista.* Tese de Doutoramento. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, 2005

XII. ENTREVISTA

XAVIER, João Batista Alves. Entrevista realizada en São Paulo, el 20 de octubre de 2017.

COSALÁ, SINALOA. "EL REAL DE MINAS DE LAS ONCE MIL VÍRGENES. PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL EN EL NOROESTE DE MÉXICO. PATRIMONIO CULTURAL EN RIESGO ANTE LA INEXISTENCIA DE POLÍTICAS DE GESTIÓN DE UN TURISMO SOSTENIBLE"

Sánchez del Real, Cristina

PAISAJE CULTURAL MINERO EN EL NOROESTE DE MÉXICO, EN RIESGO FRENTE A LA AUSENCIA DE POLÍTICAS DE GESTIÓN DE TURISMO SOSTENIBLE. *"EL REAL DE LAS ONCE MIL VÍRGENES", COSALÁ, SINALOA.* RETOS Y DESAFÍOS

I. QUÉ SE PUEDE ENTENDER COMO PAISAJE CULTURAL

Las modificaciones del territorio geográfico debido a las acciones del ser humano siempre han motivado interés en varias disciplinas, por lo que actualmente abordar el tema de los paisajes culturales exige ampliar el marco crítico que permita conocer sus rasgos principales. Para ello es necesario tomar en cuenta distintos enfoques en ciencias sociales, en ciencias ambientales, y humanas.

El Convenio Europeo del Paisaje, número176 del Consejo de Europa, hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000, afirma que el paisaje "participa de manera importante en el interés general, en el aspecto cultural, ecológico, medioambiental y social, representa un componente fundamental del patrimonio cultural y natural de Europa, es un elemento importante de la calidad de vida de las poblaciones y constituye un recurso favorable para la actividad económica". Y desde esta perspectiva del paisaje como patrimonio y como recurso, el Convenio establece que se elabore una instrumentación destinada a su protección, gestión y ordenación. Igualmente dice que "por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos".

Veamos algunas aportaciones más, desde la geografía, la antropología y el paisajismo

Dubini (1994) señala: "si el paisaje es el resultado del trabajo humano, la imagen que fija con eficacia su carácter, que identifica sus líneas esenciales, constituye un documento revelador de la capacidad de transformación del ambiente y de las aspiraciones de una determinada sociedad".

Según Yi Fu Tuan, el espacio es un lugar que adquiere existencia cuando los humanos le dan significado a un amplio e indiferenciado espacio geográfico. En cualquier momento una localidad es identificada o nombrada, siendo separada del espacio indefinido que la rodea. Los paisajes son originariamente histórico-culturales; son al mismo tiempo paradigmas de formas de historia y cultura (Watsuji, 2006: 42)

La 'Declaración de Quebec', en el Simposio sobre la Preservación del Espíritu de Lugar, (2008) es parte de una serie de medidas y acciones asumidas por el ICOMOS para salvaguardar y promover el espíritu de los lugares, reconocido también como forma de vida, naturaleza social y espiritual.

El paisaje, desde la antropología cultural (Brunet, Hirsch), es la representación del territorio donde un grupo de humanos se va adhiriendo generación tras generación, la representación del país en el que entierra a sus muertos y realiza diversos ritos. El paisaje "es lo que se ve del país". Así, la identidad de un grupo sedentario está depositada en el país donde vive y en una serie de tradiciones reconocidas colectivamente. (Fernández Christlieb 2006:15).

De tal modo, un aspecto medular del estudio de los paisajes culturales será entender el sentido y significado de tales representaciones.

Un paisaje cultural se entiende como el resultado de las acciones humanas sobre el territorio a través del tiempo. Para Carl Sauer, los estudios geográficos deben ofrecer una perspectiva histórica de la forma en que las experiencias de vida de los pueblos han moldeado el territorio y producido la mayoría de los paisajes que pueden contemplarse hoy. Desde esa perspectiva antropológica los elementos prominentes de la geografía pueden desempeñar una función análoga a la de los signos e íconos. El primer problema surge al preguntarse por el significado de dichas acciones, y al entender que dicho significado depende de la cultura y la sociedad que se comparten. "Diversos aspectos sígnicos del paisaje comportan *meta representaciones*, que a su vez disparan o remiten a representaciones culturales intrínsecas". (Bernal y García, 2006: 69)

Tenemos pues diferentes perspectivas acerca del paisaje como concepto clave, con la observación de que llamarlo "cultural" puede parecer redundante ya que "lo que se ve del país" está permeado por cada cultura, por cada cosmovisión, saturado de significados, de identidad y pertenencia. Este ha sido el reto epistémico que podemos resumir como el problema del significado de las acciones humanas, y más precisamente, del sentido que ellos mismos les atribuyen.

De tal forma que, el paisaje cultural como herramienta conceptual ha permitido la integración de un tipo de conocimiento analítico y científico junto a otros saberes que dependen de los distintos tipos de ecosistemas, un tipo de conocimiento experiencial, sensible, fenoménico en cuanto es experimentado por personas situadas en su propio contexto social y espacio-temporal.

En definitiva, puede entenderse que, como conjunto de sitios y como bien mixto,[1] el Real de Minas de Cosalá, participa lateralmente de algunas de las características de paisaje cultural (Cultural Landscape) y de paisaje protegido (Protected Landscape), lo que es útil desde el punto de vista instrumental. Por un lado, de algún modo participa de las condiciones de un paisaje cultural, tanto en los diversos sentidos, anteriormente señalados, en lo que respecta a la relación entre espacio cultural y paisaje cultural, así como en el sentido expresado por el ICOMOS acerca de que las interacciones mayores entre los hombres y el medio son reconocidas como constituyentes de los llamados paisajes culturales. Las Directrices Operativas de UNESCO (1992), en efecto, establecieron que los paisajes culturales son bienes culturales y representan "las obras conjugadas del hombre y de la naturaleza" mencionadas en el artículo 1 de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972

Desde la perspectiva de la planificación y el desarrollo territorial, el Paisaje Cultural es un factor económico de importancia creciente para el desarrollo sostenible, y establece una serie de opciones políticas para la gestión integral y creativa del Paisaje Cultural. En tal sentido es necesaria una evaluación, tanto de objetivos bióticos, abióticos, y culturales, así como de estrategias y escenarios de implementación, manejo, monitoreo, y metas, desde una perspectiva interdisciplinar y pública, y todo ello como un proceso permanente. (Ahern, Jack 2005:129)

---

[1] véase: http://www.ises.hu/webimages/Mechtild_Rossler_World_Heritage_and_Cultural__Heritage_Management.pdf También: http://www.icomos.org/landscapes/index2engl.htmnd_Cultural__Heritage_Management.pdf

Fecha de consulta: 12/08/2014

Por lo tanto, en cuanto a las categorías de paisajes culturales según los criterios de la Convención del Patrimonio, hablamos de El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes como un paisaje que ha evolucionado a causa de un imperativo social y económico, y como un 'paisaje activo', pues actualmente conserva una función social.[2]

II. RESEÑA DE UN TERRITORIO PROPUESTO COMO PAISAJE CULTURAL MINERO

El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes fue nombrado así por los misioneros Fray Juan de Herrera y Pablo de Acevedo, evangelizadores que llegaron al área en el siglo XVI, el territorio que proporcionó riqueza a la Corona española con sus minas de oro y plata. El término de las Once Mil Vírgenes, se refiere a la leyenda de Santa Úrsula quien fue martirizada junto con sus 11,000 doncellas, aunque no hay ninguna documentación para explicar la razón de nombrar el lugar por las vírgenes, o incluso por qué el nombre de la Santa no fue incluido. [3]

El área patrimonial propuesta como Paisaje Cultural Minero, incluye los asentamientos de Cosalá, San José de las Bocas, Pueblo (o Misión) de Alayá, Santa Cruz de Alayá, Nuestra Señora de la Candelaria, El Rodeo y Guadalupe de los Reyes. La delimitación incluye los valles que contienen estos asentamientos y los límites que corren a lo largo de los afluentes de los ríos que lo atraviesan. El territorio entero se localiza en la jurisdicción del pueblo de Cosalá, colindando con el Estado de Durango. El perímetro del territorio está delineado por las cuencas dónde se localizan las principales minas y que han permitido al territorio mantener su autenticidad e integridad. Los límites del área patrimonial propuesta como Paisaje Cultural Minero se muestran en el mapa anexo. Las zonas de amortiguamiento se localizan dentro de la jurisdicción de Cosalá.

ILUSTRACIÓN 1 COSALÁ, SIN. MEX. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

ILUSTRACIÓN 2 PROPUESTA TERRITORIO PAISAJE CULTURAL MINERO

No hubo necesidad de proponer una zona de amortiguamiento más grande porque los asentamientos humanos en la región no significan una amenaza y las características orográficas crearon barreras naturales alrededor del área delimitada. El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes representa el prototipo de un paisaje integrado con una economía extractiva en los valles de la Sierra Madre Occidental que se colonizó debido a la alta cantidad de minerales preciosos en la región: oro, plata y cobre. Antes de la colonización española, el área estaba escasamente poblada por grupos aborígenes de Acaxees y Xiximes**.** (Nakayama Arce, Antonio 1982:52)

A la llegada de los españoles, la región se transformó en armonía con su entorno natural. El sistema de extracción de las minas y el procesamiento de las materias primas en otras áreas permitió la excavación a lo largo de las vetas, con la limitación de los recursos disponibles, evitando sacar piedra con técnicas que podrían dañar la vegetación significativamente; así como la ausencia de materiales desechados del proceso de los metales. Además, las escasas conexiones

[2] http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/compendium/leafletEspagne.pdf Véase *www.upo.es/ghf/giest/.../***paisaje**/Zoido_elConvenioEuropeodel**Paisaje**.pd... *Fecha de consulta: 14/08/14*

3 Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, Estado de Sinaloa. Cosala. www.local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM25sinaloa/municipios/25005ª

con las regiones circundantes fomentaron el desarrollo de una economía autosuficiente en situ, con el comercio, la agricultura y ganadería, llevados por los mismos mineros; la mayoría de las construcciones se relacionaron con el funcionamiento de las minas y sus servicios. La agricultura se extendió en las áreas deforestadas por la necesidad de madera para las minas, mientras que las granjas animales se establecieron en otras áreas con cercas sencillas para trazar los límites.

ILUSTRACIÓN 3. VISTA AÉREA COSALÁ SINALOA, MEX.

Hay dos diferentes tipos de asentamientos en la región: pueblos de obreros que se establecieron cerca de las minas, construidos como asentamientos temporales para ser abandonados cuando la mina cerrara y granjas aisladas a lo largo de las rutas del transporte de minerales que podrían fungir como estaciones de servicio.

El clima en la región influyó en la construcción de viviendas con amplios pórticos, y como la mayoría de las actividades diarias se desarrollaban al aire libre, solo se utilizaban los espacios interiores para dormir y como almacén. Los árboles tienen un papel importante en los espacios aislados; éstos alcanzaron alturas monumentales protegiendo los edificios y manteniendo en resguardo el ganado, fungiendo como verdaderos establos al aire libre. Generalmente, la vivienda rural tiene su pórtico principal de cara al sur. En los edificios urbanos, como los de Cosalá, se han eliminado las rejas en la fachada y no todos los edificios apuntan al sur, pero siguen un diseño urbano que se parece más a un asentamiento orgánico en lugar de uno estrictamente geométrico.

ILUSTRACIÓN 4 VIVIENDA RURAL

El marco fundamental del sistema de comunicación está compuesto por rutas de transporte sólidas, caminos pavimentados o caminos labrados en piedra para transportar las cargas pesadas.

Cosalá, ubicado en medio de la región, se convirtió en un sitio importante para el desarrollo de la economía mixta, transformándose en un centro de comercio. Este doble papel, - como asentamiento minero y de mercado-, lo salvó de ser abandonado como pasó con otros pueblos, y desde su fundación en 1562 mantuvo un papel importante en la región e incluso a nivel nacional. (Buelna Eustaquio 1877:144)

Otros asentamientos sufrieron el mismo destino de las minas que se construyeron para este propósito y son ahora pueblos con economías principalmente rurales, pero con un gran acervo arqueológico. El territorio es un ejemplo notable de cómo los asentamientos humanos mineros se establecieron en armonía con el patrimonio natural y el paisaje, permaneciendo hoy en día evidencias de las diferentes etapas históricas.

El estilo de vida fue desarrollándose de manera particular, produciendo una cultura local y una civilización a través de la filosofía de la población: serena hacia la vida, su sensibilidad excepcional con respecto al entorno natural y el orgullo por su propio territorio. Se consideran los guardianes de su patrimonio construido, de su patrimonio arqueológico, como son los petroglifos en las orillas de los ríos, con dibujos abstractos, pero con referencia a la naturaleza; se han convertido en custodios de las viejas minas, y también en vigilantes de la flora y fauna locales. Esta actitud ha creado todo un peculiar patrimonio intangible como en ninguna otra de las regiones circundantes.

ILUSTRACIÓN 5 PETROGLIFOS A LA ORILLA DEL RIO SAN LORENZO

El clima es tropical, con las estaciones lluviosas abundantes y regulares, permitiendo una biodiversidad abundante y una gran variedad de recursos naturales. Hay junto con el hombre, ganado y cosechas, animales salvajes -algunos son feroces-, aves exóticas de la región y plantas raras.

III. COSALÁ

Es la capital de la provincia, fue fundada en 1562, después del descubrimiento de depósitos minerales en sus alrededores. El asentamiento se construyó al principio con rasgos defensivos debido a la hostilidad de nativos en un área relativamente abierta entre dos ríos. (López Castillo Gilberto 1998: 73)

Cosalá no se trazó en retícula como se hacía normalmente con las disposiciones de Felipe II. El eje principal del asentamiento era el camino que lleva de las minas en el sur o a las fundiciones en el norte. La plaza mayor es central y está dominada por la iglesia de Santa Úrsula, mientras que las oficinas públicas y gubernamentales se localizan en otra plaza más pequeña, como si quisieran separar físicamente los poderes religiosos y civiles. La arquitectura de los edificios administrativos y principales era con "patio", siguiendo el modelo hispano. Los edificios menores, aquéllos para los mineros, eran de un tipo lineal con pórticos que delineaban la calle.

Ilustración 6 Cosalá , el eje principal del asentamiento era el camino que lleva a las minas en el sur o a las fundiciones en el norte

Cosalá es una de las expresiones más importantes de este modelo de ciudad minera. Su traza original se encuentra sin alterar, la forma y el ancho de sus calles y banquetas dan testimonio de este modelo urbanístico. Calles delineadas de forma irregular de acuerdo a las pendientes del terreno, con remates visuales y vistas continuas que van jugando con la morfología de la ciudad, creando espacios urbanos de gran interés arquitectónico y paisajístico.

La tipología arquitectónica se caracteriza por una gran unidad: casas con techos de carrizo y teja que rematan con una cornisa; muros de adobe con vanos verticales enmarcados por molduras pintadas con colores diferentes al resto del paramento del muro, etc. La arquitectura se conserva casi en su totalidad tanto a nivel de fachada como de interior, utilizándose materiales del lugar y técnicas constructivas que se han ido trasmitiendo de generación en generación.

ILUSTRACIÓN 7 COSALÁ, TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

La arquitectura de Cosalá surge de la naturaleza y se integra perfectamente a ella, con patios interiores y gruesos muros de adobe que representan la solución generacional al problema del clima, ya que durante la época de verano e invierno son espacios con una temperatura agradable. La arquitectura de Cosalá no solo se integra al medio natural, sino que surge y es parte de él. La ciudad sufrió algunas intervenciones a mediados del siglo XVIII, las cuales permanecesn hoy en día sin afectación mayor.

A finales del siglo XIX y comienzos XX, el declive de la minería en el norte de México generó el cierre de algunas explotaciones, ocasionando la búsqueda de nuevas alternativas de desarrollo las cuales se enfocaron fundamentalmente en la agricultura. El relativo abandono de las minas fue generando ámbitos que configuran paisajes culturales mineros con un valor excepcional como patrimonio cultural y natural, y que, puestos en contexto de rehabilitación, revitalización y bajo un modelo de desarrollo sostenible, se contribuye a su conservación, a la

investigación y a generar una rentabilidad en beneficio de las comunidades que aún habitan estos territorios.

IV. SAN JOSÉ DE LAS BOCAS

Hasta el siglo pasado, era una de las poblaciones mineras más grandes, destacando por la abundancia de sus recursos minerales. Cuenta con las aguas termales del Río San Lorenzo, que fueron utilizadas en el pasado por los mineros, pero actualmente no tienen uso alguno. El fracaso de las cooperativas mineras fue resultado, además del agotamiento de las vetas, de problemas técnicos y desastres naturales. San José de las Bocas se fue despoblando gradualmente debido al cierre de las minas y en la actualidad está habitada por los agricultores de cultivo y ganado.

ILUSTRACIÓN 8 ARQUITECTURA VERNÁCULA. SAN JOSÉ DE LAS BOCAS

Sus viviendas son de arquitectura vernácula, muy característica de la zona. Todavía hay, sin embargo, restos de construcciones relevantes que pueden ser rescatados mediante una intervención de restauración. Las tipologías de esas construcciones son de estilo hispano, los patios están presentes, a pesar de que se han derrumbado en parte. Sólo quedan los cimientos de la iglesia del pueblo. Recientemente un depósito de agua artificial ha propiciado el desarrollo de piscicultura. Hoy en día los habitantes tienen un respeto por su historia y mantienen muchas de sus tradiciones, así como la artesanía local, promocionadas y subvencionadas por el gobierno del Estado.

V. PUEBLO DE ALAYÁ

Este asentamiento se formó por la presencia de una misión Jesuita, la segunda en el estado, establecida en el siglo XVII. El pueblo tiene un diseño reticular, con la iglesia y las viviendas tradicionales de la población más enfocadas a la agricultura y cría del ganado que a la minería.

Aunque la iglesia está en ruinas, -sólo se mantienen algunos muros y dos arcos aún de pie-, el resto del pueblo se ha conservado, incluso un edificio contemporáneo a la iglesia. Hay por lo tan un cierto grado de integridad. Sin embargo, para su protección se requiere de una supervisión permanente en cuanto a las intervenciones que se realicen, cuidando de utilizar los materiales adecuados; los materiales de construcción originales en el pueblo son adobe y barro, y el cemento pondría en peligro su conservación. A los lados del río, hay innumerables petroglifos que están en proceso de investigación y de catalogación. (Sánchez del Real Cristina. Cesari Carlo 2006:98)

ILUSTRACIÓN 9 VESTIGIOS DE MISIÓN JESUITA, SIGLO XVII

VI. SANTA CRUZ DE ALAYÁ.

Es un pueblo minero establecido cerca de la misión de Alayá. Hasta el siglo XIX, era una de las minas más importantes después de Guadalupe de los Reyes. Al igual que los otros pueblos, el cierre de las minas causó su abandono. De los 15,000 habitantes durante la época de auge minero, sólo permanecen unos cientos de granjeros. El gran tamaño del pueblo aisló más a la población restante, quienes continuaron sus vidas indiferentes a los habitantes de localidades vecinas.

La traza urbana y las series de viviendas vernáculas tipo "cortina", que todavía se conservan, son de factura notable. El sitio ofrece una oportunidad para la arqueología urbana, ya que las ruinas de edificios y las áreas públicas todavía existen a su alrededor.

Santa Cruz de Alayá se estableció a lo largo de las principales rutas de comunicación entre Cosalá y Culiacán. Hoy en día representa un papel muy estratégico dentro del plan de desarrollo estatal.

ILUSTRACIÓN 10 SANTA CRUZ DE ALAYÁ. ARQUITECTURA VERNÁCULA MATERIALES DE LA REGIÓN

VII. EL MINERAL DE NUESTRA SEÑORA

Éste fue el último pueblo minero que se estableció por una organización concesionaria - a mediados del Siglo XX- generando la reactivación de la economía minera del municipio de Cosalá y su mina fue la última en cerrar. El pueblo es de los mejor conservados y el único que ha preservado sus archivos, incluso un acervo fotográfico. De los otros pueblos, así como del territorio mismo, las fuentes históricas son escasas y normalmente la información se recoge de los testimonios orales.

El centro del pueblo está dividido en tres partes, siguiendo el modelo norteamericano y el perímetro es bastante extenso, con áreas de vegetación que sirven como parcelación. Cerca de la mina se encuentra el barrio de los mineros, con edificios prefabricados sin relación con las tipologías locales, pues más bien parecen bungalows temporales. El área administrativa se localiza en las tierras menos desiguales, y tiene todos los edificios necesarios para la administración y la autonomía funcional: igualmente existen un hospital, un centro social y un comedor para el personal administrativo. Hay también residencias para los servidores públicos y áreas de invitados para estancias cortas. El área industrial está más lejana, con instalaciones para procesar los minerales extraídos. La energía que se utilizaba era generada por las plantas hidroeléctricas. Algunos de los edificios industriales fueron desmantelados parcialmente, sin embargo, hoy día son un testimonio notable para la arqueología industrial.

El Gobierno del Estado de Sinaloa ha decretado el asentamiento de Nuestra Señora como reserva natural y se encuentra bajo la custodia de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Actualmente se realizan investigaciones sobre ecología y otras especialidades, llevándose a cabo seminarios de estudio y visitas organizadas al territorio. Se ha propuesto un plan de protección para recuperar el asentamiento entero a través de las iniciativas mayores. Recientemente una Compañía minera se encuentra realizando trabajos de exploración, lo cual viene a representar una nueva etapa de oportunidades para la minería de Cosalá.

VIII. EL RODEO.

En esta zona se establecieron las primeras minas de Cosalá y su traza representa la de los pueblos mineros primigenios. De hecho, el emplazamiento nunca siguió un modelo urbano, como por ejemplo las casas destinadas a los mineros, quienes también se ocupaban de otras actividades como la agricultura. Las viviendas están edificadas con materiales y sistemas constructivos de la región adecuándose armoniosamente al medio, casi todos a la sombra de enormes árboles centenarios. Sorprendentemente, El Rodeo ha mantenido el carácter de su asentamiento de origen. Sin embargo, la progresiva urbanización con construcciones precarias y de baja calidad tanto en términos de estructura como de materiales de fabricación ajenos a la región, representa un serio problema.

En El Rodeo se puede encontrar la producción de especialidades de alimentos y útiles de labranza animal y es conocido a nivel nacional por la hechura artesanal de sillas de montar en marquetería, así como de arneses y otros productos del ramo.

El perímetro de la población está muy bien situado en todo el meandro de un afluente del rio de San Lorenzo en donde existen restos de construcciones con depósitos de escombro de las primeras minas, totalmente cubiertas de vegetación, y muchas áreas cercadas para el ganado.

IX. GUADALUPE DE LOS REYES

Es el pueblo minero más al sur, colindando con el estado de Durango. También es uno de los más antiguos, del mismo período que Cosalá. A finales del siglo XVIII su importancia se acrecentó cuando se descubrieron magníficos depósitos de minerales. Debido a su situación relativamente poco accesible, las minas aquí se equiparon con las instalaciones necesarias por procesar los metales extraídos lo cual ocasionó que el pueblo fuera más autónomo que los otros. Además de las dos grandes plantas industriales, también tenía una iglesia, -que aún se conserva- oficinas gubernamentales, ayuntamiento, escuelas, jardines públicos y áreas para huéspedes, así como las casas de los empleados con las mismas tipologías de Cosalá.

En el siglo pasado, tenía más de 20,000 habitantes y alojó actividades importantes, incluso internacionales, y los mismos obreros eran cosmopolitas. Las primeras plantas de energía eléctrica se construyeron aquí, y se trazaron los caminos mayores para el acceso a las minas. También se estableció una línea telefónica como medio de comunicación.

La decadencia de la actividad minera de Sinaloa, en la década de los cuarenta del siglo pasado, se atribuye a dos causas: a los altibajos de los precios de la plata en el mercado mundial y al agotamiento de los yacimientos. Asociado también al cierre de las cooperativas mineras como consecuencia de problemas técnicos y desastres naturales, como fue el caso de La Cía. de Guadalupe de los Reyes, que en 1943 suspendió sus trabajos por un desperfecto de la maquinaria que producía la fuerza motriz necesaria para movilizar los molinos que trituraban el mineral y los demás talleres. Como en los otros pueblos, cuando la mayoría de las minas cerró, el pueblo se despobló. El sitio arqueológico es importante y constituye una fuente invaluable para innumerables proyectos de investigación.

ILUSTRACIÓN 11 VESTIGIOS DE LA MINA DE GUADALUPE DE LOS REYES

Además de los pueblos de Alayá, Santa Cruz de Alayá, San José de las Bocas, y el Rodeo, el territorio está lleno de otros pequeños pueblos aislados, granjas animales y construcciones de arquitectura vernácula, que apoyan la economía de mineros y granjeros; todos estos rodeado por la naturaleza, con bosques que alternan con los campos de cosecha y áreas de pastizal dónde grandes árboles se ven en el paisaje. Caminos transitables y vallas muestran que el territorio no es agreste, sino que ha sido trasformado por el hombre. Los elementos naturales como arbustos y cascadas, así como la forma particular de la tierra, hacen este paisaje único.

X. UN TERRITORIO DE VALOR EXCEPCIONAL.

El Paisaje Cultural Minero de Cosalá es un territorio valioso y complejo cuyo aspecto esencial desde el punto de vista patrimonial, es de un ejemplo significativo de la ocupación y transformación de una interacción equilibrada entre el hombre y la naturaleza. En el ámbito propuesto como paisaje cultural, se encuentra una importante concentración y variedad de

yacimientos arqueo-paleontológicos, tipologías arquitectónicas relevantes, sistemas constructivos peculiares, arqueología industrial, biodiversidad, etc., lo que indica una clara y precisa referencia al concepto de lugar, bien definido, como integrante del patrimonio cultural.

En 2005, Cosalà es declarado "Pueblo Mágico" por la Secretaría de Turismo, cuyo objetivo es crear una nueva economía masiva de turismo. Se planearon nuevas carreteras para conectar a los puertos donde fluyen los grandes cruceros norteamericanos, mientras que se prevé en el territorio la explotación de ambientes naturales para instalar estructuras lúdicas de tiempo libre.

Esta iniciativa muestra una evaluación poco cuidada de la cultura y la dignidad de la ciudad y del territorio, reduciendo a las entidades a meros ámbitos folkloricos y rompiendo el equilibrio socioeconómico existente. El mismo patrimonio urbano y arquitectónico está amenazado con el riesgo de ser destruido por nuevos equipos de carácter receptivo e inmobiliario especulativo, generando un proceso de gentrificación y la aparición de consorcios hoteleros y de restauración (restaurantes) trasnacionales.

En 2007, con la participación del INAH, el Ayuntamiento de Cosalá y la aprobación del Gobierno del estado de Sinaloa, llevamos a cabo un proyecto de investigación en archivos documentales y fotográficos, así como un exhaustivo trabajo de campo recorriendo cada uno de los pueblos que abarcan el ámbito propuesto como Patrimonio Cultural Minero. El resultado fue la elaboración del Plan de Conservación del Centro Histórico de Cosalá. Actualmente el Plan del Centro Histórico se encuentra sin seguimiento alguno, la candidatura se dispersa, la especulación turística avanza con toda su fuerza destructiva poniendo en riesgo los valores culturales de la civilización local y muy probablemente causando inexorables e irreversibles daños a un patrimonio que es universal por ser relevante como documento histórico.

ILUSTRACIÓN 12 PLAN DEL CENTRO HISTÓRICO DE COSALÁ.

XI. CONCLUSIONES

El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes, destaca no sólo por su carácter singular, como testimonio de la ingeniería minera, sino, sobre todo, como un ejemplo privilegiado y excepcionalmente conservado de las formas de explotación del territorio durante la dominación española, así como de los cambios históricos de todo tipo que ello implicó. Su reconocimiento como Patrimonio plantea la consideración de la zona investigada como un "paisaje cultural", como la huella dejada por un proceso histórico sobre el medio físico.

Esta apreciación se inserta, por un lado, dentro de la evolución que ha experimentado en las últimas décadas el concepto de Patrimonio Histórico como factor determinante en la creciente valoración del "paisaje", -no simplemente el medio ambiente, sino el resultado de las acciones humanas sobre éste-, como un elemento muy importante dentro de las condiciones de la calidad de vida. Además, hay que entender esa evolución desde los nuevos enfoques transversales que se han incorporado en la propia actividad disciplinar.

Pudiera pensarse que el concepto de "paisaje cultural" se contrapone al de paisaje natural. Sin embargo, el calificativo de "cultural" en este caso se refiere, claro está, a algo que ha sido elaborado como consecuencia de una transferencia de conocimiento de manera transgeneracional, y del desarrollo de las sociedades locales, de su intervención sobre la naturaleza, con la aceptación positiva de que se trata de un acto considerado como creativo, fruto del ingenio humano y de su habilidad.

El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes es testimonio de una actividad minera productiva, y lo que esa minería supuso en términos históricos más amplios merece reconocerse, y sobre todo, el impacto que tuvo sobre las estructuras territoriales y sociales de la zona y las comunidades que la ocupaban. Por ello pretendemos que dicho patrimonio debe valorarse como "Paisaje Cultural", que lo es fundamentalmente por su significado histórico, en ese sentido amplio que hemos mencionado. Asimismo, como testimonio de un cambio en la explotación de los recursos y en las formas de vida de las comunidades locales a través de la Historia y porque todas esas transformaciones que pueden apreciarse y comprenderse directamente sobre el territorio, dieron lugar a nuevas realidades que han condicionado su uso hasta el presente. No se trata de un paisaje estático anclado en la memoria del pasado, sino que ha estado siempre sujeto a una permanente dinámica que ha evolucionado a causa de un imperativo social y económico.

Todo esto resulta hoy un recurso de interés cultural y natural, como fuente de información y formación, informativo y formativo y, por ello, un bien susceptible de una explotación racional que, sin duda, puede ser rentable, en especial para los habitantes de la zona. Sin embargo, es preciso puntualizar también que se trata de un bien no renovable y que es necesario mantener un equilibrio entre su utilización turística y su preservación si queremos que se convierta en un bien duradero.

El uso racional y la gestión del patrimonio es clave en la generación de procesos sostenibles, por lo cual el rescatar y reconocer el valor colectivo inherente a toda manifestación patrimonial, incluyendo el patrimonio urbano construido donde la rehabilitación urbana es un elemento clave para generar más patrimonio, nos conduce a un nuevo marco conceptual patrimonial y lo que eso significa en términos de retos, desafíos y oportunidades para la sostenibilidad.

XII. REFERENCIAS

Ahern, Jack, *Theories, methods and strategies for sustainable landscape planning*, en From landscape research…op. cit chapter 9 p. 128. En: http//www *library.wur.nl/frontis/landscape.../09_ahern.pdf* Fecha de consulta: 14/08/14

Alarcón Arturo Román. (2003) Auge *y decadencia de la minería en Sinaloa:1910-1950. http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio23/Rigoberto%20ROMAN.pdf.*

Arroyo M. (2003). *La descripción de las provincias de Culiacán, Sinaloa y Sonora del ingeniero Francis Fersen Francisco de* 1770. (2003) *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. VII, nº 430, 25 de febrero de 2003. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-430.htm> [ISSN 1138-9796]

Bakewell Peter. (1991) *"La periodización de la producción minera en el norte de la Nueva España durante la época colonial",* en Estudios de historia novohispana, núm. 10, México, UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas pp. 31-43

Buelna Eustaquio. (1877) *Compendio histórico, geográfico y estadístico del estado de Sinaloa,* México, Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 1877

Burel, F. y Baudry, J. (2002). *Ecología del paisaje. Conceptos métodos y aplicaciones*. Madrid

Fernández Christlieb, Federico, y García Zambrano, Ángel Julián (Coordinadores) Territorialidad *y paisaje en el Altepetl del siglo XVI* México, Fondo de Cultura Económica-UNAM. 2006:15

Criterios a considerar para la integración de Cosalá al programa Pueblos Mágicos. Gobierno del Estado de Sinaloa. 2005. Ayuntamiento de Cosalá.

Dubini, R. (1994). *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*. Turín.Forman, R. & Godron, M. (1986). *Landscape Ecology*. Nueva York.

Ibarra Guillermo. (1993) "*Sinaloa tres siglos de economía. De la minería a los servicios, Culiacán*", DIFOCUR del Estado de Sinaloa. Serie Historia y Región, 180 pp.

Lizárraga Aramburu Pablo A. (1999) *Historia Sumaria de la Minería en Sinaloa*. La Crónica de Culiacán, SUNTUAS Académicos, Facultad de Química UAS, 185 pp.

López Castillo Gilberto. (1998) *El Real de las once mil vírgenes y su Distrito. Breve historia colonial de Cosalá.* Culiacán, Sinaloa, México, INAH/ H. Ayuntamiento de Cosalá.

Nakayama Arce Antonio. (1982) *Sinaloa. Un bosquejo de su historia,* Culiacán, Libros de MéxicoSánchez del Real Cristina. Cesari Carlo. (2006). *"El Real de las Once mil Vírgenes" A Mineral Cultural Landscape of Cosalá.* Demine. Ong. Ferrara, Italia.

Sauer, C. O. (1925). "The Morphology of Landscape". *University of California Publications in Geography 2*, p. 22

Turri, E. (1974). Antropologia del paesaggio. Milán

WATSUJI, T. (2006), Antropología del paisaje. Climas, culturas y

religiones. Salamanca: Ediciones Sígueme

XIII. DOCUMENTOS INTERNACIONALES

Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (Convención aprobada el 16 de noviembre de 1972 por la Conferencia General de la UNESCO en su 17ª reunión, París).

Convenio Europeo del Paisaje (Consejo de Europa, hecho enFlorencia el 20 de octubre de 2000). -

Actas de la Conferencia Cultural Landscapes: the Challenges of Conservation (UNESCO World Heritage Centre, Ferrara -Italia-, 11 y12 de noviembre de 2002). -

"Guidelines for Management Planning of Protected Areas" en Best Practice Protected Area Guidelines Series n° 10. IUCN, 2003.

Declaración de Xi'an sobre la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas patrimoniales (Declaración de Principios y Recomendaciones de laXV Asamblea General de ICOMOS, adoptada en Xi´an -China-, el 21 de octubre de 2005). -

ILUSTRACIONES

Cosalá, Sinaloa. "El Real de Minas de las Once Mil Vírgenes. Patrimonio Histórico y Cultural en el Noroeste de México. Patrimonio cultural en riesgo ante la inexistencia de políticas de gestión de un turismo sostenible." Cristina Sánchez del Real

ILUSTRACIÓN 1 COSALÁ, SIN. MEX. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

ILUSTRACIÓN 2 PROPUESTA TERRITORIO PAISAJE CULTURAL MINERO

ILUSTRACIÓN 3. VISTA AÉREA COSALÁ SINALOA, MEX.

ILUSTRACIÓN 4. VIVIENDA RURAL

ILUSTRACIÓN 5 PETROGLIFOS A LA ORILLA DEL RIO SAN LORENZO

ILUSTRACIÓN 6 COSALÁ, EL EJE PRINCIPAL DEL ASENTAMIENTO ERA EL CAMINO QUE LLEVA A LAS MINAS EN EL SUR O A LAS FUNDICIONES EN EL NORTE

ILUSTRACIÓN 7 COSALÁ, TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA ORIGINAL

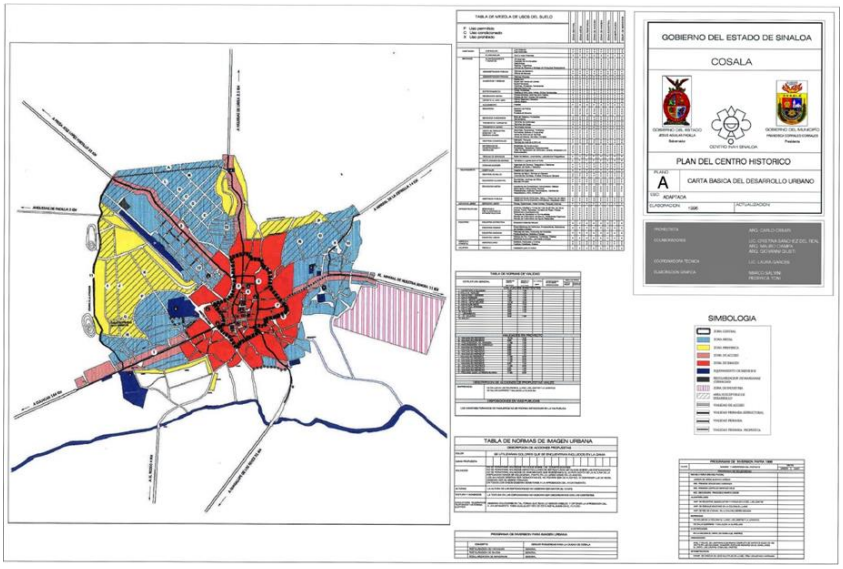
ILUSTRACIÓN 8 ARQUITECTURA VERNÁCULA. SAN JOSÉ DE LAS BOCAS

ILUSTRACIÓN 9 PUEBLO DE ALAYA, VESTIGIOS DE MISIÓN JESUITA, SIGLO XVII

ILUSTRACIÓN 10 SANTA CRUZ DE ALAYÁ. ARQUITECTURA VERNÁCULA MATERIALES DE LA REGIÓN

ILUSTRACIÓN 11 VESTIGIOS DE LA MINA DE GUADALUPE DE LOS REYES

ILUSTRACIÓN 12 PLAN DEL CENTRO HISTÓRICO DE COSALÁ



LA SALAS DE CINE EN EL SIGLO XX. ESPACIOS DE IDENTIDAD Y DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO

Lomelí Núñez, Graciela

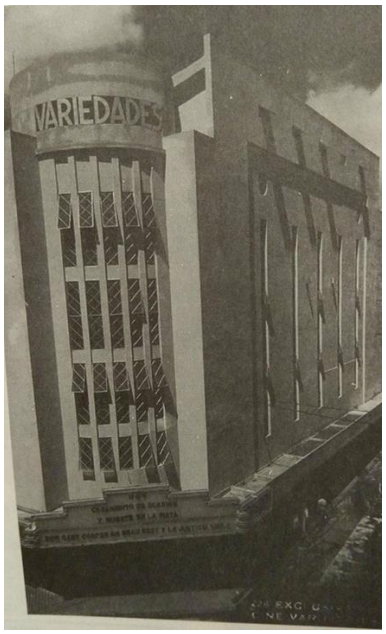
LAS SALAS DE CINE EN EL SIGLO XX. ESPACIOS DE IDENTIDAD Y DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO

I. EL CINE EN LA CIUDAD

Para iniciar es necesario dar un antecedente histórico y del contexto del tema, para después abordar especificamente el tema del patrimonio y el patrimonio cinematográfico. Así como los cambios del espacio y sus consecuencias.

El cine llegó a Guadalajara a finales del siglo XIX, era un espectáculo moderno que iba de ciudad en ciudad y considerado como una actividad digna de una sociedad civilizada (Vaidovits 1989). Lo que se proyectaba eran las llamadas vistas de cine, es decir fragmentos grabados, en los que se podía ver lugares y personas; pero sin la fabricación de una historia de por medio. Rápidamente se adoptó como una moda y más porque era traída principalmente de Francia, lo que resultó excepcional para la época porfiriana, el cine se convirtió en el correo instantáneo de las modas que dictaban las capitales europeas (Bonfil Batalla 2013). Las actividades entorno al cine eran muy interesantes, al comienzo se colocaban carpas y la gente llevaba sus sillas y jugaban lotería para esperar el comienzo del espectáculo o montaban números de baile (Vaidovits 1989). Posteriormente se optó por llevar las funciones a lugares rentados como: el Teatro Degollado y El Salón Teatro Variedades, pero después tuvieron sus propios lugares establecidos. Aunque, también se utilizaron estructuras ya creadas como el Teatro Apolo que fue remodelado para albergar uno de los cines más icónicos de la ciudad: el cine Cuauhtémoc Desde luego esto fue consecuencia de la gran popularización del cine y para que las personas de abolengo no se rebajaran a las simples carpas montadas en las calles. De cualquier manera, por ser accesible en costos, el cine reunía a personas de distintas clases económicas. Y se convirtió en un negocio bien remunerado para los dueños.

CINE VARIEDADES



CINE CUAUHTÉMOC

El cine fue mutando para dejar de ser solamente imágenes sin diálogos, ni secuencia, a ser una fábrica de historias; en primer instancia mudas y posteriormente sonoras. Todos los avances cinematográficos se reflejaron directamente en la Ciudad de México y en Guadalajara, por ser las ciudades más importantes del país. La narración de imágenes en movimiento se convirtió en un quehacer importante para la sociedad mexicana, al ser parte del intento posrevolucionario de establecer una identidad nacional, junto con la pintura muralista; es así como "el arte contribuyó a la fantasía de la identidad nacional, el cine lo logró por estar dirigido al gran público, por su naturaleza masiva". (Quezada Figueroa: 109) La función del cine de los años treinta fue la de crear ídolos nacionales y paisajes característicos del territorio; mostrar la riqueza cultural indígena, pero también una y otra vez la tragedia de sus personajes. Las actividades dominicales de la ciudad giraban en torno a la asistencia a misa y al cine. Existe el testimonio de que la iglesia no estuvo fuera de este espectáculo, el cine Tabaré contaban con un sacerdote evaluador de material inapropiado para su proyección, él tenía la autoridad de prohibir cualquier cinta inapropiada para el público (Íñiguez Franco 2002).

El cine proyectado en la ciudad regularmente era de producciones nacionales, fue hasta la década de 1950 cuando se fueron incorporando cintas estadounidenses, principalmente en los cines: Roxy, Park y Cuauhtémoc. En la década de 1960 el cine que pasaban en las grandes salas se llenó de melodramas y películas ahora con un pasaje urbano, por otro lado, se comenzó con

pequeñas salas donde proyectaban cine europeo o considerado como clásico, por ejemplo, en el Cine Club de Guadalajara ubicado en la Casa de la Cultura Jalisciense, el Teatro Guadalajara del IMSS y el Cine Club José Clemente Orozco dentro del ex Convento del Carmen.

Es así que las enormes salas de cine daban testigo de la bonanza que significó el cine en el siglo XX. Las ciudades más importantes de México erigían esas construcciones para albergar a un extenso público consumidor de los materiales presentados dentro. La estabilidad económica de los cines de la ciudad trajo consigo el cambio de las relaciones sociales e incidió en las costumbres. La popularización de las salas de cine fue producto de la demanda de espectáculos de esparcimiento y porque muy pocas personas tenían acceso a una televisión. Aquellas familias que podían tener un televisor, en ocasiones las rentaban por determinado costo y tiempo. Sin embargo, por la demanda, bajaron los costos por entrada al cine, lo que hizo aún más accesible su consumo.

II. DESTRUCCIÓN DE LAS SALAS DE CINE

Un factor importante en la extinción de las salas de cine, fue la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Tratado que permitió la entrada del sistema neoliberalismo al territorio mexicano. Con el neoliberalismo, el Estado dejaba de ser el regulador de la economía del país y deba libertad al sector empresarial para manejar todo a su conveniencia. Eliminando así la figura del gobierno protector de la posrevolución. Al final, el TLCAN no generó beneficios a México, pero si a EUA y a Canadá. Respecto al sector audiovisual, se liberaron las fronteras para la entrada de sus mercancías. A México llegaron las salas multiplex, junto al nuevo género de películas trasmitidas por televisión. Lo que fue generando la extinción de los grandes conjuntos cinematográficos. Además, en 1992 se hizo una nueva Ley de Cinematografía en donde se modifica el artículo tercero el cual le otorgaba el 50 por ciento del tiempo en pantalla al cine nacional. Lo que ocasionó que en 1930 se redujera el tiempo al 30% y llegar hasta el 5% en 1997 (Sánchez Ruíz 2012).

El proceso que siguió el cine nacional y su proyección fue del esplendor a la decadencia. Una de las lamentables consecuencias de la falta de reglamentación, cuidado e interés, fue la extinción de las salas cinematográficas; siendo lo más deplorable la destrucción o deterioro de los edificios que los albergaban como: el cine Cuauhtémoc, el Roxy, el teatro cine Colón, el Variedades y el Park. Esto también fue producto del estancamiento en las producciones cinematográficas nacionales y los avances tecnológicos que transformaron la forma de producción y distribución; dando por resultado un cambio preponderante en el qué y cómo consumían el cine los espectadores.

En concreto, el Cine Roxy es una de las edificaciones más icónicas tanto para el cine como para la escena musical de Guadalajara. Además de ser uno de los pocos sobrevivientes después de la destrucción de los edificios que albergaban las grandes salas de cine. El Roxy se erigió en 1937, su estilo iba con la moda internacional del momento: art déco. Las personas debían asistir lo más elegante posible para disfrutar de la función cinematográfica (López Echeverría 2003). Al final, en la década de 1970 tuvo que cerrar sus puertas como cine y hasta los 90's se reabrieron como centro cultural, lo que no duró más de una década. Y en 2015 por el abandono y la falta de mantenimiento el techo se derrumbó. Otro caso de los sobrevivientes, es el Cine Cuauhtémoc. Este cine era de estética prehispánica, sin embargo, lo único que quedó en pie es su fachada y algunos elementos en las paredes interiores y ahora es un estacionamiento.

Las salas de cine fueron el testigo silente de las mutaciones de la sociedad jalisciense del siglo XX, de aquí se puede generar una reconstrucción de una de las tradiciones más importantes de la ciudad. Lo que trajo el abandono de los espectadores e instituciones, convirtiendo a estas salas en escombros, estacionamientos, locales comerciales o simplemente en edificios en ruinas. Aunque el cine Variedades ha corrido con más suerte, al ser restaurado por el Ayuntamiento de Guadalajara.

III. PATRIMONIO

El patrimonio es un parteaguas y un fenómeno moderno creado por un momento de crisis al generarse un cuestionamiento de fondo del orden y la conciencia del tiempo (González-Varas 2014), es decir que las sociedades se detuvieron a pensar, antes de destruir con sus eternos conflictos y enfrentamientos todo aquello producido por ellos mismos. El patrimonio es la herencia que disponemos las personas y las sociedades, es esa fabricación de objetos que dieron sentido a una parte de la historia, pero también la producción de imaginarios intangibles. Por esta razón se debe "encontrar una dimensión en la que se pueda conciliar a la población con el patrimonio cultural, aquí reside la importancia de las instituciones en poder hacer esta conexión entre el patrimonio y la sociedad" (Sánchez Luque 2005)

La concepción de patrimonio cultural, es entonces la herencia recibida de tiempos pasados, es

> todo aquello que reconocemos, valoramos y deseamos conservar de ese pasado y esa historia. Su conservación se ha revelado como una tarea esencial, pues el reconocimiento y valoración de este patrimonio de garantizar, nada más y nada menos, que la posibilidad de mantenimiento de nuestra identidad histórica como comunidad humana. (González-Varas 2014: 17)

IV. PATRIMONIO CINEMATOGRÁFICO

Dentro de la destrucción del patrimonio material respecto a las edificaciones, se desarrolló también la destrucción del patrimonio cinematográfico. Las enormes salas de cine fueron derribadas, pero quedaron los materiales filmados como parte de la memoria del pasado del país. Por esta razón es tan importante este tipo de patrimonio. Desde los primeros años del cine como herramienta para captar imágenes y proyectarlas para ser observadas, se dio un importante aporte del fotógrafo y camarógrafo Boleslaw Matuszewski para dar una mayor utilidad de este invento en 1898. Para él, el cine no era una forma de acumular imágenes sin ningún sentido, sino que su función era la de una herramienta documental y de valor histórico. Hizo varios postulados donde llamaba a la creación de archivos fílmicos, para guardar películas en donde se pudiera ver las costumbres, música, danza y pasajes militares. Matuszewski

> sentó las bases de la conservación del patrimonio cinematográfico, afirmando que la prueba cinematográfica hace alzarse y caminar a los muertos y a los ausentes. Esa simple cinta de celuloide constituye, no solamente un documento histórico, sino una parcela de historia. (Cabello 2015: p. 2)

Aunque en ese momento no le daban importancia para proteger los filmes de ficción, sino solamente los de contenido documental y éste último, tal cual no era considerado como

patrimonio, sino como algo que se conservaba un tiempo y era objeto de sustitución al perder vigencia.

La definición del patrimonio cinematográfico se dio en 1980 en La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, de allí se generó la Recomendación sobre Salvaguarda y la Conservación de las Imágenes en Movimiento. En esta reunión se consideró que las imágenes en movimiento son una expresión parte de la personalidad cultural de los pueblos y por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico; indudablemente forman parte del patrimonio cultural de una nación. Las imágenes en movimiento son un reflejo de la cultura contemporánea, son también un testimonio de acontecimientos históricos, la cotidianeidad, la cultura y la evolución del universo. Es también, una conexión esencial entre los pueblos del mundo para lograr la comunicación y comprensión entre ellos. Enriquecen la educación del ser humano, es por esto que las imágenes en movimiento deben conservarse en condiciones técnicas adecuadas, al ser físicamente vulnerables. Para evitar así la desaparición y deterioro, como sucedió con infinidad de material el cual fue destruido accidentalmente o eliminado injustificadamente, lo que los provoca un empobrecimiento irreversible de ese patrimonio. La recomendación fue que cada Estado debará tomar medidas adecuadas para garantizar la salvaguardia y conservación para la posteridad de esta parte frágil del patrimonio cultural; de la misma manera en que se conserva otras formas de bienes culturales. La conservación deberá respetar la libertad de expresión, los derechos de autor, para así formar parte del patrimonio de la humanidad y no sólo del lugar en donde se creó. (Organización de las Naciones Unidas para la Educación 1980)

De esta suerte, México desde su independencia estuvo lleno de conflictos, los que fueron ocasionando destrucción del patrimonio. Además, ninguno de los gobiernos en turno han tenido la vocación de conservación. El cine en todas sus dimensiones es aquello que

> atestigua nuestro paso por el mundo. Deja un registro tangible de un momento en nuestra existencia capturado para siempre en una imagen fotográfica (tan fija como palpable) o en imágenes en movimiento -que pasan a 24 cuadros por segundo y activan sin remedio los resortes de la memoria, las emociones y el intelecto-. (Valdés 2015)

En México la importancia del cine como documento vino de la mano con Salvador Toscano, en 1897. Toscano registró importante material documental, guardado hasta 1947 y reunido en la película Memorias de un mexicano (1950). Y así varios coleccionistas particulares fueron resguardando material fílmico, hasta que en el país se hace concreta la conciencia de conservar, siguiendo el impulso que habían seguido varias ciudades como: París, Nueva York, Londres y Moscú. Salvador Novo es quien propone la creación de un archivo cinematográfico. Es así como se funda en 1936 la Filmoteca Nacional de México a manos de Elena Sánchez Valenzuela, dependiente de la Secretaria de Educación Pública, aunque no tuvo mucho tiempo de vida y sólo se dedicaron a conservar películas mudas. La Filmoteca fue sustituida por el Departamento de Cinematografía y Laboratorio de Fotografía. Posteriormente se funda en 1959 el Departamento de Actividades Cinematográficas en la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Finalmente, en 1967 se crea la antecesora directa de la Cineteca Nacional, la llamada Cinemateca Mexicana. La Cineteca Nacional se funda en 1974 auspiciada por la Dirección General de Cinematografía de la Secretaria de Gobernación, el objetivo de la Cineteca era conservar y enriquecer el patrimonio fílmico nacional. Así como: "recopilar, preservar, restaurar, catalogar, conservar y difundir todo el material cinematográfico, televisivo nacional y extranjero; con contenido histórico y narrativo útil". (Bonfil 2013: 132)

Carlos Bonfil (2013) hace una afirmación de lo más certera, menciona que es completamente necesario integrar el patrimonio fílmico a la vida cotidiana (p. 143). Todo se puede resumir, en

acercar a las personas al patrimonio que se quiere conservar; porque ese sería el fin último y no sólo archivar para que se empolven en bodegas. La imagen misma del mexicano se fue creando y difundiendo a través del cine, muchas tradiciones se extendieron por este medio; aunque no sea la mejor cara o lo que muchos mexicanos hubieran deseado mostrar al exterior, el cine es el referente directo de las identidades que se observan en el extranjero. Es esa interminable búsqueda de sentido de pertenencia y definición nacional. El cine es aquel lenguaje accesible que une una parte de las creaciones humanas, así pues

> el arte ha fungido como medio para la creación de una memoria de la humanidad. La memoria nos procura un pasado y ese pasado nos permite formar una ilusión de identidad. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres (Quezada Figueroa 2015: 110).

De esta forma "sin que la sociedad use su patrimonio, sin que lo necesite, sin que lo recupere y lo integre a sus formas de vida, sin que lo vuelva a ser algo cotidiano y próximo, sin que lo reivindique como un derecho, no hay futuro para el patrimonio" (Pérez García 2008). El cine es un elemento poco reconocido como parte del patrimonio cultural de México. Al no ser incorporado como parte fundamental en la creación de las identidades nacionales y tampoco como un documento importante para la historia del país. Emilio García Riera refiere que en lo tangible o lo intangible, el cine es patrimonio cultural en cuanto a que, bajo cualquiera de sus manifestaciones, remite a una expresión humana y está fuertemente vinculado a la sociedad que lo produce (Valdés 2015). De esta forma "un pueblo sin cine, es un pueblo sin imagen, sin reflexión social, sin alternativa ante los monopolios televisivos, sin identidad fílmica nacional". (Robles 2007: 9)

El cine se ha convertido en una fuente importante de investigación, pasó de ser sólo una exhibición de imágenes en movimiento a una herramienta para dar a conocer períodos, lugares e imaginarios, por tal razón "son las películas las que de verdad atrapan la ideología de la época" (Martínez Assad 2010: 19). Y son esas películas e imágenes que se resguardaban y exhibían en lugares esos lugares inmensos destruidos por el paso del tiempo y por, las que ahora a través de la tecnología podemos acceder a ellas en cualquier lugar.

V. LOS CAMBIOS EN LA CIUDAD Y LA MODIFICACIÓN DEL ESPACIO

Un tema esencial en todo esto es la modificación del espacio en las ciudades, lo que ha traido como resultado la destrucción del patrimonio material. Porque todo aquello que compone una ciudad da testimonio del paso del tiempo, aunque la modernidad llegue y corte de tajo todos los vestigios que gritan estas historias. La ciudad se crea y se modifica a placer de una maquinaria económica-urbanística. Pero al mismo tiempo, la ciudad "se articula en procesos de denominación y despojo, resistencias sociales y culturales, defensa de espacios comunes y territorios comunales" (Cerda García 2011: 12). Está matizada por ideas y símbolos que crean identidades y fusionan la cultura. Una ciudad nunca será vista como un conjunto homogéneo, sino un espacio físico lleno de tonalidades y de dicotomías internas.

Las ciudades modernas, y más las latinoamericanas, son todo aquello que los urbanistas nunca desearon, están alejadas del ideal del arquitecto Le Corbusier "cuya utopía arquitectónica

negaba la confusión y el caos del desorden o de lo espontáneo" (Reguillo Cruz 2008: 65). En México no existió una correcta planeación y se quiso copiar los sistemas de planificación urbana de las ciudades más desarrolladas. La finalidad era "adaptar las teorías urbanas externas para explicar los procesos urbanos locales" (Andamios 2013: 9). Además, no se previó el crecimiento desmedido de la población y el resurgimiento de la industria mexicana. Todo se convirtió en un caos que pudo ser anticipado con una planeación urbana adecuado de las ciudades y sin tener que derribar edificios históricos. Sin embargo, la modernidad inundó el panorama y se quiso copiar todo aquello que hacían las grandes metrópolis (Andamios 2013).

El centro de Guadalajara tenía un complejo de calles adecuadamente acomodadas por una cuadricula (como se observa en la imagen siguiente imagen), lo que creaba una armonía entre las vialidades y las construcciones. Algo muy peculiar en los planos del centro de la ciudad es la gran cantidad de cruces que significan las iglesias, así como los conventos que estaban a su lado. El problema con la traza urbana fue generado por el gran crecimiento que tuvo la ciudad en el siglo XX, aun a principios de siglo seguía teniendo algo de su cuadricula original, pero avanzadas las décadas de este siglo el acomodo se alteró enormemente, provocando laberintos y rinconadas en sus calles.

De esta manera, varios de los gobiernos de la ciudad de Guadalajara se dedicaron a derribar edificios, ya fuera por crear nuevas y modernas edificaciones o para abrir plazas o avenidas. Como tal, los centros históricos nacieron en el siglo XIX en Europa, por el crecimiento de la población. En muchos lugares los centros fueron fuertemente modificados para poder abrir avenidas y poner edificaciones modernas. Concretamente, el atrio de la catedral se cortó y muchas casas fueron derrumbadas para ampliar la avenida principal; a excepción del ahora Museo del Periodismo. Las clases más pudientes, eran las que ocuparon por mucho tiempo

las viviendas del centro de la ciudad, pero con el tiempo se fueron desplazando a las afueras, por lo que toda la zona se volvió comercial o en oficinas.

Sin embargo, en la actualidad vivimos un proceso generalizado de aceleración y desvinculación de las personas y los espacios. El problema de la urbanización a repercutido no sólo en los aspectos físicos, sino en la convivencia y en los modos de habitar. Los modelos urbanos repetidos de sus calles, edificios, parques y zonas habitacionales general una desvinculación con el contexto. Nos enfrentamos al problema de "la pérdida de sentido de pertenencia de los individuos hacia su ciudad, al no existir un proceso de construcción de memorias vinculadas a él" (Rodríguez 2015: sin página). Por esta razón es importante, resaltar los símbolos y significados grabados en lo material e inmaterial de lo urbano, para lograr su revaloración e interpretación colectiva de las memorias. De esta suerte, querer "territorializar la memoria en el espacio urbano puede ser leído como una voluntad por honrar las prácticas sociales que construyen finalmente, entre otros factores, el sentido de pertenencia de una comunidad" (Rodríguez 2015: sin página).

México es un país sumido en un centenar de problemas estructurales, pero con una profunda raíz histórica. El problema es que el promedio de las personas no conoce ni su pasado inmediato, por lo que un país sin memoria, es un país que se va colapsando poco a poco. El patrimonio cultural es un elemento clave en el bienestar social por que

> constituye un capital de valores y experiencias, acumulado durante generaciones, que es necesario preservar, enriquecer y transmitir. Representa un elemento fundamental de las identidades culturales, es fuente de inspiración para la creatividad y el recurso indispensable para el desarrollo. No hay, sin embargo, que olvidar que se trata de un recurso esencialmente no renovable. (Especial UNESCO 2003: 3)

En compendio, la preservación de los elementos patrimoniales de cada nación, debe ser altamente difundido; porque nadie protege ni conserva algo que no conoce. Lamentablemente en México no existe esa vocación de preservar, esto se aprovecha para demoler tanto la memoria tangible e intangible del patrimonio cultural mexicano. Y es aquí donde debemos incidir los profesionales de las ciencias sociales para contrarrestar a esta destrucción.

VI. FUENTES

VI.1 Bibliografía

Bonfil, Carlos. (2013): "El patrimonio fílmico". En: Enrique Florescano, El patrimonio nacional de México II. México: CONACULTA, pp. 130-143

González-Varas Ibáñez, Ignacio. (2014): Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural. México: Siglo XXI

Cerda García, Alejandro (2011): Metrópolis desbordadas. Poder, memoria y culturas en el espacio urbano. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

López Echeverría, Amalia. (2002): Real cinema. Cines, arquitectura y sociedad en Guadalajara (1896-1965): México: Universidad de Guadalajara

Martínez Assad, Carlos (2010): La ciudad de México que el cine nos dejó. México: Editorial Océano

Quezada Figueroa, Alan (2015): Miradas filosóficas. Estética del cine en México. México: Publicaciones Académicas CAPUB.

Sánchez Ruíz, Enrique. (2012): "Tratado de Libre Comercio y la casi desaparición del cine mexicano" En: Cuauhtémoc Carmona Álvarez, Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano. México: CONACULTA, pp. 428

Robles, Xavier. (2007). "Rescate patrimonial cinematográfico". En: Armando Casas, Conservación y legislación. México: Universidad Nacional Autonoma de México (UNAM), pp. 9-21

Vaidovits, Guillermo. (1989): El cine mudo en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

VI.2 Documentos en internet

Pérez García, Maricela (2008): "Patrimonio Documental: fondos institucionales". En http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-17-Patrimonio.pdf (Consultado: 10/08/2017).

Reguillo, Rossana (2008): "Sociabilidad, inseguridad y miedos. Una trilogía para pensar la ciudad contemporánea". En: Alteridades. Vol. 18, núm. 36. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. pp. 63-74, recuperado de: http://www.redalyc.org/html/747/74716004006/ (Consultado: 07/09/17)

Rodríguez, Laura. (2015). "La memoria situada". En Revista AUS. Sin número de volúmen, núm. 17. Chile: Universidad Austral de Chile. p. 75. Recuperado de: http://www.academia.edu/21824153/La_memoria_situada (Consultado: 17/04/18).

UNESCO. (2003): "Especial UNESCO". En Oralidad. Núm. 12. Cuba: UNESCO,

recuperado de: http://www.lacult.unesco.org/inmaterial/oralidad_12_indice.php?uid_ext=&getipr=&lg=1 (Consultado: 27/03/17).

VI.3 Artículos en revistas

Sin autor (2013): "Dossier. Latinoamérica: las ciudades y la teoría urbana en el siglo XXI". En: Andamios. Revista de Investigación Social. Vol. 10, núm. 22. México: UACM. Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales.

O ATOR E O JOGO DA MÁSCARA: A CENA E O EXERCÍCIO DE SI

Martins Soares, Ana Lucia

O ATOR E O JOGO DA MÁSCARA: A CENA E O EXERCÍCIO DE SI

Eu jamais poderia imaginar a abrangência deste campo de estudo, pesquisa e atuação, na primeira vez que portei a máscara numa improvisação teatral. A impressão, se bem me recordo, foi de incômodo e susto, e as sensações de falta de ar e pressão no meu nariz beiravam o insuportável. Mas o que parecia ser um impedimento foi se transformando, no decorrer do exercício, numa percepção interna bastante intensa da minha respiração e do meu pulso. Esse movimento me acalmou, mas não me lembro hoje se tive êxito cênico com a máscara nessa minha primeira experiência. Contudo, houve algo que não esqueço jamais, uma sensação da qual nunca mais me separei ao portar a máscara: como me sentir tão exposta, supostamente tão escondida?

Naquela ocasião não tinha ideia de que esse fosse o principal paradoxo do uso da máscara pelo ator, nem que nessa contradição pudesse residir, no meu entender, a importância que essa prática tem no aprimoramento da arte da atuação. Eu tinha uma estranha certeza de que a máscara não substituía nada em mim e nada faria no meu lugar. Ao contrário, ela exigia que eu lhe criasse uma interioridade, que eu fosse capaz, ao mesmo tempo, de percebê-la e projetá-la. E assim descobri o motivo pelo qual todo ator deveria, nem que fosse por uma única vez, portar uma máscara em cena: ela é a possibilidade de percepção concreta da exigência principal do seu ofício, ser ao mesmo tempo côncavo e convexo[1].

O ator que porta uma máscara, mesmo sem fazer movimento algum é transportado para outro lugar através de um deslocamento não habitual, resultado dessa sutil aproximação entre a sensação interna que evoca imagens, memória e emoções; e a exigência de uma expressão formal para que a máscara possa viver em cena. A máscara não mostra, não ilustra, não representa. A máscara vive. E assim, ela se oferece como um instrumento fundamental no exercício da atuação cênica.

O trabalho que aqui apresento é fruto do desenvolvimento de pesquisa com as máscaras teatrais, no âmbito da formação e treinamento do ator, nos últimos vinte anos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no curso de Atuação Cênica, e que culmina, atualmente no projeto de ensino A Máscara e sua Pedagogia. A origem da investigação deu-se por duas fontes, sendo a primeira delas, a minha própria formação como atriz.

Após me diplomar como bacharel em Artes Cênicas, segui treinamentos específicos na França, onde estudei com Phillipe Gaulier, tendo o primeiro contato com a prática da máscara teatral, mais precisamente, a máscara neutra e as meias-máscaras da *commedia dell'arte*. Até então eu não tinha conhecimento dessa prática inserida no contexto da formação de ator. Em seguida, em três estágios de máscaras ministrados por Ariane Mnouchkine no *Théâtre du Soleil*, e no Brasil, descobri as meias-máscaras do *Topeng* balinês, e com elas o universo de utilização da máscara na cultura oriental. A partir das noções de ritual e tradição experimentadas no jogo das máscaras, compreendi que essa prática seria fundamental para a minha formação como atriz, e o exercício da máscara tornou-se uma constante, principalmente a meia-máscara que, por apresentar a possibilidade de construção de um personagem, aumentou ainda mais abrangência dessa prática no meu processo de treinamento. A experiência de criação e confecção da máscara vivenciada no *X° Seminario Internazionale Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte*, dirigido por Donato Sartori no *Centro Maschere e Strutture Gestuali* em Pádova, na Itália, mesmo sem experiência como artista plástica

1 Essas duas nominações qualitativas para a função do ator fizeram parte do comentário proferido por Ariane Mnouchkine acerca do exercício citado, que foi realizado durante um estágio de utilização da máscara sob sua direção.

ou escultora, foi decisiva na escolha do que viria ser o principal instrumento pedagógico de trabalho sobre a cena e o ator nos cursos que ministrei nos anos seguintes e até hoje.

A segunda fonte desse estudo nasceu justamente no trabalho diário e contínuo das salas de aula/ensaio dos processos de formação e criação sob a minha direção. Como formadora de atores, desde o início, me deparei com questões acerca da objetividade desse processo pedagógico de treinamento, o que se pode ensinar, o que é técnica, o que se trata de prática artística, e como não estar atrelada a uma linguagem cênica específica e particular dependendo do exercício de atuação que se propõe? Ao ser relacionada a uma estética particular, essa prática não estaria, de certa forma, comprometida artisticamente? Levando-se em consideração que o instrumento de expressão do ator é ele próprio, seu corpo, sua voz, sua personalidade, a sua formação não deveria incluir também lições éticas, históricas e sociais da condição humana? Dúvidas que, até então, não haviam aparecido na minha experiência como estudante de teatro e atriz, o que me fez pensar que fossem próprias desse lugar da pedagogia do teatro.

A consequência direta da pesquisa ter se originado no "calor" da sala de aula/ensaio, assim como o fato de ter sido um desdobramento da minha formação como atriz, foi a determinação da experiência prática como um parâmetro para o seu desenvolvimento e para a sua evolução. Toda a reflexão que realizei, notadamente na dissertação de mestrado[2] e através da produção de artigos e apresentações de trabalho, até culminar na investigação sobre a "menor máscara do mundo" (Lecoq 2010: 214) em atuações nos hospitais no meu doutoramento[3]; todo pensamento produzido até aqui esteve sempre acompanhado da prática com as máscaras, especialmente as meias-máscaras balinesas.

No meu entendimento, o jogo da máscara organiza essa prática atoral numa perspectiva que se aproxima bastante daquela apresentada por Jorge Larrosa quando se refere à experiência como "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que passa está organizado para que nada nos aconteça." (Larrosa 2014: 18)

Praticar a máscara produz naquele que a porta um atravessamento de sensações e percepções, saberes e entendimentos que marca a experiência de um sentido particular, único, intransferível. Trata-se de um acontecimento pessoal, próprio, imprevisível, que "nos cai no colo, como quer Derrida (2012), que não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível". Quer dizer, com a máscara, o ator exercita o presente como um elemento concreto de jogo. A presença acontece. É sua, singular, pessoal. E esse acontecimento o levará, sem volta, em direção a si mesmo.

Pode-se dizer então que a máscara possibilita ao ator esse encontro consigo. Ela conduz ao que é essencial, através do seu jogo constituído de regras precisas que ativam intermitentemente a relação entre emoção e forma. E esse movimento incessante entre interior e exterior, exige do ator um engajamento holístico. A máscara questiona seus hábitos, instabiliza suas referências, e acaba por se tornar um instrumento pelo qual o ator investiga o seu modo de estar em jogo, de estar em vida, na cena. Sim, porque aqui, agora, de verdade e urgentemente, se trata de fazer viver a máscara através da sua presença e do seu corpo.

2 Intitulada "O papel do jogo da máscara na formação e no treinamento do ator contemporâneo", e desenvolvido entre 1995 e 1999, no PPGAC da UNIRIO.

3 Intitulado "Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação" desenvolvido entre 2003 e 2007 no PPGAC da UNIRIO.

> [...] Se por um lado o ator necessita de técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um "corpo-em-vida" (Barba 2012: 52), a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte de ator, pois além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe. [...] (Burnier 2001: 19)

O corpo de ator nem sempre está preparado para viver a experiência da máscara. Acostumado à economia gestual generalizada no cotidiano, o corpo comum sofre, na cena da máscara, pela fragilidade expressiva dos seus movimentos. Desta forma, o uso da máscara acaba tornando-se para o ator, inicialmente, uma prática corporal. As primeiras improvisações com a máscara são exercícios que trabalham sobre a calma, a escuta, a percepção, a sensibilidade, o esforço expressivo, do corpo.

Destaco aqui, especialmente, a necessidade do estudo sobre as emoções que inclui a revisão de definições e significados, assim como a suas localizações físicas. Onde se expressam no corpo, com vigor e precisão, a vergonha, a alegria, o medo, a raiva, a tristeza, o desprezo, o tédio? Nessa busca, em geral, aparecem pontos convergentes e comuns que podem agrupar determinados estados emocionais: por exemplo, aqueles que se expressam na descontração física, outros que se constroem pela sua contração. Mas num recorte mais específico, podem se apresentar reações corporais que geram diversas expressões individualizadas e únicas para uma mesma emoção.

O neurocientista Antônio Damásio lembra que a emoção é despertada pela mente, mas acontece através de ações dentro do corpo, nos músculos, no coração, no sistema endócrino. Os sentimentos são a expressão mental que temos daquilo que está se passando com o corpo, eles surgem quando tomamos consciência das emoções corporais, quer dizer, os sentimentos nascem das emoções. A máscara só pode viver quando age. É preciso que a emoção se materialize, se expresse, atue no corpo para que a máscara aconteça. Dessa espécie de arqueologia da emoção emerge um material criativo subterrâneo que opera memória, imaginação, crença, intuição, montando uma rede de conexões íntimas entre o que é vivência e o que é criação.

> [...] cada um de nós possui um mapa pessoal dos sentimentos: alguém que experimentou o medo memorizou inconscientemente uma combinação de modificações de seus parâmetros fisiológicos, que ficou gravada em um conjunto de neurônios do córtex somatossensorial: cada vez que o conjunto for ativado, experimenta-se um novo sentimento de medo [...] os sentimentos são como reproduções instantâneas de nosso estado corporal [...] ao nos lembrarmos de uma tarde agradável, reencontramos a emoção que sentimos na ocasião. Mas notemos que a emoção só aparece em toda sua limpidez quando o corpo participa dela novamente [...] (Damásio: 2004)

No caso da máscara, não se trata exatamente de reviver o sentimento correspondente, mas o processo que procura a emoção no corpo, (re)encontra e afeta em cada um, os bloqueios musculares, os padrões repetitivos de movimento, certos adormecimentos cognitivos, os vazios deixados pela desconexão entre o que está em mente e o que o corpo experimenta. Portanto, fazer viver a máscara na cena, através da expressão dos estados de emoção no corpo, é o exercício do desequilíbrio, da desordem, da distração, do que há em si mesmo.

Ao definir o significado da palavra máscara, Patrice Pavis nos lembra, antes, "que o teatro contemporâneo ocidental redescobriu a sua utilização paralelamente a uma "reteatralização" da cena e à promoção da expressão corporal." (2015: 234) A meu ver, para além da função pedagógica, a máscara, a serviço da cena implica o ator numa atuação particular e específica. No espetáculo, a máscara impõe um jogo de convenções que, imediatamente, determina uma linguagem cênica. A exigência de um encontro que Ariane Mnouchkine chamou de "essencial, direto e claro entre o ator e a público, que demole a quarta parede ilusionista, abrindo o jogo para que o espectador encontre

na máscara o personagem." (1991: 232). A meu ver, reafirmar a máscara como instrumento de exercício da teatralidade na cena nos obriga, hoje, a pensar o próprio teatro.

> [...] Se a condição *sine qua non* da teatralidade como acabamos de defini-la, é a criação de outro espaço onde a ficção pode surgir, essa característica não nos parece específica do teatro. Então quais seriam os signos característicos da especificidade cênica? O que apenas o teatro pode produzir? [...] Se o ator é portador da teatralidade no teatro, é porque todos os sistemas significantes – espaço cenográfico, figurinos, maquiagem, narração, texto, iluminação, acessórios – podem desaparecer sem que a teatralidade cênica seja profundamente afetada. É suficiente que o ator permaneça para que a teatralidade seja preservada e o teatro possa acontecer, prova de que o ator é um dos elementos indispensáveis à produção da teatralidade cênica [...] (Féral 2015: 90).

Assim como a teatralidade, a máscara coloca o ator no centro da experiência cênica, incluindo a relação entre o que se passa no palco e sua recepção. Nesse sentido, a triangulação, regra básica de comunicação que se estabelece entre o ator e o espectador no jogo da máscara, aparece como dispositivo fundamental para o exercício da teatralidade. Do ponto de vista estético ele interrompe o processo ilusionista como apontou Mnouchkine, mas no meu entender, é sobretudo, na perspectiva do jogo que ele se oferece ao ator como ferramenta de acesso à experiência do teatral. O momento da quebra para o público é o mesmo que organiza a experiência criadora para o ator. Como se fosse preciso se afastar do objeto criado, de tempos em tempos, por alguns segundos, para que o fluxo criativo pudesse ter continuidade. No jogo da máscara essa interrupção instantânea é uma exigência da própria linguagem, faz parte do fluxo narrativo, possibilita o desenvolvimento dramatúrgico, integra o conjunto de regras de funcionamento da experiência. Para o ator, a suspensão é lugar de exercício do teatral. Como se, em razão dessa obrigatoriedade em parar e seguir, repetidamente, de tempos em tempos, ele pudesse concretamente fazer trafegar o teatro em si, entrar e sair do jogo, se envolver e se distanciar, olhar dentro e espiar fora.

Ao longo dos anos de trabalho com a máscara, sobretudo no âmbito da prática pedagógica, o exercício de triangulação trouxe uma matéria imprescindível, a meu ver, para o treinamento dos atores: o público se torna espelho para a máscara. Se a máscara vive, o ator pode vê-la, no espectador. Em função desse jogo aberto e direto, não é raro encontrar nas plateias de jogo de máscaras, espectadores que contorcem rostos e corpos, projetando reações, imitando fisionomias, impregnados de emoções, como que reflexos da cena que se passa no palco. O desafio para o ator, então, passa a ser saber olhar o espectador, usufruir o momento dessa relação na perspectiva de se ver no outro. Quer dizer, se ver na máscara, através do outro. No final das contas, o público contribui para o exercício de si mesmo do ator, é ele que possibilita a visão, e ele que está entre o ator e a máscara.

A máscara possibilita ao ator encontrar o que é humano. E nesse sentido opera em dois campos, senão opostos, distintos: no primeiro, ela transcende o indivíduo para tocar o que é universal. Seja na cena do espetáculo, como instrumento de ligação com o sobrenatural nos rituais sagrados, quando traveste o homem para assegurar a caça, ou marcando a presença dos arquétipos nas manifestações da cultura popular, a máscara nos permite encontrar aquilo que nos é comum, que nos interroga, que nos desafia como espécie. De outro lado, a máscara nos autoriza aproximação com o que temos de mais íntimo, reservado, particular. Nos oferece um mundo visível e concreto para que as nossas pequenas invisibilidades possam existir, nos possibilita olhar para aquilo que não aparece, mas está. Essa dualidade torna a máscara, instrumento incomparável e insubstituível para o ator, no estudo de si e da cena.

I. REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana (1999): O papel do jogo da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo. Rio de Janeiro: Mestrado - PPGAC/UNIRIO.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola (2012): A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações Editora.

DAMÁSIO, Antônio (2004): O Cérebro e a Linguagem. Revista: Viver Mente & Cérebro Scientific American Ano XIII Nº143. Disponível em https://www.psiquiatriageral.com.br/cerebro/entrevista_antonio_damasio.htm (último acesso em 30/05/2018)

_____ (2012) O erro de Descartes – Emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo, Companhia das Letras.

DERRIDA, Jacques (2012): Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Trad.: Piero Eyben. Em: Revista Cerrados: Brasília, UNB, v. 211, nº 33. pág. 229-251. Disponível em

http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/8242/6240 (último acesso em 30/05/2018)

FÉRAL, Josette (2015): Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva.

FREIXE, Guy (2010) :Les utopies du masque sur les scènes européenes du XXe siècle. Montpellier: Éditions L'Entretemps.

LARROSA, Jorge (2014): Tremores: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

LECOQ, Jacques (2010) O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac, Edições Sesc.

MNOUCHKINE, Ariane (1991): "Le masque, une discipline de base" Em: ASLAN, Odette e BABLET, Denis: Le Masque du Rite au Théâtre. Paris: CNRS. pág. 231-234.

PAVIS, Patrice. (2015) Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva.

NAGINI, QUESINTUU E UMANTUU: APROPRIAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO "BARROCO COLONIZADOR"

Nadia Ochoa Rodrigues

NAGINI, QUESINTUU E UMANTUU: APROPRIAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO "BARROCO COLONIZADOR".

Nagin é o nome dado às figuras híbridas - parte mulher, parte cobra - que, segundo as mitologias hindu e budista, habitam o mundo submarino. Quesintuu e Umantuu são sereias - com cauda pisciforme - do lago Titicaca. Apesar de geograficamente distantes, ambos os seres mitológicos têm a particularidade de terem sido apropriados pelos Jesuítas e utilizados nas suas igrejas. No caso das *nagini*, mais concretamente na antiga colónia portuguesa de Goa estas surgem esculpidas em madeira, nos púlpitos, adoptando por vezes uma cauda de peixe. Por sua vez, naquele que foi outrora território espanhol, as sereias andinas surgem esculpidas em pedra, nomeadamente nas fachadas das igrejas. É precisamente esta similaridade improvável, que tem lugar em geografias tão distantes - unidas pela Companhia de Jesus e pelos colonizadores ibéricos -, que a apresentação visa tratar.

I. INTRODUÇÃO.

A ideia de comparar dois mundos aparentemente tão distantes, como são o subcontinente indiano e a América do Sul, surgiu de uma conversa inesperada num hotel de Coimbra. Foi aí que conheci a Professora Doutora Renata Martins e descobrimos que entre as sereias andinas e as *nagini* indianas haveriam semelhanças acima do espectável, merecedoras de estudo. É, portanto, com este tópico improvável «*Nagini*, *Quesintuu* e *Umantuu*: apropriações iconográficas do "barroco colonizador"» que me apresento nesta conferência. Espero, essencialmente, contribuir para a construção de pontes de conhecimento entre os dois continentes.

Este artigo visa dar um pequeno passo no ambicioso caminho das histórias conectadas. Seguindo a pisada de dois grandes investigadores que dedicaram parte dos seus trabalhos à análise das acções europeias tidas durante os períodos de ocupação, na América e na Ásia, assim como a sua relação com as comunidades locais - Gruzinski, Subramanyam[1]. É proposta uma análise conjunta de geografias apartadas. Por esta razão, o artigo visa simplesmente comparar as já mencionadas figuras híbridas femininas, entre si, ao mesmo tempo que são lançados pontos de discussão, se colocam hipóteses e se abre espaço para debate de ideias. Ao mesmo tempo, a tecnologia existente, potencia este tipo de trabalhos dinâmicos, baseados nas trocas e relações, sobre os vários aspectos de um mesmo tema a nível global, que anteriormente apresentariam maior dificuldade.

II. OS CASOS DE ESTUDO

Tendo como base os elementos (sereias / nagas) encontrados em igrejas católicas construídas nos territórios americano e indiano, é proposto questionar a sua existência. No que respeita àquela que foi outrora propriedade da Coroa espanhola, o caso de estudo irá incidir sobre algumas igrejas existentes em torno do Lago Titicaca, nos territórios que são pertença actual do Perú e da Bolívia. Serão objecto de análise as igrejas peruanas S. Pedro (Zepita) *[figura 1]*; S. Tiago (Lampa) *[figura 5]*; S. Tiago (Pomata) *[figura 2]*; S. Carlos Borromeu (Puno) *[figura 8]*; S. Jerónimo (Azangáro) *[figura 6]*; e a igreja da Companhia de Jesus (Arequipa) *[figura 4]*. As igrejas bolivianas de S. Lourenço de Catangas (Potosí) *[figura 3]* e da missão de S. Miguel de Velasco (Chiquitos) *[figura 7]* serão também aqui tratadas. Contudo, estes não são os únicos edifícios religiosos que

[1] Não obstante, o trabalho de Bailey é também aqui relevante, apesar de ser um investigador jovem.

apresentam este tipo imagético, uma vez que as sereias são passíveis de ser também encontradas nas localidades de Oropesa, Quispicanchi, Juli, Copacabana, Guapi, Machaca, La Paz, Ayacucha, Yocala e Sucre (Martins, 2015). Importa referir que, por vezes, estas sereias distam entre si milhares de quilómetros, sendo possível encontra-las tanto na cordilheira andina como nas planícies de Chiquitos. Todavia, o culto tem origem numa raiz comum, pertença da tradição oral de povos pré-colombianos.

Na antiga possessão portuguesa, e apesar de as figuras em análise estarem presentes no interior das igrejas em todo o território goês, irão ser analisadas com maior detalhe aquelas que pertencem à área de Tiswadi. Nomeadamente, aquelas que se encontram na base dos púlpitos das igrejas de Santana (Talaulim) *[figura 12]*; S. João Baptista (Carambolim) *[figura 13]*; Espírito Santo (Naroá - Divar) *[figura 15]*; S. Pedro (Panelim) *[figura 16]*; N. S. da Ajuda (Ribandar) *[figura 14]*; e na Basílica do Bom Jesus (Velha Goa) *[figura 9]*; S. João Facundo (Corlim) *[figura 11]*; N. S. da Piedade (Divar) *[figura 10]*, uma vez que devido ao número e variedade de exemplares encontrados, estes mostram-se suficientes para amostra (Frias, 2016).

As igrejas em causa, em ambos os continentes, foram escolhidas por serem representativas de cada um dos tipos iconográficos em análise, não querendo dizer, contudo, que não existam variações que mereçam ser analisadas com maior detalhe, no futuro. Importa referir que os nossos modelos serão a escultura relevada nas fachadas das igrejas sul americanas acima referidas e os *nagas* / as *nagini* que decoram as bases dos púlpitos em Tiswadi. No entanto, tal não significa que ambos os tipos não surjam noutro tipo de suporte, ou técnica, nomeadamente na pintura, ourivesaria ou mobiliário.

A *taluka*[2] de Tiswadi teve - enquanto parte da Goa portuguesa - um papel fundamental, por nela estar localizada a capital do Estado Português da Índia. A actual cidade de Velha Goa, foi denominada pelos visitantes europeus, durante o século XVI, como a «Roma do Oriente», tal como Puni (Perú) foi, no mesmo século, considerada a «Roma da América» (Bayón, 1970: 1377). Isto porque, em ambas, a magnanimidade dos edifícios católicos aí existentes tornava-as capazes, aos olhos daqueles que as visitaram, de rivalizar com o centro espiritual da Europa católica.

III. O «BARROCO COLONIZADOR» E OS SEUS ARTÍFICES.

A escolha do título para este artigo mereceu especial atenção uma vez que era desconhecida qualquer nomenclatura que se pudesse aplicar aos dois casos de estudo, de igual modo - apesar da expressão em causa não ser habitualmente utilizada em nenhum dos dois. Se as igrejas de influência espanhola, encontradas na América Latina, são entendidas enquanto exemplos de arte «virreinal» ou «colonial», às goesas é-lhes geralmente aplicado o termo "indo-português". O termo «barroco colonizador» é aqui desprovido do seu conceito intrínseco, funcionados as duas palavras, lado-a-lado, como alavanca à introdução de algo mais complexo (Baumgarten e Tavares, 2013). De facto, as igrejas em análise foram erigidas em períodos que estão cronologicamente associados àquele que é largamente designado como período barroco, no entanto, como será explorado seguidamente, os edifícios obedecem a uma ordem própria que, em termos formais não deveria estar associada àquele estilo trazido do Velho Continente. Por outro lado, o conceito de colonizador é habitualmente aplicado aos «conquistadores» e colónias europeias, de domínio europeu, extra-continentais. No entanto, aqui são as estruturas impostas pelo colonizador – e talvez ele próprio - a serem "colonizadas". O conceito traz consigo, de forma intrínseca, uma carga negativa, de subordinação e imperialismo, que, nos casos em análise,

[2] Região administrativa.

acaba por ser parcialmente suplantado e contornado por uma liberdade de criação artística (com as suas inerentes limitações), à partida extremamente difícil, senão mesmo impossível.

Ao analisar os dois territórios onde estes elementos são produzidos, é possível encontrar semelhanças que não se resumem às imagens das sereias / *nagas*. Nomeadamente, no que diz respeito à arquitectura, as igrejas onde figuram este tipo imagético apresentam características que não se encontram no Velho Continente. A nível arquitectónico, esta diferenciação, relativamente ao modelo europeu, é tão notória que Bayón questiona a validade da Catedral de Puno enquanto edifício Barroco (Bayón, 1970: 1376-1387). Segundo o autor, o edifício é constituído por uma montanha de pedras, em forma piramidal. Bem equilibrado, mas pesado, contraria a essência daquele estilo artístico, que pressupõe leveza formal. Além de paredes praticamente cegas, sustentadas por contra-fortes robustos, o autor refere ainda que a própria cúpula, que deveria «pairar» é pequena e aparenta suportar todas as tenções. Também em Goa, José Pereira, refere um sub-tipo específico de Barroco que reflete «a personalidade artística indiana» (Pereira, 1995: 61-68). Este terá surgido pela necessidade de se afirmar perante uma cultura e tradições fortemente enraizadas, o que explica, em parte, a monumentalidade das igrejas construídas. A vontade de superação das estruturas previamente existentes é notada na altura das torres sineiras que se sobrepõem aos templos hindus, e das cúpulas que se destacam e rivalizam com aquelas das mesquitas. Na estrutura retabular, os arquitectos indianos mantiveram presente na sua memória a silhueta da torre hindu, escadeada e de formas curvas – segundo o estilo Nagara -, uma espécie de «pirâmide parabólica» (Pereira, 1995: 68), preferindo-a aos modelos europeus.

Apesar desta comunicação não pretender um estudo profundo sobre os limites e (re-) definições do conceito «Barroco», importa afirmar que tanto o «Barroco Colonial» - denominação aplicada no continente americano - ou o «Barroco Indiano» (com a particularidade do «Barroco Goês») são conceitos que consideram a modificação de um modelo original – europeu, neste caso – e a sua reformulação, ou reconstrução, tendo por base o sistema de pensamento autóctone, que Gruzinski denomina «mestizo» (Gruzinski, 2001)[3]. Este conceito, foi recentemente criticado por Ronald Stutzmann, que apresentou os efeitos ideológicos nefastos desta aplicação (Kaufmann, 2004: 275). Na América, a população autóctone teve uma função fundamental na construção das primeiras igrejas. O pintores, escultores e pedreiros foram recrutados entre a população local e o seu trabalho valorizado a nível técnico e artístico (Kaufmann, 2004: 273). Também a capacidade dos artífices indianos, organizados em oficinas, é notada na correspondência trocada entre o padre jesuíta Nicolau Lanciloto e Inácio de Loyola, onde o primeiro refere que os nativos não eram [gente] nem «menos aguda», nem «menos capaz de ciencia e doutrina», comparativamente aos artistas ocidentais (Wicki, 1956: 380). A opção religiosa destes artífices era, contudo, um problema para a Igreja e o Arcebispo de Goa, em 1567, ordenou que «nenhum christão mande pintar Imagens, nem couza alguma pertencente ao culto divino a pintor infiel [...], nem couza outra alguma, que haja de servir nas igrejas» (Rego, 1995: 358). A solução passava pela conversão. Apesar de alguns artistas aceitassem estas condições, nem todos o fizeram, e por essa razão foram várias as normas publicadas pelos dirigentes, tanto espirituais como seculares, como é exemplo a provisão do vice-rei Dom Duarte de Meneses, em 1558. Esta proibia que os gentios realizassem qualquer peça com componente iconográfica. A provisão foi posteriormente reiterada durante o V Concílio de Goa, em 1606, momento em que foram consideradas algumas excepções, nomeadamente «se não houver pintor christão» - sendo que todos os pintores, independentemente da religião, deveriam dar conhecimento ao Prelado das suas actividades, sob pena de multa pecuniária (Souza, 1994). Em meados do século XVI as grandes igrejas goesas

[3] O autor disserta sobre os conceitos de mestiçagem e sincretismo, ao mesmo tempo que analisa as pinturas realizadas pelos índios mexicano, que se fundem com os grotescos renascentistas.

começam a adoptar um estilo próprio e são desenhadas, erigidas e esculpidas por vontade local, sendo financiadas pelas comunidades e / ou *gankares* (grandes proprietários).

No caso brasileiro, explorado na tese de Renata Martins sobre o antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará, os índios trabalhavam sobre as instruções e estreita supervisão dos clérigos em oficinas jesuítas (Martins, 2009: 230-471). Padre António Vieira, refere no seu sermão, que a utilização de mão de obra indígena para a construção das igrejas da Companhia servia para que os autóctones servissem a Deus e a si próprios, da melhor forma, uma vez que, apesar de hábeis não tinham mestria. Isto é, sem os instrumentos trazidos pelos europeus (o prumo, a enxada, a serra, o cordel), as igrejas seriam toscas, de madeira e barro, cobertas com colmo (Martins, 2009: 187). A pluralidade cultural nas oficinas das missões jesuítas no Brasil será, precisamente, tratado durante este congresso e painel pela autora do trabalho supracitado.

IV. MULHERES-PEIXE, MULHERES-COBRA.

O conceito de uma figura mitológica, que habita as águas mais, ou menos, profundas é, aparentemente, universal. É este elemento que está na origem dos ciclos de criação em várias religiões e culturas, nomeadamente nas orientais. A cosmologia budista, por exemplo, compreende que, no fim do ciclo, o monte Meru (elevação sagrada que abarca todos os mundos existentes) é destruído pelo fogo e a hidrosfera seca pelo ar (Selbmann, 1995: 9). Cada nova era começava com o regresso da água, trazida pelo vento. A mesma dualidade de criação-destruição relativa à água está presente no hinduísmo. Nos *ghats* crematórios de Pashupatinath [4], junto ao rio Banti, Nepal – similares aos de Varanasi, nas margens do Ganges – é possível ler-se «Todo o Ser começa na água. Todo o ser termina na água» (Selbmann, 1995: 9). Ainda no hinduísmo, um dos textos dos Puranas refere que Vixnu terá repousado sobre Sesha (*nagarajâ*), a cobra aquática de nove-cabeças – que é também *Ananta*, o Infinito -, durante o grande dilúvio que criou o universo. É ela a rainha (rajá) e ancestral de todas as cobras (*nagas*) que povoam a terra. Tanto no hinduísmo como no budismo, os *nagas* são considerados guardiões de portas e portais (*dvara-pala*), e é comum que sejam posicionados na entrada dos santuários. Estes são génios que habitam o mundo subaquático, vivendo em ricos palácios feitos de pedras preciosas e pérolas, têm como função proteger a energia vital que está presente na hidrosfera. As *nagini*, são princesas do mundo subaquático, conhecidas pela sua beleza e inteligência. O conceito de *nagarajá* também está presente na mitologia budista, como é exemplo a lenda de Muchalinda. Segundo esta, enquanto Buda meditava, começou a chover e Muchalinda (rei das cobras) abriu o capelo sobre a sua cabeça, protegendo-o (Zimmer, 1996: 76-77). Esta lenda serviu de inspiração a várias peças escultóricas, nomeadamente durante as dinastias Mon, na Tailândia e Khmer, no Sri Lanka.

Segundo o épico babilónio *Enuma Elish*, a criação do mundo foi resultado de uma batalha que opôs Marduk a Tiamat. Neste combate os velhos poderes, liderados por Tiamat – entidade que personificava o «mar» e que era também serpente marinha [5] - ameaçaram atacar e aniquilar os novos, que se fizeram representar pelo jovem deus Marduk, que, ao vencer, cria o cosmos e, consequentemente, o homem. Segundo o mesmo mito Tiamat tinha um consorte, Apsu, um ser primordial que era também «a água doce». Esta distinção dentro dos seres que povoam diferentes meios aquáticos, vai estar presente noutras culturas, nomeadamente europeias, nas ninfas clássicas (Oceânides, Nereides, Naiades e Tritões) (Dixon-Kennedy, 1998), , no folclore da Europa Central (Nixen e Ondinas) e nas lendas eslavas (Rusalka).

[4] Avatar de Xiva enquanto «Senhor dos Animais».

[5] Por vezes esta é representada como dragão.

A concepção mais comum tida sobre a função da sereia no imaginário ocidental é aquela que foi passada através da mitologia grega, cujo canto consegue enfeitiçar os marinheiros e conduzi-los à morte por afogamento (Guzzoni, 1992) No entanto, na tradição clássica esta era representada enquanto mulher-pássaro. O tipo de representação mais habitual na Europa, mulher-peixe, parece estar ligada a cultos ancestrais, não datados, uma vez que é possível encontra-las – no caso português - em capitéis românicos da região Cávado-Douro, possivelmente devido a ritos proto-cristãos dedicados a Ondinas ou Nixen, e tinham uma conotação positiva (Pereira, 2004: 153). Na percepção cristã, o aspecto híbrido, associado à nudez parcial deste tipo imagético pode ser interpretado como a bestialidade do desejo carnal (Cosnet, 2012: 217-218). Tal é sugerido no *Bestiaire de Pierre de Beauvais*: «vendo-os dormir ela [a sereia], lança-se sobre eles [os homens] e mata-os. […] As sereias simbolizam as mulheres que seduzem os homens e os matam através de palavras lisonjeiras e enganosas, ao ponto de os reduzir à pobreza ou à morte»[6] (Cosnet, 2012: 218). Estas estão também conotadas com os vícios, mais propriamente a vaidade, tal como é visível no retábulo da igreja de Santa Cruz, em Coimbra, em que uma sereia contempla o seu reflexo num espelho (Pereira, 2004: 153). Sumariamente, a sua natureza paradoxal não permite afirmar o seu simbolismo de forma categórica, até porque representa uma relação mística Homem e natureza (binómio bem-mal) (Guzzoni, 1992: 153; Pereira, 2004: 5-7).

Em consonância com as sereias gregas, as suas congéneres andinas também estão associadas à música – neste caso, em vez da voz fazem-se ouvir através dos *charangos*. Este instrumento é habitualmente tocado no âmbito do amor cortês e, é comum, o músico acreditar que o objecto tem a capacidade de atrair a mulher amada. Na região sul-andina, o instrumento é utilizado maioritariamente por jovens, solteiros, no contexto de serenata e é habitual, que estes peçam a intervenção da sereia nas suas investidas amorosas, através da música (Turino, 1983: 81-119). Em Chumbivilcus, os *charanguistas* costumam cortar a cabeça e cauda das cobras e colocam-nas no interior da caixa de som do instrumento - acreditam que esta superstição irá tornar o seu desejo, mais poderoso, possibilitando-os conquistar, de facto, a amada. Já em Puno, um outro ritual, com o mesmo propósito, é realizado utilizando o cabelo dos dois enamorados (Turino, 1983: 96). De acordo com Turino, todas as localidades andinas visitadas durante a sua investigação acreditavam em sereias que habitavam fontes, rios, lagos ou cascatas (Turino, 1983: 96). Eram tidas como mulheres formosas, com cauda de peixe, associadas à música e à sedução. Tal como acontece com a sereia Europeia, aquela andina possuí também um poder ambíguo, uma vez que pode ser utilizado para o bem – conduzindo ao casamento – ou para o mal – ao potenciar relações extra-conjugais (Turino, 1983: 95).

A imagem da sereia que porta um instrumento de corda parece ter tido origem na América Latina, durante o período colonial, sendo que se desconhecem figuras semelhantes na Europa e também porque não existiam instrumentos de corda no Peru anteriores à conquista espanhola. Uma vez que a introdução deste tipo de instrumento e a característica da sereia clássica foram dados a conhecer simultaneamente à população andina é possível que os tenham agregado no seu imaginário (Turino, 1983: 96). O processo terá sido facilitado através da associação destes seres à música e, posteriormente, ao sincretismo com os espíritos aquáticos pré-colombianos (Martins, 2015: 68). Neste caso, existe uma dupla articulação, em que cenas e fragmentos de antigas narrativas são reutilizadas e são-lhe atribuídas novas significações (Revilla Orías, 2012: 147). As sereias Quesintuu e Umantuu são entidades femininas que surgem associadas a Tunupa – mensageiro de Viracocha -, enquanto suas consortes, e são,

[6] Tradição livre a partir do francês

simultaneamente, tipologias de peixes[7]. Aliás, é a terminologia que faz com que o jesuíta Ludovico Bertonio acredite que estas figuras se tratem de mulheres-peixe (Gisbert, 1980: 46). De acordo com a tradição oral, Tunupa teria desobedecido a Viracocha – o Ser Supremo da mitologia pré-andina – e este, como forma de castigo, mandou-o manietar e lança-lo numa jangada para o lago Titicaca (Gisbert, 1980: 46). Devido ao apreço que as comunidades tinham por esta figura, os clérigos trataram de mascarar as partes menos abonatórias da sua lenda, de forma a torna-la aceitável para o cristianismo, e, ao longo do tempo, este passou a ser identificado, por proximidade, com os apóstolos S. Tomás e S. Bartolomeu (Gisbert, 1980: 47). No livro do agostiniano Ramos Gavilán, a divindade pré-colombiana é representada como santo, enviado em missão evangelizadora para a América do Sul (Revilla Orías, 2012: 147). Nesta versão é a população de Carabuco que o manieta e o lança ao lago numa jangada. Já no lago, uma mulher formosa sobe para a balsa, desamarra-o e junta-se ao santo (Gisbert, 1980: figura 55).

Brosseau na sua tese de doutoramento, discorre sobre as características de sereias, tritões, *nagas*, *naginis* e grotescos, sendo estes últimos analisados no contexto de heresia. De facto, é possível atribuir várias interpretações a cada uma destas figuras, sendo que aquelas consideradas mais relevantes foram já referidas neste ponto. Todavia, e no seguimento do seu multifacetado simbolismo, será interessante considerar a perspectiva de Ines Županov, que nota a relação entre os *nagas* e a prática cultural das possessões, através da qual o mundo divino comunica com o terreno, utilizando o possuído para dar voz a uma calamidade ou problema iminente. A investigadora acrescenta que apesar de o *naga* ter desaparecido dos púlpitos goeses no século XVIII, estes génios continuam a ser relevantes em espaços católicos, como é exemplo o de Puliyampatti (Tamil Nadu). Neste, a antropóloga Brigitte Sébastia filmou uma mulher a ser possuída por um *naga* (Županov, 2015: 315).

No caso brasileiro, ainda em estudo, as sereias surgem esporadicamente em algumas igrejas, como tem vindo a notar a investigadora Renata Martins, como são exemplo a igreja dos Clérigos, em Recife e a de S. Francisco, em Fernando Pessoa. A sua concepção não dista muito da das suas congéneres, uma vez que é conhecida por Iara, ou Uiara (que em tupi significa "senhora da água"), mulher formosa, com forma de sereia, que habitava o Amazonas e que através do canto atraía os homens, pescadores e canoeiros, arrastando-os consigo para o fundo do rio (Martins, 2015: 68).

V. ANÁLISE FORMAL COMPARATIVA DOS TIPOS ICONOGRÁFICOS APRESENTADOS NAS IGREJAS.

A primeira diferença aparente entre estes dois tipos iconográficos é o suporte. Enquanto as sereias andinas fazem parte da escultura arquitectónica das fachadas das igrejas sul americanas, sendo esculpidas em baixo-, ou médio-relevo, as goesas, preterem a pedra à madeira estão são posicionadas na base dos púlpitos.

Nas já referidas igrejas peruanas e bolivianas, as mulheres-peixe surgem na fachada. Por vezes encimam a porta - S. Tiago Apóstolo (Lampa) *[figura 5]*, S. Jerónimo (Azangáro) *[figura 6]*, igreja da Companhia de Jesus (Arequipa) *[figura 4]* -, outras vão ocupar pequenos espaços entre os nichos da fachada - S. Pedro (Zepita) *[figura 1]*, S. Lourenço de Catangas (Potosí) *[figura 3]*, S. Carlos Borromeo (Puno) *[figura 8]*. No caso da igreja de S. Tiago (Pomata) *[figura 2]*, estas vão ser esculpidas na abóboda do presbitério. A igreja da missão de S. Miguel de Velasco *[figura 7]* é *sui generis*, uma vez que as sereias surgem na base dos púlpitos, havendo particular destaque da sua face em detrimento do corpo, que é estilizado de forma propositada. Segundo Gisbert, a sereia

[7] Umantuu é uma espécie de pescada existente no lago Titicaca e Quesintuu é uma variedade de boga.

está associada à árvore do bem e do mal e, por esta razão, tem folhas em vez de escamas. Segundo a autora, o seu posicionamento é catequético e simboliza o pecado, havendo uma gradação de pureza ao longo do púlpito, que culmina com o Sol, símbolo de Cristo. Também, o facto desta peça ter sido realizada por um padre jesuíta do centro europeu, Martin Schmid (Brosseau, 2012: 362) , poderá explicar o seu aspecto menos convencional. No caso goês, este tipo iconográfico foi percebido pelos primeiros historiadores de arte como sendo *nagas*, ou *nagini*, e tendo um papel meramente decorativo (Chicó, 1954: 29). . Para além destas figuras trazerem consigo uma forte carga simbólica, o facto de serem percebidas enquanto homens- ou mulheres-cobra levanta algumas questões. Por vezes, surgem com cauda pisciforme, de forma muito pouco natural, fazendo crer que terão sofrido um processo similar de modificação. A razão que o justifique é ainda pouco clara, mas que poderá estar relacionada com a procura de uma imagem menos "gentia", substituindo-a por algo mais aceitável aos olhos europeus. São exemplos deste caso as caudas pertencentes aos *nagas* / às *nagini* nos púlpitos de Santana (Talaulim) *[figura 12]*, S. Pedro (Panelim) *[figura 16]* e N. S. Piedade (Divar). Os aparentes processos de adulteração não se limitaram às caudas e estendem-se ao género da figura. Desta forma, nem sempre é possível perceber se se tratam de *nagas* ou *nagini*, uma vez que, em certos casos, as suas feições são femininas, mas o tronco não se apresenta em concordância. Não obstante, também este se parece pouco harmonioso. Os sulcos existentes, na zona do peito, colocam a hipótese de a figura já ter tido um aspecto feminino e que, por alguma razão, ter sido desbastado. São exemplo disto os *nagas* / as *nagini* presentes nos púlpitos de Santana (Talaulim) *[figura 12]* e N. S. da Piedade (Divar) (Rodrigues, 2017: 69). Este tipo de modificações violentas não parece ter acontecido nas fachadas das igrejas sul americanas.

No que respeita ao conceito de sereia enquanto encantadora de homens os seus atributos femininos são notoriamente visíveis, em ambas as geografias, mudando, no entanto, o instrumento musical. Se no caso americano as sereias são representadas com os seus *charangos* - S. Lourenço Catangas (Potosí) *[figura 3]*, S. Carlos (Puno) e S. Tiago (Pomata) *[figura 2]* – no caso goês, o fruto que pende das suas bocas – S. João Baptista (Carambolim) *[figura 13]* e S. Pedro (Panelim) *[figura 16]* – aparenta ser ali colocado, propositadamente para abafar as suas vozes (Rodrigues, 2017: 69). Se, inclusivamente, atentarmos na forma deste pendente podemos notar que se assemelha a um ananás, fruto americano. O fruto terá chegado à Índia em 1552, no barco liderado pelo capitão D. Luís Fernandes de Vasconcelos, e rapidamente se tornou popular (Rego, 1989: 23). Neste caso, o propósito da mensagem ganha um sentido imperial, em que as *nagini*, silenciadas pelos frutos trazidos do Novo Mundo, onde mais almas pagãs foram convertidas, oferecem-nos, aos fiéis, como símbolo de rendição (Rodrigues, 2017: 71). Esta relação entre as «Índias Orientais» e as «Índias Ocidentais», era, na época, bastante próxima, através da Carreira da Índia, como é referido por Subrahmanyam (Subrahmanyam, 1995) e seguido por Brosseau (Brosseau, 2012) - esta condição é de elevada importância e complexidade merecendo, por isso, ser tratada em artigo próprio.

No que respeita aos ornamentos que adornam as figuras as sereias andinas apresentam vários motivos, nomeadamente frutíferos[8]. Destacam-se a uva - S. Tiago (Pomata) - e o cajú - S. Pedro (Zepita) *[figura 1]* -, que surgem, por vezes, em conjunto - S. Tiago (Lampa) *[figura 5]*. O mesmo é notado nas *nagas* / *naginis* goesas, nomeadamente na Basílica do Bom Jesus (Velha Goa) *[figura 9]*, em que as caudas são decoradas também com ornamentos vegetalistas e marítimos. Não deixa de ser interessante a presença de um fruto americano em terras indianas, o cajú. Este terá sido introduzido pelos portugueses na costa do Malabar por volta de 1563-1578 e proliferou

[8] Segundo Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*…, p. 49, estas sereias pertencem a um grupo particular, no qual se encontram também aquelas que trazem consigo um instrumento musical e representam o pecado, a sensualidade e a tentação.

rapidamente no continente indiano – actualmente é uma planta de elevada importância económica (Ferrão, 2005: 69). A razão pela qual este surge como elemento decorativo não é claro, podendo, no entanto, ser porque tal como a uva (o sangue de Cristo, segundo a tradição católica) é possível produzir, a partir dele, uma bebida alcoólica.

No caso da igreja de S. Pedro, em Zepita *[figura 1]*, a sereia surge com plumas, elemento que habitualmente enfeita a cabeça dos anjos sul-americanos. As *nagini* / os *nagas* goeses devido à sua função de pseudo-cariátides não possuem ornamentos sobre a cabeça (à excepção das pérolas que decoram os cabelos dos *nagas* da igreja de Santana, em Talaulim). Estes são habitualmente fitomórficos ou relacionados com motivos marítimos e estão presentes no início da cauda e nos colares que lhes adornam os pescoços - Santana (Talaulim) *[figura 12]*; S. João Baptista (Carambolim); Espírito Santo (Naroá - Divar) *[figura 15]*; S. Pedro (Panelim) *[figura 16]*; N. S. da Ajuda (Ribandar) *[figura 14]*; e na Basílica do Bom Jesus (Velha Goa) *[figura 9]*; S. João Facundo (Corlim) *[figura 11]*; N. S. da Piedade (Divar) *[figura 10]*.

Um caso particular é o da igreja da Companhia de Jesus, em Arequipa *[figura 4]*, uma vez que as duas sereias, que ladeiam a imagem de S. Tiago «Matamoros» surgem com asas. Não foi possível, até ao momento do término deste artigo, deslindar a função deste apêndice. As razões para esta adição dividem-se entre a influência das sirenes gregas levadas pelos europeus (menos provável), a associação com anjos e com divindades locais, possivelmente associadas à água da chuva. No caso das nagini, estas surgem com asas no púlpito de S. João Facundo (Corlim) *[figura 11]*, viradas para a frente, de forma a tapar o tronco. Também não foi encontrada nenhuma explicação para este caso particular, podendo, no entanto, este simplesmente procurar cobrir o peito das figuras femininas.

Brosseau refere que a semelhança entre os dois tipos iconográficos poderá dever-se a vários factores, sendo o mais provável a relevância da Propaganda Fide (criada em 1622 pelo Papa Gregório XV), nas possessões portuguesas e espanholas. O autor segue a sugestão de José Gabriel Navarro, em que através deste organismo romano vários religiosos – jesuítas e de outras ordens – tenham viajado com artesãos da Índia para a América do Sul, ou simplesmente comunicado o programa iconográfico a seguir aos entalhadores que se encontravam no local – espanhóis, crioulos, indígenas ou portugueses (Brosseau, 2012: 362).

VI. CONCLUSÃO

«Las similitudes y afinidades formales que existen entre los púlpitos de la India portuguesa y aquellos del virreinato del Perú, queda claro que mucho se tiene todavía que hacer al respecto». Esta é uma das frases presentes na conclusão da tese de doutoramento de Brosseau – monografia cujo conhecimento da sua existência pecou por tardia, tendo-a conhecido no momento da realização deste artigo – e com a qual não poderia estar mais de acordo. Há, efectivamente demasiadas semelhanças entre as "sereias" destas duas geografias para que possam ser entendidas como mera coincidência. Aliás as relações entre Goa e Potosí são comprovadas por Subrahmanyam, que refere que durante o princípio do século XVII a prata do Novo Mundo começou a afluir a Goa, através da Carreira da Índia (Brosseau, 2012: 362). Por outro lado, este metal era procurado pelos portugueses directamente em Potosí, que chegavam às terras andinas através do Brasil, mais concretamente pelo rio da Prata. O número de portugueses presentes no virreinado peruano durante o século XVI era elevado e tal era justificado pelo contrabando de prata entre os dois países (Brosseau, 2012: 298; Machado, 2005). Esta possibilidade levanta, no entanto, algumas dúvidas, particularmente no caso goês. A Propaganda Fide teve neste território uma acção concorrencial com o Padroado Português, não apresentado, até ao momento da conclusão deste artigo - uma relevância substancial nos territórios das igrejas em estudo.

Contudo, este organismo papal exerceu influência em vários territórios asiáticos, nomeadamente Bombaim (Mattoso, 2010: 31). As igrejas goesas aqui analisadas apresentam desde os finais do século XVII características próprias, que não foram impostas aos locais, nem negociadas entre estes e os prelados e autoridades portugueses. São, de facto, edifícios desenhados por arquitectos e pedreiros goeses, e financiados pelos grandes proprietários (*gankares*) e comunidades locais (Gomes, 2011: 6-7). Os desenhos dos interiores e exteriores das igrejas saíram das mãos de padres católicos, de origem brâmane, como são exemplo Francisco do Rego (1638-1689) – arquitecto da igreja de Santana, em Talaulim – e João de Frias (1664-1727) – tracista da igreja de N. S. da Piedade, Divar. A autonomia artística parece ter também estado presente, como referido acima, nas igrejas andinas. Deste modo é possível inferir que as particularidades destas igrejas tiveram influência jesuíta, nem sempre de forma directa, mas por via da criação de um clero nativo forte, que posteriormente, juntamente com pedreiros, pintores e escultores autóctones, potenciou estas construções.

No que diz respeito aos suportes, e como já foi referido anteriormente, estes podem variar entre a escultura relevada em pedra (sereias sul-americanas), na base dos púlpitos (Índia e Bolívia), em peças de mobiliário (Índia), em cerâmicas pintadas (Bolívia), em estuque (Índia), e na ourivesaria e utensílios domésticos (em ambos os continentes). A escolha da técnica, suporte e material estarão relacionados com a própria natureza de cada uma das regiões e as suas técnicas / suportes e tipologias artísticas preferenciais. Em termos simbólicos é possível inferir que, independentemente da sua origem, e as lendas e mitos nas quais estão sustentadas, quando utilizadas nas igrejas católicas, ganham uma função apotropaica, tanto nos púlpitos, como nas fachadas.

É certo que há muito para explorar nestas duas geografias que ao invés de serem antagónicas, se complementam, tendo como intermediário os religiosos e colonos europeus. É pretendido, portanto, abrir de novo a discussão para estes dois casos particulares, com a esperança de que possam ser desenvolvidos conjuntamente, de forma transversal, para que compreensão destes objectos seja mais completa.

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André - O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. Perspective. Actualité en histoire de l'art. 2 (2013).

BAYÓN, Damian - Un problème de filiation architecturale : la cathédrale de Puno au Pérou. Annales. 25:5 (1970) 1376–1387.

BROSSEAU, Esteban Garcia - Nagas, naginis y grutescos: la iconografía fantástica de los púlpitos indo-portugueses de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII. [S.l.] : UNAM, Mexico City, 2012

CHICÓ, Mário Tavares - "A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia portuguesa". Em Separata Belas Artes, vol. 7. Lisboa : [s.n.]

COSNET, Bertrand - La corporalitas des vertus et des vices: la question de la personnification dans l'imagerie morale romane. Revue d'Auvergne: Le corps et ses représentations à l'époque romane. Tome 128:2012) 215–228.

DIXON-KENNEDY, Mike - Encyclopedia of Greco-Roman Mythology. Oxford : ABC-Clio, 1998

FERRÃO, José Mendes - A aventura das plantas e os descobrimentos portugueses. 3ª ed. rev ed. Lisboa : Funchal : IICT : Chaves Ferreira-Publicações ; Fundação Berardo, 2005. ISBN 978-972-672-964-8 978-972-99256-2-7 978-972-8987-00-8.

FRIAS, Hilda Moreira De - A arte dos púlpitos. Lisboa : Livros Horizonte, 2016

GISBERT, Teresa - Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz, Bolivia : Fundación BHN, 1980

GOMES, Paulo Varela - Whitewash, Red Stone. New Dehli : Yoda Press, 2011

GRUZINSKI, Serge - O pensamento mestiço. São Paulo : Companhia das Letras, 2001

GUZZONI, Ute - Die Ausgrenzung des Anderen: Versucht zu der Geshichte von Odysseus und Sirenen. Em Sehnsucht und Sirene: Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler : Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1992

KAUFMANN, Thomas DaCosta. - Toward a geography of art. Chicago and London : University of Chicago Press, 2004

MACHADO, Maria José Goulão - «La Puerta falsa de América» : a influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colonial. [S.l.] : Coimbra, 2005

MARTINS, Renata Maria De Almeida - Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). São Paulo : São Paulo: [s.n.], 1 Out. 2009

MARTINS, Renata Maria De Almeida - Le sirene delle Ande e il sincretismo culturale nell'arte coloniale in America Latina. La Terra delle Sirene - Rivista del Centro di Studi e Ricerche Multimediali Bartolommeo Capasso. Napoli. 2015) 63–80.

MATTOSO, José (Dir.). Rossa Walter (Coord. .. - Ásia - Património de origem portuguesa no mundo: arquitectura e urbanismo. Em Património de origem portuguesa no mundo: arquitectura e urbanismo. [Vol. 3] ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

PEREIRA, José - Barroque Goa: the architecture of Portuguese India. Delhi : Books & Books, 1995

PEREIRA, Paulo - Arquitecturas Sagradas. Em Enigmas: Lugares Mágicos de Portugal, vol. II. Lisboa : Círculo de Leitores, 2004

REGO, António Da Silva - Documentação para a História do Padroado Português do Oriente: Índia. Lisboa : Fundação Oriente - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995

REGO, Fernando Do - A influência das viagens portuguesas na economia agrária indiana. Sep. de «Studia», (48). Lisboa. 1989) 5–75.

REVILLA ORÍAS, Paola - Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina. Runa, 33(2). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2012) 133–155.

RODRIGUES, Nadia Ochoa - Ecos da Conversão: análise da iconografia religiosa na escultura relevada de Tiswadi (sécs. XVII-XVIII). [S.l.] : Universidade de Coimbra, 2017

SELBMANN, Sibylle - Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe : [s.n.]

SOUZA, Teotónio R. De - O património artístico cristão de Goa. Em Separata do Boletim Menezes de Bragança nº 172. Pagim : M/s. Compuset, Typesetters and Offset Printers, 1994

SUBRAHMANYAM, Sanjay - O império asiático português 1500-1700: uma história política e económica. Lisboa : Difel, 1995

TURINO, Thomas - The Charango and the «Sirena»: Music, Magic, and the Power of Love. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana. 4:1 (1983) 81–119.

WICKI, Joseph J. - Documenta Indica, vol. II, 1550-1553. Roma : [s.n.], 1956

ZIMMER, Heinrich - Mitos e Símbolos na Arte e Civilização Indianas. Lisboa : Assírio e Alvim, 1996

ŽUPANOV, Ines G. - The pulpit trap: Possession and personhood in colonial Goa. Res: Anthropology and aesthetics

VIII. FIGURAS

FIGURA 1 SEREIA DA IGREJA DE S. PEDRO, ZEPITA. IMAGEM ACESSÍVEL EM HTTP://WWW.ARCHI.PE/INDEX.PHP/FOTO/INDEX/8037 (20.05.2018).

FIGURA 2 SEREIA DA IGREJA DE S. TIAGO, POMATA. GISBERT, 1980: IMAGEM 54.

FIGURA 3 SEREIA DA IGREJA DE S. LOURENÇO, CATANGAS. GISBERT, 1980: IMAGEM 56.

DA ESQUERDA PARA A DIREITA, DE CIMA PARA BAIXO:

FIGURA 4 – SEREIA DA IGREJA DA COMPANHIA DE JESUS, AREQUIPA. IMAGEM ACESSÍVEL EM HTTP://KACHKANIRAQMII.BLOGSPOT.COM/2014/06/ (20.05.2018).

FIGURA 5 – SEREIA DA IGREJA DE S. TIAGO, LAMPA. REVILLA ORÍAS, 2012: IMAGEM 2.

FIGURA 6 - SEREIA DA IGREJA DE S. JERÓNIMO, AZANGÁRO. REVILLA ORÍAS,, 2012: IMAGEM 3.

FIGURA 7 - SEREIA DA IGREJA DA MISSÃO DE S. MIGUEL DE VELASCO, CHUIQUITOS. IMAGEM ACESSÍVEL EM HTTPS://WWW.PINTEREST.PT/PIN/522628731732213244/ (20.05.2018).

FIGURA 8 – SEREIA DA IGREJA DE S. CARLOS BORROMEO, PUNO. MARTINS, 2015: IMAGEM 3.

DA ESQUERDA PARA A DIREITA, DE CIMA PARA BAIXO:

FIGURA 9 – PÚLPITO DA IGREJA DO BOM JESUS, VELHA GOA. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 12 DE MARÇO DE 2015.

FIGURA 10 - PÚLPITO DA IGREJA DE N. S. DA PIEDADE, PIEDADE - DIVAR. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 2 DE MAIO DE 2015.

FIGURA 11 - PÚLPITO DA IGREJA DE S. JOÃO FACUNDO, CORLIM. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 19 DE ABRIL DE 2015.

FIGURA 12 - PÚLPITO DA IGREJA DE SANTANA, TALAULIM. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 13 DE ABRIL DE 2015.

FIGURA 13 – PÚLPITO DA IGREJA DE S. JOÃO BAPTISTA, CARAMBOLIM. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 28 DE ABRIL DE 2015.

FIGURA 14 – PÚLPITO DA IGREJA DE N. S. AJUDA, RIBANDAR. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 9 DE ABRIL DE 2015.

FIGURA 15 – PÚLPITO DA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO, NAROÁ – DIVAR. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 21 DE ABRIL DE 2015.

FIGURA 16 – PÚLPITO DA IGREJA DE S. PEDRO, PANELIM. IMAGEM DA AUTORA, TIRADA EM 2 DE MAIO DE 2015.

TURISMO CULTURAL E DESENVOLVIMENTO LOCAL: O CASO DO FESTIVAL GASTRONÔMICO DE TAQUARUÇU – PALMAS – TOCANTINS - BRASIL

Erig, Geruza Aline
Ramos Leão Paes, Elissélia Keila

TURISMO CULTURAL E DESENVOLVIMENTO LOCAL: O CASO DO FESTIVAL GASTRONÔMICO DE TAQUARUÇU – PALMAS – TOCANTINS – BRASIL

I. INTRODUÇÃO

A nossa alimentação sempre esteve traçada na identificação de elementos comestíveis e na elaboração de técnicas que permitissem o aproveitamento adequado dos recursos disponíveis. A perspectiva cultural também sempre esteve presente, tanto na definição do que seria efetivamente incorporado à dieta (pois comestibilidade por si só não é determinante), quanto na elaboração de técnicas de coleta, de produção, de preparo e de serviço desses alimentos.

De acordo com Montanari (2008):

> Comida é cultura quando consumida, porque o homem, embora podendo comer de tudo, ou talvez, justamente por isso, na verdade não come qualquer coisa, mas escolhe a própria comida, com critérios ligados tanto às dimensões econômicas e nutricionais do gesto quanto aos valores simbólicos de que a própria comida se reveste (MONTANARI, 2008, p.16).

Esses percursos por onde a comida transcorre, faz com que ela se apresente como um elemento decisivo da identidade humana e como um dos mais eficazes instrumentos para comunica-la.

Com o passar dos anos, pode ser observado que a gastronomia deixou de ser então apenas um ato de saciar a fome, e tornou-se algo relacionado ao prazer pessoal. Nos dias atuais, vários países têm sua identidade gastronômica bem definida o que acabou influenciando na consolidação de um destino turístico gastronômico como é o caso da Itália e da França.

A gastronomia como um produto, ou mesmo um atrativo de uma determinada localidade, é muito importante do ponto de vista turístico, pois apresenta novas possibilidades, na verdade, não tão novas, mas nem sempre bem exploradas, que são as diversas formas de turismo voltadas para as características gastronômicas de cada região (FURTADO 2004).

Várias são as matérias primas utilizadas no desenvolvimento da atividade turística, entre elas o patrimônio cultural de uma localidade constitui-se um importante elo entre o turismo e a cultura. Associar patrimônio e turismo é algo fundamental para o sucesso da atividade, tendo em vista que este patrimônio detém, a princípio, o potencial para atrair turistas a uma determinada destinação.

O Turismo e a Gastronomia são inseparáveis, pois não têm como se pensar em turismo, sem prever entre outros itens, a alimentação para curta ou longa permanência, onde o viajante não pode abster-se dela, e desta forma, sempre tende a experimentar a cozinha local.

A culinária no Brasil tem influências principalmente dos africanos, indígenas e do branco europeu. Em cada região do país, houve maior interferência de um desses povos. De Portugal, veio à apreciação dos brasileiros por doces. Dos índios, veio a importância da mandioca, que faz parte da culinária típica de quase todos os estados. As escravas africanas também contribuíram muito, já que grande parte delas trabalhava na cozinha das fazendas.

Considerando a amplitude do território do país, a culinária brasileira apresenta pratos ou comidas de todos os gêneros, espécies ou tipos praticados na arte culinária universal: crus, grelhados, guisados, cozidos, curtidos ao sol, aerados, avinhados, avinagrados, massas, saladas, apimentados, quentes, frios, embrulhados, picados, refogados, cozidos, recheados, temperados

com alho e sal, condimentados, empanados, à milanesa, desidratados, feitos em banho maria, rescaldados, caramelados, tostados, flambados, entre tantos outros.

De acordo com Furtado (2004), as pessoas buscam novos conhecimentos, querem experimentar novos sabores, vivenciar outras culturas e a gastronomia pode ser o motivo principal, ou o inicial, para se conhecer determinado local. Por exemplo, ir a uma festa típica, como a Oktoberfest (em Blumenau/Santa Catarina), e experimentar comidas típicas alemãs, a festa e a localidade têm as suas atrações, mas a comida pode ser o diferencial para a escolha desse local. Como também ocorre no Chile com suas vinícolas e seus pescados únicos, na França com sua culinária requintada e tradicional, na Itália com suas diversas variações, o exotismo da culinária oriental, como no Japão, China, Tailândia entre outros. O que não falta são variações e novidades e o turismo possibilita essas descobertas, por isso a gastronomia tem tudo a ver com o turismo.

A gastronomia é desta forma considerada importante e relevante para o turismo e possibilita inúmeras oportunidades para todos aqueles que souberem explorar direta ou indiretamente, esse nicho de mercado. Os exemplos citados mostram que a gastronomia como produto turístico é um importante motivador e mesmo quando não é o motivo e/ou elemento principal, sempre estará inserida no contexto e terá o seu papel de destaque num evento turístico, como uma viagem, passeio, feira ou reuniões.

Então, podemos notar a importância da gastronomia enquanto atrativo turístico-cultural, uma vez que ela não apenas visa saciar a fome, mas, também de aproximar as pessoas, identificar traços culturais de um povo por meio da sua religiosidade, etnia, produtos típicos, aproveitar o que solo de cada lugar tem a oferecer e através de sua capacidade de atravessar fronteiras, contribuir influenciar na cultura alimentar de cada região de acordo com as adaptações que dela ocorre.

Nessa perspectiva, encontra-se o Festival Gastronômico de Taquaruçu, um evento que tem por objetivo valorizar a culinária regional, incentivar o empreendedorismo na área gastronômica, trazer divisas para Taquaruçu e região, além de divulgar os produtos típicos da culinária tocantinense.

Taquaruçu é um distrito que fica localizado no centro geográfico do Estado do Tocantins, na região Serrana a 32 quilômetros da Capital do Tocantins, Palmas. Localizado na parte centro sul do município de Palmas, está dentro da área de proteção ambiental criada com vista à conservação dos recursos naturais existentes, principalmente dos recursos hídricos, pois, os mananciais que abastecem uma parte da população de Palmas estão localizados nessa região.

Diante disso, o presente artigo tem por objetivo apresentar como o Festival Gastronômico de Taquaruçu contribui significativamente para a promoção do turismo cultural em Palmas e região, bem como, leva desenvolvimento local para a comunidade, que participa ativamente de todo o processo de planejamento do evento.

II. METODOLOGIA

A metodologia utilizada nesse artigo foi a pesquisa exploratória, com levantamento bibliográfico e observação informal. Para Dencker (1998, p. 156),

> "os estudos exploratórios compreendem, além do levantamento das fontes secundárias, o estudo de casos selecionados e a observação informal". Ainda de acordo com a autora, fazer pesquisa é observar a realidade e muitos dados que o pesquisador precisa podem ser obtidos através da observação direta, por permitir o registro do comportamento no instante em que este ocorre (DENCKER, 1998).
>
> Para tanto, foi feita uma pesquisa bibliográfica e de campo de 4 a 8 de setembro de 2015. Foram estudados diversos materiais relacionados com gastronomia e turismo, festivais gastronômicos e

sua importância enquanto atrativo turístico, bem como foram analisadas notícias e matérias sobre os festivais gastronômicos do distrito, desde a sua primeira edição.

III. RESULTADOS E DISCUSSÕES

III.1 a valorização da identidade gastronômica através do turismo

O ser humano deixa em cada ato ou artefato produzido suas características subjetivas de moral e crença, herdadas a partir de seu modo de vida, quer seja no meio rural, urbano, escolar ou industrial, remetendo inevitavelmente às suas origens. A dança, as festas religiosas, o artesanato e a culinária são resultados de esforço para a produção da sobrevivência.

Quando estamos comendo um "arroz com pequi", somos afetados em todos os sentidos, principalmente da lembrança da herança dos índios que habitavam nossa terra, dos imigrantes de todos os continentes, dos tropeiros que transitavam o país levando gado e suprimentos para as vilas em lombos de burro. Das praias desertas surgiam as comidas mais especiais que seriam nossa maior expressão turística: nossa gastronomia.

A gastronomia como um produto, ou mesmo um atrativo de uma determinada localidade, é bastante interessante e importante do ponto de vista turístico, pois apresenta novas possibilidades.

Para analisarmos essas possibilidades, é preciso entender o porquê dessas características diferentes, o porquê cada comunidade, localidade ou mesmo grupos populacionais próximos que têm características gastronômicas diferentes, retornando até a satisfação alimentar do ser humano, apenas como necessidade de sobrevivência e sua, posterior evolução para chegar às diferenças atuais, aos rituais de integração e prazer que a gastronomia nos proporciona, sendo até uma "válvula" de escape para o stress da vida urbana.

Existem também casos, de populações próximas, inseridas em um mesmo ambiente natural, expostas ao mesmo tipo de clima e que estariam propícias a terem as mesmas culturas alimentares, cultivando os mesmos grãos, mas que passam a ter costumes diferentes.

Chegando a esse ponto é possível analisar as razões que levam o homem a experimentar alimentos culturais. A começar por ser dado como certo que a gastronomia está ligada ao prazer, dessa forma, o homem sente curiosidade de conhecer novas culturas, o que torna a alimentação típica das localidades, um atrativo para saciar o prazer de quem a degusta.

Nos últimos anos a gastronomia tornou-se um importante atrativo turístico, principalmente no que diz respeito a atrativo turístico-cultural, tendo em vista que os hábitos alimentares de um povo e os seus modos de saber - fazer identificam e expressam a identidade de uma comunidade. Para Braune (2007):

> Gastronomia é uma disciplina que exige arte não somente de quem executa, mas também de quem a consome ou usufrui. É artesanato, porque exige de quem a faz conhecimento, habilidade e técnica. É uma arte ou ciência que exige conhecimento e técnica de quem a executa e formação do paladar de quem a aprecia (BRAUNE, 2007, p.14).

Com a globalização, essas trocas de experiências ficaram mais fáceis, já é possível conhecer quaisquer alimentos, de todas as culturas, sem precisar conhecer às suas respectivas localidades, está quase tudo ao alcance da mão. Mas só conhecer os alimentos, sem conhecer o local e sua cultura, para muitos, não é o bastante, é a partir daí que o turismo gastronômico passa a ser um diferencial e abre um grande leque de possibilidades.

É importante destacar que a gastronomia surgiu a partir da evolução do homem. Uma maneira de se divulgar a gastronomia é através da mídia que leva informações sobre esta temática

constantemente para as pessoas com dois intuitos básicos: a cultura e; como opção de turismo, embora ambos estejam intimamente ligados um ao outro.

A gastronomia enquanto cultura, desperta curiosidades nas pessoas e assim como o turismo, é mediador apara saciar as inúmeras curiosidades do turista, transmitindo ainda, a ideia de status e classe social não apenas para o turista, como para a população residente.

III.2 Os Festivais Gastronômicos no Brasil

Os eventos gastronômicos têm sua importância por serem capazes de integrar uma cadeia de valor complexa que pode envolver desde os pequenos produtores, os prestadores de serviços, o varejo e até mesmo a indústria de alimentos. Quando promovidos de forma estratégica, possibilitam a valorização da cultura local, os saberes e os fazeres populares característicos de uma região, do comércio e do próprio destino turístico, configurando-se em um diferencial competitivo para a região, para os empresários e os profissionais da gastronomia envolvidos nestes eventos.

Sobre a realização de eventos gastronômicos o Guia prático de eventos gastronômicos formulado pelo SEBRAE (2016) ressalta:

> Aspectos como cultura, clima, localização geográfica e estação do ano interferem diretamente no resultado final da gastronomia, e, por conseguinte, dos eventos gastronômicos em que os elementos naturais e humanos se misturam para formar um só produto, singular, único e memorável quando bem elaborado e conduzido. Os eventos gastronômicos corroboram no sentido de dar visibilidade aos pratos típicos e à culinária, com identidade cultural (SEBRAE, p. 9).

Os eventos gastronômicos são importantes para o turismo – pela atração de uma demanda específica – e para a gastronomia que pode ganhar novos talentos ou então preservar suas tradições culinárias e históricas. Outro ponto favorável é que tais eventos contribuem para ampliar e socializar o conceito da gastronomia, ainda vista por muitos como algo destinado apenas às classes mais altas da sociedade. É também um meio de entrar em contato com as novas tendências, conhecer de perto como os chefs concebem suas criações, como utilizam os conceitos da gastronomia regional e os ingredientes da terra em pratos mais sofisticados, por exemplo.

Se acordo com Fagliari (2005):

> O Brasil possui diversos eventos voltados para o segmento gastronômico, mas nenhum deles apresenta formatação adequada para que seja considerado fator atrativo principal de uma localidade. Percebe-se que as regiões brasileiras, em geral, trabalham com os elementos gastronômicos mais simples, como produtos e pratos típicos amplamente promovidos no país. Há algumas exceções, em que atrativos mais complexos são desenvolvidos. Entretanto, confirma-se o fato de que o país ainda tem um desenvolvimento incipiente de seus atrativos gastronômicos (FAGLIARI, 2005, p. 140).

O autor supracitado observa que em alguns casos, os eventos gastronômicos são voltados para um único gênero alimentício ou um prato específico, tendo a gastronomia como cunho principal e como motivação principal a oportunidade de grande comercialização do produto em questão. Há ainda os eventos que se dividem entre eventos de produto típico e festivais gastronômicos (FAGLIARI, 2005, p. 152).

Nessa perspectiva, esse tipo de evento, que tem cunho gastronômico principal, funciona como modo complementar de atrair turistas para a região, superando a sazonalidade, movimentando o trade turístico.

Uma particularidade interessante é que enquanto as festas voltadas a um produto específico acontecem em períodos de safra, os festivais gastronômicos acontecem na baixa temporada. Percebe-se, portanto, o intuito do destino turístico de aumentar o seu fluxo de visitação.

Em alguns casos a localidade não possui nenhum tipo de tradição gastronômica, o que não chega a ser um fator inibidor para eventos desse tipo. "Há ainda, casos de festivais que ocorrem durante a alta estação, normalmente quando se deseja agregar valor a seu produto turístico usual e/ou já possuem cunho gastronômico" (FAGLIARI, 2005, p. 156).

Montanari (2013) completa:

> Assim como os produtos, os pratos também se mostram, talvez desde sempre, vinculados ao território, aos recursos, às tradições. Mas também nesse caso se delineia historicamente um objetivo impróprio: não mais distinguir as especialidades e utilizá-las como sinal identificador de culturas diversas, mas ajuntá-las, confundi-las, misturá-las (MONTANARI, 2013, p. 137).

Como um dos aspectos mais singulares da cultura, a culinária (local e regional) revela elementos da simbologia social cotidiana que constitui as tradições de um povo e forma um patrimônio que traduz o que não é dito, mas sentido. Além disso, a alimentação aguça todos os sentidos, com aromas, apresentação visual de pratos, exibição da atmosfera local, sabores e sons emitidos no manuseio, na preparação e na degustação, que provocam lembranças e sensações, e tudo isso pode e deve ser explorado na realização de um festival gastronômico.

Os festivais gastronômicos não fogem à regra e têm a missão de promover experiências inusitadas para o público, para os formadores de opiniões e para toda a cadeia que compõe os elementos principais da gastronomia brasileira, divulgando as localidades, revitalizando territórios, gerando indução turística, o que acarreta em ganho dos comerciantes participantes do evento, bem como do trade turístico como um todo.

III.3 O Festival Gastronômico de Taquaruçu

Taquaruçu é um distrito de Palmas e fica localizado no centro geográfico do Estado do Tocantins, norte do Brasil, na região serrana, distante 32 quilômetros do centro da capital, Palmas. Seu povoamento foi iniciado há mais de um século, mas somente a partir da década de 40 foi habitado. Segundo Santos (1996) os primeiros migrantes que deram início à formação do povoado de Taquaruçu, vieram, principalmente, do Maranhão e do Piauí, na década de 1940 dedicando-se a princípio à agricultura de subsistência, à atividade extrativista do coco babaçu e à criação de animais domésticos, com significado na vida social, econômica e cultural da comunidade, além do cultivo de diversos cereais como o arroz, milho, feijão e, principalmente a fava.

A chegada dos imigrantes vindos na maioria do Nordeste, com suas culturas e tradições, influenciou profundamente o modo de vida da população local. Essa mistura, unida com fortes elementos dos antigos habitantes do norte goiano, é revelada através de diversas formas como a culinária com comidas conhecidas como Maria Izabel, paçoca, beiju de coco, chambari, mangulão, mané-pelado, canjica, doces, licores de frutas regionais, dentre outras. Além disso, verificam-se, também aspectos da cultura africana e indígenas, as músicas e as danças nordestinas, como o forró e os ritos cristãos, principalmente com elementos de religiosidade popular: as rezas e novenas.

O Distrito de Taquaruçu de acordo com o diagnóstico turístico realizado pela prefeitura de Palmas, é um território verde, repleto de córregos e corredeiras, cachoeiras, pedras, picos íngremes e trilhas verdejantes. Um refúgio ideal para caminhar, pedalar, cavalgar, mergulhar, escalar ou, simplesmente, contemplar a paisagem natural.

Em agosto de 2001, foi instalado o Polo Ecoturístico do distrito de Taquaruçu e dentre as ações da Prefeitura de Palmas para revitalização do distrito, estava a captação de eventos para Taquaruçu, implementando o sistema produtivo local. Um desses eventos é o Festival Gastronômico de Taquaruçu, que acontece desde 2005 com o intuito de valorizar a culinária regional, incentivar o empreendedorismo na área gastronômica, trazer divisas para Taquaruçu e região e divulgar os produtos típicos da culinária tocantinense.

Organizado e divulgado pela Agência Municipal de Turismo - AGETUR, objetivava, ainda, definir uma identidade gastronômica para Palmas, que ainda se encontra em formação. Trata-se de um produto de divulgação de Palmas no cenário regional e nacional, constituindo-se em um atrativo turístico.

Convenientemente valorizada como uma atração, uma herança culinária diferencia o destino e o potencializa frente aos concorrentes, fator que tem motivado a ampliação dos estudos sobre turismo gastronômico, a ponto de se estabelecerem conexões entre produtos alimentares e destinos turísticos (Kesimoglu, 2015).

Faremos então, um panorama de todos os anos que o Festival Gastronômico de Taquaruçu ocorreu, mostrando sua evolução. No primeiro ano de Festival, em 2005, cinco barracas comercializavam alimentos, onde as mesmas concorriam como melhor prato. O prato vencedor foi "Surubim ao molho branco".

No ano seguinte, em dois dias de evento, o festival já se consolidava com um grande público e ampliava a estrutura de competição, passando a contar com júri popular e júri selecionado. O prato vencedor foi "Escondidinho de carne de sol".

Na edição de 2007, como de praxe, haviam pratos com produtos típicos da região, como picadinho ao molho picante, caramelizado de mandioca ao leite de babaçu, cuscuz de carne de sol, pavê de macaúba, cocada assada, carne de sol com pirão de queijo, Maria Isabel no azeite de coco com queijo e fios de cana-de-açúcar, galinhada e caldo de chambari.

Já no ano de 2008 o festival já contava com 43 pratos concorrentes. O prato vencedor do evento foi "Peixe ao molho de maracujá com arroz Birubiru". A figura 1 mostra o prato vencedor com sua inventora:

FIGURA 1: MARLENE OLIVEIRA COM O PRATO VENCEDOR DO FESTIVAL EM 2008

Fonte: Prefeitura de Palmas, 2008.

Em 2009, foram elaborados pelos participantes do festival, pratos como polenta com carne-seca, bobó de camarão, pudim de cupuaçu com farinha de tapioca baião de três (carne, feijão e queijo), canjica de leite de coco, fava à moda tropeira, linguiça de tucunaré ao molho de açaí, ricoxi

da serra, galinhada caipira ao molho pardo, tapiocas (carne de sol, mel com banana e canela), panqueca sabor do Tocantins, escondidinho de couve e abacaxi, arroz de lentilha com carne de sol desfiada, lasanha de milho da serra, cozido de vitelo com vinho tinto, frango à jardineira, frango ao creme de pequi e tucunaré empanado com molho de açaí e chips de cará.

Em 2012, após dois anos sem o evento, Taquaruçu voltou a receber um grande público na 6ª edição. Cerca de 15 mil pessoas estiveram no evento, e foram montadas 40 barracas de alimentação. OS critérios para a avaliação dos jurados, para a eleição das iguarias, destacam-se a apresentação, a criatividade e a originalidade, bem como a avaliação do atendimento, higiene, decoração interna e organização dos estandes. Os pratos vencedores dessa edição foram "Carne de sol desfiada com purê de cabotiá e salada de feijão fradinho e a "Cocada assada com sorvete de murici". A figura 2 mostra o prato doce vencedor:

FIGURA 2: COCADA ASSADA COM SORVETE DE MURICI.

Fonte: Prefeitura de Palmas, 2012.

A 7° edição do festival contou com 24 receitas doces e 36 salgadas. Além de divulgar a culinária local, artistas de outras regiões também tiveram a oportunidade para expor seus trabalhos. Os vencedores foram a "Torta de carne de sol com creme de abóbora" e Churros de cupuaçu".

Sobre a 8ª edição do Festival Gastronômico de Taquaruçu, o então prefeito de Palmas Carlos Amastha declarou que "as riquezas naturais combinadas com a gastronomia típica da região não têm como não ser sucesso". O evento contou com shows regionais e também nacionais dos artistas Nando Reis, Kiko Zambianchi, Jorge Vercillo, Paula Toller e Thales Roberto. Outra inovação desse ano foi a ampliação do circuito, unindo as duas principais praças de Taquaruçu, além da presença do chef de cozinha e apresentador, Edu Guedes. A figura 3 mostra uma imagem dessa edição.

FIGURA 3: 8ª EDIÇÃO DO FESTIVAL GASTRONÔMICO DE TAQUARUÇU.

Fonte: Prefeitura de Palmas, 2014.

O então presidente da Agência Municipal de Turismo, Cristiano Rodrigues, destacou que a expectativa é de que a 8ª edição superasse as demais. Segundo o presidente: "Por meio do evento, garantimos o principal objetivo que é fortalecer a identidade gastronômica local e fomentar o turismo".

Uma das novidades na 9ª edição do Festival Gastronômico de Taquaruçu, no ano de 2015 foi a inclusão da categoria de "comidinhas salgadas", incluindo nessa categoria pratos como sanduíches, pamonhas, salgados, tapiocas, crepes, pastéis, tortas em geral, pizza e cuscuz. Assim como nos anos anteriores, a categoria "salgados" continua com a obrigatoriedade de um prato com elaboração de proteína com acompanhamentos, e a outra categoria é a de "pratos doces".

Outro diferencial da 9º edição foi a etapa de degustação. As 100 receitas pré-selecionadas passaram por esta fase. Todos os participantes do festival, deveriam concorrer com uma receita, em apenas uma das três categorias existentes.

Na praça Vereador Tarcísio Machado da Fonseca, o visitante encontrou as barracas do concurso de gastronomia, no qual foram inscritas 59 receitas, sendo 39 salgadas e 20 doces, todas voltadas para a valorização dos ingredientes culinários regionais e a criatividade na elaboração dos pratos, os quais obrigatoriamente são típicos da culinária tocantinense. Já na Praça Joaquim Maracaípe, foi montada uma estrutura com 20 barracas, onde se comercializavam artesanatos e produtos alimentícios da região. Houve também uma agência de receptivo do distrito, que oferecia pacotes turísticos, adega de vinhos, frios e massas, e a participação de restaurantes instalados no distrito.

A grande novidade do festival nesta edição foi a "Cozinha Show", projeto realizado por meio da parceria entre a AGETUR e a Associação Brasileira de Bares e Restaurantes (ABRASEL). O evento consistiu na preparação de pratos por chefs de cozinha na frente do público. Além dos chefs regionais, a programação contou com a participação do renomado chef Edu Guedes que elaborou um prato com ingredientes locais.

Nos pratos salgados, predominaram ingredientes tidos como tradicionais da cozinha tocantinense, como buriti, coco babaçu, pequi, tucunaré, carne de sol, milho, macaxeira e castanha de caju. Já nos pratos doces, os ingredientes utilizados foram: tapioca, cajá, cupuaçu, murici, buriti, milho e coco babaçu. Nota-se que alguns ingredientes são comuns na elaboração dos pratos doces e dos salgados, como coco de babaçu, tapioca e milho. Outra questão importante é a valorização da carne bovina, dos 36 pratos salgados inscritos, 20 utilizaram a carne como ingrediente principal e quatro utilizaram-se da mandioca.

Os pratos comercializados no festival, seguem uma cultura gastronômica brasileira, quando se utiliza predominantemente da carne bovina, aspecto generalizado no território nacional, que de acordo com Lody (2013):

> A carne tem um valor especial dentro das nossas cozinhas regionais. É uma comida considerada nobre; uma comida que retoma formas ancestrais das caças imemoriais dos provedores, dos caçadores, daqueles que dão de comer, e, junto com tudo isso, há também o sentimento do bem comer. Pois comer bem é comer com carne (LODY, 2013, p. 11).

De acordo com Santos e Bastos (2016) em uma entrevista com Hugo Maciel da Silva (2013), o técnico da AGTUR afirma que a valorização da culinária regional no festival objetiva utilizar ingredientes do cerrado, além de proporcionar renda aos comerciantes participantes:

> Os participantes têm a oportunidade de ter uma renda extra, o que é extremamente importante para o pessoal que mora lá. Salientou o aspecto cultural que permeia o evento: A culinária está totalmente vinculada à cultura, desenvolvimento de um prato, caracterização, apresentação do prato utilizando ingredientes da culinária regional, isso de certa forma valoriza a nossa culinária (SANTOS E BASTOS, 2016).

Nota-se que a cada edição, o Festival Gastronômico vem se confirmando como uma grande oportunidade no turismo de eventos e negócios do estado. Além de gerar benefícios para a comunidade e todo o trade da região, ele coloca o destino como um todo em evidência, fidelizando cada vez mais o número de turistas e visitantes, fatores esses, responsáveis pela melhoria da infraestrutura do distrito e também de seus atrativos, beneficiando diretamente a capital Palmas, distrito de Taquaruçu e o estado do Tocantins.

Corroborando com as informações de incremento de renda para os comerciantes do evento, tomamos por base uma pesquisa que analisou o perfil socioeconômico do turista e do visitante do 8° Festival Gastronômico de Taquaruçu, realizada por ERIG et al (2015). A pesquisa foi aplicada in loco, durante o Festival de 27 a 31 de agosto de 2014 e identificou que a média de idade dos entrevistados é de 34 anos, sendo que foram entrevistadas 312 pessoas, onde 97% desses, são do Tocantins, sendo, em sua maioria, residentes em Palmas. A escolaridade dos entrevistados é, na maioria, de nível médio e nível superior.

Além disso, a pesquisa apontou que o gasto médio por pessoa em cada noite de festival foi de aproximadamente R$ 96,05 sendo que gerou cerca de R$ 3.850.000,00, em todos os dias de evento, considerando um público total de 40 mil pessoas (com reposição).

Porém, de acordo com Oliveira; Ferreira; e Erig (2015) o Festival Gastronômico de Taquaruçu, devido as proporções que vêm tomando, deve ser elaborado e desenvolvido de acordo com os princípios da sustentabilidade, garantindo a satisfação das necessidades básicas da população, valorizando a preservação dos recursos naturais e culturais do distrito. Considerando a importância da preservação ambiental na atualidade é necessário realizar eventos voltados para sustentabilidade, trazendo consigo a conservação dos recursos naturais, garantindo a preservação do atrativo e abrindo oportunidades para futuras edições e captações de novos eventos.

Segundo os autores supracitados:

> O Festival Gastronômico de Taquaruçu deve ter como tema a sustentabilidade, traduzindo-se por meio da valorização dos alimentos produzidos de forma responsável, em termos socioambientais, como os orgânicos ou naturais, e também do aproveitamento de subprodutos. Neste sentido, o evento dever estimular a utilização das frutas e especiarias do Tocantins, como forma de promover a conscientização do público sobre a riqueza de recursos naturais e a importância da preservação do bioma, para garantir o equilíbrio ecológico e a diversidade da cozinha tradicional e da cozinha contemporânea (OLIVEIRA; FERREIRA; e ERIG, 2015, p.7).

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gastronomia de Palmas ainda está em formação. É uma gastronomia que expressa uma cozinha com uma diversidade de alimentos que caracterizam a região na qual se integra. Para entender um povo faz-se necessário estudar suas heranças, o que foi deixado pelos antepassados, buscar as suas relações sociais de comensalidade, presente nas casas e nos pontos comerciais. Ao chegarem à Palmas, os visitantes e turistas têm contato com a culinária local, que é uma mistura das culinárias indígena, mineira, goiana e nordestina, com uma forte presença de frutos do cerrado.

É perceptível a importância do festival gastronômico do Tocantins para a cultura e gastronomia de Palmas. As pessoas já conseguem identificar através dos pratos servidos no evento, uma cultura gastronômica dessa cidade de formação tão recente.

Mesmo atingindo patamares de grandes festivais, com shows nacionais e atrações de alto nível ganhando destaque entre os muitos eventos desse segmento em outros estados, o festival gastronômico de Taquaruçu conseguiu manter características próprias, com a valorização de ingredientes típicos locais e dos pequenos empreendedores da gastronomia de Palmas criando pratos locais e com identidade local.

Percebe-se que o festival representa mais do que um grande evento, é um momento de valorização da cultura palmense, um momento de fortalecimento da gastronomia local, e principalmente do incremento ao turismo de Palmas e de Taquaruçu, que a cada dia desenvolve mais suas potencialidades.

Palmas tem tendências gastronômicas contemporâneas. Como citado anteriormente, a cidade, apesar criação recente, já oferece uma grande variedade gastronômica, possibilitando assim, a população e os turistas usufruírem de uma diversidade que vai desde as comidas típicas do Estado até pratos internacionais. O Festival Gastronômico de Taquaruçu é um evento disseminador da cultura gastronômica de Palmas e do Tocantins. É um evento que explora ingredientes regionais com elementos diferenciados sendo que os pratos comercializados durante o festival ficam disponíveis, em sua maioria, durante todo o ano para que a população, os turistas e os visitantes os apreciem.

V. REFERÊNCIAS

BRAUNE, R; FRANCO, S. **O que é Gastronomia.** São Paulo: Brasiliense, Col. 322, primeiros passos, 1ª edição, 2007.

DENCKER, A. de F. M. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Turismo.** São Paulo: Futura, 1998.

ERIG, Geruza Aline; SANTOS, Keila Maria da Conceição Oliveira. **Festival gastronômico de Taquaruçu – Palmas - Tocantins:** formação de identidade e fomento do turismo no Norte do Brasil. Disponível em: <http://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/jice/8jice/paper/viewFile/8388/3948>. Acesso em: 28 abr, 2018.

ERIG, Geruza Aline et al. **Perfil socioeconômico do visitante do 8° Festival Gastronômico de Taquaruçu – Distrito de Palmas/TO.** Disponível em: http://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/jice/6jice/paper/viewFile/6978/3452 . Acesso em: 28 abr, 2018.

FAGLIARI, G.S. **Turismo e Alimentação:** análises introdutórias. São Paulo: Rocca, 2005.

FURTADO, F. L. **A gastronomia como produto turístico.** Revista Turismo, dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistaturismo.com.br/artigos/gastronomia.html>. Acesso em: 26 mai. 2016.

G1 Tocantins**. Edital do 9º Festival Gastronômico de Taquaruçu é lançado com novidades**. Palmas – TO, abr. 2015. Disponível em <**http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2015/04/edital-do-9-festival-gastronomico-de_taquarucu-e-lancado-com-novidades.html**>. Acesso em: 26 mai. 2016.

KESIMOGLU, A. (2015). **A reconceptualization of gastronomy as relational and reflexive.** Hospitality & Society. v. 5, n.1, p. 71-91.

LODY, R. **Farinha de mandioca** – o sabor brasileiro e as receitas da Bahia. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

MONTANARI, M. (2008). **Comida Como Cultura.** São Paulo: Senac São Paulo.

_____. (2013). **Comida como cultura.** 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo.

PALMAS. Agência de Turismo. **8º Festival Gastronômico de Taquaruçu traz shows nacionais e outras atrações**. Palmas – TO, ago. 2014. Disponível em: <**http://www.palmas.to.gov.br/secretaria/agencia-de-turismo/noticia/1497532/8o-festival**

gastronomico-de-taquarucu-traz-shows-nacionais-e-outras-atracoes/>. Acesso em: 26 mai. 2016.

OLIVEIRA, Danerson Cardoso de; FERREIRA Mayele Cristina de Andrade; ERIG, Geruza Aline Erig. **Importância do planejamento de eventos em busca da sustentabilidade: o caso do 8° Festival Gastronômico de Taquaruçu – Palmas – Tocantins**. 6ª Jornada de Iniciação Científica do IFTO. 2015. Disponível em: http://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/jice/6jice/paper/viewFile/6947/3445 Acesso em 22 mai. 2016.

SANTOS, J. E. **Taquaruçú:** reconstruindo uma história através da memória (1940-1960). Recife: UFPE, 1996. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, 1996.

SANTOS, Franksley. BASTOS, Sênia. O papel do Festival Gastronômico de Taquaruçu na definição da gastronomia de Tocantins/TO. **Revista Turismo – Visão e Ação** - eletrônica, vol. 18 - n. 3 - set. - dez. 2016. Disponível em: https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rtva/article/view/9195 Acesso em: 26 mai. 2016.

SEBRAE. **Guia Prático de Eventos Gastronômicos: Saiba Como Idealizar o Seu.** Disponível em: <http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/348ffffe30aeb4456c394360ddc870100/$File/7240.pdf>. Acesso em: 27 abr, 2018.

SILVA, J. N.; SILVA, E. S. **Os impactos socioeconômicos causados pelo turismo no distrito de Taquaruçú – Palmas/Tocantins.** UNICAMP, Campinas, 2003.

POÉTICA Y RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA INTERIOR MEXICANA

García Casillas, Elisa Marcela

"POÉTICA Y RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA INTERIOR MEXICANA"

I. INTRODUCCIÓN

Si nos referimos a poética y retórica en la arquitectura y sobre todo en los espacios interiores mexicanos, un referente indiscutible es Luis Barragán, quien articuló una poética que ha sido reconocida a nivel mundial evidenciando una manera muy particular de sintetizar e interpretar las interrelaciones entre el usuario, el espacio y la cultura; donde a partir de éstas genera todo un discurso que parece estar hecho del interior hacia el exterior.

Por lo tanto, las siguientes líneas están enfocadas en hablar sobre la configuración de lo público y lo privado en la Casa Estudio, y cómo la definición de dichos ámbitos nos dejan entrever que no solo se trata de algo formal al separar y dividir espacios, sino que involucran una serie de objetos, pensamientos, acciones, sensaciones, etc. que les otorgan cualidades más profundas, es decir que podemos hablar de poética y retórica.

Sin embargo para adentrarnos a la temática es interesante abordar de manera introductoria por qué hablar de poética y retórica en un discurso arquitectónico, lo que muchos considerarían aventurado por considerar a estos dos conceptos referencias en cuestiones de lenguaje verbal y/o escrito, es decir, ya sea en poesía y/o discursos literarios; sin embargo, es relevante entender que ambas abarcan el género artístico, por lo que la arquitectura también tiene cabida al ser un proceso creativo, donde a partir de su la interrelación con el usuario y los elementos tangibles e intangibles se pueden transmitir valores, identidad y significados.

Por lo tanto al hablar de poética nos referiremos al término poiética (Etienne Souriau 1998: 892-895) la cual propone una reflexión sobre el quehacer del arte, creatividad y composición, manifestando en todo momento una actitud estética al igual que la retórica, refiriéndose ésta última a la propiedad y forma del discurso, persuadiendo al receptor a interpretar de acuerdo a lo planteado; por lo tanto ambas disciplinas están relacionadas con el concepto de belleza a través de la percepción: sentidos, la vivencia: experiencia y la idealización.

> Al respecto el mismo Barragán menciona en su discurso de aceptación del premio Pritzker:"[…]me había concedido el premio por considerar que me he dedicado a la arquitectura "como un acto sublime de la imaginación poética". En mí se premia entonces, a todo aquel que ha sido tocado por la belleza […]La belleza habla como un oráculo, y el hombre, desde siempre, le ha rendido culto […]". (Antonio Riggen 2000: 58-60)

Pero ¿cómo se logra que dichos conceptos "poética y retórica" cobren sentido en la arquitectura?, pues bien, primero se da a través de insertarse dentro de un contexto donde el proceso de comunicación se construye a partir de elementos socio-culturales, necesidades estéticas y funcionales de la vida cotidiana; definiendo no solo el lenguaje formal del espacio, sino también las interpretaciones que se dan a partir del mensaje articulado, es decir formas de habitar; debiendo generar una armonía entre todas las partes del discurso y los implicados en él: emisor/creador, receptor/habitante y contexto/espacio; definiendo así una identidad y valores, estableciendo a la arquitectura interior como un constructo social, al generar un sentido de apropiación y pertenencia a través del tiempo: del cómo se vive-habita, cómo se interpreta, se ordena, representa, se idealiza e incluso el cómo se trasmite, etc. es decir el cómo se domestica el espacio y se logra la narrativa épica de la vida humana (Juhani Pallasmaa 2013: 3:57-3:59") dentro de un universo dotado de interrelaciones entre el usuario (gustos, valores, necesidades), el espacio (envolvente), los objetos y/o artefactos (solvencia funcional, estética y emocional) y el contexto social (códigos, usos y

costumbres, etc.), configurando ámbitos donde la dialéctica se hace más que presente en la creación de espacios, tanto públicos como privados, íntimos y sociales, o interiores y exteriores, entre otros; que logran propiedades de la poética como idealidad, espiritualidad o belleza y de la retórica: deleitar, conmover y persuadir; es decir, llegar a Habitar: el cual "[…] tiene que ver con la manera como la cultura se manifiesta en el espacio […]". (Ángela Giglia 2012: 9) Fig. 1

FIG. 1 REPRESENTACIÓN DEL AMBIENTE INTERIOR DEL COMEDOR DE LA CASA ESTUDIO. FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS

Lo anterior sienta las bases para intentar adentrarnos a la Casa Estudio desde una perspectiva interior, donde a partir de la identificación e interrelación entre elementos tangibles como: el objeto arquitectónico, el objeto de equipamiento y el decorativo; y de elementos intangibles como las cualidades del ambiente: temperatura, olor, sonido, iluminación; o las esfera de relación: olfativas, táctiles y visuales (referidas a manifestaciones microculturales" (Umberto Eco 1986: 299-300) de acuerdo a Umberto Eco surgen a partir de la concepción del espacio, es decir, del interior hacia el exterior o del exterior al interior; y la codificación que se da a los espacios a través de las relaciones y distancias entre personas y por qué no entre objetos) los cuales articulan la vida cotidiana al definir narrativas, actividades, relaciones, rituales e identidad en el espacio; es decir un sentido manifiesto del habitar donde "el valor de la vivienda reside antes que nada en su capacidad de favorecer la sensación de cálido recogimiento y de discreta relación entre los propios espacios "interiores" ya sean cerrados o abiertos […]". (Adriano Cornoldi 1999: 9)

Generando así ámbitos de acción donde las escalas, las interrelaciones usuario-espacio-objeto, las dimensiones, las proporciones, la temporalidad e incluso las cuestiones cuantitativas intervienen en la configuración y habitar de la arquitectura interior, dando carácter al espacio a través de cualidades como: lo público.- aquello que es colectivo y le compete a diversas personas; que manifiesta cierta inaccesibilidad en generar interacciones, hablando de esferas de percepción como el volumen de voz, gesticulaciones, alcance visual, etc. Lo privado aquello que es solo para pocas personas, familia o incluso personal, refiriendo a un nivel de confianza de vida cotidiana; constituyendo "límites del dominio físico" (Umberto Eco 1986: 300) Lo íntimo será aquello que

es propio de la persona, que envuelve totalmente, el cual tiene un sentido más cualitativo, es un sentir que se percibe como un espacio personalizado, con límites sensibles y con alta sensación táctil y olfativa; y por último lo social referido a aquel espacio donde hay interacción entre personas, es decir relaciones interpersonales. "Los hombres de distintas civilizaciones habitan *universos sensoriales* distintos y así, las distancias entre los que hablan, los olores, el tacto, la percepción del calor de los otros, asumen significados culturales" (Umberto Eco 1986: 298); A su vez entenderemos como exterior, aquel que está afuera de los límites de un lugar; y por ultimo espacio interior aquel que está contenido, que habla del manejo de diversas escalas: íntima, personal y social a través de las cuales se generan formas de habitar mediante hábitos, costumbres y apegos, por medio de las interrelaciones que se generan entre los objetos arquitectónicos, elementos intangibles como la iluminación, la temperatura, los olores, etc. objetos de equipamiento y decorativos que logran un mayor detalle, confort y nivel de acogimiento de acuerdo a las necesidades del usuario: tanto sociales como personales; construyendo toda una narrativa al interior de la casa, la cual estará supeditada a una cuestión temporal: mientras más cómodo y acogedor sea el espacio, mayor será el tiempo de estancia, es decir la temporalidad será marcada de acuerdo a los elementos que configuran el espacio contenido. Fig. 2

FIG. 2 COMPARATIVA DEL AMBIENTE INTERIOR, IZQUIERDA: ILUMINACIÓN NATURAL EN DICIEMBRE Y DERECHA: ILUMINACIÓN NATURAL EN ABRIL. FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS EN CONVENIO CASA BARRAGÁN

Sin embargo, es importante no cerrarnos a la idea de que al referirnos al espacio interior, estamos hablando del espacio delimitado por cuatro paredes, piso y techo; sino más bien, entenderlo como aquel que alberga prácticas de la vida cotidiana, que incluso puede estar en un espacio abierto, donde el usuario da materialidad a su sentido de la experimentación al construir un lugar de pertenencia, tanto individual como de manera colectiva a través de la apropiación, adaptación y adopción de códigos de relación y conducta, etc. que dan significado a su entorno; incluyendo otros conceptos que se co-relacionan y que forman parte de la poética y retórica de la obra de Barragán: lo funcional y lo emocional, la tradición y la innovación, lo espiritual y lo mundano, la vida y la muerte, etc.

> "[…] dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en innumerables matices […] Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos;* están prontos a invertirse. […] Rilke realiza íntimamente en el espacio de lo de dentro- esta estrechez, donde todo es a la medida del ser íntimo." (Gaston Bachelard 1975: 46,198)

Por lo tanto a partir de esto se generan dos premisas generales en las que nos basamos para las siguientes líneas: primero estableciendo a la Casa como un espacio artístico y cultural que presenta no solo un trabajo morfológico sino que manifiesta una composición entre el habitante, el espacio y la cultura; y segundo, expresando su visión del universo a través de metáforas y dialéctica (retórica), como signos articulantes de una propuesta del habitar mexicano por medio de elementos tangibles e intangibles (interpretaciones, ideas y objetos), surgidos a través del tiempo, experiencias, memorias, aprendizajes, ensoñaciones de la vida cotidiana mexicana, del arte y de expresiones artísticas universales que dieron oportunidad a reinterpretaciones, entre las que podemos encontrar: volcar la vida hacia los interiores, el esquema de la casa californiana con el recibidor como articulador de la casa; proyección de jardines y/o patios como espacios de contemplación; separación de ámbitos públicos y privados, evolucionando incluso a íntimo y social, llevando el término de comodidad a niveles de detalle; recuperación de identidad a través de muebles, objetos, utensilios, materiales, acabados, paleta de color y arte popular; relación directa-indirecta con el exterior; espacios con denotación y connotación religiosa y cultural; La cocina se presenta como un espacio de servicio totalmente funcionalista; formas ortogonales, diseño de mobiliario funcional, fuentes y piletas como elementos de ornato en jardines, grandes muros como fortalezas, etc. Mostrando así, un tipo de vida doméstica, apostando por un discurso sensorial que la retórica en arquitectura podría llamar Arquitectura emocional: "pensamiento estético y lenguaje artístico, que le permitirán llegar a la creación de un -poema plástico." (Mario Monteforte 1993: 128)

> "Mi casa es mi refugio, una pieza emocional de arquitectura, no una pieza fría de conveniencia. Creo en una `arquitectura emocional´. Es muy importante para la humanidad que la arquitectura gire en torno de la belleza; si hay varias soluciones técnicas a un problema, lo que le transmite al usuario un mensaje de belleza y emoción, eso es arquitectura" (Obrist Ulrich 2006: 133)

Por lo tanto la Casa al constituirse a partir de elementos sociales-culturales-religiosos entre otros, se erige como un lugar de introyección tanto física, como espiritual casi con carácter de un claustro; convirtiéndose en un refugio personal donde la naturaleza de su habitante como ente social manifiesta una dialéctica constante que articula toda la configuración y vivencia de los espacios: portería, cochera, vestíbulo, estancia, biblioteca, comedor, desayunador, cocina, patio de las ollas, jardín, tapanco, habitación de huéspedes, vestidor o cuarto de cristo, cuarto blanco y habitación principal, cuarto de servicio, lavandería, patio de servicio y terraza y en el área del estudio: vestíbulo, oficina de la secretaria, oficina, taller y oficina privada.

De los cuales podemos mencionar dos ideas generales de zonificación: primero que se divide en dos áreas principales: la casa y el estudio; ambos siendo espacios habitables y domésticos a través del orden, de la apropiación, del dominio, de la función, de los hábitos que se llevan a cabo dentro de cada uno; es decir ambos con las cualidades necesarias para solventar las necesidades específicas de su habitante.

La segunda es que el área de la Casa a su vez se divide a simple vista en dos: lo público y social en la planta baja y lo íntimo y privado en la segunda planta e incluso en la tercera; sin embargo por la configuración de cada uno de los espacios se puede constituir dentro del espacio público un microespacio con cualidades íntimas, donde el ambiente y la atmósfera que se crean en torno a él le atribuyen cualidades de interacción más personal a través de la escala inmediata donde la antropoetría y la ergonomía se hacen evidentes.

Podemos mencionar algunos ejemplos donde las formas del habitar marcan la pauta y evidencian un discurso que acoge, que deleita y que genera una experiencia estética:

Desde el exterior, la fachada mantiene una relación directa con la calle, con un diseño ortogonal, sencillo y muy discreto que mantiene un orden de acuerdo al lenguaje tipológico de la colonia; el cual rompe totalmente con el interior, donde se evidencia la búsqueda de experimentación y exaltación de los sentidos; el cual tendrá una relación discreta con el exterior, cuidando a detalle cómo el exterior se encuentra con el interior: relaciones con el exterior público (aquel que está afuera de los límites de la casa, a diferencia de los interiores-exteriores de carácter privados o íntimos como el jardín, patio y terraza); generando así un ambiente de recogimiento el cual se erige a través grandes muros connotando fortaleza, recogimiento; carácter que viene desde el esquema de la casa del siglo XIX.

> "[…] al ser edificios continuos entre sí y alineados al borde de la acera, poseían una condición novedosa en su relación con la calle: se distingue sin dejar lugar a dudas entre lo que corresponde al espacio privado y al público. La casa y la calle son ámbitos complementarios, pero absolutamente diferentes" (Enrique Ayala 1996: 87)

Una relación entre el exterior-público (la calle) con el interior público–social de la casa, la podemos encontrar a través de la gran ventana que resalta en la fachada principal (oriente), la cual tiene cualidades particulares, una de ellas es que al encontrase a una altura considerable niega la posibilidad de irrupción de un transeúnte, es decir desde aquí la casa se cuida del exterior; sin embargo permite la entrada de una luz difusa a través de un vidrio esmerilado que niega la fuga visual, permitiendo solo la proyección de la sombra del árbol; esta escena nos permite identificar que el espacio al que nos referimos no es un espacio público sino privado pero de carácter social e incluso íntimo, donde la distribución de los objetos arquitectónicos, de equipamiento y decorativos le darán el carácter individual a cada uno de los cuatro microespacios que se crean dentro del área de la biblioteca; los cuales se identifican por la disposición de los objetos, por la relación e interacción entre ellos, por la cantidad de éstos, por las texturas, colores, alturas, iluminación, olores, etc.; que serán los que definan en base a las necesidades del habitante sus formas de habitar: creando una relación simbiótica donde el hombre ordena su espacio y éste articula la vida del hombre. Fig. 3

FIG. 3 PERSPECTIVA INTERIOR DE LA BIBLIOTECA MOSTRANDO RELACIONES ESPACIALES. FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS

Por lo tanto un primer microespacio donde se generan variedad de multiactividades estará constituido por el biombo, los sillones, la continuación del librero diseñado a medida que cubre todo lo largo del muro para albergar gran cantidad de libros de diversas áreas del conocimiento como: arte, literatura, poesía, filosofía, historia, entre otros; las mesas de madera, las fotos, las pinturas, las esferas, las lámparas, los bancos, el tapete, etc.

Otro microespacio será el que se encuentra por debajo de la ventana, constituido por una mesa, los objetos sobre ella y sillas; el tercer microespacio donde se encuentra un pequeño altar y un mueble que contiene el equipo de sonido y por último las famosas escaleras de madera, empotradas al muro que sirven como transición entre la biblioteca y el tapanco.

De los cuales podríamos describir de manera general que el primer microespacio permite una lectura dialéctica, es decir se pudiera interpretar como un ámbito privado pero con carácter social e íntimo a la vez, a través de la ubicación del los objetos que lo articulan: el biombo como elemento de transición y divisorio que a nivel de observador no permite la fuga visual desde la estancia y viceversa, pero al tener una escala social permite ver la continuación de las vigas de madera que direccionan de manera virtual y que conectan todos los espacios de ese lado de la casa. En éste la disposición de los sillones y los objetos circundantes a ellos hablan sobre una vida: por ejemplo los dos de una plaza al ser participes directos de un baño de luz manifiestan una jerarquía, incluso por la forma y el color, a diferencia del sillón de tres plaza que por constitución y ubicación pasa a formar parte de un segundo plano al estar más alejado de ciertos objetos con los que pudiera tener interacción directa; sin embargo se encuentran acomodados de tal manera que denotan un intercambio social entre personas, así como los bancos al centro que delimitan una circulación alrededor de ellos y que resultan mediadores de una interacción social o bien de un actividad tan privada como posar los pies en ellos etc. e íntima por la escala inmediata de los objetos que se encuentran a su disposición, por su ubicación permiten una relación tan directa y tiempo de uso como lo connota la lámpara que está detrás del sillón gris, pegado al librero; es decir, habla de un espacio para un lector asiduo que por el día tiene una gran fuente de luz sin interrupciones del exterior y por la noche una fuente de luz artificial que está en un punto justo para la lectura e introspección, rematando con una vista directa hacia el altar. Fig.4

FIG 4. MICROESPACIO QUE MUESTRA LA DISPOSICIÓN E INTERRELACIÓN ENTRE USUARIO-ESPACIO-OBJETO, MOSTRANDO DIVERSAS ACTIVIDADES DE LA VIDA COTIDIANA. FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS

El segundo se presenta con un carácter privado y social conformado por un espacio de doble altura, donde la gran ventana que da hacia la calle brinda una gran entrada de luz natural, también se encuentra una mesa que denota un área de trabajo, donde las sillas que se sitúan alrededor hablan de una correlación entre los asistentes (visitantes) y un principal en la cabecera (habitante) connotando jerarquía; la cual al tener una disposición perpendicular a la mayoría de los objetos que se sitúan pegados perimetral al muro articula momentos de movimiento, mayor transitoriedad que enmarca un espacio social y que articula diversos microespacios y microambientes.

El tercer microespacio con una dialéctica presente: como ámbito privado, con cualidad social e íntima, ésta última por contar con una mesa que por altura, proporción y ubicación con respecto a un cuadro amarillo que contrasta con el muro blanco, connota un sentido sacro, como si se tratase de un altar; y la parte social que rompe un poco por la función que alberga: mueble con el equipo de audio y por la imagen que tiene refiere a una calavera: como elemento representativo de la cultura popular mexicana: donde la metáfora tiene tanta cabida que las connotaciones pueden ir desde el contraste entre la vida y la muerte, lo divino y lo terrenal, o la banalidad de la vida del hombre aunque sea creyente, etc. y por último el cuarto microespacio: la escalera evocando la ligereza de la vida, se presenta como una transición privada que conecta el espacio social con el íntimo.

Un segundo ejemplo lo podemos referir a la imagen que podemos tener del vestíbulo o hall viendo las escaleras de piedra volcánica, el microespacio que surge a lado de éstas, el muro rosa con sus dos puertas en el muro lateral y hacia la derecha la puerta que conecta con la estancia, biblioteca y estudio; pues bien, como primer idea se podría pensar que es un espacio público por su ubicación y función articuladora, definitivamente esto seria una afirmación muy obvia; sin embargo pensemos un poco más en ésta imagen: de frente vemos la escalera acompañada del muro lateral en color blanco al igual que el muro posterior, rematando con el cuadro de hoja dorada de Mathias Goeritz, el cual refleja la luz que entra por la ventana lateral, otorgándole un tono dorado al ambiente;

jugando con los colores, las texturas y los objetos presentes, creando así una atmósfera íntima, sobre todo en el pequeño microespacio situado a un costado de las escaleras, conformado solamente por algunos objetos que le dan sentido íntimo aún estando contenido en un ámbito público, sobre todo por la conformación del espacio arquitectónico, donde las dimensiones y los objetos articulan un espacio íntimo pero de una temporalidad tan marcada como la funcionalidad de sus objetos; como el tapete que enfatiza el espacio, la mesa empotrada al muro y los objetos ubicados sobre ella, y la silla, los cuales al dar la espalda a la escalera se ensimisman en su microespacio, es decir en su intimidad de la uniactividad; microespacio que si quitáramos de la configuración del vestíbulo evidenciaría la falta de componentes que si bien son de carácter efímero que pueden quitar y ponerse al gusto, pero que son importante dentro de la narrativa de la casa; es decir sin ellos el discurso interior se encontraría incompleto. Fig. 5

FIG. 5 MICROESPACIO EN VESTÍBULO CASA ESTUDIO. FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS EN CONVENIO CASA BARRAGÁN.

Otro ejemplo del que podemos hablar es la transición entre el vestíbulo y la estancia, espacio que por su ubicación en el esquema arquitectónico conecta hacia la estancia, biblioteca y estudio, al cual se le consideraría como espacio público donde su función principal (uniactividad) es ser de transito, la cual se ve comprometida por los elementos que la configuran, es decir, con pocos objetos la transición tiene una riqueza espacial que convierte el espacio público en espacio privado, donde la escala íntima que ejerce el espacio, los objetos y la iluminación recrean una atmósfera de sosiego, aplicando nuevamente la dialéctica que se verá reflejada con evocaciones de lo terrenal y lo divino, a través del cambio de una escala intima a una escala personal donde una mesa empotrada en el muro da la bienvenida sosteniendo una esfera de vidrio soplado la cual a través de su reflejo da nota de la amplitud del espacio en el que se encuentra; es decir el usuario puede tener en un

momento el dominio del espacio al poder visualizarlo en 360º gracias al reflejo distorsionado que proporciona una vivencia íntima y de reflexión; a su vez, el muro blanco liso que acompaña sin pretensión alguna más que delimitar y direccionar junto con la secuencia de objetos que se encuentran a su lado del pasillo se posiciona como el escenario perfecto para que la lámpara de piso con iluminación cálida indirecta, un pedestal de madera de pino sosteniendo una escultura de madera de una virgen con un niño y un biombo que delimita y direcciona; generen microambientes distintos, dependiendo en gran medida de la hora del día y de la temporada. "[…] además de las tres dimensiones tradicionales, y es precisamente el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Así fue bautizado el tiempo como cuarta dimensión". (Bruno Zevi 1981: 414) Fig. 6

FIG. 6 MODIFICACIÓN DE ATMÓSFERA Y AMBIENTE DE ACURDO A LA HORA DEL DÍA.

FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS

Otro espacio del que pudiéramos hablar es un claro ejemplo de un interior-exterior: el patio de las ollas, el cual por su ubicación se articula como elemento de transición y contemplación que que al ser contenido por grandes muros que rematan hacia el cielo habla de un espacio abierto; el cual se constituye casi en su totalidad por objetos arquitectónicos que le otorgan un cuidado excepcional, brindando paz e incluso referenciando a temas divinos por la relación vertical de las formas por lo que adquiere cualidades de un espacio abierto pero íntimo donde se puede ejercer un escape y relajación sensorial al estar afuera del taller. Cualidades como seguridad, confianza, sinceridad y acogimiento ajeno al exterior mundano, permiten un estado de reflexión e interioridad propia a partir de la interrelación de los grandes muros de concreto, la vegetación que se entrelaza entre éstos, el cielo con remate visual, la puerta pequeña rosa que contrasta, la pileta y la fuente de agua evocan elementos de la casa mexicana; el juego de la iluminación natural tiene un papel muy importante por el juego de luces y sombras que se generan a partir de la participación de los objetos presentes, generando microespacios que crean un efecto óptico que permite dar movimiento, que incluso a partir del reflejo podrá ejercer otro tipo de interrelaciones, realzando texturas y brillo en los elementos como el piso, la vegetación, los muros, el agua y el barro de las ollas, etc. Espacio que tiene una gran importancia dentro de la casa, el cual se mantiene como elemento constructivo constante desde la cultura prehispánica "Además de los patios mayores, es frecuente encontrar pequeños patios en las esquinas o en los bordes de los conjuntos." (Gonzalbo Pilar 2004: 58)

Este ámbito está dedicado a la contemplación, el cual a través de sus componentes genera en el usuario una serie de sensaciones dependiendo de los elementos ambientales como la iluminación, la temperatura, los sonidos, la lluvia, etc. "Se levantaron jardines para la vista, para el oído, para el tacto y hasta para el pensamiento" (Anatxu Zabalbeascoa 2012: 169) Fig. 7

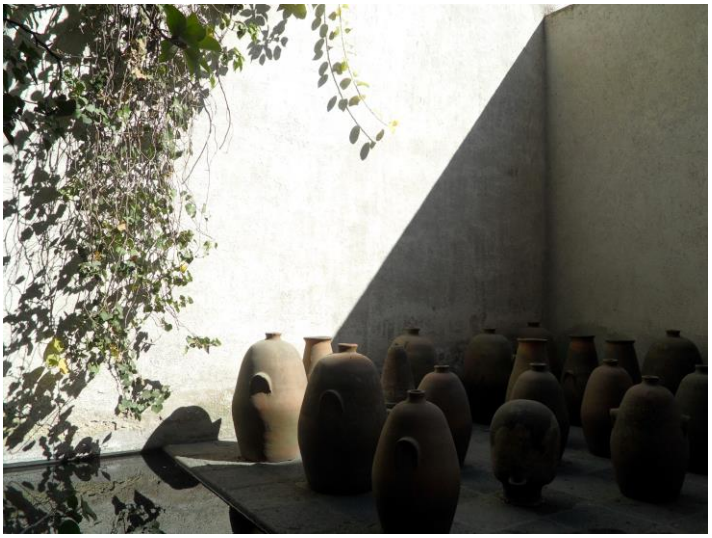


FIG. 7 PATIO DE LAS OLLAS.
FUENTE: ELISA M. GARCÍA CASILLAS EN CONVENIO CASA BARRAGÁN.

II. CONCLUSIONES

A grandes rasgos hablar de una pequeña muestra de cómo se puede referir la poética y retórica en la arquitectura interior mexicana, en este caso a partir de la Obra de Luis Barragán nos puede hablar de un sentido del habitar, de un estilo de vida donde la búsqueda de quietud, de acogimiento y libertad generen sentidos de pertenencia, a través de la doble relación de sentidos, que permitan la toma de conciencia de nuestra relación con el entorno en el que nos desenvolvemos, como lo manifiesta Bachelard en *La poética del espacio*, quien posiciona a la casa como un objeto fenomenológico donde la dialéctica permite articular su «habitabilidad y esencia» desde dos puntos de vista: primero a través de las realidades: la física: real, palpable y la virtual: referida a sueños, recuerdos, memorias y expectativas donde también se construye y habita; y segundo, la relación del adentro y afuera, donde convergen sentidos de inmensidad e intimidad poética, construyendo un discurso a partir del valor del espacio y sus componentes. Por eso es tan importante la Casa como ejemplo de una articulación estructurada y ordenada, donde el espacio habla a través de todos los elementos que habitan en él, desde el elemento más pequeño hasta el más grande, desde el objeto tangible hasta el intangible y desde lo más íntimo hasta lo más público; entre todos estas dualidades se genera un discurso vivencial donde el usuario se convierte en habitante, introyectando valores al espacio y a su vez a su persona, volcándose a un habitar doméstico, volcándose a él mismo.

En este caso Juhani Pallasmaa refiere el término: imagen poética cuando se transmite no solo un mensaje formal, sino una emoción profunda; es decir se encuentra una dialéctica entre la realidad física, tangible y la realidad imaginaria: poética y retórica entre el mensaje y la seducción de este al receptor-habitante al decir:

> "Experiencia sensorial, evocativa, afectiva y significativa que es asociativa y dinámica, está formada por distintas capas y se encuentra en constante interacción con la memoria y el deseo […] las imágenes poéticas son marcos mentales que dirigen nuestras asociaciones, emociones, reacciones y pensamientos." (Juhani Pallasmaa 2014: 50)

III. FUENTES DE CONSULTA:

Adriano, Cornoldi (1999): La Arquitectura de la vivienda unifamiliar, manual del espacio doméstico. Barcelona: Gustavo Gili.

Ayala, Enrique (1996): La casa de la ciudad de México, evolución y transformaciones. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bachelard, Gaston. (1975): La poética del espacio. México: Fondo de cultura económica.

Eco, Umberto (1986): La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica. España: Editorial Lumen.

Giglia, Ángela (2012): El habitar y la cultura, perspectivas teóricas y de investigación. Barcelona: Anthropos Editorial.

Gonzalbo Aizpuru Pilar, Escalante Gonzalbo Pablo. (2004): Historia de la vida cotidiana en México. I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España. México: Fondo de Cultura Económica.

Juhani Pallasmaa (2014): La imagen corpórea imaginación e imaginario en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.

Monteforte Toledo, Mario (1993): Conversaciones con Mathias Goeritz. México :Siglo veintiuno editores.

Obrist, Ulrich Hans / Reyes, Pedro (2006): El Aire es azul. México:Editorial Trilce.

Pallasmaa, Juhani (2013): The Complexity of Simplicity: The Inner Structure of the Artistic Image. En https://www.youtube.com/watch?v=CXzqGkATZqg (16 de octubre de 2017 21:40hrs).

Riggen, Antonio (2000): Luis Barragán, escritos y conversaciones. España: Editorial El croquis.

Souriau, Etienne (1990): Diccionario Akal de Estética. Madrid: Ediciones Akal.

Zabalbeascoa, Anatxu / Blanco, Riki (2012): Todo sobre la casa. España: Editorial Gustavo Gili.

Zevi, Bruno (1981): Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Barcelona: Editorial Poseidón.

Índice de figuras:

Fig. 1 Representación del ambiente interior del comedor de la Casa Estudio. Fuente: Elisa M. García Casillas

Fig. 2 Comparativa del ambiente interior, izquierda: iluminación natural en diciembre y derecha: iluminación natural en abril. Fuente: Elisa M. García Casillas en convenio Casa Barragán.

Fig. 3 Perspectiva interior de la biblioteca mostrando relaciones espaciales. Fuente: Elisa M. García Casillas

Fig. 4 Microespacio que muestra la disposición e interrelación entre usuario-espacio-objeto, mostrando diversas actividades de la vida cotidiana. Fuente: Elisa M. García Casillas

Fig. 5 Microespacio en vestíbulo Casa Estudio. Fuente: Elisa M. García Casillas

en convenio Casa Barragán.

Fig. 6 Modificación de Atmósfera y ambiente de acurdo a la hora del día. Fuente: Elisa M. García Casillas

Fig. 7 Patio de las Ollas. Fuente: Elisa M. García Casillas en convenio Casa Barragán.

PATRONALES EN YUCATÁN Y PUEBLA, MÉXICO. LEGADO CULTURAL DE NUESTROS ANTEPASADOS EN TRANSFORMACIÓN Y RIESGO

Josefina del Carmen Campos Gutiérrez

FIESTAS PATRONALES EN YUCATÁN Y PUEBLA, MÉXICO. LEGADO CULTURAL DE NUESTROS ANTEPASADOS EN TRANSFORMACIÓN Y RIESGO

I. LAS FIESTAS PATRONALES

Las fiestas patronales, celebraciones que tienen su origen en la época colonial y que son una mezcla de las tradiciones autóctonas con la española, son parte de la herencia patrimonial mexicana. Sin embargo, en algunas ciudades y pueblos históricos, que han experimentado procesos de expansión o modernización urbana, éstos han impactado sobre ellas causando transformaciones y en ocasiones reducciones a su mínima expresión. Si bien existen otros factores que inciden en estos cambios, nos referiremos principalmente a los urbanos en algunos asentamientos de los estados de Yucatán y Puebla.

II. FIESTAS PATRONALES EN YUCATÁN

Casi todos los municipios y barrios de las principales ciudades de Yucatán cuentan con un santo patrono, en cuyo honor se realizan fiestas, que tienen origen ancestral; ya que los mayas contaban con celebraciones a la llegada de los españoles a su territorio, lo que éstos trajeron fueron las vírgenes y santos, produciéndose una adaptación de las fiestas mayas a las características religiosas de los españoles. (Suárez Garcés 2010: 16) De aquí que en las fiestas patronales siempre exista una parte relacionada con el culto religioso, teniéndo los gremios, agrupaciones con fines religiosos, un papel importante en la organización y cumplimiento de las obligaciones de la comunidad con su santo patrono.

Si tomamos en cuenta los carteles que anuncian dichas fiestas, es común observar la separación entre lo religioso y lo pagano, o social. En lo religioso se refiere a la celebración de misas y rosarios al santo patrón, así como también a la entrada y salida de los gremios de la localidad, sin faltar la solemne procesión. En lo social se realizan vaquerías, matinées, bailes populares, corridas de toros y la feria, así como la venta de comida y bebidas. La descripción detallada de lo social es lo que impera, no así de lo religioso, ya que la fiesta patronal también representa una actividad de tipo económico para los que la realizan. (Figuras 1 y 2)

Los espacios para la realización de las festividades religiosas y paganas también están definidos dentro del asentamiento humano. El templo religioso, el atrio y las calles donde se realizan las procesiones y de donde salen los gremios rumbo al templo son los espacios de lo religioso; mientras que los de lo profano son la comisaria o palacio municipal, el parque o el espacio donde se construye el tablado; todos ellos cercanos a donde se realizan las actividades religiosas, que, aunque separados, se encuentran ligados por la celebración a realizar.

A pesar de la división en cuanto a actividades, existen algunas de tipo religioso que se celebran en las de tipo profano, como es el caso de los tablados; ya que es común que al ruedo ingrese una procesión con la imagen del Santo Patrón, llevándose igualmente un lienzo de tela extendido en donde la gente asistente a la corrida va arrojando las limosnas. La procesión va acompañada de melodías religiosas.

FIGURA 1. CARTEL DE LAS FIESTAS DE CAUCEL

Fuente: Dominio público

FIGURA 2. CARTEL DE LAS FIESTAS DE CHUMAYEL

Fuente: Dominio público

Es precisamente este espacio donde se construyen los tablados, los que han ido desapareciendo al ir cambiando las condiciones urbanas, sobre todo de las ciudades importantes de Yucatán, como es el caso de Mérida. Sin embargo, este cambio que está experimentando la fiesta patronal no es nuevo, ya que se han producido en períodos anteriores de la historia como es el caso del porfiriato, donde la modernidad transformó las fiestas patronales, al realizar la anexión de la parte comercial de la misma a las celebraciones religiosas.

Fue también en esta época en que las corridas de toros que se hacían tanto en la plaza principal como en los suburbios de Mérida empezaron a ser combatidas, ya que representaban un impedimento al desarrollo, a las actividades cotidianas y a la modernidad de la ciudad, por lo que ocasionaba daños físicos y barreras para el cambio y además por la peligrosidad que representan para la salud del individuo y la sociedad. (Mendoza, 2015: 10).

Las modificaciones a las fiestas patronales se siguen realizando, a fin de que puedan pervivir, pero en el caso del municipio de Mérida, al ir cambiando las características, primero de

los barrios y después de las comisarias y ex haciendas que se encontraban cercanas al núcleo principal urbano, e irse convirtiendo espacios abiertos destinadas a parte de las celebraciones seculares, en parques o canchas, el lugar de realización de las mismas ha sido trasladado a otro sitio de la población en el mejor de los casos o ha sido reducida a su mínima expresión. El crecimiento urbano también es causal del arribo de una nueva población, para la cual las fiestas patronales no tienen significado, en contraste con los antiguos habitantes, produciéndose en este caso un choque de costumbres.

También se da el caso de poblaciones, en donde con fines turísticos se realizan intervenciones, a fin de transformarlas en asépticos poblados, y en donde los espacios abiertos y sin aparente uso, son transformados en parques o zonas verdes, donde ya no es posible realizar las actividades seculares de las fiestas patronales.

En el primer caso del municipio de Mérida un ejemplo lo constituye Chuburná, poblado que fue absorbido por la mancha urbana al expandirse al norte. En este territorio se encuentra una mezcla de antiguos y nuevos pobladores, ya que a la traza original le fueron agregados nuevos fraccionamientos, estableciéndose un marcado contraste entre unos y otros.

La pervivencia de los antiguos habitantes es lo que ha conservado las fiestas patronales, que son los que participan en los festejos y no la nueva población. Siendo los que lo organizan de pocos recursos económicos y no contando con el apoyo de la nueva población, año con año se enfrentan a las dificultades de elegir a la persona que al siguiente tiene que organizar la fiesta, ya que debe no solo tener un alto prestigio social, sino también recursos económicos.

Al intervenirse la parte central del poblado, que se convirtió en una colonia de Mérida, se construyó un parque donde antes se erigía el tablado para las corridas, trasladándose dicha edificación a otro sitio, desvinculado del lugar donde se llevan a cabo la mayoría de las festividades.

Otro ejemplo lo constituye Xcumpich, antigua hacienda cuyos pobladores han sido prácticamente encapsulados en el núcleo central, ya que se encuentra rodeado de nuevos desarrollos habitacionales y por lo tanto nuevos pobladores. Esto ha impactado en la celebración de las fiestas patronales que se realizaban, ya que a partir de 2011 se suspendieron la mayoría de las celebraciones seculares, por la queja de los nuevos habitantes, sobre todo del ruido que estas ocasionaban, teniendo los antiguos habitantes que adaptarse a los nuevos y no viceversa. Actualmente la fiesta patronal está reducida sola a la fiesta religiosa, con la entrada a la capilla de los gremios.

Maní es otra población del estado, donde el gobierno realizó intervenciones en la imagen urbana y espacios centrales existentes. En los proyectos realizados ni las características arquitectónicas existentes ni las costumbres de los pobladores fueron tomadas en cuenta, ya que lo que se perseguía era atraer turistas al poblado. Como resultado, se produjo la pérdida del espacio destinado a múltiples actividades, entre ellas las relacionadas con las fiestas patronales en lo concerniente al tablado.

II.1 Fiestas patronales en Puebla

En el caso de Puebla, la expansión urbana acelerada que se produjo a finales del siglo XX en las principales ciudades de la entidad, y que continúa en lo que va de este siglo, ha implicado impactos significativos en el territorio, en el medio ambiente y en muchas actividades socio-culturales como festividades patronales en barrios y colonias. Esta situación de impacto, se

presenta también en asentamientos semi-rurales y rurales, a los que se les integra infraestructura y servicios públicos, que en ocasiones atentan su unidad espacio-territorial y la vida social.

No son pocos los casos, que pueden servir de casuística, de lo que ocurre con las fiestas patronales; celebraciones que trascienden el espacio religioso del templo, y aún del atrio, llegando a la vía pública a través de procesiones, ferias y romerías. Este legado cultural, tiende a transformarse o desaparecer ante la negativa por parte de las autoridades de manifestarse en la vía pública.

La religiosidad en Puebla, es inherente a la fundación misma de la ciudad, con la llegada de la orden franciscana que contribuye a la selección del sitio de fundación, y erigió su convento y templo, inicia la etapa de construcción de templos a partir de los conventos de las diferentes órdenes religiosas que también hicieron presencia en la ciudad (dominicos, agustinos, jerónimos, jesuitas, carmelos, juaninos, mercedarios y sus correspondientes ordenes femeninas).

Testimonios de algunos viajeros como Agustín de Ventacurt (1990), quién llega a la ciudad de Puebla (considerada la segunda en importancia durante el virreinato), escribe que para 1662 contaba con 13 conventos de religioso con sus templos, y siete conventos de religiosas también con sus templos (la Trinidad, la Concepción, San Jerónimo, Santa Inés, Santa Catarina, Santa Teresa y Santa Mónica). A este número de templos, se deben sumar los existentes en los barrios de los naturales. De esta manera la religiosidad se consolida, y se convierte en parte de la vida social de los habitantes de la muy noble y leal ciudad de Puebla de los Ángeles.

Pedro Alonso O'Crouley quien visitara la ciudad en 1764 menciona que la ciudad:

> "Tiene 58 templos dentro como extramuros, en los que de continuo está manifestado el Santísimo Sacramento con reverente culto, extra de varias ermitas y capillas que no se mencionan en las siguientes 24 parroquias y visitas de éstas. 3 conventos de Santo Domingo. 3 dichos de San Francisco. 1 dicho de San Agustín. 1 dicho de Mercedarios. 4 dichos y estudios de Padres de la Compañía. 1 dicho de Carmelitas Descalzos. 2 dichos de San Juan de Dios. 1 dicho de San Hipólito de la Caridad. 1 dicho de Betlemitas, 1 Oratorio de San Felipe Neri, 11 conventos de monjas, 3 colegios de estudios. 2 dichos para niñas y viudas" (1990, p.51)

Sobre el número de población, el mismo autor refiere que: "El número de familias españolas pasa de 13,000 y mayor cantidad de indios, mestizos y mulatos" (1990, p.50).

Y en esta dinámica religiosa, surgen fiestas patronales y actividades relacionadas con las mismas, donde las comunidades a través del sistema de "cargos" participan activamente. Cada festividad que se lleva a cabo, cuenta con una organización social jerarquizada con derechos y deberes que se asumen, y que generan una identidad religiosa propia, la cual trasciende la espacialidad del templo y el atrio, llegando incluso a manifestarse en todo el asentamiento. Las fiestas religiosas son para el santo patrón, santa o advocación que se festeja, pero también es de los habitantes.

Esta herencia cultural coexiste aún en la vida moderna, más en las zonas rurales y semi-rural que las urbanas. Pero aún en ellas, a partir de diferentes actividades que se mantienen la sociedad está presente. Ella es la que dinamiza el espacio religioso (templo), y en fechas particulares, extiende esta religiosidad al entorno inmediato en calles, plazas, jardines y aún en casas particulares. (Figura 3)

FIGURA 3. FESTIVIDAD EN EL ATRIO, PUESTOS DE VENTA DE IMÁGENES Y PROCESIÓN EN LA VÍA PÚBLICA. PUEBLA, MÉXICO

Fuente: Ma. Del C. Fernández de Lara Aguilar.

Sin embargo, en la ciudad de Puebla se han tipificado las fiestas patronales como fiestas tradicionales en el Código Reglamentario del Municipio de Puebla, Capítulo 15 titulado Establecimiento de Giros Comerciales Autorizados (COREMUN, 2017, pp-635-639), estas manifestaciones culturales que dan sentido de vida a grupos sociales, ahora son vistas por la autoridad municipal, como una actividad comercial y no como herencia cultural a conservar.

Aún en asentamientos más modernos, creados a partir de 1920 en la ciudad, producto del crecimiento poblacional que demanda satisfacer la necesidad de vivienda, incorporan a la ciudad, nuevos templos y festividades religiosas. Este es el caso del Templo de Nuestra Señora del Rayo localizado en la colonia Santa María, al norte de la ciudad.

Para 1945 la colonia estaba constituida por 81 manzanas y con una población numerosa y con un fuerte arraigo de religiosidad, de ahí que prontamente asumió el fervor a la Santísima Virgen del Rayo.

Sobre el culto a la Virgen, debemos subrayar que se debe al Presbítero Juan Ramírez García, quien en 1932 trajo un cuadro con la imagen de la Virgen, la cual quedó resguardada en el Templo de San Cristóbal, para 1943 se propuso al señor arzobispo José Ignacio Márquez, la construcción de un templo a la Virgen. El 29 de julio de 1943 se bendijo la primera piedra del templo en la colonia Santa María, y para el 27 de agosto de 1955 se consagra el altar (Cordero y Torres, 1965). Es a partir de ese momento que se inicia la festividad de Nuestra Señora del Rayo con solemne misas, procesión y romería en la colonia, actividad que se viene realizando año con año el 18 de agosto.

A partir de la última década de lo que va del siglo, las autoridades estatales iniciaron un agresivo proyecto de remodelación urbana en la ciudad, sobre la base de la modernidad y movilidad. Ante ello, incorporan la Red Urbana de Transporte Articulado (RUTA), que mueve a los habitantes de la ciudad de sur a norte y de norte a sur. Uno de sus paraderos (estación Diagonal Oriente), es colocado en la esquina del Templo. (Figura 4)

FIGURA 4. VISTA DEL PARADERO DE LA RED URBANA DEL SISTEMA ARTICULADO Y AL FONDO EL TEMPLO DE NUESTRA SEÑORA DEL RAYO, PUEBLA, MÉXICO

Fuente: A. Enrique Benítez Barranco (28/04/2018)

Sin duda el proyecto de transporte colectivo era necesario como parte de los servicios urbanos que la ciudad demanda. Sin embargo, éste nunca estuvo acompañado del análisis de la zona en cuanto a aspectos socio-culturales de la población, como generalmente sucede con los proyectos gubernamentales. Es así que se modifica el paisaje urbano de la zona en general y de la colonia en particular, además de que se altera la funcionalidad diaria del templo.

La fiesta patronal con su solemne procesión religiosa, así como las demás manifestaciones populares, se limitan ahora a una sola calle, afectando la participación y cohesión social de la colonia Santa María. (Figura 5)

FIGURA 5. VISTA DE LA CALLE DONDE SE CIRCUNSCRIBE LA FESTIVIDAD RELIGIOSA DEL TEMPLO DE NUESTRA SEÑORA DEL RAYO.

Fuente: A. Enrique Benítez Barranco (28/04/2018)

III. REFLEXIONES FINALES

Las acciones urbanas emprendidas en ciudades y pueblos de Yucatán y Puebla, a partir de la dotación de equipamientos, infraestructura, reorganización o crecimiento urbano, van transformando las celebraciones patronales, no solamente al modificar el espacio urbano, sino también al insertar nuevos pobladores ajenos a las tradiciones de los existentes, atentando contra la identidad colectiva que se construye día a día a través de la dinámica de la comunidad, y cuyo referente a lo largo del tiempo, son estas muestras de religiosidad de los pueblos. Se hace necesario caminar en paralelo desarrollo y legado cultural, ya que puede haber presente y futuro, sin despojar a los pueblos y ciudades de su pasado y manifestaciones populares.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Gobierno Municipal (2017): "Código Reglamentario del Municipio de Puebla". En Periódico Oficial. Puebla: México, pp. 636-639.

Ibarra M., I. (1990): 1764. "Pedro Alonso O'Crouley". En Crónica de la Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540 a 1960. México: Gobierno del Estado de Puebla, pp. 51-60

Mendoza, Carlos (2015): Las fiestas patronales de Yucatán durante el porfiriato. La Revista de Mérida como fuente para su estudio sociocultural. Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán.

Suárez, Héctor (2010): Fiestas y gremios en Teabo, Yucatán. Quintana Roo: Universidad de Quintana Roo.

Vetancourt, A. (1990): "1662. Tratado de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles y Grandezas que la ilustran". En Crónica de la Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540 a 1960. México: Gobierno del Estado de Puebla, pp. 23-41

O TRATADO DO JESUÍTA ANDREA POZZO E AS PROVÁVEIS REFERÊNCIAS PARA A TALHA JOANINA EM MINAS GERAIS

De Oliveira Pedrosa, Aziz José

O TRATADO DO JESUÍTA ANDREA POZZO E AS PROVÁVEIS REFERÊNCIAS PARA A TALHA JOANINA EM MINAS GERAIS.

I. NOTAS INTRODUTÓRIAS

Os retábulos erguidos na então Capitania de Minas Gerais, no correr do século XVIII, narram momentos fundamentais da aclimatação de referenciais barrocos na Colônia brasileira. Desse ciclo, são conhecidas as principais peças e os artistas de maior notoriedade. Todavia, devem-se examinar as prováveis fontes que serviram de referência para a elaboração de traças retabulares, uma vez que os oficiais envolvidos nessa atividade se valiam de livros, gravuras de ornamentação e até mesmo tratados de arquitetura que inspiravam suas produções. Diante desses enunciados, o presente texto tem como orientação promover discussões preliminares acerca do momento em que emergiram nos retábulos de Minas elementos formais, composicionais e estéticos extraídos do universo da tratadística, instaurando, assim, feições vinculadas à erudição que assinalaram os exemplares joaninos locais.

II. ANÁLISE

Pesquisas acerca da história da arte em Minas Gerais esclareceram o processo histórico que assinalou a produção da arquitetura, da pintura e da escultura no correr do século XVIII. Encontravam-se nesse âmbito os retábulos de talha que ornavam o interior das edificações religiosas, integrando-se à pintura e a outros revestimentos decorativos para compor o espaço sacro.

Desse imprescindível ciclo de estudos foram explanadas as datas, os artistas e demais pormenores que assinalaram a fábrica dessas peças, incluindo-se análises críticas e exames que tiveram como pretensão compreender o contexto artístico em relação às influências advindas do então Reino português, de onde vieram os oficiais responsáveis pela fatura dessas obras e o primordial referencial estilístico, estético e formal que as embasou. No entanto, há um substancial rol de temáticas que permanecem incógnitas. Entre essas, indica-se que não foi devidamente mensurado o papel exercido pelas gravuras e tratados de arquitetura para a estruturação do repertório ornamental da talha em Minas.

Distingue-se que autores como Myriam Oliveira[1], Alex Fernandes Bohrer[2] e Aziz Pedrosa[3] mapearam fontes que ampararam o imaginário dos homens envolvidos na realização da talha, do mesmo modo que expuseram como essas referências foram interpretadas para compor o plano ornamental dos retábulos. Apesar da existência dessas contribuições, são raras as investigações dedicadas a compreender a matéria, principalmente porque são latentes as dificuldades de se pontuar a circulação desses livros no meio artístico local, pois ainda não foram localizados nos arquivos históricos mineiros tratados de arquitetura e outras publicações dedicadas ao assunto.

1 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

2 BOHRER, Alex Fernandes. A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística. 2015. 2 vol. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

3 PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas. 2016. 591f. Tese (Doutorado) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

Embora persista esse hiato, a permanência de impressos em Minas tem sido esclarecida por intermédio de fragmentadas citações constantes em testamentos e outros documentos coevos, que elencam bens pertencentes a pintores, entalhadores e demais artífices que se envolveram na produção da arte e da arquitetura local. Dos casos mais difundidos, memora-se o carpinteiro Manuel Francisco de Araújo, envolvido na construção religiosa setecentista mineira, cujo inventário identifica a posse de "um livro de Arquitetura".[4] São ausentes informações pormenorizadas a respeito do título e autor da obra citada, mas é possível que seja esse um tratado de arquitetura, com detalhamento técnico e informações que auxiliavam o exercício da profissão.

Os pintores ativos na Capitania de Minas também foram proprietários de interessantes bibliotecas, que serviram de referência para a concepção de seus trabalhos. Nessa lista, encontra-se o pintor Caetano Luis de Miranda, ativo na região do Serro em fins do século XVIII e início do XIX, possuidor de impressionante quantidade de livros e estampas, em que constam dois itens descritos como *Prespectivas dos pintores in follio dois volumes*.[5] Não foi indicado o autor dessas obras, porém a pesquisadora Camila Santiago sugeriu que fossem esses os dois volumes que compuseram o tratado do irmão jesuíta Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* publicados nos anos de 1693 e 1700.[6]

Ilustra o inventário do pintor João Nepomuceno Correa e Castro, falecido em 1794, ter sido ele possuidor de estampas que,[7] seguramente, amparavam a preparação dos trabalhos que produziu. Além desses casos, é pertinente registrar a permanência dos tratados de Andrea Pozzo na biblioteca do Santuário do Caraça, hoje desaparecidos, mas descritos nas fichas remanescentes e identificados por Mateus Alves Silva.[8]

Constata-se que pouco se conhece a respeito da existência de livros sob a posse de entalhadores e outros oficiais envolvidos na fábrica da talha em Minas Gerais. Como exceção, aponta-se a pequena biblioteca de propriedade de José Coelho de Noronha (1701-1765), que contemplava um caderno com "estampas que serviam de arquitetura" e "dois livros de arquitetura, primeira e segunda parte".[9] Não foram relacionadas informações adicionais acerca das estampas, tampouco se pode especular o autor, período ou título dessa obra, uma vez que foi significativa a quantidade de publicações destinadas à ornamentação. Entretanto, os livros de arquitetura, não declarada no referido inventário a autoria, despertam a atenção. Assim, Aziz Pedrosa[10] ao analisar a produção artística do Noronha elencou a possibilidade de serem esses os volumes do tratado de perspectiva para arquitetura e pintura, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, elaborados por Andrea Pozzo (1642-1709).

---

4 MENEZES, Ivo Porto de. Manuel Francisco de Araújo. Revista do SPHAN. Rio de Janeiro, n.18, p.83-113, 1978, p. 100.

5 SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830). 2009. 182 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009, p. 131.

6 SANTIAGO, 2009, p. 153.

7 MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974, 2 vols, v.1, p. 173.

8 SILVA, Mateus Alves. O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012, p. 76.

9 PEDROSA, Aziz José de Oliveira. José Coelho de Noronha: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII. 2012. 303f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012, p. 269.

10 PEDROSA, 2012, p. 151.

Nesse sentido, o breve panorama traçado específica a circulação de manuais de arquitetura entre os artistas ativos nas Minas Gerais do século XVIII, avultando-se a perceptível presença das publicações do jesuíta Andrea Pozzo, que se tornaram afamadas à época, principalmente entre os artífices que detinham conhecimentos que os capacitavam interpretar as referências arquitetônicas ilustradas pelo tratadista. Característica essa difundida nas pinturas que transformaram os tetos das edificações religiosas em resposta aos ensinamentos, formas e composições constantes nesses livros, que intermediavam a compreensão das técnicas de representação em perspectiva, narrando instruções que intencionavam romper o plano bidimensional por meio de construções fantasiosas, projetadas pela manipulação de linhas e volumes organizados em espaços visuais simulados, que tencionavam ampliar o ambiente sacro para além das fronteiras do plano arquitetônico. Caracterização essa pontuada, por exemplo, no teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo (Diamantina), executado entre 1766-1769 pelo guarda-mor José Soares de Araújo.[11]

Enquanto os trabalhos de pintura ecoavam com clareza as inspirações extraídas da tratadística, pouco se investigou a respeito do modo como essas referências influenciaram a edificação dos retábulos que preenchem o interior das igrejas de Minas. Essas obras são quocientes da assimilação do repertório estilístico e formal consolidados no território português, agrupados em três ciclos elementares que exerceram relevante protagonismo na arte luso-brasileira: o estilo nacional português,[12] o estilo joanino[13] e o Rococó.

O estilo nacional português manifestou-se na talha em Minas a partir dos anos finais do século XVII e despontar do XVIII, perdurando a ascendência de sua gramática formal até por volta de 1730.[14] Nas palavras de Robert Smith,[15] o retábulo dessa fase foi assinalado pela apropriação de colunas pseudo-salomônicas, quartelões, implementação do trono escalonado, do arremate com arquivoltas concêntricas e de mísulas no registro da predela que, posteriormente, receberam figuras antropomórficas convertidas em atlantes. Definem os exemplares mineiros desse ciclo o banco composto por mísulas, acantos e mascarões, como exemplifica o retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Ó (Sabará). Em alguns casos poderiam ser adicionadas aves a esses elementos: retábulos de Santa Efigênia e de São Benedito da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Caeté). Ou, até mesmo, figuras antropomórficas de meninos: retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja Matriz de Cachoeira do Campo.

O corpo desses espécimes é caracterizado por colunas torsas ornadas com cachos de uvas, folhas de videira e aves. Os camarins usualmente apresentavam teto em abóbada de berço, relevos de acantos, enrolamentos e elementos fitomórficos nas paredes. Os tronos são escalonados em registros de forma poligonal ou de ânfora. No coroamento arquivoltas concêntricas delimitadas por aduelas, cachos de uvas, folhas de videira e aves, como ilustra o retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Ó (Sabará). Em outros casos receberam esculturas de meninos, tal qual o retábulo de São Miguel da igreja Matriz de Cachoeira do Campo. Apura-se que nos exemplares vinculados à estética do estilo nacional português sobressai a preferência pela composição de

11 MARTINS, 1974, v. 1, p. 53.

12 Designação conferida por Robert Smith, para destacar a linguagem artística que determinou os retábulos em Portugal. SMITH, Robert C. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizontes, 1962, p. 73.

13 Robert Smith (1962) denominou de "estilo joanino" o período em que o Barroco italiano foi a grande referência para a arte no Reino português, cuja cidade de Roma se tornou o modelo principal de inspiração para as produções artísticas e arquitetônicas empreendidas pelo Monarca.

14 Os exemplares mineiros desse ciclo foram examinados por Alex Bohrer (2015).

15 SMITH, 1962, p. 69 – 73.

caráter ornamental, destacando-se folhas de acanto, cachos de uvas, conchas, aves, motivos curvilíneos, figuras antropomórficas e mascarões.

Do domínio arquitetônico foram extraídos itens imbuídos de funções que intentavam assegurar a organização da estrutura retabular, sobressaindo-se as mísulas do banco; as colunas torsas e pilastras; a abertura do camarim em profundidade para compor uma segunda espacialidade; e o coroamento que perpetuou formas de arcos concêntricos, repercutindo o desenho das colunas, cuja solução é peculiar à arte barroca lusófona. A planta, predominantemente côncava, coordenou essas construções e dinamizou o objeto retabular. No entanto, apesar dessa abordagem formal e estrutural, as peças do estilo nacional não responderam às prováveis influências advindas de formatações de natureza arquitetônica que pudessem ter sido extraídas da tratadística. Impressão essa também compartilhada por Alex Bohrer,[16] que demonstrou não ser possível identificar nos retábulos do período, com clareza, referencial constante na tratadística circulante à época. Apesar disso, Bohrer lembra que alguns elementos, como as colunas de sustentação, podem ter sido subsidiados nas figuras que compuseram essas publicações.

Assim, torna-se ímprobo especificar a extensão da percepção e do domínio de técnicas de projeção arquitetônica, que capacitaria esses homens a traçar e faturar os retábulos, de modo que refletissem formatações que exprimissem as influências assimiladas da arquitetura, como propagado nos altares do Barroco italiano dos seiscentos. A ausência de forças que pudessem ressaltar esse aspecto gerou a repetição de formas, feitios composicionais e modelos que endossavam a manutenção e perpetuação do estilo nacional português em Minas, cujas principais variações eram pontuadas na aplicação de motivos ornamentais, modificados em resposta às demandas iconográficas existentes.

Sequencialmente, na década de trinta dos setecentos, raiou nos projetos retabulares mineiros diferenciado tratamento formal e composicional relacionado às influências exercidas pelas empreitadas artísticas incentivadas por Dom João V, que favoreceram o despontar de um novo ciclo nas artes plásticas e na arquitetura portuguesa rotulado por Robert Smith (1962) de estilo joanino, em que o Barroco romano foi fonte fulcral de referência. Na primeira metade do século XVIII Portugal se transformou em palco da importação do gosto estético italiano, quando artistas, mercadorias, livros, estampas, tratados e objetos de arte favoreceram a circulação da cultura italiana no Reino, fomentando o meio artístico e cultural local.[17]

Os primeiros tipos mineiros que refletiram essas impressões foram produções derivadas da operação de entalhadores portugueses, que protagonizaram a difusão e promoção de atualizações na estrutura, na forma e na estética da talha, a partir de referencial absorvido dos grandes centros lusos tais como Porto, Braga e Lisboa, de onde vieram a maior porcentagem desses homens. Encontra-se imerso nesse prisma o retábulo do Bom Jesus do Descendimento, localizado na igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes) e executado por Pedro Monteiro de Souza, entre 1730-1734.[18] Foi esse um dos primeiros exemplares, em Minas, a emitir referências estruturais, formais e composicionais associadas ao estilo joanino, em que foram alterados os esquemas básicos que perduraram nos retábulos do estilo nacional. Contudo, a organização do conjunto permaneceu atrelada ao enaltecimento de feitios de fundo ornamental, constantes nos trabalhos anteriores, predominando a preferência por esculturas antropomórficas e relevos distribuídos pela composição

16 BOHRER, 2015, p. 145.

17 FERREIRA, Sílvia Maria cabrita Nogueira Amaral da. A talha dourada do altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. Orientadora: Teresa Leonor Magalhaes do Vale. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2002, p. 14.

18 PEDROSA, 2016, p. 215.

que, do mesmo modo, atestam que ainda seria depurada a técnica que possibilitaria aos entalhadores elevar o caráter arquitetônico dessas obras, tal qual ocorreu no avançar da compreensão do estilo joanino em Minas.

Essas alterações começaram a ser percebidas no retábulo-mor da capela de Santana (Mariana), que transparece os estágios incipientes da aprendizagem de entalhadores que podem ter vivenciado momentos de transição do estilo nacional para o joanino. Semelhantes entendimentos são compartilhados por Alex Bohrer,[19] que salientou que no citado retábulo sobreviveram colunas torsas com aves, folhas de videira, cachos de uvas, cariátides no coroamento e na região do sacrário elementos característicos da talha do estilo nacional. Apesar da manutenção de adereços vinculados aos exemplares anteriores, o autor da traça da citada peça recorreu ao uso de referências definidoras da talha joanina, como os nichos no intercolúnio. Porém, o destaque dessa composição é pontuado no dossel com cortinados e nas volutas laterais do coroamento, itens advindos de modelos arquitetônicos que impuseram a tônica cenográfica ao objeto retabular.

Desse ciclo é o retábulo-mor da Matriz de Santo Amaro (Brumal), certamente executado em data posterior ao da capela de Santana (Mariana). Essa conclusão é interposta a partir da análise de seus adereços composicionais, que especificam o despontar de uma nova abordagem estética para a talha. A documentação não atesta a época da fábrica ou os artistas envolvidos nessa oficina, restando um pequeno registro de 1738 indicando que, à referida data, a edificação acomodava o retábulo-mor e dois outros colaterais.20 Constam no retábulo-mor adereços que vigoraram e definiram a talha joanina, rompendo com as referências formais da fase anterior. Nesse espectro, colunas retas e torsas organizam as seções verticais externas que delimitam os três tramos do exemplar. No coroamento, as mísulas e o entablamento acentuam possíveis referências advindas da tratadística que, em hipótese, podem ter servido ao autor do projeto, também responsável pela traça do geométrico dossel que preenche o centro do arranjo. Todavia, a busca por uma construção de efeito arquitetônico é apenas sugerida, prevalecendo o aspecto ornamental da obra, determinado pela intensa aplicação de relevos que esclarecem se tratar de um momento de aprendizado da estética joanina nas edificações religiosas mineiras.

Além disso, verifica-se que algumas dificuldades ponderaram a anexação da peça retabular em pauta no espaço onde ela se encontra, sobressaindo-se a percepção da adaptação realizada, não engenhosa o suficiente para omitir os problemas do arranjo empreendido, sobretudo no coroamento visivelmente desproporcional em relação às demais seções horizontais do conjunto. Esses mesmos problemas são identificados no banco, permitindo-se inferir que o autor do projeto e os executores, caso não sejam a mesma pessoa, não detinham conhecimentos relacionados ao fazer arquitetônico, que poderiam capacitá-los a gerir o espaço em busca de soluções que promovessem uma melhor integração do retábulo-mor à arquitetura da capela-mor da Matriz de Santo Amaro.

Por meio desses enunciados, entende-se que os retábulos erguidos em Minas, entre 1730 e 1740, ilustram instantes de experimentações e assimilação de conteúdo ornamental e percepções estéticas que possibilitaram a formulação do estilo joanino. Com igualdade, não é distante constatar que eram fragmentadas e principiantes as relações que os projetistas e executores, responsáveis por essas obras, mantiveram com os tratados de arquitetura, com o conhecimento erudito, técnico e tods as profícuas contribuições que poderiam advir da manipulação das informações constantes nesses livros, difusores do saber arquitetônico, de métodos e artimanhas que possibilitavam

19 BOHRER, 2015, p. 397.

20 SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Santo Bárbara/Bruma. Igreja Matriz de Santo Amaro, Santo Amaro/Minas Gerais.

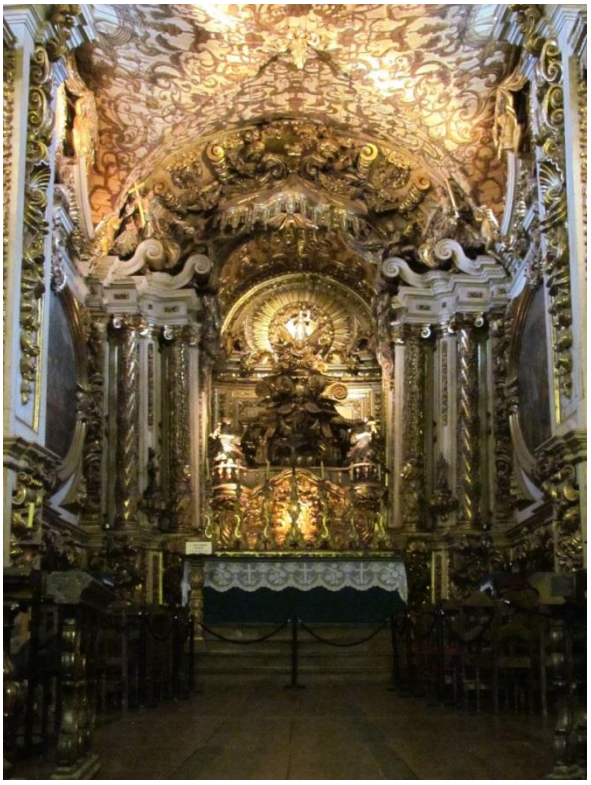
produzir composições habilitadas a transformar os ambientes internos das igrejas, por meio da manipulação da talha, de suas formas e volumes.

No avançar das décadas de 1730 e 1740, em Minas Gerais, a constante disseminação de conteúdo artístico, formal e estético relacionado ao estilo joanino, bem como a colaboração de mão-de-obra qualificada composta por artífices que obtiveram formação no campo da talha, foram incentivos fortificantes para a produção de trabalhos que intencionavam promover a transformação dinâmica do ambiente religioso, por intermédio da escultura ornamental. Potencializando-se, dessa maneira, a construção e delimitação de novas espacialidades para as áreas internas da caixa arquitetônica, não planejada conjuntamente com o projeto de ornamentação, exigindo dos entalhadores habilidades que os capacitavam remodelar as paredes dos templos por intermédio dos relevos de madeira.

Conceitos esses conferidos, exemplarmente, na capela-mor da igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes), executada por João Ferreira Sampaio e sua oficina entre 1736-1743[21] (Figura 1). A peça retabular que compõem esse ambiente é modelo ímpar no contexto da talha barroca luso-brasileira, delimitada pelo ornamento orgânico e dinâmico que preenche os registros da base, do coroamento e se estabelece na vibrante composição do monumental trono. Na seção do corpo tal senso é interrompido por elementos que especificam referências que podem ter sido extraídas dos manuais de arquitetura, como as colunas retas e os capiteis jônicos, pouco comuns na talha joanina mineira. Associam-se a esses aspectos o entablamento e as volutas ondulantes que substituíram os fragmentos de frontões, tradicionalmente exibidos no coroamento. Esses três últimos itens sugerem que o autor da traça do retábulo fez uso de conhecimentos provindos da arquitetura, integrados aos demais adereços do agrupamento escultórico para construir a cenografia barroca a que se propunha a fábrica desses motivos.

21 SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. A matriz de Santo Antônio em Tiradentes = The Mother Church of Santo Antônio in Tiradentes. Brasília , DF: IPHAN, Programa Monumenta, 2010, p. 81.

FIGURA 1 – RETÁBULO-MOR MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO, TIRADENTES.



Fonte: Aziz José de Oliveira Pedrosa

Cabe frisar que os outros retábulos alocados na nave da Matriz de Tiradentes não foram confeccionados debaixo das mesmas orientações estéticas e formais que gerenciaram a fatura do mor. Para essas peças foi determinante a massiva presença do ornamento aplicado sobre a estrutura retabular, sobressaindo-se as preferências escultóricas que nortearam o labor dos artífices envolvidos nessas obras, em oposição ao uso que poderiam fazer de arquétipos inspirados no âmbito da arquitetura, como se verifica nas décadas subsequentes dos setecentos.

Na sequência de retábulos executados em datas posteriores à que definiu a fábrica do mor da Matriz de Tiradentes, desencadearam-se concepções estéticas e formais que explicitaram a compreensão, cada vez mais enfática, de referenciais constantes nos manuais de arquitetura, que atravessaram longo processo de assimilação por parte dos artífices em atividade, até se estabelecerem nas produções retabulares joaninas. Encontra-se nessa esfera o retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), arrematado por José Coelho de Noronha no ano de 1745, aproximadamente.[22] Lamentavelmente esse conjunto foi deslocado em data incerta e substituído por modelo vinculado ao Rococó. Alguns fragmentos remanescentes estão depositados no Museu da Inconfidência (Ouro Preto), enumerando-se as colunas de tipologia salomônica e o grupo escultórico do coroamento (Figura 2). Esse último representa a Santíssima Trindade e explana reflexos procedentes dos tratados de arquitetura, em circulação no ambiente artístico colonial mineiro. O desenho da peça remete a modelo afim constante no risco para o *Altare de S. Ignazio*, representado no tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.[23] Essas

22 PEDROSA, 2016, p. 495.

23 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

semelhanças podem ser verificadas na expressão das esculturas, nas vestimentas e no desenho do globo que designam o provável modelo que orientou a obra de Santa Bárbara.

FIGURA 2 – FRAGMENTO DO ANTIGO RETÁBULO-MOR DA IGREJA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO (SANTA BARBARA). ACERVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (OURO PRETO)

Fonte: Aziz José de Oliveira Pedrosa

O entendimento desse enunciado exige que seja ponderada a presença de José Coelho de Noronha na produção do retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, considerando-se que sob sua posse encontravam-se livros, cujas informações indicam se tratarem dos tratados de Andrea Pozzo, como debatido neste texto. Nesse sentido, acredita-se que as publicações pertencentes ao entalhador desempenharam relevante função como fonte de referência para subsidiar o projeto da dita peça, sinalizando que, por volta de 1740, era realidade nas oficinas de talha a disseminação e apropriação da erudição advinda do conhecimento difundido pelos manuais de arquitetura, bem como pelo protagonismo de artífices que detinham saberes que os capacitavam a usufruir desses recursos.

Outros retábulos edificados na década de 1740 recorreram ao emprego de ornamentos e estruturas associadas a conteúdo extraído da tratadística, certamente devido à popularização dessas publicações entre os artífices que se dedicavam à fatura da talha. Essa assertiva pode ser esclarecida por meio do exame dos retábulos da Senhora da Conceição e de São José, inseridos no arco-cruzeiro da Sé de Mariana.

Os documentos informam que o retábulo de Nossa Senhora da Conceição foi erguido depois que a citada irmandade foi desalojada da capela-mor,[24] obrigando-a a instituir novo espaço para exposição de sua imagem devocional (Figura 3). Assim, no ano de 1747, foi contratado o entalhador José Coelho de Noronha para executar a referida peça.[25] Por sua vez, não existem elementos habilitados a deslindar o processo de produção do retábulo de São José, congênere ao

24 Ver: CAMPOS, Paulo Mendes (Coord.); MENEZES, Ivo Porto de. Mariana: arte para o céu. Belo Horizonte: Comissão Pró-restauração da Catedral e Órgão da Sé de Mariana, 1985, p. 74.

25 Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1747-1832, fl. 5v. Pelo que pagou ao entalhador José Coelho de Noronha pelas obras que com elle se ajustou do Retábulo da Senhora como consta do Recibo do dito livro das certidões a fl. 3 336/461 ½.

da Senhora da Conceição. A estreita identidade entre as duas obras, principalmente no que se refere à escultura das figuras antropomórficas que acusam a mão de um mesmo oficial, permite atribuir ao Noronha a fatura dos serviços.[26]

FIGURA 3 – RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO – SÉ DE MARIANA

Fonte: Aziz José de Oliveira Pedrosa

Pontua-se que ambos os retábulos foram instalados em espaço não planejado para ser preenchido por ornamentação. Para esse empreendimento, valeu-se Coelho de Noronha de sua perícia técnica e, muito provavelmente, de estudos na esfera arquitetônica que o qualificou a concluir o projeto. Seguramente, dispunha o entalhador de habilidades afins, uma vez que foi ele o autor da traça para o prédio da Matriz de São João Batista (Barão de Cocais), no ano de 1762.[27] O conhecimento sobre a arquitetura pode ter sido prerrogativa elementar que o permitiu planejar os retábulos que ocupam um ambiente determinado por estreitas dimensões horizontais e um elevado pé-direito.

Assim, a solução encontrada foi dispor as peças no sentido diagonal, pois caso tivessem sido instaladas costeando a parede do arco-cruzeiro seriam mais estreitas e ainda sobrariam alguns vãos. A verticalidade aplicada ao conjunto foi obtida por meio da elevação da sanefa até o entablamento da edificação, harmonizando-o com o ambiente do templo e com a capela-mor. Acredita-se que as dimensões disponíveis para realizar o trabalho, em um espaço reduzido horizontalmente e estendido verticalmente, foram também determinantes para a escolha dos itens ornamentais que compõem esses modelos, excluindo-se as colunas torsas recorrentes nas obras desenvolvidas pelo insigne artista.

Os adereços estruturais e composicionais que balizaram a constituição dos retábulos de São José e da Senhora da Conceição instauraram em Minas, a partir de 1747, nova formatação para a

26 Os nichos do retábulo de Nossa Senhora da Conceição foram realizados pelo entalhador Manoel Gomes da Rocha, no ano de 1765. (MARTINS, 1974, v.2, p. 172).

27 PEDROSA, 2012, p. 239.

obra de talha direcionada a externar o conhecimento derivado da tratadística, evidenciado na construção de itens orientados por conceitos extraídos do domínio arquitetônico. A elaboração dessas peças na região mineira principiou a interligação da arte local às produções dos grandes centros artísticos portugueses, influenciados pelo Barroco italiano.

Dentro dessas perspectivas é precioso recordar a permanência do tratado de Andrea Pozzo na biblioteca particular de posse de José Coelho de Noronha, que esteia as demonstrações impetradas, visto que nos retábulos em exame pode ser constatada a repercussão de itens ilustrados na supracitada publicação. Essas explanações solucionam as dúvidas acerca da autoria dos livros descritos no inventário do entalhador.[28]

Em conformidade com as amplas alternativas para a análise dessas demandas, chama-se a atenção para as mísulas que compõem os bancos desses retábulos, presentes na talha mineira nos modelos do estilo nacional, do joanino e do Rococó, diferindo-se algumas formas e ornamentos que individualizam essas abordagens estilísticas. Nos exemplares da Sé de Mariana, avaliados neste texto, as mísulas designam semelhanças aos desenhos representados nas figuras 106 e 107 do tratado do Pozzo,[29] cujas relações são pontuadas na cabecinha de anjo do arremate, nos relevos centrais de formato circular, no enrolamento superior e inferior que finalizam a peça, incluindo-se a folha de acanto sugerida na mencionada ilustração. As paridades entre as obras lavradas por Noronha e as imagens veiculadas por Andrea Pozzo impedem que seja refutada a indicação da fonte que serviu de sugestão para o entalhador realizar seus trabalhos.

Todavia, sublinha-se que nos retábulos ilustrados por Andrea Pozzo as mísulas não eram embasamento para colunas e outros adereços de estruturação, como efetuado por Noronha e demais entalhadores que se encarregaram de produzir a talha setecentista em Minas. Pozzo recorreu a esses adornos para transformar a pintura, fazer suporte para colunas que usualmente intervinham como interposto necessário para compor o plano arquitetônico pictórico, como representado na imagem 59.[30] Ademais, pilastras formadas por mísulas (ou quartelões) foram amplamente empregadas nos retábulos joaninos mineiros, como exemplifica o mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (1746 – 1754, Ouro Preto).

Destaca-se que os quartelões desapareceram dos demais serviços faturados por Noronha. No retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (1755 – 1758, São João del-Rei), o entalhador substituiu esses componentes por pares de colunas de tipologia salomônica, modificando a formatação estrutural retabular e expressando uma organização de feitio arquitetônico, vinculada aos preceitos teóricos que, provavelmente, orientaram sua formação.

Prosseguindo as análises a que se propõe esta reflexão, percebe-se que nos retábulos da Senhora da Conceição e de São José, da Sé de Mariana, a transição do registro do corpo para o coroamento é delimitada pelo entablamento composto por arcos côncavos laterais, arquitrave tripartida, friso de perfil curvo com folhas de acanto e cornija denticulada. Esses itens reafirmaram a feição arquitetônica da peça, visto que nas edificações eram convenientemente utilizados por cima das pilastras ou das colunas para sustentar o coroamento.[31] Nos modelos do estilo nacional o

28 PEDROSA, 2012, p. 269.

29 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

30 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

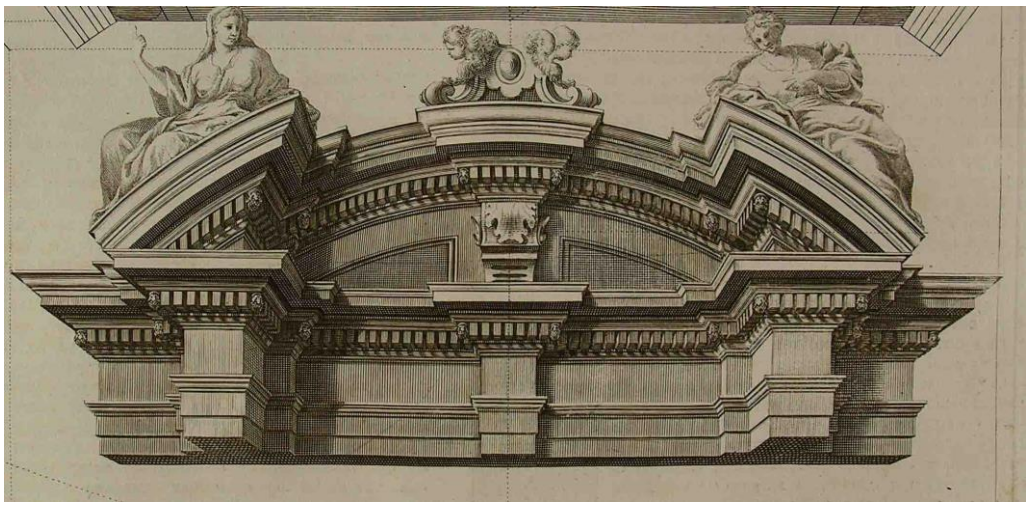
31 RODRIGUES, Francisco de Assis. Diccionario Technico e Historico de pintura, esculptura, architectura e gravura. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 159.

entablamento apresentava funções correlatas, contudo expressavam abordagem formal diferenciada através do uso de adereços escultóricos complementados por cabecinhas de anjos, como nos frisos dos retábulos-mores da Matriz de Cachoeira do Campo e da Sé de Mariana. O desuso dessas abordagens seria estremado a partir da década de 1730, quando os entablamentos dos retábulos mineiros começaram a absorver, de modo mais claro, adaptações de conteúdo arquitetônico, certamente descendentes da leitura de tratados.

Esses aspectos avultaram-se na talha mineira desde a fatura dos retábulos de São Miguel e do Senhor dos Passos, confeccionados pelo entalhador lisboeta Manuel de Brito, a partir de 1733,[32] na Matriz do Pilar (Ouro Preto). Contudo, é incerto precisar as fontes consultadas pelo autor para a elaboração de sua obra, mas a figura 60 para *Altare de S. Ignazio* do tratado do Pozzo,[33] ilustra entablamento consoante aos tipos externados nos retábulos joaninos de Minas, como nos indicados exemplares da Sé de Mariana, que perpetuaram uso de frisos sem adereços escultóricos.

No coroamento dos retábulos joaninos mineiros eclodiram distintas transformações pontuadas na subtração das arquivoltas concêntricas vigorantes no estilo nacional, abundância de figuras antropomórficas, surgiu o dossel com cortinados e outros motivos que dinamizaram a região, referenciados nos manuais de arquitetura. Os retábulos de São José e de Nossa Senhora da Conceição, da Sé de Mariana, capacitam essas aferições, visto que exprimem características pares e foram traçados em conformidade com figuras que compuseram as publicações de Andrea Pozzo. O coroamento desses retábulos é delimitado por fragmentos de frontões curvos (sobre os quais repousam esculturas antropomórficas), dossel quadrado com lambrequins, tarja com inscrição ladeada por ornatos curvilíneos, cabecinhas de anjos na porção superior e frontão interrompido sustentado por mísulas. Representações homônimas são identificadas na figura 33 elaborada pelo Pozzo,[34] que dilui quaisquer dúvidas que possam pairar acerca da referência por José Coelho de Noronha utilizada para urdir essa obra (Figura 4).

FIGURA 4 - FIGURA 33 DO TRATADO DE ANDREA POZZO, PARS PRIMA



32 PEDROSA, 2016, p. 192.

33 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

34 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

Discurso esse que também pode ser ratificado no emprego dos fragmentos de frontões curvos, amplamente presentes nos espécimes joaninos de Minas, cuja introdução remonta aos exemplares portugueses coevos em que era corrente essa delimitação. Na talha mineira esses adereços arquitetônicos podem ter sido inspirados em fontes diversas, principalmente no repertório visual adquirido pelos riscadores de retábulos e entalhadores oriundos de Portugal que, oportunamente, conheceram as obras erguidas em solo luso antes de se mudarem para as terras da Colônia brasileira. É certeiro balizar, especificamente para os objetos em análise, que a referência utilizada para compor a seção do coroamento foi extraída da figura de número 33 do tratado do Pozzo, [35] justificada essa interposição diante do idêntico posicionamento das esculturas antropomórficas, da gestualidade que expressam, do modo como repousam sobre o fragmento de frontão, diferindo-se, apenas, a aplicação de alguns motivos ornamentais e o emprego de asas para as imagens dos retábulos da Sé de Mariana, não verificáveis das indicadas figuras do Pozzo. Antecede a sanefa construção arquitetônica que repetiu formas inspiradas no mencionado desenho do Pozzo (Figura 4) e possibilitou ao entalhador eliminar o tradicional dossel com cortinado que ocupava essa seção, permitindo-lhe elevar o pé-direito do retábulo e dinamizar o registro com a instalação de um plano que, por meio de construções perspectivadas, edificou nova espacialidade para a seção na qual se encontra.

Esses exemplares instauraram singular fase da produção de retábulos em Minas, em que foi realçado o emprego de artigos derivados da tratadística e, consequentemente, do contexto arquitetônico, considerando-se a operação de José Coelho de Noronha que se tornou uma das alavancas basilares desse processo. Repara-se que os espécimes anteriores aos que preenchem o arco-cruzeiro da Sé de Mariana emitiram a estética e as formas referenciadas na arte portuguesa, balbuciando formatações e experimentações que tendiam a simular uma diversa espacialidade para o móvel retabular, mediante o arranjo composicional e aplicação de motivos de cunho arquitetônico que asseguravam tais impressões. Esses modelos avivaram a estada da percepção da erudição na talha e propiciaram aos entalhadores interromperem a repetição de esquemas plásticos correntes, voltando-se seus olhares para a compreensão e aplicação de estratégias que possibilitassem organizar esses adereços consoantes ao espaço que abrigaria o retábulo e por ele deveria ser modificado, deixando-se de ser uma peça de ornamentação e convertendo-se em objeto que viabilizou uma nova leitura dos ambientes das igrejas.

Pensa-se que os ensinamentos de Andrea Pozzo contribuíram para que os entalhadores recorressem a conceitos análogos para o projeto da talha, visto ser o ornamento elemento capital para a estruturação do senso de espacialidade. Tais efeitos eram aprimorados e levados a cabo por oficiais eruditos e envolvidos com a construção arquitetônica e que conseguiram estampar, nos retábulos, definições essenciais da plástica arquitetural barroca: a disposição dos volumes orientados pela perspectiva, de modo a elevar espaços ilusórios por meio da sobreposição de planos e relevos definidos pelo jogo de luz.

Por esse viés, os entalhadores encontravam nas imagens publicadas por Pozzo parâmetros que lhes possibilitavam compreender os modos de se manipular componentes da arquitetura e adaptá-los às construções retabulares, em que a sensível redução de escala, relacionada às dimensões da peça, não comprometia a harmonia do conjunto e o senso de espacialidade que especificavam essas obras. O aproveitamento da perspectiva para o desenho de formas, elementos de arquitetura e escultura, peculiares às preferências de Pozzo na busca por se criar a ilusão de espaços reais tridimensionais em um plano inicialmente bidimensional, foi de larga aceitação na escola de talha

35 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

lisboeta, onde certamente se formou José Coelho de Noronha e cuja influência é percebida, também, na obra de outros artistas ativos no século XVIII. As relações existentes entre o retábulo do barroco português e os ensinamentos do Pozzo, bem como os reflexos incididos na talha em Minas, são evidências que permitem clarificam um pouco mais sobre as fontes que serviam para compor o repertório da talha colonial joanina, sobretudo a que contou com intervenções do Noronha.

O exame dos retábulos produzidos entre os anos de 1730 e 1760, possibilita compreender que a partir dos exemplares de São José e da Senhora da Conceição (Sé de Mariana), a talha joanina em Minas foi sucessivamente contaminada pelas influências advindas dessas fontes que se tornavam cada vez mais populares, interpretadas e exteriorizadas em trabalhos como os retábulos-mores das igrejas Matrizes de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei, 1755-1758) e de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté, 1758-1765), resultantes da intervenção de Coelho de Noronha e sua oficina. Reconhece-se que nessas obras afirmou-se a eliminação de ornamentos que dominavam e recobriam por inteiro as superfícies dos retábulos, possibilitando aflorar produções cujos relevos escultóricos realçavam formas que estreitavam as relações da talha com as referências provenientes da arquitetura. Para isso, Noronha recorreu aos conceitos difundidos por Pozzo que, provavelmente, o auxiliaram a fixar diferenciada conotação aos registros da base, do banco, do corpo e do coroamento, tomando-se como sustentáculo o estudo do projeto para o altar do B. Luigi[36] que expressa feitios presentes nas peças em análise.

Semelhante à ilustração do Pozzo para o altar do B. Luigi, nos retábulos-mores das igrejas Matrizes de São João del-Rei e de Caeté houve a supressão de adereços que dominavam o registro da base, cedendo espaço às molduras. Na seção do banco as esculturas de atlantes, costumeiramente envolvidos nas mísulas do banco, também foram suprimidas e substituídas por cabecinhas de anjos e ornamentos vegetalistas. Os tramos externos apresentam desenhos côncavos, interrompidos no eixo central, acentuando o dinamismo e propiciando o estabelecimento de regiões que ampliaram a articulação espacial do conjunto, consequentemente elevando seu caráter arquitetônico.

A obra do Pozzo pode ter sido de grande valia para orientar a organização do corpo dos retábulos luso-brasileiros do período, em que dois pares de colunas de tipologia salomônica substituíram os quartelões, correntemente harmonizados com essas colunas, como se verifica no mor da Matriz do Pilar (Ouro Preto). Constata-se que a aplicação de tais colunas intensificou o senso da verticalidade do conjunto. Conceito esse que permeou o fazer do Noronha, expresso também no retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei, em que o arremate do coroamento transbordou os limites do arco pleno e estendeu a altura da peça. Arranjo esse que teve como princípio solucionar o insatisfatório pé-direito da capela-mor, que comprometeria as relações de proporção do retábulo. Esse pormenor pode ter sido referenciado na figura 62 esboçada pelo Pozzo,[37] cujo frontão extravasou o arco, assegurando o prolongamento vertical do desenho que delimitou o altar do B. Luigi.

O alcance dessas soluções apresentadas pelo Pozzo e emendadas por Noronha na Matriz do Pilar (São João del-Rei) são arquétipos que serviram à talha mineira no decorrer dos setecentos, quando o Aleijadinho projetou o retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto)

36 Figura 62. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

37 POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

em 1774.[38] Esse exemplar apresenta pequeno frontão que ampara a escultura da Santíssima Trindae e rompe o arco pleno para além do teto da capela-mor. Apesar de incerta a fonte de referência utilizada pelo artista, não é distante pensar que ele possa ter conhecido a mencionada obra do Noronha e, até mesmo, a supracitada figura do Pozzo.

Paralelo às modificações ocorridas na estrutura retabular joanina, que intencionavam promover o aspecto arquitetônico do objeto, alguns grupos de entalhadores produziram retábulos em que esses e outros conceitos não eram uma temática elementar. Cita-se, como exemplo, o retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia, cujos serviços de maior expressão e a delimitação estética da peça foram concebidos pelos entalhadores Jerônimo Felix Teixeira e Felipe Vieira, entre os anos de 1754 – 1765.[39] Constata-se que nessa obra o caráter ornamental sobressai ao arquitetônico, como quociente do vigoroso emprego de ornamentos fitomórficos, figuras antropomórficas e relevos diversos incrustados à estrutura retabular.

O retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia exemplifica que o processo de assimilação e implantação de uma abordagem arquitetônica para a obra de talha, em que o conhecimento erudito se estabelecia no interior das oficinas, foi longo, mas não unânime entre as preferências dos artistas que, por motivações desconhecidas, optaram por projetar retábulos imbuídos de características, possivelmente, vinculadas à formação obtida antes de se mudarem para Minas. Conforme destacou Myriam Oliveira,[40] os oficiais oriundos do Norte português detinham preferências pelo aspecto escultural e os da região de Lisboa pelo arquitetônico. Para tais comprovações, o confronto dos retábulo-mores da Matriz de São João del-Rei e o da citada igreja de Santa Efigênia é esclarecedor, pois o primeiro foi resultado do trabalho do lisboeta José Coelho de Noronha e o segundo de artistas que, provavelmente, residiam no Norte de Portugal, como Felipe Vieira natural de Eira Vedra, Conselho de Viana, Arcebispado de Braga.[41]

III. NOTAS FINAIS

Diante das discussões emendadas neste artigo, registra-se que é de difícil delineamento os instantes iniciais que designaram a assimilação e aplicação de conteúdo extraído da tratadística nos retábulos produzidos nas igrejas de Minas Gerais, durante o século XVIII, uma vez que as evidências são sutis e é preciso examinar, cautelosamente, essas questões em prol de se gerar conhecimento sobre os objetos estudados. Contudo, é possível identificar a manifestação desse fato na década de 1740, apoiado em obras como o retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), cujos fragmentos remanescentes esclarecem relações com figuras presentes no tratado de Andrea Pozzo, seguramente empregados como referência para a configuração formal dos retábulos do arco-cruzeiro da Sé de Mariana, que explicitam de modo mais totalizante o enunciado de que os entalhadores do período se valiam de manuais de arquitetura para projetarem seus trabalhos. Para todos esses casos, o elemento chave para entendimento desse transcurso pode ser encontrado na personalidade do entalhador José Coelho de Noronha, guardião de livros de arquitetura que, decerto, eram os volumes do Pozzo, influência incisiva para o contexto em exame.

Por fim, registra-se que foi este texto uma reflexão inicial de objetos que demandam investigações apuradas, a fim de se conhecer qual foi a real função das fontes para constituição

38 MARTINS, 1974, v. 1, p. 369.

39 PEDROSA, 2016, 473.

40 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista". In: Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Belo Horizonte, 2006, n.º 3, p. 141-151.

41 ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Prateleira Z-10, 1762, fl. 42v. (Pesquisa de Aziz José de Oliveira Pedrosa, Maio de 2017).

formal e estética da talha colonial em Minas Gerais, considerando-se não apenas os exemplares do estilo joanino que neste texto receberam realce, mas todos os modelos remanescentes, incluindo-se os relacionados ao Rococó, não contemplados nesta contribuição.

EL USO DE GRABADOS EN EL ARTE COLONIAL: UNA APROXIMACIÓN AL CORPUS PERUANO

Almerindo Ojeda

EL USO DE GRABADOS EN EL ARTE COLONIAL: UNA APROXIMACIÓN AL CORPUS PERUANO

I. LOS MECANISMOS DE LA INVENTIVA DEL ARTE COLONIAL

Es bien sabido que los grabados fueron importantes fuentes de inspiración para el arte colonial.[1] Pero el arte de las colonias también se apartó —a veces poco y a veces mucho— de sus fuentes grabadas. Esto lo logró apelando a ciertos *mecanismos de la inventiva* que aquí llamaremos REPRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN, INSTALACIÓN, COMBINACIÓN, ADAPTACIÓN, REINTERPRETACIÓN, e INVENCIÓN. El propósito de esta ponencia es definir estos mecanismos e ilustrarlos con material tomado del corpus colonial peruano.

Esta ponencia es parte de un proyecto de amplio alcance que busca definir e ilustrar los mecanismos de la inventiva del arte colonial en general. La aproximación al corpus peruano que emprenderemos aquí se sumará a las aproximaciones que hemos hecho ya a los materiales coloniales altoperuanos y novohispanos.[2] Y espera sumarse, en el futuro, a acercamientos a materiaes quiteños, neogranadinos, paracuarios, brasileros y, de ser posible, asiáticos. Los materiales en cuestión derivarán del acervo iconográfico del Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (*PESSCA*, por sus siglas en inglés), base de datos que cuenta ya con más de 4000 yuxtaposiciones o *correspondencias* entre obras de arte coloniales y los grabados que les sirvieron de inspiración. Este proyecto puede consultarse en internet (cf. http://colonialart.org).

II. REPRODUCCIÓN

La reproducción es la copia de un grabado por otro del mismo tipo. La reproducción por tanto representa, en cierto sentido, el *grado nulo* de la inventiva. Considérese, por ejemplo, una banda ornamental xilografiada que usó el impresor limeño Francisco del Canto en 1610; se trata de una simple copia de la banda xilografiada que empleó el impresor germano-sevillano Juan Cromberger en 1535.[3] O tómese la banda ornamental de Hércules xilografiada en Lima en el taller de Antonio Ricardo, primer impresor sudamericano, en 1584. Ésta reproduce, sin más, la banda xilográfica que publicó Sebastián Trujillo en Sevilla en 1552.[4]

El mecanismo de reproducción se da no sólo en el grabado sobre madera, sino también en el grabado sobre cobre. Un caso notable de lo segundo se ve a partir de unas planchas abiertas por el grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina (fl. 1653-1713) que se conservan hoy en el Museo Pedro de Osma de Lima. Al parecer, estas planchas fueron realizadas para imprimir ilustraciones a *El cielo estrellado de María,* obra pía que trata de los *mil y veynte y dos exemplos de María* —uno por estrella conocida— escrita por el jesuita peruano Juan de Alloza y Menacho (1597-1666). Desconocemos si las planchas de Fosman llegaron a ser usadas para ilustrar la obra de Alloza. Lo que sí sabemos es que estas planchas eventualmente adquirieron valor intrínseco y fueron recubiertas de oro. Y que a estas planchas se les superpusieron unas guardas de cobre

1 Ver Ojeda 2009.

2 Ver Ojeda 2017 y Ojeda en prensa.

3 PESSCA 2346A/2346B.

4 PESSCA 1940A/2345B. Estas dos observaciones fueron hechas originalmente en Estabridis 2002.

plateado para protegerlas. Estas guardas reproducen fielmente las planchas de Fosman, y son las que nos sirven para ilustrar el mecanismo de reproducción.[5]

III. TRADUCCIÓN

La traducción es la recreación de un diseño grabado en términos de una técnica distinta; es la traducción de un lenguaje artístico —el gráfico— a otro. Una de las técnicas artísticas más cercanas a la del grabado es el esgrafiado. El esgrafiado consiste en crear un diseño arañando o rasguñando una superficie dura como la del hueso, la madera, o la piedra. A veces los surcos creados por el esgrafiado se entintan —o reciben, embutido, algún material pastoso como la *mopa-mopa* neogranadina o el *zulaque* novohispano— para destacarlos de su trasfondo.

Como ejemplo de traducción del lenguaje del grabado al del esgrafiado podemos dar las planchas de marfil de temas mitológicos que adornan una extraordinaria papelera seicentista del Museo de Arte de Lima. Como queda consignado en Mujica Pinilla 2002a, estas planchas —que fueron rasguñadas y entintadas— son traducciones literales de xilografías abiertas por Virgilio Solís para ilustrar una edición de las *Metamorfosis* de Ovidio publicada en Frankfurt en 1563.[6]

Alejándonos más del lenguaje gráfico llegamos al lenguaje pictórico. Son innumerables los ejemplos de grabados que inspiraron pinturas en el Virreinato del Perú. Escogiendo más o menos al azar tomaremos las célebres pinturas del Zodiaco de Diego Quispe Tito. Estas pinturas fueron realizadas en 1681 y, como notaran Mesa/Gisbert 1982, son fiel traducción de grabados abiertos por Adriaen Collaert en 1585 tras diseños de Hans Bol (1534-1593).[7]

Alejándonos aún más del lenguaje del grabado llegamos al del relieve. Notables traducciones del primero al segundo son las *piedras de huamanga* talladas sobre la vida de Santa Rosa de Lima que se resguardan en el Convento de Ocopa, en la sierra central del Perú. Gracias a Soria 1948, 258 sabemos que estos relieves policromados interpretan estampas grabadas en Flandes por Cornelis Galle II ca. 1675.[8]

Así llegamos, finalmente, al lenguaje de la escultura o talla exenta. Como ejemplo de traducción a este lenguaje artístico podemos mencionar la cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima tallada en 1608 por Juan Martínez de Arona y otros. Una de las esculturas de esta cajonería deriva de la portada de las *Evangelicae Historiae Imagines* (*Imágenes de Historia Evangélica*) obra para la evangelización de iletrados encargada por el mismo San Ignacio de Loyola a Jerónimo Nadal en 1596.[9]

IV. INSTALACIÓN

El mecanismo de instalación consiste en la presentación significativa de una obra de arte en el espacio; es instalación que agrega valor semántico.

Buen ejemplo del mecanismo de instalación es el uso de una portada de libro para crear una portada arquitectónica. Recordemos la portada de la celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced del Cusco. Esta portada es una pintura mural basada en la portada grabada del *Gymnasium Patientiae*, libro de Jeremías Drexler publicado en Colonia, Alemania, en

5 PESSCA 3909A/3909B.

6 Ver, por ejemplo, PESSCA 1439A/1439B.

7 Ver, por ejemplo, PESSCA 29A/29B.

8 Ver, por ejemplo, PESSCA 335A/335B.

9 PESSCA 3407A/3407B, hallazgo de Javier Chuquiray.

1632 (López Calderón 2017).[10] Al pasar de grabado a mural, la portada metafórica del libro de Drexler adquiere, un siglo más tarde, el valor agregado de portada literal de una celda conventual. Es interesante notar que las portadas librescas, como la del volumen de Drexler, involucran ya mecanismos de instalación, pues las portadas de libro no son sino extensiones metafóricas de portadas arquitectónicas. En otras palabras, la portada del padre Salamanca cierra todo un ciclo interpretativo: de portada literal a portada metafórica, y de portada metafórica, de vuelta a portada literal.

Una aplicación parecida del mecanismo de instalación se puede apreciar en el Monasterio de Santa Catalina de Arequipa. En este monasterio existen dos habitaciones conectadas por un portal. Este portal está demarcado por un óleo —hoy fraccionado e incompleto— que representa al Árbol de Jesé. Para la confección de este óleo, el pintor virreinal tomó un grabado del Árbol de Jesé diseñado por Rubens y abierto por Cornelis Galle I (el padre del ilustrador de la vida de Santa Rosa que mencionamos antes). Este grabado de Rubens-Galle es un marco que fue usado, en la Casa Editorial de Plantin, en Amberes, para adornar páginas titulares de libros.[11] Una vez más, una portada de libros se instala para adornar una portada arquitectónicas, recobrando con ello, su valor original de portada literal.

Caso muy distinto es el de uno de los altares menores del Templo de San Salvador de Pujyura, en la Región del Cusco. En la cara frontal de este altar se ven cuatro pinturas de los Doctores de la Iglesia, es decir, los santos Ambrosio, Jerónimo, Gregorio, y Agustín. Estas cuatro pinturas derivan de otros tantos grabados publicados en París por Jacques Granthomme (activo entre 1588 y 1613).[12] Al instalar estos grabados en el frontal de una mesa eucarística, los doctores de la iglesia se convierten en fundamento de la Eucaristía celebrada en ese altar.

Cerramos esta sección con el caso de una conocida estampa de *El Lagar Místico* —la estampa grabada ca. 1605 por Hieronymus Wierix. Resulta que este grabado fue instalado en el Convento de San Francisco de Lima, pero no sólo como modelo de una pintura, sino para crear todo un oratorio —los cielos, el muro trasero, y la misma imagen central (Kubiak 2013, 284).[13]

V. COMBINACIÓN

La combinación es el uso de dos o más grabados en la confección de una sola composición. Los grabados que participan en dicha confección pueden estar totalmente integrados o fusionados. Alternativamente, podrían estar simplemente yuxtapuestos. O podrían igualmente conformar una composición historiada. Como ejemplo de grabados combinados por simple yuxtaposición podemos mencionar los tres grabados sobre los misterios del rosario creados por Anton Wierix II a comienzos del siglo XVII. Estos grabados se combinaron por simple yuxtaposición en uno de los muros de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Juli (Isidoro 2012).[14]

Como ejemplo de combinación historiada podemos mencionar el caso de un lienzo del Monasterio de Santa Catalina del Cusco. El lienzo al que hacemos referencia representa la creación del mundo, y se basa en tres aguafuertes de Antonio Tempesta (1550-1630). Uno de ellos representa la creación de los animales; otro, la separación de luz y oscuridad y, un tercero, la

10 PESSCA 2979A/2979B.

11 PESSCA 1781A/1781B, 1782A/1782B, 2714A/2714B, 1783A/1783B, 1784A.1784B.

12 PESSCA 2974A/4012B, 2975A/4013B, 2976A/4014B, 2977A/4015B.

13 PESSCA 4A/2871B.

14 PESSCA 2786A/2786B.

creación de los astros.[15] El lienzo representa estos tres eventos sucesivamente de izquierda a derecha, pero no lo hace cronológicamente sino simétricamente. Mientras que al centro está Dios Padre en posición erguida, a la izquierda lo vemos flotando hacia la izquierda y a la derecha lo vemos flotando hacia la derecha. La composición de las figuras del Padre Eterno del lienzo se aproxima, pues, a la de una flor de lis. Esta fue, a todas luces, una decisión del artista colonial, pues los tres grabados de Tempesta ni siquiera forman una misma serie. Y aquí vale destacar un punto metodológico importante: sería imposible percatarnos de la inventividad compositiva del pintor local si no hubiéramos comparado el lienzo con sus fuentes grabadas.

Un ejemplo más complejo de organización historiada lo brindan los lienzos del Monasterio de Santa Teresa de Ayacucho basados en las *Imágenes de Historia Evangélica* mencionados más arriba. Algunos de estos lienzos pueden combinar hasta cuatro grabados distintos de este volumen (García Sáiz 1988). Lo que hace más complejos estos casos es la gran cantidad de grabados que pueden combinarse en el espacio de un lienzo relativamente pequeño. Por otro lado, cada uno de estos grabados puede involucrar un gran número de personajes. Y todos pueden incluso compartir un mismo ambiente.[16]

Como ejemplo de combinación por fusión podemos mencionar el extraordinario Juicio Final de Diego Quispe Tito que se alberga en el Convento de San Francisco del Cusco. Resulta que este cuadro, que data de 1675, combina por lo menos dos grabados de gran complejidad: *El Juicio Final* de Philippe Thomassin (1606) y el *Tríptico del Fin de los Tiempos* (1560/70) que deriva de diseños atribuidos a El Bosco (Rodríguez Romero/Siracusano 2010; van Heesch 2017).[17] La fusión más perfecta entre estos grabados se da en la zona del infierno representada en el registro inferior de la pintura. A ambos extremos se ven temas de Thomassin mientras que al centro, temas atribuidos al Bosco. Diego Quispe integra los temas de ambas fuentes con perfecta fluidez.

VI. ADAPTACIÓN

La adaptación es la modificación de un grabado, sea en su forma o en su contenido, para asumir con ello nuevas funciones, o para responder a sensibilidades locales. Los cambios de forma pueden afectar la escala, el formato, la ambientación o el estilo. En cuanto a los cambios de contenido, éstos pueden afectar las propiedades de una de las figuras principales del modelo, pero no su identidad (ver siguiente sección).

Como primer ejemplo del mecanismo de adaptación en el arte colonial peruano podríamos citar uno de los cuadros de la serie sobre *La Vida de la Casta Susana* del Templo de Surite de la Región del Cusco (esta serie fue pintada por un artista local no identificado en el último tercio del siglo XVII). El cuadro que tenemos en mente es el primero de la serie, y muestra a los viejos hostigando a Susana. La pintura cusqueña sigue de cerca un grabado producido ca. 1610 en el taller parisino de Thomas de Leu.[18] Pero se aparta de él en el recato con el que presenta a Susana. En lugar de presentarla desnuda en el baño, como lo hace el grabado, la pintura la representa con un camisón de baño. Y con el brazo izquierdo estratégicamente flexionado sobre el pecho. Hay que recordar que la pintura se instala, después de todo, en un templo. Y que el Concilio de Trento había advertido ya sobre la importancia del decoro en el arte religioso. La pintura cusqueña se adapta, pues, a su contexto local.

15 PESSCA 3572A/3572B, 3587A/3572B, 3588A/3572B. Este es un interesante hallazgo de Sebastián Ferrero.

16 Ver, por ejemplo, PESSCA 152A/152B, 153A/153B, 154A/154B, 155A/155B.

17 PESSCA 939A/939B, 4293A/4293B.

18 PESSCA 1021A/1021B. Este es un hallazgo compartido del autor y Agustina Rodríguez Romero. Para más información sobre el editor parisino Thomas de Leu y su relevancia para el arte colonial, ver Ojeda 2018b.

Interesante ejemplo de adaptación presenta uno de los cuadros sobre la *Vida de Santa Catalina de Siena* del Monasterio de Santa Catalina de Arequipa. La pintura se basa en un grabado publicado en París en 1607 por Jean Leclerc IV.[19] El grabado muestra a la santa volando sobre una nube desde una cueva en las afueras de Siena a su casa a intramuros de la ciudad. El vuelo describe un arco que va de la cueva a la casa de la santa. En interesante adaptación, el artista cusqueño pinta este arco con colores del rojo al violeta, convirtiéndolo así en verdadero arco iris. Huelga decir que las hagiografías de Catalina no mencionan ningún vuelo sobre un arco iris; sólo sobre una nube.

Muchas veces las adaptaciones son a realidades más locales que el arco iris.[20] La Iglesia de Todos los Santos de Huanoquite, de la Región del Cusco, resguarda una pintura del XVII que representa a la Sagrada Familia a la mesa. La pintura se basa en una estampa de Schelte Adamsz. a Bolswert (1581-1659), importante grabador del círculo de Rubens.[21] La pintura y la estampa difieren, entre otras cosas, en las viandas que se ven en sus respectivas mesas. Mientras que el grabado apenas incluye tres panecillos y dos pescados, la mesa cusqueña presenta un deleite de tortas, frutas, flores, y verduras—incluso productos propiamente americanos como tomates verdes y *ajíes* de varios tipos.

Existe un grabado de Hieronymus Wierix (1548-1624) que presenta, en composición historiada, varios episodios de la vida de San Onofre, uno de los Padres del Desierto más representados en el arte colonial. En uno de estos episodios, un cuervo vuela hacia Onofre trayéndole un pedazo de pan (cosa que hacía todos los días). Ahora bien, en el mercado de arte español se anunció hace poco una pintura cusqueña del XVIII basada en este grabado, pero distinguiéndose de él, entre otras cosas, en el ave que le traía pan al santo. En la pintura no se trata de un cuervo, ¡sino más bien de un cóndor![22]

O recordemos la pintura del entierro de San Agustín del convento de su advocación en la ciudad de Lima. Esta pintura —parte de una gran serie atribuida al taller de Basilio Pacheco— también se basa en un grabado de Bolswert. Pero se aleja de éste en un importante punto. Mientras el Agustín del grabado es llevado a la Catedral de Hipona a ser enterrado ahi, el Agustín de la pintura de Lima es llevado, más bien, a la Catedral del Cusco (Mesa/Gisbert 1982, I, 202s).[23]

Cerramos esta sección con un ejemplo de adaptación en cuanto al estilo. Esta adaptación se aplica a un San Miguel arcángel grabado por Hieronymus Wierix a fines del XVI o comienzos del XVII, y produce un arcángel dieciochesco de inconfundible estilo cusqueño. La representación del arcángel se adapta al gusto local.[24]

VII. REINTERPRETACIÓN

La reinterpretación es el cambio de identidad de una figura principal de la composición. El mecanismo de reinterpretación empieza, pues, donde el mecanismo de adaptación termina (ver sección anterior).

19 PESSCA 1021A/1021B.

20 Siracusano 2005, 249ss sin embargo se pregunta si esta referencia indígena al arco iris no pudo haber tenido alguna vinculación con la importancia del arco iris en la cosmovisión andina (o inca en particular).

21 PESSCA 3099A/3099B.

22 PESSCA 117A/4294B.

23 PESSCA 267A/267B.

24 PESSCA 1333A/1992B.

Quizás el ejemplo más conocido de reinterpretación es el de la transformación de Santiago Matamoros en Santiago Mataindios. Esta reinterpretación, claramente dirigida a legitimar la violencia de españoles contra indios, puede verse al comparar, por un lado, el grabado que sirvió para ilustrar la página titular del *Missae propriae sanctorum hispanorum* de 1640 y, por otro lado, la pintura de *Santiago en la (Nueva) Batalla del Clavijo* resguardada en el Museo Histórico Regional de la Ciudad del Cusco.[25]

Otro buen ejemplo del mecanismo de reinterpretación son los célebres cuadros de la procesion del Corpus del Cusco, creados entre 1674 y 1680. Los cuadros representan los carros que cada una de las parroquias del Cusco enviaba a dicha procesión. Sin embargo, como notaran Mesa/Gisbert ya en 1985, los cuadros en cuestión están tomados de las ilustaciones al libro de Juan Bautista de Valda titulado *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, publicado en Valencia en 1663.[26] De este modo, los carros de una procesión inmaculista valenciana se reinterpretan como carros de una procesión del Corpus cusqueña.

Interesantes casos de reinterpretación se dan con las representaciones de los anacoretas o Padres del Desierto. Tomemos por ejemplo el caso del San Jerónimo penitente cusqueño de la Colección Barbosa-Stern. Resulta que este cuadro, que data del siglo XVIII, se deriva de un grabado de San Pablo Ermitaño, abierto por Francesco Villamena en 1613.[27] Se recicla así una imagen de un santo poco popular en la de otro que goza de mucho mayor demanda. Pero una reinterpretación mucho más dramática de anacoretas es la que sufre el grabado de Santa Eufrasia abierto por Justus Sadeler en el 1600. Sucede que este grabado dio pie, en una iglesia rural del Perú, a una pintura de un santo que no sólo es varón, sino que ni siquiera es reconocido por el santoral católico (San Uphraxio).[28] ¡Una reinterpretación transexual imaginaria!

Otro ejemplo interesante de reinterpretación lo vemos en un baúl del Brooklyn Museum de Nueva York. Entre las muchas figuras profanas que adornan este baúl vemos una representación de *El Elemento Agua*. Se trata de un joven que alza una copa con una mano y vierte agua de una damajuana con la otra. Pues bien: resulta que esta imagen deriva de un grabado de Baco abierto por Pieter de Jode I (1570-1634). En este grabado, Baco justamente brinda con vino con una mano mientras que lo derrama con la otra.[29] Esta reinterpretación del dios del vino en personificación del agua se consiguió por dos medios. Uno de ellos es figurativo (el reemplazo de representaciones de vino por representaciones de agua); el otro, es textual (la personificación del agua está acompañada de un rótulo que llanamente proclama YO LA AGVA).

Cerramos esta sección con dos casos más difíciles de adjudicar. El primero es el caso del llamado *Niño Jesús Inca*.[30] ¿Estamos aquí frente a un caso de reinterpretación o de adaptación? Si pensamos que Jesús es un Inca sólo simbólicamente, entonces estamos frente a un caso de adaptación como el que tendríamos si un Cristo grabado se pintara como rey. Pero si pensamos que Jesús es realmente un Inca —es decir un miembro de un grupo étnico distinto al del Cristo histórico— entonces se habría operado una transformación en la identidad misma de Cristo, la figura central de la composición en cuestión. En este caso estaríamos ante un caso de reinterpretación.

25 PESSCA 1576A/1576B.

26 Ver, por ejemplo, PESSCA 13A/13B.

27 PESSCA 122A/122B.

28 PESSCA 4020A/4020B.

29 PESSCA 2022A/2022B.

30 PESSCA 1586A/4154B.

El segundo caso de difícil adjudicación involucra el retrato apoteósico del Emperador Matías grabado por Aegidius Sadeler en 1614. Este grabado fue traducido al lenguaje pictórico por un artista cusqueño en la primera mitad del siglo XVII. Pero con una variante fundamental: en lugar del Emperador Matías, el pintor cusqueño coloca a la Virgen María (Mujica Pinilla 2003, 254).[31] Según la letra de la ley, éste sería un caso de reinterpretación, pues el Emperador Matías, figura principal del grabado, fue reemplazado en la pintura por una entidad enteramente distinta: la Virgen María. Pero ¿qué dice el espíritu de la ley? La verdad es que parece incorrecto decir que aquí se reinterpretó la figura del emperador. Más pareciera que se aprovechó el ornamento apoteósico de su retrato para aplicárselo al de la Virgen. En otras palabras, pareciera que hubiéramos extendido el ornamento a otra figura, y que hubiéramos adaptado el ornamento a una figura central distinta.

VIII. INVENCIÓN

La invención es la creación de una composición inédita, es decir sin modelo grabado. La invención por tanto representa, en este contexto, el *grado sumo* de la inventiva.

Encontrar ejemplos de invención requiere de cuidado. No todas las composiciones de temas locales serán necesariamente inéditas. Buen ejemplo de ello son las célebres pinturas de los incas realizadas en el Virreinato del Perú. Así, las pinturas de los incas de mediados del XVIII resguardadas en el Brooklyn Museum derivan de la página titular de la *Historia General de los Hechos de los castellanos (Década Quinta)* de Antonio de Herrera, publicada en Madrid en 1615 (Fane 1996, 239).[32] Del mismo modo, la conocida *Sucesión de Incas y Reyes de España*, pintada entre 1759 y 1778 —y con un retrato de Simón Bolívar repintado sobre un retrato de Carlos III ca. 1825— sigue un grabado de 1748 de Juan Bernabé Palomino (Gisbert 1980, 125).[33]

Por otro lado, *Efigies de los incas o reyes del Perú*, grabado atribuido al fraile dominico Miguel de Adame (activo entre 1699 y 1731) e ideado en Lima por Alonso de la Cueva Ponce de León (1684-1754), sería una composición inédita. Este grabado inspiró muchas pinturas en el Virreinato del Perú.[34] Ninguna de ellas sería, por tanto, ejemplo de invención.

Otras composiciones de tema local y probablemente inéditas son las pinturas sobre la *Virgen de Sunturhuasi* (milagrosa aparición de la Virgen que da la victoria a los españoles en una confrontación con indígenas).[35] O las varias pinturas sobre el *Matrimonio de don Martín de Loyola y doña Beatriz Ñusta.*[36] Igualmente podrían citarse las pinturas de *castas* del Virrey Amat.[37] O la pintura del *huerto universitario* en la cual San Antonio de Abad y Santo Tomás de Aquino, cultivan un huerto alegórico —la Universidad de San Antonio de Abad del Cusco— cuyos frutos son los propios pupilos de esta casa de estudios (Stastny 1994).[38]

Cerramos esta sección con la observación de que hay obras producidas en el Virreinato del Perú que inspiraron grabados europeos, invirtiendo así la dirección de la influencia descrita en

31 PESSCA 22A/22B.

32 Ver, por ejemplo, PESSCA 1280A/1280B.

33 PESSCA 1299A/1299B.

34 Ver, por ejemplo, PESSCA 1293A/1293B.

35 Mujica Pinilla 2002a, 49.

36 García Sáiz 2002.

37 Estenssoro et al. 2000.

38 Mujica Pinilla 2002b, fig. 60.

esta ponencia. Como ejemplos podemos dar los retratos de Don Marcos Chiguantopa y de Don Alonso Chiguan Inca, ambos en el Museo Inka del Cusco.[39] Estas pinturas, fechadas ca. 1750, inspiraron dos litografías de Jacques-François Llanta (1807-1864) usadas para ilustrar el *Antiquités des Incas*, obra de Francis de Castelnau (1812-1880) y publicada en París en 1854.

Igualmente podríamos citar dos lienzos del Convento de San Pedro de Lima: El árbol de la vida y El árbol de la muerte.[40] Estos lienzos fueron reproducidos en *Descripción de la casa fabricada en Lima […] para que las señoras […] puedan leer […] los egercicios de S. Ignacio*, obra de Baltasar de Moncada publicada en Villagarcía del Campo, España, en 1762.

IX. BIBLIOGRAFÍA

Cummins, Thomas (2002) "Imitación e invención en el barroco peruano." En: *El Barroco Peruano 2*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 27-59.

Estabridis, Ricardo (2002) *El Grabado en Lima Virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Estenssoro, Juan Carlos et al. (2000) *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú Colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Fane, Diana (Coord.) (1996) *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*. Exhibition Catalog – March 1, 1996 – Brooklyn Museum – Phoenix Museum of Art – Los Angeles Museum of Art – June 8, 1997. New York: The Brooklyn Museum in association with Harry N. Abrams, Inc.

García Sáiz, María Concepción (1988) "Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)". En: *Cuadernos de Arte Colonial* 4: 43-66.

García Sáiz, María Concepción (2002) "Una contribución andina al barroco americano". En: *El Barroco Peruano*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 201-217.

Gisbert, Teresa (1980) *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Tercera Edición, 2004. La Paz, Editorial Gisbert y Cia.

Isidoro, Alberto Martín (2012) "Imaginario ítalo-flamenco de la pintura mural en el sur andino". En: *La Teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la "globalización" y la "posmodernidad"* [= *X Jornadas de Arte e Investigación*]. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte *Julio Payró*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Kubiak, Ewa Joanna (2013) "Alegoria da Eucharistia: Modelos gráficos comuns na pintura dos séculos XVII e XVIII na Polônia e no Peru". En: *Coletânea* XII(24): 253-290.

López Calderón, Carme (2017) "The wide and the narrow path: The cell of Father Salamanca (Cuzco) in light of Drexel's Gymnasium Patientiae." En: Germano Leal, Pedro & Amaral Jr., Rubem (Eds.) *Emblems in Colonial Ibero-America: To the New World on the Ship of Theseus*. *Glasgow Emblem Studies* 18: 253-296.

Mesa, José de / Gisbert, Teresa (1982) *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Tomos I, II. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltdo.

39 Cummins 2003, fig. 20; Mujica Pinilla 2002a, fig. 27.

40 Mujica Pinilla 2002b, figs. 32 y 33.

Mesa, José de / Gisbert Teresa (1985) *Arquitectura Andina: 1530-1830. Historia y análisis.* La Paz: Embajada de España en Bolivia.

Mujica Pinilla, Ramón (2002a) "Arte e identidad: Las raíces culturales del barroco peruano." En: *El Barroco Peruano.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 1-57.

Mujica Pinilla, Ramón (2002b) "El arte y los sermones." En: *El Barroco Peruano.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 219-313.

Mujica Pinilla, Ramón (2003) "Identidades alegóricas: Lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". En: *El Barroco Peruano 2.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 251-335.

Ojeda, Almerindo (2009) "El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión". En: Michaud / Torres Della Pina (Eds.) *De Amberes al Cusco: El grabado europeo como fuente del arte virreinal.* Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Julio 7, 2009 – Agosto 2, 2009). Lima: Colección Barbosa-Stern.

Una versión más reciente de este trabajo está disponible en línea en http://colonialart.org/essays/ el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion**.**

Ojeda, Almerindo (2017) "The use of prints in Spanish Colonial Art: Approaching the Bolivian corpus / El uso de grabados en el arte colonial: una aproximación al corpus boliviano". En: Stratton-Pruitt, Suzanne (Ed.) *The Art of Painting in Colonial Bolivia / El Arte de la Pintura en la Bolivia Colonial [= Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, 15].* Philadelphia, Saint Joseph's University Press, pp. 137-153.

Ojeda, Almerindo (2018a) "El uso de grabados en el arte colonial: una aproximación al corpus novohispano". En: Corvera Poiré, Marcela (coord.) *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano.* Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de San Carlos de octubre 2018 a marzo 2019. Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos.

Ojeda, Almerindo (2018b) "Impacto del editor parisino Thomas de Leu (1555-1612) sobre el arte colonial". *IX Encuentro Internacional Sobre Barroco: Paisaje y Naturaleza.* Buenos Aires, 14-18 de noviembre 2017. La Paz: Unión Latina.

Rodríguez Romero, Agustina / Siracusano, Gabriela (2010) "El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey, y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII." En: *Eadem Utraque Europa* (Buenos Aires) 6(10-11): 9-29.

Siracusano, Gabriela (2005) *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Soria, Martin (1948) "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain". En: *The Art Bulletin* 30: 249-259.

Stastny, Francisco (1994) *Síntomas Medievales en el* "*Barroco Americano*". Documento de Trabajo Núm. 63, Serie Historia del Arte Núm. 1, Instituto de Estudios Peruanos (Lima).

van Heesch, Daan (2017) "Imagining Hieronymus Bosch in Colonial Peru: Foreign sources, indigenous responses". *Simiolus* 39: 351-369.

LAS ADVOCACIONES MARIANAS EN EL ESPACIO RELIGIOSO CATÓLICO DEL SIGLO XX-XXI. UN RASTREO EN LA CIUDAD DE PUEBLA, MÉXICO

Valerdi Nochebuena, María Cristina
Sosa Oliver, Jorge
Mundo Hernández, Julia Judith

LAS ADVOCACIONES MARIANAS EN LOS ESPACIOS RELIGIOSOS CATÓLICOS DEL SIGLO XX-XXI.UN RASTREO EN LA CIUDAD DE PUEBLA, MÉXICO

I. INTRODUCCIÓN

Por qué los católicos veneran muchas imágenes? Santo Tomás de Aquino escribe acerca de esto:

> «El culto de la religión no se dirige a las imágenes en sí mismas como realidades, sino que las mira bajo su aspecto propio de imágenes que nos conducen a Dios encarnado. Ahora bien, el movimiento que se dirige a la imagen en cuanto tal, no se detiene en ella, sino que tiende a la realidad de la que es imagen.» (*Summa theologiae*, II-II, 81, 3, ad 3.)

El tema que nos ocupa, los espacios religioso católicos del siglo XX-XXI con advocaciones marianas se inscriben en lo que Sto. Tomás escribió en su texto «siento ahora la necesidad de dirigir la mirada hacia la santísima Virgen, que vivió perfectamente la santidad y constituye su modelo» subrayando en el capítulo VIII de la constitución conciliar Lumen *Gentium* el valor eclesiológico de la doctrina mariana y la contribución que la figura de la Virgen ofrece a la comprensión del misterio de la Iglesia.

http://es.catholic.net/op/articulos/15428/cat/650/veneracion-de-las-imagenes-de-la-virgen.html

II. ADVOCACIONES MARIANAS

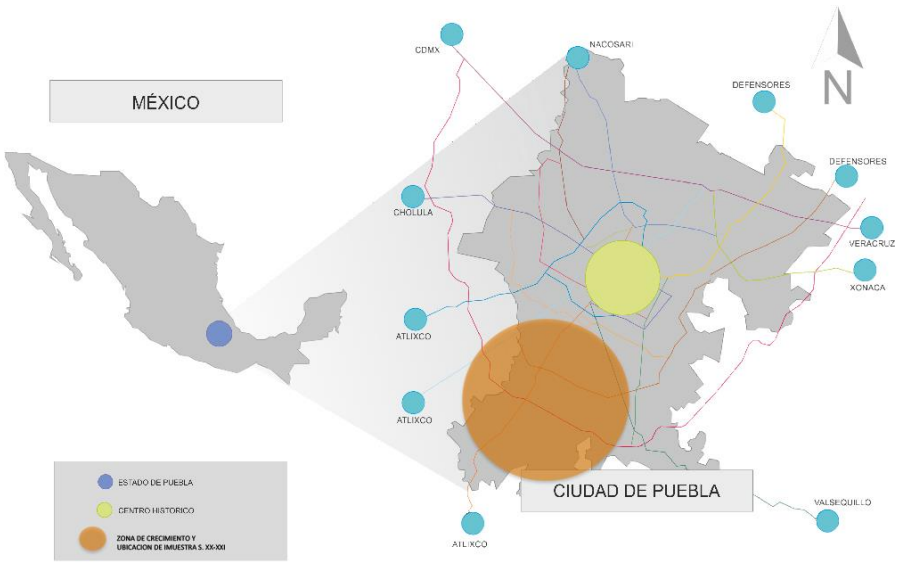
> Las advocaciones son un título, referencia o nombre aludido que se concede a un lugar, figura, imagen o recuerdo, es una designación o modo de llamar, se define como la protección o tutela que un santo o una divinidad tiene sobre una institución o comunidad y numerosos espacios de culto católicos son regularmente de advocación mariana, la que se ve como una «alusión mística relativa a apariciones, dones o atributos de la Virgen María[…] Existen dos tipos: de carácter místico, relativas a dones, misterios, actos sobrenaturales o fenómenos taumatúrgicos de la Virgen: La Anunciación, la Asunción, la Presentación entre otras y las apariciones terrenales, las que originan construcción de santuarios: Virgen de Lourdes, de Fátima, del Pilar, de Medugorie, de Guadalupe. Suelen ser nombradas como "Santa María de….", Virgen de…" o "Nuestra Señora de…". Sin embargo aun cuando el nombre sea diferente el atributo es la Virgen María.
>
> http://rezaytenfe.org/1366582_-Que-son-Advcaciones-.html

En este estudio se tomarán en cuenta diversas advocaciones marianas, tomando una muestra según sus características expresivas y estructurales, así como lo escultórico en la representación de la advocación.

III. ADVOCACIONES MARIANAS EN LA CIUDAD DE PUEBLA

La ciudad de Puebla esta localizada a 120 kilómetros de la ciudad de México, declarada en 1967 ciudad Patrimonio, la zona de mayor crecimiento ha sido hacia el sur de la ciudad y es en esta zona que se encuentra localizadas la mayor parte de iglesias católicas del siglo XX-XXI.

FIGURA 1. PUEBLA, LOCALIZACIÓN EN LA REPÚBLICA MEXICANA, SU CENTRO HISTÓRICO Y UBICACIÓN DE ESPACIOS RELIGIOSOS EN LA ZONA SUR DE LA CIUDAD. (NCG, 2018)



Existen diversas construcciones dedicadas a las advocaciones marianas en sus dos tipos: 7 místicas y 18 de apariciones terrenales, pero se consideran dentro de ese universo aquellas que tengan valor expresivo-estructural en relación a las variables de diseño y que cumplan una función socio-ideológica en alguna comunidad de acuerdo a la liturgia denotada en los documentos del CV II.

TABLA 1. IGLESIAS EN EL SUR DE LA CIUDAD DE PUEBLA, ADVOCACIÓN, TIPO DE CUBIERTA Y MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA DE LA IMAGEN

Iglesia	Estructura de acero/concreto	Cascarón de concreto	Concreto	Recubrimiento de madera al interior	Imagen
Ntra. Señora de Ocotlán		X			Escultura
Ntra. Sra. De la Medalla Milagrosa		X			Escultura
Ntra. Sra. De la Esperanza		**X**		**X**	**Escultura**
María Madre de la Iglesia		X			Escultura
Madre Admirable			**X**		**Escultura**
María Reina de la Paz					Escultura
Guadalupe-Volcanes	**X**				**Pintura al óleo**
Ntra. Sra. De la Anunciación	X			X	Escultura
Ntra. Sra. Del Líbano	X			X	Escultura
Ntra. Sra. del Camino			X		Escultura

El rastreo contempla a las parroquias de Ntra. Sra. De la Anunciación, de la Esperanza, del Líbano, de Ocotlán, de la Medalla Milagrosa, de Guadalupe, del Camino, Madre Admirable, María

Madre de la Iglesia y María Reina de la Paz, sin embargo para este estudio el criterio de selección fue el tipo de cubierta y la representación artística y dimensión de la imagen mariana (Tabla 1). Las iglesias consideradas fueron tres según la tipología: una de estructura metálica, otra de cubierta de concreto de losa plana y la tercera con una cubierta con base a cubierta de cascaron de concreto y se muestran con al año de inicio de construcción y

IV. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE- VOLCANES

Localizada en la esquina de la calle 17 sur y 35 poniente, en la colonia Los Volcanes, el proyecto fue del Arq. Everardo Morales Pardo y su construcción fue promovida por el Pbro. Amador Tapia, sucediéndolo más tarde el Pbro. Antonio Espinosa Bautista. La advocación es de la Virgen de Guadalupe, Patrona de México, la que para su culto hay muchos espacios en el país, siendo la más importante la Basílica de Guadalupe de la ciudad de México.

FIGURA 2. ENTRADA LATERAL DE GUADALUPE-VOLCANES (GCO, 2018)

Esta iglesia es sede del Decanato llamado Guadalupe Volcanes, el que tiene varias parroquias bajo su jurisdicción. También alberga a los diáconos próximos a ordenarse, por lo que se complementa con una casa parroquial que incluye los dormitorios para ellos y un centro de evangelización.

Construida en un terreno con una superficie de 4,083.32 metros cuadrados y la iglesia con 1751.00 metros cuadrados construidos.

FIGURA 3. GUADALUPE-VOLCANES : DATOS GENERALES: UBICACIÓN, FOTO MOSAICO DEL EXTERIOR E INTERIOR (MCV, 2018)

Datos técnicos:

Proyecto de la iglesia: Everardo Morales Pardo
Diseño Estructural: Celestino Cabo
Diseño de vitrales: Fernando Ramírez Osorio
Inicio de construcción: 1967
Fin de la construcción de la iglesia: 1974
Imagen: Pintura al óleo del siglo XVII
Capacidad: 400 personas

La iglesia, es de planta cuadrada, unidireccional hacia el altar, la envolvente con muros de tabique y cubierta con una estructura metálica triangular ascendente de varios planos y dimensiones en que se encuentra la iluminación dirigida al aula litúrgica. Aplanados en recubrimientos y algunos muros intermedios exteriores recubiertos de xalnene. Su construcción fue gestionada también por un patronato constituido por vecinos de la colonia Volcanes, en su mayoría.

V. MADRE ADMIRABLE

Localizada en la calle 9 sur y Circuito Juan Pablo II de la colonia Prados Agua Azul, el proyecto fue donado por el Arq. Octavio Reyes Zurita, cuyo tema de tesis fue la propuesta de la iglesia de Madre Admirable. La advocación deriva de la imagen de Mater Admirabilis pintada por la religiosa francesa Pauline Perdrau en 1844, en el convento de *Trinitè dei Monti*, en Roma.

FIGURA 4. PARTE POSTERIOR DE MADRE ADMIRABLE, CON VISTA DE LA CRUZ MONUMENTAL (GCO, 2018)

La parroquia esta inscrita en el Decanato de Guadalupe Volcanes. La obra fue dirigida por el Pbro. Antonio Espinosa Bautista por encargo del Arzobispo Rosendo Huesca, apoyado por el Pbro. Marco Antonio García Ángeles, el Pbro. Dimas Arizmendi, y el Padre Vidal. La colocación de la primera piedra fue el 26 de febrero de 1984.

FIGURA 6. MADRE ADMIRABLE: DATOS GENERALES: UBICACIÓN, FOTO MOSAICO DEL EXTERIOR E INTERIOR (MCV, 2018)

Datos técnicos:

Proyecto: Octavio Reyes Zurita
Cálculo y diseño estructural: F. H. Consultores, S.A. de C.V. (Fernández Herrera M.)
Arquitecto: Fernando Rodríguez Concha
Inicio de construcción: 1984
Escultor de la imagen: Eduardo Casco Aquino
Tallada en madera de cedro, policromada en su totalidad con barniz acrílico,
rostro y manos pintados al óleo.
Capacidad: 700 personas

En una superficie de 2,625.00 metros cuadrados, se desplanta el conjunto religioso con 2,404.45 metros cuadrados de construcción y consta de varios servicios: iglesia, área de evangelización, criptas, oficinas

En este caso que nos ocupa, la iglesia, es de planta octogonal, unidireccional hacia el altar, la envolvente con muros de tabique y cubierta con una losa de concreto soportadas por 10 trabes de diferentes dimensiones, desplantadas desde el suelo. Los materiales y sistemas constructivos denotan la época de su construcción, llevada a cabo gracias a las gestiones de la comunidad.

VI. NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA

La parroquia de Nuestra Señora de la Esperanza (se le conoce comúnmente con Las Ànimas) se empieza a construir en 1982, en un terreno donado por el Ing. Antonio Elízaga Ruiz Godoy propietario del fraccionamiento "Las Animas" con una superficie de 2,551.84 metros cuadrados. El diseño inicia en el despacho del Ing. Elízaga, continuando posteriormente el Arq. Fernando Rodríguez Concha y la construcción la llevaron a cabo Quintana y Asociados (E. Fernández-Cobián, V. Orozco-Velázquez (2014). La iglesia tiene una superficie de 1, 282.57 metros cuadrados.

Datos técnicos:

Proyecto inicial: Despacho de Elízaga Ings.
Proyecto: Fernando Rodríguez Concha
Cálculo y diseño estructural: Quintana y Asociados
Inicio de construcción: 1982
Imagen: Escultura
Capacidad: 400 personas

FIGURA 7. NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA: DATOS GENERALES: UBICACIÓN, FOTO MOSAICO DEL EXTERIOR E INTERIOR (MCV, 2018)

Es de planta cuadrada girada 45 grados respecto del eje de coordenadas, con acceso norponiente siendo este el eje de dirección al altar, Su cubierta son cuatro cascarones de concreto con trazo paraboloides hiperbólicos , recubiertos de un impermeabilizante verde, al interior se dejó la madera que sirvió de cimbra. Vista desde lo alto la unión de los paraboloides forma una cruz griega que es lo que ilumina cenitalmente la zona de los fieles. Su envolvente son muros de grandes cristales al igual que las puertas de acceso, tres muros de tamaño decreciente vestibulan el acceso (Valerdi et al en J. Andrade et al, 2017 s/p).

FIGURA 8. VISTA FRONTAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA (MCV, 2017)

La construcción también como en los casos anteriores fue resultado de la gestión comunitaria, bajo la dirección de un sacerdote y de una comisión pro- templo constituida por vecinos de Las Ánimas. Sin perder de vista que al término de la edificación se han ido haciendo otras obras para satisfacer las necesidades de la comunidad y de vecindarios aledaños.

VII. REFLEXIÓN FINAL

La advocación mariana en México es muy prolífica, como se escribió en la introducción de este trabajo, fundamentalmente la Virgen de Guadalupe, considerada como la Patrona del país, por lo que muchas de las construcciones religiosas guadalupanas del siglo XX tienen formalmente que ver con la Basílica de Guadalupe de la ciudad de México, sin embargo las otras advocaciones provenientes de otras latitudes, son utilizadas como advocaciones en las iglesias de Puebla.

Su construcción ha sido gracias a la gestión comunitaria de los vecindarios, en la que los arquitectos ha jugado un papel importante con base a la puesta en práctica de un compromiso ético en beneficio de una comunidad (E. Fernández-Cobián, 2016: 131).

La diversidad de formas en las iglesias católicas son resultado de las diferentes interpretaciones que de la liturgia (CVII) se hacen, y en muchas ocasiones el desconocimiento de ella por parte de los arquitectos, además de que la iglesia católica no ha considerado como suyo "ningún estilo artístico especial[…] Tanto el arte sacro como el arte de carácter meramente religioso han adoptado a lo largo de la historia aspectos diferentes, siguiendo las preferencias estéticas de los comitentes, de las comunidades de fieles o de los propios artistas[…] no existe solución única. El lenguaje arquitectónico de una iglesia lo ha de determinar la comunidad que encarga la iglesia" (ídem: 193).

No se pierde de vista que en algunas ocasiones se puede generar un determinado estilo, por haber sido el mismo arquitecto el encargado del diseño de varias iglesias, o en cuanto a tipologías algún característica formal, tecnológica o estructural que este de "moda" en algún momento y eso lleve a cierta homogeneización.

En el caso de los tres inmuebles mostrados, se optó por aquellos en primera instancia de diferente advocación mariana, y luego en cuanto a la manera de resolver la envolvente, la que incluye la forma de cubrir el espacio: estructura de acero, losa de concreto con viguetas y bovedilla y el cascarón de concreto. Las diferencia también el emplazamiento y el número de metros construidos. Los materiales son comunes pero el modo de utilizarlos es lo que hace diferente a cada una, estamos hablando de la forma de iluminar el espacio: iluminación indirecta en Madre Admirable, integrada a la estructura como en Guadalupe Volcanes y uso de vitrales y los ventanales de grades dimensiones de Nuestra Señora de la Esperanza.

Se concluye en consideración a la diversidad con Fernández-Cobián: " No hay estilo que se deba imponer (¿quién debería imponerlo?). Lo que si hay que hacer es respetar unas normas morales básicas, y por lo tanto, muy generales […] actuar con claridad ante todos, ser transparentes y honestos en la gestión económica, no ofender el sentir religioso de los fieles" (E. Fernández-Cobián, 2016: 193-194). En el caso de las iglesias de advocación mariana son elementos que deben tomarse muy en cuenta, ya que la comunidad está construyendo el espacio que albergará a la Madre de Dios, y que el arquitecto-constructor aplicara sus principios de diseño y tecnología imperante para materializar el sentir de una determinada comunidad, la cual al ver construido su espacio religioso estará satisfecha del logro alcanzado para el ejercicio de culto.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

CARRASCO VARGAS, Ma. Angélica (2017), *La historia…Cuasi Parroquia Madre Admirable.* Puebla, Pue.

FERNANDEZ-COBIÁN, Esteban; OROZCO-VELÁZQUEZ, Verónica. (2014), "Arquitectura religiosa y participación ciudadana: dos iglesias de Fernando Rodríguez Concha" en *arquiteturarevista,* Vol. 10, n. 2, p. 78-90, jul/dez 2014 © 2014 by Unisinos - doi: 10.4013/arq.2014.102.04

VALERDI NOCHEBUENA, María Cristina.(2010), *Evaluación del diseño de los templos católicos en relación a la liturgia de CVII en la ciudad de Puebla (1965-1999).* Puebla, México. Tesis Doctoral. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Documentos

Summa theologiae, II-II, 81, 3, ad 3

http://rezaytenfe.org/1366582_-Que-son-Advcaciones-.html

http://es.catholic.net/op/articulos/15428/cat/650/veneracion-de-las-imagenes-de-la-virgen.html

Libro de actas de la Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe Volcanes

Archivo de la Parroquia de Madre Admirable

Agradecimientos:

La participación de los prestadores de Servicio Social y del Proyecto: Evaluación del Confort de la Arquitectura Religiosa del siglo XX en Puebla auspiciado por la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado de la BUAP: Geraldin Cortés Olvera, Norabett Xitlalli Galeno, Luciano Navarro Galicia

COLABORACIÓN DE FEDERICO DE ONÍS CON LAS MUJERES IMPULSORAS DE LA CULTURA MUSICAL ESPAÑOLA EN COLUMBIA

Olarte Martínez, Matilde

COLABORACIÓN DE FEDERICO DE ONÍS CON LAS MUJERES IMPULSORAS DE LA CULTURA MUSICAL ESPAÑOLA EN COLUMBIA.

Este artículo se centra en el conocimiento de las investigaciones e intercambios culturales que organizó el catedrático del Departamento de Español de la Universidad de Columbia, el salmantino Federico de Onís, en colaboración con el polifacético artista Kurt Schindler, para crear el Archivo de Folklore español del Instituto de las Españas o Casa Hispánica (futuro Hispanic Institute, <http://laic.columbia.edu/hispanic-institute/>). Las fuentes empleadas son secundarias, principalmente la correspondencia entre Schindler, Onís y otras personalidades del momento (pertenecientes al fondo Kurt Schindler papers, Lincoln Center, The New York Public Library.) así como programas de mano de los conciertos. Desgraciadamente, el fondo documental del Archivo de Folklore español del Hispanic Institute, fundado por Onís, no está accesible, por lo que no es posible cotejar la información con esa importante fuente primaria de investigación.

I. PROTAGONISMO DE LA JUNTA DE AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS EN LA CREACIÓN DEL INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS.

El Instituto de las Españas (futura Casa de las Españas) fue fundado en la ciudad de Nueva York en 1920 por diversos organismos norteamericanos y españoles: el Institute of Internacional Education, la American Association of Teachers of Spanish, la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), y diferentes universidades españolas y americanas (como la Universidad Central madrileña o la Universidad de Columbia en Nueva York); se constituyó con los fines de ser un centro de referencia para el estudio de la cultura hispana, para promocionar el interés en las civilizaciones española y portuguesa y para afianzar las relaciones culturales entre los EEUU y todas las naciones hispanas, siendo la música una parte importante de sus actividades.

Como recogen las Memorias de la JAE:

> "Desde 1916 está en la Columbia University de Nueva York el Profesor de la Universidad de Salamanca don Federico de Onís, miembro del Centro de Estudios Históricos e identificado con la labor de esta Junta. Esta circunstancia ha permitido intentar un influjo directo en los asuntos relacionados con la enseñanza del castellano en los Estados Unidos". (<http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/006.pdf>, p. 77)

Gracias a la Memoria de la JAE del curso 1919-1920, sabemos que dicha Junta, en sesión de 9 de marzo de 1920, acordó dar una subvención de 5.000 pesetas para crear en Nueva York una delegación permanente, "confiada a don Federico de Onís y, como auxiliar, a don Joaquín Ortega Durán, para servir de órgano de relación con los Estados Unidos, transmitiendo las necesidades y deseos de aquel país y auxiliando a los estudiantes españoles en el mismo". (<http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/006.pdf>, p. 101). La oficina se instaló en la misma sede del Institute of International Education, dirigido por el catedrático de Historia Diplomática Stephen P. Duggan (1870-1950), que a su vez fundó al año siguiente el Council on Foreign Relations (CFR), contribuyendo a los ambiciosos planes culturales de Onís.

Aunque las actividades del Instituto que comenzó en 1920 se realizaron en dos sedes provisional de la ciudad de Nueva York, sitas en 419 West 117th Street y posteriormente en 2 West, 45 Street, en 1928 se inauguró la Casa de las Españas, que fue domicilio del Instituto y Centro de la cultura hispánica en los Estados Unidos, muy cercana a la Universidad de Columbia en 435 West 117th Street, y que es la sede actual del Hispanic Institute. El nuevo edificio permitió ampliar y

facilitar sus actividades de los socios, ya que contaba con la Secretaría, la Biblioteca, la Sala de Revistas, el Departamento de venta de publicaciones, la Sala de ensayos del Coro del Instituto y el Salón de conferencias.

En el verano de 1933, gracias a una subvención de la Junta de Relaciones Culturales, se realizaron obras de reforma interior "con objeto de hacerla más útil para sus diversos fines y darle al mismo tiempo carácter español. Ha sido amueblada con muebles, lámparas, alfombras, cortinas y adornos del más puro estilo español, adquiridos en España". (<https://es.scribd.com/document/296232642/JAE-Memoria-de-Los-Cursos-1933-1934>)

II. INICIO DE LAS VELADAS MUSICALES DEL INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS 1926-1932.

Las actividades musicales que Onís planeó como veladas del Instituto de las Españas llaman la atención no porque invitase a personalidades del momento como Granados, Pau Casals o la Argentina, como algunos autores han señalado, sino porque giraban en torno a la música popular. Este hecho reafirma mi tesis de que su proyecto del Archivo de Folklore español fue su gran obra, aunque la bibliografía existente sobre este catedrático salmantino exiliado en América, una figura tan importante para la Etnomusicología española, ni siquiera mencionen este hecho. Como bien le decía Kurt Schindler en una carta del 1/3/1925, era un honor que sus trabajos de campo en España pudieran ser parte de su obra monumental de su plan para el estudio de folklore español:

> "I am deeply grateful for the honor you are bestowing on me in considering that my humble services may be of value in carrying out a section of the active researches in Spain as part of your monumental work". (Olarte 2014: 308)

18 de diciembre de 1926: velada del Coro del Instituto de las Españas, formado por treinta estudiantes graduados, en el teatro MacMillin Academic Theater de la Universidad de Columbia, El programa consistió en música española medieval y del Siglo de Oro (repertorio familiar para el público neoyorkino por las ediciones de Schindler y sus conciertos de la Schola Cantorum of New York), así como bailes populares españoles. El comité musical de esta velada lo compusieron: Rebeca Switzer (profesora del Departamento de Español de la Universidad de Columbia) y Paul Portnoff (catedrático de la New York University). (Columbia Daily Spectator, 22/11/1926, <http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs19261122-01.2.18#>)

30 de abril de 1927: Fiesta de la lengua española por el Coro del Instituto de las Españas y artistas invitados, con el título de

> "An evening of Spanish songs, music and dances in honor of Cervantes Day with the assistance of the distinguished Spanish artists Srta. Luisa Espinel (Singer of Spanish Songs), Don José E. Pedreira (Composer and pianist), Vila Martínez (Noted Dancers). For the benefit of the Spain-America House".

La velada fue en el teatro MacMillin Academic Theater de la Universidad de Columbia. Constaba de conferencias impartidas por las tres personalidades (miembros de la Junta de Ampliación de Estudios) Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás y María de Maeztu. El coro lo dirigía Evelyn Fay y estaba compuesto por las siguientes alumnas graduadas de la Universidad de Columbia: Bonnard, Gibson, Lamb, Levine, Matlock, Medina, Meléndez, Miaja, Silverman, Siros, Sommers, Sitzar, la señora Goode y, como solista, Elizabeth Carew.

El comité musical de esta velada lo compusieron: Rebeca Switzer (profesora del Departamento de Español de la Universidad de Columbia), Blanca Pérez de Guzmán y Sanjuán (1894-1975) (marquesa de Camarasa y de Castrojeriz, hija del II Duque de T'Serclaes que le había

vendido su biblioteca a Archer M. Huntington para la Hispanic Society), George Portnoff (1892-1948) (corresponsal de El Sol en Nueva York desde 1924 y autor del libro sobre literatura rusa en España publicado por el Instituto en 1932) y Rafael Figueroa Sanabia (1907-2011) (cellista puertorriqueño del Quinteto Figueroa).

El programa de la velada se dividió en tres partes; la primera, empezó por una conferencia de Federico de Onís sobre la música española; luego el coro interpretó el romance del conde Olinos, al que el programa denomina "Old ballad or romance, Spanish version of the Tristan and Isolde theme"; el compositor puertoriqueño de danzas populares Jose Enrique Pedreira (1904-1959) tocó al piano tres danzas (Danza española de Granados, Danza de Puerto Rico de Morel Campos y la Jota de concierto ¡Viva Navarra! de Joaquín Larregla); y el coro y la solista Carew interpretó ocho canciones populares de Salamanca: "Arada", "La segadora", "Carcelera", "Los mocitos de la Maya", "El galán", "Albada", "La Charrascona" y "La Clara".

La segunda parte de la velada comenzó con al conferencia de Navarro Tomás sobre "La Lengua española" seguida por una selección de canciones castellanas interpretadas por la cantante norteamerica (de abuelos españoles) Luisa Espinel vestida de novia charra (según el periódico con un traje perteneciente a la familia Sorolla); el repertorio que interpretó consistió en cinco canciones arregladas y armonizadas por Eduardo Martínez Torner ("Ay, lindo amigo", sobre una canción renacentista cántabra), Rafael Benedito ("Los pastores" de Castilla, "El entierro del burro" de Salamanca y "Resalada" de la Sierra de Gredos) y Jacinto Ruiz Manzanares ("Canto de romería" castellano); terminó esta segunda parte con dos piezas compuestas e interpretadas por José Enrique Pedreira: "Fantasía morisca" (compuesta expresamente para esta velada y dedicada al Instituto de las Españas).

La tercera parte tuvo el privilegio de empezar con la conferencia de María de Maeztu sobre "España y Cervantes" (ya que estaba de profesora visitante en el semestre de primavera del Barnard College, sustituyendo a Carolina Marcial Dorado e impartiendo los cursos de Spanish 4 "Literatura española", Spanish 20 "Movimientos contemporáneos en la literatura española" y Spanish 23 "Civilización española"); le siguió una interpretación del Coro del Instituto y la solista de una selección de canciones asturianas: "Santa María", "La flor del romero", "El cura de la Piñera", "Río, rigüelo", "Yes blanca como la leche" y "El trébole"; de nuevo Luisa Espinel, esta vez con indumentaria valenciana, interpretó las canciones del Levante español siguientes: "Xaquera vella y albás" valenciana de Manuel Penella Moreno, "Canto de trilla" y "Las Torrás" de Murcia en la adaptación de José Inzenga y Castellanos y "Señor Platero" de Murcia en la versión de Joaquín Nin. La velada se cerró con la cuarta parte final, bailes españoles del dúo Concepción Vila y Martínez (que solían actuar en el Teatro Apollo las funciones del domingo por la tarde).

-9 de diciembre de 1927: velada de música española para recaudar fondos para el Instituto, con el título de "An evening of Spanish music by the Instituto Chorus with the assistance of the distinguished Spanish artists Juan Pulido (Famous Spanish Baritones, exclusive artist of the Victor Company), Srtas. Herrera (Mexican singers), Rondalla Usandizaga (Guitarrists), Alberto de Lima (Dancer). For the benefit of the Endowment Fund of the Instituto de las Españas". La velada fue en el teatro MacMillin Academic Theater de la Universidad de Columbia. El coro lo dirigía Ruth Sievers y componían las siguientes alumnas graduadas de la Universidad de Columbia: las señoras Becerra y Moscoso; las señoritas Bacon, Bizarri, De Martino, Eberle, Foulks, Gussau, Kieley, Laudedale, Latimer, Lorch, Matlock, Medina, Moore, Moscoso, Orta, Pasternak, Patterson, Pereda, Rioseco. Snavaly, Sachs, Silverman y Turman; los señores Becerra, Demaree, Pasternak y Pereda y Sotillo; como solista, Elizabeth Carew.

El programa de la velada se dividió en tres partes; en la primera, el Coro interpretó dos selecciones de canciones populares, la primera de canciones castellanas ("La perigilera", "La

segadora", "La cinta", "El tío Juan" y "La Clara") y la segunda de canciones infantiles ("Si algún cadete", "De Cataluña vengo" y "La pájara pinta"); el tercer repertorio fue de canciones mexicanas interpretadas por las hermanas Herrera, acompañadas por el guitarrista.

En la segunda parte de la velada, el Coro interpretó canciones renacentistas populares ("songs of the XVI Century"): "Aquel caballero, madre", "Estaba la Virgen", "Tres moricas", "¡Ay linda amiga!" y "Enemiga le soy, Madre"; el bailarín Alberto de Lima interpretó dos ejemplos de danza española ("Bailes españoles"y "Alegrías"); el coro interpretó dos selecciones de canciones españolas, "Songs o the Northern Spain" ("¿Dónde vas, amor mío", "La noche clara", "La riverana" y "El trébole") y una selección de canciones del siglo XIX ("Polo" de La criada fingida de Manuel García, "Jota de los quintos y "Merengazo").

La tercera parte comenzó por la navarra Rondalla Usandizaga, que estaba de gira por Estados Unidos e interpretó "Granada" de Albéniz y "Aires españoles" de Gastón; la segunda parte y final de la velada constó de las interpretaciones del afamado barítono canario Juan Pulido Rodríguez (1891-1972), intérprete de casa discográfica Victor Talking Machine Company (que se llamó en 1929 Radio Corporation of America Records, hoy fusionada con Sony Music Entertainment) que interpretó diez canciones "Hispanic Songs": de España "El canto del presidario" y "La partida" de J. M. Álvarez, la jota "El Guitarrico" de A. Pérez Soriano y "El paño" de Kurt Schindler; de Cuba "la Guinda" de Eusebio Delfín y "Vivir sin tus caricias" de Eduardo Sánchez de Fuentes; de México "Golondrina mensajera" y "Su mamá tuvo la culpa" de Alfonso Esparza Otero; y de Argentina el tango "Viejo ciego" de Catulo Castillo y Sebastián Piana y "¿Por qué no has venido?" de J. Navarrete y Pedro Maffia.

-30 de abril de 1928: Fiesta de la lengua española por el Coro del Instituto de las Españas y artistas invitados, con el título de "An evening of Spanish songs, music and dances in honor of Cervantes Day with the assistance of the distinguished Spanish artists Luisa Espinel, Miss Emma Doguin, Carmen García Cornejo, La Rondalla del Centro Gallego. For the Maintence Fund of the Instituto de las Españas. At the MacMillin Academic Theater, Columbia University. El coro lo coro lo dirigía Ruth E. Sievers y componían las siguientes personas (repetían muchas de la última velada musical): las señoras Becerra, Goode y Moscoso; las señoritas Atonna, Batchelder, Bizarri, Condit, De Martino, Deseo, Eberle, Ellis, Foulks, Hoch, Kiely, Latimer, Lorch, Matlock, McDonell, Pratesi, Sachs, Snavely, Turman y Williams; los señores Becerra, Demaree, Llorens, Pasternak, Pereda y Sotillo".

La velada tuvo dos partes. La primera comenzó con unas palabras preliminares del catedrático de Derecho de la Universidad de Granada, Fernando de los Ríos (profesor visitante en Estados Unidos en esas las fechas); el Coro interpretó la selección de canciones populares "El vito", "La bordadora", "La riverana", "La praviana" y "La paloma"; la soprano mexicana Carmen García Cornejo (en aquel momento perteneciente a la compañía norteamericana de ópera San Carlo Gran Opera Company de Fortune Gallo) interpretó tres canciones españolas españolas, "Trova gitana" y "Madrigal español" de Julián Huarte y "Españolita de Manuel Penella Moreno, acompañada al piano por Myrrha Alhambra (seudónimo de la pianista parisina Pauline Joutard (1890-1957), establecida en Nueva York desde 1912, madre del famoso fotógrafo mexicano Edgar de Evia); esta primera parte se cerró con la interpretación de bailes regionales por Soledad de Rodríguez y Alejandro Blanco, con el acompañamiento instrumental de La Rondalla del Centro Gallego (en Union Square).

La segunda parte de la velada combinó la actuación del Coro con las de Luisa Espinel y Emma Dolguin; el Coro cantó cinco canciones españolas, "Ambó ató", "Arroyo claro", "Tarde de mayo", "Los cuatro muleros" y "La muñeira"; la cantante Espinel interpretó dos selecciones de canciones, asturianas y andaluzas, vestida con el traje respectivo y acompañada al piano por

Katherine Kerin (alumna de Frank La Forge); los trajes le debieron condicionar los nombres de los repertorios, porque no responden estrictamente a sus contenidos; para "Songs of Asturias", interpretó "Romance de la niña perdida", "Las tres moriscas", "Resalada" de la Sierra de Gredos, "Los pastores" de Castilla y "Molo Molo Dron"; para "Songs of Analusia", "in an Andalusian Gypsy costume", cantó "Two Gypsy songs from El amor brujo Falla", "Marabia" from Analusia , "Air from Las hijas de Zebedeo", Chapí.

-15 de diciembre de 1928: velada de música española para recaudar fondos para el Instituto, con el título de "An evening of Spanish music by the Instituto Chorus with the assistance of the distinguished Spanish artists: Marianne de Gonitch, Famous Singer, and Pavel Ludikar of the Metropolitan Ópera Company; and the Spanish Artists Srta. Victoria Martínez, Sr. Fernando Varela; Rondalla de la Casa de Galicia. For the benefit of the Endowment Fund of the Instituto de las Españas. At the MacMillin Academic Theater, Columbia University".

No se da ningún dato ni de los miembros del coro ni de la dirección. La velada constó de cuatro partes, en que se alternaron las canciones populares interpretadas por el Coro del Instituto con canciones españolas interpretadas por los solistas invitados. En la primera parte el coro interpretó "Alborada", "A los árboles altos", "Arriba, galán" y "Villancico de Navidad"; el tenor Fernando Varela interpretó "A una ola" de la compositora mexicana María Grever (1884-1951), "Follas e vento" de Joaquín Zon y "Lonxe da terriña" de José Baldomir (1867-1947); la Rondalla de la Casa de Galicia de la ciudad de Nueva York cerró esta primera parte interpretando el tango "Pasión argentina", la muñeira "Casa de Galicia" y el pasodoble "Valor y gracia".

En la segunda parte de la velada, el Coro cantó "Qué buen soldado", "Yo voy a Llanes", "El mandilón" y "El ringorrango"; Fernando Varela interpretó dos canciones del compositor valenciano José Serrano Simeón (1873-1941) "La canción del olvido" y "El carro del sol" (de las zarzuelas homónimas); la cantante Victoria Martínez actuó con "Marina" de Emilio Arrieta (1823-1894), "Adiós, triguera" del compositor mexicano Eduardo Vigil y Robles (1875-1945) y "Mi tierra" del santanderino José Lucio Mediavilla (1890-1958).

La tercera parte combinó las interpretaciones del Coro de canciones folklóricas ("Ni tú, ni tú, ni tú", "Adiós, Euscal Herriari" y "La Boriquen"), con las canciones de Victoria Martínez ("Malagueñas" de Pájaros, "Las hijas del Zebedeo" de Ruperto Chapí) con el broche final de la Rondalla de la Casa de Galicia, que tocó el tango "Champagne" de Manuel Aróstegui (1888-1938), el pasodoble torero "Bombita" de Federico Villarrazo Pintado (ca.1885-ca.1969).

La cuarta y última parte fue el recital de la soprano dramática rusa (y futura pedagoga) Marianna de Gonitch Justikaya (1900-1993), en aquel momento trabajando en el Liceo de Barcelona, que cantó "El Majo discreto" de Granados, "Jota" de Falla y "La Guinda" de F. Longas.

-30 de abril de 1929, Fiesta de la lengua española por el Coro del Instituto de las Españas y artistas invitados, se anunció como "An evening of Spanish music in honor of Cervantes Day (Fiesta de la lengua española) by distinguished Hispanic and Spanish artists. Eleanore L'Hiver, american Diseuse. Miirrha Alhambra, Pianist. María Teresa Vallarino, Soprano. Luis Zamudio, Barítono. Fernando Varela, Tenor. Rondalla Usandizaga. Consuelo de Guzmán, Contralto. Pilar Leredo, Tiple. Vicente Cordellat, Barítono. Alberto de Lima, Dancer. Instituteo Chorus. For the benefit of the Endowmnet Fund of the Instituto de las Españas. At the MacMillin Academic Theater, Columbia University. Miirrha Alhambra, Musical Director".

Como era frecuente en estas veladas, las actuaciones se distribuían en tres partes, pero una característica diferencial es que, por vez primera, se van a interpretar canciones europeas. La primera parte, como era habitual, comenzó por la intervención del Coro del Instituto, con una selección de canciones folklóricas españolas de Castilla ("Cantiga de Santa María" de Alfonso el

Sabio, "La Charrascona" y "La Clara" de Salamanca y un "Villancico"); la segunda parte corrió a cargo de la contralto chilena Consuelo de Guzmán, que cantó tres "Modern Songs" (el vals-canción "Raquel" del compositor americano Joe Burke (1884-1950), "Gavilán" de la compositora mexicana María Grever (1884-1951) y el estreno de "Flor de Pasión" del compositor español residente en Brooklyn José M. Lacalle (1860-1937), así como "Barcarolle" de Tales of Hoffman acompañada por la soprano panameña María Teresa Vallarino; Miirha Alhambra interpretó al piano Toccata Op. 18 nº 4 del compositor italiano Giovanni Sgambati (1841-1914) y Lamento pour piano Op. 4 de su hermana Flora Joutard; terminó esta primera parte con la interpretación de Luis Zamudio, barítono, de una selección de tres "Modern songs" como "Dos cantares populares" del compositor catalán Fernando J. Obradors (1897-1945), "Madre la mi madre" de Amadeo Vives (1871-1932) y texto de Cervantes, y "Madrigal" del violinista navarro José A. Huarte (1892-1968).

La segunda parte de la velada empezó con la Rondalla Usandizaga (que ya había participado en la velada de Navidad de 1927 pero con distinto repertorio) interpretando "Zapateado" de Ros, "Asturias" y "Sevilla" de la Suite española Op. 47 de Isaac Albéniz (1860-1909) y "Danza mora" del guitarrista Francisco Tárrega (1852-1909); le siguieron los monólogos "Original Character Sketches"de Eleanore L'Hiver "Mind Over Motion" y "A Sicilian Lace Vender"; el barítono Luis Zamudio cantó tres piezas mexicanas, "Violetas" de Miguel Lerdo de Tejada (1812-1861), "Flor" de Augusto Alejandro (Guty) Cárdenas Pinelo (1905-1932) (de gira en Estados Unidos en ese momento) y "Chaparrita" (en arreglos de Posadas); danzas españolas bailadas por Alberto de Lima pusieron fin a esta segunda parte.

La velada terminó con la tercera parte, que consistió en varios arreglos del sainete lírico La verbena de la Paloma de Tomás Bretón (1850-1923) interpretados al piano por Miirha Alhambra, haciendo el papel de Susana Maria Teresa Vallarino, el de "Señá Rita" por Pilar Leredo, Julián por Fernando Varela, Don Hilarión por Vicente Cordellat y el coro por el propio Coro del Instituto.

-13 de diciembre de 1929: velada de música española para recaudar fondos para el Instituto, "An evening of Spanish music by distinguished Hispanic artists and the Instituto Chorus. For the benefit of the Endowment Fund of the Instituto de las Españas. At the Auditorium, Casa Italiana. Miirrha Alhambra, Musical Director". No se nombran a los miembros del coro. Colaboró el tenor Fernando Varela (como en veladas anteriores), Pilar Arcos, Francisco Agea, Josefina Aguilar y Evelina Cortés. Como novedad, el programa impreso incluía las letras de las canciones folklóricas interpretadas por el Coro del Instituto.

La velada, compuesta de tres partes, combinó canciones populares españolas, interpretaciones instrumentales a piano y a rondalla, un sainete y danzas españolas. El Coro del Instituto abrió el programa interpretando, como Cantos de ronda, "A los árboles altos", "La despedida" y "La noche clara"; como cantos de trabajo, "Canción de cava", "Canción de espadar" y "Canción de siega"; Fernando Varela cantó la marcha militar "Canción del soldado" del valenciano José Serrano Simeón (1873-1941), "Princesita" del almeriense José Padilla y Sánchez (1889-1960), "Nena" y el zortxico "No te olvido"; Pilar Arcos cantó, para finalizar esta primera parte, "El relicario", también del maestro Padilla, y el tango argentino "Maula".

Para la segunda parte de la velada el pianista y pedagogo mexicano Francisco Agea Hermosa (1900-1970), que trabajaba en ese momento de piano acompañante en Nueva York, interpretó "El Puerto" y "Seguidillas" del maestro Albéniz, y la "Danza ritual del fuego" de El amor brujo de Manuel de Falla (1876-1946); a continuación se interpretó el sainete Mañana de sol de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (que ya había sido estrenado en Nueva York en la Neighborhood Playhouse en 1917), por la Sra. de Barbazán en el papel de Doña Laura, la Srta. de Pereda en Petra y los Sres. Blanc y Buenaga en Don Gonzalo y Juanito, respectivamente; en tercer lugar la contralto mexicana Josefina Aguilar, "La Chacha" (1904-1968), cantó "Canción del amor

dolido" de El amor brujo de Falla, la canción mexicana "Flor de mayo" del compositor mexicano Mario Talavera (1885-1960) y "Aleluya. Romanza" del compositor mexicano Manuel M. Ponce (1883-1948); terminó esta segunda parte con los bailes españoles "Mirando a España" y el palo flamenco "El garrotín", interpretados por Evelina Cortés.

La tercera y última parte empezó por las canciones "Valenciana" de Teodoro Cristóbal y "La violetera" del maestro Padilla, interpretadas por Pilar Arcos; a continuación, la Rondalla Usandizaga (que ya había participado en estas veladas) tocó la zambra (sic) argentina "Los ojazos de mi negra", acompañada de la soprano Orpha Keen, "Miramar (Valencia)" de Cuentos de España, Op. 20 de Joaquín Turina (1882-1949) y "Sevilla (Sevillanas" de la Suite española Op. 47 del maestro Albéniz; seguidamente, el Coro del Instituto interpretó tres cantos del corro, "El carabí", "El soldado", y "La tarara"; y terminó la velada con cuatro números de danza española, interpretados por Soledad Rodríguez y Leandro Fernández, tocando castañuelas Anita Kolman y cantando el Coro: "Habanera madrileña", "Muñeira", "Charrada" y "Fandango".

-1929 a 1930: "Todos los lunes celebra veladas, en las que se dan conferencias, conciertos, recepciones a hispanistas distinguidos, etcétera. Todos los miércoles se verifican reuniones musicales en las que los socios aprenden canciones populares españolas, etc.". Además, en este curso se consigna que Kurt Schindler dio una conferencia sobre "Folklore español" con interpretaciones al piano.

-23 de abril de 1931: "Como todos los años, el 23 de abril de 1931 se conmemoró la muerte de Cervantes por medio de la Fiesta de la Lengua Española, en la que se leyeron poesías de Cervantes, se representó un entremés del autor del Quijote y se cantaron canciones populares antiguas.

-8 de febrero de 1932: conferencia sobre las recopilaciones de folklore en España subvencionadas por la Universidad de Columbia, a cargo de Kurt Schindler. En una carta de Onís a Schindler, en enero de 1932, le pide ya que vaya preparando su conferencia sobre folklore español y le aconseja que la ilustre con sus fotografías de campo y sus transcripciones de campo ejecutadas al piano:

> Mi querido amigo: espero que no habrá usted olvidado que nos ha prometido una conferencia para el ocho de febrero a las 8 y cuarto de la noche. En todo caso le escribo para recordárselo. A mi parecer la conferencia debe tratar de sus investigaciones folklóricas en España y puede ir ilustrada con proyecciones de algunas de sus fotografías y también con algunos ejemplos musicales al piano". No sabemos si asistió como invitado de honor el bailarín de flamenco Vicente Escudero (1888-1980), que en esos años estaba de gira por Estados Unidos, y era conocido de Schindler, Onís lo dejó en sus manos: "Se me ocurre que sería de gran interés para los profesores y estudiantes de español que concurren a estas reuniones la asistencia de [Vicente] Escudero como huésped de honor. Como usted sabe estas reuniones del Instituto son una combinación de conferencias y de fiesta social, y en esta segunda parte solemos tener como huésped de honor a alguna persona distinguida. Estaría muy indicado que el Instituto diera una recepción en honor de Escudero como ha hecho con la Argentina, Valle Inclán, Benavente y otras personas distinguidas. Y no creo que hubiera momento más adecuado para la recepción de Escudero que la conferencia de usted. Como yo no he conocido todavía a Escudero, he pensado que quizá a usted le fuera más fácil invitarle en nombre nuestro. Le ruego me telefoneé a ser posible el lunes o apenas haya podido hacer esta gestión. (Cfr. Kurt Schindler Paper 1882-1946, Lincoln Center, signatura JPB 93-1)

En esa misma velada Schindler interpretó al piano una versión suya del romance de "Las tres cautivas" que, a los dos días, le pidió Caridad Rodríguez Castellano, como música incidental de la representación de música para un canto en la comedia de Lope de Vega Peribáñez y el Comendador de Ocaña, que sus alumnas iban a representar para la Fiesta de la Lengua Española en pocas semanas:

> Anoche el profesor Onís me estuvo ayudando a encontrar música apropiada a los diferentes cantos y para uno no encontramos ninguna música que tuviese la medida del verso excepto la de la canción arriba mencionada ["Las tres cautivas"]. Si no es mucha molestia para Vd. buscarla entre los muchos papeles que Vd. tiene podría entregarla a la Srta. Madariaga a quien verá el viernes por la tarde en el concierto de piano. Eso será menos molesto que enviarla por correo. Prometo tener mucho cuidado y devolvérsela a los pocos días. (Cfr. Kurt Schindler Paper 1882-1946, Lincoln Center, signatura JPB 93-1)

-23 de abril de 1932: Las Memorias de la JAE del curso 1931-1932 nos describen cómo fue, ese año, la celebración habitual del Día de Cervantes en la Casa de las España, como ya se ha visto: "El 23 de abril de 1932 se desarrolló un programa análogo, poniéndose en escena Peribáñez y el Comendador de Ocaña, de Lope de Vega". Por los borradores de los programas que encontré, la selección de Cantares españoles es, en la primera parte de la velada, 1) Cantos de boda; 2) Ronda: "Dispierta (sic), Clavelina" y "Romance del enamorado"; 3) Cantos castellanos: "La segadora", "La Clara", "La Charrascona". En la segunda parte, "Romance de Don Boyso" y Cantares asturianos ("La riberana", "En San Vicente", "Bailes del pandero").

Desde este curso 1932 se nombra director musical de la Casa de las Españas a Emilio de Torre (que sería el editor musical de las transcripciones del Cancionero póstumo de Schindler), y a Pilar de Madariaga directora de las veladas culturales. También se consigna en la Memorias que en ese curso Federico de Onís impartió la conferencia "La Música popular española".

III. BIBLIOGRAFÍA

Olarte Martínez, Matilde (2014). "Contextualización del proyecto Plans for the Study of Spanish Folklore de Kurt Schindler". En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (eds.), La música acallada. Liber Amicorum José María García Laborda (pp. 291-310). Salamanca: Amarú Ediciones, Col. Musicología Hoy, vol. 1.

Olarte Martínez, Matilde (2015). "Federico de Onís y Kurt Schindler, protagonistas de los transvases culturales entre Norteamérica y España en los felices años 20". En P. Mollov (ed.), La traducción: puente entre lenguas y culturas. Estudios en honor de la profesora Ludmila Ilieva (pp. 382-393). Sofia (Bugaria): Sofia University "St.Kliment Ohrisdki". [ISBN: 978-954-07-4047-8]

Olarte Martínez, Matilde (2016). "La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX". En S. de Andrés Bailón (ed.), Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental (pp. 237-280). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Colección Música Viva, vol. 1. [978-84-9012-648-6].

Olarte Martínez, Matilde (2017). "Luisa Espinel, Rebeca Switzer y Miirrha Alhambra: alma mater de las veladas musicales de la Casa Hispánica en la Universidad de Columbia". En A. Sagarra Gamazo (ed.), Liberales, cultivadas y activas. Redes culturales, lazos de amistad (pp. 37-56). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Colección Música Viva, vol. 6. [978-84-9012-388-1].

LOS ESPACIOS INDECISOS, TERRITORIOS A REVITALIZAR

Domínguez, María Cristina

LOS ESPACIOS INDECISOS, TERRITORIOS A REVITALIZAR

I. PROBLEMÁTICA Y POSICIONAMIENTO

La Nueva Agenda Urbana: La Declaración de Quito para Todos (ONU. 2016), establece objetivos globales para el **desarrollo urbano sostenible**. En ella, el objetivo 11 refiere a lograr que las ciudades sean inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles. En sus metas se destacan: proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural; proporcionar acceso universal a zonas verdes y espacios públicos, seguros, inclusivos, accesibles; apoyar vínculos económicos, sociales y ambientales positivos entre las zonas urbanas, periurbanas y rurales; promover la inclusión, el uso eficiente de los recursos, la mitigación del cambio climático y la adaptación a él, entre otras.

Los espacios públicos son un tema central en el desarrollo sostenible y en el crecimiento urbano cuali-cuantitativo. Observamos que diversas ciudades del mundo han dirigido sus políticas hacia la intervención en el espacio verde público debido a efectos del cambio climático visto en inundaciones urbanas. Montevideo, Cuenca, así como Vitoria Gasteiz y Copenhague -por citar algunas- han iniciado programas de distintas características en sus centros y en algunos casos, sus periferias.

El trabajo que se presenta, toma como marco general el proyecto de investigación "Territorios vulnerables y paisajes emergentes en el Gran La Plata. Estrategias de gestión para su transformación" (2014-2017) Directores: López, Isabel y Etulain, Juan Carlos. El mismo elaboró lineamientos de ordenamiento ambiental y territorial que orientan el acondicionamiento del territorio para disminuir de forma sustentable el riesgo de inundación. Entre ellos, nos situamos en el lineamiento que considera los espacios de infiltración, drenaje y escurrimiento necesarios para disminuir de forma sostenible los riesgos de inundación.

Desde aquí nos preguntamos ¿¿cómo manejar la transformación urbana en el marco de la sostenibilidad? ¿cómo pensar los cambios antes los nuevos problemas y paradigmas? ¿cómo abordan las ciudades su crecimiento y su espacio público, considerado como espacio intergeneracional?

Nos interesa, especialmente, fijar la mirada en los **paisajes singulares periurbanos** dado su alto grado de invisibilización y el alto valor natural y social que conllevan.

Consideramos como hipótesis que la revitalización de estos espacios singulares indecisos favorecerán la articulación e integración del patrimonio natural y cultural, aportando a los proyectos de cuencas y subcuencas en el marco de un desarrollo urbanístico escasamente valorado hasta el momento. Contribución a la integración territorial -urbano/ periurbano-, desde lo físico; a la apropiación y disfrute de la naturaleza, desde lo social; y a la adaptación-mitigación del riesgo por inundación, desde lo ambiental.

Situados en las medidas no estructurales para la adaptación-mitigación del riesgo**,** estimamos a la mínima intervención como la apropiada para facilitar el desarrollo de los procesos naturales.

Desde esta posición, fijamos nuestra atención en las propuestas del paisajista francés Gilles Clément, complementadas por las estrategias de Lara Almarcegui que -en línea a la mirada de Robert Smithson- asumen una nueva definición funcional, energética y estética haciendo del nuevo territorio un objeto de deseo, revirtiendo la nostalgia de su condición natural perdida.

Nos acercamos así al Manifiesto del Tercer paisaje donde Clément identifica, a las reservas como lugares que no han sido explotados. R**etazos**, apariciones breves, territorios de cobijo para la biodiversidad que genera la ciudad en su crecimiento y cuya fragmentación le aporta riqueza. En este contexto, el "Tercer paisaje se posiciona como un territorio de refugio (situación pasiva) y como lugar de posibles intervenciones (situación activa)" (Clément, 2007: 28).

e acuerdo con Donadieu estimamos que "La conservación inventiva es el modo de pensar el acondicionamiento del espacio privilegiando la conservación de elementos concretos de paisaje por razones históricas, ecológicas, económicas, simbólicas o estéticas, y la creación de formas innovativas correspondiente a nuevas o antiguas funciones y usos del territorio" ... (Donadieu, 1994: 51 - traducción propia)

En esta línea, Lassus desde el análisis inventivo exhorta a aproximarse al espacio en su singularidad, descubrir los micropaisajes. "Analizar lo existente es también descubrir en el uso de los lugares lo que ha sido oculto por el desgaste de lo cotidiano y está a punto de desaparecer" y se pregunta "¿no conviene redescubrirlo para evitar tener que recrearlo dentro de poco y para mantener la potencialidad de nuevas y eventuales presencias?". (Bernard Lassus, 2007: 24)

Siendo la meta mejorar la calidad de vida de la población, es objetivo de esta ponencia poner en escena estos espacios indecisos e invisibillizados -tendiente a la organización del territorio, que aporten tanto a la conservación del patrimonio natural-cultural como a la adaptación-mitigación en relación a las inundaciones urbanas- en el repertorio de los estudios urbanos y patrimoniales por el alto significado físico, social y ambiental que conllevan. Se requiere entonces: a.- Identificar, analizar y valorar espacios singulares indecisos y las posibles interacciones; b.- Desarrollar lineamientos de actuación que favorezcan la revitalización -social y territorial- y aporten a la mitigación del riesgo por inundación.

En esta línea para alcanzar el objetivo propuesto se define una estrategia metodológica cualitativa y de perfil exploratorio, sustentada en el estudio de caso. Se reconocen distintas escalas de análisis, así como técnicas e instrumentos específicos en cada una de ellas. Desde macro-escala -la escala regional-considerada como una mirada desde arriba a la micro-escala -la escala del lugar- entendida como una mirada desde abajo y hacia adentro; finalmente, la escala intermedia como la conexión del lugar con su entorno.

Damos cuenta del aporte de trabajos anteriores y nos ubicamos en la periferia urbana y centramos la mirada en la planicie de inundación del arroyo Pérez -principal afluente del Gato-.

Importa señalar que, adoptamos como instrumento normativo la Recomendación sobre el Paisaje Histórico Urbano (UNESCO, 2011), la cual refiere a la gestión de los paisajes urbanos históricos como parte de un plan general de desarrollo sostenible. Destaca en sus políticas:

1. La relación equilibrada y sostenible entre el medio urbano y el medio natural
2. La integración armónica entre las intervenciones contemporáneas y el entorno histórico
3. La conservación de las tradiciones y percepciones de la comunidad

II. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA CIUDAD

A partir de un enfoque centrado de manera dialéctica en las relaciones entre lo pensado, lo materializado y lo practicado, como dimensiones propias del espacio urbano, se confirma la imposibilidad de la existencia de cada una de ellas, desconectada de las otras. La ciudad y, específicamente sus espacios públicos, constituyen el escenario de la vida cotidiana de nuestra

sociedad y forman parte indisoluble de la memoria e identidad de sus habitantes. (Knierbein y Domínguez, 2014: 76-77)

II.1 La ciudad ideal - el proyecto

La ciudad de La Plata fue fundada en 1882. En ese momento, al mismo tiempo, culminaba un largo proceso de unificación del país la provincia de Buenos Aires -que concentraba el 70 % de la producción agraria- sede la ciudad homónima como capital federal a cambio de la fundación de una ciudad nueva.

De acuerdo al ideal de la ciudad burguesa correspondiente al siglo XIX, esta debía ser moderna, higiénica y poseer su propio puerto. Recogería en sus antecedentes, un carácter cerrado acorde con las ideas del Renacimiento y una escala monumental americana. El cuadrado -cruzado por diagonales- contaría con un eje institucional central con remate en el Puerto; la sucesión de parques y plazas en las intersecciones de las avenidas. Como la ciudad industrial del siglo XIX, debía además disponer de un sistema de movimientos ágil y una red ferroviaria que acercara la producción al puerto.

El modelo territorial vigente para el Gran La Plata (Argentina) -conformado por la capital administrativa provincial La Plata y las portuarias Berisso y Ensenada- sólo responde a una Zonificación según Usos sin Plan previo que lo sustente, cristalizado por Códigos de Ordenamiento Urbano y Territorial carentes de regulaciones para la problemática de las inundaciones, que se han agudizado en los últimos años.

La traza urbana de La Plata se encuentra protegida por Resolución Provincial Nº 21/1989 y es un Bien de Interés Histórico Nacional, según Decreto 1308/1999. En tanto que el Decreto 1794/86, declara de Interés Municipal, como pertenecientes al patrimonio urbanístico de la ciudad, parques, plazas, plazoletas, ramblas y bulevares de circunvalación que incluyen espacio verde.

Ahora bien, no solo el diseño está protegido, también el patrimonio natural. Se mencionan como Paisajes Protegidos de Interés Provincial la "Cuenca del Arroyo El Pescado", por Ley 12247/1998; el "Monte Ribereño Isla Paulino - Isla Santiago", en los Partidos de Berisso y Ensenada, por Ley 12.756 (5/10/001) y el área "Reserva Parque - Paseo del Bosque", en el Partido de La Plata, por Ley 13.593 (B.O. 17/1/07).

II.2 *La ciudad real - la construcción*

En un **primer periodo; 1880-1910**, materializada la traza, se consolida el primer núcleo urbano (entre las avenidas 1, 13, 44 y 60). El tejido urbano reconoce la implantación diferenciada entre la arquitectura institucional -en el corazón de manzana y rodeada de jardines- y la arquitectura domestica -sobre línea municipal y dejando el corazón de manzana libre-. Los edificios institucionales se distinguen, además, por la altura. Se afianzan las vías de comunicación con el puerto y el barrio Los Hornos.

En un **segundo periodo 1910-1960**, con el Movimiento Moderno, comienza un periodo de renovación urbana. Surge la casa compacta racionalista -con retiros de línea municipal, lo cual modifica el tejido- y las viviendas fundacionales son reemplazadas por viviendas en altura. Comienza la expansión sobre el área rural. En 1957 Berisso y Ensenada adquieren su autonomía.

El tercer período, **1960 / hasta nuestros días** A partir de la década del sesenta con el auge del mercado inmobiliario, se consolida la presencia del edificio en altura, lo cual produce el definitivo alejamiento del modelo original. Se genera un paisaje heterogéneo con pérdida de identidad. Se refuerza el eje de avenida 7 que tiende a unir la ciudad con la Capital Federal y se

desvirtúa el Eje Institucional Fundacional (Pampa - Puerto). A fines de la década del ´70 se completa el casco fundacional y se consolida la expansión periurbana entre las avenidas 44 y 66.

En cuanto al espacio geográfico, la ciudad se ha materializado sobre el medio natural sin tener en cuenta las limitaciones y potencialidades del mismo. Se asentó sobre la planicie continental llanura alta -20m snm-, llegando a la planicie costera, con 2m snm. El drenaje del territorio se realiza a través de arroyos que desaguan al Río de la Plata. Los arroyos Carnaval, Martín y Rodríguez drenan las zonas urbanas de City Bell y Villa Elisa. El arroyo del Gato, recoge las aguas de las localidades de Olmos, Melchor Romero y La Plata, ha sido entubado y canalizado en distintos sectores. Tal es el caso de los arroyos Pérez y Regimiento -sus principales afluentes- Hacia el sudoeste corren los arroyos Maldonado y El Pescado. Respecto a las aguas subterráneas corren perpendiculares a las curvas de nivel.

Si bien la problemática de las inundaciones es multicausal responde, principalmente, a los efectos del cambio climático manifestados en excepcionales precipitaciones y/o sudestadas. Entre los motivos, mencionamos el crecimiento de la ciudad que ha impulsado el avance de la urbanización sobre superficies que originalmente constituían áreas rurales y el cultivo intensivo bajo cubierta que amplían las áreas impermeables, la decapitación de suelos y la utilización del suelo. Tampoco han sido contempladas planicies de inundación y sistemas de drenaje de aguas asociados a estrategias de retención e infiltración, hechos que han contribuido a la vulnerabilidad social y física ante los fenómenos y los niveles de criticidad, atentando contra la resiliencia de la población residente.

De la vulnerabilidad territorial expuesta emergen distintos paisajes que requieren ser visibilizados dado la fragilidad de estos patrimonios y la potencialidad que conllevan. Se reconocen y contrastan **espacios decididos e indecisos.** Nos referimos a espacios decididos a aquellos pensados, proyectados, diseñados, materializados según un plan previo -tal es el caso de plazas, parques, boulevares, porciones de naturaleza proyectada dentro de las ciudades-; los que podemos considerar un patrimonio natural cultural. Por el contrario, damos cuenta de los espacios indecisos como aquellos vacantes, irresolutos, desprovistos de función, -reservas, residuos, descampados, espacios verdes-, aquellos fragmentos discontinuos de terreno inactivo que van quedando libres en la expansión urbana sobre el área rural.

II.3 La ciudad vivida - las inundaciones

Abordar las prácticas culturales conduce a reflexionar sobre los asentamientos y apropiaciones de la población.

La ciudad de La Plata, cabecera del Partido forma parte, como ya dijimos, del complejo urbano-industrial-portuario llamado Gran La Plata. Ensenada y Berisso son centros predominantemente industriales. La Plata es administrativa y universitaria y es también productora hortícola y floricultora.

Según datos del último Censo Nacional de Población y Vivienda (2010) el Partido de La Plata cuenta con 649.613 habitantes. Entre sus numerosos barrios Tolosa, Gonnet, City Bell, Villa Elisa, Hernández, La Cumbre; Melchor Romero; Abasto; El Retiro, Gambier; Villa Elvira, destacamos Los Hornos, por ser desde sus inicios la productora de ladrillos para la construcción de la ciudad, lo cual la distingue.

Así como los barrios caracterizan zonas de la ciudad, será en el espacio público donde la calidad de vida de la población se verá reflejada. Así como también la diversidad de actividades reflejará las distintas apropiaciones del espacio público. Tanto la vida cotidiana como las

celebraciones o manifestaciones dan cuenta del pulso de la sociedad en la ciudad capital de la Provincia.

Tal es el caso espacio de la expresión colectiva, de la representación y del festejo de las fiestas aniversario que se celebran en la plaza mayor de la ciudad: la plaza Moreno, sede del gobierno municipal y asiento eclesiástico.

Pero también, el espacio público, es el lugar de visibilización del conflicto. La Avenida 7 es el lugar de las movilizaciones y la plaza San Martín, por ser sede del gobierno Provincial, el espacio de confluencia de los reclamos sociales y como tal se referencia la demanda de los habitantes con motivo de la inundación del 2 y 3 de abril de 2013, producto de una precipitación extraordinaria de 313mm en 6 horas, que dejó el saldo catastrófico saldo de 89 muertes. La inundación del casco y la periferia siguió el curso de los arroyos evidenciando un riesgo alto y muy alto.

Nos interesa mencionar la organización de la población en asambleas barriales producto de la catástrofe vivida y los numerosos colectivos que surgieron, actuaron y continúan. Por ejemplo, el Grupo Vecinal Independiente Los Hornos cuya propuesta-en estado legislativo- propone un parque recreativo, cultural y deportivo con el fin de preservar, recuperar y resignificar el área degrada del margen del arroyo Regimiento. En este caso, diversas manifestaciones *in situ* han sido llevadas a cabo por este grupo, a fin de visibilizar su demanda. Si bien distinto, reconoce el antecedente de la Plaza Islas Malvinas por ser ejemplo de recuperación urbana por el reclamo popular.

IMAGEN 1: PLAZA ISLAS MALVINAS

Fuente: Domínguez M.C. 2013

III. PAISAJES SINGULARES

III.1 Aproximaciones a los espacios invisibilizados

El arroyo Pérez, principal afluente del Arroyo del Gato, se origina en las cercanías de la ruta 36 y avenida 66. Recibe las aguas del arroyo Regimiento a la altura de 8 y 518, en Tolosa. Ambos -Pérez y Regimiento- están prácticamente entubados en el casco urbano y en adyacencias consolidadas, lo que ocasiona alteraciones al escurrimiento primitivo.

El curso hídrico del arroyo Pérez adquiere características diversas según los tramos. En cuanto a la calidad del recurso, interesa señalar que en el tramo de libre escurrimiento el curso de agua se impone sobre la traza, manteniendo su línea sinuosa hasta su entubamiento.

El brazo Este nace en las inmediaciones de 171 y 66, en la localidad de Los Hornos, en un área periurbana en vías de consolidación y discurre a cielo abierto -de sur a norte- hasta la altura de 143 y 46. Nos importa fijar la atención, especialmente, en este brazo por la potencialidad de las grandes áreas verdes sin subdividir que atraviesa y porque, además, existe una propuesta de desarrollo de dos parques inundables en el mismo, que quisiéramos revisar.

Situados, entonces, entre las avenidas 143 - 173 - 66 y 44, observamos que el área evidencia un tejido heterogéneo, viviendas retiradas de línea municipal, de baja altura. Distinguimos la ruptura que significa la avenida 155 donde, hacia el norte el área se encuentra mayormente consolida a diferencia del sur que presenta grandes extensiones verdes sin subdividir. Predominan los espacios privados sobre los públicos.

Siguiendo el curso del arroyo damos cuenta de espacios indecisos -nodos- de diferentes tamaños y algunos de los cuales poseen atractivos paisajísticos. Espacios singulares que el arroyo atraviesa y forma meandros, bañados, presenta interesante forestación o acompaña el curso de la calle. Situados a corta distancia unos de otros los llamaremos a modo de identificarlos por su implantación tomando como referencia la calle noroeste. Distinguimos, entonces, los Parques: Pérez 46 -esq. 143-; Pérez 48 -esq. 146-; **Pérez 52** -esq. 150-; **Pérez 58** -esq. 157-; Pérez 60 -esq. 159-. Asimismo detectamos grandes espacios vacantes adyacentes, como por caso el Predio 52 y 155 -con grandes galpones y el Predio de origen en 65 - 66 y 171 - 172.-

IMAGEN 2: ARROYO PÉREZ

Fuente: Domínguez, M.C. 2017

IMAGEN 3: PARQUE PÉREZ 58

Fuente: Domínguez, M.C. 2017

Sumariamente, y como anticipáramos, focalizaremos el análisis en dos espacios invisibilizados que han sido estudiados en profundidad: **Pérez 52** y **Pérez 58.** Estos espacios singulares de aproximadamente siete hectáreas cada uno y distanciados unos 500mts.

El Parque Pérez 52 se encuentra limitado por las calles 150, 152, 52 y 55, en tanto el Parque Pérez 58 se encuentra comprendido entre las vías 157, 159, 58 y 60.

El curso de agua a traviesa ambos parques en diagonal sur-norte y forma, en el Pérez 58 un atractivo bañado. La escorrentía varía según los tramos. Se observan basurales.

La accesibilidad a las márgenes del arroyo es restringida por un cerco perimetral que bordea ambos predios. A su vez, a pesar de la cercanía de los mismos, no existe una vinculación directa entre estas grandes áreas que se encuentran articuladas naturalmente por el arroyo.

El tipo de ocupación es acorde a un área periurbana, de transición entre la urbana y la rural. Se distingue un tejido abierto de baja densidad en Pérez 52 y grandes áreas sin subdividir en Pérez 58. Asimismo un 10% del tramo del arroyo se encuentra ocupado con viviendas informales.

Según normativa -Ordenanza 10703/2010- el Pérez 52 es zona de promoción, en tanto el Pérez 58 es zona de reserva urbana –predominio de rural intensivo con residencial limitado-. No se observan contradicciones entre los usos reglamentados y los usos reales.

La situación de zanja a cielo abierto es común en el área, aún en las vías -más importantes- como 149, 155 y 161. A su vez, es discontinua la existencia de veredas disminuyendo a medida que desciende la jerarquía de la vía, pudiendo observarse la circulación peatonal sobre la calzada vehicular. El alumbrado público disminuye en vías principales y secundarias a medida que nos alejamos del casco urbano.

Entre los principales conflictos detectados mencionaremos:

- Desborde de los cauces de los arroyos por insuficiente capacidad de carga.
- Inaccesibilidad al curso de agua -peatonal- no posibilita el disfrute del recurso natural.

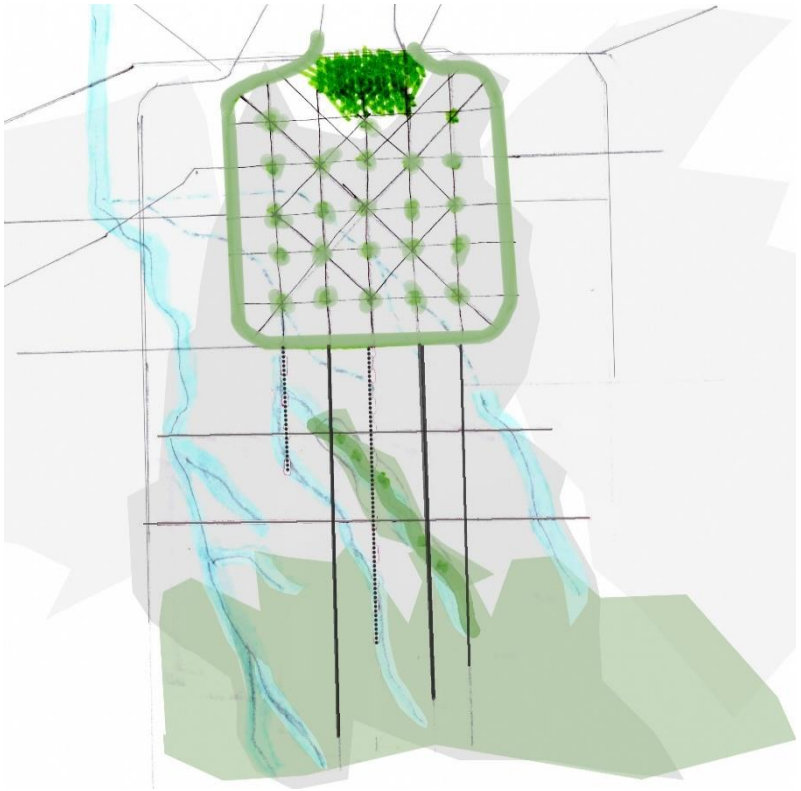
- El amanzanamiento no considera el curso de agua, lo que altera relaciones espacio público privado
- Discontinuidad de vías que faciliten el acceso y conecten los parques
- Los sectores con riesgo muy alto y alto se encuentran en el área del Pérez 52, la más consolidada.
- Carencia de equipamiento urbano
- Ausencia de espacios verdes públicos que brinden áreas recreativas atractivas a la comunidad.

Entre las potencialidades destacamos:

- La presencia del arroyo a cielo abierto permite un uso continuado de sus márgenes como espacio público y propicia la creación de un sistema que integre áreas verdes.
- Interesantes y distintas situaciones paisajísticas -arboledas, meandros, humedales- con alto impacto escénico, que aún se mantiene con bajos niveles de antropización y formas prístinas.
- La existencia de grandes parcelas verdes adyacentes a algunos parques sea para absorción y/o derivación del agua.
- Posibilidad de fortalecer los vínculos entre estas grandes áreas por medio del arroyo.
- Veredas verdes a conservar como áreas de infiltración
- Oportunidad de crear espacios recreativos de calidad para la población

De la aproximación a estos parques distinguimos paisajes singulares -en relación al arroyo- necesarios de conservar y revitalizar. Nos referimos a las arboledas del Pérez 52 y los bañados del Pérez 58. Por ello, y a fin de mantener la identidad de cada espacio alentamos al desarrollo de parques inundables o áreas de retención temporal de excedentes hídricos (ARTEH) en los predios adyacentes; priorizando, de esta manera, el curso de agua para el disfrute de la naturaleza por los habitantes.

IMAGEN 4: LA PLATA. CULTURAL Y NATURAL. ARROYO PÉREZ



Fuente: Domínguez y Carluccio. CIUT FAU UNLP

IV. APROXIMACIONES A LA ACTUACIÓN

La ciudad en su crecimiento fue dejando fragmentos discontinuos de terreno inactivo. Como hemos argumentado estos espacios singulares e indecisos, posibilitan un amplio campo para la discusión de nuevas actuaciones en el territorio.

Alentamos, asimismo, aquellos procesos donde la idea de intervención mínima es tomada como estrategia de actuación y nos posicionamos en mediadores de estos espacios discontinuos, a veces enfrentados y contradictorios con el objetivo de que las cuencas, en este caso la del arroyo Pérez puedan transformarse en subcentralidades ambientales, sociales y culturales, además de paliar el problema de las inundaciones por precipitaciones.

Como investigadores, consideramos que el aporte reside en acercar a través del proyecto partes disociadas hoy en día, como pueden ser los aparatos estatales y sus planes directores o de ordenamiento, el habitante y sus actividades y el espacio físico.

Proponemos, entonces, el desarrollo de políticas integrales y convergentes en

favorecer la relación entre lo natural y lo cultural;
propiciar la infraestructura verde urbana en beneficio de la sostenibilidad del territorio;
pensar la residencia no como expulsión sino como integración.

En relación a los lineamientos proyectuales desatacamos:

ANDAR. **Conectar el** centro y la periferia a través de la apertura y continuidad de avenidas. **Habilitar** recorridos públicos a lo largo de los arroyos, parques y veredas verdes. **Promover** el contacto con la naturaleza, **el paseo**.

DETENERSE. Rediseñar las plazas y los parques según criterios de drenaje urbano.

Revitalizar las reservas periurbanas conservando las cualidades que las distinguen e identifican.

Recuperar la calidad ambiental de los arroyos.

Conservar el patrimonio natural -el cauce - flora y fauna autóctona - los bañados. **Repensar** estrategias de diseño para estos territorios potenciales de refugio para actividades públicas, regeneración urbana, naturación urbana, áreas de retención temporal de excedentes hídricos (ARTEH).

Activar los espacios indecisos, mediante actividades productivas (huertos comunitarios, mercados solidarios, espacios para almacenar y reutilizar materiales recuperados), recreativas (reservóreos, senderos), culturales (miradores, centros de interpretación), **el estar.**

CONVIVIR Fomentar el encuentro con la naturaleza y entre los habitantes.

Aumentar las áreas verdes por habitante mejorando las condiciones ambientales y de la población.

Integrar el curso del agua a la estructura y vida urbana.

Evitar la urbanización en zonas de riesgo.

Adaptar las viviendas existentes y **crear** nuevas en predios próximos más seguros.

En síntesis, desarrollar las condiciones necesarias para el re-equilibrio socio-urbano y la conservación y producción de paisaje considerando el arroyo como organismo vivo.

V. CONSIDERACIONES FINALES

Hemos pasado por las distintas escalas territoriales y podemos dar cuenta de que la ciudad como estructura orgánica, viva, manifiesta un alto grado de vulnerabilidad que denota la ausencia de planes y programas que (re)propongan la ciudad del siglo XXI sin perder su identidad.

No obstante, la conservación del casco -con su trazado, sus plazas, parques y edificios institucionales- y la revitalización de la periferia -con sus paisajes protegidos, sus cursos de agua, espacios indecisos, y la baja densidad poblacional- puede funcionar como punto de partida para una reflexión mayor sobre la ciudad futura.

Supone, además, una **integración** de lo urbano y lo periurbano, **un mayor equilibrio entre lo «natural» y lo «cultural»** y la concertación de actores provinciales, municipales y los habitantes -considerando que todos estamos de una u otra manera involucrados en la construcción de la ciudad-, teniendo en cuenta las políticas propuestas por la Declaración de Paisajes Urbanos Históricos. Es de esperar que este tipo de intervención sea replicada en la ciudad. Se trata de recuperar la calidad ambiental de los postulados fundacionales con soluciones acordes al siglo XXI.

La presente propuesta pretende proporcionar una puerta abierta a la reflexión sobre el rol y la intervención del patrimonio natural y cultural, de los espacios singulares -decididos e indecisos, del centro y la periferia coincidiendo en que el espacio público no es sólo el lugar donde los habitantes se realizan colectivamente, la polis griega; sino, sobre todo, el lugar donde se establece un nuevo foro, el lugar donde nos reconocemos unos a otros, nos mezclamos y aceptamos.

Sostenemos que el patrimonio se hereda y se construye y en ese sentido, consideramos que la ciudad y sus espacios públicos -centrales o periféricos, culturales o naturales- son una oportunidad para el desarrollo de la comunidad con la equidad e inclusión.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Ábalos, Iñaki (2005): Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio. Barcelona: Gili

Berque, Agustin/Conan, Michel/Donadieu, Pierre/Lassus, Bernard./Roger, Alain (1994): La Mouvance cinquante mots pour le paysage. París: Edition de La Villette

Careri, Francesco (2016): Pasear, Detenerse. Barcelona: Gili

Clément, Gilles (2007): Manifiesto del Tercer paisaje. Barcelona: Gili

Domínguez, Ma. Cristina (2013): Valoración del patrimonio cultural. Plazas platenses. Buenos Aires: NOBUKO

Domínguez, Ma. Cristina/Fisch, Sara/Franzino, Cielo/Giusso, Cecilia/Goenaga, Victoria/González Biffis, Alejandra/Patrignani, Florencia (2015): Vulnerabilidad y resiliencia urbana. Estrategias de aplicación**.** XIX Congreso ARQUISUR: Ciudades Vulnerables, proyecto o incertidumbre. FAU - UNLP. La Plata, URL: www.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CA/CA2015. ISSN: e2469-1303

Domínguez, Ma. Cristina./Goenaga, Victoria/González Biffis, Alejandra/Carluccio, Braian/Colaboradores: Facenda, Florencia./Natalí, Loredana/Di Gregorio, Lucio (2017): Los espacios irresolutos como estrategias de adaptación-mitigación para las inundaciones urbanas. Caso Arroyo Pérez - La Plata, Argentina**.** En V Workshop de la Red Iberoamericana de Observación Territorial (RIDOT) - VI Seminario Internacional de Ordenamiento Territorial "La nueva agenda territorial: Innovación, planificación y gestión". Mendoza, Argentina (En prensa)

Knierbein, Sabine y Domínguez Ma. Cristina (2014): "El espacio público relacional como sujeto conector de los estudios urbanos". En Revista Gestión y Ambiente.Vol.17 (1) ISSN 0124.177X Bogotá, pp 69-85

Lassus, Bernard (2007): "Escala táctil - Escala visual". En COLAFRANCESCHI, Daniela (Dir.): Landscape + 100 palabras para habitarlo. Barcelona: Gili, pp. 67-68.

Lefebvre, Henry (1974): La Production de l'espace. Paris: Anthropos

López, I./Etulain J.C., Directores (2014-2017): Territorios vulnerables y paisajes emergentes en el Gran La Plata. Estrategias de gestión para su transformación. Proyecto de Investigación Acreditado. Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de La Plata

ONU, (2016): "Declaración de Quito sobre Ciudades y Asentamientos Humanos Sostenibles para Todos". En http://habitat3.org/wp-content/uploads/New-Urban-Agenda-GA-Adopted-68th-Plenary-N1646660-S.pdf

Ronco, Alicia/López, Isabel, Directoras (2016): Informe final del Proyecto de Investigación Orientado PIO. Las inundaciones en La Plata, Berisso y Ensenada: Análisis de riesgos y estrategias de intervención. ANEXO 2. CRITERIOS PARA LA FORMULACION DE LINEAMIENTOS DE ORDENAMIENTO TERRITORIAL. http://omlp.sedici.unlp.edu.ar/group/las-inundaciones-en-la-plata-berisso-y-ensenada-analisis-de-riesgos-y-estrategias-de-intervencion

UNESCO. (2011): Paisaje Histórico Urbano. París. https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-100.pdf

VII. COLABORACIONES

Mi agradecimiento al Arq. Braian Carluccio por su valiosa colaboración. Al Centro de Investigaciones Urbanas y Territoriales y a su Directora Arq. Isabel López por su apoyo.

VIVIENDA MASIVA Y POLÍTICAS HABITACIONALES: UNA DISCUSIÓN ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO DESDE LA COMPLEJIDAD DEL PROYECTO

Fiscarelli, Diego Martin

VIVIENDA MASIVA Y POLÍTICAS HABITACIONALES: UNA DISCUSIÓN ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO DESDE LA COMPLEJIDAD DEL *PROYECTO*.

¨No obstante, apuesto a que la indiferencia de la roca quiere comunicarnos una alarma infinita¨

Mario Benedetti.

El concepto de patrimonio ha pasado por una notable expansión a lo largo de las últimas décadas. Reservado en principio a las grandes obras maestras de la arquitectura y del urbanismo, la noción de patrimonio reconoce en la actualidad una amplia gama de bienes que resultan testimonios de las formas particulares en las que los hombres conciben y materializan los ámbitos para la vida. Edificios, conjuntos habitacionales, instalaciones industriales, áreas urbanas, ciudades y paisajes forman parte del acervo patrimonial de una comunidad, desde el momento en que en ellos podemos reconocer valores ligados a la historia, la arquitectura, el urbanismo y otras prácticas asociadas con la disciplina proyectual. Asimismo, adquiere singular relevancia la noción de *patrimonio inmaterial*, constituido por bienes intangibles que tienen una incidencia cultural en las comunidades, tales como las formas de vida tradicionales y los particulares modos de habitar (Sarquis, 2005)

> Se entiende como patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana[1]

Contemplando estos aspectos, considerando al ***proyecto*** como herramienta fundamental en la producción de conocimiento y a la Investigación Proyectual como un marco epistemológico pertinente para la investigación en arquitectura, este trabajo propone interpelar la producción habitacional masiva en la Argentina contemporánea, en particular desde una óptica disciplinar que construya enfoques alternativos para abordar la complejidad que la temática demanda. Aunque el trabajo hace foco en la mediación que plantearon las políticas federales de vivienda en la configuración territorial de la ciudad de La Plata en los últimos años, en el análisis de la vivienda en gran escala y su impacto en la construcción urbanística se encuentra la posibilidad de someter a revisión las pautas que determinan en última instancia el derecho a la ciudad. En este sentido se pretende interpelar las políticas habitacionales desde un enfoque que priorice la mirada sobre los valores del patrimonio, aspectos en los que la arquitectura y en particular el proyecto como disciplina y práctica de lo anticipatorio, tiene aún señalamientos por discutir.

En este sentido, y a efectos de organizar el material que constituye el trabajo y su exposición, se propone una desglose que posiciona al patrimonio como común denominador: concepto centran la discusión sobre el proyecto urbanístico como condición dada y con el objeto de discutir qué vivienda y qué ciudad son posibles desde un análisis sensible y respetuoso de las preexistencias. Se construye entonces una breve cronología que a modo de relato, pendula sobre los avatares del

1 Ver: UNESCO (2003) "Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial" [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html] Visitado el 15 de Mayo de 2018.

patrimonio, y reconoce instancias o momentos históricos que caracterizan las acciones públicas tendientes a abordar la cuestión de lo público y lo privado en el territorio de la ciudad de La Plata.

De este modo presentamos:

- Momento cero: El proyecto urbano como síntesis de la utopía política urbanizadora: el estado como garantía de lo público en el espacio de la ciudad.

- Momento uno: El proyecto urbano como oportunidad: La producción habitacional masiva ante las polarizaciones centro-periferia y espacio público y privado.

- Momento dos: El proyecto urbano ante el inevitable desconocimiento de lo público: los síntomas antisistémicos emergentes.

- Momento tres: El proyecto urbano frente a la recuperación de los valores del proyecto moderno: una renovada discusión sobre el derecho a la vivienda, a la ciudad y al proyecto desde la noción de *patrimonio.*

Adquiere entonces renovada vigencia una posible discusión en el marco de las actuales políticas que atraviesa la República Argentina, menos solidarias respectos de los colectivos postergados por su vulnerabilidad social, y consecuentemente promotoras de la indiferencia y la especulación inmobiliaria.

I. MOMENTO CERO. AÑO 1882. LA PLATA: PROYECTO URBANÍSTICO PATRIMONIAL.

La ciudad de La Plata, en particular su casco urbano fundacional, ostenta significativos valores que la posicionan en un plano de privilegio por su carácter testimonial, no sólo en el ámbito nacional sino internacional. Valores que se transmiten como atributos materiales e inmateriales, y que como unidad sistémica, se constituyen en referentes de la identidad cultural de la comunidad. Nos interesa remitirnos, en términos de atributos materiales al trazado de la ciudad como lógica proyectual (Fernández, 2007) y en el marco de su concepción como *proyecto urbano*, noción que rescata una particular propuesta en relación con los espacios públicos en una compleja y equilibrada relación con el ámbito privado y sus territorios de la domesticidad.

En este sentido, el entramado del casco fundacional de la ciudad está considerado uno de los logros más notables del urbanismo del Siglo XIX. *¨Como muestra la planta urbana, la ciudad de La Plata fue trabada a partir del cuadrado como forma básica y dominante y reconoce dos conceptos generadores en su concepción formal: la geometría y la simetría, que se unifican con la base productiva, tecnológica y organizativa de la ciudad industrial del Siglo XIX¨* (Ravella, 2006:34) En su concepción urbanística confluyen al tradición de trescientos años de fundaciones de ciudades de América –regularidad, calles paralelas, plaza central como corazón de la ciudad- con lo más avanzado de la modernidad decimonónica. Cabe destacar la incorporación de avenidas, de calles diagonales para facilitar la circulación y en particular la equilibrada distribución de uso público y de equipamiento comunitario, de modo de facilitar el acceso equitativo de la población. Como parte de la concepción integral, la forestación y el diseño de las áreas verdes modelizaron los pilares de una ciudad plena de salubridad e higiene.

Con el peso de sus antecedentes y con los deseos y aspiraciones que la proyectaron con el fin de dotar de una nueva capital a la provincia de Buenos Aires, resulta imposible desligarse de su condición dada: un proyecto urbano integral en el que el espacio público juega un papel esencial en la identidad de su casco urbano.

> Además del reconocimiento obtenido en su propia época como un ejemplo de modernidad urbana, que incluye una distinción en la Exposición Universal de París de 1889, el valor patrimonial del

> casco fundacional de La Plata fue reconocido tempranamente, en 1949 normas locales establecieron su carácter histórico y el compromiso de las autoridades en su protección y conservación. En otras instancias gubernamentales, fue protegido por una Ley Provincial en 1998 y declarado Bien de Interés Histórico Nacional en 1999 (Conti, 2010:4)

De esta compleja geometría, predestinada a ser laureada, nació uno de los grandes sueños de la Argentina. La generación del ´80 –pensadores, políticos, filósofos positivistas- se proponía asegurar el poder y la imagen de la nación en la Ciudad de Buenos Aires y al mismo tiempo proyectar una nueva capital para la provincia de Buenos Aires. Los espíritus más altruistas y visionarios al servicio de una pujante modernidad.

II. MOMENTO UNO. AÑO 2002. LA PLATA: ¿PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD?

Unos ciento veinte años después, la planificación de la ciudad de La Plata se veía frente a una nueva oportunidad de reconocimiento internacional como candidata a Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Claro que esta postulación hallaba una situación opuesta a la instancia de modelización urbanística fundacional. El crecimiento periférico exponencial exponía claramente los agudos procesos de desigualdad sobre el territorio, y la ciudad además daba testimonio del acuciante déficit habitacional que padecían las latitudes latinoamericanas bajos los regímenes neoliberales. A finales de los años 90 la Municipalidad de La Plata anunció públicamente que estaba trabajando en un proyecto para transformar a la ciudad en Patrimonio Cultural de la Humanidad. El planteo de la candidatura fue organizado por la Fundación Centro de Estudios y Proyectos del Ambiente –CEPA-, teniendo como figura central al arquitecto Rubén Pesci.

Laura de Leao Dornelles (2015) realiza un interesante relato de los pormenores de la candidatura y señala que al realizarse el proyecto de presentación de la ciudad a Patrimonio Cultural de la Humanidad –Fundación CEPA y Municipalidad de La Plata, 1997- resulta notables cuestiones claves que interpelan los planteos de la UNESCO para que un espacio urbano sea incluido en el listado de patrimonios mundiales. La autora reconoce que la presentación del proyecto era muy ambiguo, principalmente porque no aclaraba sobre qué patrimonio se realizaría la postulación: el casco urbano o por el contrario la ciudad en su totalidad.

> ¨El resultado de estas contradicciones, conjuntamente con una gran cantidad de nuevas edificaciones de considerable altura, hizo que el representante del ICOMOS designado para analizar el caso, el canadiense Dinu Bumbaru, dio parecer negativo a tal planteo¨

Con la negativa del ICOMOS, el gobierno argentino retiró el expediente de presentación platense antes de que sea tratado por el Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO, visto que la desaprobación de ese órgano imposibilitaba una postulación posterior. Desde el aplazamiento de la candidatura, diversos organismos públicos prepararon el ¨Manual del Patrimonio de la Ciudad¨ (Leao Dornelles, 2015) como un plan de acción para el período 2001-2003. Rubén Pesci también lanzó en 2003 un trabajo para reforzar la posibilidad de la elección de la urbe al puesto en cuestión, afirmando que esto sería necesario para fortalecer los esfuerzos de revitalizar y restaurar el espacio público platense.

Por otro lado, como parte del contexto socio-económico nacional, en 2003 comenzaría a desplegarse en Argentina una política de vivienda que, en términos financieros, de metros cuadrados construidos y de cobertura territorial, se consolidó como uno de los programas habitacionales de mayor envergadura desde el regreso de los gobiernos democráticos. En particular el gobierno expuso un especial interés por revertir la situación de conflictos y desequilibrios territoriales y sociales, delineando acciones encargadas de articular y gestionar los planes, programas y proyectos de desarrollo urbanístico en los distintos niveles jurisdiccionales y compatibilizar las

políticas sectoriales que provocan impacto inmediato en la ciudad. De este modo, con el objeto de desarrollar una gestión eficiente en torno de las decisiones, así como para atender las demandas sociales particulares e incrementar la participación de los actores intermedios, los Programas Federales de Construcción de Viviendas –en adelante PFCV- redefinieron la relación del estado central con las provincias y municipios, modificando la configuración de los anteriores sistemas de producción habitacional. En este marco de políticas de descentralización, a principios de 2005 fueron anunciados el SubPrograma Federal de Construcción de Viviendas con Municipios y el SubPrograma de Urbanización de Villas y Asentamientos Precarios –en adelante SUVAP.

En la ciudad de La Plata, el SUVAP se desarrolló en los barrios lindante a la bajada de la *autopista La Plata-Buenos Aires*, ubicados en un área comprendida por las calles 120 a 123, y desde 516 a 529. Los mismos fueron denominados en el proyecto de urbanización como ¨El Mercadito¨, ¨La Unión¨, ¨La Laguna¨ y ¨Autopista¨ [Figura 1]

FIGURA 1 MUNICIPIO DE LA PLATA / BARRIO EL MERCADITO. GOOGLE EARTH.

Elaboración propia. 2016

El complejo habitacional y el proyecto de equipamiento que incluyó al Barrio ¨El Mercadito¨ consideró la construcción de un jardín de infantes, una escuela, un Centro Comunitario y una sala de atención sanitaria, además de una propuesta integral para el paisaje, áreas recreativas y deportivas[2]. [Figura 2]

En 2006, se presenta una nueva postulación de La Plata a Patrimonio Mundial, con la misma estructura organizativa que el anterior proyecto, pero con la profundización en los niveles de investigación histórica [Leao Dornelles, 2015]. En particular, esta presentación incorpora ideas proyectuales como líneas de trabajo para un desarrollo a futuro del casco fundacional que incluía ¨zonas de amortiguación¨ para el crecimiento. Por segunda vez, y considerando las observaciones de ICOMOS, se retiró la candidatura antes que llegara a la UNESCO, con la idea de dejar abiertas las posibilidades de retomar la postulación en algún momento. Por aquel entonces, la UNESCO formulaba los primeros documentos para la ¨Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial¨.

2 Asimismo y en la actualidad, funcionan en el área los comedores ¨Los hijos de los Humildes¨ y ¨Los chicos del futuro¨. En ellos se realizan diversas actividades recreativas, de apoyo escolar, talleres artísticos, de telar, de costura, cerámica, entre otros. Estas actividades se llevan a cabo gracias a la participación de alumnos y graduados de la Universidad Nacional de La Plata, a través de su Secretaría de Extensión Universitaria. Los dos espacios resultan hoy vitales en términos de participación e intercambio entre vecinos.

III. MOMENTO DOS. AÑO 2012. LA PLATA: PAISAJE HISTÓRICO CULTURAL?

FIGURA 2 **SUVAP LA PLATA PROYECTO INTEGRAL** [PLANO] **FUENTE:** DIRECCIÓN DE PLANEAMIENTO. MUNICIPALIDAD DE LA PLATA.

A pesar de sus intenciones y aun de sus logros, las políticas habitacionales descriptas arrastraron el saldo deudor que, en materia de proyecto urbano, reclamaba la ciudad. Trascurridos diez años desde su lanzamiento registramos como la ejecución masiva de los prototipos construidos sufrieron significativas adaptaciones físicas y/o de uso, como consecuencia de no haber reconocido como parámetros determinantes de la habitabilidad, aspectos que la óptica global e integradora que la disciplina arquitectónica y urbanística comprende desde la noción de *proyecto* (Sarquis, 2007) Entre ellos, la diversidad de los modos de habitar contemporáneos (Sarquis, 2005), las transformaciones estructurales que suceden durante el Ciclo Vital Familiar (Torrado, 2003) y que impactan en la configuración físico-espacial de las unidades de vivienda, ni las fundamentalmente las nuevas modalidades de convivencia que a su vez determinan relaciones cotidianas alternativas en el espacio urbano[3], y que hoy interpelamos como posibles aspectos a considerar desde la noción de patrimonio cultural inmaterial. Siguiendo a Ríos (2016), si bien durante el período 2003-2015 tuvo lugar una significativa promoción de la planificación territorial de la inversión pública a nivel nacional y un desarrollo extensivo de políticas sociales y urbanísticas de tierra y vivienda, no se logró extender capacidades destinadas a la formulación e implementación de políticas de ordenamiento territorial en los municipios de toda la provincia de Buenos Aires.

Anticipamos en primera instancia, dos cuestiones:

1-Permanecen en déficit las instancias de abordaje que permiten problematizar integralmente la producción del hábitat de los sectores de menores recursos económicos en relación con el par vivienda-ciudad; direccionar acciones planificadas de conservación, transformación y recuperación urbanística; y gestionar y controlar la acción política de forma tal de contribuir al desarrollo económico, social, identitario y patrimonial de la Ciudad de La Plata.

2-La ¨implantación¨ del poder estatal sobre un territorio complejo en preexistencias, tuvo consecuencias que no fueron planeadas. Entre otras, el paulatino establecimiento de una identidad común en la población que habita, construye y por tanto, enriquece su territorio. En términos de

3 Según Lefevbre (1976) espacio urbano remite por un lado a la localización en función de la referencia a un centro, entendido éste no sólo como atractor de flujos sino como orden que distribuye, agrupa y reúne lo diferente, y por otro lado, es un medio de producción y reproducción en términos del espacio construido que brinda soporte a las actividades humanas.

Bordieu (2010) la adaptación del planteo colectivo habitacional –unidades funcionales y proyecto urbano- produjeron nuevos efectos de lugar, sobre la base de un entramado humano de redes de reciprocidad.

Las acciones urbanizadoras del SUVAP sobre el Barrio ¨El Mercadito¨ dan cuenta de lo descripto, en términos de cierta inoperancia en el registro de las particularidades del espacio barrial. El Mercadito había surgido como asentamiento espontáneo, constituido por un grupo poblacional que hallaba fuentes de ingreso en las actividades del Mercado Regional de Frutas y Verduras de La Plata. Changarines, colectores de cartón y recicladores de materiales de descarte fueron los oficios de los hombres que iniciaron el primer poblado. Luego, la droga, la delincuencia y los ataques vandálicos le dieron al sitio un peligroso tamiz. Por otro lado, la construcción de la autopista Buenos Aires-La Plata contribuyó con una nueva delimitación y más tarde el plan de urbanización SUVAP hizo lo propio, aun cuando en sus expectativas se encontraba la integración socio-habitacional con el resto de la trama urbana.

A poco tiempo de la asignación de las primeras unidades de vivienda en el año 2008, pudimos observar las intervenciones sobre lo inaugurado. Los bloques de vivienda fueron reemplazando gradualmente los alambrados perimetrales que los separaba por divisiones en mampostería. No pasó demasiado tiempo cuando encontramos que para algunas de las casas, este nuevo ¨cerco¨ del cuerpo murario significaría el comienzo de la consolidación del cuarto adicional, o bien del depósito o garaje. [Figura 3]

FIGURA 3 RELEVAMIENTO ADAPTACIONES EN VIVIENDAS.

Elaboración propia [fotografías del autor] 2016

Otras acciones que formaban parte de las primeras transformaciones sobre los prototipos fueron los trabajos de pintura sobre los colores originales, que los vecinos fueron desplegando con la idea de personalizar sus unidades de vivienda. En sintonía con estas prácticas de apropiación, se colocaban ventanas o rejas, se embellecían las terminaciones del frente con columnas de ladrillo a la vista o pérgolas de madera. El gesto de cambiar el color negro original de las puertas de entrada también fue parte de los primeros cambios en la homogénea propuesta del plan en su conjunto. La rivalidad entre los clubes de fútbol de la ciudad brindó repertorio estilístico para ¨marcar¨ las unidades e identificar las casas con grupos familiares particulares. [Figura 4]

FIGURA 4 RELEVAMIENTO *ADAPTACIONES* EN VIVIENDAS

Elaboración propia [fotografías del autor] 2016

Pudimos ver cómo pronto aparecieron casillas de madera al fondo de los lotes de las viviendas entregadas, alojando miembros de las unidades domésticas que pertenecían al asentamiento pero que no habían sido beneficiados con la adjudicación de viviendas. Cualquier margen de superficie en el terreno resultó adecuado para construir metros cuadrados adicionales. Aparecían sistemas constructivos que combinaban resoluciones tecnológicas diversas, intentando desplegar recursos para explotar al máximo el rendimiento. Las áreas laterales próximas a las edificaciones fueron escogidas para implantar las ampliaciones en planta baja, aun cuando se sacrificaba la relación frente y contrafrente en el lote. [Figura 5] Del mismo modo, con nuestros primeros registros describíamos las actividades en el área: el valioso aporte de los comedores comunitarios, los sectores ¨tomados¨ por hinchas de los diferentes clubes de fútbol, y la expansión paulatina y renovada de aquello que había sido en sus orígenes el primer asentamiento.

FIGURA 5 RELEVAMIENTO *ADAPTACIONES* EN VIVIENDAS

Elaboración propia [fotografías del autor] 2016

Del mismo modo, pudimos observar cómo las viviendas incorporaban actividades comerciales o productivas para abastecer al barrio. Una multiplicidad de oficios hallaban sitio en los espacios orientados al frente de las viviendas, y gradualmente las superficies libres del lote

alojaron un gran número de nuevos locales comerciales. Otros tantos vecinos reformulaban los ámbitos interiores de las viviendas sin albergar actividades productivas pero conquistando mayor superficie para espacios de uso. La ¨galería¨ como espacio de expansión, probable herencia de la vivienda popular típica de la geografía rural argentina, fue el principal protagonista de las reformas, al igual que los semicubiertos destinados al estacionamiento de vehículos –no sólo motorizados sino también de tracción a sangre-, galpones para herramientas y demás intervenciones de índole funcional. [Figura 6]

Se confirmaba entonces que en esta oportunidad la atención pública del problema de la vivienda de la ciudad de La Plata, hegemonizado por una perspectiva sectorial, asumiría una racionalidad marcadamente productivista, desconociendo la dimensión urbana y fundamentalmente la histórica y patrimonial del trazado, del hábitat y de la cultura del habitar, y los fuertes lazos que constituyen su práctica.

FIGURA 6 RELEVAMIENTO *ADAPTACIONES* EN VIVIENDAS

Elaboración propia [fotografías del autor] 2016

Podemos afirmar, en concordancia con lo que plantea el Dr. Del Río (2012) que una política habitacional que no internaliza el papel que juega el suelo y la localización –como elementos primarios de la inserción de la vivienda en el espacio urbano- está condenada a ser considerada una ¨política de obra de viviendas¨ y no una política ¨habitacional¨. Mucho menos un plan de acciones orientadas al rescate de los valores identitarios, que vehiculizan la cohesión social, y en última instancia promueven la apropiación de lo público en el espacio de la ciudad. Sin embargo, cuando en 2011 la UNESCO aprobó la Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico, los ciudadanos platenses sentimos que en esa propuesta podría estar la clave para comprender mejor un proyecto urbanístico posible –y necesario. Por aquel entonces, el documento sugería tener en cuenta la topografía, la geomorfología, la hidrología y las características naturales del territorio[4].

> El paisaje histórico urbano, entendido como enfoque para la conservación y gestión de ciudades y áreas urbanas históricas se orienta a superar la visión más particularmente arquitectónica que los textos derivados de la Convención del Patrimonio Mundial propusieron durante los últimos treinta años. El paisaje histórico urbano implica la superación de nociones como centro o conjunto

4 Ver: Comité Argentino de ICOMOS (2013) ¨Recomendación La Plata 2013" [http://www.icomos.org.ar/wp-content/uploads/2015/05/recomendacionicomos.pdf] Visitado el 15 de Mayo de 2018.

histórico para extender el objeto de estudio y protección a la ciudad y su entorno natural o construido, a la vez que incorporar los componentes inmateriales que, conjuntamente con los materiales, inciden en la identidad y autenticidad de las áreas urbanas. Se trata, en síntesis de una visión más integral que conduce a repensar las estrategias de acción y participación así como las herramientas jurídicas y técnicas de gestión". (Conti, 2010:3)

En particular la UNESCO señalaba la necesidad de analizar la ocupación del suelo y del espacio de la ciudad. Nada de esto ocurrió. La polarización entre lo fundacional – consecuentemente, lo patrimonial- y lo que pertenece al territorio de la expansión ¿determinaba el fin de la utopía sistémica del proyecto urbanístico original?

Ciento treinta años después el territorio padece un acontecimiento particular que cambiaría el rumbo de las acciones políticas sobre la ciudad. Ignorando la estratificación histórica de valores y atributos que se hubieron acumulado a lo largo del tiempo, los platenses nos vimos a obligados a re-descubrir[5] el soporte físico de la ciudad.

¨Pasado el mediodía, la lluvia comenzó a caer en forma copiosísima sobre La Plata y particularmente sobre el sector Sur-SO de la ciudad. Desde esta tarde del 2 de abril cuando cayeron en 4 horas casi 400 mm. su noche y el 3 hasta cerca del mediodía, los platenses estuvimos sólo librados a nuestra propia suerte, dependiendo de nuestras familias y vecinos. Nadie sabía qué hacer. Un caos" (Cremaschi, 2013: 12)

La inundación arrasó numerosas viviendas informales y destruyó total o parcialmente a otras de personas de recursos económicos medios. [Figura 7] Resta decir que perdimos incluso la posibilidad de discutir la propuesta urbana sobre el espacio público y de reconocer el territorio en su complejidad. Perdimos la oportunidad de discutir la unidad sistémica del componentes habitacional, incorporando al debate las nuevas herramientas que permiten una visión que incluya el sentido de lo colectivo, de lo identitario y de pertenencia. El 81% de los 162 asentamientos informales que existen en la ciudad de La Plata fueron afectados directamente por la trágica inundación del 2 de abril. El dato, difundido por la asociación TECHO refleja las penurias que atravesaron los sectores más vulnerables y con menos probabilidades de acceso a la contención del Estado.

FIGURA 7 **INUNDACIÓN LA PLATA** [FOTOGRAFÍA]

recuperada de: *https://www.infobae.com/fotos/2018/04/02/a-cinco-anos-de-la-tragedia-53-fotos-de-la-inundacion-en-la-plata/*

5 Ver: Fiscarelli, D.; Cremaschi, E. (2013) ¨Vivienda y ciudad: La Plata ante desafíos medioambientales. La calidad de las acciones en la planificación sustentable¨. Ponencia enviada al XXXII Encuentro y XVII Congreso Arquisur. Córdoba. República Argentina. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36568/Documento_completo.pdf?sequence=3] Visitado el 15 de Mayo de 2018.

IV. MOMENTO 3. AÑO 2018. EL LEGADO DEL PROYECTO MODERNO COMO PATRIMONIO MUNDIAL.

En la actualidad y luego de la catástrofe, aún se recurre a intervenciones parciales en la ciudad de La Plata, que no solamente dilapidan recursos económicos, sino que atentan contra un bien patrimonial que pocas ciudades latinoamericanas llevan en su planificación: la preocupación ambiental manifiesta en su trazado urbano. Por otro lado, unas 400 familias de escasos recursos económicos afectadas por la inundación fueron finalmente relocalizadas. El área escogida para la reubicación de las personas fue un sector delimitado por el Mercado Regional, el Arroyo Del Gato y las vías del ferrocarril Roca. Es decir, se aumentó la densidad habitacional del proyecto de urbanización SUVAP para el Barrio El Mercadito, con un agregado de casas transitorias en hilera, en condiciones materiales aún peores que las producidas por las políticas federales y con el agravante de localización –vera del Arroyo del Gato. [Figura 8] Ahora el conflicto puntual se presenta entre la gente del Barrio El Mercadito y los vecinos que se han sumado, abriendo una nueva faceta en la segregación socio-espacial.

FIGURA 8 VIVIENDAS Y POBLACIÓN RE-LOCALIZADA

[fotomontaje] Google Earth. Elaboración propia. 2018

Fotografía recuperada de www.eldia.com.

A partir de la inscripción del Museo Casa Curutchet en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO como obra representativa del legado del arquitecto Le Corbusier, maestro de la arquitectura moderna, comprendemos que nos encontramos ante la posibilidad de construcción de nuevos imaginarios sociales acerca de la vivienda y de los valores universales que el patrimonio arquitectónico moderno promueve. Con el proyecto ¨***Máquina de Habitar (re) visitada¨,*** dirigido por la arquitecta Karina Cortina, y desarrollado en el marco de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación, los platenses nos encontramos en tanto comunidad, con una nueva oportunidad para:

1. Discutir la producción de la vivienda social, formulando ideas y respuestas adaptables a los modos de habitar contemporáneo y reconociendo en el legado patrimonial moderno estrategias y recursos proyectuales que aun planteando viviendas bajo el lema del mínimo dimensional no renunciaban a la calidad espacial, funcional, estética, morfológica y tecnológica. En síntesis, recuperar desde la auténtica práctica disciplinar el derecho al hábitat digno, el derecho a la ciudad y a la vivienda y fundamentalmente, el derecho a los

valores del patrimonio cultural inmaterial, reconociendo los valores del proyecto moderno arquitectónico a partir de la apropiación social de la Casa Curutchet inscripta en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

2. Considerando la escasa apropiación social, frente a la acuciante amenaza del avance inmobiliario especulativo, y desde un legado que adquiere estatuto de bien para la humanidad, producir una re-valorización del espacio público de la ciudad como entidad indispensable en la producción de las lógicas urbanas que configuran el espacio privado, en particular los modos proyectuales de concebir el hábitat urbano de los sectores de menores recursos económicos. Allí radica la verdadera naturaleza estructurante del contenido simbólico de la ciudad, pleno de subjetividades, arraigo y construcción de ciudadanía. Aquí lo privado –encargo particular- se convierte en colectivo, en el marco de un reconocimiento que nos instala en un plano de privilegio en la discusión teórica de la arquitectura internacional.
3. Reflexionar sobre la calidad de las acciones regionales sobre el territorio, en términos de concepción integral-sistémica, con el objeto de reconstruir escenarios de planificación y gestión asociada par reconocer las preexistencias y desde el consenso, formular instrumentos y estrategias que permitan operar adecuadamente sobre las mismas.

V. BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (2010) Efectos de lugar. En: Bourdieu, P. *¨La miseria del mundo¨* Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.

Cravino, C. (2006) *¨Las villas de la ciudad. Mercado e informalidad urbana"*. Buenos Aires: Ed. UNGS.

Cremaschi, G. (2013) *¨Crisis y oportunidad¨* Ponencia presentada al 6to Congreso Regional de Tecnología de las Facultades del Arquisur. Tucumán. Argentina.

Del Río, J (2012) *¨El lugar de la vivienda social en la ciudad: un análisis de la política habitacional desde el mercado de las localizaciones intra-urbanas y las trayectorias residenciales de los habitantes¨*. Tesis Doctoral. Doctorado en Geografía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP.

Fernandez, R. (2007) *¨Lógicas del Proyecto¨* Buenos Aires. Ed. Concentra.

González Varas, I. (2015) "*Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas"* Madrid: Ed. Cátedra.

Leao Dornelles, L. (2015) *¨La ciudad tiene memoria: El uso de la oralidad como herramienta para analizar el proceso de preservación del patrimonio cultural-material de La Plata (Argentina, 1982-2008)¨*. Ponencia presentada al XXXIII Simposio Nacional de Historia. Florianópolis. Brasil.

Ravella, O. (2006) *¨El transporte como factor de integración / desintegración de las regiones urbanas¨*. Ponencia presentada al 42nd. ISOcaRP Congress. Londres. Reino Unido.

Ríos, L. (2017) *¨Capacidades estatales y políticas de ordenamiento territorial. Municipios de la Provincia de Buenos Aires en el contexto pos-neoliberal (2003-2015)¨* Tesis Doctoral. Doctorado en Arquitectura y Urbanismo. FAU – UNLP. Defendida el 31 de Marzo de 2017.

Sarquis, J. (2005) *¨Arquitectura y modos de habitar"*. Buenos Aires. Ed. Nobuko.

Sarquis, J. (2007). *¨Itinerarios del Proyecto. La Instigación Proyectual como forma de conocimiento en arquitectura"*. Buenos Aires: Ed. Nobuko.

Torrado, S. (2003). *¨Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)¨* Buenos Aires: Ed. De la Flor.

PRESENCIA DE LAS CANTADAS DE HABANERAS EN CATALUÑA

Antonio Cruz Lauroba

PRESENCIA DE LAS CANTADAS HABANERAS EN CATALUÑA

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación tiene como objetivo explorar de manera general la trayectoria que ha tenido la música habanera en Cataluña.

Es un estudio que detalla los elementos característicos que hicieron posible la evolución de una música de criollización de la contradanza en Cuba, traída por los pescadores, marineros y comerciantes catalanes que desembarcaron hacia esa isla, y que en sus añoranzas y sentimientos de amoríos, trabajos y aventuras canturreaban en las tabernas de la Costa Brava, hasta convertirse hoy en un emblemático concierto musical de gran trascendencia nacional.

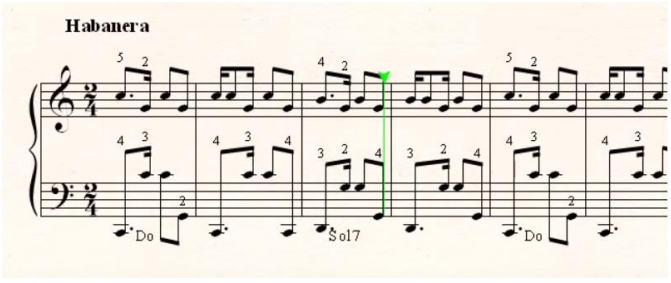
II. RASGOS GENERALES SOBRE LA MÚSICA HABANERA

Las habaneras representan el relato musical de travesías trasatlánticas de ida y vuelta realizadas por pescadores, marineros y comerciantes españoles hacia Cuba. Relatos que parten desde una vivencia personal y que proyectan condiciones ambientales de trabajos, añoranzas, amores, tragedias… bajo un patrón rítmico.

La pauta sosegada y lenta, el vaivén continuo de las olas del mar, el trabajo repetitivo, el movimiento balanceado de las barcas… es el ritmo de vida de aquellas personas, es el ritmo de las habaneras.

II.1 ORÍGENES

Las referencias que se tiene sobre el origen de la música habanera son variadas, pero tal como se conoce en Cataluña, la habanera procede de Cuba en el siglo XIX, como un ritmo procedente del baile europeo de la contradanza. Músicos cubanos y españoles integraban en sus respectivas composiciones y repertorios de zarzuelas a la música cubana (derivada ésta de la tradición africana caribeña), a la que llamaban por nombre danza habanera, que posteriormente se fue perfeccionando hasta convertirla en lo que se conoce hoy como habanera, una relación músico-poética y de percusión, con cambio tonal o modal (mayor/menor), de 2/4 tiempos, sincopado, semejante al balanceo de un barco.



Ritmo en acordeón de la habanera La Paloma (Sebastián Iradier)

Algunos escritores confirman que las primeras habaneras se enmarcan en un ritmo de guaracha, mientras que otros la emparentan con el tango o tango congo. En sus inicios era ejecutada con violines, clarinetes, trompas, bajos y tamboras; y al ser bailada se fundió con la tumba (baile de origen africano).

Hay estudiosos que afirman existen dos versiones de la habanera: una puramente instrumental, que acompaña el baile, la danza criolla o cubana, y mencionada fuera de la isla danza habanera. La otra, la habanera cantada con texto (canción habanera), más reposada y separada de su función dancística. Esta forma sólo tuvo presencia en centros culturales de la isla, con vigencia hasta 1930, cuando cayó en el olvido. Sin embargo, en su aspecto musical traspasó la barrera del tiempo y espacio hasta formar hoy un elemento musical de gran valor cultural.

De cualquiera de las dos formas, en los salones urbanos cubanos la habanera cantada-tocada-bailada adquirió su característico aire moderadamente lento, compás binario y ritmo de balanceo.

Según afirma la investigadora cubana Zolia Lapique, la interpretación de la habanera aparece documentada por primera vez en el Café La Lonja, de la capital de la isla, en 1841, presentada por una orquesta y un coro femenino creado por una compañía de ópera italiana que hacía temporadas en La Habana. Esta habanera fue llamada "El amor en el baile" de autor desconocido (Yo soy niña, soy bonita, y el pesar no conocí…, pero anoche, ¡ay mamita! Yo no sé lo que sentí). Otra fue "La paloma" del músico vasco Sebastián Iradier (Cuando salí de La Habana, ¡válgame Dios! Nadie me ha visto salir si no fui yo….), fechada en el año 1842.

Otro dato que se tiene como una de las primeras habaneras es el citado por el Diccionario Oxford de la Música, "El Arreglito" ("…Chinita mía ven por aquí, que tú ya sabes que muero por ti..."), habanera compuesta por Sebastián Iradier, obra que Georges Bizet incluyó en la ópera "Carmen".

La habanera realizó un recorrido por Cuba, el resto de América y Europa; en esta última fue reconocida gracias a los trabajos artísticos de: Claude Debussy, Maurice Ravel; de los músicos españoles Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Enrique Granados, Ernesto Halffter, Xavier Montsalvatge; y de otros que la incluyeron en sus composiciones de zarzuelas.

II.2 LA MÚSICA HABANERA Y SU RELACIÓN CON LOS RITMOS CARIBEÑOS

Dentro del proceso de mezcla de culturas entre españoles de distintas regiones y africanos de varias zonas geográficas (y con los instrumentos musicales que quedaron de la extinta etnia taína), Cuba cultivó una variedad de ritmos musicales que acompañaron a la habanera en su desarrollo y evolución. Los españoles arrastraron su cultura musical campesina como tonadillas, tiranas, polos, boleros, seguidillas, romanzas…; los franceses sus minuets y contradanzas; los italianos sus óperas. Por su parte, los africanos llevaron sus cantos sociales y religiosos. Con esta mezcla de culturas se inició en Cuba una serie de ritmos musicales (adicional a la habanera) como son:

La Guajira. De la cultura musical canaria, sobre todo en el uso de la guitarra y el triple; los grupos originarios cubanos utilizaron estrofas versificadas, casi siempre bajo el modelo de la décima, acompañados de los instrumentos guitarra, laúd, tiple, clave y güiro.

El Danzón. Ejecutado por un conjunto de músicos que utilizaban instrumentos de viento, piano, flauta, violines y percusión africana. Contiene un esquema rítmico llamado cinquillo con un compás 2/4.

La Guaracha. Tiene un compás de 4/8; ceñida a una sola forma poética con frases cortas; la instrumentación que la acompañaba era el güiro y la guitarra.

El Mambo. Tomó elementos rítmicos del Danzón y añadió los instrumentos de trompetas, bongó y tamboras.

La Rumba. Ejecutada con tambores, maracas y con frases melódicas cortas e improvisadas; de compás binario 2/4.

El Son. Sus instrumentos originales fueron la guitarra, el bongó, las maracas y la marímbula; vocalizada entre la décima de un coro y solista; con un compás de 2/4.

El Bolero. Descendiente del bolero español, guarda una estrecha relación con el danzón y la habanera. Sus frases son melancólicas, instrumentalizada por la guitarra, el bongó, la clave, el requinto y las maracas; a un compás de cuatro tiempos.

Al tiempo que la habanera se desarrollaba y se hacía popular en Cuba, en países que compartían también el Mar Caribe se generaba otra fusión musical de culturas españolas, africanas y taínas, teniendo la contradanza como música de referencia. Nuevos ritmos se creaban en paralelo (o en épocas próximas) en cada país caribeño con parecidos procesos transculturales, salidos del ambiente popular, espontáneos y con poca valoración por parte de la música hegemónica del lugar. Podemos citar: seis o la décima, la jíbara, la bomba de Puerto Rico; el merengue de República Dominicana; el kompa de Haití; el joropo de Venezuela; la cumbia de Colombia; la zamba de Brazil, etc.

III. EVOLUCIÓN DE LAS CANTADAS HABANERAS EN CATALUÑA

La Habana, como capital de la isla, era uno de los puntos de convergencia de navíos de flotas comerciales entre los puertos de Europa y América. Además de las mercancías que conducían sus tripulantes, elementos culturales también se intercambiaban en la ida y vuelta entre los dos mundos. Entretenimientos y diversiones formaban parte de estos choques culturales, de ahí que se produjeran intercambios del folklor musical y al mismo tiempo se crearan nuevos géneros musicales o se modificaran otros.

En esa ida y vuelta, llegó a Cataluña la habanera, arraigándose en dos modalidades: en movimientos de coral y en cantos de taberna. Como ejemplo tenemos que en 1850 Josep Anselm Clavé creó una organización de corales populares para reunir a obreros de las fábricas con la intención de persuadirlos a dejar sus hábitos pos laborales del juego y la bebida en las tabernas y se acercaran a la cultura musical, obteniendo una gran aceptación por parte del conglomerado; dentro de sus composiciones están incluidas las habaneras. Las tabernas portuarias del litoral ampurdanés[1] fue el otro tipo de manifestación, puntos de esparcimiento popular en donde la habanera fue una de las expresiones musicales de aventuras que más se expresaban entre los grupos de pescadores y comerciantes del litoral marinero. Eran reuniones donde la nostalgia, los sueños y las añoranzas de esos viajes a Cuba se expresaban a través de un lenguaje musical suave y dulzón como la caña de azúcar.

III.1 LOS VIAJES MARINEROS Y SUS CANTOS DE HABANERAS

La emigración catalana a las Antillas, especialmente a Cuba, adquirió una importancia especial a partir del siglo XIX. El puerto de Barcelona llegó a controlar la 4ta. parte del comercio trasatlántico español en Cuba. La profusión de muchos comerciantes, pescadores y marineros catalanes en los sectores comerciales cubanos los llevó a consagrarse como los transportistas de azúcar y tabaco para la economía española. Empresas como la Destilería Baccardí o la Cía La Flor de Tabacos de Partagás contribuyeron al intercambio de expresiones y culturas cubano-catalana,

1 Zona que deviene del viejo condado de Ampurias (Edad Medieval). El célebre geógrafo Pascual Madoz lo identificó como Ampurdàn y Alto Ampurdán; mientras que el historiador José Pella Forgas lo situó como Bajo Ampurdán y Alto Ampurdán. Son las áreas costeras limítrofes entre las provincias de Barcelona y Girona.

gracias a los viajes de ida y vuelta de comerciantes, marineros y pescadores. Hay expresiones que aún se conservan hoy día sobre esa ida y vuelta. Hacia Cataluña trajeron expresiones como: "Hacer las Américas", que quiere decir hacerse rico, o "Perder la maleta en el Estrecho" que significa volver a casa sin dinero. De la misma forma, en Cuba se creó la expresión "Se le ha subido el catalán a la cabeza", queriendo decir que la persona está enfadada.

Los marineros, pescadores y comerciantes trajeron la música habanera (la americana, danza cubana, danza habanera, tango, danza americana, canción hispanoamericana… como al principio se le llamó) a Cataluña a principios del siglo XX con gran repercusión en las zonas costeras; pero luego fue declinando a partir de los años 50, sobreviviendo en las tabernas y barracas de pescadores del Ampurdán por músicos no profesionales y acompañada de otros ritmos como el bolero, la polka, la sardana, la jota.

Fue en 1966, en la taberna de Can Batlle de Palafrugell, cuando Joan Pericot, Frediric Sirés y Ernest Morató presentaron el libro "Calella de Palafrugell i les havaneres" realizando una cantada de habaneras con el propósito de revivir este ritmo musical. Desde entonces, en Calella de Palafrugell y en otros pueblos costeros, se han creado grupos de músicos para celebrar anualmente las cantadas habaneras. Con este tipo de presentación se ha logrado sacar la habanera de las tabernas para trasladarla a los escenarios.

III.2 EL RON CREMAT Y LAS HABANERAS

En los viajes de ida y vuelta, el ron negro (aguardiente extraído de la caña de azúcar envejecido en barricas de roble) y el café eran dos de los tantos productos que traían para comercializar en la región y que comúnmente la sociedad costera usaba como componentes de la bebida "ron cremat". Aquellos viajeros que regresaban para quedarse definitivamente, reunidos con su gente a orilla de la playa, evocaban los momentos y situaciones vividos en la lejanía tomando dicha bebida y cantando habaneras, como una forma de acortar el tiempo y la distancia que los separaba de Cuba.

Fuente: Exposición Cantadas de Habaneras de J. Roig Forrellad.

En esa mítica reunión de la playa usaban una cazuela de barro a la cual le introducían ron negro, piel de limón y canela, removiendo suavemente con un cucharón de madera; a este contenido le prendían fuego para que ardiera hasta quedar dos tercios de la mezcla, para luego apagarla con unos cuantos granos de café. Entre cuentos, hazañas y ensueños servían en tazas su original bebida, mientras músicos y cantores interpretaban hermosas habaneras.

En todos los festivales de habaneras que se realizan en Cataluña, a mitad del concierto un grupo de personas especializadas preparan el "ron cremat" y lo sirven a los asistentes. Es un rito que nunca debe faltar.

IV. COMPOSICIONES DE HABANERAS EN CATALUÑA

En las composiciones de habaneras se ha distinguido varios aspectos importantes: son canciones que describen encuentros de amores, de exaltación al lugar de origen, a la naturaleza y a la aventura; con expresión poética personal o social.

Esas composiciones, las realizadas según el modelo usado por el compositor Sebastián Iradier, tuvieron mucha repercusión en los músicos catalanes que gustaban de interpretar este género musical. Enumerar a todos en este trabajo resulta muy complicado, por tanto, citaremos unos cuantos.

José Luis Ortega Monasterio (Santoño 1918 – Barcelona 2003) compuso 122 habaneras, siendo la más popular "El meu avi", una pieza imprescindible en todos los festivales de habaneras que se exhiben en las costas de Cataluña.

El meu avi se'n va anar a Cuba
A bordo del "Catalá"
El millor vaixell de guerra
De la flota d'ultramar.

Este relato épico, un viaje de ida desde Cataluña a Cuba, ratifica que las habaneras formaban parte de la literatura popular en la sociedad costera.

Xavier Montsalvatge Bassols (Gerona 1912 – Barcelona 2002) fue un compositor de música sinfónica que incurrió también en la composición de habaneras. Creó el manuscrito "Canciones Negras", donde se exhibe una gran cantidad de partituras de habaneras. Una de ellas, "La reina del placer":

Me voy a ultramar
Que es punto mejor.
Allí nacen las niñas de medio color,
Que tienen unos ojos para enamorar,
Que con su mirada me matan de amor.

Da constancia de que la mujer, el amor, el mar y la aventura son temas de expresión en las melódicas habaneras.

Salvador Dabau (Vilajuiga 1909 – Gerona 2002) compuso unas 35 habaneras. Una de las más conocidas se titula "Entre les barques".

Entre les barques quan passa l'amor,
No duu la furia de crits ni besades...
L'amor que passa a la vora del mar
És blau-verdós i flexible com l'aigua.

Otra vez el mar, la barca y el amor son las piezas fundamentales en las canciones de habanera para destacar una literatura costera que emana naturaleza y resalta el amor.

En la mayoría de los festivales que se presentan en Cataluña se organizan concursos de composiciones habaneras como otra manera de fomentar la cultura musical de este género y hacerla reconocida tanto nacional como internacionalmente.

V. PRESENTACIONES DE CANTADAS HABANERAS EN CATALUÑA

Las habaneras ya forman parte de la cultura catalana, y para que se perpetúe y se mantenga en la memoria de la sociedad, grupos de personas de la cultura, la música y el arte han creado las "Cantadas de habaneras", un certamen que se realiza regularmente en verano cada año en diferentes comarcas de las costas catalanas y en el interior de las mismas. Estas cantadas son ejecutadas, en la actualidad, por más de cien grupos de músicos esparcidos por toda la región; se puede mencionar unos cuantos: Els Pescadors de l'Escala, Alba de la Bisbal, Els Cantaires del Montgri, Port Bo y Peix Fregit de Palafrullell, Barcarola de Vilassar de Mar, Terra Endins de Gerona, Cavall Bernat de Platja d'Aro, Mariners de Riera, Cuatre Veus de Barcelona, Barrentina de Malgrat, Mar y Vent de Barcelona.

Habitualmente, los grupos musicales exhiben los cantos a través de las voces (1er. tenor, 2do. tenor, bajo y alguna que otra soprano y contralto) e instrumentos como el acordeón, bandúrria y guitarra; aunque puede haber grupos que incluyen piano, contrabajo y percusión.

La presentación de cantadas de habaneras más notoria es la que se realiza en Calella de Palafrugell (Cantada d'Havaneres de Calella de Palafrugell), fue el primer certamen presentado en Cataluña que se tiene documentado. Esta comarca está considerada como la capital de las habaneras en Cataluña. Actualmente, más de 40 mil personas (del turismo y de la misma región) presencian este espectáculo en la playa de Port Bo, bajo la luz de la luna.

Otro certamen conocido es La Mostra de l'Havanera Catalana. Este festival surgió en 1978 dentro del marco del "Festival de la Canción Marinera" y de la nombrada "Mostra de l'Havanera Antiga" de Palamós. Pero en 1981 se creó definitivamente la "Mostra de l'Havanera Catalana", con la peculiaridad de que todas las canciones deben ser interpretadas en el idioma catalán, como una muestra de ser una cultura musical auténticamente catalana.

En la comarca l'Escala, en La Playa y la Riba, se celebra desde 1977 el espectáculo "Cantada de Havaneras de l'Escala". L'Escala es una de las comarcas que originó las cantadas de habaneras en las rústicas tabernas del siglo pasado.

Otra forma de presentar las cantadas de habaneras en Cataluña es la que se realiza dentro de las fiestas patronales, las ferias y eventos especiales. Muestras de ello, tenemos la FiraMar (feria de artes, oficios y motivos marineros) de la comarca de Sant Pol, se incluye también el Festival d'Havaneres de Sant Pol; en la comarca de Cadaqués, durante la fiesta mayor, que coincide con el Día Internacional de Cataluña (11 de septiembre), en la que incluyen siempre cantadas de habaneras; en Begur se celebra la "Feria de Indianos de Begur", una fiesta tradicional que recuerda al indiano (aquel que emigró al continente americano en los siglos XVIII y XIX en la búsqueda de fortuna y regresó a su lugar de origen con el capital conseguido) y a la vieja Habana presentando conciertos de habaneras.

VI. CONCLUSIÓN

Las cantadas de habaneras son reconocidas en Cataluña como un ritmo musical que revive la historia de muchos pescadores, marineros y comerciantes que en su ida y vuelta hacia Cuba remembraban los momentos de trabajo, las aventuras, el amor, la familia, el mar, la lejanía a través de entonadas canciones habaneras; y en donde los intérpretes y asistentes acompañaban la actividad con la bebida "ron cremat".

El proceso de evolución de este género musical ha representado en Cataluña un fenómeno de gran trascendencia cultural, pues lo que empezó en tabernas rústicas a orillas del mar, entonado

por gente no profesionales, hoy es un evento que se exhibe en casi todo el territorio catalán con un desfile de grandes intérpretes profesionales que atrae a una magnitud de personas entusiastas.

Es por todo ello que consideramos se mantenga este género musical como patrimonio cultural inmaterial y representante de la identidad catalana.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Bakhtiarova, G. (2000). Transatlantic Returns: The Habanera in Catalonia. *La Vanguardia.* Recuperado: www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/.../122942

Balil, R. & Lozoya, B. (1995). *"Las más bellas habaneras"*. Barcelona: Ediciones Librum.

Bastons, J., Casanovas, C., & Febrés, X. (2004). *"L´havanera viscuda"*. Barcelona: Editorial Portic.

Castellví, A. (2016). El relato indiano, el gran desconocido. *International Journal of Scientific Managment Tourism,* 2(2), pp 51-72. Recuperado: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5665871

Deulonder, X. *"Cremat de rom, les cents millors havaneres"*. Barcelona: Libres d'Index.

Febrés, X. (1992). Primera aproximación a la habanera en Cataluña. *Boletín Americanista,* 42(43). Recuperado: http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98599/146196

Febrés, X. (1995). *"Això és l'havanera"*. Barcelona: Edicions La Campana.

Linares, M.T. (2000). La habanera. *Recursos sobre música cubana.* Musicuba.net. Recuperado de: http://www.musicuba.net/articulos/la-habanera

Montsalvatge, X., Prim, J.M. & Luján, N. (1998). *"Album de habaneras"*. Barcelona: Ediciones Omega.

Pérez, C., Navarro, A. & Linares, M.T. (1995). *"L´havanera, un cant popular"*. Tarragona: Edicions El Mèdol.

Pérez, T. (2003). *"La habanera sin puertos"*. Valladolid: Editora Provincial.

Ramírez, C. (2016). Habanera, la danza que unió fronteras. *Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad de Veracruz.* 4(2016). Recuperado: http://revistas.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2210/3962

Roig, J. (2016). La Cantada d'Havaneres de Calella de Palafrugell, pequeña historia en imágenes. *IX Bienal de Fotografías Xavier Miserachs.* Recuperado en: https://www.biennalxmiserachs.org/project/la-cantada-dhavaneres-de-calella-de-palafrugell-petita-historia-en-imatges/?lang=es

Sinca, G. (2005). *"Havaneres"*. Barcelona: Columna Edicions.

Temprano, E. (1996). *"Habaneras"*. Madrid: Ediciones del Prado.

FORGOTTEN COLONIAL CHURCHES OF THE FRANCISCAN ORDER IN NICARAGUA, COSTA RICA AND PANAMA

Agata Andrzejewska

FORGOTTEN COLONIAL CHURCHES OF THE FRANCISCAN ORDER IN NICARAGUA, COSTA RICA AND PANAMA

Panama, Nicaragua and Costa Rica belong to a region of special significance as far as the Spanish colonial history is concerned. It was the isthmus that hosted the first European settlement on the continent which turned out to be a truly strategic point in the process of the dissemination of early colonial activity. Being the starting point for the conquest of Nicaragua and Costa Rica and Peru, it continued to maintain strong ties with those territories along the colonial period – of cultural nature with the first two (due to geographical or ambiental closeness) and economic-political with the latter (due to the strategic importance of the silver route that binded Lima and Panama inseparably as long as it functioned). It is a very interesting thing to observe how focal and prime area of the emerging empire (Panama and Nicaragua were discovered and conquered by the same men merely at the same time) soon lost its significance after the incorporation of far richer and more hospitable lands that instantly took over the role of the jewels in the crown of the Spanish monarchy, leaving the old mother colonies on the sidetrack. The secondary status of Nicaragua, Costa Rica and Panama made them objects of constant administrative changes, attributing them to different centre of local colonial power. This way, the once proud *Castilla de Oro* and governorship of Nicaragua, both of which felt the heavy hand of the notorious Pedrárias Dávila during the early days, were eventually placed under the auspice of the Viceroyalty of Peru (later on changing the attribution to the newly formed Viceroyalty of New Granada), and of the *Audiencia de Guatemala* (which in consequence placed it under the authority of the Viceroyalty of New Spain). This meant different positioning in the Spanish colonial system and being subject to different rhythms and currents in the imperial universe. But when we take a look at Nicaragua, Costa Rica and Panama we can clearly see that they definitely have much in common with themselves, sharing similar traditions and even economical-social-historical phenomena. In fact they have much more in common with themselves than with Mexico (Nicaragua and Costa Rica) and Peru (Panama). One of the aspects of this cultural similarity is constituted by the colonial architectural heritage of those territories. The aim of this paper is the study of the construction activity undertaken in the region by one of the most important orders in the history of the Americas – the Franciscan order.

The first Franciscans to ever land on the American mainland was a group of 6 friars who reached Santa Maria la Antigua – the first Spanish city located on the continent, in the nowadays Columbian part of Darien – in 1514. Among them was Juan de Quevedo who was appointed the first bishop of *Castilla de Oro*, how the province was called. In fact, the friars formed merely a part of pompous expedition led by the also newly-appointed governor, Pedro Arias de Ávila, better known as Pedrárias Dávila. The colony found itself in dire situation and was struggling for survival as his mismanagement, incompetence and cruelty that led to internal unrest and conflicts with the neighboring indigenous tribes. In consequence, the governor decided to fund a new settlement on the Pacific coast – Panama – and to relocate there the capital of the governorship in 1519. Soon after that (in 1524) the agonizing settlement was wiped out by a mutiny of the Indians who served as *encomendados* to the few remaining Spaniards (Borges 1992: 259-268) The location of the ill-fated city was revealed thanks to a series of archaeological expeditions, however, the modest scale of the field works combined with terrain difficulties and the short-lived nature of the site led to limited results and didn't provide information about the architecture of the settlement (Sarcina 2017: 278-300). The first Franciscan building in the Americas is thereby still to be discovered (of course given that its identification will be possible, which is rather doubtful).

Panama seemed to be a more successful enterprise. Located in a healthier environment, it controlled (along with Nombre de Dios and later on Portobelo on the Caribbean coast) the route that was the shortest crossing of the isthmus. This proved to be of special strategical importance after the conquest of Peru, since all the cargo shipped from this region to Spain had to be unloaded in Panama and transported by mule and partially by river to the Atlantic coast in order to be loaded again on board the ships of the Treasure Fleets. This way *Castilla de Oro*, despite being of mediocre agricultural attractiveness for the colonists and lacking natural resources, all of which pushed it to a secondary position in terms of immigration from the metropolis and thus of development of a colonial society, still held primary importance for the communication system of the empire and hosted a relatively small but quite prospering city. Panama became the seat of an *audiencia* in 1538 but soon, after the establishment of the Viceroyalty of Peru in 1544, it was incorporated to this entity and as a consequence, it was subdued to the audiencia of Lima. Also in terms of ecclesiastic administration Panama found itself subordinate to Peru as in 1551 it fell under the viceregal province of the Twelve Apostles with the seat in Lima.

Little is known of the construction activity of the Franciscans in Panama during the first decades after the foundation of the city. We know that the decision of moving both the diocese and Franciscan congregation to this new site from Santa Maria la Antigua was taken nearly along with that of moving the governorship. It was not until the second half 16th century when the first stone masonry buildings started to appear in the city, successively replacing the wooden ones, starting from the most representational surroundings of the Plaza Mayor. This is why no remains of this early phase of functioning of the city and the convent are readable. In the earliest known map of Panama, concluded by Juan Bautista Antonelli in 1586 one can see a whole quarter exclusively destined for hosting the Franciscan congregation. At that point only half of the granted area was built-up, however, in a similar map from 1609 shows whole quadrant being occupied. Its location is somewhat remote from the prestigious central plaza, about 600 meters to the west, close to the suburbs inhabited by lower-class population, freedmen and slaves. Although this collides with the great significance of the order in the New World, it corresponds well with its mendicant (at least in official terms) character and its policy of servitude towards the poor and excluded. It also aligns with the situation seen in other cities of Spanish America (Linero Baroni, Meza Suinaga 2013: 742).

The physical remains of the convent (fig.1) complex observed today represent the status of development from the year 1671. This is when a devastating pirate raid, led by Henry Morgan put an end to Old Panama. The city was ultimately abandoned in 1673 after a royal decree ordering to do so, and relocated to the site of nowadays Panama's Old Town (Casco Viejo). Old Panama was soon consumed by jungle becoming another archaeological site. The convent at the moment of its demise was built of stone and consisted of a three-nave church (built front-to-the-sea) with transept and a rectangular presbytery, a one-storey dormitory, a rectangular cloister surrounding a patio and garden. The terrain within the quarter had to be raised and leveled. Documents show that the construction of stone-walled structures of the dormitory was started still in the 16th century and ended just at the very beginning of the 17th century. The works on the church were still not concluded as of year 1608. The finished complex was solid and of quite notable scale as it could house up to 70 monks in its dormitory. Despite this (or maybe partially because of that), the congregation suffered from constant shortage of funds (Linero Baroni, Meza Suinaga 2013: 745-746).

After the downfall of Old Panama the congregation took part in the relocation of the city and. We know nothing of the colonial building that was erected at the new place since it was consumed by several fires and was subject to various reconstructions. The actually standing structure dates back to the 19th century.

The Franciscan presence in Nicaragua had also an early start. The first convent was founded in the late 20-ties of the 16th century in the freshly established settlement of Granada. The second major urban centre of the new province – León – was provisioned with one more or less at the same time as it is certified by a document issued by the city council and dated with the year of 1531 (Zúñiga 1996: 25-26). Those first buildings were of course very humble, most likely made of clay-covered cane walls and with a thatched roof. In a somewhat better way is described the convent of Granada in 1586 as being built of *tapia* – a technique implementing clay mixed with volcano ash and wood, quite stable and durable in this climate. Even then the building was perceived as rather temporary and with low rooms. It consisted of a similarly humble church, however, a new, more permanent one was already started to be built – the text alludes it was to be constructed out of lime mortar, bricks and roof tiles (*Relación de las cosas que sucedieron...*: 20), although more likely would be adobe or a mix of those materials. It is very probable that this soon-to-be-erected building had been the structure that functioned up to 1685, when it was plundered and burned by a pirate attack. We don't know the scale of damage inflicted, but it must have inspired a general reconstruction which took place sometime around the turn of the century. The new structure stood until a new fire, this time set by the American filibuster William Walker, consumed the convent complex along with half of the city in 1856. The church was rebuilt once again, this time with a new neo-classical facade (fig. 2) that we can still witness today, however, it is likely that most of the walls (fig. 3, 4) survived from the earlier building and the structure as a whole is generally of colonial origin. A witness describes it in 1880 as made of stone and lime mortar (Mejía Lacayo 2012: 80-84), but here again it is rather a mix of stone and bricks as we can see some details of the wall construction left uncovered by recent conservation works. Since the same source claims the roof to be supported by wooden poles, we can assume the currently standing masonry arcades as a construction of posterior chronology.

The whole complex stands on a tall levelled upheaval which spreads upon the whole quarter. Each side is reinforced by a tall stone wall. Wide stairs lead to a small rectangular *atrium*. The northern part is occupied by the convent. The church itself is a pseudo-hall building of three naves and a presbitery with a three-sided ending. It is covered by a wooden ceiling and a gabled roof. To the southern side of the church there is annexed a chapel topped with a cuppola – probably a remnant from the six mentioned by source from 1751 (Mejía Lacayo 2012: 80).

The convent of Leon had much less luck. The complex appears in the documents seldom and in a very laconic way. It is notable that the report of the visit of the order commissar friar Alonso Ponce in Nicaragua that took place in 1586 doesn't mention any Francisca congregation in this city which was already in full decay and simply dying out. The relocation of Leon which took place in 1610 didn't mean the reintroduction of the order to the municipality. It was not until 1639 when this happened thanks to the labor of friar Pedro de Zuñiga, who constructed there a convent and church upon strong demand of the city council (Zúñiga 1996: 177-178). Although the impressive monastery is still standing in Leon as a notable landmark (and exclusive hotel), the colonial church didn't have this luck as it suffered greatly from earthquakes and wars – in consequence the current building is nearly completely lacking historical substance.

At the beginning of the colonial period Nicaragua (and Costa Rica) formally formed part of the Franciscan province of Guatemala (Abad Pérez 1992: 66). This changed in 1575 when a separate province, named after Saint George (Provincia de San Jorge) was established for those two territories. The founding act mentions 12 convents within the jurisdiction of this entity (Zúñiga 1996: 105) and this didn't change until the abovementioned visitation of the commissar in 1586 (*Relación de las cosas que sucedieron...*: 14) The report from this travel mentions 4 convents only in Nicaragua –in El Viejo, Granada, the island of Ometepe, and a forth unknown – most likely in San Jorge de Rivas (Zúñiga 1996: 87). This number has naturally been changing along the

colonial period, but the documents in this regard are scarce and inconsistent. This doesn't make a great difference for us however since the only remaining Franciscan monuments from this time are those mentioned above.

Although Nicaragua saw relatively modest Spanish immigration, the development of the colonial society of Costa Rica was even more limited. Still during the 50-ies of the 16th century this territory remained unconquered. This situation started to change with the enterprise of Juan Vásquez de Coronado managed to gain control of Costa Rica's mainland and founded the first permanent Spanish settlement - Cartago - which performed the role of the province's capital along the colonial period (Prado 1983: 26-31). This was also the primary seat of the Franciscan order, which had a convent built there in 1578 from wood and *adobe* (Prado 1983: 356). It controlled a number of minor monasteries and *doctrinas* (field residences of missionaries who served local communities of Indians and mestizos) that surrounded the city. Cartago was followed by a second settlement of Spaniards – Esparza. Founded in 1574, it became another important center of Franciscan activity in Costa Rica (Prado 1983: 354). The report from 1586 mentions that there were in total 6 monasteries in Costa Rica (*Relación de las cosas que sucedieron...*: 14). The source doesn't enumerate them, thereby we don't know the location of the structures that were considered big enough to be named "convents". The situation didn't differ much a century later, as the Franciscan order posessed two main convents in Cartago and Esparza and smaller doctrinas in: Nicoya, Barva, Pacaca, Ujarrás, Quepo, Turrialba y Chirripó (Prado 1983: 369). Only one of the mentioned sites – Ujarrás - hosts a still existing colonial structure.

The first church to stand in this location was constructed of *adobe* and wood most likely in the 60-ies or 70-ies of the 16th century. Tradition says it that this poor church hosted from 1565 the miraculous statue of the Virgin Mary, brought here by fray Lorenzo de Bienvenida. We don't know the exact date of the erection of the stone building, whose ruins can be seen nowadays. The documents testify however that it was done at the orders of the governor Miguel Gomez de Lara, whose tenure lasted from 1681 until 1693. The new temple was constructed as a thanksgiving to the effigy of The Holy Virgin for miraculously helping the Spanish defenders in a victorious fight against a pirate party led by captain Mansfeld in 1666. The settlement suffered from continuous floods which finally led to its abandonment in 1833 (Prado 1960: 28-30; 59-61).

The church (fig. 5, 6) itself was a simple oriented structure of one nave and a rectangular presbitery (fig. 7). The complex included also the "convent" which in fact was nothing more than a sacristy with several rooms. The facade, although lacking any architectonic decoration is quite stylish and interesting. It is divided into 3 parts with a bow encompassing the main entrance. The central part is perforated by a small window topped semi-circularly and bordered by 2 *ocula*. The crown of the facade has the form of an *espadania* eqiupped with 2 bell apertures. It bears also an inscription "Viva Nuestra Señora del Reskate".

The second colonial monument of primary significance to the heritage of Costa Rica is the convent of Orosí. The aboriginal settlements in this site were already subject to Spanish rule and christianization in 1562. The small community decayed during the next century and in 1699 the site fell into desolation. The reestablishment of the settlement took place in the mid 18th century with indigenous volunteers originating from Talamanca. The Franciscans founded the church and convent, whose construction took place between 1743 and 1766 (Prado 1983: 138-140).

It is a very simple yet handsome whitewashed structure of adobe and wood (fig. 8), situated in a picturesque valley and surrounded by ever-green vegetation. The temple is a three-nave hall with a rectangular presbitery pointing to the west. The naves (fig. 9) are divided by rows of sleek tall wooden poles, each row consisting of 6 of them. To the southern side of the church

there are annexed two chapels, while to the northern side, a small rectangular, two-winged convent with arcades surrounding a cloister. The whole complex is equipped with a wooden ceiling, and a gabled roof covered with clay tiles. The facade is free from architectural decoration with the exception of a modest geometrical ornament. The entrance is crowned by a full arch above which there is a small rectangular window. A rectangular-based bell tower is also annexed to the northern side of the facade (fig. 10).

The orders in general had a very difficult task while carrying out their missionary work in the Americas. However, the burden of the Franciscans seemed even greater due to their emphasis of evangelization in the field among the lowest strata of the colonial society. It somewhat symbolic, that the best preserved monuments of their activity in Nicaragua, Costa Rica and Panama come from rural sites, remote from the main Spanish municipalities.

The field of their battle for saving the souls of both the poor and better positioned in the New World was unforgiving. Hot, desert-like climate of Leon in Nicaragua, or steamy and febrile like in Panama didn't ease their struggle. Then were the threats posed by active volcanoes and seismic activity – an obvious proof of infernal presence in those strange lands. The devil's hordes came often incarnated by pirates and hostile Indian tribes. NO wonder death took a considerable toll among the friars, and the existence of the material fruit of their hard work – churches and convents - was short. This was the main reason the religious architecture in the region was constantly remodeled. During the 17th century most of the original building the from the initial phases of the colonization saw a thorough reconstruction, just as it was the case in Granada in Nicaragua, or looking farther, Antigua in Guatemala. The mission architecture of the Americas is known to us mostly from examples of buildings originating from the 18th century, just as it is the case all along the Spanish Main from New Mexico to South America. There might be lavishly decorated gems such as San Pedro Xavier in Arizona, Puno in Peru or the Paraguay reductions' churches, but most Spanish mission churches had rudimentary character and very simple form. In the area studied by this paper the model-of-choice had three naves covered with an open-framed roof or one with a wooden ceiling – both types most often supported by wooden poles. Low-profiled, wide facades had very humble architectural ornamentation - such is the Franciscan church in Orosí or non-Mendicant San Francisco de la Montaña in Panama. This scheme was followed also by temples constructed in Spanish urban centers as was the case of the non-existing Franciscan structures of Old Panama, Granada and most likely in New León. To some extent these can be compared with the somewhat more elaborate, still standing non-Franciscan parish churches of Natá, Los Santos and Portobelo in Panama. Maybe we could regard those late building as a continuation of an idea that became a local architectural tradition?

FIG. 1. RUINS OF SAN FRANCISCO CHURCH IN PANAMA VIEJO, PANAMA

Photo by A. Andrzejewska

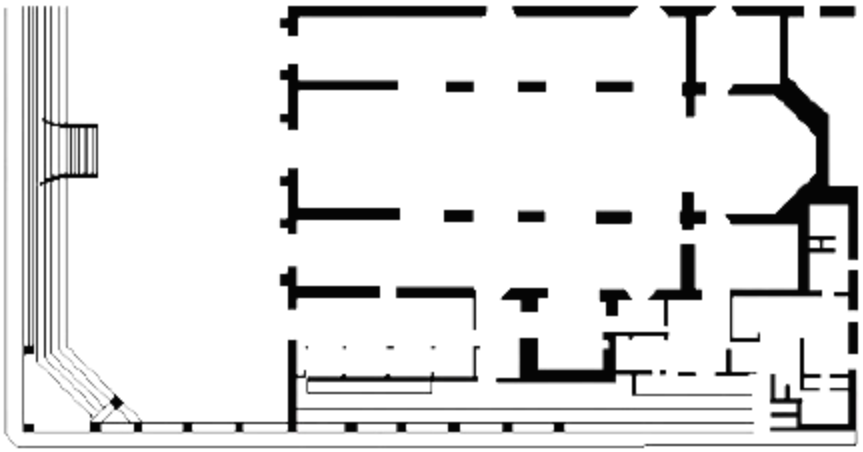
FIG. 2. CHURCH OF SAN FRANCISCO IN GRANADA, NICARAGUA

Photo by A. Andrzejewska

FIG. 3. INTERIOR OF SAN FRANCISCO CHURCH IN GRANADA, NICARAGUA

Photo by A. Andrzejewska

FIG. 4. PLAN OF SAN FRANCISCO CHURCH IN GRANADA, NICARAGUA



By A. Andrzejewska

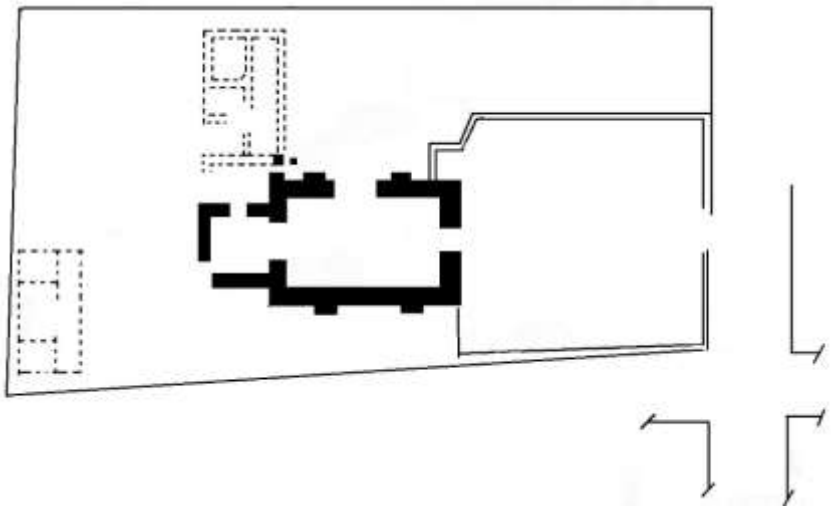
FIG. 5. CHURCH OF INMACULADA CONCEPCIÓN IN UJARRÁS, COSTA RICA

Photo by A. Andrzejewska

FIG. 6. CHURCH OF INMACULADA CONCEPCIÓN IN UJARRÁS, COSTA RICA

Photo by A. Andrzejewska

FIG. 7. PLAN OF INMACULADA CONCEPCIÓN CHURCH IN UJARRÁS, COSTA RICA



By A. Andrzejewska

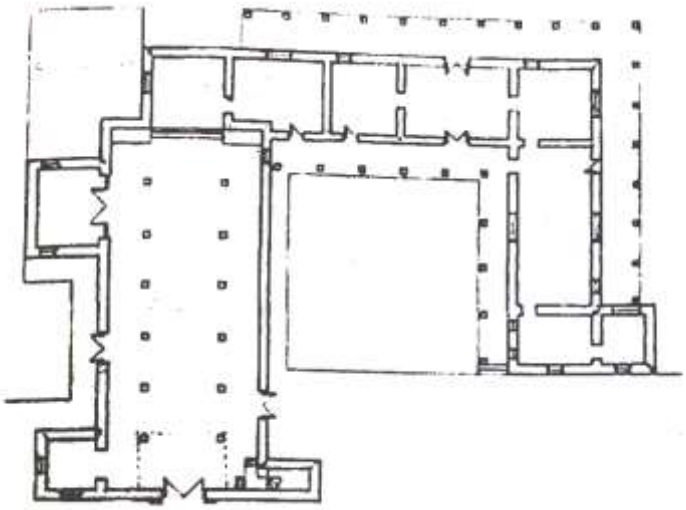
FIG. 8. CHURCH OF SAN JOSÉ IN OROSI, COSTA RICA

Photo by A. Andrzejewska

FIG. 9. INTERIOR OF SAN JOSÉ CHURCH IN OROSI, COSTA RICA

Photo by A. Andrzejewska

FIG. 10. PLAN OF SAN JOSÉ CHURCH IN OROSI, COSTA RICA



By A. Andrzejewska

I. TABLE OF CONTENTS:

Fig. 1. Ruins of San Francisco church in Panama Viejo, Panama (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 2. Church of San Francisco in Granada, Nicaragua (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 3. Interior of San Francisco church in Granada, Nicaragua (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 4. Plan of San Francisco church in Granada, Nicaragua (by A. Andrzejewska).

Fig. 5. Church of Inmaculada Concepción in Ujarrás, Costa Rica (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 6. Church of Inmaculada Concepción in Ujarrás, Costa Rica (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 7. Plan of Inmaculada Concepción church in Ujarrás, Costa Rica (by A. Andrzejewska).

Fig. 8. Church of San José in Orosi, Costa Rica (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 9. Interior of San José church in Orosi, Costa Rica (photo by A. Andrzejewska).

Fig. 10. Plan of San José church in Orosi, Costa Rica (by A. Andrzejewska).

II. BIBLIOGRAPHY:

- Historical sources:

Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de Nueva España siendo comisario general de aquellas partes (1965): Revista Conservadora, vol. 58.

- Studies

Abad Pérez Antolín (1992): Los Franciscanos en América, Madrid: Fundación MAPFRE.

Borges Pedro (1992): Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX): Aspectos regionales, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Linero Baroni Mirta, Meza Suinaga Beatriz (2013): "Conjunto Conventual San Francisco, Panamá Viejo, Panamá (1573 - 1671)". In: Espejo Niño Sergio Raúl (ed.): XII Congreso Latinoamericano de Patología de la Construcción y XIV Congreso de Control de Calidad en la Construcción Cartagena de Indias: CONPAT-Colombia, pp. 742-750.

Prado Eladio (1960): Nuestra Señora de Ujarrás, San José: Imprenta Lehmann.

Prado Eladio (1983): La Orden Franciscana, San José: Editorial Costa Rica.

Mejía Lacayo José (2012): Los Frailes Menores y la Provincia de San Jorge de Nicaragua, "Revista de Temas Nicaragüenses", vol. 52, pp. 62-102.

Sarcina Alberto (2017): "Santa María la Antigua del Darién, la primera ciudad española en Tierra Firme: una prospección arqueológica sistemática". In: Revista Colombiana de Antropología vol. 53.1, pp. 269-300.

Zuñiga Edgar (1996): Historia eclesiástica de Nicaragua, Managua: Editorial Hispamer.

EL ARTE NO ES COMO LO PINTAN: MURALISMO INDÍGENA EN TORIBIO CAUCA, COLOMBIA

Paola Zambrano Velasco

EL ARTE NO ES COMO LO PINTAN: MURALISMO INDÍGENA EN TORIBÍO CAUCA, COLOMBIA.

I. INTRODUCCIÓN

Recorrer las calles de la pequeña población de Toribío, es encontrarse con una serie de coloridos murales que contrastan con la sencillez de las edificaciones que los soportan, algunas de ellas en ruinas y con perforaciones de balas. Al poco tiempo del recorrido es fácil identificar la intención comunicativa de las imágenes: cambiar el imaginario mediático de Toribío asociado a la violencia producto del conflicto armado en Colombia, para señalar que este territorio no es como lo pintan, sino como lo pinta su comunidad, conformada mayoritariamente por la comunidad indígena Nasa.

El municipio de Toribío conformado por los resguardos de Tacueyó, Toribío y San Francisco, en el cual habitan cerca de tres mil habitantes, de los cuales un noventa y seis por ciento pertenecen al grupo étnico Nasa (DANE, 2005). Se encuentra en una zona estratégica del norte de la cordillera central en el departamento del Cauca, al ser un corredor hacia el pacífico que facilita la circulación de personas y de productos asociados al narcotráfico y a grupos ilegales. Adicionalmente, la presencia del sexto frente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia -FARC y el ejército Nacional generó, previo al acuerdo de Paz de la Habana, una amenaza constante en su población debido a los estragos del conflicto, representados en hostigamientos, masacres y desplazamientos forzados. Debido a los numerosos asaltos violentos a la población por parte de las FARC, Toribio fue catalogado como el municipio más violento del país (Salazar, 2016). En respuesta a esta situación, surge el proyecto Minga Muralista de los Pueblos, con el propósito de manifestar visualmente la oposición de la comunidad Nasa a la guerra.

Los antecedentes de la minga muralista se encuentran en lo que entendemos como una disputa visual por el control del territorio. Nuestro primer acercamiento a Toribío estuvo marcado por múltiples representaciones gráficas en mojones, señales de tránsito y muros de contención en la estrecha vía que conduce a esta población. En su mayoría, las imágenes que nos encontramos eran marcas en stencil alusivas a las FARC, que se superponían con imágenes y marcas sobre la cultura indígena Nasa y de la guardia Indígena del departamento del Cauca, indicando que la disputa por el territorio se daba también en el plano de la visualidad. Incluso en la cabecera municipal, en la fachada de una vivienda y cerca a los murales de las mingas, encontramos grafitis alusivos a las FARC. La acción de cubrir figuras asociadas a la guerrilla de las FARC, representa una afirmación de la autonomía y autoridad de los Nasa, de acuerdo a las palabras de de Breiner Ortiz Yule:

"Con la guardia indígena hemos hecho un trabajo de marcar muchos lugares para ir desplazando imágenes que no hacen parte de nuestra identidad. Hemos retirado propaganda alusiva a grupos armados legales e ilegales. Todo eso se ha ido desplazando para posicionar la imagen del pueblo Nasa". (Bolaños, 2016)

Uno de los acontecimientos más violentos y de impacto mediático, ocurrió el 9 de julio de 2011 con la explosión de una "chiva bomba" que produjo la muerte de 4 personas, cientos de heridos y la destrucción de más de 400 casas. Las ruinas que quedaron de este ataque fueron intervenidas en la primera Minga con grafitis y mensajes como "odio su guerra", "sin ejércitos existiría la paz", que reflejan la indignación de la población frente a la guerra.

IMAGEN 1. UNO DE LOS POCOS ESTÉNCIL QUE SE CONSERVAN EN LA CABECERA EL CUAL SE LEE: NACIMOS PARA VENCER NO PARA SER VENCIDOS FARC EP. FOTOGRAFÍA TOMADA POR LOS AUTORES EN 2017

IMAGEN 2. INTERVENCIÓN MURAL EN UNA CASA DESTRUIDA POR UN HOSTIGAMIENTO QUE POSTERIORMENTE FUE OCUPADA POR LA POLICÍA NACIONAL. FOTOGRAFÍA TOMADA POR LOS AUTORES EN 2014

La primera Minga Muralista fue liderada por Proyecto Nasa y el Centro de Educación, Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad - CECIDIC, se realizó entre el 16 y 29 de octubre de 2013 en el marco del IV Encuentro Cultural Alvaro Ulcué, y tuvo como principal objetivo generar impactos sociales, culturales y de turismo (Alfonso, Yatacué y Vitonás, 2013). La segunda minga, denominada Minga de Muralismo del Pueblo Nasa, se realizó entre el 17 y el 25 de septiembre de 2016 y contó con el apoyo del Centro Nacional de Memoria Histórica. En esta segunda versión, además de la postura de rechazo a la guerra, la minga se enfocó como proceso de memoria, construcción de paz territorial y resistencia (CECIDIC, 2017). En ambas mingas participaron artistas locales de la comunidad Nasa, artistas nacionales e

internacionales, quienes en conjunto con la comunidad de Toribío, diseñaron y elaboraron los murales.

II. LA MINGA COMO ACCIÓN ARTÍSTICA COLABORATIVA Y POLÍTICA.

La noción de la minga, tiene origen en el término quechua *minka,* entendido como trabajo comunitario para el bien colectivo. En este sentido, el proyecto de minga muralista se concibió como un encuentro donde el proceso de creación artística de los murales se construye de forma comunitaria y colaborativa, donde el arte es del pueblo y para el pueblo (Alfonso, Yatacué y Vitonás, 2013). Como ocurre con cada acción colectiva en el pueblo Nasa, se requirió una preparación especial para la elaboración de los murales. Dentro de las actividades de las mingas, se realizaron talleres y rituales para los artistas provenientes de otros países y ciudades, quienes en su mayoría estaban poco familiarizados con la cultura Nasa. En estos espacios se buscó brindarles un acercamiento a la cosmovisión y a la organización política de la comunidad. (Aguirre, 2015)

En el afiche de la primera minga, que tuvo como lema ¡Porque el territorio no es como lo pintan!, se registra la programación de un ritual de armonización, en el cual se equilibran las energías y se elimina todo aquello que pueda afectar negativamente la dinámica de la minga muralista. En este ritual los indígenas giran alrededor de la tulpa, un espacio de encuentro conformado por tres rocas que rodean fuego, que simbolizan la base de su cultura. También se realizó un taller de cosmovisión como espacio que les permitió a los artistas acercarse a la historia y tradiciones de los Nasa, para interpretarlas en conjunto con la comunidad en los murales. Sin embargo, es importante señalar que en ambos eventos participaron artistas locales, pertenecientes a la comunidad indígena, quienes ya habían realizado proyectos de muralismo comunitario, principalmente en el CECIDIC, donde intervinieron paredes con representaciones de elementos e historias del pueblo Nasa, en la búsqueda de la recuperación y fortalecimiento de su identidad tradicional. (Aguirre, 2015)

Las denominaciones de arte comunitario, arte relacional o arte colaborativo implican una variedad de obras, procesos y concepciones estéticas de distinta naturaleza. Sin embargo, es claro que este tipo de prácticas artísticas configuran nuevas formas de asociación, donde se potencia lo estético como acción y creación (Gil, 2012) a partir de la reflexión de las particularidades del entorno donde se ubican. El término arte comunitario (*community arts*) surge en Estados Unidos y Reino Unido en la década de los años setenta, para denominar acciones artísticas colectivas, que se centran en la participación del público como colaborador y activador de la obra. Posteriormente, el arte comunitario se define desde la relevancia del contexto social y su articulación en la práctica artística (Palacios, 2009), adquiriendo un componente de activismo y agenciamientos, principalmente en espacios urbanos.

A diferencia de otro tipo de proyectos de arte comunitario, en los cuales se identifica al artista como una figura central, al ser quien invita a una comunidad a pintar paredes con diseños elaborados previamente, la primera minga de muralismo en Toribío, se realizó como un ejercicio de acción y creación colectiva, donde personas ajenas a la comunidad trabajaron junto a ella para la realización de los murales.

La comunidad se integró activamente en el proyecto, no sólo por la ejecución de los murales, sino como gestora de los elementos y sentidos de las representaciones visuales, y los artistas articularon sus intereses creativos, con los procesos sociales y políticos de un pueblo en resistencia. Adicionalmente, tanto foráneos como locales participaron en una aprobación colectiva para la intervención mural por parte de los responsables y propietarios de los espacios. Sin embargo, algunos miembros de la comunidad Nasa no autorizaron la intervención de sus viviendas y se vetaron algunos espacios institucionales como el hospital. Lo anterior, cuestiona el discurso de la minga muralista, planteada desde el compromiso de la comunidad en pleno, olvidando las

divergencias y pluralidades de posiciones y posicionamientos que existen en cualquier comunidad. (Nancy, 2007)

En algunos de los murales es posible identificar una noción de autoría a partir de la firma como gesto gráfico individual, que problematiza la pretendida unidad en el trabajo colaborativo de una minga. En la segunda minga muralista, se refuerzan estas dinámicas en los comunicados del comité organizador de la Minga, que fueron publicados en redes sociales, en los cuales se identifican los participantes como artistas y colectivos oficialmente invitados, como ocurre en los eventos del circuito artístico contemporáneo.

También encontramos un interés por identificar la autoría de los murales y de plantear un ejercicio similar a las dinámicas del circuito artístico contemporáneo, a partir de la publicación de un catálogo de los murales señalando su nacionalidad y procedencia y diferenciando entre artistas locales, nacionales e internacionales. Dicho catálogo fue publicado en una edición especial de la *Revista Ya`ja*, que contó con el apoyo del Centro Nacional de Memoria Histórica, y presentada en la Feria Internacional del Libro de Bogotá en el año 2017. Lo anterior sugiere un interés por cierta validación de la práctica muralista en el ámbito artístico, que pone en tensión la misma enunciación del proyecto como Minga y el discurso de colectividad, comunidad y proceso de creación colaborativa, presente en las comunicaciones e intervenciones de artistas y representantes indígenas en distintos medios de comunicación.

III. EL ARTE NO ES COMO LO PINTAN

La noción de arte que se ha construido tradicionalmente desde la academia, tiene un enfoque moderno y centrado en la figura del artista como genio creador, lo que contribuye a una concepción estandarizada del arte con una perspectiva excluyente donde se desvalorizan expresiones, procesos y productos estéticos que se ubican por fuera de la institucionalidad y el circuito artístico (Huertas, 2012). Paralelo a esta situación, en las comunidades se realizan procesos de creación artística, en algunos casos en colaboración con artistas formados profesionalmente, en los cuales se evidencia un interés por generar espacios de encuentro y reflexión estética sobre las particularidades de su entorno. Lo anterior, contribuye a que la noción de arte indígena en Colombia desde la perspectiva de su producción contemporánea, sea bastante reciente.

Son pocas las menciones de esta categoría en la literatura sobre arte contemporáneo en Colombia, pues la noción de arte indígena se asocia generalmente a las producciones de cultura material de culturas prehispánicas, abordadas principalmente desde la arqueología con calificativos de arte prehispánico, arte precolombino o arte aborigen. Sin embargo, además de las mingas muralistas de Toribío, en los últimos años se destacan proyectos que, desde el circuito del arte contemporáneo, y con apoyo institucional, presentan la producción de artistas de origen indígena o de artistas contemporáneos que abordan asuntos étnicos. Es el caso del Salón de Arte Indígena Manuel Quintin Lame, realizado en el año 2014 por el colectivo 83 en la ciudad de Popayán, y presentado en su segunda versión en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá en 2017, y la curaduría Minga de Pensamiento - Prácticas decoloniales, seleccionada para el 16 Salón Regional de Artistas de la Región Pacífico, financiado por el Ministerio de Cultura. En ambos escenarios se buscó generar espacios de reconocimiento y valoración de la diversidad de expresiones culturales y artísticas de la región, asociadas principalmente a procesos de resistencia política de comunidades minoritarias. No es fortuito que al igual que las Mingas muralistas, este tipo de iniciativas también surjan en el Departamento del Cauca, pues es un territorio caracterizado por tener un alto porcentaje de población indígena, conformada por 8 grupos étnicos y 93 resguardos (DANE, 2005), y también por tener una mayor población rural que urbana.

Es significativa la estrategia de la minga muralista para plantear a Toribío como un "Museo al aire libre" (Aguirre, 2015) que estaría conformado por una colección de imágenes que hacen referencia a elementos, tradiciones e historias de la comunidad Nasa, a su lucha por la autonomía

y recuperación de tierras ancestrales, pero también, a su rechazo frente a la guerra que durante décadas se desarrolló en su territorio. Para la segunda minga, y a partir de los intereses del Museo Nacional de la Memoria, se incluye la noción de museo-territorio, donde las "salas de exhibición son tan grandes como las montañas, los pasillos tan extensos como los caminos de herradura, los guías tan numerosos como los habitantes y las obras y objetos expuestos tan vivo como los colores de las calles, los rituales de armonización y el fuego de la tulpa" (Cubillos, 2016).

La idea de que el espacio público intervenido por murales se convierta en un "Museo de cielos abiertos" (Museo Libre, 2012) es compartida en la Bienal Internacional de Muralismo, realizada en Cali desde el año 2012 por la Fundación Fundiberarte. En la tercera versión de esta Bienal participaron artistas de la comunidad Nasa, quienes crearon el colectivo artístico *NasaWesx*. El mural con el que participaron estos artistas se titula Nuestro Pueblo, en el cual se representa una mano de gran formato que sostiene un bastón de mando (elemento de autoridad en la cultura Nasa), mientras por el brazo ascienden pequeñas figuras de hombres y mujeres del pueblo nasa. En el fondo se representan la figura del sol, las montañas que rodean a Toribío y algunos símbolos propios de la comunidad. Este caso resulta significativo, pues es desde la gestión de las mingas muralistas que surge la creación de un colectivo de artistas indígenas, que, a partir de una producción en muralismo de carácter contemporáneo, tienen presencia en un evento de arte internacional, pero en esta ocasión, en una de las principales ciudades y escenas del arte en el país.

IMAGEN 3. MURAL CASA DE LA JUSTICIA DE TORIBÍO. FOTOGRAFÍA TOMADA POR LOS INVESTIGADORES EN 2014

Adicionalmente, encontramos en las técnicas de realización y acabados de los murales, una evidente utilización de elementos visuales propios del arte urbano occidental, tales como el uso de colores en alto contraste, la simplificación y demarcación de formas. Lo anterior, es producto del encuentro e intercambio de conocimientos y saberes entre artistas indígenas y artistas foráneos durante las mingas muralistas. De manera particular, en las imágenes de Toribío se conjugan una estética urbana, evidenciada en el uso de pintura en aerosol, plantillas de stencil, aplicación de colores llamativos y la definición de los contornos de las figuras en color negro, con la representación de temáticas indígenas particulares al grupo étnico Nasa. Las figuras de los elementos como la tulpa, el bastón de mando, el trueno o el sol, se ubican en el espacio abierto de una población mayoritariamente indígena, pero también se trasladan al espacio urbano de Cali.

IV. CONSIDERACIONES FINALES

Son numeroso los artículos, notas de prensa y demás documentos que registraron la situación de violencia de Toribío y los procesos de resistencia de la comunidad Nasa en medio del conflicto armado en Colombia. Sin embargo, fue debido a la potencialidad discursiva del circuito comprendido por cientos de imágenes murales, que la comunidad Nasa logró un impacto sensible y comunicativo mucho más potente, al señalar por fuera del perímetro del municipio, su posición

frente al conflicto armado y los elementos identitarios propios del pueblo Nasa. La difusión mediática que tuvo este proyecto, evidenciada en el masivo registro en prensa nacional e internacional, pone en relieve el alcance y valor que tienen este tipo de iniciativas.

Si bien aún no tienen suficiente relevancia en el campo artístico a nivel nacional, los procesos de la minga muralista comienzan a ampliarse en otras localidades del suroccidente colombiano, y a tener participación en eventos del sistema de arte contemporáneo, como es el caso de la Bienal Internacional de Muralismo en Cali que tendrá en el 2018 su cuarta versión.

Encontramos en las mingas muralistas de Toribío, un ejemplo que invita a la historia del arte en Colombia, tradicionalmente enfocada en otros procesos, temáticas y poblaciones, a descentralizar su mirada e incluir a las manifestaciones artísticas de indígenas en la contemporaneidad dentro de sus objetos de estudio. Las prácticas estéticas que desbordan la institucionalidad artística, invitan también a trascender del distanciamiento disciplinar entre antropología, arqueología e historia, para re-pensar las relaciones existentes entre procesos sociales, culturales y artísticos en comunidades étnicas.

V. BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Laura (2015): Muralismo en Toribío, hacia un arte comprometido. Procesos artísticos y estructuras sociales una mirada interdependiente. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Alfonso, Carlos, Yatacué, Diego y Vitonás, Ezequiel (2013): Proyecto Minga Muralista de los Pueblos. Toribío: Cecidic, Proyecto Nasa, Alcaldía Municipal.

Barona, Guido y Gnecco, Cristóbal (2001): Cauca, Territorios posibles. Historia, geografía y cultura del Cauca. Tomo II. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Bolaños, Edinson (2016): "Toribío no es como lo pintan es como lo pintamos". En: Minga de muralismo, El espectador. Recuperado de: https://colombia2020.elespectador.com/pais/toribio-no-es-como-lo-pintan-es-como-lo-pintamos-minga-de-muralismo

Centro Nacional de Memoria Histórica (2016): Tomas y ataques guerrilleros (1965-2013). Bogotá: CNMH – IEPRI.Gil, Javier (2012): "Del arte que no pasa por arte". En Revista Errata# nº7, pp. 105-107.

Cubillos, Edwin (2016): "La Minga Muralistas y el reto del Museo Nacional de la Memoria". En: Ya`ja Tejiendo en comunidad, Edición especial septiembre 2016, pp. 5-6

DANE (2005): "Censo General 2005. Perfil Toribío - Cauca". En: Boletín DANE.

Huertas, Miguel. (2012): "Anotaciones sobre la enseñanza del arte, la universidad y la historia". En: *Revista Errata*# nº4, pp. 108-129.

"Minga de Muralismos del pueblo Nasa", www.cecidic.edu.co. Recuperdao de: http://www.cecidic.edu.co/spip.php?article63.

"Minga Muralista del Pueblo Nasa. Los colores de la memoria y la resistencia", www.centrodememoriahistorica.gov.co, http://centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/minga-muralista/

Nancy, Jean Luc (2207): La comunidad enfrentada. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Palacios, Alfredo (2009): "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas". En: Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social 197 Vol. 4, pp. 197-211

Peñaranda, Daniel (2015): Guerra propia, guerra ajena: conflictos armados y reconstrucción identitaria en los andes colombianos, El Movimiento Armado Quintín Lame. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Rojas, Jorge (2013): Toribío, uno de los pueblos más atacados por las Farc, no es como lo pintan. Recuperado de: http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/toribio-pueblos-atacados-por-farc-como-pintan

Salazar, Sania (2016): Toribío, Cauca, ¿El pueblo más atacado por la guerrilla? Recuperado de: https://colombiacheck.com/chequeos/toribio-cauca-el-pueblo-mas-atacado-por-la-guerrilla.html

ARQUITECTURA Y FORMACIÓN DOMINICA. EL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA COMO CENTRO DIFUSOR

Juan Pablo Rojas Bustamante

ARQUITECTURA Y FORMACIÓN DOMINICA. EL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA COMO CENTRO DIFUSOR

I. INTRODUCCIÓN

La trayectoria de la Orden de Predicadores en Salamanca ha tenido como foco el convento de San Esteban desde 1256. Desde su llegada hacia 1222 a la ciudad, el estudio de las letras estuvo vinculado a los frailes y sus dependencias, que en ese momento se encontraban extramuros.

aun cuando el Convento estaba en el primer sitio de San Juan el Blanco […] se dió principio a las lecciones de teología […]. Y es común tradición así de la Universidad como del Convento que luego que los Religiosos de esta Orden entraron en Salamanca […] no sólo hubo estudio en esta Casa, sino que sus frailes tuvieron las más cátedras así de teología como de cánones. (Cuervo, 1914: 11-12)

El conjunto de la antigua parroquia de San Esteban con su cementerio ocupaba el mismo solar en el que se encuentra el actual, aunque en origen se trataría de una fábrica románica del mismo estilo que los edificios aledaños como las iglesias de San Pablo o Santo Tomás Cantuariense. Los frailes habrían construido una iglesia de tres naves, convento con su claustro y demás dependencias. "A finales del siglo XIII debía de estar concluido o casi concluido, ya que se trabajaba en la biblioteca en copiar y confeccionar libros en pergamino y en 1299 se establece en él el Estudio General de los Dominicos de España" (Sastre Varas, 2001: 2). Eligieron las formas góticas del momento, aspecto que incide en el pensamiento pionero y actualizado de aquellos dominicos que contrataron a artífices de gusto "moderno". Esta empresa fue sustituida en el siglo XVI por la que llega a nuestros días. La ampliación de las dependencias hasta dar con la muralla, gracias a la donación de los Reyes Católicos a principios del siglo XVI, les permitió expandir la zona privada para dar capacidad a mayor número de integrantes, además de contar con su jardín y huerta.

En líneas generales, la arquitectura de los Predicadores se adapta según sus necesidades, esto es,

> "iglesia gótica de una sola nave para favorecer la visión y acústica en la predicación y liturgia […] una salida al claustro […] para las procesiones con el pueblo, una sacristía, una sala capitular, lugar de enterramiento […] y de encuentro de la comunidad para tomar decisiones democráticamente y revisar la marcha de la vida monástica, estudio y apostolado" (Espinel, 1978: 249).

Así se planteó la nueva iglesia y claustro de Reyes de San Esteban en el siglo XVI. La configuración de los espacios permitía cumplir con los pilares básicos con los que había nacido la Orden y que se retoman en el siglo XV, basados en el estudio, la oración y la labor misionera. En el caso americano, la monumentalidad de muchos conventos proyectada e impuesta hacia el exterior contrastaba con un interior que acogía y protegía en los primeros momentos a los frailes educados en España. Como se observa en ejemplos de arquitectura, la repetición de artesonados y técnicas de raigambre mudéjar remite a las formas de Andalucía, pero no exclusivamente, pues también se ejecutaban en Castilla (Ovando Grajales, 2008: 281). En San Esteban se ven en las cubiertas la biblioteca, sala de recreación, salón De profundis y Claustro de los Aljibes, de finales del siglo XV y principios del XVI.

A continuación, se plantea un breve recorrido por las vinculaciones entre San Esteban y la Universidad de Salamanca y su proyección hacia el continente americano, en donde la

arquitectura religiosa se erige también como espacio académico. No solo se cumplió con el adoctrinamiento inicial de los indígenas, sino que las dinámicas de cada centro perpetuaron el sistema de estudios que da inicio a muchas de las universidades actuales.

II. EL ESTUDIO EN SAN ESTEBAN Y SU PROYECCIÓN AMERICANA

Las relaciones entre San Esteban y la Universidad de Salamanca fueron de la mano desde sus respectivas fundaciones en la Baja Edad Media. El modelo universitario triunfó y se consolidó con un prolífico desarrollo en los siglos XVI y XVII (Rodríguez-San Pedro Bezares, 1991: 10-13). La Orden de Predicadores se mantuvo firme en cuanto a su influyente presencia de profesores y alumnos en las aulas universitarias, pues además de tener sus dependencias conventuales, podían estudiar fuera de ellas. De esta forma, incluso cuando no estaba fundada la cátedra de Teología, los dominicos la estudiaban y enseñaban como base de su predicación. Durante los siglos XIII y XIV, ante la ausencia de esta cátedra en Salamanca, los dominicos y los franciscanos suplían esta carencia, funcionando como complemento indispensable (Hernández Martín, 2002: 593-594). Habría que esperar al año 1381 cuando el papa Benedicto XIII le concede la cátedra oficialmente, que integraba las antiguas de los predicadores y de los frailes menores. Su alcance no se limitó a la docencia y formación, sino que los dominicos habrían intervenido en las obras de algunos edificios universitarios, como la mediación de fray Lope de Barrientos ante el rey Juan II y el obispo de Salamanca para construir el hospital de estudiantes pobres (Hernández Martín, 2002: 596).

Por esta ligada actividad de religiosos en el sistema académico durante los siglos XIV y XV, en parte se intensificó la relajación general de los principios contemplativos de las órdenes mendicantes, que obtuvo como respuesta un importante movimiento de reajuste. En Castilla, la reforma dominica terminó por consolidarse a mediados del siglo XVI, y en el convento salmantino sobre todo gracias a los prioratos de Fr. Juan Hurtado de Mendoza (Beltrán de Heredia, 1939: 143-183). Se sopesaba la importancia de la formación frente al de oración, por lo que los dominicos observantes resolvieron por equipararlas, manteniéndose fieles a los principios de su fundador, mientras que los franciscanos optaron por la estricta observancia. Ante este panorama, la Universidad apoyó a los frailes claustrales, es decir, aquellos que vivían fuera del convento y que se centraban en los estudios. Sin embargo, el amparo de la Corte y del padre maestro general de la Orden terminó por favorecer a los reformados, y San Esteban se instituyó como único lugar permitido de residencia para los dominicos, sin perder el privilegio de asistir a las clases en la Universidad (Ramírez González, 2002: 563-567). De esta forma, se impartían las clases en ambas partes, los más aventajados asistían al Estudio. La relación entre ambas instituciones incluso llegó a fijarse visualmente en el programa configurado en el hastial de la nueva iglesia promovida por fray Juan Álvarez de Toledo en el siglo XVI. La monumental portada se exhibe como gran escaparate del triunfo de la Orden reformada, en donde sus integrantes se representan como victoriosos ejemplos de templanza entre estudio, predicación y observancia[1].

La ampliación de los estudios conventuales se da a finales del siglo XV, cuando se establecen clases de Gramática obligatorias a la luz del humanista Antonio de Nebrija, quien enseñaba en Salamanca y cuyos planteamientos tuvieron gran acogida desde el último tercio del siglo. Ante la diversificación de las asignaturas y contenidos que se impartían dentro de los

[1] Desarrollamos la vinculación entre las portadas de ambos edificios en el VII Seminario Internacional de Edición de Fuentes "Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V", celebrado el 22 y 23 de febrero de 2018 en la Universidad Pontificia de Salamanca, y en el XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, entre el 19 y 22 de junio de 2018 en la Universidad de Burgos.

conventos, los frailes que buscaban restituir la disciplina en la contemplación se sintieron amenazados, por lo que el enfrentamiento se intensificó. Los predicadores reformados, agrupados en la Congregación de la Observancia, rechazaron la enseñanza profana en los conventos, a excepción de algunos centros, en el que se incluye San Esteban, y que se entiende por su vinculación a la Universidad y por el contundente número de alumnos y profesores en ella (Hernández Martín, 2002: 598). Este hecho resulta de meridiana importancia, pues al ampliar la oferta académica y romper con la exclusividad de estudios teológicos en los ámbitos monacales se constituiría como otro pequeño centro asociado de enseñanza integral, y así pasaría al Nuevo Continente, en donde el lugar de residencia y oración, en la mayoría de casos, coincidía con el de formación, como dan cuenta las fundaciones universitarias en sedes monacales.

La vocación misionera de los predicadores de San Esteban se apoyaba en los estudios y conocimientos de intelectuales religiosos, pues los frailes se interesaron a finales del siglo XV por la defensa de la esfericidad de la tierra, que "era doctrina tradicional de la Orden pues San Alberto Magno y Santo Tomás la enseñaban y probaban por las matemáticas". (Espinel, 1978: 49). La formación científica de numerosos integrantes del convento salmantino avalaba la propuesta de Cristóbal Colón, quien encontró en Fr. Diego de Deza el enlace directo con la monarquía (Espinel/Hernández Martín, 1988: 30-31). Una vez producido el choque entre culturas, la presencia universitaria salmantina en las primeras universidades americanas fue decisiva. Durante el siglo XVI aparecieron seis universidades: la de Santo Tomás de Aquino y la de Santiago de la Paz en Santo Domingo, la de San Marcos en Lima, la Real y Pontificia de México, la de Santo Tomás en Santa Fe de Bogotá y la de San Fulgencio de Quito. La Orden de Predicadores se posiciona como una de las grandes responsables de trasposición del modelo universitario al otro lado del Atlántico, habiendo fundado las de La Española, México, Lima, Quito, La Habana, Chile y Guatemala (Beltrán de Heredia, 1923: 339), aunando su capacidad para evangelizar con la implantación de un nuevo paradigma social en donde el cultivo intelectual siguió su camino. La actitud de los dominicos en América se basó fundamentalmente en la figura de San Pablo como modelo apostólico de predicación y fue la base para explicar la doctrina de los primeros misioneros (Hernández Martín, 2006: 245).

III. EL PASO A AMÉRICA: ARQUITECTURAS CONVENTUALES Y ACADÉMICAS

El primer grupo de dominicos que llegaron a América en 1510 se componía íntegramente de frailes de San Esteban, y a partir de entonces todas las expediciones de cada año del siglo XVI contarían con representantes de Salamanca. La distribución del trabajo se repartiría entre los frailes entendidos en construcción, funcionando incluso como ideólogos y que enseñaban la ejecución de las formas europeas a los nativos, sobre todo a aquellos que antes de la conquista ejecutaban las labores constructivas. Ante el extenso panorama, los propios dominicos se vieron en la obligación de trabajar como arquitectos, partiendo de reglas conventuales y configurando el proyecto adaptado a las necesidades y funciones requeridas en los distintos espacios (Ovando Grajales, 2008: 280). Aunque no se conocen muchos nombres de estos artífices, el esmero y cuidado en los conventos mantenía un alto nivel de pericia y de intención, pues si bien en un principio buscaban el pragmatismo y la funcionalidad, los grandes conjuntos monumentales posteriores evidencian la imagen de poder traspuesta a América. Muchas veces los emplazamientos responden a una superposición de poderes, y no siempre estos presentan las mejores condiciones. Así como en el caso del austero y soberbio conjunto de Nuestra Señora de la Peña de Francia en Salamanca se edificó en granito en una zona en donde no se da, los frailes que habían cruzado el Atlántico se veían obligados a realizar inmensos esfuerzos por imponerse en enclaves indígenas, independientemente de los recursos o disponibilidad de la zona.

Los dominicos, al no tener pautas puntuales de arquitectura dictadas por Santo Domingo de Guzmán, partieron de la arquitectura preexistente y conservaron los espacios funcionales, que a grandes rasgos se corresponden con claustro, iglesia, sala capitular, dormitorio, refectorio y enfermería. Los grandes cambios vinieron motivados por el aumento de frailes y las nuevas necesidades, que se tradujeron en la ampliación de bibliotecas, varios claustros de dos plantas y celdas individuales ideales para el estudio y la oración (Braunfels, 1975: 195 y 200). Esa misma estructura se implantó en territorio americano, coincidiendo con el espacio de los primeros estudios generales, ante la inicial inexistencia de universidades con edificios propios. Algunos de los espacios más antiguos conservados de San Esteban como la sala De profundis, la sala de lectura de la biblioteca o la recreación, presentan soluciones arquitectónicas comunes a otros edificios del siglo XV y principios del siglo XVI, como se aprecia en el paraninfo de la Universidad de Salamanca. En el caso del salón De profundis, también conocido como claustro de Colón, constituye un ejemplo único en cuanto a sus funciones[2], pues más allá de funcionar como espacio funerario, sus inmensas dimensiones responderían al elevado número de frailes y a la necesidad de recreo cubierto, que en invierno se mantuviese templado y en verano fresco (Sastre Varas, 2001: 2). Como indica la profesora Lucía Lahoz sobre este tipo de techumbres de madera que se apoyan en arcos diafragma, es frecuente en las tipologías empleadas por mendicantes, "se trata de una técnica sencilla, económica y práctica, pero que dignifican los frailes al aplicarla a estancias funcionales" (Martínez Frías/Pérez Hernández/Lahoz, 2005: 84). Además, sus investigaciones sobre el primitivo estudio salmantino inciden en estas mismas técnicas mudéjares vistas en las zonas más antiguas del edificio de la Universidad, como en el aparejo de ladrillo y la techumbre del zaguán (Lahoz, 2004, 2011, 2013 y 2014), que pasaron a América, y no solo en lo referido a la arquitectura, sino en las dinámicas sociales y formas que surgieron del proceso de mestizaje en América (López Guzmán, 2000). Estas salas se conservan en diversos conventos de mendicantes en América, en donde los misioneros adaptaron el entorno con el repertorio icónico que llevaban en sus estampas, y que formaba parte de su panorama cotidiano, convirtiendo este espacio en una importante dependencia espiritual con base en su cultura visual, traspuesta a la funcionalidad de sus dependencias, por ejemplo, los conservados en el convento franciscano de San Miguel de Huejotzingo, o el agustino de San Juan de Culhuacán.

En el caso de las obras emprendidas en el siglo XVI en San Esteban, se han estudiado con base en sus conocidos arquitectos, en un primer momento Juan de Álava (Castro Santamaría, 2002), después su aparejador, fray Martín de Santiago (Fernández Arenas, 1977), y finalmente Rodrigo Gil de Hontañón (Casaseca, 1988). Estas tres personalidades marcaron las pautas y modificaron las trazas según las necesidades durante el proceso constructivo, iniciado en 1524 y, tras varias complicaciones, finalizado en 1610 (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1987). Se suman los nombres de Juan del Ribero Rada, Juan Álvarez y Pedro Gutiérrez, que concluyen el conjunto. La arquitectura ejecutada viaja en las cabezas de los frailes misioneros, cuyos esquemas repetirían en América.

En la isla de La Española, actual República Dominicana, se fundó en 1518 el Estudio General de Teología en el convento de Santo Domingo, y en 1538 Paulo III le concedió el título de universidad (Espinel, 1978: 59, 67). A partir de este momento la advocación pasa a Santo Tomás de Aquino. En planta se acusan las similitudes con las trazas presentadas por Álava para la nueva iglesia de San Esteban en 1524, y remite a las formas funcionales de una iglesia dominica, con única nave, coro a los pies y cabecera poligonal. Aunque el edificio primigenio fue

[2] El uso de estos salones para velar a los frailes y como lugar de paso entre las dependencias mientras se recita el Salmo De profundis se trastoca en este caso, pues su gran tamaño desentona con una velación, tampoco presenta su equipamiento litúrgico.

transformado con el paso del tiempo, resulta de gran interés aludir a la bóveda de la capilla de la Virgen del Rosario, que data de 1649, y da buena cuenta de la cristalización de la tradición tomista salmantina. Los repertorios decorativos y los temas elegidos se explican según las funciones, como se ve en esta capilla. Presenta una portada con un programa iconográfico dedicado a la Virgen que antecede la bóveda con tema astrológico. El conjunto se ha interpretado siguiendo la idea de salvación en torno a un cielo cristianizado, con María como reina de los cielos en la entrada y los Apóstoles en relación con los signos del zodiaco (Sebastián, 1981: 202-207). Aunque se trate de un ejemplo del siglo XVII, la relación con la cubierta de la biblioteca del Estudio de Salamanca, -terminada en 1479, que luego pasaría a funcionar como bóveda de la capilla universitaria ante la unificación de ambos espacios en 1506 y hasta 1761, como recoge el catedrático José María Martínez Frías (2006: 8-9)- evidencia el peso de la tradición, de las ideas y de la cultura visual de un colectivo que conoce de primera mano el significado de la bóveda astrológica salmantina y que lo aprovecha para configurar un nuevo espacio en donde resulta elocuente, no solo por exaltar a la Virgen del Rosario, sino por su ubicación en la iglesia de la Universidad de Santo Tomás. El sentido zodiacal defendido por el Doctor Angélico y los textos castellanos del siglo XV como los de Fr. Lope de Barrientos, Alonso de Cartagena o Enrique de Villena, participan de este concepto tomista de la aceptación crítica de la astrología, según la cual los astros inclinan, pero no determinan, y estimulan el desarrollo científico y tecnológico (Martínez Frías, 2006: 27-32). El hecho de haber puesto este programa en la capilla del Rosario pone de manifiesto su entendimiento y no una simple copia.

Merece la pena mencionar la influencia dominica en Nueva España, sus centros de enseñanza más importantes se centraron en el convento de Santo Domingo de México, Oaxaca y Puebla, cuyos estudios seguían el plan de San Esteban de Salamanca y el de San Gregorio de Valladolid (González Leyva, 2013). El P. maestro general Fr. Juan Fenario instituyó en 1534 el Estudio General en el convento de Santo Domingo de México, en donde los frailes podían obtener grados y en donde se desempeñaron como profesores figuras como Fr. Domingo de Betanzos o Fr. Bartolomé de las Casas (Fernández Rodríguez, 1994: 161). De este primer edificio del siglo XVI, terminado en 1530 y modificado posteriormente, no se tiene una imagen clara, pues la actual del siglo XVII fue levantada por Pedro de Arrieta. Su desarrollo y trayectoria también van ligados a la Real Universidad de México, por participación de los frailes como estudiantes y profesores. Llegan mejores testimonios de la labor constructiva de los dominicos en Chiapas, que funcionó como espacio de práctica en la edificación de conventos de la Orden con San Esteban como punto de partida (Ovando Grajales, 2008). Así, los conventos de Chiapa de los Indios -actual Chiapa de Corzo- y Tecpatán demuestran la aplicación de soluciones arquitectónicas que formaban parte de su día a día en España, traspuestas al nuevo contexto (Rojas Bustamante, 2018). Aquellos conventos cuyos estudios no se elevaron a universidad se destacaron por otras funciones, como el convento de Santo Domingo, en la actualidad de San José, en San Juan de Puerto Rico (Robiou Lamarche, 2009). Este templo cumplía una importante función funeraria como enterramiento de Juan Ponce de León. En planta se percibe la dependencia del modelo del convento de Santo Tomás de Ávila. No solo se repiten los esquemas arquitectónicos, sino que la elección escultórica transmite un contenido preciso, bien como medio de imposición de la religión católica, del nuevo orden establecido o como componente para la liturgia y enseñanza o adoctrinamiento, como ocurría también en la configuración de Santo Tomás de Ávila según las intenciones del ideólogo (Caballero Escamilla, 2014).

Retomando la línea de focos académicos, surge en Lima la Universidad de San Marcos, que tiene como génesis el convento de Nuestra Señora del Rosario que acogió el estudio general de los frailes, y de la mano de fray Tomás de San Martín, consiguió el rango de universidad desde 1553 siguiendo al pie de la letra el modelo salmantino, en donde él y la mayoría de profesores se

habían formado (Martín Hernández, 1998: 16). Este conjunto, también conocido como convento de Santo Domingo, llega muy modificado a nuestros días, aunque conserva las primeras bóvedas góticas de crucería de cal y ladrillo, pues los artífices que se enfrentaron a las modificaciones y reconstrucciones en los años posteriores optaron por conservar el lenguaje estilístico del siglo XVI (San Cristóbal Sebastián, 2011: 202-214). Llaman la atención sobre todo la cubierta de madera de la biblioteca y la azulejería y techumbres del claustro principal de filiación mudéjar.

Finalmente, se toman como ejemplos el antiguo convento de Santo Domingo y el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en Santa Fe de Bogotá. Después de trasladarse en 1557 de lo que se conocía como la Plazuela del Mercado a la Calle Real en el centro neurálgico de Santafé, los frailes predicadores vivieron en un conjunto conventual constituido por casas e iglesia de tapia con cubiertas de paja. La reconstrucción hipotética, propuesta por Liliana Rueda Cáceres, Jorge Báez y Óscar Millán, se basa en las diferentes fuentes que permiten diferenciar las fases constructivas del convento, caracterizadas por partir del ideal de pobreza al de suntuosidad (Rueda Cáceres, 2010). Ante la voluntad de los dominicos de Bogotá de convertir su estudio conventual en universidad, consiguieron del papa Gregorio IX en 1580 los privilegios, gracias y libertades propias de una universidad, tras un largo proceso finalmente obtuvieron el título en el siglo XVII como Universidad de Santo Tomás de Aquino. El desarrollo arquitectónico con el paso del tiempo vino promovido por la fundación de la Universidad Tomística, y su articulación a través de claustros y adición de edificios se puede observar en la dicha reconstrucción hipotética. Tras la fundación del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario por fray Cristóbal de Torres se reafirmaba la presencia intelectual de la Orden de Predicadores en Santafé, que seguía la tradición del sistema colegial y que recurrió a sus características arquitectónicas. De su época se conservan el claustro y la capilla, empezadas en 1645 e inauguradas en 1653, que, a pesar de ser un ejemplo tardío, continúan la tradición colegial con todos sus componentes. La capilla se puso en altura, como era habitual, dibujando un nuevo perfil de consolidación urbana en donde la educación no faltaba. Dan cuenta de ello también el Colegio de Santo Tomás y una escuela para niños adosados al convento de Santo Domingo (Palau Rivas, 2009: 4-7).

IV. CONCLUSIONES

La impronta de la Orden de Predicadores en América vino marcada por su vinculación a la vida intelectual. Aquellos conventos que se desempeñaron como centro de estudios, y posteriormente como centros universitarios, se materializaron teniendo como principio la funcionalidad de sus espacios, en donde la cultura visual de los frailes queda plasmada. El convento de San Esteban se posiciona como centro difusor de ideas, imágenes y planteamientos. A través de los frailes formados en Salamanca, bien en el Convento o bien en la Universidad, llegaron al continente americano numerosos espacios de culto y estudio. Como parece lógico, emplearon los sistemas arquitectónicos que conocían, y así se constata en diferentes conjuntos dispersados por el territorio. En este universo de formas y procederes, la arquitectura encuentra sus contrapuntos y escenarios que remiten a las formas conventuales y universitarias. Aunque no solo partieron de Salamanca, su influencia resultó determinante, y junto con las tradiciones de todos los agentes implicados terminaron por formar el gran panorama mestizo hispanoamericano.

El afán por instaurar estudios generales y su elevación a universidad se encuentra en sintonía con la propia naturaleza de la Orden, de vocación misionera e intelectual. En un terreno tan amplio como el americano, numerosos son los ejemplos del factor académico y no solo el de adoctrinamiento. Aquellos centros que se constituyeron como universidades han perdurado en el tiempo en su gran mayoría, a diferencia de numerosos conjuntos dedicados a la evangelización, que cumplieron su función en su momento y que su desuso y el devenir histórico les impidió

llegar a hoy. La arquitectura y formación dominica con el modelo dominico de San Esteban y otros centros de instrucción misionera componen otra muestra de la extensión de la Universidad de Salamanca, cuyos estatutos son el esquema que continúan en el Nuevo Mundo.

V. BIBLIOGRAFÍA

Beltrán de Heredia, Vicente (1939): *Historia de la reforma de la provincia de España (1450-1550)*. Roma: Romae ad S. Sabinae.

Beltrán de Heredia, Vicente (1923): "Universidades dominicanas en la América Española". En: *Ciencia Tomista*, Volumen 28, pp. 337-363.

Braunfels, Wolfgang (1975): *Arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona: Barral Editores.

Caballero Escamilla, Sonia (2014): *Las imágenes de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*, prólogo de Lucía Lahoz. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Casaseca Casaseca, Antonio (1988): *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Castro Santamaría, Ana (2002): *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero.

Cuart Moner, Baltasar (2002): "Un grupo singular y privilegiado: los colegiales mayores". En Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 1: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 503-536.

Cuervo, Justo (1914): *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, vol. 1. Salamanca: Imprenta católica salmanticense.

Efland, Arthur (2002): "El origen de la educación artística en Occidente". En: *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós, pp. 25-80.

Espinel, José Luis (1978): *San Esteban de Salamanca. Historia y guía, siglos XIII-XX*. Salamanca: Ed. San Esteban.

Espinel, José Luis/Hernández Martín, Ramón (1988): *Colón en Salamanca. Los Dominicos*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

Fernández Arenas, José (1977): "Martín de Santiago: noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 43, pp. 157-172.

Fernández Rodríguez, Pedro (1994): *Los dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*. Salamanca: Editorial San Esteban.

González Leyva, Alejandra (2013): "Los centros de estudios y colegios dominicos de la época novohispana". En http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/los_centros_de_estudios_y_colegios_dominicos_de_la_epoca_novohispana (31/05/2018).

Hernández Martín, Ramón (2006): "Talante dominicano en la Evangelización de América". En: *Ciencia Tomista*, vol. 133, n. 430, pp. 245-265.

Hernández Martín, Ramón (2002): "El convento y Estudio de San Esteban". En Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 1: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 589-612.

Lahoz, Lucía (2014): "La imagen de la Universidad Pontificia". En Pena González, Miguel Anxo/Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique (coords.): *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, pp. 483-532.

Lahoz, Lucía (2013): "Primera imagen universitaria salmantina. ¿Entre la vindicación pontificia y la poética mudéjar?". En Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique/Polo Rodríguez, Juan Luis (coords.): *Imagen, contextos morfológicos y universidades*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 69-119.

Lahoz, Lucía (2011): "La imagen de la Universidad de Salamanca en el Cuatrocientos". En Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique/Polo Rodríguez, Juan Luis (coords.): *Salamanca y su universidad en el Primer Renacimiento: siglo XV*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 267-318.

Lahoz, Lucía (2004): "Imagen visual de la Universidad de Salamanca". En Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 4: Vestigios y entramados. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 287-328.

López Guzmán, Rafael (2000): *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Madrid: Cátedra.

Martín Hernández, Francisco (1998): "Presencia universitaria salmantina en las primeras universidades americanas". En: *Estudios de historia social y económica de América*, n. 16-17, pp. 9-42.

Martínez Frías (2006): *El cielo de Salamanca: la bóveda de la antigua biblioteca universitaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Martínez Frías, José María/Pérez Hernández, Manuel/Lahoz, Lucía (2005): *El arte gótico en Salamanca*. Salamanca: La Gaceta D.L.

Ovando Grajales, Fredy (2008): *De las reglas conventuales al proyecto arquitectónico. La educación de los dominicos en España y sus prácticas constructivas en Chiapas en el siglo XVI*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Marta Llorente Díaz. Barcelona: Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, Departamento de Composición Arquitectónica, Universidad Politécnica de Cataluña.

Palau Rivas, Fernando (2009): *Transformaciones arquitectónicas del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá Siglo XX*. Tesina de Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio dirigida por D. Felipe González Mora, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ramírez González, Clara Inés (2002): "Las órdenes religiosas en la Edad Moderna. El contexto". En Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 1: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 563-588.

Robiou Lamarche, Sebastián (2009): "La Iglesia San José: historia, imagen y arquitectura sagrada de un monumento". En http://edicionesdigitales.info/biblioteca/srliglesiasanjose.pdf (28/05/2018).

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1987): *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique (1991): "La Universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico". En: *Studia historica. Historia moderna*, n. 9, pp. 9-22.

Rojas Bustamante, Juan Pablo (2018): "Construcción, reconstrucción y traducción cultural de Chiapas en el siglo XVI. Lenguajes visuales vinculados al convento de San Esteban de Salamanca". En: Bueno García, Antonio (coord.): *La traducción en la Orden de Predicadores*. Granada: Editorial Comares, pp. 573-590.

Rueda Cáceres, Liliana (2010): "Reconstrucción hipotética del antiguo convento de Nuestra Señora del Rosario en Santafé de Bogotá". En: *Colombia. Revista M*, vol. 7, fasc. 1, pp. 16-37.

San Cristóbal Sebastián, Antonio (2011): *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Sastre Varas, Lázaro (2001): *Convento de San Esteban. Arte e historia de los Dominicos*. León: Edilesa.

Sebastián, Santiago (1981): *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Forma.

ANÁLISIS DEL TURISMO SOSTENIBLE Y APROVECHAMIENTO DEL PATRIMONIO CULTURAL EN LA CIUDAD DE LIMÓN, REGIÓN CARIBE DE COSTA RICA

Rojas Calero, Wendy Yorleny
Brenes Arroyo, Julio Alberto

ANÁLISIS DEL TURISMO SOSTENIBLE Y APROVECHAMIENTO DEL PATRIMONIO CULTURAL EN LA CIUDAD DE LIMÓN, REGIÓN CARIBE DE COSTA RICA.

El turismo es una de las actividades más importantes en la economía mundial y para América Central no es la excepción. En el año 2016 Costa Rica se encontraba a la cabeza de Centroamérica y experimentó un aumento del 10% de las llegadas de turistas (OMT, 2017: 7), así mismo las divisas por concepto de turismo ha crecido año con año una muestra es que para el 2016 los ingresos por turismo fueron de $3.657,3 millones sin sumar los gastos de los cruceristas que no se contabilizan por no pernoctar en el territorio según lo establecido por la OMT, pero que no dejan de ser un insumo y un elemento importante para dinamizar la economía del país.

En Costa Rica el turismo capta el mayor ingreso de divisas en comparación con los ingresos que generan otras actividades económicas importantes para el país como lo han sido las exportaciones de productos tradicionales de café, banano y en los últimos años la piña, la sumatoria de estos tres cultivos alcanza los $1.422 millones, de acuerdo a los metadatos del Instituto Costarricense de Turismo (ICT) para el 2017, es decir el turismo es la actividad que más genera ingresos a la economía costarricense.

A pesar de contar con 51.100 km^2 y con 1290 kilómetros de litoral, Costa Rica posee una alta biodiversidad incide en el tipo de turismo que se oferta, principalmente un turismo basado en la promoción de la naturaleza. Entre los principales tipos de turismo que promueve el país están: turismo ecológico, turismo rural comunitario, turismo de aventura, turismo sostenible, turismo de bienestar y más recientemente el desarrollo del turismo de congresos y convenciones.

I. TURISMO SOSTENIBLE

El ICT plantea como objetivo del país impulsar un modelo de desarrollo turístico sostenible que además sea innovador e inclusivo; acatando las directrices internacionales y prácticas de gestión sostenible en todos los tipos de turismo y segmentos, considerando elementos naturales, culturales, la conservación, el respeto sociocultural, la tolerancia intercultural que sea sostenible en el tiempo, es decir, que este se mantenga y asegurando la satisfacción de los turistas. (ICT, 2017: 14-15)

Para promoción del país ha sido fundamental el papel del Sistema Nacional de Áreas de Conservación (SINAC) que impulsó la creación de parques nacionales en las décadas de los setentas y ochentas, también ha sido clave el hecho de que Costa Rica aboliera el ejército, las políticas ambientales y de conservación, así como la idiosincrasia del costarricense en el trato al turista, entre otros aspectos han hecho que muchos turistas continúen dirigiendo su mirada hacia el país; así lo manifiesta el Estado de la Nación (2017: 192) "Más allá de lo ambiental, los esfuerzos de conservación han permitido que el país obtenga réditos en atracción de turismo, imagen y actividades económicas relacionadas".

Costa Rica se ha abocado principalmente al turismo de naturaleza tanto así que en las preguntas de las encuestas que se realizan a los turistas que ingresan al país por vía aérea solo se consulta si este realizó visitas a museos, teatros, galerías y en otra pregunta se consulta que si visitó una comunidad rural y compartieron actividades y tradiciones, es decir, el turismo basado en la cultura se identifica con actividades de visitación de inmuebles, cuando el concepto de turismo cultural abarca mucho más aspectos. Realmente no se le ha dado la importancia necesaria a la cultura como atractivo y posibles productos turísticos.

Aunque ha aspectos que mejorar resulta clave seguir ofertando el turismo de naturaleza, pero también es importante tener claro que existen otras formas de turismo que pueden ser implementadas especialmente cuando se cuenta con el insumo principal y no es necesario crearlo o inventarlo sino que ya existe como lo es la cultura y el patrimonio del país. Por lo tanto Costa Rica como destino tiene que continuar diversificando su oferta turística siempre y cuando sea acorde a los convenios firmados y cumpla con las políticas y compromisos adquiridos especialmente en materia ambiental.

II. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA REGIÓN CARIBE Y LA CIUDAD DE LIMÓN

La provincia de Limón es la sétima del país, cuenta con una población de 345.071 habitantes según el último censo nacional (INEC, 2011); su territorio se encuentra dividido en seis cantones Pococí, Gúacimo, Siquirres, Matina, Limón y Talamanca y la Ciudad de Limón pertenece al Cantón que lleva el mismo nombre, la cual es la cabecera de la provincia; según el Instituto Nacional de estadística y Censos (INEC) este Cantón tiene una población de 91.403 habitantes.

Según la división territorial regional del Ministerio de Planificación Nacional y Política Económica (MIDEPLAN) la Región Huetar Caribe está conformada por todos los cantones de la provincia de Limón. "La Región Huetar Caribe tiene una extensión territorial de 9,188.52 km^2 (918.852 ha), lo cual representa el 17,98% del territorio nacional. Cerca del 38,8% del territorio se encuentra bajo algún régimen de protección ambiental". (MIDEPLAN, 2014: 15)

Así mismo la Ciudad de Limón cuenta con otras características que la hacen una ciudad con particularidades que la diferencia del resto del país. Tal como se manifiesta en el diagnóstico realizado por PNUD (2008: 11) "Limón presenta características muy propias y diferentes a las del resto del país, tanto por su ubicación –es el foco poblacional central de la región Huetar Atlántica[1]- como por ser el principal puerto del país".

La Ciudad de Limón es la cabecera del cantón y el principal poblado ya que "El cantón Central que es Limón, cumple el rol de ser el centro administrativo y económico de la región". (MIDEPLAN, 2014: 15) Al ser la cabecera de la provincia y contar con comercios, zona costera y otras características culturales que se mencionarán, hace que la ciudad pueda tomar un mayor enfoque turístico.

En cuanto a algunos aspectos sociales, de 81 cantones que tiene el país según el ranking del Índice de Desarrollo Humano (IDH), todos los cantones de la provincia se encuentran por debajo del promedio: el Cantón Limón tiene la posición 63 con un IDH de 0,726, Pococí en la posición 64 con un IDH de 0,725, el cantón Guácimo en la posición 75 con IDH de 0,670, el cantón Matina en la posición 79 con IDH de 0,645 y el cantón Talamanca ocupa la posición 80 casi la última con un IDH de 0,634 (UCR y PNUD, 2014). Este es un ejemplo que refleja una característica de rezago social con la que cuenta la Región del Caribe. Así mismo presenta problemas de inseguridad ciudadana y necesidad de empleo.

Siendo el turismo una actividad generadora de ingresos y a que la Ciudad de Limón cuenta con atractivos tanto naturales como culturales, resulta necesario volver la mirada hacia el desarrollo de actividades turísticas para impactar económicamente una ciudad que requiere de una intervención para mejorar la calidad de vida de su población.

[1] Cabe aclarar que a partir del 2013 de acuerdo a la planificación territorial la región pasa a denominarse Huetar Caribe.

A continuación se mencionan algunos aspectos relevantes para el desarrollo turístico de la Ciudad de Limón.

III. IMPORTANCIA HISTÓRICA

La historia de la Ciudad de Limón es bastante amplia, ya que han sucedido una serie de acontecimientos relevantes como por ejemplo que fue en la costa frente a esta ciudad que llegaron los conquistadores españoles en su cuarto viaje, en 1502, a un sitio llamado Cariarí. (INDER, 2016: 3), es por esto que se dice que aquí se origina la historia del país.

Según el relato de los exploradores españoles, estos se refirieron a la zona como una costa de mucha riqueza y de allí el nombre del país, esto ha sido confirmado en varios escritos, por ejemplo en los que se refiere a la toponomía de Limón. En este sentido Chang (2010: 37) reafirma que "el mismo nombre de 'Costa Rica' se debe a la fama del oro que se hallaba en esta región y este nombre le quedó la provincia y por ende a nuestro país".

Como fue común durante el periodo de la conquista en el continente americano

> La relación entre los grupos indígenas y los españoles y europeos fue desventajosa para los indígenas (saqueo del oro y comida, la prisión y asesinato de líderes indígenas, entre otros). La situación originó que las poblaciones indígenas se fueran refugiando en las áreas menos accesibles, y que los españoles y sus descendientes, fueran tomando las tierras más accesibles para el establecimiento de sus haciendas, que eran trabajadas por esclavos africanos, durante los años de la Colonia. (INDER, 2016: 3)

Debido a esto es que hoy día la población indígena de Limón se asentó en la zona de Talamanca y de ahí que tengamos la presencia de pueblos originarios en esta zona y que muchos preserven algunas de sus costumbres. "Por otra parte, con el trasiego de esclavos africanos hacia América, por parte de los europeos se produjo la formación de los zambos mosquitos (descendientes de africanos e indios misquitos), los cuales, practicaron la piratería en las costas caribeñas, y la Costa Atlántica de Costa Rica no fue la excepción". (INDER, 2016: 4) Podemos decir que incluso hubo indicios de piratería por esta zona del mar Caribe.

Otro hecho importante en la historia de Limón fue la construcción del ferrocarril a partir de 1870 en el gobierno del General Tomás Guardia por medio de la obra de Minor Cooper Keith, esto condujo que se trajeran negros principalmente de Jamaica para la construcción del ferrocarril, también hubo presencia de otras etnias como chinos e italianos, posteriormente desencadenó en un enclave bananero. Algunos de los negros a quienes se les prometió una remuneración que no llegó lograron cobrar la deuda con tierras y se fueron asentando en Limón, muchos quedaron con el sueño frustrado de volver a su lugar de origen y de allí que se dieran iniciativas como la de Marcus Garvey, para volver a sus tierras de origen pero al final esto no se llevó a cabo y la permanencia de esta población hoy día se traduce en legados culturales y las diferentes manifestaciones que tenemos como los Carnavales, el edificio patrimonial conocido como *Black Star Line* cuyo nombre original es *Liberty Hall* en honor al barco en el que llegaron los negros a Limón y organizaciones sociales como la Universal Negro Improvement (UNIA) y otras.

IV. RELACIÓN DEL MAR Y LOS PUERTOS

Así mismo la provincia de Limón cuenta con Áreas Silvestres Protegidas (ASP) ubicadas en la zona costero-marina vinculadas a la actividad turística tales como los son el Parque Nacional Cahuita y un sector cercano al Refugio de Vida Silvestre Gandoca-Manzanillo en el Caribe Sur,

también el Parque Nacional Tortuguero en Caribe Norte, en las otras ASP no se realiza turismo por su categoría de manejo.

Por ejemplo en el Parque Nacional Tortuguero en el Caribe Norte se realizan actividades relacionadas a la conservación de tortugas, investigación y paseos por los canales de un bosque inundado, en un pasado el pueblo cercano llamado Barra del Colorado fue famoso por los torneos internacionales de pesca deportiva que allí se efectuaban hasta que la actividad fue decayendo y no se realiza actualmente.

La provincia de Limón es más conocida por el turismo de sol y playa debido a la presencia de estas ASP y las playas el Caribe Sur se presenta un mayor aprovechamiento turístico, en menor medida se aprovechan ciertos componentes culturales como la gastronomía y la música, también hay iniciativas de Turismo Rural Comunitario y turismo indígena.

Sin embargo aún falta mayor vinculación entre el Caribe Sur, el Caribe Central y el Caribe Norte, siendo territorios cercanos, perteneciendo a la misma región de planificación y de la misma provincia falta más relación y unión de fuerzas para la búsqueda del bien común en aspectos de desarrollo turístico con componentes naturales y culturales, más que trabajar como destinos separados.

El cantón de limón es uno de los que tiene mayor extensión de la zona costera de la Región Huetar Caribe (IFAM, 2003: 43) Poseer una gran extensión de zona costera enriquece y da valor natural y cultural por los modos de vida que en ella se desarrollan, actividades y costumbres ligadas al mar.

"En 1865, se declaró como puerto principal de la República de Costa Rica a Puerto Limón y para el año 1870, se declaró a Limón como comarca electoral […]" (INDER, 2016: 4) y así hasta la actualidad sigue siendo el principal puerto del país; de allí la importancia del mar, el puerto, la cultura y los modos de vida que a partir de estos se van moldeando. Por su cercanía al mar y la condición de cabecera de provincia la Ciudad de Limón se desarrolla la mayor actividad de (importación y exportación de productos) a nivel nacional para el 2016 el puerto de Limón-Moín ocupa el puesto 12 del top 20 de Ranking de puertos en América Latina y el Caribe según indicó la CEPAL en el 2017. Aunque paradójicamente no se vea reflejada en su dinamismo económico, fuentes de empleo, desarrollo humano, etc.

Además, la ciudad cuenta con un puerto de atraque para cruceros el cual en la actualidad es el que recibe más cruceros y cruceristas del país. Los cruceristas entran al país por el Pacífico y por el puerto en el Caribe, para el 2017 se contabilizaron 101.258 cruceristas en el Pacífico (Caldera, Puntarenas y Golfito) y 179.596 cruceristas en Caribe (ICT, 2017). Esto le da una ventaja con el resto del país en esta actividad turística.

Es necesario señalar que las actividades portuarias y de crucero que se llevan a cabo en la Ciudad de Limón son administradas por la Junta de Administración Portuaria y de Desarrollo Económico de la Vertiente Atlántica (JAPDEVA), que es una empresa pública y que tiene entre sus fines la contribución al desarrollo social y económico de la región.

V. CULTURA: ASPECTO ÉTNICO-RACIAL

Una característica cultural muy importante de la provincia Limón es que tiene la mayor cantidad de población afrodescendiente por autoidentificación étnica-racial del país, sin sumar los que se autodenominan mulatos pero que descienden de la población afrocostarricense. Así mismo cuenta con la mayor cantidad de población indígena del territorio, principalmente ubicada en el cantón de Talamanca.

El cuadro 1 muestra la población afrodescendiente e indígena por autodeterminación étnico-racial.

CUADRO 1. POBLACIÓN TOTAL POR AUTOIDENTIFICACIÓN ÉTNICA-RACIAL AFRODESCENDIENTE E INDÍGENA POR PROVINCIA.

Provincia	Población afrodescendiente	Población indígena
San José	11.254	20.188
Alajuela	4.731	8.089
Cartago	1.872	8.447
Heredia	2.886	4.506
Guanacaste	3.016	10 135
Puntarenas	3.327	25.316
Limón	18.142	27.462

Fuente: elaboración propia con datos de INEC. X Censo Nacional de Población y VI de Vivienda 2011. Población total por autoidentificación étnica-racial, según provincia y sexo.

El Caribe y la Ciudad de Limón al presentar una alta población de origen afrodescendiente cuenta con características culturales muy marcadas que enriquecen la diversidad cultural y la idiosincrasia de la zona, pero a la vez refleja condiciones de rezago y exclusión para estas poblaciones. El PNUD (2013: 115) indica: "De hecho, contamos con suficientes datos para reconocer que en Costa Rica existen importantes rezagos en las condiciones de vida de la población indígena y afrodescendiente, así como en el grueso de la población inmigrante".

> Una expresión de lo anterior es la evolución de los indicadores de desarrollo humano en la provincia de Limón. La provincia, alejada del Valle Central y caracterizada por su multiculturalidad, pues tiene importantes poblaciones indígenas, afro-costarricenses y de origen chino, registra en promedio los niveles más bajos de desarrollo humano en el país. Pero, además, en los patrones de desarrollo costarricenses se detecta una concentración histórica de las oportunidades en la región central. Solo muy recientemente esto ha empezado a cambiar. (PNUD, 2013: 115)

Estas condiciones de rezago social nos demuestran la razones del porqué la Ciudad de Limón podría abocarse a un turismo sostenible considerando su patrimonio cultural que hasta el momento ha sido poco aprovechado.

Es una condición paradójica que Limón cuente con elementos que son atractivos turísticos pero que no se potencie el turismo como lo menciona PNUD (2008: 11) "Limón concentra una gran diversidad cultural y étnica, lo que constituye una de sus mayores riquezas pero, al mismo tiempo, lo convierte en un cantón bastante sui géneris". Ya que esto no ha sido aprovechado por la población local.

La Ciudad de Limón posee una amplia diversidad cultural, lo que deviene en un potencial turístico que podría ser aprovechado, entre estos se puede mencionar el legado afrodescendiente e indígena con todas sus mezclas y la diversidad que se presenta en la Región del Caribe, por ejemplo en gastronomía, danza, idioma y otros. No obstante, no se ha logrado dar un adecuado aprovechamiento de estos atractivos por lo cual es importante plantearse ¿cuáles son las causas que imposibilitan lograrlo?

VI. ACTIVIDADES Y ATRACTIVOS CULTURALES DE LA CIUDAD DE LIMÓN

Las principales actividades que se llevan a cabo en la Ciudad de Limón están relacionadas a festejos, actividades recreativas, educativas comunales y algunas cuantas de carácter cultural, éstas en su mayoría son ejecutadas por el gobierno local del Municipio.

En el cuadro 2 se observa una lista de las principales actividades que se realizan en el cantón de Limón, la mayoría se efectúa en la Ciudad de Limón.

CUADRO 2. CALENDARIO DE ACTIVIDADES CULTURALES, RECREATIVAS Y EDUCATIVAS ANUALES DEL CANTÓN CENTRAL DE LIMÓN.

	Calendario de actividades culturales, recreativas y educativas comunales anuales del cantón de Limón		
	Actividad	Fecha aproximada	Organizador
1	Día del deporte	23 y 24 de marzo	ICODER
2	Día Mundial del Medio Ambiente	5 de junio	Municipalidad de Limón y colaboradores
3	Carrera ciclismo recreativo "Un día sin Humo".	8 de Junio	RECOPE
4	Diferentes carreras y actividades deportivas al aire libre.		Municipalidad de Limón
5	Domingos Familiares	Todos los domingos del año	Municipalidad de Limón
6	Día Internacional contra las drogas	26 de junio	Coordinación con INAMU Limón.
7	Vuelta Ciclística al Caribe 2013 (según la edición del año)	28 al 30 de junio aprox	Municipalidad de Limón y patrocinadores
8	Festival Internacional de Calypso Walter "Gavit" Ferguson[2]*	4,5,6 de julio	Corredor cultural caribe
9	Celebración del Día de la persona negra y la cultura afro costarricense. "Black Parade" afrodescendiente.*	31 de agosto	UNIA y organizaciones sociales
10	Calypso Moon Light*	Fin de semana contiguo a la celebración del 31 de agosto	Municipalidad de Limón
12	Día de la cultura china*	Primer lunes de octubre. Solo se celebró una vez	Asociación china de Limón
13	Carnavales de Limón*	Octubre no ha sido consecutivo.	Municipalidad de Limón
14	Conciertos ej.: Concierto de Gospel*, Concierto día de las madres, Concierto con la	Sin fecha establecida. Algunas actividades	Municipalidad de Limón y

[2] Esta actividad se ha realizado en Cahuita, sin embargo implica el movimiento de turistas muchos nacionales a la zona de Limón.

	Filarmónica/ Banda de concierto de Limón, conciertos variados en la Casa de la Cultura, Concierto Internacional de Año nuevo.	no son permanentes	organizaciones.
15	Actividades de la Casa de la Cultura*: teatro, exposiciones artísticas, danza, festivales, etc.	No son permanentes. Las temáticas varían de acuerdo a la oferta	Municipalidad de Limón y organizaciones comunales
16	Feria del coco, feria del cacao, u otros productos agrícolas. Festival del pescador*		Municipalidad de Limón y organizaciones sociales
17	Iluminación navideña.		Municipalidad de Limón

Fuente: Elaboración propia con datos de la Municipalidad del Cantón Central de Limón. Se simboliza con asterisco (*) las actividades propiamente culturales.

Se manifiesta que las actividades culturales son escasas y que el enfoque históricamente ha sido recreativo en mayor grado que de aprovechamiento cultural y turístico. Por medio de la observación participante se percibe que esta situación ha ido cambiando paulatinamente y que en la actualidad se ha realizado un esfuerzo desde el gobierno local y algunas organizaciones de la comunidad para incorporar más actividades de carácter cultural, pero aún quedan muchos retos.

Recapitulando según el cuadro 2 se puede observar que de todas las actividades recopiladas solo ocho tienen alguna relación con la cultura y no están establecidas como una actividad permanente. De todas estas actividades, las más reconocidas y de mayor son: la celebración del Día de la Persona Negra y la Cultura Afro costarricense conocido como "Black Parade", los Carnavales de Limón y en los últimos años el Calypso Moon Light en la Ciudad de Limón y el Festival Internacional de Calypso Walter "Gavit" Ferguson en Cahuita.

JAPDEVA cuenta con un inventario de atractivos turísticos de la provincia de Limón, registrando sesenta y ocho atractivos. No obstante, solamente ocho tienen relación con la cultura y son mencionados de forma general, que se muestran en el siguiente cuadro.

CUADRO 3. RESUMEN DE ATRACTIVOS CON COMPONENTE CULTURAL SEGÚN EL INVENTARIO DE ATRACTIVOS TURÍSTICOS REALIZADO POR JAPDEVA

Orden en que aparece En la lista	Atractivo
	Sub Sector 1-3 Tortuguero – Barra de Colorado
23	Pueblo Típico de Barra del Colorado
	Sub Sector 2.1 Limón
37	Carnavales
38	Raza Negra: Población bilingüe de ascendencia afro-jamaicana, guarda sus costumbres, cultura y siguió practicando el inglés y sus distintos hábitos de aseo.
39	Comida y Bebidas: Dentro los platos se tienen: rice and beans , Bamy (tortilla de yuca), Hamani, Jacki con bacalao, patty, banana fritters (tortas de banano), cake (quequitos), corn meal porridge (atol de maíz), pan bon, atol de banano, cocadas, queque navideño, sopa de mondongo, carne de tortuga. Bebidas: hiel, carambola, limonada, té de hierbas, bebidas naturales.
40	Música y Danza: Manifestaciones artísticas espontánea a nivel de grupos en los barrios (Limón, Puerto Viejo y Cahuita), música afrocaribeña, danzas de

	participación grupal. El Calypso: tiene una tradición literaria en el pueblo limonense. Calypso es una historia o cuento cantado composición a base de ingenio. Narran desde chistes hasta tragedias, con la misma naturalidad con que viven los negros. Las Cuadrillas: danza de cinco movimientos que aparecieron durante el reinado de Napoleón I de Francia, arrollando a las cortes europeas a través de Inglaterra y de ahí a Limón. Los Himnos: es la tradición religiosa protestante de la que forma parte la mayoría de los negros. Los Spirituals: son cantos nacidos en los campos de Estados Unidos. Muchos cánticos fueron llevados a Jamaica y por medio de inmigrantes a nuestras costas. Los Sankis: son himnos, pero de corte más popular, se daban en los bautizos y fiestas de acción de gracia. Instrumentos musicales: Guitarra, ukelele, madolina, bajo de caja (quijongo) rayador de coco, maracas, cencerro, campana (cencerro grande), sheki-sheki, trompetas, pito de "chapa", tambor, tumbas, timbaletas, pandereta.
	Entierros: se tienen juegos de mesa, juegos de grupo, cantos, en la mayoría de los casos tiene café, comida y licores. Para el entierro de cadáveres son llevados primero a la iglesia y luego al cementerio, ahí el pastor dice una oración, luego se clava la caja y entonan canciones.

Fuente: elaboración propia seleccionando los datos registrados por JAPDEVA (s.f).

De este inventario se debe resaltar que la mayor parte de los atractivos identificados son de carácter natural y muy pocos de carácter cultural, y aunque tiene sesgos y vacíos, se debe reconocer el esfuerzo realizado por integrar los atractivos que posee la provincia.

En cuanto a los atractivos culturales se evidencia la necesidad de recabar más información, un reto es actualizar los atractivos con los que cuenta la provincia, incorporando más atractivos de carácter cultural y/o proponiendo más y mejores actividades relacionadas a este ámbito que contribuyan al posicionamiento de la Ciudad de Limón como destino de turismo cultural.

VII. MÚSICA: EL APORTE DEL CALIPSO EN LA CULTURA CARIBEÑA

Uno de los géneros musicales más vinculados a la cultura del Caribe costarricense es el calipso, que a pesar del aporte que brinda a la identidad limonense históricamente ha sido poco conocido a nivel nacional. No obstante, el Estado costarricense en los últimos años ha incrementado los esfuerzos en el reconocimiento de este género.

Es por esto que, el "calipso limonense" según el Decreto Ejecutivo Nº 37418-C del 2012 se declaró Patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente de Costa Rica por varias razones:

> IV. —Que el calipso limonense fortalece la continuidad y vigencia de la lengua, el inglés criollo, elemento fundamental de la identidad cultural afrolimonense, que refuerza los lazos de cohesión social de este grupo humano.
>
> V. —Que los intérpretes de este género, denominados *calypsonians*, a través de sus cantos, han cumplido históricamente el rol de cronistas, críticos sociales y transmisores de la tradición oral.
>
> VI. —Que la composición y en algunos casos la improvisación de las canciones, son muestra de la creatividad artística de los intérpretes del calipso limonense.
>
> VII. —Que esta manifestación musical es evidencia de la riqueza multicultural que caracteriza la región del Caribe costarricense. Gaceta N° 240 (2012: 3)

El Calipso, es originario de Trinidad y Tobago, pero tuvo una adaptación al entorno del Caribe costarricense, y más recientemente se ha popularizado, entre otras razones al reconocimiento que ha llevado a cabo el Estado. Actualmente se llevan a cabo festivales

nacionales e internacionales de Calipso, que llaman mucho la atención de turistas nacionales y extranjeros. Se destacan *calypsonians* como Walter Ferguson (máximo exponente costarricense), cuya música ha sido reconocida en otras partes del mundo, otros músicos reconocidos en la provincia son: Kawe Calipso, Cyrilo, Shantí, Jhonny Dixon, Julio Medina y su Calipso entre otros; sin embargo, muchos de estos músicos son personas adultas mayores, lo que refleja que se ha venido perdiendo el recambio generacional.

VIII. LENGUAS AUTÓCTONAS EN LA PROVINCIA DE LIMÓN

El tema de las lenguas es otro aspecto de suma importancia en la identidad de los pueblos. En el caso de Limón a parte del castellano los pueblos originarios indígenas hablan las lenguas cabécar y bribri, la población afrodescendiente de ascendencia jamaiquina habla inglés criollo. Tal como se menciona en el Decreto anterior de La Gaceta en la Ciudad de Limón se habla la lengua "inglés criollo" también algunos se refieren a ella como "inglés criollo limonense" en otros casos erróneamente llamada mekatelyu o patuá.

Según algunos lingüistas del país que han investigado el tema es "inglés criollo" ya que se caracteriza por el uso mayoritario de palabras en inglés e incluso le tienen la denominación "Limón Tak" que significa en criollo, "el habla de Limón", estos indican que está formado a partir de palabras en inglés con una estructura elemental de lengua criolla. (Semanario: 2010)

De acuerdo a estas investigaciones realizadas se reveló que "este lenguaje es único y exclusivo del negro limonense". Sobre su origen al grosso modo se dice que "nació como una mezcla de lenguas africanas y palabras del inglés". (La Nación, 2016).

Siendo esta lengua exclusiva del Caribe costarricense adquiere un valor extraordinario de allí la necesidad de reconocerlo y preservarlo. Además al tener similitudes con la lengua inglesa, su uso permite comunicarse con los turistas extranjeros anglo-parlantes. Es por esto que además de mantener su uso funcional, puede ser aprovechado como una herramienta de comunicación para el turismo, ya que además de reforzar la identidad cultural al limonense. Así mismo el inglés criollo puede ser empleado para el desarrollo de emprendimientos turísticos, por ejemplo: brindar clases cortas o talleres de esta lengua a los turistas interesados y así generar ingresos.

De acuerdo con el MIDEPLAN (2014: 17) la provincia de Limón cuenta con los territorios indígenas Talamanca, Telire, Tayni y Chirripó. En cuanto a las lenguas indígenas como se observó en el cuadro 1 la provincia de Limón cuenta con la mayor población indígena del país 27.462 por autoidentificación étnica-racial para el censo 2011. Sobre las lenguas indígenas en el cuadro 3 se puede observar que de los indígenas que pertenecen a un pueblo la mayoría no habla la lengua a excepción de Limón que el número de hablantes es mayor que el de no hablantes y además sobrepasa en gran medida a las otras provincias. Por otro lado se puede notar que las personas indígenas que no pertenecen a ningún pueblo la mayoría han perdido su lengua indígena.

CUADRO 3. PERSONAS INDÍGENAS QUE HABLAN LA LENGUA.

	Pertenece a algún pueblo		No pertenece a ningún pueblo	
Provincia	Habla lengua indígena	No habla lengua indígena	Habla lengua indígena	No habla lengua indígena
San José	1 868	8 781	568	8 971
Alajuela	642	3 434	125	3 888
Cartago	3 957	1 428	89	2 973
Heredia	132	1 871	116	2 387

Guanacaste	124	8 903	81	1 027
Puntarenas	8 592	13 630	160	2 934
Limón	15 028	9 683	204	2 547

Fuente: elaboración propia con datos de INEC, 2011. Población indígena por pertenencia a un pueblo indígena y habla de alguna lengua indígena, según provincia y sexo. Corresponde a las personas que se autoidentificaron como parte de esta étnia.

Sin duda alguna la resistencia y el interés por la preservación de las lenguas indígenas son un legado patrimonial al que se le puede reforzar más y rescatar así como aprovechar. Ejemplos de lenguas indígenas que se hablan en la Región son el Bribri y el Cabécar.

Resumiendo, la provincia de limón aporta características diferenciales al resto del país que si son aprovechadas y bien encausadas pueden contribuir al desarrollo socio-económico de la región.

IX. DANZA

La danza en la zona de Limón también representa varios géneros que son en su mayoría un legado cultural afro, entre ellas podemos mencionar: el baile calipso (danza que acompaña el género musical del mismo nombre), el baile de cuadrilla y la danza africana.

Entre algunos de los representantes más destacados de la Ciudad de Limón se encuentra el bailarín y coreógrafo afrolimonense Claudio Taylor director del grupo Dancestra, profesor de danza contemporánea, danza africana, calipso y participante de videos, cortometrajes y otros.

Recientemente por medio de las beca-taller del MCJ una limonense propuso enseñar el baile calipso a maestras de primaria para que ellas puedan realizar los bailes escolares más capacitadas sobre los movimientos e historia, esto responde a la preservación de la danza y a la difusión de la misma en la Ciudad y de alguna forma en el currículo educativo.

X. GASTRONOMÍA

La gastronomía limonense es un poco más conocida en el resto del país ya que es muy apreciada por sus ingredientes y sabores, no obstante hay platillos realizados por los ancestros pero que actualmente muchos limonenses -sobre todo la población más joven- no los conoce. Algunos de estos platillos se siguen elaborando en las casas pero no se venden al público y no se comercializan.

La gastronomía de Limón tiene influencia del Gran Caribe principalmente de Jamaica, esto hace que sus sabores sean muy gustosos, especiados y con combinación de ingredientes diferentes al resto del país, algunos de sus ingredientes son: coco, tomillo, especias picantes como el chile, curry, mariscos, tubérculos, etc; siendo el *rice and beans* uno de los platillos más famosos y ampliamente conocido por los costarricenses. Otros ejemplos de platillos conocidos son: el *paty*, el *plantintart* o *pantintá* (relleno de plátano maduro, de ahí su nombre que proviene del vocablo inglés *plantain*) la sopa de mondongo, el *ron don*, la *sour soup*, *stew beans*, bebidas como el *sorrel*, la *hiel* y su variante el agua de sapo por mencionar algunos. La gastronomía aunque es más conocida y apreciada le falta mayor aprovechamiento como elemento cultural para el turismo.

XI. ARQUITECTURA

La Ciudad de Limón cuenta con varias estructuras arquitectónicas que fueron declaradas patrimonio nacional, edificios que fueron utilizados en el pasado principalmente para actividades comerciales o sociales incluyendo prácticas religiosas y que tienen una gran belleza escénica, varios con características de la arquitectura caribeña, corredores externos y/o internos, techos

altos para la ventilación y evitar el calor, patios internos, corredores estilo victoriano inglés o más bien victoriano-caribeño, unos con estructuras internas de bahareque francés con decoraciones en alto relieve y otros con estructuras internas metálicas y techo de cristal, un kiosko en el parque central que fue una especie de jardín botánico, un malecón o tajamar, iglesias, etc.; muchos de estos edificios fueron utilizados por la United Fruit Company en la época de mayor auge del enclave bananero. Pero más que obras arquitectónicas es importante preservar, recordar y difundir las historias que guardan detrás de sus paredes, las que el ojo común puede pasar desapercibida si no la conoce, incluso para los mismos locales que desconocen sus historias y relevancia.

Anteriormente se mencionó el edificio *Black Star Line* o *Liberty Hall*, ubicado en el centro de la Ciudad y que funcionó desde su creación hasta la actualidad como centro de reuniones y actividades sociales para los ancestros y los descendientes de la población afro del Limón, según el MCJ (2011: 100) sobre el inmueble "[…] se puede reconocer como la primer Casa de la Cultura en el país al "Black Star Line" en Limón; construida a inicios del siglo xx respuesta a un movimiento de fortalecimiento étnico, cuyos miembros con el paso del tiempo lo convierten en un centro cultural, en donde hasta la fecha se conservan y promueven las manifestaciones culturales afrolimonenses".

Administrado por la UNIA, abierto al público limonense, se convirtió en un símbolo arquitectónico de la cultura del lugar, hasta que se destruyó por completo en un siniestro el 29 de abril de 2016, ya había sido restaurado en 1990 por el Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio del Ministerio de Cultura, sin embargo en la actualidad solo queda una pequeña estructura de cemento y su placa.

Según la información que proporciona ICOMOS Costa Rica en su sitio web bajo el tema Patrimonios arquitectónicos: provincia de Limón las declaratorias patrimoniales de bienes inmuebles estos son tutelado por la Ley 7555 del 20 de octubre de 1995.

A continuación se presenta un cuadro resumen de las declaratorias patrimoniales de bienes inmuebles estatales y privados en la provincia de Limón, según decreto o ley y fecha de la construcción, basándose en la lista proporcionada por ICOMOS Costa Rica.

En la provincia de Limón existe un total de 26 inmuebles declarados patrimonio, que se muestran a continuación:

CUADRO 4. INMUEBLES CON DECLARATORIA DE PATRIMONIO DE LA PROVINCIA DE LIMÓN

	Ubicación Provincia, Cantón, distrito	Descripción	Época Constructiva
1	Limón, Guácimo, Guácimo	Antiguo Tramo Línea de ferrocarril Cabañas y Toro Amarillo	1901-1950
2		Puente Ferroviario sobre el Río Guacimito	1851-1900
3		Puente Ferroviario sobre el río Guácimo	1901-1950
4		Antigua Capitanía de Puerto	1901-1950
5		Antiguos Edificios United Fruit Company	1901-1950
6		Black Star Line	1901-1950
7		Casa Misionera de la Iglesia Bautista	1851-1900
8		Edificio de Correos y Telégrafos	1901-1950
9		Edificio Patronato Nacional de la Infancia	1901-1950

10	Limón	Escuela General Tomás Guardia	1901-1950
11		Estadio Big Boy	1851-1900
12		Hotel Cariari	1851-1900
13		Foto Familia Ingianna Rosito	1901-1950
14		Isla La Uvita	-
15		Mercado Municipal	1901-1950
16		Palacio Municipal	1951-2000
17		Parque Balvanero Vargas	1851-1900
18		Pasaje Cristal	1901-1950
19		Pensión Costa Rica	1901-1950
20		Tajamar	1851-1900
21	Limón, Pococí, Guápiles	Antigua Estación del Ferrocarril al Atlántico	1901-1950
22		Antigua Línea de ferrocarril entre Limón y Toro Amarillo	1901-1950
23		Casa de Huéspedes El Diamante	1901-1950
24		Casa Finca La Numancia	1901-1950
25		Escuela Justo Antonio Facio de la Guardia	1901-1950
26		Antigua Escuela de Español	1901-1950

Fuente: Elaboración propia con datos de ICOMOS Costa Rica (2018).

En cuanto al Patrimonio histórico arquitectónico por provincia, "Costa Rica cuenta con 342 inmuebles declarados patrimonio histórico arquitectónico que están registrados en el Sistema de Información Cultural de las Américas, distribuidos en sus 7 provincias. La provincia con mayor número de inmuebles es San José con 142 […]"; por su parte Limón cuenta con 22 al igual que Puntarenas. (MCJ, 2011: 80)

La preservación de los edificios está resguardada bajo la legislación cuando cuentan con declaratoria patrimonial; debido a que no se pueden modificar las estructuras y otras condiciones y a pesar de que se brinda un incentivo para conservar en buen estado el inmueble para algunos propietarios esto no es suficiente ya que en ocasiones quieren sacar provecho al terreno y no necesariamente conservar el inmueble. A pesar del valor de estas estructuras para el turista que le interesa conocer la cultura este tipo de turismo no ha sido desarrollado en la ciudad por lo que muchos optan por dejar que el inmueble se deteriore para justificar su demolición, esta es una práctica que se da en todo el territorio nacional, especialmente en algunas áreas urbanas de la capital que con el tiempo se transformaron en zonas altamente comerciales, esto no deja de ser preocupante para la conservación de los bienes patrimoniales. Los inmuebles declarados patrimonio nacional por lo general se conservan en buen estado pero dependiendo de factores climatológicos como: el salitre, la humedad, la lluvia y el sol sufren una afectación natural.

XII. RETOS

Los retos son de carácter turístico vinculados al aprovechamiento de la cultura, el patrimonio, el ambiente, los pueblos originarios; en el sentido de que el desarrollo turístico sirva como medio para subsanar ciertas carencias, rezagos y mejorar la calidad de vida de los pobladores de la Ciudad de Limón y de la Región Caribe. Por medio del aprovechamiento de la riqueza cultural existente se pueda impulsar el turismo en la región.

Los retos también son de carácter político, administrativo y de participación ciudadana. No solo se trata de aumentar la visitación sino que la oferta sea de calidad, acorde con las políticas de sostenibilidad del país y del turismo sostenible.

Se necesita promover iniciativas, emprendimientos de los ciudadanos y de las organizaciones sociales, y se debe reconocer que hay problemas, deficiencias y limitaciones que deben ser resueltos a la mayor brevedad pero se requiere de voluntad política y coordinación interinstitucional.

Otro reto es buscar alternativas para sacar un provecho económico de los inmuebles, aunque no tengan declaratoria patrimonial, pero cuyas características estéticas reflejen la cultura limonense y así evitar su deterioro por medio de los ingresos que podría generarse a través del turismo.

Se debe crear consciencia en la ciudadanía sobre el valor del patrimonio y promover un mayor compromiso en la preservación del mismo. Es importante que las personas se identifiquen con los recursos patrimoniales y sean garantes del cuido a través del aprovechamiento. Es sin duda un reto muy complejo porque requiere de la sensibilización de la ciudadanía y de la búsqueda del bien común.

¿Por qué desarrollar el turismo cultural? Porque como se señaló anteriormente el turismo es la actividad que más ingresos genera y dinamiza la economía del país, porque el país tiene un buen posicionamiento internacional; porque se cuenta con recursos y atractivos culturales y no se le da el verdadero valor que poseen; porque ya se cuenta con cultura viva y no es necesario crearla o inventarla, solo encausarla; porque la mejor forma de preservarla es apropiándose, mostrándola y transmitiéndola.

XIII. BIBLIOGRAFÍA

Universidad de Costa Rica y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2016). Atlas Cantonal de Desarrollo Humano Cantonal de Costa Rica. San José, Costa Rica.

División territorial administrativa de Costa Rica. Decreto n° 35213-mg publicado en La Gaceta nº 100 del 26 de mayo de 2009.

Instituto Costarricense de Turismo, ICT. (2005-2012). Anuarios Estadísticos de Turismo 2005 al 2017. San José Costa Rica.

Instituto Costarricense de Turismo, ICT. (2017). Llegadas de cruceros y cruceristas a Costa Rica, San José Costa Rica.

Instituto de Desarrollo Rural. (2016). Caracterización del Territorio Limón-Matina. San José, Costa Rica.

Instituto Nacional de Estadística y Censo. (2011). Costa Rica: Población total por grupos de edades, según provincia y cantón.

Instituto Nacional de Estadística y Censo. (2011). Costa Rica: Población total por autoidentificación étnica-racial, según provincia y sexo.

Instituto Nacional de Estadística y Censo. (2016). Manual de clasificación geográfica con fines Estadísticos de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Ministerio de Cultura y Juventud. (2011). Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultura de las Américas, CR. San José, Costa Rica.

Ministerio de Planificación Nacional y Política Económica. (2014). Región Huetar Caribe: plan de desarrollo 2030. San José, Costa Rica.

Organización Mundial del Turismo (2017). Panorama OMT del turismo internacional.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2013). Informe nacional sobre desarrollo humano 2013. Aprendiendo a vivir juntos: Convivencia y desarrollo humano en Costa Rica. San José, Costa Rica.

UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales.

Documento PDF: http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf

- Sitios de internet

ICOMOS Costa Rica. (2018). Patrimonio arquitectónico, provincia de Limón: declaratorias patrimoniales de bienes inmuebles. Consulta del 26 de mayo de 2018, del portal de internet: http://www.icomoscr.org/content/index.php/patrim-arquitect/61-patrimonio-limon

Junta de Administración Portuaria y de Desarrollo Económico de la Vertiente Atlántica. (s.f.). Inventario de Atractivos Turísticos. Limón: Costa Rica.

La Gaceta N° 240 — 12 de diciembre de 2012. (2012). Decreto Ejecutivo Nº 37418. Consulta del 9 de mayo de 2018, del portal de internet:

https://www.imprentanacional.go.cr/pub/2012/12/12/comp_12_12_2012.pdf

Organización Mundial del Turismo. (2018). Definición de Turismo Sostenible. Consulta del 26 de mayo de 2018, del portal de internet: http://sdt.unwto.org/es/content/definicion

Semanario Universidad. (2010) Limon Tak da sus primeros pasos. Consulta del 09 de mayo de 2018, del portal de internet: https://semanariouniversidad.com/cultura/limon-tak-da-sus-primeros-pasos/

Instituto de Investigaciones linguisticas de la Universidad de Costa Rica. (s.f). Criollo limonense. Consulta del 09 de mayo de 2018, del portal de internet: http://inil.ucr.ac.cr/linguistica/criollo-limonense/

La Nación. (2016). Limón quiere su lengua criolla en aulas y juicios. Consulta del 09 de mayo de 2018, del portal de internet: https://www.nacion.com/el-pais/limon-quiere-su-lengua-criolla-en-aulas-y-juicios/HJ3ZGLXOPZFVNE7FG774GZAF6A/story/

IDENTIDADES, PATRIMONIO Y ARTE RESIGNIFICADO COMO PAISAJE TEXTUAL EN QUEBRADA DE HUMAHUACA, JUJUY, ARGENTINA

Civila Orellana, Fabiola Vanesa

IDENTIDADES, PATRIMONIO Y ARTE RESIGNIFICADO COMO PAISAJE TEXTUAL DE QUEBRADA DE HUMAHUACA, EN JUJUY, ARGENTINA.

I. ARTE, DISCURSO Y PATRIMONIO

El arte, como aclara Ferrater Mora, está ligado con el "hacer" y con la elaboración estética. Se entiende por estética aquello que tiene que ver con la producción de belleza. Aristóteles relacionaba también la poética con el hacer, producir o crear nuevos objetos que amplían una visión del mundo. El formalista Jakobson (1960), en sus estudios sobre poética, describe la función estética como aquella relacionada con selecciones y equivalencias combinatorias, y con un trabajo sobre el mensaje. Esta descripción abre el concepto hacia una perspectiva comunicativa. Fischer vincula la función del arte con el proceso del trabajo, relacionado con la producción de un objeto artístico. Trabajo y lenguaje se interrelacionan para dar lugar a una expresión humana por excelencia, como pueden ser las artesanías, los cantos tradicionales o la gastronomía, en términos de la UNESCO "arte culinario", entre otras expresiones. Y en todas ellas interviene el aspecto del cuerpo, o mejor aún de la corporalidad, es decir un cuerpo envolventemente social y con ello el aspecto de la performatividad o *performances* es decir como la actuación comunicativa estéticamente marcada para un público determinado (Bauman, 1974). Tal *performances* puede ser considerada como discurso que se advierte en diferentes contextos.

Cabe destacar aquí que entiendo al discurso en términos de Barthes (1970,1971) es decir como un conjunto de palabras superior a la oración. Por su parte, Greimas (1976) sostiene que cada discurso constituye formaciones discursivas cuyos significados se interrelacionan dentro de distintos campos semánticos. Tales campos aparecen como organizaciones profundas del contenido, formulables como axiologías o sistemas de valores, y como formaciones discursivas en términos de continuidad. Desde una perspectiva convergente, Bajtín (1982) sostiene que todo enunciado entabla un diálogo con otros discursos en el que es posible descubrir un entramado de redes discursivas. Considera los géneros discursivos como tipos temáticos, compositivos y estilísticos relativamente estables, y advierte que existen tantos géneros de discursos como situaciones comunicativas. Extiende el concepto canónico de "género" a las situaciones de la vida cotidiana y pone el acento en el problema del entrecruzamiento y mixturas genéricas. Tal entrecruzamiento genérico, o mejor aún, contrapunto discursivo, puede advertirse entre discursos institucionales como pueden ser las reglamentaciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el Consejo Internacional de Museos y Sitios (ICOMOS), la Secretaria de Turismo de Jujuy, entre otras instituciones y los discursos no institucionales provenientes de testimonios orales de los/as lugareños/as hasta las voces de operadores turísticos pasando por las de miembros de comunidades originarias. Forman parte también de este entrecruzamiento o contrapunto discursivo otros discursos, como los escritos y mediatizados que van desde la publicidad hasta los enunciados virtuales. Todo esto configura una compleja red de discursos sociales, orales y escritos, institucionales y no institucionales, directos y mediatizados. Esta compleja red permite advertir el espacio patrimonializado de la Quebrada de Humahuaca como un paisaje cultural textualizado. En este sentido, Venturoli (2004) caracteriza en efecto el paisaje como un "ambiente constituido por lo material, simbólico y psicológico; esto es como un verdadero texto" (*op.cit,* 2004:88). Sostiene, asimismo, que el paisaje es un invento humano, una forma cultural más que ambiente natural, por eso conviene hablar de un ambiente vital de la vida humana, de las diversas formas y diversas

voces. Dentro de los discursos, considero especialmente el formato narrativo. Entiendo la narración como forma secuencial de organización de la experiencia en general (Bruner, 2003) y, en particular, de la experiencia del paisaje como entorno material y simbólico vinculado con vivencias cotidianas, textualizadas en un formato narrativo, que brinda la posibilidad de articularlas en una organización episódica.

El patrimonio entonces es considerado teniendo en cuenta la acepción de la UNESCO, en relación tanto al patrimonio cultural esto es las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de un pueblo y el patrimonio natural como aquellas formaciones geológicas, monumentos naturales o lugares naturales. Tanto en el patrimonio cultural como natural el requisito ineludible es la de poseer un "valor único excepcional". Esta conceptualización sin duda entro en tensión junto con los discursos de los/as lugareños pertenecientes a las cuatro localidades estudiadas en la Quebrada, esto es Volcán, Purmamarca, Tilcara y Humahuaca. Tales voces pusieron en evidencia la polisemia del concepto patrimonio, dando cuenta que el patrimonio cultural, esto es las vivencias cotidianas, las performances artísticas y demás están estrechamente ligadas con el patrimonio natural, vinculado directamente con el entorno o paisaje de la zona, textualizando así con las narrativas el paisaje. De este modo, propongo entonces hablar de un "paisaje textual" esto es la interface entre naturaleza, significados y sociedad en un entorno determinado, cualquier entorno (Civila Orellana, 2018, 2014).

II. DE LA CORPORALIDAD, LAS ARTESANÍAS Y LA COPLA: LA TEXTUALIDAD ARTÍSTICA DEL PAISAJE

Volviendo al aspecto de la corporalidad, cabe decir que ha sido objeto de reflexión tanto de la antropología como de la sociología, en investigaciones producidas en el ámbito internacional (Mauss 2006, Csordas 2011, Le Breton 2002) como aquellas efectuadas en la Argentina (Citro 2010 y 2012). Se destaca en estos debates dos tensiones. La primera, entre cuerpo y *embodiment*, como corporización cultural de una entidad biológica y la segunda, entre el *embodiment* y la del cuerpo representado como texto, propia de un abordaje semiótico. Éste se propone el camino de una etnografía de la experiencia y la noción de 'cuerpo vivido' como punto de partida metodológico. De acuerdo con la perspectiva semiótica, parto de la distinción de las clases de signos propuesta por Pierce (1987) en ícono, índice y símbolo. Compatibilizo esta perspectiva con la metodología de aproximación a la corporalidad propuesta por Verón (1988), quien caracteriza al cuerpo como capa metonímica de producción del sentido, que vehiculiza signos indiciales de su existencia. Tales signos indiciales pueden ser construidos como un discurso visual que remiten a ciertas experiencias. Como por ejemplo el discurso de la artesana Dora de Tilcara (Fig. 1 y 2) remite a un universo de significación que se vincula con aspectos de su identidad, manifestada en su vivencia laboral. De esta forma Dora expresa que una fotografía junto al telar significa "valorar su trabajo". Tal enunciado da cuenta de la fisura que se crea frente al estereotipo de la artesana. En tanto su labor es actualizar las prendas para comercializarlas a precios "actualizados" y no ser un "cuerpo que posa" para un registro costumbrista del noroeste argentino.

FIG. 1 Y 2 DORA EN SU TALLER DE TELAR, TILCARA

La copla por su parte también textualiza el paisaje quebradeño Asimismo, considere la copla en su dimensión sígnica, como expresión corporal, poética y simbólica del patrimonio. La voz de Daniel, docente de Purmamarca, dio cuenta de la existencia efectiva de esta elaboración poética del discurso. La *performance* del coplero constituye ciertamente una forma particular de interacción comunicativa y corporal, con ciertos rasgos diferenciales. En la ronda la copla circula de boca en boca fluyendo en interpretaciones individuales que se van alternando en un contrapunto que se establece entre un hombre y una mujer (Fig.3) y versa generalmente en situaciones de la vida cotidiana. Siempre está acompañada de reiteraciones colectivas, mientras la ronda gira imperceptiblemente al compás de un movimiento rítmico efectuado por los pies y diciendo versos como estos:

El contrapunto coplero de la Quebrada y Puna Jujeña
(de Marcelo Fortunato Zapana, autor Humahuaqueño)
MUJER
Desde Tilcara me vengo
para buscar tus amores.
Vidita, si no me creies
Te vu´a tirar con mis flores.
VARON
A vos, vidita, te quiero
cada día más y más.
Y aunque tengas tu marido
yo te quiero mucho más.
MUJER
Una cinta verde
y otra colorada.
Te han dicho que tengo dueño.
Mentira, no tengo nada.
HOMBRE
Casau me has dicho, vidita,
y eso no tiene que ver.
Problemas de matrimonio
se arregla con un papel.

FIG. 3: HOMBRE Y MUJER COPLERO/A

Tal como esgrime este contrapunto la diferencia entre el hombre y la mujer "se arregla con un papel" dando así el sesgo jocoso de la copla. Seguidamente también dentro de las coplas risueñas se lee los siguientes versos:

Desde el San Bernardo ¡ay si!
me saludaba un salteño,
y en el saludo decía:
¡yo quisiera ser jujeño! (Raul Calisaya,
coplero de la Quebrada)

Así, por ejemplo, de acuerdo con este texto, las coplas constituyen un discurso situado en un espacio concreto, correspondiente al ámbito "jujeño", como expresión diferencial frente a otro grupo como el "salteño". En cada nueva manifestación poética, la tradición se actualiza en un proceso de "reinvención" de tradiciones (Hobsbawm, 1983) o de "proceso de retradicionalización" (Bauman, 1975), los sujetos "reinventan" sus prácticas, configurándose en nuevas expresiones identitarias que se resignifican en nuevos contextos. Se advierte así la *textualidad del paisaje* puesta en acto a través de diferentes narrativas, en un contrapunto de voces copleras relacionadas a distintas experiencias vitales de los/as lugareños/as y expresiones artísticas, vinculadas a la naturaleza polisémica del concepto "patrimonio mundial de la humanidad" (*world cultural heritage*). En este sentido, en dicho contrapunto de voces se circunscriben formas particulares de pensamiento relacionado con la capacidad humana de imaginar una visión del mundo. Desde esta óptica, la forma narrativa o la narratividad actúa como una herramienta ordenadora del recuerdo y la memoria sirve como vehículo y expresión de la identidad de un grupo, en virtud de su capacidad de almacenamiento y actualización de la experiencia comunitaria, estrechamente vinculada con el proceso de construcción del patrimonio desde un punto de vista diacrónico.

III. DEL ENCUENTRO DE COPLEROS EN TILCARA, 2018

En el contexto de las tierras altas de Jujuy (Quebrada y Puna) y de algunas comunidades del Noroeste argentino, relacionadas con el canto coplero, Zapana (2015) identifica tres procesos de legitimación que operan en la incorporación de los discursos copleros (el contrapunto, como se vio, y también los soliloquios y las ruedas) en diversos tipos de cánones. En primer lugar, la legitimación desde lo vocacional. En segundo lugar, desde lo epistémico metatextual y finalmente desde lo epistémico textual. Las denominaciones de estos tres mecanismos se relacionan con los aspectos "vocacional" y "epistémico" involucrados en la formación de un canon (Mignolo, 1998: 237 en Zapana, 2015).

1. Legitimación desde lo vocacional: cada comunidad humana tiene la necesidad de poseer un canon, tanto como conjunto de valores y criterios como de discursos, porque existe una vocación de todo grupo social a autoconservarse y a delimitar su espacio frente a otras sociedades.
2. Legitimación desde lo epistémico metatextual: con esta reflexión, interesa determinar qué discursos sociales del sistema cultural, externos al género discursivo coplero, inciden para que estos sean canonizados por la crítica o por los docentes. Para Lotman (en Zapana, 2015) todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula.
3. Legitimación desde lo epistémico textual: en el contexto de universidades del Noroeste argentino, algunos estudiosos desarrollan investigaciones sobre el discurso coplero (Zapana, 2015).

De esta forma, el autor caracteriza estos elementos canónicos discursivos como formas que estructuran el discurso o el arte coplero. Como bien se dijo y adhiriendo al autor, la rueda forma parte del proceso de legitimación de este canto tradicional. Tal rueda de copleros/as se realiza todos los años en la localidad de Purmamarca y reúne propios y ajenos, dado que se realiza en mes de enero. El espacio de la rueda de copleros/as es un espacio comunicativo que textualiza con el canto el paisaje del cerro de los siete colores, icono de la Quebrada y del Noroeste argentino. En este evento de interacciones copleras, los/as participantes acuden con las cajas desde la mañana hasta el cierre por la tarde/noche. Los/as copleros/as pueden ser consagrados/as o noveles. Las ruedas no tienen distinción de saberes, se aprende a coplear en la rueda, tampoco tiene distinción de género, hombres y mujeres realizan contrapuntos, y mucho menos existe una brecha generacional, ya que los/as jóvenes buscan coplear con los/as copleros/as más avezados/as en el canto, tal como se advierte en las fig. 4 (cerros de siete colores), fig.5 y 6 (exterior patio ronda de copleros/as) y fig.7 y 8 (roda de copleros/as intergeneracionales).

FIG.4. CERRO DE SIETE COLORES-PURMAMARCA, JUJUY, ARGENTINA

FIG. 5 Y 6. EXTERIOR PATIO ENCUENTRO DE COPLERXS

FIG.7Y8-RONDA DE COPLERXS

IV. CONSIDERACIONES FINALES

De la identidad en contexto patrimonial y artístico

Este evento comunicativo denominado "encuentro de coplerxs" refuerza el carácter retórico del arte, en tanto se busca persuadir y mantener una tradición que forma parte del acervo del noroeste argentino, sobre todo de Jujuy. A su vez se construye una identidad diferencial (Bauman, *op.cit)* frente a otra identidad tanto provincial, nacional e internacional.

En este sentido, estas imágenes en tanto iconos semióticos advierten también el diálogo intertextual *bajtiniano* que se construye entre el discurso artístico de la copla, el discurso turístico (el encuentro se realiza en temporada alta, enero), el discurso institucional de la UNESCO y el Gobierno de Jujuy que interviene y regula el espacio patrimonial, con un vinculando asi elementos estereotipados de la zona (Purmamarca es un ícono y estereotipo del patrimonio argentino) pero que genera adhesión o en los término de Kaliman autoadscripción al seno del colectivo quebradeño y por ende forma parte de la estructura artítica resignifica del patrimonio.Y se resignifican en tanto en Quebrada de Humahuaca, se advierten elementos mediante los cuales se representa a cada actor social y sus valores y estos pueden ser considerados como elementos simbólicos: la caja misma y el coplero o la coplera. Con estos elementos se configuran representaciones significantes tanto a nivel externo, es decir, para el otro que observa, como a nivel interno, en virtud del sentimiento del grupo. Es así como advierto también que se trata de una manifestación folklóricas observable que se resignifica dinámicamente en la implementación de elementos tecnológicos. Es común ver la cantidad de cámaras o medios extranjeros documentando esta celebración. En cuanto a la corporalidad, se fomenta hábitos corporales tanto por parte de los lugareños como de los turistas en tanto cada actor social cumple un rol en la *estructura ritual del encuentro de copleros/as* que reúne expresiones intergeneracionales y que lo expresan en la proxémica del espacio recreada en la atmósfera ideal para pronunciar una copla. En esta situación comunicativa explícita, advierto al cuerpo como conductor fundamental de las expresiones, manifestaciones y de las identidades de todos los actores sociales intervinientes. A través de la corporalidad se transmite un mensaje, el del arte y en especial del arte coplero como parte de la identidad colectiva del espacio en donde los cuerpos se tornan más dóciles y a una predisposición aún más hacia la exposición que termina construyendo el "ser coplerx".

V. BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, M. 1982. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

BARTHES, R. 1970. "El efecto de realidad", Lo verosímil, Buenos Aires, *Tiempo Contemporáneo,* pp. 95-102.

BARTHES, R. 1971. *El discurso de la historia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BAUMAN, R. 1972. "Differential identity and the social base of Folklore". *Toward new perspectives in Folklore* ed. by Américo Paredes and Richard Bauman, Austin and London: University of Texas Press: 31-41.

BAUMAN, R. 1975."Verbal art as performance". *American Anthropologist,* 67: 290- 297.

BRUNER, J.2003.*La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida,* México, Fondo de Cultura Económica.

CITRO, S. 2010. *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos.* Editorial Biblos, Buenos Aires.

CITRO, S. 2012. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas.* Buenos Aires, Biblos.

CIVILA ORELLANA, V. 2018. *Quebrada de Humahuaca: patrimonio, procesos sociales y paisaje cultural,* Buenos Aires, Prometeo (en prensa)

CIVILA ORELLANA,V. 2014. *Argentina y sus paisajes culturales: patrimonio, folklore y comunicación en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy*. Buenos Aires: Malaspina.

CSORDAS, Th. 2011. "Modos somáticos de atención", *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* ed. Por Silvia Citro, Buenos Aires: Biblos, 83-104.

FERRATER MORA, J. 1971. *Diccionario de Filosofía,* Buenos Aires, Sudamericana

GREIMAS, A. 1976. *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

JAKOBSON, R. 1964. "Closing Statement: Linguistics and Poetics", Style in Language, Th. A. Sebeok (comp.) Massachussetts, MIT Press, 350-377. Traducción castellana de Ofelia Kovacci (1976): "Lingüística y Poética", Buenos Aires, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA .

KALIMAN, R. 2006. *Identidad: propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán: Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

LE BRETON, D. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva visión.

MAUSS, M. 2006. *Manual de Etnografía,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PEIRCE, Ch. S. 1987. *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.

VENTUROLI, S. 2004. *Il paesaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e memoria nell'area andina*, Bologna, CLUEB.

VERÓN, E. 1988. "Cuerpo significante", *Educación y comunicación,* L. Rodríguez Illera (comp.) Barcelona, Paidós, pp. 41-61.

ZAPANA, M. 2015. Procesos de canonización de los discursos copleros en revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1977/1812 (Fecha de consulta 31/05/2018)

THE POWER OF TRANSFORMATION

Cardoso Villaboim de Carvalho, Heloisa

O PODER DA TRANSFORMAÇÃO: MÁSCARA À FLOR DA PELE

Esta pesquisa faz parte de trabalhos desenvolvidos em teatro e em artes visuais na qual venho experimentando formas e pinturas após meus aprendizados com os Mestres Donato Sartori Centro Maschere e Strutture Gestuali e I Made Djimat (Tri Pusaka Foundation – Vila Batuan – Bali – Indonésia)

Este estudo pretende examinar a máscara sob o ponto de vista do mascareiro - desde sua criação, passando por todas as etapas de construção até a paramentação: Quando se dá a metamorfose do ator – o surgimento de seu duplo. Na busca desta força sobrenatural capaz de interferir nos acontecimentos, transformando em um momento sagrado.

Em Bali o Mestre Djimat se prepara para uma apresentação no templo. Eu peço sua permissão para tirar fotos de sua paramentação, que é lenta, e aos poucos ele vai se interiorizando de uma forma tão profunda que seu olhar se modifica... Depois de vê-lo nesta preparação, colocando sua "pele", roupas, acessórios e se transformando, compreendo melhor a Máscara como o conjunto de elementos que compõe o personagem. Desde o corpo do ator, sua postura, gestos e movimentação. Sua pele, a extensão da epiderme traduzidos em um figurino através de alteração de formas corporais ou faciais, tecidos, texturas, pinturas, resultando em uma composição de um personagem dramático com suas características, estado de animo, significados sociais e culturais. Pretendo investigar a máscara como um signo sagrado que amplia com suas várias camadas o poder da transformação, ecoando os anseios da comunidade, impulsionando e solidificando modificações socioculturais.

I. MÁSCARA, FIGURINO, PARAMENTAÇÃO

I.1 The power of transformation

This research is part of works developed in theater and visual arts in which I have been experimenting with forms and paintings after my apprenticeships with Masters Donato Sartori (Centro Maschere e Strutture Gestuali) and Djimat (Tri Pusaka – Vila Batuan – Bali Indonesia)

This study intends to examine the mask from the point of view of the mask maker - from its creation, through all stages of construction to the paramentation: When the actor's metamorphosis occurs - the appearance of his double. In the quest for this supernatural force capable of interfering in events, transforming into a sacred moment.

In Bali, Master I Made Djimat prepares for a presentation at the temple. I ask his permission to take photos of his paramentation, which is slow, and. he gradually internalizes himself in a way so intense that his look modifies. After seeing him in this preparation, putting his "skin", clothes, accessories and transforming himself, I understand better the Mask as the set of elements that make up the character, from the actor's body, posture, gestures and movement. The skin, the extension of the epidermis translated into a costume by altering body or facial forms, fabrics, textures, paintings, resulting in a composition of a dramatic character with its characteristics, mood, social and cultural meanings. I intend to investigate the mask as a sacred sign, which expands with its many layers the power of transformation, echoing the community's desires and solidifying socio-cultural changes.

II. MASK, COSTUME, PARAMENTATION

Um cheiro açucarado e intenso, acrescido do perfume das flores, permeia o ar e intensifica os sentidos de tal forma que mal consigo respirar. Imagens de gigantes, deuses guardando jardins, muros e praças, enchem meus olhos.

Tecidos xadrez, preto e branco, representando as extremidades do bem e do mal, opostos complementares, cobrem algumas delas. Outras evidenciam as cores dedicadas ao Deus da destruição, transformação e renovação: *Shiva*, envolto em amarelo e branco. *Brahma* destaca-se em vermelho, mote da criação. *Visnhu* assume a indumentária negra, lançando sua proteção àqueles que por ali passam.

Baseado no princípio hindu do *Dharma*, as construções refletem a força régia da existência, a essência. Templos, casas, seres e objetos devem estar alinhados em tempo e espaço a fim de alcançar a harmonia com o universo. Construídas no eixo *kaja-kelod*, norte-sul, *kaja* em direção às montanhas e *kelod* em direção ao mar. A moradia ganha vida e corpo a partir das mãos do arquiteto tradicional, *"Undagi",* que faz uso das medidas do corpo de seu proprietário. Espaços de morar são concebidos a partir da habitação primordial da alma: o corpo.

Os princípios fundamentais, espaço e tempo, são os guias de muitas situações cotidianas de Bali e se apresentam integrados com os ensinamentos sobre a máscara: sua construção e seu uso.

A sensação é a de estar nas páginas de um livro de histórias fantásticas e exóticas. Os sentidos são estimulados a todo o momento, trazendo ao corpo uma presentificação a partir da energia da ambiência local.

Cestas são carregadas de pétalas de flores e arroz. As oferendas são vendidas no mercado e vão para os altares, que não têm imagem. O vazio é valorizado. Locais sagrados esperando seu olhar. Na sala de aula de Mestre I Made Djimat, as atividades acontecem da lua ao nascer do sol. Às cinco da manhã são dados os primeiros passos da *Rejang*, dança sagrada, cujo nome significa "oferenda".

Um vilarejo simples, Vila Batuan, onde é possível escutar os mantras sendo entoados ao longe, e o som interrupto do gamelão, misturados com o cacarejar de um galo. O local é cercado de pequenas matas e campos de arroz que são visitados por garças campestres.

A ida a Bali tinha como finalidade o aprendizado da técnica de máscaras em madeira: as famosas *Topeng*. Também conhecer os figurinos e objetos que fazem parte desta tradição. O universo da máscara, seu figurino e a cultura que habita este território têm sido mote atrativo de minhas pesquisas há muitos anos. Em Bali, se apresenta um cenário que concretiza minhas expectativas. Nas ruas, é possível ver até mesmo crianças com pequenos canivetes, sentadas no chão, entalhando objetos em madeira macia *Pulê* – diferente da *Jati,* vinda de Java, usada para peças maiores e bem mais resistentes que suportam o sol e a chuva.

Sendo os espaços pensados a partir do conceito de harmonia, a busca pelo equilíbrio, no dia a dia em Bali, convida o habitante a estabelecer este panorama através da repetição de ações. Assim, são realizadas danças, oferendas aos deuses, confecção de máscaras, de personagens de teatro de sombras, do aprendizado do gamelão e de outros instrumentos.

Sento no chão, segurando a madeira entre os pés, com extrema dificuldade. Novamente percebo meu corpo em relação ao espaço. A posição é incômoda para uma mulher da minha idade. Diferentemente do método ocidental, entalho a madeira "Pulê" retirada da árvore sagrada que fica ao lado do Templo. O Mestre I Dewa Made Marantaka e seu pai I Dewa Gede Mandra ensinam o entalhe da máscara de um *bondrés*: Wijil , parceiro de cena de Penasar. São servos. Como uma aprendiz, inicio copiando os modelos já existentes. As ferramentas são rudimentares: *Pomutick, Pahat, Pomangot* – semelhantes a

formões e goivas planas e martelos de madeira *(Pongotok*). Uma delas, *Pemultilc,* tem uma lâmina afiada dos dois lados. Perigosa para quem nunca usou: feita para ocar o interior da máscara.

Fiquei um pouco decepcionada com o meu rendimento na escultura balinesa. Percebi que era necessário girar a máscara com os pés para entalhar melhor a madeira. Meus dedos, das mãos e pés, pareciam menores e mais curtos dos que os dos balineses para segurar a madeira e girar. É necessário um pouco de força e prática para segurar a madeira na posição correta. Havia levado do Brasil alguns pedaços de madeira "*Pulê"* para praticar, mas voltei à maneira tradicional usando uma bancada e ficando de pé.

Aprendi a confeccionar máscaras com vários artistas europeus: Comecei com *papel machê* e posteriormente fiz esculturas de máscaras com a Técnica dos Sartori - Centro Maschere Strutture Gestuali em Abano Therme – Itália. Donato foi um Mestre inesquecível, juntamente com Paola Pizzi. Através dos seus ensinamentos tenho confeccionado máscaras de couro e de madeira, além de enxergar melhor a forma, as linhas e volumes de uma escultura e os efeitos de sombra e luz. Donato sempre insistia em olhar a escultura da máscara em diferentes pontos de luz. É o mesmo principio que podemos utilizar para volumes e texturas na cenografia e no figurino .

Para entalhar uma máscara trabalhamos sempre em uma bancada com a madeira presa em um suporte fixo na mesa. Utilizamos no Brasil o cedro rosa, uma madeira bem mais dura do que a italiana – um pinho muito macio e oleoso, bem diferente dos nossos.

Voltando a Vila Batuan, após a finalização da máscara balinesa, aplicamos tinta branca, em diversas camadas. Resultado de uma mistura de cola de cartilagem animal (peixe) misturada com osso calcificado e moído, esta tinta demanda várias demãos, além de ser necessária uma secagem natural. Apenas após esses procedimentos é possível pintar os detalhes e decorar com os pelos de animais, fazendo bigodes, cabelos e os dentes de madrepérola.

Bali, a conhecida Ilha dos Deuses, tem milhares de templos. Alguns situados em pequenas ilhas, próximas ao continente. Em alguns deles são permitidas a participação de visitantes em pequenas cerimônias. Os convidados precisam entrar vestidos com um sarongue. O ritual é muito bonito e estético.

Os homens usam o sarongue amarrado na cintura e usam um *udeng* na cabeça. É um tecido dobrado como uma pequena boina. Já as mulheres o usam amarrado na altura do seio com uma faixa chamada *sash*. Escolher um sarongue no mercado de Batuan foi uma experiência prazerosa e curiosa. Eles se constituem de cortes de tecido de algodão, sedas ou poliéster, estampados com tradicionais desenhos de antigos *batiks*. O *Batik* é uma técnica de estamparia em cera típica da Indonésia.

Compreendo a Máscara como o conjunto de elementos que compõem o personagem. Desde o corpo do ator, sua postura, gestos, luz e sombra, espaço, respiração e movimentação. Sua pele, a extensão da epiderme traduzida em um figurino através de alteração de formas corporais, tecidos, texturas, pinturas, resultando em uma composição de um personagem dramático com suas características, estado de ânimo e significados sociais e culturais. Segundo Barros (2008):

"Essa pele pode ser uma camada que liberta os corpos para os mais diversos disparos criativos, mas ao contrário, também pode se configurar como artefato de freio, dependendo da finalidade limitadora, se for o propósito. Podemos pensar em seu efeito dilatador sobre as figuras dos atores e das atrizes no espaço da cena"

Em uma palestra sobre máscaras africanas no Museu Afro Brasil, a Profa. Dra. Juliana Ribeiro da Silva Bevilaqua, que a proferia, afirmou ser difícil a tradução da palavra Máscara como objeto independente da encenação, pois a máscara não é vista na África apenas como artefato e sim como a reunião de todos os elementos necessários em uma representação ou ritual.

Voltando à vivência na Vila Batuan em Bali, fomos assistir uma cerimônia no templo Pura Pemaksan, a convite de Dijmat. O templo é repleto de pessoas e as apresentações vão acontecendo ao mesmo tempo. Muitas meninas com cocares de flores e roupas douradas se preparam em fila. Uma mulher vai maquiando uma por uma. São todas muito parecidas. A gestualidade causa surpresa a uma ocidental: os movimentos parecem desarticular a cabeça do pescoço. Um grupo de velhos em um dos lados entoam mantras. Do lado esquerdo do palco, um ator conta histórias enquanto organiza os personagens do teatro de sombras. Alguns alimentos e café são distribuídos ao público, sentado no chão. Arroz e coco são embrulhados em folhas de bananeira. No fundo do palco está a orquestra de gamelão e alguns instrumentos de percussão.

Preparando-se para a apresentação, do lado direito e externo ao palco, está Mestre Djimat. Peço permissão para fazer registros fotográficos. Sua paramentação é muito lenta. São muitas peças que compõem o figurino de *Topeng Luh*. Enquanto se veste, seu olhar vai se modificando, interiorizando lentamente. Acompanho a sua preparação, enquanto veste sua "pele" aos poucos. Os trajes para *Topeng* são semelhantes às vestes masculinas do espetáculo da dança tradicional *Gambuh,* compostos de várias peças separadas, na seguinte ordem: de cima para baixo, a começar da cabeça*, gelunga, topeng, bunga kuping, rambut, badong, tutup pala, awiran lima, awiran panjang, awiran kebulet, saput, baju, gelang kana, semayut, keris, kain pitih, sabuk, jaler putih, stewel.*(desenho)[1] Primeiramente há uma roupa básica e uma espécie de túnica que cobre o corpo, do peito ao joelho, por cima *Lamak,* que é um tecido feito em tear manual, vários panos sobrepostos com muitos detalhes e pompons, calças brancas, um cinto de tecido branco, uma capa*, gelang Kana* - tornozeleiras e punhos. Com gestos simples e lentos, ele vai abotoando com delicadas cordinhas que se entrelaçam, construindo um rico traje com bordados e detalhes dourados. Por fim, um tecido recobre seus cabelos para receber a máscara.

Ele vai entrar em cena. Seu traje e seu corpo são um só tornando a máscara viva. Sua respiração agora é para dentro da máscara. Esta respiração *Bayu* , circula pelo corpo inteiro. A atriz Carmencita Palermo[2], a qual conheci em um dos Seminários no Centro Maschere Stutture Gestuali – Padova – Itália, descreve este momento do uso da respiração do performer com a mascara. É quando o espectador passa a acreditar no personagem. Eles esquecem que existe um performer por trás da máscara. O pérformer e a máscara são um só.

Na Indonésia, tal como as máscaras, os tecidos são considerados peças sagradas, representando muito mais do que um simples material para confeccionar roupas. Tecelagem e tingimentos são atividades simbólicas e normalmente desempenhadas por mulheres. Os tecidos são produzidos nas ilhas e associados a poder, proteção e status, além de serem objetos ritualísticos.

Este estudo realizado na *Tri Pusaka Arts Foundation*, investigou a apresentação *Topeng* sob o ponto de vista do mascareiro/figurinista, desde a sua criação, passando por todas as etapas de construção até a paramentação, quando se dá a metamorfose do ator – o

1 Entrevista com o artista Nyoman Budi Artha Diretor da Fundação TriPusaka -

2 Prof.Dra. Carmencita Palermo – Universidade da Tasmânia .Atriz e Pesquisadora em Estudos Asiáticos

surgimento de seu duplo. Na busca desta força sobrenatural, capaz de interferir nos acontecimentos, transforma em um momento sagrado a recepção do espectador.

O evento acima descrito se concretiza na vibração ator + cena + público. Esta é a energia proveniente dos tempos primevos, de rituais primitivos, na pele que veste, camufla, esconde, ampliando sua força comunicativa com os demais elementos de composição de cena. Esta é a consciência que o ator alcança quando se permite transformar. Uma pesquisa em torno do âmbito metafórico, conceito ou ideia, que seja expandida ligando interprete e público. De acordo com Anzieu:

> [...] Antes de ser um conceito, a ideia de um "Eu-pele" é intencionalmente uma grande metáfora. Expandindo esta metáfora, surge a possibilidade de ampliarmos essa noção para o campo da cena e do trabalho do ator/*performer,* cuja pele se transfigura constantemente em cena a serviço de suas personagens. (ANZIEU, 1989, p. 20)

Dario Fo se refere ao olhar do publico determinado por uma atitude imposta ao espectador para que ele enquadre as imagens como se a sua visão fosse constituída por uma filmadora. Através de gestos criados pelo ator poderiam ser privilegiadas ações para serem vistas pelo publico.

No processo de criação, interprete, diretores, figurinistas, mascareiros envolvidos com a atividade da escultura da máscara, de captar este signo que nunca envelhece, que atrai o nosso *olhar possuído* pela surpresa da força, da beleza, do primitivo, da ingenuidade ou do horror, é quase impossível. Aristides Alves consegue transmitir um respeito pela arte perecível das máscaras populares brasileiras com seu registro fotográfico. (Alves, pág 6, 2000) Encontrei o termo "*olhar possuído*" que define em minha opinião o que é uma apresentação com Máscara*:* É muito mais do que um olhar impregnado de idéias, é uma troca de papéis onde se inserem o olhar do Diretor, do observador, do ator, do escultor e do público. Percebo que quando Dario Fo se refere à figura do ator impor as imagens, está construindo uma vibração através de um olhar. (Dario Fo, 1998, pag 78) É onde se encontram todas as partes de um mesmo organismo – peles, corpo, figurinos, movimento, sombras e luz, captadas ao mesmo tempo pelo diretor, ator, mascareiro, figurinista.

Nesta confluência e reverberação é possível encontrar a troca entre espetáculo e público. De acordo com Coccia:

> Uma roupa é antes um corpo... Em qualquer roupa fazemos experiência de um corpo que não coincide com o nosso corpo anatomico Vestir-se significa completar nosso corpo, e é por meio dela que revelamos quem somos.... A roupa é um corpo que se apresenta apenas como imagem.... A imagem consegue capturar o real (seja ele psíquico ou objetival) e transformá-lo em algo capaz de existir além de si mesmo.. É exatamente neste sentido que o sensível dá a vida aquilo que não a possui..(COCCIA, 2010, pags 25, 80 e 94)

O Instituto de Artes da UNICAMP valorizou muito a Cultura Popular desde sua criação com o Grupo Pessoal do Victor , Raquel Trindade, Graziela Rodrigues, o brincante Antonio Nóbrega entre outros, e portanto há alguns anos desenvolvo pesquisas no âmbito das temáticas populares brasileiras nos departamentos de Dança e Teatro com os artistas: Graziela Rodrigues, Rubens Brito, Rosana Baptistella, Veronica Fabrini, Raquel Trindade, Wanderley Martins, Marcio Tadeu, Mariana Floriano, Gracia Navarro , Daniel Costa e Tiago Bassani.

Estas pesquisas sobre visualidades muitas vezes trabalha com figurinos adquiridos em brechós ou doações e vem, carregados de historias e memórias, trazendo vestígios de outras vidas. De pessoas ou lugares onde esteve. Sofrendo interferências e transformações

em sua nova utilização e customizações: Tecido colado, recortado, tingido, bordado, envelhecido com as memórias deste novo personagem.

A montagem "Entre Paragens" consistiu em estudo realizado pelo interprete e a diretora para o espetáculo que desenvolve uma narrativa não linear e atemporal, no universo das memórias e das sensações de um personagem que está entre espaços e tempos. Perpassa caminhos trilhados, espaços vivenciados e paisagens que o revelam, em reverberações sonoras, corporais e imagéticas. (BAPTISTELLA; SCARASSATTI, 2010, P. 1)

Com o olhar para o corpo expressivo e para o processo criativo em dança, a diretora Rosana Baptistella e o interprete Daniel Costa propuseram um intercâmbio entre o estudo de teorias do corpo e uma pesquisa de campo sobre a manifestação da cultura popular Brasileira - Folias de Reis, na cidade de Campinas-SP, tendo como referencial a observação dos corpos dos mestres foliões e fazendo um paralelo com o corpo do bailarino contemporâneo.

"Os foliões narram um tempo sagrado... conta Daniel Costa... O pensamento religioso cria uma ideia de um tempo e espaço sagrado. São momentos de fé, de confiança, de respeito aos deuses e antepassados. A manifestação é uma das mais ricas em rituais e toda sua cerimônia é codificada em gestos, palavras, cantos, objetos, pessoas, emoções que adquirem uma relação entre o espaço e o tempo sagrado na concepção interna."(Costa, Daniel 2010)

Este espaço e tempo encontrados nas manifestações, remetem ao *tempo-espaço* e paramentação do Mestre balinês Djimat em Batuan. São informações que utilizo para traduzir em figurino – corpo – máscara para o ator Daniel Costa no espetáculo "Entre Paragens". [3]

A máscara foi confeccionada através do método do Sartori com planos e linhas. Um rosto de velho, cansado, com a testa marcada. Pintada com uma barba bem volumosa como a dos foliões brasileiros. O traje, paletó e calça, foram estragados, tingidos, costurados, bordados, de forma a lembrar, em certos aspectos, uma farda velha. Nomes foram escritos e bordados em tiras do paletó.

A narrativa não linear e atemporal permitiu a realização do trabalho em várias etapas, acompanhando o personagem com interferências visuais em diversas das suas ações. As paisagens e sonoridades das pesquisas de campo faziam-se presentes nos ensaios e traziam à tona outros momentos vivenciados que, de alguma forma, relacionavam-se com este universo - a caixa do folião, o aboio do boiadeiro, a movimentação do exu, a cortina na janela da casa, o jogo de adivinhação, a reza-ladainha, o galo cantando, a flor, as pedras, a dança no terreiro, a máscara do Bastião, as palavras da bandeira entre tantos.

A obra Vale da Esperança, espetáculo de dança do Núcleo BPI[4], com atuação da intérprete Mariana Floriano e direção da Prof.ª Dr.ª Graziela Rodrigues, trafega por paisagens de seca e de mata, trazendo uma mulher que tem a lembrança, em seu corpo, de um filho perdido, nomeada Moça da Mata. O processo de trabalho e de desenvolvimento da personagem contou com pesquisas de campo em manifestações brasileiras que carregam a figura do boi em seu festejo ou lida, tais como: Bumba-meu-boi do Maranhão, Boi-Janeiro de Minas Gerais e Boiadeiros do Mato Grosso do Sul. (Floriano, Rodrigues 2018)

3 Ficha técnica do espetáculo Entre Paragens: Direção de Rosana Baptistella, Cenografia e Figurino de Helô Cardoso Bailarino Daniel Costa Musica Marco Scarassati Iluminação Eduardo Albergaria Fotos de Suzana Barreto e Tiago Bassani

4 NUCLEO BPI coordenado pela Profa.Dra. Graziela Rodrigues na UNICAMP - Brasil

No Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, a intérprete e a diretora buscaram associar elementos cênicos aos sentidos e ao imaginário do corpo, pois são considerados partes, extensões e projeções do próprio corpo e espaço, auxiliando a dinamizar os movimentos, as imagens e as sensações da personagem. Durante os ensaios participamos juntamente com o Professor e Artista Marcio Tadeu interagindo com sugestões e criações estéticas na cenografia, contribuindo nas diversas solicitações que iam surgindo durante dois anos, aproximadamente.

O figurino foi confeccionado com linhas e barbantes no tear manual e tingido com tintas orgânicas. Por cima da "segunda pele" foi construído um corpete de couro, feito com molde. Desenvolvimento da técnica do Sartori e inspirado nos trabalhos como os de Espedito Seleiro – tradicionais artesãos do Cariri. Sobrepõe a este corpete, outra peça de couro, com as flechas da imagem de São Sebastião. Feita para ser solta e facilmente colocada e retirada. A máscara, confeccionada da mesma forma que as populares brasileiras em papel machê, porém construída com bambu, deixando o rosto da intérprete à mostra. Todo o trabalho manual foi executado pela autora deste artigo e pela atriz Mariana Floriano. Uma das ideias centrais foi repensar a ação da paramentação realizada pelo Mestre Djomat no figurino da Mariana, combinando diversas peças de figurino e mascara/maquiagem, exigindo da intérprete e diretora uma agilidade e prontidão cênica do personagem.

III. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, Aristides – Mascaras da Bahia – Salvador – A.Alves 2000 – pag 6

Anzieu, Didier. O Eu-Pele. São Paulo: Casa do Psicologo, 1989

BAPTISTELLA, Rosana; SCARASSATTI, Marco. "Entreparagens." In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE., 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010, v.1. p. 1-4. z

Bernardo Barros, Bianca – tese "A Fábrica de Peles" Hundertwasser – O caminhar contemporâneo – 2008 - UFRJ

Coccia, Emanuele - A Vida Sensivel – pags 25, 80 e 94 – EditoraCultura e Barbarie 2010 – Florianopolis – SC

Costa, Daniel - Histórias e memórias de Folias de Reis. ITUIUTABA, editora Egil, 2010.

Floriano M, Rodrigues G – Corpos de Afetos: festejos do Vale de Jequitinhonha e o processo criativo "Vale da Esperança". Revista Cena, Porto Alegre, n24, p 64-79, jan/abr, 2018

Fo, Dario – Manual Minimo do Ator – pag 78 – Ed. Senac, 1998 SP

Palermo, Carmencita – Teatro de Máscaras-Respirando para dentro da máscara – pag 159 –Editora UDESC 2011 – Florianopolis -SC

Silva, Antonio Apolinario – Tese UFOP "Para alem do Figurino" – Outro Preto MG 2017

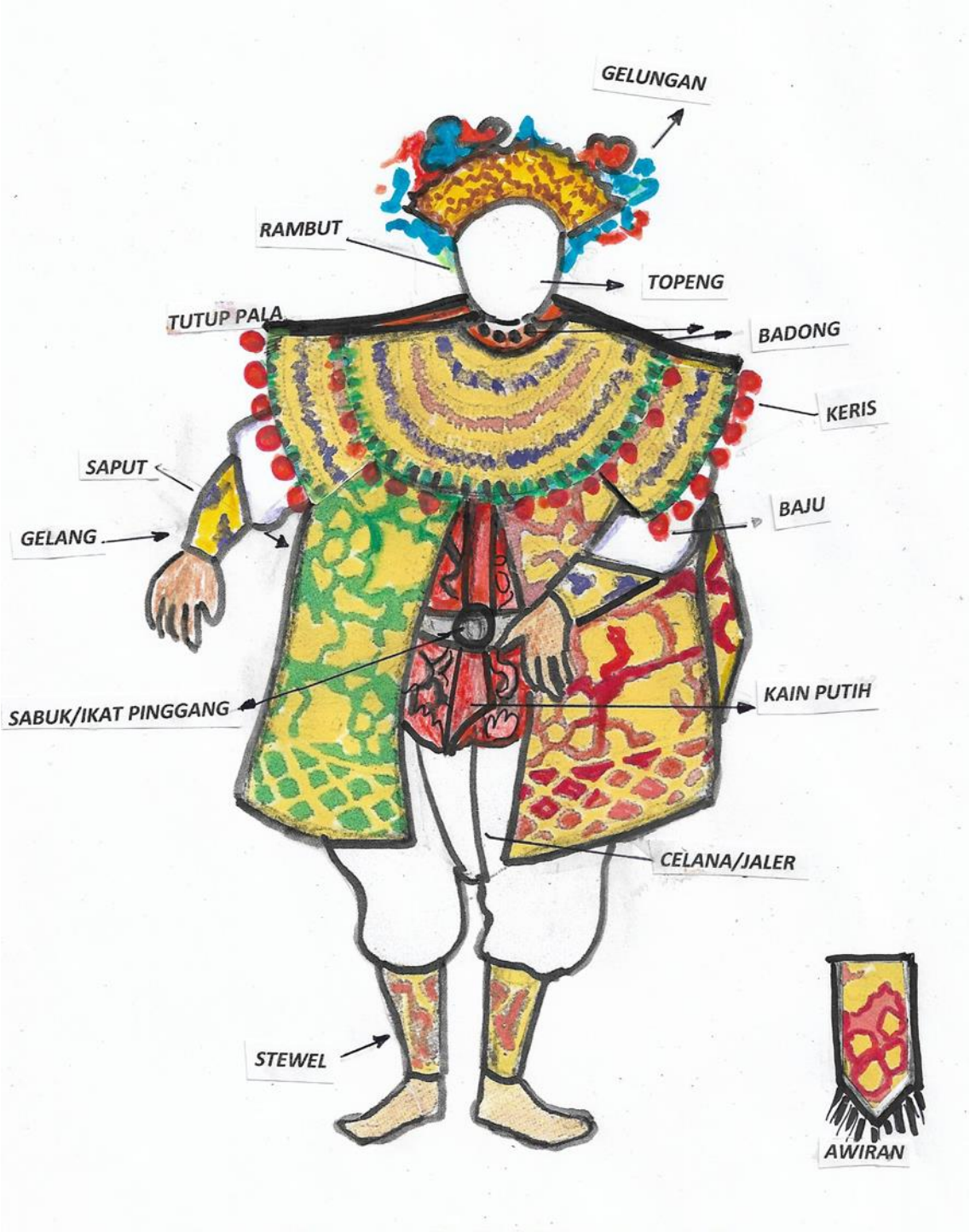
FOTOS

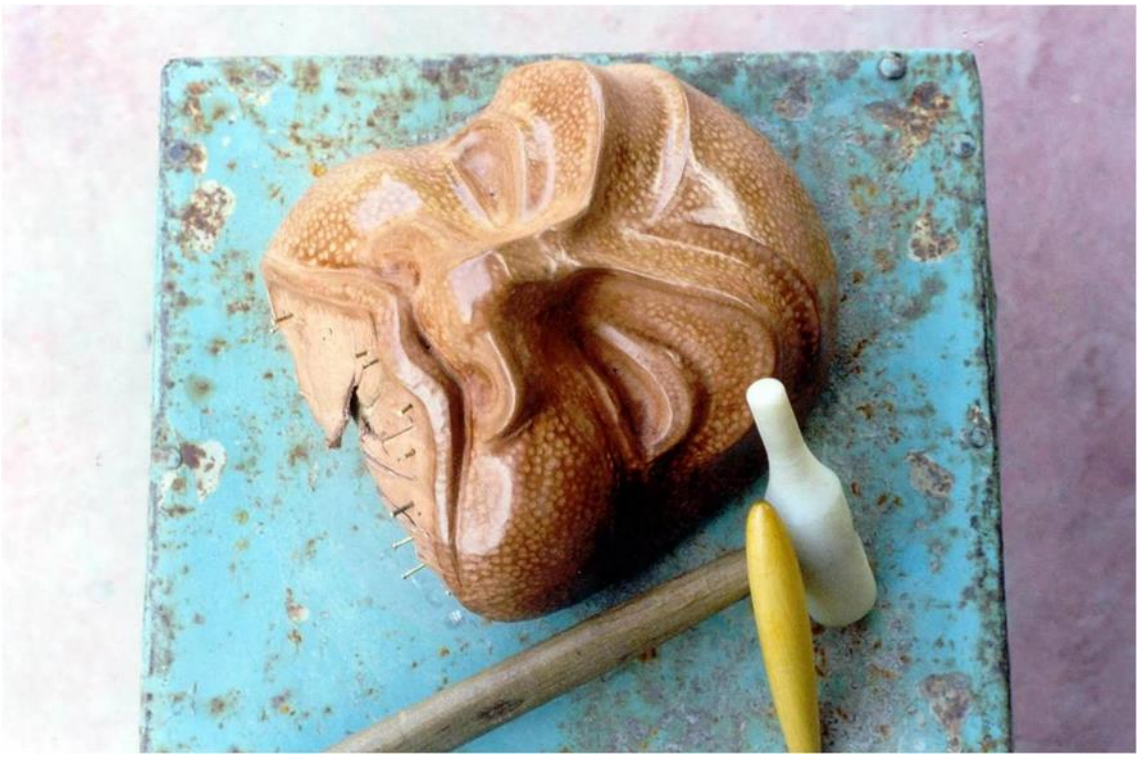
BALI

TRI PUSAKA FOUNDATION

VILA BATUAN

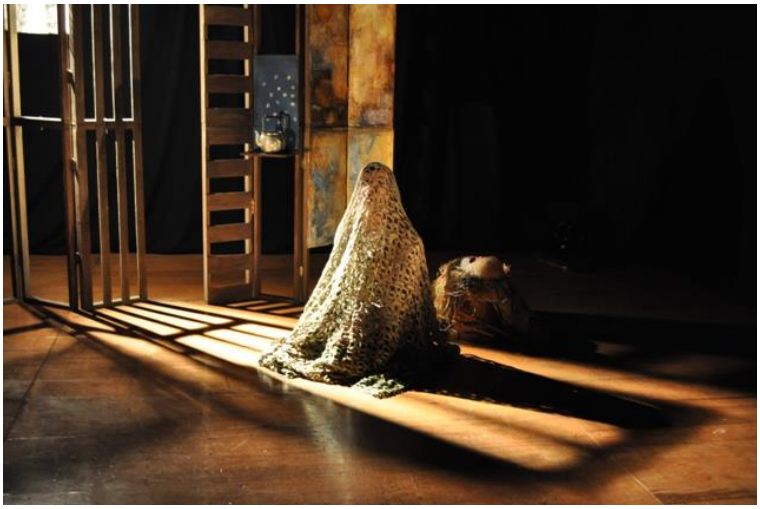
FOTOS E DESENHO HELÔ CARDOSO


GELUNGAN
RAMBUT
TOPENG
TUTUP PALA
BADONG
KERIS
SAPUT
BAJU
GELANG
SABUK/IKAT PINGGANG
KAIN PUTIH
CELANA/JALER
STEWEL
AWIRAN



ENTRE PARAGENS

FOTO DE TIAGO BASSANI



FOTOS TIAGO BASSANI
CENOGRAFIA, FIGURINO E MÁSCARA – HELÔ CARDOSO

VALE DA ESPERANÇA
DIREÇÃO – GRAZIELA RODRIGUES
ATRIZ – MARIANA FLORIANO
FIGURINO – HELÔ CARDOSO
CENOGRAFIA – MARCIO TADEU
FOTOGRAFIA – JOÃO MARIA

DRAWING VILLAGES AND TOWNS: THE ROLE OF FRANCISCANS FRIARIES IN SHAPING URBAN PLACES IN BRAZIL

Da Silva, Maria Angélica
Alves, Náiade

PELE BARROCA: UMA REFLEXÃO SOBRE OS ADORNOS DA ARQUITETURA FRANCISCANA NO NORDESTE BRASILEIRO

> Silêncio. Nas matas úmidas, recortadas por canais e lagoas, atormentada pelo canto dos pássaros as folhas são abafadas pelo movimento de passos. Farfalhar de folhas sob a pressão das sandálias. O quebrar da vegetação faz-se de maneira diferente, como que conduzidos por corpos estranhos ao lugar (SILVA, 2012, p. 15).

Ao longo da história urbana ocidental e oriental, conventos, mosteiros e outras casas que buscavam originalmente a reclusão, deram origem, com a ocupação gradual dos seus entornos, a vilas e cidades. Diferente desta rota, a ordem dos franciscanos, desde seus primórdios, na Idade Média, se anunciaram frades da cidade. Compreendendo a razão do seu próprio tempo, que passava pela reconstrução da vida urbana, São Francisco sequer admitia a possa do abrigo mas se expressava claramente que seus seguidores não deveriam se desvencilhar do contato com as cidades. Portanto, dentre as ordens, a franciscana se destaca pela vocação declarada à missionação, indo sempre na direção dos que demandavam conversão e rumo ao meio urbano. Como religiosos da cidade, posicionarão suas casas conventuais em situação propícia que combinava as condições para a vida contemplativa e a possibilidade de servirem, de perto, às comunidades.

Séculos depois, no contexto da expansão ultramarina, a itinerância os levou a embarcarem-se nas naus portuguesas que navegavam por todos os mares. Na comitiva que acompanha Pedro Álvares Cabral na viagem em que acessa as terras da América, estarão frades franciscanos que celebrarão a primeira missa e erguerão a primeira cruz em terras que desconhecem o Cristianismo. As mesmas cruzes serão continuamente lançadas na paisagem à medida que os primeiros povoados e vilas vão surgindo e depois, estarão à frente das edificações religiosas que serão de pronto construídas, protegendo os tementes a Deus. Até mesmo indo além das cidades, os frades adentrarão pelas terras em missões, buscando converter as populações nativas e os escravos trazidos da África.

Após Cabral, outros franciscanos chegaram a Porto Seguro por volta de 1516, enviados por D. Manuel o Venturoso e a seguir mais sete grupos, mas sem que nenhum deles conseguisse instalar a Ordem definitivamente (WILLEKE, 1973, p. 22). Contudo, em 1585, finalmente fundam o primeiro convento franciscano do Brasil: a casa seráfica de Olinda, na capitania de Pernambuco. Após a edificação desta casa dedicada a Nossa Senhora das Neves, outras mais foram se estabelecendo. Visando a "conversão e salvação de almas" e também "o estabelecimento da paz entre os gentios e os brancos", seguiram-se as edificações dos cenóbios em outras capitanias, sendo a segunda instalada na sede da colônia, ou seja, na cidade de Salvador, e em seguida uma série de outras ainda na capitania de Pernambuco, Paraíba e Espírito Santo. Depois houve um interregno, devido a uma proibição demandada pelo reino. O decreto foi assinado em 16 de outubro de 1609 e só deixou de existir em 28 de novembro de 1624, quando um novo alvará régio autorizou as novas fundações, agora sem a necessidade de requisição de licença da Câmara e do Governador Geral. Em um segundo momento, um novo entrave ocorreu devido a Invasão Holandesa, primeiramente na Bahia, durante o período de 10 de maio de 1624 a 01 de maio de 1625; e, posteriormente, em Pernambuco, durante o período de 16 de fevereiro de 1630 a 26 de janeiro de 1654, quando, então, os holandeses assinaram o Tratado de Rendição. Foi nesse período conturbado que a Custódia de Santo Antônio, em Olinda, empenhou-se em conseguir se estabelecer enquanto Província[1] independente da de Portugal[2], alcançando o

[1] O termo Província se refere ao conjunto de conventos que constituem uma unidade com governo autônomo, tendo como superior o Provincial (WILLEKE, 1978, p. 8).

objetivo, finalmente, em 1657. Mais tarde, desdobrar-se-ia desta a da Imaculada Conceição[3], a qual abrangeria os conventos do Sul e Sudeste, enquanto que a primeira responderia pelos conventos da região Nordeste (WILLEKE, 1973, p. 41). Neste novo contexto, são erguidos dois conventos na parte Sul da Capitania de Pernambuco, hoje Alagoas. Somou-se a eles o Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem, contabilizando 15 cenóbios.

TABELA 1. DATA DE IMPLANTAÇÃO DOS 15 CONVENTOS FRANCISCANOS DO NORDESTE DO BRASIL

Lugar	**Denominação do convento**	**Fundação do convento**
Olinda (PE)	Nossa Senhora das Neves	1585
Salvador (BA)	São Francisco	1587
Igarassu (PE)	Santo Antônio	1588
João Pessoa (PB)	Santo Antônio	1589
Recife (PE)	Santo Antônio	1606
Ipojuca (PE)	Santo Antônio	1606
São Francisco do Conde (BA)	Santo Antônio	1618
Sirinhaém (PE)	São Francisco	1630
Paudalho (PE)	São Francisco	1635
Paraguaçu (BA)	Santo Antônio	1649
Cairu (BA)	Santo Antônio	1651
São Cristóvão (SE)	Bom Jesus	1657
Marechal Deodoro (AL)	Santa Maria Madalena	1659
Penedo (AL)	Nossa Senhora dos Anjos	1659
Salvador (BA)	Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem	1712

Estas casas se iniciam ainda incipientes, construídas em palha e ramagem, mas em breve já alcançam a condição de edifícios sólidos, em pedra e cal, ocupando vastas áreas no interior dos pequenos povoados. Dentro da grande mata, isoladas, os povoados, vilas e cidades estão desabrigados de qualquer proteção. Portanto, o grande volume edificado representado pelo convento, cercado por grandes muros que são um dos primeiros elementos que surgem na sua construção – significa muito perante as pequenas casas. Pois de suas portas saem vários auxílios à

[2] As razões expostas para a independência almejada foram: os custódios, quase exclusivamente portugueses, não compreendiam bem a situação da custódia; as viagens dos custódios para Portugal pesava muito à custódia; as comunicações eram por demais demoradas entre reino e colônia; e a custódia já dispunha de elementos para qualquer cargo (WILLEKE, 1973, p.41-42).

[3] O desdobramento ocorreu em 1675. Com oito conventos, a Província da Imaculada Conceição se estabeleceu na faixa litorânea do Espírito Santo, São Paulo e Rio de Janeiro, tendo sede neste último.

comunidade. Além da função religiosa, o convento oferecia à vila e cidade préstimos na doença e na pobreza, difundia as letras, acudia peregrinos e visitantes, guardava bens, promovia os enterramentos, servia de refúgio nas guerras, sinalizava para as tribos nativas que ali habitavam povos que guardavam laços com aos frades. Portanto, intensas práticas da vida urbana estavam relacionadas à edificação e seus moradores.

Contudo, além dessas funções, materialmente falando, dois espaços se destacam na interface deste complexo com o entorno edificado: o claustro e a cerca. Trata-se, em ambos os casos, dois espaços extensos e não edificados.

> O adro surge como um vazio com a característica rusticidade do chão em terra batida e amplitude excepcional, atributos que permanecem até meados do século XX. Espacialmente, abre-se para a cidade e conduz o olhar para uma visualização perspectivada e completa dos frontispícios dos seus templos religiosos. De maneira geral, comporta-se como uma espécie de porta de entrada e área de transição entre o espaço da cidade, o exterior, e o espaço da Igreja, o interior (ALBUQUERQUE, 2012, p. 44).

Portanto, ele está à frente do convento, com seus cruzeiros, sinalizando que aquele amplo espaço é território sacro, pois é onde muitas vezes se executam diversas atividades religiosas.

FIGURA 1. ADROS DOS CONVENTOS DE JOÃO PESSOA, ENFATIZANDO A IGREJA (A); DE MARECHAL DEODORO, ENFATIZANDO A IGREJA E A CAPELA DA ORDEM TERCEIRA (B); E DE SÃO CRISTÓVÃO, ENFATIZANDO TODA A FACHADA PRINCIPAL DO COMPLEXO (C).

Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

O outro espaço, em geral localizado ao lado e aos fundos, denomina-se cerca e funciona como um grande quintal do convento, aliando atividades de subsistência, a práticas de recolhimento e introspeção.

> "As cercas colocam-se misteriosas para quem as estuda. Tratam-se originalmente de grandes terrenos preenchidos por natureza, proporcionalmente muito maiores que a porção edificada dos

> conventos. (...)Diante da densa massa verde que brotou desses espaços, pode-se compreendê-los enquanto terrenos férteis. Esta característica é logo atribuída àquela que parece ser a principal função das cercas conventuais, a provisão do sustento. Outra característica que é logo atribuída à cerca, é a responsabilidade de aproximar os frades da natureza. Certamente a maior parte das religiões almejavam espaços que promovessem a contemplação, a introspecção, sendo ainda mais fácil pensar neste laço quando se fala na Ordem Franciscana. Esta atribuição se vincula à mística de apego ao mundo natural, personalizada na figura de São Francisco de Assis, que ficou conhecido por sua dedicação ao mundo natural." (ALVES, 2017, p.48).

Com o passar do tempo, a extrema ligação cidade e convento foi se esmaecendo. Com a política do Liberalismo e o drástico afastamento igreja/estado, as casas religiosas foram perdendo importância e força. Assim, muitos conventos franciscanos foram fechados no passar do século XIX para o XX. Um período conhecido como Restauração trouxe frades da Alemanha para reerguer estas casas mas o processo gradual laicização da sociedade, sucedeu-se consequentemente, o ocaso das vocações e o fechamento de várias casas por ausência de frades.

Como as casas conventuais em estudo encontram-se todas elas tombadas como patrimônio nacional, a sua arquitetura resiste. Mas não os conventos por inteiro. E são as áreas consideradas "vazias", como adros e cercas, que vão sofrendo drásticas perdas. Serão examinados aqui, três casos onde as perdas das cercas e as modificações dos adros demonstram bem este movimento de deslocamento de fartas porções territoriais. Os estudos compreendem um convento situado em uma grande capital, Salvador, o primeiro convento fundado no Brasil, situado em Olinda e um dos últimos conventos edificados no Nordeste Colonial, e que se situa em uma cidade que chega até os dias de hoje, com pequeno porte.

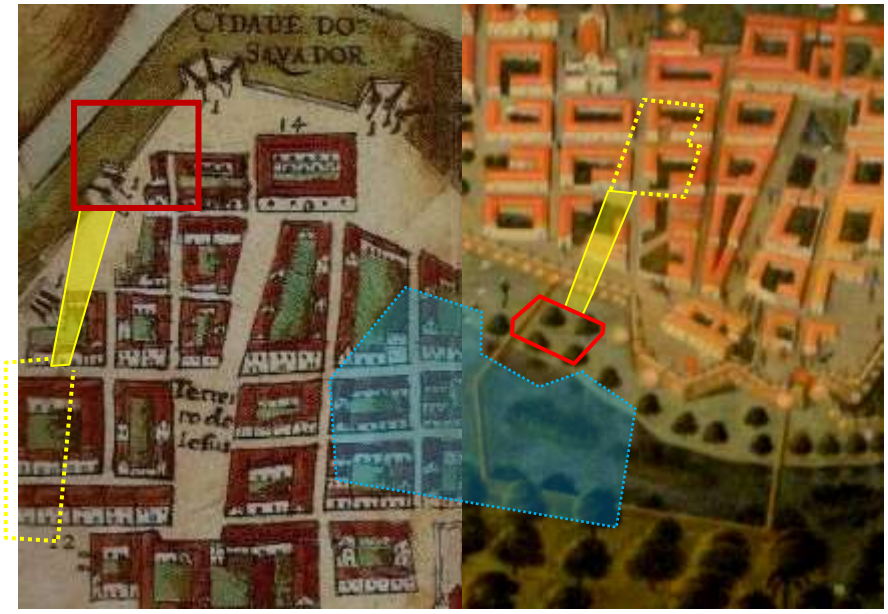
O primeiro exemplar a ser analisado é o do convento franciscano de Salvador. Situa-se no chamado Pelourinho, porção especial do centro histórico de Salvador. No caminho para o complexo franciscano, está o conhecido Terreiro de Jesus, espaço aberto que descortina à Catedral Basílica e o Colégio dos Jesuítas fundados também no século XVI. Este adro encontra-se razoavelmente preservado mas, desligado do convento, incorpora-se ao fluxo da cidade e adere-se a uma região extremamente comercial.

FIGURA 2: FACHADA DO CONVENTO DE SALVADOR E SUA INSERÇÃO URBANA ATUAL

Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

A ocupação desta área pode ser acompanhada através de material cartográfico produzido no século XVII, onde se pode ver como o convento instalado na malha urbana, a função catalizadora do adro, funcionando como um funil rumo à fachada da igreja conventual e a sua cerca vegetada aos fundos do prédio.

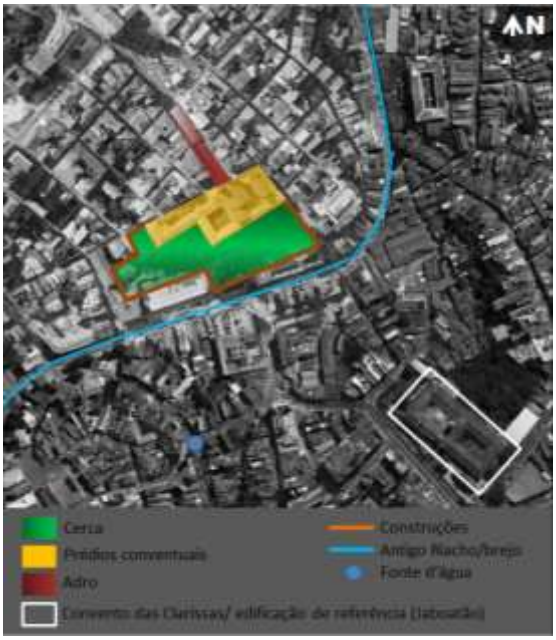
FIGURA 3: INFOGRÁFICO SOBRE AS CARTAS(A) RESTITUIÇÃO DA BAHIA, DE AUTORIA DE JOÃO TEXEIRA ALBERNAZ (1631).(B) RESTAURACIÓN DE LA CIUDAD DE SALVADOR Y BAÍA DE TODOS LOS SANTO EM LA PROVÍNCIA DEL BRASIL POR TOMÁS TAMAYO DE VARGAS, DE 1628



Fonte: acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

O intenso uso da área ao redor, fez com que o convento, em termos de cerca, sofresse abruptas perdas. Assentado em um declive, sua cerca era servida de uma fonte e terminava em um curso hídrico que a separava da cerca de outro convento, o das Clarissas. Porém hoje. esta área foi totalmente modificada. o curso d'água deu lugar a Avenida José Joaquim Seabra,e a fonte, ainda existente, encontra-se externa aos atuais limites da cerca.

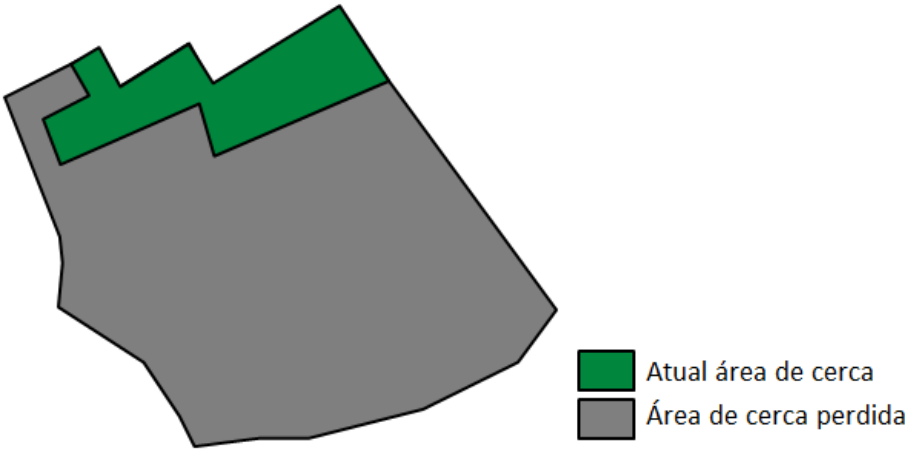
FIGURA 4. ATUAIS LIMITES DA CERCA CONVENTUAL DE SALVADOR



Fonte: Interveção de Náiade Alves, 2017, sobre imagem aérea do Google Maps. Acesso em: mar. 2017

Infografando esta informação, pode-se constatar com mais clareza a extensão da perda da área da cerca do convento de Salvador.

FIGURA 5: INFOGRÁFICO



O segundo caso refere-se à cidade de Olinda, situada no estado de Pernambuco. Trata-se de um outro importante núcleo histórico, famoso por seu arruado tortuoso, por onde se chega a muitas igrejas que lhe recortam o perfil. O convento denominado Nossa Senhora das Neves possui seu acesso ao adro hoje, dirigido por três ruas. O adensamento urbano da área fez com que ele se tornasse bastante camuflado. Contudo, este espaço demonstra sua força quando subitamente se depara com a sua fachada se o edifício é observado ao alto. Nas duas situações, como uma força centrípeta, puxa o núcleo edificado em sua direção.

FIGURA 5: AS TRÊS RUAS QUE SE DIRIGEM AO ADRO..

Fonte: Imagem aérea e fotos do Google Maps. Acesso em: mar. 2017. Intervenção de Náiade Alves, 2017

Mas embora com a visibilidade prejudicada, o adro ainda produz em belo emolduramento da fachada da igreja conventual. Das colinas, no alto da cidade, seu volume se integra à paisagem natural.

FIGURA 6: FACHADA DO CONVENTO DE OLINDA

Fonte: Foto disponível em: <https://www.flickr.com/photos/valdiney/2390348248/>. Acesso em: ago. 2017.

No passado, o convento deitava seus pés no mar. A cerca conventual ia até os limites da vila e o convento usufruía de uma extensa área de fundos. Sobre a área vegetada, encontrou-se uma citação n de frei Jaboatão, importante cronista da Ordem, que enfatiza a presença de muros e localiza o edifício no terreno, ao afirmar que cerca e muro seguiam "pela quebrada abaixo, até o salgado, que medeya entre o muro, e a pancada do mar, só com a distancia de hum combro de area de algumas cincoenta braças[4] entre ambos" (JABOATÃO, 1858, v. II, p. 145).

> He o sitio, ainda que retirado, muy vistoso, participando mais do espaçoso do mar, que he o principal objecto da sua vista, e muy pouco da Cidade, por lhe ficar esta para o Meyo dia, e a mayor parte della encoberta com o empinado, que vay formando o monte em circuito, desde a Sé quasi ao Noroeste, até S. Bento ao Sul, que como muralha oposta tira ao nosso a mais vista da Cidade, que cahe toda para o Poente, por lhe ficar para o Nascente o da Senhora das Neves, de que fallamos (JABOATÃO, 1858, v. II, p. 145).

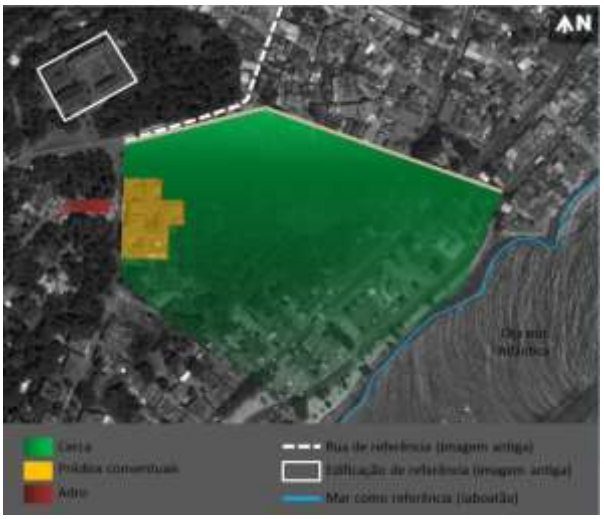
Com relação às atuais dimensões da cerca, percebeu-se, ao comparar o que se constatou em campo com as informações extraídas das fontes textuais e imagéticas e de campo, foi uma considerável redução da área na porção posterior, que hoje apresenta edificações que a afastam do "principal objeto da sua vista", o mar.

[4] A braça equivale a 2,20m. Portanto, segundo Jaboatão, o muro se encontrava a cerca de 110 m do mar.

FIGURA 7: VISTA DA PORÇÃO POSTERIOR DO CONVENTO DE OLINDA E DA RUA DO SOL, SITUADA POR TRÁS DO COMPLEXO FRANCISCANO

Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

FIGURA 8: INFOGRÁFICO SOBRE GOOGLE EARTH, 2011 . NÁIADE ALVES



Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Finalizando, observaremos o caso de um convento situado em uma cidade que teve um crescimento limitado. Tornou-se vila no período colonial, mas adquiriu o estatuto de cidade apenas no século XIX. A antiga vila de Santa Maria Madalena, hoje cidade de Marechal Deodoro, situa-se a beira de uma lagoa, por onde se fazia o transporte da valiosa produção de açúcar dos tempos coloniais Seu adro, bastante generoso, acolhe até os dias de hoje a cidade como um forte ponto focal, enquadrando a paisagem.

FIGURA 9: ADRO FRANCISCANO DE MARECHAL DEODORO

Foto disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/117845666>. Acesso em: mar. 2017.

As perdas da cerca desse convento foram graduais. Nela se instalaram escolas e outros tipos de edificação. Portanto, as áreas não edificadas destas casas conventuais foram lidas e registradas como vazios e assim, mais facilmente desmembradas do complexo conventual.

FIGURA 10: INTERVEÇÃO SOBRE IMAGEM AÉREA DO GOOGLE MAPS. ACESSO EM: MAR. 2017.

A

Mesmo seus adros, trazendo o sinal da cruz, exibido nos grandes cruzeiros, ao que se soma, a devoção explícita à paixão de Cristo, própria da ordem seráfica, não evitou o seu desmembramento e novos usos. As cercas, porventura entendidas como áreas de sítio, foram as que mais sofreram perdas, ao ponto de alguns dos conventos as perderam quase que totalmente. Ainda hoje essas casas ainda se destacam na paisagem urbana, embora apenas oito permaneçam habitados por frades. E nos colocam o desafio de lhes prever um futuro onde estejam novamente, mais integradas à vida urbana.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Érica Aprígio de. *Do adro à praça: desenhos e significados da presença franciscana nas cidades de Marechal Deodoro e do Penedo – AL*. (dissertação de mestrado). Maceió: Programa de pós graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, 2012.

ALVES, Náiade. *Patrimônio invisível: as cercas dos conventos franciscanos do nordeste brasileiro (dissertação de mestrado)*. Maceió: Programa de pós graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, 2017.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Volumes I e II*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre a arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JABOATÃO OFM, Frei Antonio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil, vls. I, II e III,* Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 1980 (fac-simile da Ed. De 1859-1861-1862).

SILVA, Maria Angélica da; MAGALHÃES, Ana Cláudia; FERRARE, Josemary Omena Passos. (Org.). *O Convento Franciscano de Marechal Deodoro: Santa Maria Madalena*. Brasília: Iphan/Minc, 2012.

MELO, Taciana Santiago de. *"Stadtluft macht frei" (o ar da cidade liberta), o ar dos conventos se moderniza: frades alemães no Nordeste do Brasil. UFAL, 2012*. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2012.

WILLEKE OFM. *Convento de Santo Antônio de Ipojuca*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 13, p.4-79, 1956.

_____. *A Primeira Ordem se Estabelece no Brasil*. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1973, vol. XXIV.

_____. *Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1975.

_____. *Franciscanos na História do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1977.

_____. *Missões Franciscanas no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1978.

XAVIER, António Manuel. *Das cercas dos conventos capuchos*. Évora: Casa do Sul Editora, 2004.

ARTESANOS INDÍGENAS QOM EN CONTEXTOS URBANOS

Voscoboinik Nadia

PRODUCCIÓN DE ARTESANÍAS INDÍGENAS QOM EN CONTEXTOS URBANOS

I. INTRODUCCIÓN

El tratamiento de la cuestión artesanos indígenas del pueblo qom en Argentina, no ha sido abordada en profundidad. La mayor parte de los estudios realizados fueron orientados desde la cuestión folclórica de las artesanías, con un marcado tinte esencialista. El problema radica en la centralización por parte de dichos estudios en los resultados de las artesanías y no en los procesos. De esta forma se ha invisibilizado: desde las relaciones sociales que conlleva la producción, la organización, aspectos de la producción, entre otras. (Cardini, 2008)

Muchas de las investigaciones acerca del pueblo qom se ha centrado en sus procesos migratorios y sus dinámicas socioculturales en contextos urbanos. Los desplazamientos de este pueblo siempre se dieron, incluso antes de la llegada de los conquistadores. A partir de la imposición modo de producción capitalista, los desplazamientos que se dieron en mitad de siglo XX fueron producto de otras necesidades y no por su modo de reproducción cazadora recolectora (Tamagno, 2001).

Durante el siglo XIX la caza y recolección, bases de la organización socioeconómica qom, comenzaron a dificultarse debido al despojo territorial que se dio durante la conquista al desierto, consecuencia de la conformación del Estado Nación argentino. A ello se sumó la depredación del monte, como producto del desarrollo de grandes emprendimientos productivos y una creciente dependencia de las mercancías de los blancos. Los indígenas se vieron obligados a vender su fuerza de trabajo en el sistema productivo regional, centrado en la explotación maderera, azucarera y algodonera. A mediados del siglo XX muchos indígenas de varios de los pueblos que habitaban en la zona del Gran Chaco, entre ellos el pueblo qom, migraron hacia las ciudades como consecuencia del proceso de mecanización del agro. Dicho proceso genero una reducción de la demanda de trabajadores temporarios, que no pudieron subsistir mediante sus prácticas tradicionales ante un monte que ya se encontraba depredado y privatizado (Maidana, 2011).

Las migraciones del campo a la ciudad no pueden entenderse solo como meros desplazamientos, sino que conforman procesos demográficos que poseen aspectos materiales y simbólicos. (Tamagno, 2001)

Las migraciones del campo a la ciudad y los cambios que se dan en torno a la organización de la producción de artesanías qom en el contexto urbano, dan cuenta de algunos debates que pretenden definir o en algunos casos delimitar las dinámicas sociales específicas de la ciudad. En relación a esto Cardini (2008), plantea la cuestión de las artesanías indígenas en la ciudad como un producto de procesos de resignificación donde se conjugan aspectos históricos, políticos, sociales y económicos. Los artesanos del pueblo qom que han migrado a las ciudades han cambiado de contexto, por lo cual resulta indispensable analizarlos en función de dichos cambios. Para estudiar a las artesanías indígenas en la actualidad, no basta solo verlas a través de su proceso de trabajo o por su subordinación al sistema capitalista, sino que también es necesario integrar aspectos relativos a los significados que adquieren en el consumo y por sus aspectos estéticos. Las artesanías son parte de un proceso, no solo un resultado, conforman relaciones sociales, y no son objetos ¨ensimismados¨. (Canclini, 1982)

En relación a lo anterior tal como Cardini (2008) hace referencia, contemplar la producción de artesanías indígenas como un resultado o como objetos en sí mismos, no permite dar cuenta de los cambios que ocurren en la ciudad y valorar las artesanías en relación a dichos procesos. Rotman (2011) retoma la perspectiva de Novelo la cual ve a las artesanías en relación a los procesos de producción, relaciones y prácticas sociales, no así como un producto terminado o resultado, abarcando tanto la dimensión simbólica como económica.

Este trabajo pretende retomar las investigaciones realizadas en relación a las migraciones qom, su inserción en la ciudad, las discusiones en relación a lo urbano y lo referido a las artesanías indígenas entendidas como proceso social, económico y simbólico, y en función de dichos aportes analizar la organización de la producción, circulación y venta de artesanías de las comunidades qom, que residen en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires[1]. En relación a los planteamientos teóricos acerca de la producción de artesanías indígenas en la ciudad preguntas como ¿Qué cambios sufren los procesos productivos de artesanías qom en la ciudad? ¿Cómo se trasmite el conocimiento? ¿Cuál es el significado que toma la producción de artesanías qom en la ciudad? ¿Qué valores tiene para los qom la práctica artesanal, ya sea tanto en la producción, circulación y venta de artesanías? Guiaran nuestro trabajo.

II. PENSAR A LOS INDÍGENAS EN LA CIUDAD

A partir de la llegada de migrantes internos a las ciudades, la antropología tuvo que comenzar a analizar la diversidad en contextos urbanos, los cuales hasta el momento no formaban parte del tradicional objeto de investigación de la disciplina. Autores como Castells estudiaron las migraciones a la ciudad como producto de condiciones socioeconómicas, análisis que permitió dar cuenta de la presencia de indígenas en la ciudad. (Tamagno, 2001)

El contexto urbano comenzó a ser discutido por la antropología con la escuela de Chicago. Esta proponía pensar la ciudad mediante una serie de características que derivaban en tipos de relaciones transitorias, impersonales, superficiales, etcétera. Dichas características se referían a la densidad poblacional, el tamaño y la heterogeneidad. Este enfoque recibió duras críticas, por pensar que el fenómeno urbano puede explicarse a sí mismo y por desconocer los procesos históricos y sociales que llevaron a conformar a las ciudades. Asimismo la escuela de Chicago al oponer el campo a la ciudad, negó la posibilidad de desarrollo local en las ciudades, ya que conformaban un todo homogéneo sin particularidades. En Gran Bretaña estas discusiones en torno a lo urbano fueron abordadas por la antropología desde la escuela de Manchester. Dicha escuela supera la idea de aislamiento y propone analizar los cambios y las continuidades en los nuevos contextos. Esta perspectiva más la de autores marxistas como Castells permitieron dar cuenta de dinámicas sociales en la ciudad en un contexto socioeconómico resultado del desarrollo industrial y la concentración capitalista. (Maidana, 2008)

Maidana (2008) refuerza las afirmaciones de Tamagno (2001) al decir que estos planteos teóricos acerca de la ciudad, entendiendo su conformación como consecuencia de las relaciones capitalistas en el campo, las cuales reordenan los espacios y obligan a los campesinos a migrar a las ciudades, permitieron dar cuenta de la presencia de indígenas en la ciudad.

En relación a estas discusiones sobre la conformación de la diversidad en las ciudades analizamos los cambios y continuidades de dinámicas socioculturales que ha desarrollado el

[1] Este trabajo se enmarca en la realización de un plan de tesis de doctorado, el objetivo principal del plan es indagar el circuito de producción, distribución, intercambio y consumo de artesanías indígenas Qom la ciudad de La Plata, en vinculación con los planteamientos teóricos y prácticos del campo de la economía social y solidaria; como un aporte a la Línea de Investigación Identidad, etnicidad, indígenas en ciudad desarrollada en el Laboratorio de Investigaciones en Antropología Social (LIAS) de la Universidad Nacional de La Plata y a la profundización del análisis de la dinámica sociocultural del pueblo qom.

pueblo qom en la ciudad de La Plata y en particular su organización en torno a la producción, circulación y venta de artesanías.

La llegada de las familias qom a la ciudad de La Plata comienza en los años 90, quienes vinieron a hacerse cargo de un plan de autoconstrucción de viviendas. Dichas familias eran desprendimiento del grupo que había migrado a Villa IAPI (localidad de Bernal, partido de Quilmes) en 1984. En La Plata, dicho grupo de familias, había recibido un lote de terreno para construir 36 viviendas con un proyecto de autoconstrucción, en el marco del plan provincial Pro-tierra. (Tamagno, 2001). Actualmente el nucleamiento de familias qom en el partido de La Plata se localiza en una manzana situada entre las calles 139/140 y 525/526 del barrio "La Granja" de la localidad de San Carlos, Partido de la Plata, delimitada hacia el norte por el arroyo "El Gato" ,en lo que antiguamente eran un terrenos baldíos. (Tamagno, 2001).

La producción de artesanías entre los indígenas qom brinda un complemento en la economía familiar, debido a que la mayoría de los mismos no se encuentran insertos en puestos de trabajo formal o estable en la ciudad. Las mismas son ofrecidas donde se les brinde el espacio urbano para que puedan hacerlo, ya sea en la escalinata del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, ferias urbanas o en instituciones educativas brindando asimismo charlas para los estudiantes. Sin embargo y a partir del análisis de la lógica de reciprocidad observada en las prácticas y representaciones del pueblo qom (Tamagno, 2001, 2013) se analizan la producción, circulación, trasmisión de conocimientos de los artesanos qom y venta de sus artesanías como expresión de lógicas económicas distintas a aquella que persigue la obtención de un máximo beneficio individual.

Entre las actividades que realizan en relación a la producción de artesanías, se destacan talleres abiertos a la comunidad donde se enseña a hacer las piezas tradicionales del pueblo. Los mismos están dirigidos por maestros idóneos que han aprendido a hacerlas mediante trasmisión oral de sus padres o abuelos, y que ahora lo trasmiten a los más jóvenes. También realizan charlas educativas en escuelas o universidades, en donde no sólo dan a conocer su identidad como pueblo indígena, sino que también llevan las artesanías para ofrecerlas en dichos espacios. Al ofrecerlas a la venta dan a conocer múltiples significados en relación a las mismas. En las ferias urbanas, los qom acuden siempre que se les brinde un espacio gratis para que puedan usarlo[2].

III. LAS CONCEPCIONES DE ARTESANOS URBANOS

Rotman (2002) analiza la dinámica de los artesanos urbanos y su organización. En dicho análisis discute con el supuesto de que ser artesano es algo simple que requiere de poca destreza y poco capital. En organizaciones de producción de tipo domestica o individual cada artesano deja una impronta particular en cada producción. Las artesanías se identifican por la labor manual que llevan incorporadas y se valora más la producción individual por sobre la producción masiva. La autora señala que en el imaginario colectivo de los artesanos existe la posibilidad de pensarse por fuera de las lógicas del sistema mercantil, el cual los excede, ya que ellos comparten formas de producción que nada tienen que ver con conseguir la máxima acumulación y la competencia.

Los artesanos indígenas qom, como ya mencionamos, no comparten de forma muy frecuente espacio feriales, debido a las dificultades ya comentadas. Sin embargo el análisis de Rotman (2002) sirve para pensar como en los discursos de los qom, aparece la valoración sobre la impronta individual que cada artesano le da a sus producciones. Sin bien la producción durante el

[2] Cuando hay que pagar dicho espacio, ellos no pueden ir debido a que no cuentan con el dinero para hacer uso de la feria. Muchos producen artesanías para compradores que las revenden en sus negocios, estos compradores les dicen la cantidad y las piezas que requieren y se las compran a precios más bajos a los artesanos.

aprendizaje es en conjunto y comparten una tradición cerámica, las particularidades de cada persona y la pertenencia a determinado linaje qom, permiten elaborar piezas únicas.

Siguiendo a Rotman (2002), el intercambio de artesanías en espacios feriales involucra una cuestión económica. Es decir el intercambio que se realiza entre vendedor y comprador es una cuestión mercantil, sin embargo dicho intercambio involucra varias dimensiones sociales que exceden lo estrictamente mercantil. Estas dimensiones sociales refieren a los detalles que, durante el intercambio, puede brindarle el artesano acerca de su producción: sobre como la hizo, con que materiales, si tiene algún aspecto simbólico a destacar, cuál fue su impronta personal, etcétera. En palabras de la autora: siempre hay una transacción comercial, pero el objeto vehiculiza a la vez una relación no mercantil. Al vínculo estrictamente económico se superpone aquel de carácter netamente social. (Rotman, 2002: p 573). Es decir, los espacios feriales o no formales de venta de las producciones artesanales, abren la posibilidad de que en el intercambio se puedan reconocer aspectos identitarios del individuo que produjo las piezas, y del grupo de artesanos al cual pertenece, en nuestro caso de estudio remite al pueblo qom. Dichas cuestiones las vemos en los espacios por los que circulan los artesanos del pueblo qom en la ciudad de La Plata, donde venden sus artesanías. Siempre llevan alguna manta o bandera identificatoria, que haga alusión a pueblo indígena o si tienen alguna bandera propia de la comunidad a la que pertenecen. Es decir que las artesanías que ofrecen a la venta llevan la impronta étnica, para que el que se acerque a comprar o mirar conozca su identidad cultural.

Hay un fuerte contenido simbólico en las artesanías, dicho contenido se expresa en la charla entre el comprador y el artesano, quien le da detalles sobre su producción. Sin embargo el vinculo que se establece entre ambos no asegura perdurabilidad, sino que puede ser de única vez o muy esporádico. Las ferias constituyen espacios a donde la gente acude para establecer este tipo de relaciones, y en la búsqueda de este valor simbólico de los objetos que va a consumir. Es así que si bien hablamos de intercambios en términos económicos, los aspectos sociales tienen un rol muy relevante, el cual excede la cuestión mercantil. Incluso se podría pensar que el objeto de consumo son las ferias como espacio social, más que los objetos que se vayan a comprar allí. (Rotman 2002). Así vemos en las oportunidades en que los artesanos qom se pueden instalar en una plaza a ofrecer sus artesanías, dan explicaciones acerca de las mismas, ya sea como las fabricaron, qué significado tiene cada una, para que se usan dentro de la casa y cuestiones que hacen referencia a sus costumbres indígenas. Nadie que vaya a comprarlas se va sin alguna explicación, o charla con el artesano, acerca de la pieza que se lleva. Estos significados que los consumidores les dan a las piezas y a los espacios feriales se expresa en dichos intercambios o vínculos forjados entre artesanos y compradores.

Canclini (1982) en sus estudios acerca de lo popular, afirma que los folcloristas se han esforzado por rescatar a las artesanías populares de la amenaza del desarrollo moderno, ya sea en sus aspectos simbólicos como materiales, ubicando a las mismas en los Museos. Sin embargo para alcanzar una visión amplia sobre lo popular, debemos situarlas en las relaciones de producción, circulación y consumo en las que se organiza la cultura. De esta manera en México han aumentado la cantidad de artesanos indígenas como consecuencia de la pobreza generada en el sector agrario. Las tradiciones artesanales conforman parte de las estrategias de sobrevivencia, las cuales también son promovidas por el Estado ante el crecimiento del turismo y la exaltación por parte de los medios masivos de lo manual y exótico de las artesanías, como parte del consumo moderno. De forma que es necesario analizar cuáles son los cambios de las producciones artesanales en la ciudad, donde se buscan nuevos compradores y como se transforman al interactuar con turistas o ciudadanos urbanos. Es decir cómo cambian su iconografía, forma, materiales, etcétera. Por lo tanto lo popular no puede definirse como una serie de rasgos o por un

determinado origen, sino que se define por una posición relacional frente a lo hegemónico. (Canclini, 1987)

En relación al análisis anterior de lo popular en el mundo moderno, vemos que las ferias en la ciudad de La Plata donde se ven artesanos indígenas qom, poseen una dinámica en la cual se exhiben las artesanías para captar la atención de los compradores. En el caso de aquellos artesanos que producen para compradores que revenden, fabrican las piezas a pedido, tanto el tipo de artesanía como la cantidad. Los materiales cambian en la ciudad, donde el barro ya no se obtiene de la naturaleza, sino que se compra la arcilla industrial. Para realizar los detalles se usan objetos como lapiceras, cucharas, o cualquier otra cosa que esté al alcance del artesano y que le sirva mejor para marcar el barro. Todos los artesanos afirman que producir artesanías para la venta en las ferias, constituye un complemento a la economía doméstica, en relación a los salarios bajos o la falta de empleo en el mercado formal. Por lo tanto desde la perspectiva de Canclini (1987) podemos decir que hay transformaciones en la ciudad en la producción, circulación y venta de artesanías qom, las cuales se vinculan a las relaciones de producción, circulación y consumo capitalista en que se inserta el pueblo qom en la ciudad.

Así como se dan cambios en las cuestiones estéticas, se han dado cambios en las funciones y significados en la ciudad, donde en una economía de supervivencia, las producciones están destinadas a ser un complemento en la economía familiar, mientras que antes dependía de la voluntad del artesano, quien producía para uso personal o por gusto. A su vez la producción artesanal indígena hace referencia a un pasado, a una identidad y a un saber trasmitido de generación en generación, que reconstruye su historia en la actualidad. Muchos artesanos expresan la necesidad de que la práctica artesanal se trasmita a los más jóvenes, quienes por falta de tiempo pierden interés en aprender. Además de ser un complemento en la economía familiar, los qom hacen énfasis en la importancia de no perder su tradición artesanal, que da cuenta de sus raíces y su identidad étnica. Muchos de ellos nos han contado que producir artesanías es una actividad que les gusta mucho practicar, cuando tienen un rato libre enseguida comienzan a modelar, para tener la cabeza ocupada en algo.

Cardini (2012) afirma que referir a la cuestión de las artesanías indígenas únicamente desde lo folclórico, presupone una visión estática y esencialista del fenómeno y no contempla la dimensión de los procesos de cambio. Se sugiere que la artesanía se mantenga original y que no pierda las cualidades del contexto regional donde fue creada. Esta perspectiva no permite dar cuenta de las transformaciones de las artesanías en la ciudad, las cuales no amenazan a la identidad étnica, sino que la refuerzan en los significados que poseen las piezas, las historias, los saberes que se mantienen en la memoria de los más viejos y la trasmisión, a pesar de las limitaciones del contexto económico.

IV. PRODUCCIÓN DE ARTESANÍAS, LA CUESTIÓN DE LA RECIPROCIDAD

Entre los indígenas qom prospera la lógica colectivo comunitaria. Dicha lógica fue analizada por Tamagno (2001,2013) como un rechazo al individualismo y la competencia fomentado por el sistema capitalista. A pesar de que este modo de producción fue impuesto a los sistemas indígenas preexistentes, ellos expresan su resistencia reproduciendo valores como la solidaridad y la reciprocidad. Estos valores aparecen ordenando su existencia, oponiéndose al interés de acumulación, conformando un habitus, con el cual no pueden negarse a dar. Esto no implica la ausencia de conflictos y tensiones dentro de los grupos indígenas, ni tampoco la inexistencia de individuos únicos e irrepetibles. (Tamagno, 2013)

Tamagno retoma el concepto de Roberto Espósito (2003) comunnitas para analizar la comunidad indígena. En dicho concepto se explica que en una comunidad lo que los une no es la propiedad, sino un deber o una deuda. Es decir en palabras de la autora la unión se da : "como la obligación que se ha contraído con el otro, como lo que no se puede conservar, guardar ni acumular para sí pues no se es por entero dueño de ello. La "comunidad" queda así vinculada a la "reciprocidad" que determina entre el uno y el otro un compromiso". (Tamagno, 2013: pp 12). De esta manera los individuos no son dueños de si mismo, se ven obligados a ser el otro.

Los artesanos qom tienen muchas prácticas en relación a la producción, circulación y consumo de artesanías que se rigen por las lógicas de lo colectivo comunitario. Las lechucitas qom que producen cada artesano, las cuales pertenecen a la misma tradición cerámica, denotan distinciones según quien las fabrique. Los artesanos nos explican que las diferencias que se ven en las piezas de cada artesano, no hace referencia a la historia de cada persona o a una impronta individual que quisieran dejarle, sino que es expresión del linaje al que pertenece el artesano. Las distinciones entre las artesanías hacen referencia al linaje de cada indígena, el cual puede ser parte de la misma comunidad más allá de pertenecer a distintos linajes. Es decir que cada artesano no es dueño de sí mismo, sino que se debe a sus antepasados, como obligación de ser el otro, como explicábamos con el concepto de comunidad.

En relación a la producción en las ciudades, los artesanos nos explican que muchos de los materiales no se consiguen de la naturaleza como si lo pueden hacer en sus lugares de origen. Estos materiales son suplantados por arcilla industrial, pero para los canastos sin la hoja de palma, la cual se extrae de sus lugares de origen, no pueden hacerlos. Por lo que muchas veces cuando viajan a su comunidad se llevan o si viene algún pariente o hermano de la comunidad les traen. Para realizar estos intercambios no media el dinero, sino que dan a cambio de otras cosas, como ropa para los que viven en Chaco o Formosa que poseen otras necesidades, o simplemente por darles lugar donde quedarse cuando vienen de visita. Es decir no intentan obtener el beneficio individual, sino que se vinculan mediante la obligación de dar cuando uno lo necesita y devolver cuando el otro lo requiera.

La trasmisión de la práctica artesanal también la vemos ordenada según lógicas de reciprocidad comunitaria. La misma como habíamos mencionado se aprende de generación en generación: los artesanos más experimentados nos cuentan que han aprendidos de sus abuelos y padres no solo a fabricar las piezas, sino también los significados, saberes y leyendas que circulan alrededor de las imágenes producidas. En sus discursos hay un marcado énfasis en no perder la tradición artesanal qom, y la importancia de trasmitirla a los más jóvenes. Teniendo en cuenta que producir para vender es un complemento en la economía familiar, los que enseñan a hacer las artesanías no piden ningún dinero a cambio, lo hacen con el interés de que no se pierda la tradición, y de que el aprendiz responda produciendo artesanías y difundiendo su cultura. Asimismo también están dispuestos a enseñar a aquellos que estén interesados en aprender y que no sean de la comunidad. Es decir no hay interés en producir para el beneficio personal, o guardarse el conocimiento para producir uno solo y sin competencia. Cabe destacar que en cada feria los artesanos están uno al lado del otro con la mismas lechucitas y figuras qom pero sin que se genere un clima de competencia entre ellos. Los mismos comparten comida si es que llevan, mate, charlas y ninguno intenta opacar al otro artesano para vender más de lo suyo.

Los talleres de artesanías qom, brindados por maestros artesanos idóneos, abiertos a la comunidad, como las charlas que se brindan en espacios educativos, expresan no solo la necesidad económica de vender lo que producen, sino también de enseñar los valores de su cultura, sus conocimientos y valores, los cuales son opuestos a las lógicas de máximo beneficio individual que promueve la sociedad hegemónica.

V. CONCLUSIONES

La producción de artesanías qom en la ciudad conforma parte de un proceso económico social y cultural que posee sus propias dinámicas, en función del contexto urbano. Analizar las mismas como un resultado y no a partir de las relaciones sociales que les dan origen, no permite dar cuenta de las transformaciones y continuidades del pueblo qom en la ciudad. Dichas transformaciones no amenazan con la desaparición de la cultura qom, sino todo lo contrario refuerza esas identidades, mediante la resignificación de los valores indígenas, los cuales anclados en una historia y un origen, son reproducidos en un presente.

La venta de artesanías en las ferias poseen sus propias dinámicas, si bien conforman intercambios mercantiles, no puede limitarse únicamente a dicho intercambio, ya que hay esferas sociales que exceden lo meramente mercantil. Los artesanos qom en las ferias dan cuenta de su diversidad, mediante el uso de emblemas identitarios y sus propias artesanías. Entender a las artesanías indígenas desde los folclórico, implica verlas como algo estático, que no da cuenta de sus dinámicas actuales. Analizarlas en función de los museos, implica no ver las relaciones sociales que actualmente las producen en contextos citadinos.

La reproducción de la lógica colectivo comunitaria se da en la producción, circulación y consumo de artesanías. La trasmisión de saberes sobre como producirlas conforma un ejemplo, ya que no se genera un clima de competencia donde cada artesano guarda sus saberes para producir piezas únicas y venderlas, sino que comparte su conocimiento con otros más jóvenes o que no pertenecen a la comunidad. El interés en la trasmisión esta puesto en que se siga llevando a cabo la practica artesanal y se difunda la cultura. La lógica de reciprocidad reproducida dentro de la comunidad es histórica en el pueblo qom, pero se renueva en las ciudades según los contextos socio-económicos planteados por el sistema capitalista, lo cual no implica pérdida de identidad.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Cardini Laura Ana. (2006). Artesanías y pueblos originarios. Aproximaciones para su estudio en la provincia de Rosario, Argentina. Runa, vol XXVI, pp 263-288. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Cardini Laura Ana (2008). Intermitencias de una noción: "artesanías"en la ciudad de Rosario. Vacíos y continuidades de la producción de conocimiento local. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

García Canclini Néstor. (1982). Las culturas populares en el capitalismo. México. DF: editorial Nueva Imagen.

García Canclini Néstor. (1987). Ni folclórico ni masivo ¿qué es lo popular? Disponible en: http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/51.pdf

Maidana, C. (2008). Indígenas migrantes urbanos. Destribalización/retribalización -

desterritorialización/reterritorialización. I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9523/ev.9523.pdf

Maidana, C. (2012) Migrantes tobas (qom). Procesos de territorialización y construcción de identidades. Tesis doctoral. FCNYM, UNLP.

Rotman Monica. (1995) Consumo artesanal, Ferias urbanas y prácticas de intercambio VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Lugar: C.A.B.A

Rotman Mónica (2002) "Producción y consumo de bienes culturales: El caso de las artesanías urbanas de la Ciudad de Buenos Aires". Intersecciones. Revista de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Olavarría. Núm 3, pp. 109-117.

Rotman Mónica (2011) "Producciones artesanales, construcción identitaria y dinámica de poder en poblaciones mapuches de Neuquén (Argentina)" Revista de antropología social, Madrid. Vol 20, pp. 347-371.

Tamagno, L. (2001) Nam qom hueta'a na doqshi lma'. Los tobas en la casa del hombre blanco. Identidad, memoria y utopía. La Plata: editorial al margen.

Tamagno, L. (2013) Lo comunitario. Expresiones identitarias, proyectos y utopías de los migrantes qom (tobas) urbanos en Argentina. VII Congreso Internacional CEISAL (Consejo Europeo de Investigaciones Sociales sobre América Latina) Memoria, Presente y Porvenir en América Latina. Brasil, Oporto.

TRANSFORMACÕES METROPOLITANAS: VISÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL A PARTIR DE NOVAS ABORDAGENS E CRITÉRIOS

Da Silva Schicchi, Maria Cristina

TRANSFORMACÕES METROPOLITANAS: VISÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL A PARTIR DE NOVAS ABORDAGENS E CRITÉRIOS

I. INTRODUÇÃO

Vinte municípios fazem parte da Região Metropolitana de Campinas (RMC), a saber: Americana, Artur Nogueira, Campinas, Cosmópolis, Indaiatuba, Itatiba, Jaguariúna, Monte Mor, Morungaba, Nova Odessa, Paulínia, Pedreira, Santa Bárbara d'Oeste, Santo Antônio de Posse, Sumaré, Valinhos, Vinhedo, Engenheiro Coelho, Holambra, Hortolândia, sendo que, a grande maioria se desmembrou nos anos 1960, os três últimos municípios foram apenas desmembrados em 1991 e Morungaba foi integrado à RMC em 2014.

Por essa descrição é possível constatar uma grande dinâmica na constituição do território atual da RMC. São cidades que passaram por processos muito rápidos de mudança, onde muitas de suas referências culturais se constituíram recentemente, após as emancipações. Possuem, portanto, remanescentes históricos cujo valor é local, que não têm expressão nacional. Além disso, muitas destas referências não estão relacionadas apenas a um município e sim a um conjunto deles, em geral, interligados por vias de acesso e eixos de crescimento e expansão que se constituíram desde a formação dos primeiros núcleos formados. É, portanto, um conjunto de referências regionais.

Desta forma, a pesquisa se propôs a constituir um corpo teórico e metodológico que permitisse abordar a preservação do patrimônio cultural das cidades da região, em sua maioria, médias e pequenas. Procurou-se compreender a natureza desse patrimônio, remanescente de sucessivas transformações regionais, que caracterizam a singularidade desse território metropolitano, conformado a partir de vetores de crescimento e expansão, para os quais convergem os problemas urbanos de vários municípios. O reconhecimento destes vetores como geradores de conformações espaciais específicas – para além dos perímetros urbanos das cidades – e que, numa análise mais detida, revelaram contornos próprios, possibilitou a identificação de patrimônios culturais não monumentais e nem protegidos pelos órgãos oficiais. A pesquisa apoiou-se principalmente em levantamentos de dados históricos, técnicos, sócioespaciais e empíricos sobre as cidades e procurou constituir um conhecimento aprofundado de questões atuais regionais. Este foi o ponto de partida para a identificação dos remanescentes significativos levantados, sem definir *a priori* um conjunto de parâmetros de preservação ou patrimônios a serem levantados.

O desafio foi justamente enfrentar a discussão de questões que se colocavam diante de mudanças expressivas nos territórios analisados, como o fato dos municípios poderem operar com mais autonomia sobre os problemas locais a partir da utilização de novos instrumentos urbanísticos, após a constituição de 1988. Entre os fatores recentes e comuns às cidades da região que contribuíram para o conhecimento sobre o território e o legado cultural edificado, destacam-se: a competição entre cidades na atração de novas atividades econômicas, em geral, vinculadas a polos de alta tecnologia, a valorização do solo com o avanço de perímetros urbanos sobre áreas não urbanizadas e a saturação dos recursos naturais disponíveis, a simultaneidade de movimentos opostos de urbanização, com o crescimento em extensão a partir das áreas centrais dos municípios e, ao mesmo tempo, um desdobramento de novas áreas urbanizadas, com sucessivos parcelamentos/loteamentos abertos na periferia dos núcleos que a compõem, configurando uma urbanização dispersa e descontínua, formada por condomínios residenciais e industriais fechados, uma transformação nas formas de produção e vida rural e a regionalização das atividades,

gerando intensos deslocamentos ao longo das estradas de acesso. Além disso, as cidades da região sobrevivem com a realização de eventos, inseridas em circuitos turísticos específicos, o que também confere uma singularidade nos processos de identidade coletiva baseados em algumas tradições locais ou criados recentemente.

As cidades de Vinhedo, Valinhos, Indaiatuba e Morungaba, da RMC, juntamente com Jundiaí e Louveira, por exemplo, fazem parte do Circuito Paulista das Frutas. As cidades de Holambra, Artur Nogueira, Cosmópolis, Engenheiro Coelho, Jaguariúna e Santo Antônio de Posse, todas da RMC, fazem parte do circuito das Flores. Porém, também o vínculo de uma cidade a esses circuitos, que alinham interesses dos diversos municípios em termos turísticos, mudam com frequência. Por exemplo, em 2014, Holambra saiu do circuito "Café e Flores", onde se alinhava com Araras e Mogi Mirim e passou a integrar o circuito "Águas e Flores Paulistas", composto pelas cidades Flores, Pedreira, Serra Negra, Jaguariúna, Socorro, Águas de Lindoia, Monte Alegre do Sul, Lindoia e Amparo, ou seja, além de se alinhar ao circuito geral das Flores no âmbito da RMC, vinculou-se a outro que extrapola a região metropolitana. E, esses últimos municípios do circuito "Águas e Flores" também fazem parte do Consórcio Intermunicipal para o Desenvolvimento do Polo Turístico do Circuito das Águas e Flores Paulista". Há ainda o circuito do "Bem Viver", que inclui Campinas, Americana, Hortolândia, Jaguariúna, Morungaba, Pedreira, Santa Bárbara d'Oeste, pertencentes à RMC, junto às cidades de Atibaia, Águas de Lindóia, Bom Jesus dos Perdões, Bragança Paulista, Capivari, Itatiba, Itupeva, Joanópolis, Jundiaí, Limeira, Monte Alegre do Sul, Nazaré Paulista, Pinhalzinho, Piracaia, Serra Negra e Socorro.

Essa descrição, que evidencia uma movimentação em função da exploração turística da produção local, também é significativa para entender as possibilidades de discussão das questões de identidade e do reconhecimento do valor regional de referências culturais comuns. Nesse caso, num turismo voltado para a promoção econômica e de negócios, cujo interesse é, sobretudo, de grupos econômicos, os municípios da região se articulam para pertencer a vários circuitos. Também em relação às atividades culturais, gestionadas em nível metropolitano, pela Câmara de Cultura, da AGEMCAMP – Agência Metropolitana de Campinas – grande parte das discussões e da programação é dirigida a apresentações e shows de música regional, ou a exposições de produtos, estes, também parte da agenda de eventos turísticos.

Em relação à gestão do patrimônio cultural, dos 20 municípios da região, apenas 12 têm um Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural ou órgão similar e nem mesmo a AGEMCAMP tem um órgão que congregue atividades voltadas à preservação.

Essa mobilidade em termos administrativos e a ausência de órgãos de preservação revelam outro perfil dos municípios que é o da origem da população. Em quase todas as cidades, mais da metade dos moradores são oriundos de outros municípios, não são nativos. O que também contribui para a dificuldade em se considerar trajetórias, uma vez que muitos apenas residem em um determinado município por facilidades cotidianas como proximidade do local de trabalho, viabilidade de deslocamento para atividades como estudar e trabalhar em outros municípios próximos. É um quadro típico de regiões metropolitanas e afeta, em especial, as cidades médias, onde, segundo Moura, "emergem arranjos espaciais em contínua expansão" que contemplam "mudanças na morfologia urbana, apoiadas pelo predomínio do automóvel e das tecnologias de informação, com ampliação territorial do campo de externalidades metropolitanas" (Moura, 2012: 6-7).

Embora não seja possível aprofundar aqui o conceito do que está sendo considerada como "uma nova fase de modernização capitalista" (De Mattos, 2012; Lencione, 2006; Almonguera Sallent, 2008), ou mesmo as discussões referentes ao papel das cidades médias e pequenas brasileiras diante desta nova fase (Oliveira & Oliveira, 2011; Baeninger, 2002; Lopes &

Henrique, 2010; Sposito, 2006), durante a pesquisa estes conceitos foram utilizados como base para a compreensão dos novas formas de ocupação da região, das transformações nos vetores de crescimento e expansão e dos deslocamentos realizados pelos principais eixos viários responsáveis pelo fluxo de atividades cotidianas na região.

II. QUESTÕES METODOLÓGICAS

Conforme enunciado, uma das abordagens principais pretendidas pela pesquisa é a interescalar, já que a perspectiva de discussão dos remanescentes culturais proposta foi no âmbito de um planejamento regional. Ao privilegiar o entendimento da formação e transformação do território hoje correspondente à Região Metropolitana de Campinas, impôs-se a incorporação de conceitos abordados pela geografia, pela economia, pela história e outras disciplinas igualmente preocupadas com os métodos de abordagem do espaço e das temporalidades presentes nos territórios. Sob este aspecto, Sposito (2006) e Lopes & Henrique (2010) alertam que tratando-se de cidades médias, é preciso entende-las em seu papel de intermediação nas redes urbanas com cidades próximas e distantes, como é o caso das cidades da RMC.

Do ponto de vista da abordagem interescalar, segundo a mesma autora, não cabe hierarquizar níveis, ou seja, não se trata de entender que o local está contido no regional, no nacional e no global, e sim de apreender as diferentes intensidades de relações que podem ocorrer entre estes diversos níveis; nem tampouco de estabelecer períodos sequenciados para análise, mas sim "a apreensão das relações entre um período e outros e entre um território e outros", ou seja:

> Em outras palavras, é a articulação entre períodos, adequadamente recortada, que nos permite reconhecer tempos que sejam relevantes, do ponto de vista histórico e, portanto, teórico para a análise do período escolhido para o estudo. Da mesma forma, é o reconhecimento inteligente dos recortes e, sobretudo, das articulações que se estabelecem entre diferentes áreas, o que assegura a apreensão de relações espaciais, o que é mais do que, apenas, relações entre diferentes níveis de recortes territoriais. (Sposito, 2006:147)

Nesse sentido, para a leitura das cidades da Região Metropolitana de Campinas, após uma primeira pesquisa por cidade, em que estudaram-se as cidades de Valinhos e Paulínia, chegou-se ao entendimento de que cada uma delas faz parte de vetores diferentes de crescimento e expansão e desempenha, dentro destes vetores, distintos papéis e posições na rede urbana. Foram estudados vários aspectos que possibilitassem a compreensão de seu território, entre os quais: tamanho demográfico, o plano morfológico e as funções e usos urbanos, suburbanos ou periurbanos (Lopes & Henrique, 2010), reconhecendo nuances de um processo que permite estabelecer diversos níveis de conexão a partir dos fluxos sobre os vetores que as interligam com outras cidades.

A abordagem se deu a partir de três níveis de questões: 1.discussão de novos conceitos que pudessem incorporar a diversidade dos elementos referenciais levantados em cada uma das cidades que compõem a Região Metropolitana de Campinas, inicialmente concebidos como bens dispersos; 2.instrumentos para distintos níveis de planejamento e gestão do território, concebido como âmbito indissociável para a compreensão da paisagem; e 3.as teorias, conceitos que permitiram compreender o contexto metropolitano, as características das cidades que o compõem - em sua maioria, médias e pequenas - e sua dinâmica, como fator preponderante no estabelecimento das relações de pertencimento e na preservação da memória social.

Por várias circunstâncias, conforme já relatado inicialmente, e a exemplo de outros contextos que apresentam certa heterogeneidade na constituição de seu arcabouço construído, a avaliação do caráter patrimonial dos edifícios, conjuntos e sítios, tem sido muitas vezes caso a caso, principalmente na iminência de uma intervenção arquitetônica ou urbanística (em muitos

casos, em situações de conflito). A avaliação de cada imóvel ou conjunto de interesse cultural, em geral, limita-se quase sempre a uma análise emergencial e sem o rigor necessário requerido nas tomadas de decisão dos vários agentes que atuam sobre o território, com exceção para edifícios de grande valor histórico ou arquitetônico. Além disso, conforme aponta Castro (2010: 111), "as cidades pequenas do Brasil apresentam uma morfologia que se repete: uma imponente igreja católica no centro, situada geralmente na praça principal, e uma área predominantemente comercial entornada por pequenas casas residenciais." Isso confere uma característica local para os remanescentes históricos, onde cada lugar apresenta um conjunto com características construtivas heterogêneas e representam temporalidades distintas, difíceis de serem avaliadas em conjunto e de serem enquadradas nas figuras tradicionais de preservação.

Questões como a caracterização das áreas envoltórias dos imóveis tombados, estado de conservação dos conjuntos onde estes estão inseridos, caracterização histórica e arquitetônica dos patrimônios de interesse apenas local não têm sido estudadas de modo a possibilitar por parte dos agentes privados, ou da gestão pública, a avaliação prévia para novas intervenções sobre os edifícios, conjuntos ou espaços públicos pré-existentes. E esta é a questão mais enfrentada diante de contextos urbanos dinâmicos como é o da RMC.

Por outro lado, não há muitos trabalhos que tenham se preocupado em estabelecer critérios de preservação a partir do estudo de contextos heterogêneos, por essa razão entendeu-se que era importante escolher referencias de distintos matizes, sem prescindir da objetividade de eleição que a pesquisa requer.

Entre os aspectos detectados a partir desta mudança de enfoque estão: a importância de estabelecer aproximações entre formas de identificação, valorização e gestão dos patrimônios construídos não apenas no âmbito municipal, uma vez que boa parte das questões relacionadas à identidade e autenticidade do patrimônio implica mais de uma cidade, e decorre das condições culturais, políticas e jurídicas existentes no âmbito do território metropolitano; identificar formas de operar e intervir sobre o território, através de instrumentos criados em várias instâncias de gestão; a necessidade de valorizar novas atividades, como festas, festivais e outras manifestações culturais, decorrentes de recentes autonomias conquistadas[1]; e a necessidade de adoção ou criação de novas figuras de preservação a partir de um exame crítico dos instrumentos tradicionais de identificação, valorização e gestão do patrimônio utilizados para as cidades grandes e capitais e não aplicáveis para cidades médias e pequenas.

Uma característica importante apontada por Corrêa (2003), por exemplo, é que, em geral, em cidades de médio e pequeno porte a toponímia constitui-se em uma referência cultural, pois expressa a ascendência de um determinado grupo social sobre o espaço. No caso das cidades que compõem a RMC, o nome de cada cidade não serve apenas para identificação de um lugar, ou como uma distinção do ponto de vista da administração do território. Neste sentido "o topônimo pode tanto expressar elementos das práticas culturais do lugar como também representar estratégias de consolidação de um determinado grupo hegemônico sobre outro." (Corrêa, 2003: 111).

Desta forma, embora inicialmente se tenha proposto um enquadramento dos imóveis, conjuntos e espaços públicos em quatro grupos gerais: "1. Edifícios e outras construções isoladas (monumentos, equipamentos, etc.); 2. Conjuntos edificados; 3. Espaços públicos e 4. Unidades de

[1] Muitas cidades da RMC possuem um calendário anual de festas relacionadas à produção de frutas e flores, conforme já citado. Tais festas são, em geral, bastante organizadas e extrapolam o âmbito local, regional e são, de fato, extraregionais, atraindo população de outros estados do país. A esse calendário se segue o de atividades culturais como grandes shows musicais ou exposições relacionadas ao artesanato local. Esses eventos passaram a ser utilizados pelos gestores públicos para divulgação dos atributos culturais materiais e imateriais dessas cidades, de forma a inseri-las no circuito turístico do estado.

valor paisagístico (antigas sedes de fazenda, parques, etc.) ou bairros característicos", após um primeiro levantamento foi possível constatar que estas categorias não eram suficientes para a leitura do conjunto proposto, caracterizado por uma complexa e intrínseca relação entre aqueles possíveis diferentes componentes materiais e imateriais elencados.

III. TRANSFORMAÇÕES NO TERRITÓRIO: NOVAS ABORDAGENS E CRITÉRIOS

Do ponto de vista das políticas urbanas, as transformações operadas a partir da década de 90, em especial, a partir da introdução de novos instrumentos nos planos diretores municipais e nas formas de operar com o território, estabeleceu novos papéis para agentes públicos e privados. Diante de tais processos, o estudo, que inicialmente se concentrara no levantamento e análise de cada cidade, com o objetivo de estabelecer critérios e instrumentos mais apropriados para a identificação e proteção dos bens patrimoniais - tendo como perspectiva, no limite, estender a discussão para outras cidades - sofreu uma mudança de condução num segundo momento. Foi necessário o aprofundamento da história dos municípios pertencentes à região e a análise da trajetória de vários elementos significativos, simultaneamente, operando de forma transversal, para o entendimento da construção do território metropolitano. Assim foram mapeados e analisados os traçados ferroviários, os caminhos, o circuito de fazendas, de usinas e fábricas, assim como os núcleos de colonização, os primeiros núcleos urbanos e as frentes de urbanização.

A conclusão dos levantamentos de duas cidades-piloto iniciais, Paulínia e Valinhos, permitiu a identificação de referências culturais dispersas e difusoras de atividades no território metropolitano como um todo, tais como, as áreas de concentração de olarias em Valinhos, os diversos clubes de campo ali implantados, hoje transformados em loteamentos ou condomínios fechados e os antigos caminhos de ligação entre cidades da região e Campinas, ou dos caminhos férreos de ligação com a capital, passando por Valinhos, além do mapeamento e documentação das principais fazendas que deram origem aos bairros atuais consolidados. Mas, sobretudo, confirmaram-se as características já descritas das referências culturais nas cidades médias e pequenas, no território nacional, evidenciando a diversidade do patrimônio cultural a ser considerado em função da afirmação do valor cultural do próprio território metropolitano.

Tornou-se evidente que para entender a constituição do patrimônio das cidades da região era imprescindível tomar um conjunto de cidades que tinham uma relação intrínseca em sua formação e identificar, como ponto de partida, um elemento indutor da formação do território. Essa conduta foi adotada para o estudo dos vetores de crescimento da RMC, sendo o primeiro o vetor formado pela Usina Ester e o trajeto da ferrovia Funilense, em que ficou evidente que a usina determinou a consolidação do vetor de crescimento 3. Porém, um dos objetivos da pesquisa era validar esse método de identificação a partir da definição de critérios específicos voltados a estes contextos heterogêneos.

FIGURA 1. MAPA DA RMC COM AS DIVISÕES MUNICIPAIS E OS VETORES DE CRESCIMENTO E EXPANSÃO

Fonte: Elaboração própria, 2015.

Assim, o estudo se estendeu ao longo dos demais vetores da RMC (Figura1). São cidades que por se situarem em quadrantes distintos em relação à cidade sede, Campinas, possuem hoje características econômicas e sociais muito diferentes entre si. Porém, em termos de formação urbana e constituição de seu patrimônio cultural, apresentam aspectos comuns, fato que confirmou a hipótese de que os bens identificados tornam-se mais significativos quando pensados como um conjunto de referências que possibilitam a preservação da memória da região, e não restrito às divisas municipais.

Foram estudados os conjuntos de cidades correspondentes ao vetor 2, no Eixo Sudoeste/Noroeste que agrega os municípios de Hortolândia, Sumaré, Nova Odessa, Americana e Santa Bárbara d'Oeste e o vetor 7 que, embora seja composto apenas por um município pertencente à RMC, Indaiatuba, define um dos mais importantes eixos de expansão (Nordeste/Sudoeste), que se forma a partir da Rodovia Santos Dumont e interliga o aeroporto de Viracopos, seguindo em direção a Sorocaba, passando por Salto e Itu. Vale ressaltar que os municípios interligados por esses vetores, foram sendo incorporados à Região Metropolitana ao longo do tempo, por isso justifica-se analisar um vetor no qual, no momento, há apenas um município da Região. Como exemplo, cita-se o caso do Município de Morungaba, no eixo 5, composto por Valinhos e Itatiba, que somente foi incorporado na RMC em 2014.

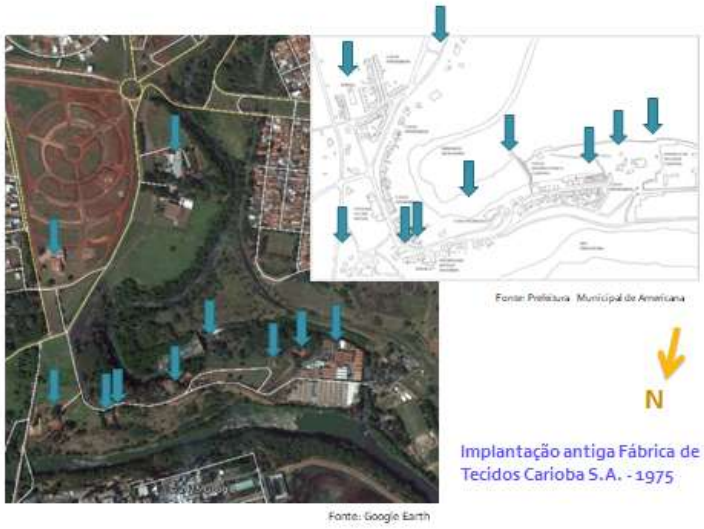
No vetor 2, formado pelas cidades de Americana, Sumaré, Santa Bárbara do Oeste e Nova Odessa, os núcleos se formaram a partir da imigração norte americana, italiana, de judeus russos e, mais tarde, de letos. As cidades se desenvolveram a partir da implantação de uma linha ferroviária, a Companhia Paulista de Estrada de Ferro (1875), quando foi inaugurada a Fábrica de Tecidos Carioba pelos irmãos Antônio e Augusto de Souza Queiroz em sociedade com o

engenheiro americano William Pultney Ralston, para fabricar tecidos para vestir escravos e embalagens de café e cereais. Em 1907, seu novo proprietário, o comendador Franz Müller, adquire a Fazenda Salto Grande, onde ele constrói uma Usina Hidrelétrica no rio Atibaia. Em 1911, a usina já era capaz de fornecer energia para a Carioba, Americana, Santa Bárbara D'Oeste, Cosmópolis e Sumaré. A implantação dessa infraestrutura regional acaba por inter-relacionar as cidades, permitindo vislumbrar possíveis itinerários culturais a partir deste vetor, conforme segue na figura 1, 2 e 3, ainda que a inter-relação entre as cidades não se esgote na esfera econômica. A seguir, são apresentados alguns esquemas para estes itinerários envolvendo as referências culturais levantadas, apenas como exemplo. A partir destas referências, é possível interpretar o território de muitas formas.

FIGURA 2. ITINERÁRIO CULTURAL – ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS, A PARTIR DO VETOR 2

Fonte: Acervo da pesquisa, 2016.

FIG. 3. ITINERÁRIO CULTURAL – REMANESCENTES RELACIONADOS FÁBRICA CARIOBA, PARTIR DO VETOR 2



Fonte: Acervo da pesquisa, 2016.

FIGURA 4. ITINERÁRIO CULTURAL – REMANESCENTES RELACIONADOS FÁBRICA CARIOBA, PARTIR DO VETOR 2

Fonte: Acervo da pesquisa, 2016.

Da mesma forma, ao estender os mesmos procedimentos para o vetor 4, constata-se que o município de Holambra foi formado por imigrantes holandeses, vindos após a Segunda Guerra, em 1948, que iniciaram a produção de flores e plantas ornamentais, em terras pertencentes originalmente aos municípios de Jaguariúna, Artur Nogueira, Santo Antonio de Posse e Cosmópolis, dos quais se emancipou em 1991.

FIGURA 5. ITINERÁRIO CULTURAL – ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS, A PARTIR DO VETOR 4

Fonte: Acervo da pesquisa, 2016.

O conjunto de documentos analisados, primeiro para o eixo definido pela ferrovia Funilense e a Usina Ester (Vetor 3), em seguida para a análise das referências culturais identificadas no Vetor 2, em que um dos elementos mais importantes e difusor do modo de vida foi o Complexo industrial da Carioba, em Americana e a Companhia Paulista de Vias Férreas e Fluviais e, finalmente, no Vetor 7, o eixo formado pela antiga Estrada de Ferro Ytuana, reiterou a importância que a ferrovia teve na formação das cidades destes eixos e evidencia semelhanças, principalmente, no processo de fundação dos núcleos (em termos políticos e sociais), nos fatores de localização (em termos territoriais) e na trajetória (em termos históricos) dos municípios integrados por cada vetor. E, por outro lado, esse procedimento foi validado ao se prestar às análises do conjunto da Carioba e os núcleos coloniais formados na região de Americana, para os bairros rurais e núcleos urbanos formados na região que viria a formar a cidade de Indaiatuba (vetor 7), bem como para o vetor 4, ao qual se vincula o município de Holambra.

Nestas descrições se detectaram pelo menos dois fenômenos muito parecidos, característicos de territórios em transformação: a suburbanização e a periurbanização (ou rururbanização). O primeiro é "(...) o resultado sociogeográfico associado à idéia de cidade difusa (dispersa), que, por sua vez, está ligada às novas condições de mobilidade acompanhadas pela transformação e aparecimento de novos espaços periféricos" (Vale & Gerardi, 2006: 234). O segundo se fundamenta "nas relações campo-cidade, com a expansão urbana sobre as áreas rurais, fortalecida pelos avanços tecnológicos dos meios de transporte e comunicação" (Vale & Gerardi, 2006: 236). Em ambos os casos, são fenômenos relacionados à dispersão urbana, e são urbanizações que tendem a crescer sobre as áreas rurais, o que dificulta a sua identificação e delimitação precisa, e ainda que tenham implicações semelhantes, são, essencialmente, fenômenos distintos. William Dobriner (1963:127 apud Bolán, 2003: 27) alerta para o erro, por exemplo, em se colocar sob a mesma definição de suburbano todas as formas de comunidades que se encontram sob a sombra cultural e econômica das grandes cidades. Para ele, há uma enorme diferença entre subúrbio totalmente novo e um povoado rural preexistente invadido por

imigrantes urbanos, obrigado a tornar-se, com o tempo um subúrbio. Da mesma forma, o efeito que produz a forma de crescimento metropolitano por conurbação é diferente do crescimento gerado a partir da formação de subúrbios.

Essa condição ficou evidente principalmente ao analisar os casos das colônias formadas ao longo do vetor 2 e a formação das cidades de Americana, Santa Bárbara D'Oeste, Nova Odessa e Sumaré e a formação do território rural de Indaiatuba. Em ambos os casos as referências culturais estão dispersas por antigas localidades, precursoras muitas vezes dos próprios núcleos urbanos e que ainda conservam características relacionadas ao modo de vida rural e/ou suburbano.

Esses espaços, hoje, são fronteiras e não periferias, porque nem sempre se diluem em áreas rurais contínuas, possuem contornos e muitos dos usos urbanos (como indústrias, depósitos, comércios entremeados a conjuntos de habitacionais). É no seu desenho que o perímetro urbanizado pode perder sua lógica e coerência, para logo em seguida ganhar novamente contornos definidos, alternando-se para outro interior compacto e assim se sucedendo em forma de manchas, paisagens em transformação que podem, com o tempo, configurar um eixo de pequenos municípios, unidos a partir de um único núcleo mais central ou polarizador. No limite, conforme aponta Jeudy (2005, p.98) "a oposição tradicional entre o centro e a periferia não é mais tão determinante no momento em que as megalópoles se tornam elas mesmas gigantescos subúrbios".

IV. SOBRE OS VETORES COMO UNIDADES DE PRESERVAÇÃO, OU QUASE UMA CONCLUSÃO

A partir das pesquisas realizadas, evidencia-se a similaridade de processos de constituição física dos territórios da RMC, do tecido social e da dinâmica atual das cidades (desmembramentos, anexações, deslocamentos) que se entrelaçam em vários âmbitos, de forma complexa e diacrônica. Também se assemelham pela variedade de referências culturais (materiais e imateriais) que apresentam, principalmente quando analisados a partir dos 7 vetores de ocupação e expansão da região, mais ou menos consolidados, aos quais se agregam conjuntos de cidades. Em quase todos ocorrem festas e festivais de grande impacto regional, que reforçam a tese de reiteração de processos na conformação de "lugares de memória" ou "cenários ativos" onde estes ocorrem. Tais processos constituem uma característica singular da região (distinta de outras regiões metropolitanas).

Para novas leituras, poder-se-á partir do reconhecimento das singularidades no território metropolitano da RMC, dadas por esses vetores de crescimento, que também são interpretados como eixos de conexão, como âmbito no qual convergem a formação e os problemas urbanos de vários municípios, o que permitiu a identificação de conformações, nominadas genericamente de entornos urbanos ou periferias, mas que numa análise mais detida revelam contornos próprios e territórios distintos: o periurbano e o suburbano, onde se entrelaçam novas e tradicionais práticas sociais, que implicam indiretamente as relações de identidade e pertencimento e, consequentemente, a identificação e valorização dos remanescentes históricos e culturais.

Por outro lado, o estudo sugere a necessidade de uma inversão do olhar para os remanescentes culturais de cidades que fazem parte de contextos metropolitanos. Se até o final da década de 1960 os critérios se baseavam na noção de monumento e os inventários se concentravam nos espaços urbanos centrais das cidades e as ações eram voltadas principalmente para a conservação e a restauração, a partir dos anos 2000 e, em especial, nesta segunda década do século, são as questões de gestão e planejamento as que correspondem mais diretamente às indagações sobre remanescentes culturais situados em territórios em transformação. Em relação ao termo patrimônio, hoje inclui-se até mesmo o que anteriormente era considerado como

entorno ou moldura do monumento, ou do bem valorizado. Essa tendência tornou-se mais evidente a partir da incorporação de outras categorias patrimoniais como a dos jardins históricos, os espaços públicos, as estradas de gado, o patrimônio arqueológico, o vernacular, subaquático e as categorias de bens imateriais ou híbridos que compõem os itinerários culturais. Principalmente a partir destes últimos, é possível concentrar a interpretação e valorização dos remanescentes não apenas no objeto patrimonial, mas principalmente em relação aos conjuntos de importância no âmbito regional, interligados e formados a partir de caminhos, estradas de ferro, cursos d'águas e outros âmbitos geográficos e territoriais que possibilitem uma apreensão de distintas dimensões da paisagem.

V. AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq (processo 444663/2014-2) e FAPESP (processo 2018/00743-7) pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMOGUERA SALLENT, Mª del Pilar. 2008. *La ciudad cambia de escala: Sevilla Metropolitana.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 194.

BAENINGER, R. A. População em Movimento. In: Fonseca, R.; Davanzo, A. M. Q.; Negreiros, R. M. C. (orgs.) *Livro Verde: Desafios para a gestão da Região Metropolitana de Campinas*. Campinas: UNICAMP, IE, 2002.

BOLÁN, E.N. Las contradicciones de la ciudad difusa. In *Revista ALTERIDADES* 13 (26): Págs. 15-33. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana , 2003.

CASTRO, J. R.B. de. Estratégia de turistificação de pequenas cidades: reflexões a partir de alguns estudos de caso. In *Cidades médias e pequenas: teorias, conceitos e estudos de caso.* /Diva Maria Ferlin LOPES, D. M. F.; HENRIQUE, W. (organizadores). Salvador: SEI, 2010. 250 p. il. (Série estudos e pesquisas, 87).p. 109-124.

CORRÊA, R. L. A geografia cultural e o urbano. In: CORRÊA, R. Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à geografia cultural.* Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2003. p. 167–186.

DE MATTOS, C. A. Globalización y metamorfosis urbana en América Latina. In *EURE*, vol.38 nº113, p. 157-160. Santiago: Pontifícia Universidad Católica de Chile, 2012. Disponível em: http://www.eure.cl/numero/globalizacion-y-metamorfosis-urbana-en-america-latina-carlos-a-de-mattos/ Acesso em 20/12/2013.

DOBRINER, W. M. *Class and Suburbia, University of San Francisco*: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1963.

LENCIONE, S. Da cidade e sua região à cidade-região. In J.B. da Silva; L.C. Lima; D. Elias (Orgs). *Panorama da Geografia Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006, p.65-77.

LOPES, D. M. F.; HENRIQUE, W. (org.), 2010. *Cidades médias e pequenas, conceitos e estudos de caso.* Salvador: SEI, 250p.

MOURA, Rosa. A dimensão urbano-regional na metropolização contemporânea. In *Revista EURE*, vol. 38, nº115, p.5-31. Santiago: Pontifícia Universidad Católica de Chile, 2012. Disponível em: http://www.scielo.cl/pdf/eure/v38n115/art01.pdf . Acesso em 10/01/2014.

OLIVEIRA, L. A. P. de, OLIVEIRA, A. T. R. de (Org.). Reflexões sobre os deslocamentos populacionais no Brasil. *Estudos e Análises I*. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

SPOSITO, M. E. B. O desafio metodológico da abordagem interescalar no estudo de cidades médias no mundo contemporâneo. In *CIDADES*, v.3, n.5, p.143-157. São Paulo: UNESP, 2006.

VALE, A. R do; GERARDI, L.H. de O. Crescimento urbano e teorias sobre o espaço periurbano: analisando o caso do município de Araraquara (SP) In *Geografia: ações e reflexões*. Rio Claro: UNESP/IGCE: AGETEO, 2006, p. 231-246.

UNA MIRADA AL NEOGÓTICO MEXICANO DEL SIGLO XX: LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN GUADALAJARA

Marcelli Sánchez, Jessica

UNA MIRADA AL NEOGÓTICO MEXICANO DEL SIGLO XX: LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN GUADALAJARA

I. INTRODUCCIÓN

Recordar el escenario europeo de finales del siglo XVIII y el siglo XIX, pone de manifiesto la base que el territorio mexicano va heredar en los años venideros. En la Francia, por ejemplo, tiene lugar una histórica y notable destrucción del patrimonio edificado durante la Revolución francesa. Dicha destrucción trajo como consecuencia una reacción popular que se manifestó en una mayor atención y respeto al cuidado de su pasado. Por otro lado, durante el siglo XIX, los avances científicos transcurrieron con una velocidad excepcional, promoviendo la industrialización con nuevos descubrimientos. En pocas décadas, el estilo de vida de gran número de personas cambiará radicalmente gracias a los nuevos inventos que día con día modificaron el entorno.

La Revolución industrial será sin duda un catalizador que genera, durante la segunda mitad del siglo XIX, los principales cambios en la sociedad y en consecuencia, su arquitectura y urbanismo. Aparecen nuevos materiales, nuevas técnicas y nuevas tipologías de construcción como las estaciones de ferrocarril, los palacios de exposiciones, los viaductos, los teatros, las galerías, los edificios administrativos, entre otros, que florecerán para satisfacer las necesidades cotidianas de esta nueva sociedad. En este sentido, la arquitectura buscará transformarse para adecuarse a la nueva era y materializar en sus formas, los cambios de una sociedad en movimiento.

Es así como a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, será difícil consensuar un estilo único que represente el momento histórico tan importante en Europa. Sin duda, la centuria fue compleja: algunos países se independizaban, en otros, los poderes se acomodaban, y un cierto número entraban en una era de industrialización. Esta velocidad hizo tambalear a la sociedad y se suscitó una especial inspiración en artistas y pensadores que defendían el valor de lo pintoresco. Así surgen los historicismos, que en su forma más pura, proponen la vuelta a los estilos consagrados por el pasado, formando *revivals,* inspirados en la exaltación de formas arquitectónicas de otras civilizaciones y de historias locales, para rememorar un periodo de esplendor vivido por un país o una región. El romanticismo, propone buscar la inspiración en mundos soñados e imaginados, culturas lejanas y épocas pasadas, como la Edad Media. Esta inspiración dejará una huella en la cultura, la arquitectura y el arte de su época. (Poblador Pilar, 2014)

Junto con el romanticismo, que ve encarnado en sus principios a la Edad Media y a la evocación de leyendas, literatura y música de tradición popular, aparece el estilo neogótico. Este estilo rememora formas de la antigüedad y permite la remembranza y la fantasía para crear un ambiente y emocionar al espectador. Hay que recordar que anteriormente el gótico representó, el sentido identitario y regionalista en un momento histórico de grandes cambios. Es por ello comprensible la necesidad del apego a un estilo vinculado a un etapa crucial en la historia. El neogótico se corona entonces, como el movimiento estilístico representante de esta nueva sociedad, a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, utilizando materiales y técnicas constructivas modernas, creando falsas nervaduras y ocultando las estructuras metálicas. El estilo neogótico triunfará como una inspiración de tiempos remotos, una inspiración a algo aparente, ya que su propósito era en realidad dar un sentido de renovación y prosperidad a la sociedad.

El reconocido Eugène Viollet-le-Duc (1814 – 1879), por ejemplo, defenderá al gótico como modelo para el arte que deberá renacer y erigirse como el emblema de una nueva era. (Fusco Renato, 1981) Le Duc, sin duda, fue un gran representante de la restauración enfocada al llamado del estilo y lo hizo de una manera sin precedentes. Se formalizaron los métodos y los criterios operativos a través de la compilación de las teorías sobre la restauración. Es importante hacer énfasis en que las ideas y los planteamientos de Le-Duc, no se concentraban en conservar los edificios, sino en proponer una manera de convocar al pasado, activando y reviviendo el mismo. A Le –Duc le sucederá John Ruskin (1819 – 1900), quien mantendrá la idea de que la arquitectura gótica, la sociedad y la religión forman una sola cohesión, reafirmando y completando las teorías antes planteadas en un sentido más apuntado a su conservación y menos a su restauración. (Fusco Renato, 1981)

Las experiencias que se registran en Europa son fundamentales para entender lo que sucederá después de la segunda mitad del XIX en los territorios fuera del viejo continente. En su contexto histórico se observa que el modelo arquitectónico domina en países como Inglaterra y Estados Unidos en edificios vinculados a la iglesia y en menor medida, en otras instituciones de carácter político y educativo. En los nuevos espacios, el gusto por el neogótico, por ejemplo, se convertirá en la imagen de la cultura europea y se desarrollará, en palabras de Olimpia Niglio, el fenómeno que podemos definir como "neocolonialismo" que a diferencia de la conquista española, es más democrático y realizado a través de consensos. Es otra manera de colonizar los territorios. (Niglio Olimpia, 2016) El neogótico resulta un estilo foráneo que se importa a América desde distintas influencias y razones, ya sea por gusto personal de los arquitectos, por las influencias formativas de los mismos o por un requerimiento específico de los clientes.

II. EL ARRIBO DEL NEOGÓTICO EN MÉXICO

La difusión del estilo neogótico en territorios mexicanos sucede durante el último cuarto del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX. La difusión de dicho estilo no se limita a México, sino que forma parte de una red de construcciones a lo largo de toda América del Norte y Latinoamérica, como se puede constatar con la bibliografía existente. El estilo que se expandía y las construcciones que aumentaban, se vinculan a las necesidades políticas y sociales que imperaban a la Iglesia en ese momento histórico. Mediante la construcción de un imponente edificio, se intentaban equilibrar los conflictos y las colaboraciones entre Iglesia y gobiernos nacionalistas. A partir del último tercio del siglo XIX, la arquitectura será la expresión de los intentos de posicionamiento social y territorial de una jerarquía católica que trata de resurgir tras años de guerras, conflictos, enajenaciones de bienes y expulsiones. Es así como el estilo neogótico en palabras de Checa-Artasu, es utilizado directa o indirectamente por la Iglesia católica como una compleja política de inserción en las sociedades Latinoamericanas. (Checa-Artasu, 2012)

El estilo neogótico se utilizó además para concluir estructuras que yacían incompletas, al rematar y añadir torres, agregar arquerías y algunos elementos decorativos en los interiores a edificios que habían sido construidos con anterioridad. Algunos inmuebles se comenzaron a construir de manera continuada y aceleradamente en el siglo XIX. Otros tuvieron percances y diferentes etapas constructivas y algunos, permanecen inconclusos en la actualidad. Tales diferencias llevan al estudioso Checa-Artasu a proponer tres grandes grupos de estudio: El primero, comprende a las iglesias parroquiales concluidas sin interrupciones notables en el siglo XIX. El segundo grupo comprende los templos a los que se les aplican elementos neogóticos posteriores a su construcción y por último, el tercer grupo se refiere a los templos que han sido concluidos a finales del siglo XX o permanecen en construcción. (Checa-Artasu, 2012) Con dicha clasificación, el autor nos muestra la amplitud y la diversidad de casos en los procesos constructivos en México en estos años. El caso de nuestra parroquia se podría situar en el tercer

grupo, ya que debido a su monumentalidad, tuvo diversas etapas constructivas, pero sobre todo, sufrió vivamente las consecuencias de los conflictos armados entre Iglesia y gobierno.

En México, las relaciones conflictivas entre Iglesia y Estado del siglo XIX fueron constantes y motivo de numerosos conflictos, en especial, los intentos por reducir la influencia de la Iglesia con la desamortización de los bienes eclesiásticos por parte de los gobiernos liberales. La centuria constituye un momento histórico en el que ponderan las luchas entre poderes, las guerras de Reforma y los embates del liberalismo radical. Por un lado, tendremos a la jerarquía católica frente al Estado y por otra, un apasionado catolicismo entre la población como expresión de una religiosidad muy arraigada. Recordemos que en el momento en que el Estado muestra su anticlericalismo, será respondido por los sectores católicos y derivará en la guerra cristera, en la zona Occidente del País. (Meyer Jean, 2002) En el mismo escenario, la llegada de Porfirio Díaz al poder propicia una especie de tregua y permite a la Iglesia recuperarse. De esta manera, se crea una nueva configuración de las diócesis y la rehabilitación y construcción de nuevos templos.

Es en este momento en el que la jerarquía eclesiástica promueve la restauración del papel de la Iglesia para retomar su esplendor de tiempos pasados y motiva el uso de estilos medievales para la construcción o restauración de templos. Esta dirección, se encamina como una manera de ir marcando similitudes con la política de modernización del país impuesta por Porfirio Díaz. Como bien menciona la estudiosa Paloma Gil, el neogótico será el estilo que por excelencia esconde el deseo de un retorno al pasado, pero asociado a la política y a la construcción nacional, proponiendo un acceso diferente a la modernidad (Gil Paloma, 1999)

Por lo anterior, es importante visualizar la naturaleza de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, dentro del contexto histórico de los estilos historicistas decimonónicos de la arquitectura, no solo de México, sino de Europa y Latinoamérica. Se trata de recordar que un templo forma parte de una red mayor, vinculada por todo el significado que un estilo comprende. Seguramente, los monjes radicados en la Francia del siglo XI, nunca imaginaron a dónde llegaría a parar ese estilo monumental.

El neogótico, salvo por pocos estudiosos activos, es escasamente estudiado en México. Me atrevería a decir incluso, que ha sido denigrado en los ambientes académicos de la Historia del Arte y de la Arquitectura, quizás por mostrar sus claras particularidades y características que reflejan un estilo medieval, alejado de la búsqueda de la modernidad y de los estilos nacionalistas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

III. LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO:

La Parroquia de Nuestra Señora del Rosario se impone como una obra arquitectónica de estilo neogótico en el número 28 de la calle de Hospital, en el barrio del Retiro. La zona está marcada por la afluencia del Hospital Civil Viejo de Guadalajara, el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y la Parroquia de Nuestra Señora del Sagrario. Su ubicación se encuentra a unos pasos del Centro histórico de Guadalajara. La obra fue iniciada en el año de 1924 y suspendida en el 1926, debido a la gravedad de los conflictos armados que surgieron con el movimiento cristero. Los trabajos reiniciaron con fuerza y un nuevo proyecto en el año de 1938, siendo erigida como parroquia años más tarde, en el año de 1957. La construcción concluye finalmente en el año de 1962.

El proyecto de la parroquia, bajo la influencia estilística del neogótico, fue realizado a instancias del obispo Francisco Orozco y Jiménez, según el proyecto del Arquitecto Pbro. Pedro Castellanos Lambley. El arquitecto Pedro Castellanos, de origen tapatío, trabajó en su juventud a lado del arquitecto, Rafael Urzúa en el despacho que manejaba el hermano del célebre Luis

Barragán. Entre sus obras más reconocidas podemos resaltar el Mercado Libertad, la antigua fachada del Mercado San Juan de Dios y la Casa Quiñones. Como dato curioso sabemos que Castellanos se ordenó sacerdote en el año de 1947, mientras y durante ejercía la arquitectura. Por tal motivo, sus coetáneos coinciden en que su vocación lo hacía poner especial atención en la arquitectura religiosa. (García Estrellita, 2017) Los trabajos constructivos continuaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX bajo la dirección del arquitecto Castellanos hasta su muerte. Más adelante, se designó al ingeniero Ricardo Agraz Sáinz como sucesor del proyecto, de quien se presume realizó un seguimiento atinado y de calidad de los trabajos que quedaron bajo su responsabilidad. La edificación, por su carácter monumental, contrasta notablemente con el entorno de su barrio. (González Arabela, 2005)

La voz popular reconoce al Templo, desde sus inicios, bajo el nombre de "Padre Galván", en honor a un sacerdote muy activo y apreciado por la población, quien fuera asesinado en los días de luchas entre las facciones revolucionarias de los villistas y los carrancistas. Las fuentes señalan que el beato David Galván Bermúdez ayudaba a los heridos en tiempos de los enfrentamientos armados. Al momento en el que el sacerdote confiesa a un soldado villista moribundo, fue sorprendido por las autoridades carrancistas. En ese momento, el beato fue detenido y llevado a las filas de fusilamiento con tan solo 34 años de edad. Los habitantes del barrio del Retiro se indignaron por el asesinato del padre y encausaron sus quejas para que sus restos fueran resguardados en la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Tal fue el alboroto de los vecinos, que en enero de 1929 las reliquias fueran trasladados a una pequeña capilla que precedió a la monumental construcción. (Haro Rafael, 2015) En la actualidad, sus restos reposan junto con la escultura yacente esculpida en bronce del ahora Santo Galván y algunas de sus pertenencias en exhibición.

La actual parroquia de Nuestra Señora del Rosario, comienza como vicariato en una capilla modesta, como se mencionó anteriormente, instaurada en el año de 1924. Con el tiempo, la población creció y fue necesario promover su elevación a parroquia y contribuir a la organización religiosa de la zona. El párroco del Santuario de Guadalupe y el arzobispo en turno, Garibi Rivera, comenzaron a ordenar los estudios de los límites del barrio, realizando además los censos de habitantes de la zona para justificar su pertinencia. Para este año, se mencionan entre 15,000 y 16,000 parroquianos distribuidos en 80 manzanas. (AHAG, 1952) Debido a que las funciones como parroquia aumentaron, fue necesario extender su terreno, lo cual se logró gracias a la donación de la casa contigua al templo y que serviría para completar la construcción y ampliar el conjunto. El presbítero en turno, José María Martín, autorizó una cantidad a la donante y le deja el usufructo del inmueble hasta su muerte. En el año de 1955, se solicita al presbítero que concentre toda su atención en la obra material de la iglesia y deje de lado la atención ministerial, esto con el fin de lograr la erección de la parroquia lo antes posible. (AHAG, 1943-59)

En julio de 1957 se designan los límites comenzando al Sur por la calle de Garibaldi, hacia el Oriente hasta la Calzada Independencia; por el Norte hasta la calle de Sierra Madre; del Oriente hasta Belisario Domínguez y por el Norte hasta Circunvalación; bajando al Poniente hasta Humboldt, por una línea imaginaria; y al Poniente la calle Humboldt hasta Garibaldi. Se hace mención de que la mayor parte de manzanas ubicadas al norte, esta en proceso de construcción, estando apenas una o dos construcciones habitadas en cada manzana. (AHAG, 1943-59)

Las indicaciones para la construcción del altar interior, también siguieron el estilo neogótico, según la documentación encontrada. En febrero de 1968 se presenta el proyecto para proceder con la construcción del retablo del altar mayor en la parroquia. Un año después, encontramos el dictamen del cardenal Garibi Rivera, en el que de acuerdo a la comisión de Arte Sacro, no se aprueba el proyecto por diversos motivos. En primer lugar, se menciona que la

maqueta presentada no se ajusta a la forma que se muestra en el dibujo inicial. Se puntualiza que el sitio preparado para la urna del santísimo no debe quedar al mismo nivel de la imagen de la Virgen y se sugiere que en la exposición del altar desaparezcan las gradas que aparecen en la maqueta. Se sugiere que la imagen presentada se mande a hacer de estilo gótico y no en el estilo que se presenta, ya que está muy desproporcionado. La recomendación termina con la indicación de realizar nuevos planos. (AHAG, 1968-69) Al parecer, las indicaciones se siguieron y el altar que encontramos en la actualidad obedece al estilo neogótico.

III.1 El Conjunto Arquitectónico

La parroquia de Nuestra Señora del Rosario está compuesta por un conjunto arquitectónico que comprende además del templo, la casa curial, las oficinas notariales y algunas aulas y habitaciones dispuestas en dos edificios de planta rectangular que flanquean la estructura del templo. El ingreso es a través de una escalinata y dos rampas laterales a una explanada, tipo atrio, construida sobre una plataforma y separada del nivel de la calle por siete escalones. El atrio esta flanqueado por pequeñas áreas verdes y el conjunto por una estructura amurallada con partes en herrería. El templo es de planta de cruz latina de una sola nave, con una longitud de poco más de 35 metros, por 10 metros de ancho, con ábside poligonal y capillas laterales.

La fachada del templo tiende a la verticalidad con una torre con remate de aguja que estiliza y enfatiza el centro y el eje simétrico de la fachada. Se presenta como un solo cuerpo hasta la base de la torre, la cual es de tipo complejo con un remate de capitel cónico completamente calado. Para enfatizar la verticalidad y la altura de la torre, se añaden dos pilastras cuadradas y acanaladas que delimitan la calle principal de la fachada, desde el pórtico hasta la torre, convirtiéndose en los vértices de la misma. A los costados, los dos contrafuertes se encuentran rematados con unas torrecillas conformadas por un tambor ciego y un capitel calado, rematando con dos pequeñas esculturas de ángeles, en lugar de cogollos. La fachada está enmarcada por pilastras laterales dispuestas de manera simétrica que funcionan como contrafuertes y cambian de paño en sentido transversal a la calle. En la explanada principal, se encuentra la escultura del Padre Galván en bronce, sobre un pedestal cubierto con sillería de cantera gris, recordando a los vecinos, el carácter popular de su templo.

En el pórtico, es pertinente hacer énfasis en la rica decoración de los cuatro arcos abocinados que conforman la arquivolta, por su belleza y sobre todo, por su originalidad. La arquivolta en cantera gris, está decorada con cincuenta y ocho figuras talladas, que en una primera instancia parecerían ser ángeles. Sin embargo, al momento de mirar con detenimiento se encuentran varias sorpresas. En la parte media superior encontramos los emblemas del arzobispado y de la Ciudad de Guadalajara, a sus lados comienzan a desplegarse los arcos abocinados cargados de esculturas aladas. En primer lugar a la derecha, encontramos la representación de Juan Diego con la imagen de la Virgen sobre su manto y y por el otro, lo que se presume podría ser la representación del indígena simbolizando la alegoría de América, aludiendo quizás, a la llegada del cristianismo en México.

A partir de estas representaciones centrales, observamos un despliegue de figuras aladas en las que podemos distinguir como un primer rasgo característico, figuras enmarcadas con vides que resaltan, y figuras que carecen de dicho marco. Las figuras que carecen de las tallas de las vides están acompañadas por la imagen de un cactus y de un sombrero en su parte inferior, haciendo énfasis en los elementos que se identifican con lo mexicano. Es de notar que en el quinto nicho del arco abocinado, próximo al exterior, se encuentran dos esculturas en concordancia, representando en el extremo derecho, lo que podría interpretarse como un charro y en su correspondencia del lado izquierdo, la representación de una mujer claramente sosteniendo su vestido, girando en modo de baile folclórico. Las dos figuras son aladas como el resto y están rodeadas de ángeles con instrumentos musicales. Encontramos así, en diferentes representaciones y atributos iconográficos, una fiesta celestial con toques mexicanos, música y baile. La mayor parte de las representaciones sostiene instrumentos musicales, muchos de ellos relacionados con la música mexicana. La arquivolta se corona con un remate triangular que alberga un pequeño dosel calado con la imagen de Cristo crucificado y culmina con una cruz, a manera de remate.

Las jambas por su parte, muestran esculturas de cuerpo completo, bellamente talladas en cantera gris. Las figuras que se desplantan en doseles sobre pedestales decorados con hojas de acanto, representan por el lado Poniente la Visitación de Gabriel y Zacarías junto con María y la representación de Isabel. Por el lado izquierdo encontramos las esculturas de la Presentación con San José, Simeón y Ana junto a María. Enmarcando el pórtico y flanqueando las jambas encontramos dos estructuras de tracería gótica con remate de torre calada que alberga dos espacios para esculturas que reposan sobre columnas y están enmarcadas con doseles en cada lado del ingreso. Las esculturas del lado Poniente presentan la Anunciación con María junto al Arcángel Gabriel y del lado Oriente María con el niño junto a un padre de la Iglesia.

El Tímpano resalta por ser el único elemento del templo en cantera rosa representando una bella talla de la virgen María con el niño sobre su trono, escoltada por tres frailes de ordenes mendicantes en cada lado, inclinados a su presencia. La virgen es coronada por el Espíritu Santo, San José e hileras de ángeles que la rodean. El dintel presenta una fila con la representación de

ángeles en postura de oración en bajo relieve, dispuestos de manera simétrica con una talla bastante sencilla.

Al costado poniente de la fachada, se encuentra un edificio con su ingreso apuntando hacia el lado izquierdo del templo de planta rectangular y sillería en cantera gris. El edificio que consta de varias aulas que son utilizadas como espacios para pláticas y reuniones parroquiales, presenta dos niveles separados por una marquesina que se desempeña como pasillo del segundo nivel. Ambos niveles cuentan con vanos a manera de arquerías apuntadas, con columnas y jambas con baquetonado sencillo, con pequeños capiteles corintios. La fachada sur del edificio, que asoma a la calle, presenta dos vanos dispuestos asimétricamente en cada nivel en forma de arco ojival, con jambas de columnillas corintias. Cada nivel está dividido por una moldura de medio bocel. El borde perimetral superior del edificio, sobre las fachadas principales, presenta un remate calado de crestería.

De la misma manera y para proporcionar simetría al conjunto arquitectónico, el edificio en el lado Poniente se repite con características similares, atravesando la arquería del patio. Dicho inmueble alberga actualmente las oficinas notariales y en la parte posterior, la casa curial. En la fachada de este inmueble encontramos, en pequeñas repisas a la altura del primer nivel, dos esculturas en cantera rosa de la Virgen de Guadalupe y otra de busto del Padre Galván. El edificio de dos niveles presenta vanos ojivales con columnillas corintias. En su interior, la nave está dividida en cláusulas por esbeltas columnas formando nervaduras góticas unidas al centro de las bóvedas. Veinticuatro ojivas presentan hermosos vitrales diseñados por el pintor Alfonso de Lara Gallardo, representando los misterios del Rosario. El altar mayor esta labrado de un solo bloque en cantera rosa, ornamentada por relieves con elementos litúrgicos y simbólicos. La imagen de la Virgen del Rosario con el niño Jesús que aparece del lado izquierdo del altar, es obra del escultor y pintor jalisciense Don Brígido Ibarra González, originario de Tuxpan, Jalisco y muestra de un caso de éxito gracias a la calidad de sus trabajos en México.

La construcción de Nuestra Señora del Rosario representa un momento histórico en el que la identidad mexicana comienza a conformarse y la Iglesia y Estado sostienen la lucha por su hegemonía. En un momento inmediato a los estragos que provocó la desamortización de bienes eclesiásticos y los conflictos armados, la población reafirma su sentido cristiano a través de la apropiación una estructura monumental. La parroquia brindará la posibilidad de crear un sentido de coincidencia entre la población con fuerte arraigo religioso y al mismo tiempo, reafirmar su cultura e identidad mexicana. Sumando a este aspecto, hay que agregar el hecho de que la población elija llamar a su templo como su mártir y no con el nombre oficial con el que lo promueve la Iglesia. La gente vuelve suyo el templo y se identifica con sus elementos, triunfando en este sentido, el objetivo de tan monumental construcción.

Sin duda, es un espectáculo el ver convivir en un solo edificio dos mundos tan distintos. Ver como una estructura arquitectónica con un estilo heredado de la Europa medieval, se mezcla con los elementos de la cultura mexicana, como los charros y el mariachi, que parecen sonar y bailar en este festejo celestial e invitan a participar a todos los visitantes.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Checa-Artasu, Martín / Niglio, Olimpia (eds.) (2016): El neogótico en la Arquitectura Americana. Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones. Italia: Ermes.

Fusco, Renato (1981): Historia de la Arquitectura Contemporánea vol. 1. Madrid: Hermann Blume.

GIL, Paloma (1999): El templo del siglo XX. Barcelona: Editorial Serbal.

González Huezo, Arabela. (ed.) (2005): Guía arquitectónica. Zona Metropolitana. Guadalajara: Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura.

Haro Llamas, Rafael (2015): El Padre Galván. Una vida sacerdotal en el marco histórico de su tiempo. Guadalajara: Castro Impresores.

Meyer, Jean (2002): Tierra de cristeros; Viva Cristo Rey!. México: Universidad de Guadalajara.

Poblador Muga, María (2014): "El Neogótico y lo Neomedieval: Nostalgias del pasado en la era de la industrialización". En: Arce, Ernesto/Chocarro, Alberto(coord.): El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 119-144

- Fuentes de Archivo

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG)

Carpeta 2. Gobierno, Parroquias, Santuario: 1952

Carpeta 3. Gobierno, Parroquias, Santuario: 1943-59

Carpeta 8. Gobierno, Parroquias, Santuario: 1968-69

- Fuentes de Internet

Checa-Artasu, M. (2012): "Catedrales Neogóticas y espacialidades del poder de la Iglesia en el Occidente de México: Una visión desde la Geografía de la Religión". En: http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2012/actas/10-M-Checa.pdf (23/04/2018)

García, Estrellita (2017): "Textos introductorios a la arquitectura regionalista tapatía". En: http://www.scielo.org.mx/pdf/ins/n14/2007-4964-ins-14-00313.pdf (24/04/2018)

LA IMPORTANCIA DE LA CONCIENCIA HISTÓRICA DE LOS ENTORNOS URBANO-ARQUITECTÓNICOS ANTE LA POLÍTICA TURÍSTICA

Estrella Pozo, Juan Antonio

LA IMPORTANCIA DE LA CONCIENCIA HISTÓRICA DE LOS ENTORNOS URBANO-ARQUITECTÓNICOS ANTE LA POLÍTICA TURÍSTICA.

I. INTRODUCCIÓN

La presente ponencia explora desde un caso de estudio las consecuencias de la política turística enfocada a la mejora del sitio turístico, observando la revitalización del patrimonio urbano-arquitectónico desde el enfoque de la conservación-restauración, por lo tanto no solo se analiza la acción de intervención, sino se enfoca principalmente a su congruencia desde la tradición histórica, la memoria y la identidad cultural urbana presentadas en los elementos tangibles; sin embargo dada la limitante de extensión para explicar un fenómeno tan complejo, se presentan las transformaciones físicas realizadas en las áreas atendidas por el programa Pueblos Mágicos en la localidad de Izamal, teniendo dos momentos de comparación, el bienio 2003-2004 y el 2013-2014, cabe destacar que la localidad ingreso al programa federal en el 2002.

La investigación pretendió observar la forma en que, para la localidad de Izamal, su patrimonio urbano-arquitectónico se ha revalorado, entendiendo al turismo no como actividad sino como discurso, y con ello la recreación de identidad (D Lagunas 2010: 380-383) y los valores asociados (Ciro Caraballo 2011:28), de manera tal que se visibilizan en las acciones de conservación del patrimonio edificado. Se partió de la hipótesis que el patrimonio urbano-arquitectónico es impactado por las políticas públicas orientadas al turismo, originando un cambio de su valoración y con ellos de la identidad cultural urbana de la localidad donde se encuentra inmerso. La investigación muestra los cambios que han ocurrido en el contexto urbano-arquitectónico, siendo un estudio de tipo descriptivo y exploratorio.

Su observó importante un enfoque plenamente arquitectónico, dado que la importancia radica en que el turismo tiene un impacto sobre la conservación del patrimonio urbano-arquitectónico, situación que suele ser poco atendida, principalmente desde una óptica regionalista, carente de estudios que vinculen al patrimonio cultural urbano-arquitectónico y su aprovechamiento turístico, sobre todo en un contexto académico y económico que concentra su atención en ciudades como Mérida y Campeche, situación que se evidenció en la historiografía del tema.

Para el universo de estudio se observó que el Estado de Yucatán solo las ciudades de Izamal y Valladolid cumplían el requisito de ser "Pueblo Mágico", situación que arrojó un universo de estudio restringido, aunque destacando que en ambas la actividad turística y el acervo patrimonial están fuertemente vinculados, sin embargo para cumplir los objetivos de la investigación se escogió la localidad de Izamal, ya que ofrecía la perspectiva temporal del impacto que ha traído dicha denominación, dado que la ciudad de Valladolid se le denominó pueblo mágico en el 2012.

El área de estudio fue definida en las áreas urbanas que habían sido intervenidas como parte del programa, dado que se quería indagar el discurso existente de la promoción turística y su impacto en la conservación-restauración arquitectónica; si bien se consideró estudiar el centro histórico de Izamal como una totalidad, la primera dificultad era su delimitación formal dada la variedad de propuestas existentes y la carencia de una delimitación jurídica, al mismo tiempo que su tratamiento como elemento representativo ante el programa federal no es homogéneo.

II. MARCO METODOLÓGICO

La metodología que se propuso estuvo enfocada en dos áreas de investigación: la documental (histórica) y de trabajo de campo (observación directa), las cuales se manejaron desde dos perspectivas para el análisis del fenómeno a investigar, por una parte la visión genérica, es decir el planteamiento del marco histórico desde el cual la actividad turística incide en la temática urbano-arquitectónica y que condicionan a la forma urbana y las expresiones culturales de su identidad; mientras que por otro lado está la perspectiva específica, a partir del análisis de las transformaciones de los paramentos urbanos, sus relaciones tipológicas, formales y económicas.

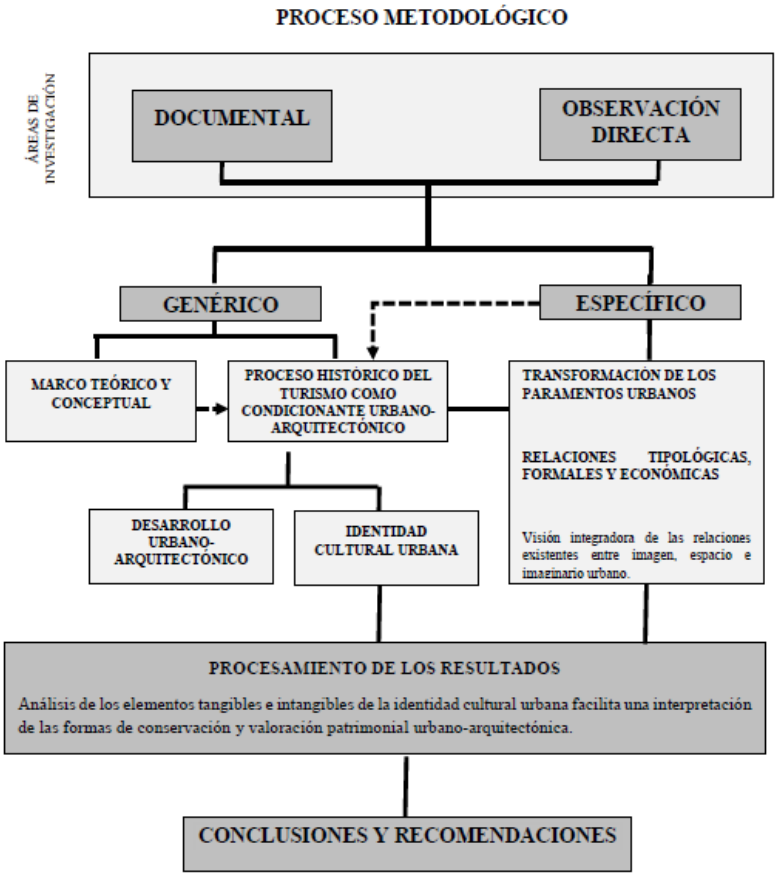
Estado dos perspectivas permitieron corroborar si las acciones emprendidas en el contexto urbano-arquitectónico tenían fundamentación histórica o era el resultado de la creatividad turística del programa federal en específico o de la promoción turística en general.

La principal técnica empelada, tanto por los objetivos planteados como por las condicionantes y limitaciones de la investigación fue el análisis de superficie envolvente, la cual se caracteriza por tener un énfasis descriptivo, así al explicar el espacio urbano en función a los elementos que lo limitan se remite a tratar la imagen urbana debido a que parte de los análisis de los elementos arquitectónicos que estructuran la fachada de una edificación; la incorporación de este tipo de análisis respondió a:

- La accesibilidad y facilidad de este tipo de estudio.
- Es posible obtener información cobre el hecho arquitectónico.
- El paramento contiene un valor patrimonial y social, el cual se puede observar y analizar *in situ*.
- No se requiere el conocimiento exhaustivo de los espacios interiores, los cuales existe una dificultad de acceso pues la mayoría son de carácter privado.

Así, este tipo de análisis permite entender al paramento urbano como una frontera entre el espacio urbano y la imagen urbana y al mismo tiempo como parte de los procesos de construcción del imaginario urbano.

ILUSTRACIÓN 1 DIAGRAMA DEL PROCESO METODOLÓGICO



Fuente: Elaboración propia

III. EL CASO DE ESTUDIO: IZAMAL EN SU CONTEXTO REGIONAL

La localidad de Izamal es cabecera del municipio homónimo, está ubicada en la parte centro-norte de la península de Yucatán y pertenece a la entidad federativa de Yucatán. En el contexto estatal, la localidad es cabecera de su región; de acuerdo con la Jerarquización de los Asentamientos Humanos y Sistemas Urbanos de Yucatán que hace la Secretaria de Desarrollo Urbano y Medio Ambiente (SEDUMA), la localidad está catalogada como un centro proveedor de servicios urbanos, situación que ostentan solo otras once localidades, a pesar de ello, la relevancia de Izamal en el ámbito estatal es escasa.

ILUSTRACIÓN 2 IZAMAL EN EL CONTEXTO PENINSULAR. OBSÉRVESE DE ROJO LA UBICACIÓN DE IZAMAL CON RESPECTO A MÉRIDA (OCCIDENTE) Y CANCÚN (COSTA ORIENTAL), DE ANARANJADO EL ÁREA URBANA QUE CONFORMA EL SISTEMA DE CIUDADES EN EL EXTREMO NORTE DE LA PENÍNSULA DE YUCATÁN

Fuente: http://storymaps.esri.com/stories/2014/growth-of-cities/

Por otra parte, la ciudad e Izamal en el ámbito ambiental se caracteriza por tener una masa vegetal bien conservada, sobre todo aquella existente en el interior de los predios, donde prácticamente la totalidad del centro urbano alberga vegetación relevante en el corazón de manzana. De acuerdo con la Comisión Nacional de Población, Izamal se considera un municipio indígena, con un grado de marginalidad alto en todo el municipio; a pesar de ello, el municipio en todos sus indicadores relativos a la pobreza suele ubicarse en un término medio. (H. Ayuntamiento de Izamal 2013: 20).

ILUSTRACIÓN 3 VISTA SATELITAL DE IZAMAL. OBSÉRVESE LA MASA VEGETAL EXISTENTE EL ÁREA URBANA CONTENIDA EN EL INTERIOR DE LAS MANZANAS URBANAS

Fuente: Google Earth

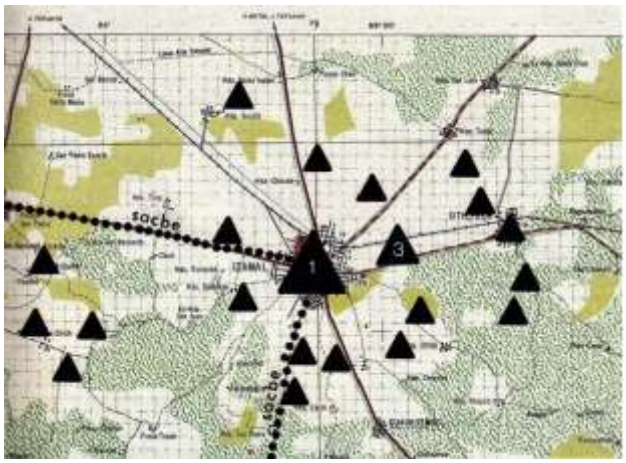
En materia económica, la ciudad de Izamal se caracteriza por tener una actividad económica dirigida a los servicios y el comercio, donde recientemente la actividad turística ha

cobrado un peso relevante, con una orientación económica de moderada diversificación con predominio de las actividades secundarias y terciarias (Gobierno del Estado de Yucatán 2013:43).

IV. EL CASO DE ESTUDIO: IZAMAL, UN BREVIARIO DE SU HISTORIA URBANO-ARQUITECTÓNICA

La ciudad de Izamal tiene su origen como asentamiento prehispánico, periodo en que fungió como una gran ciudad-estado y centro poblacional, siendo un importante centro ceremonial ya que en ella se congregaban miles de peregrinos en el siglo V d.C. (Miguel Vera 1989:3); asimismo fue un centro regional dominante con funciones especiales para otros sitios de la planicie costera norte, así como centro de organización territorial, a similitud de *Chichen Itzá* e *Ichcaansihó* (Mario león 2007:39) e inclusive a semejanza de Uxmal (Rafael Burgos s/f: 1). Se caracteriza por ser uno de los asentamientos más tempranos del Norte de la Península de Yucatán (Rafael Burgos s/f: 1).

ILUSTRACIÓN 4 DETALLE DE LA CARTA 16Q-D(8). OBSÉRVESE LOS NÚMEROS 1 Y 3 QUE INDICAN LOS RESPECTIVOS RANGOS, MIENTRAS QUE EL RESTO CORRESPONDE AL RANGO 4.

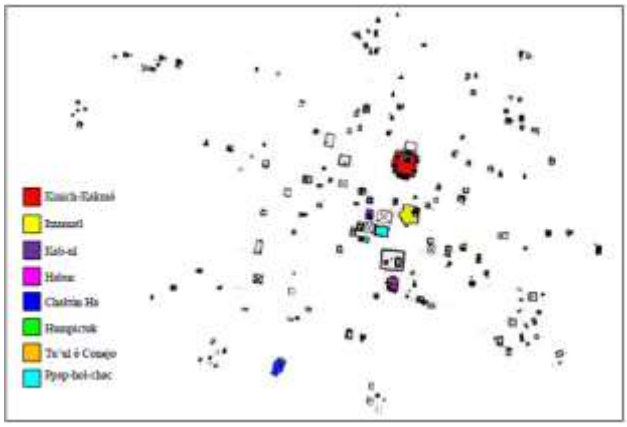


Fuente: Velázquez, A; E. López; M. Casado et al (1988). Zonas Arqueológicas. Yucatán, p. 79.

A nivel morfológico, el asentamiento prehispánico de Izamal estuvo formado en su parte central por una plaza de 300 m de largo con dirección norte-sur y 200 m ancho de este a oeste (INAH 1992:4), a la cual se debe añadir una serie de plazas adyacentes, donde la presencia y distribución de las construcciones menores parecen indicar que hubo diversos espacios abiertos limitados por las estructuras (INAH 2005: 3).

Al iniciar la conquista de la parte norte de la península de Yucatán y a la llegada de los españoles a Izamal, se hallaban 7 u 8 comunidades pequeñas (Miguel Vera 1989:10); localidades que fueron dadas en encomienda a Don Pedro Muñoz en 1544 (Manuel Peraza 1999:22).

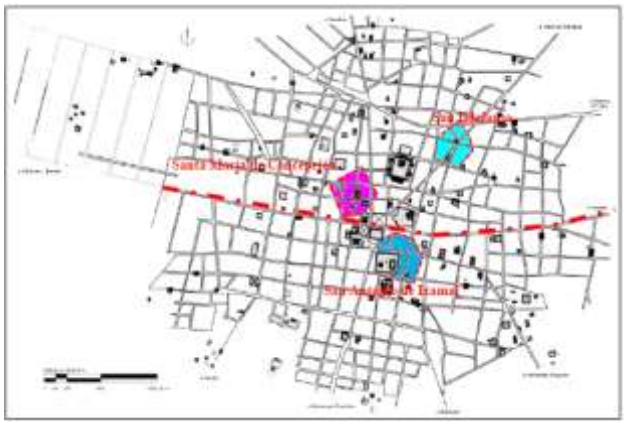
ILUSTRACIÓN 5 PLANO ARQUEOLÓGICO DE IZAMAL MOSTRANDO LAS PRINCIPALES EDIFICACIONES.



Fuente: Elaboración propia a partir de material del Proyecto Arqueológico Izamal-INAH.

Como parte de las congregaciones o reducciones[1] de pueblos, de las ocho comunidades preexistentes, solo tres permanecieron (Manuel Peraza 1999:22), inicialmente los franciscanos fundaron dos comunidades: San Antonio de Izamal, alrededor de Ppap-Hol-Chac y Santa María de Concepción, actualmente barrio de los Remedios (Raúl Ancona 1993:15); años más tarde Fray Diego de Landa fundó San Ildefonso, que de acuerdo a Lizana, esta decisión respondió a la necesidad de purificar y convertir los antiguos adoratorios en lugares de adoctrinamiento cristiano (Manuel Peraza 1999:22).

ILUSTRACIÓN 6 UBICACIÓN HIPOTÉTICA DE LOS PRIMEROS ASENTAMIENTOS ESPAÑOLES EN IZAMAL. OBSÉRVESE LA SOBREPOSICIÓN DE LAS ESTRUCTURAS ARQUEOLÓGICAS, E TRAZO URBANO ACTUAL Y LA DELIMITACIÓN DE LOS PRIMEROS ASENTAMIENTOS, TAMBIÉN EL CAMINO REAL (ACTUAL CALLE 31) COMO LIMITE ENTRE SANTA MARÍA Y SAN ANTONIO.



Fuente: Elaboración propia a partir de material del Proyecto Arqueológico Izamal-INAH.

A diferencia de las villas españolas donde existía una ceremonia donde constase jurídicamente la fundación de la ciudad, en los llamados poblados de indios, como es el caso de Izamal, carecieron por lo regular de un acto similar, o por lo menos no existe constancia de éstos en la región (Manuel Peraza 2001:21), así la mención de Izamal como poblado se vincula al año de fundación de su convento, siendo en 1549 (N Gutiérrez y R Rivero 2012:2).

[1] Las reducciones fue una disposición de las autoridades civiles y religiosas, cuyas acciones eran congregar o reunir a la población indígena aparentemente dispersa o ubicada en poblaciones pequeñas, para la conformación de centro poblacionales mayores, que faciliten el control político-religioso de la población, así como su explotación económica.

Para el año 1565 Izamal por ubicarse en el Camino Real de Mérida a Valladolid es nombrada cabecera de guardianía (Sergio Quezada 2001:45-46), así en la época virreinal destacó por su producción agrícola y artesanal, alcanzando un considerable desarrollo económico, floreciendo en sus alrededores numerosos estancias y haciendas (A Tur 1997:596). Cabe destacar que, a principios del virreinato, la localidad tenía una población predominantemente maya, lo que refuerza la conformación de Izamal como pueblo de indios, sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVII, se empieza a diversificar la población, principalmente por mestizos, esclavos libertos y españoles, que empezaron conformar una incipiente burguesía, situación que permitirá la aparición de las primeras casas de mampostería (Raúl Ancona 1993: 15).

El crecimiento urbano y la morfología de Izamal durante el periodo virreinal estuvo condicionada por los edificios prehispánicos existentes, cuyas dimensiones hicieron necesario su permanencia (A Llanes 2006:160), es por esto que la ciudad no posee en su origen un trazado reticular, sino que se estructura desde el centro de la localidad con el Convento de San Antonio de Padua y crece paulatinamente con manzana irregulares que se deforman para acoplarse a la ciudad maya, generando un trazo radial; así los primero barrios debieron estar formados con casas de paja – propio de la tradición indígena – y pocas viviendas de mampostería encaladas con escarpas (banquetas) de baldosas de piedra (Raúl Ancona 1993:17).

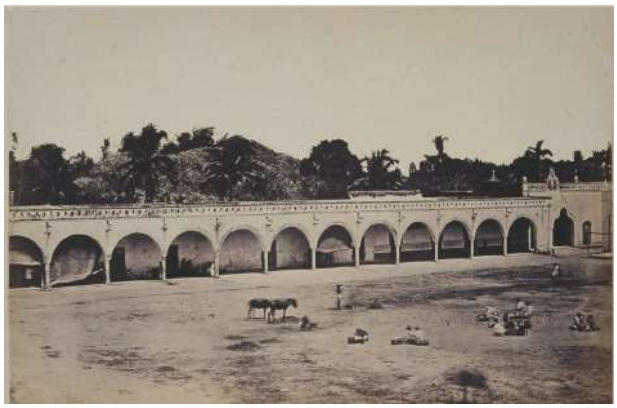
ILUSTRACIÓN 7 LITOGRAFÍA DEL CONVENTO DE IZAMAL HACIA 1820.

Fuente: http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Conventodeizam

Durante este periodo las construcciones a destacar son el Convento de San Antonio de Padua y las edificaciones que actualmente conforman el Palacio Municipal, en aquel entonces era el conjunto formado por la Capitanía, el Cuartel de Milicias Blancas Regladas, Audiencia, Casa Real y Cuartel de Milicias de los Pardos Reglados (Miguel Vera 1989:9); de igual manera las diversas capillas provienen de este periodo.

A principios del siglo XIX, consumada la independencia de México, la localidad fue elevada a villa el 18 de octubre de 1823, constituyéndose cabecera del partido de la Costa que posteriormente en 1837 se convierte en distrito de Izamal (Sergio Quezada 2011:120), obteniendo el título de ciudad el 4 de diciembre de 1841 (G Ferrer 1940:25), nombramiento que conservó hasta 1923, quedando en el rango de pueblo hasta 1981 cuando recuperó nuevamente el título de ciudad que aún hoy conserva. Para mediados del siglo la región donde se asienta Izamal sufrió una importante transformación impulsada por la plantación de henequén, sin embargo el pujante desarrollo económico y el eclecticismo que derivo en la estética arquitectónica de aquel periodo no se manifestó claramente en la ciudad, conservando su arquitectura habitacional del periodo virreinal (Raúl Ancona 1996:43), ni tampoco genero grandes cambios urbanos; siendo la incorporación del ferrocarril en 1890 lo más significativo (Raúl Ancona 1993:14-16).

ILUSTRACIÓN 8 LOS PORTALES PONIENTE DE IZAMAL EN 1860. OBSÉRVESE LA PLAZA ZAMNÁ EN DIRECCIÓN PONIENTE Y AL FONDO LA PIRÁMIDE KAB-UL. FOTOGRAFÍA DE DESIRÉ CHARNAY.



Fuente: http://www.panoramio.com/photo/14767782.

ILUSTRACIÓN 9 IZAMAL EN 1860. OBSÉRVESE LA PLAZA ZAMNA EN DIRECCIÓN NORTE Y AL FONDO LA PIRÁMIDE KINICH-KAKMÓ. FOTOGRAFÍA DE DÉSIRÉ CHARNAY.

Fuente: Velázquez, A; E. López; M. Casado et al (1988) Zonas Arqueológicas, Yucatán, p. 42.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la localidad de Izamal empezó a perder hegemonía en su región, producto de la construcción del ramal de ferrocarril a Espita, localidad cercana (Raúl Ancona 1993:20); así mismo durante este periodo la ciudad se alejó se su aspecto de casa pintadas de blanco, para ser sustituidas por viviendas pintadas de colores vivíos (Miguel Civiera 1976:94); durante este periodo fueron significativos los cambios de fisionomía urbana, generando un desarrollo de la actividad constructiva que se enfocó a la mejora y modificación de lo ya construido; con escasos ejemplos de construcción nueva como el Teatro Justo Sierra (1888), la Escuela Socialista "Aquiles Serdán" (1904), el Colegio Civil de Niñas, este último se puede considerar como el edificio más representativo del porfirismo en Izamal.

El proceso revolucionario y post revolucionario generaron en Izamal algunas acciones urbano-arquitectónicas de importancia, destacando la construcción del Mercado Publico "Zamna" en 1923 en medio de la entonces Plaza Grande (Jorge Bolio 1996:27), sin embargo, lo más relevante será el régimen de propiedad de la zona henequenera, y el uso socialista que se le daba al atrio del Convento, convirtiéndolo en estadio deportivo. Los años 60's marcan un punto de inflexión para el desarrollo urbano-arquitectónico de Izamal, esto como producto de una serie de acontecimientos socioeconómicos de escala macro-regional, que tuvieron impacto en las intervenciones en el espacio urbano, definiendo la actual imagen urbana de la ciudad.

ILUSTRACIÓN 10 IZAMAL EN LA DÉCADA DE LOS 30´S. OBSÉRVESE LA FISIONOMÍA DE IZAMAL PREVIO A LAS RENOVACIONES DE LOS 60´S CONFORMADA POR EL MERCADO ZAMNÁ EN MEDIO DE LA PLAZA PRINCIPAL, LOS AGREGADOS DEL CONVENTO EN SU ESQUINA NOR-PONIENTE, TAMPOCO SE APRECIAN LOS PORTALES DEL LADO ORIENTE A LA PLAZA ZAMNÁ.

Fuente: Ferrer, G. (1940) Izamal, Monografía Histórica.

V. EL CASO DE ESTUDIO: IZAMAL, DESARROLLO TURÍSTICO E INTERVENCIÓN URBANO-ARQUITECTÓNICA.

El desarrollo turístico de Izamal está vinculado a acontecimientos de carácter macro-regional, como la crisis de la actividad henequenera; redescubriendo y aprovechando el basto patrimonio natural y cultural de Yucatán y su posicionamiento como una región "desconocida" en el mapa del turismo mundial bajo la etiqueta del Mundo Maya (J Córdoba 2009:50). Así la crisis henequenera de los 60's impulsó el desarrollo turístico de Izamal, crisis que solo fue posible dado el antecede que durante el siglo XIX y parte del XX, la localidad basó su economía en el monocultivo del henequén, impidiendo la diversificación económica.

ILUSTRACIÓN 11 DESTINOS TURÍSTICOS DE YUCATÁN PROMOCIONADOS A FINALES DE LOS 30´S MAPA EXTRAÍDO DEL YUCATAN OF YESTERDAY DE 1938.

Fuente: http://historiadelturismoenyucatan.wordpress.com//turismo-en-yucatan/

Si bien, históricamente Izamal se ha posicionado tempranamente como un destino turístico desde finales de la década de los 30´s, como se puede observar en el mapa turístico de *Yucatan of Yesterday* de 1938; las primeras acciones concretas en la materia datan de los años 60´s, propiamente comienzan con la gestión del presidente municipal Jorge Carlos González Rodríguez, quien emprendió acciones encaminadas a promover una imagen uniforme y atractiva de la localidad, promoviendo el uso de los colores amarillo y blanco en las fachadas y quitando los

letreros comerciales que se encontraban en las azoteas y fachadas de múltiples predios (Eduardo Cabrera 2014: s/n)

En febrero de 1965, el entonces gobernador de Yucatán, Luis Torres Mesías emprendió la liberación de algunas construcciones del convento franciscano, procedió a comprar los predios circundantes, así construcciones como una capilla dedicada a San Antonio y una posada denominada Santa Catarina que databan de tiempos virreinales, casas-habitación, portales y otros anexos que sirvieron para usos diversos construidos en el siglo XIX, todo ello fue demolido para "recuperar" el estado "original" del Convento. Igualmente se decidió construir un nuevo mercado para despejar la plaza principal, donde funcionaba el mercado público "Zamná" desde 1923; así durante su gestión se dotó a la ciudad de luz mercurial, agua potable y mandó a construir los portales que dan al norte y sureste de la plaza principal. (Eduardo Cabrera 2014: s/n)

Posteriormente con la plaza principal liberada el gobernador Carlos Loret de Mola Mediz la convirtió en parque "Fray Diego de Landa", colocando una estatua del fraile en el ángulo noreste. Aunado a las acciones constructivas al impulso turístico de Izamal, también fue importante el papel promocional y de concientización de la población hacia esta actividad, así en la década de los 60´s y 70's la publicación *La Voz de los Cerros*, medio informativo mensual editado entre 1965 y 1979, se convirtió en instrumento unificador de los izamaleños y vía para sensibilizar a la población de la conveniencia de impulsar turísticamente a la ciudad; en sus paginas se informó del inicio de los trabajos de exploración en la pirámide Kinich-kakmó (abril de 1968) promovida por el Club Íntimos y la Unión Cívica Pro-Izamal, fundada para reunir fondos que sostuvieron las labores de la pirámide a cargo del arqueólogo Víctor Segovia Pinto.

En los años 80's, durante el interinato del gobernador Cervera Pacheco, se llevaron a cabo algunas acciones de repavimentación de las calles del centro y la construcción de un parador turístico ubicado sobre la calle 31, otrora camino real, a unas cuadras del centro, inmueble que ya no cumple dicha función. Por otra parte, los 90's se caracterizaron como una década de grandes cambios a nivel urbano-arquitectónico, principalmente por dos acontecimientos, el primero de ellos fue la visita papal en 1993 (Eduardo Cabrera 2014: s/n), la cual no solo se constituyó en un acontecimiento importante de índole religioso, sino también como un medio eficaz para el impulso turístico de Izamal, abriéndose diversos comercios, destacando la inauguración en 1992 del restaurante Kinich-Kakmó por aquel entonces secretario estatal de turismo Oscar Peniche Coldwell.

Si bien no se cuenta con datos que permitan suponer la existencia de alguna estrategia turística, si hubo acciones para el mejoramiento de la imagen urbana, así en el *Informe de la Reunión sostenida el 7 de julio de 1992*, relativa a las obras a realizar en la localidad de Izamal, se mencionan los preparativos de la visita del Papa Juan Pablo II, los cuales incluyeron el ejercicio de un monto aproximado de 2 270 millones de pesos provenientes de diversas instancias, destinados a cinco grandes proyectos:

- Plazas: Consistió en una nueva imagen para las plazas circundantes al concento, lo que incluyó nuevos pavimentos, nivelación y alumbrado. (1050 millones)
- Calles: Consistió en trabajos de repavimentación de vialidades con concreto y piedra en un tramo de 8000 m lineales del centro histórico, la construcción de banquetas con guarnición de piedra y concreto rugoso, y trabajos relativos en agua potable, teléfonos y electricidad para bajar cableados y líneas. (500 millones)
- Mantenimiento del Convento y el Palacio Municipal: Consistió en la reposición de pintura a basa de calestina, así mismo se pintaron las fachadas de la ruta papal. (20 millones)

- Restauración del Palacio Municipal. (300 millones)
- Compra de 15 predios colindantes a la pirámide Kinich-Kakmó. (400 millones)

Previo a los trabajos se habían ejercido 250 millones provenientes de la Secretaria de Turismo federal en trabajos destinados al Convento[2] y la pirámide Kinich-Kakmó.

El segundo hecho importante de esta década en materia turística fue la inclusión de Izamal dentro del Programa 100 Ciudades de la Secretaria de Desarrollo Social, cuyas acciones consistieron en la consolidación de la estructura de los portales, rehabilitación de columnas, pisos, aplanados, así como el remozamiento de techumbres y fachadas de los edificios colindantes, esto con la finalidad de mejorar la imagen urbana e impulsar las actividades económicas y turísticas de la ciudad (SEDESOL 1994:210)

En esa década, durante la gestión del alcalde Manuel Puga Bolio se tomaron acciones encaminadas a construir una imagen urbana homogénea y turísticamente agradable, siendo la visita papal un gran paso para dar a conocer a la ciudad de Izamal en el contexto nacional e internacional; sin embargo a pesar del interés por parte de la población de impulsar turísticamente a al localidad, persistían muchos problemas de señalización para el visitante así como la falta de un recorrido turístico, si bien los caleseros ya habían establecido una ruta definida a raíz de la restauración de la pirámide de Kinich-kakmó e Itzamatul.

En el 2002 Izamal entró al Programa Pueblos Mágicos, cuya denominación significó no solo el reconocimiento del potencial turístico, sino también el desarrollo de acciones estratégicas principalmente al mejoramiento de la imagen urbana (Gobierno del Estado de Yucatán 2002:119).

Durante el bienio 2002-2003 la Dirección de Preservación del Patrimonio Histórico de la Secretaria de Desarrollo Urbano, Obras Públicas y Vivienda, aprobó el proyecto denominado *Izamal Pueblo Mágico Restauración de Fachadas*, cuyo criterio de restauración fue la "recuperación" de las características "originales" para evidenciar la diversidad de tipologías existentes, con un monto total de $3 000 000 de pesos, provenientes de la Secretaria de Turismo federal mediante el Programa Pueblos Mágicos, cuyo alcance del proyecto fue la intervención de 127 fachadas, cuyos trabajos consistieron en:

- Picado y reposición de diferentes acabados: rajuela, pata de gallo, aplanado bruñido, etc.
- Forjado de fajillas, molduras, sombras de capelo, capelos, relieves, piedras esquineras y portadas alrededor de vanos de puertas.
- Demolición de elementos sobrepuestos como volados, pretiles y cornisas.
- Liberación de vanos para recuperar puertas y ventanas, así como sus dimensiones originales.
- Ocultamiento de acometidas eléctricas, bajantes pluviales, instalaciones hidráulicas y eléctricas.
- Reparación o suministro y colocación de rejas y protectores de herrería artística, puertas y ventanas de madera.
- Consolidación de muros de mampostería y pretiles.

[2] Los trabajos incluyeron: resanado de paredes, instalación de las rejas del atrio, se pintaron paredes, mamparas, puertas y ventanas.

- Suministro de pintura calestina en fachadas y en esmalte en puertas, ventanas y herrería.

Sin embargo al analizar el documento denominado *Presupuesto para el rescate de diversas fachadas ubicadas en la localidad y municipio de Izamal*, se puede observar la carencia de procedimientos técnicos o criterios de intervención, lo anterior es evidente en la descripción de los conceptos de obra, al enunciar el uso del ácido muriático y cepillo de alambre para la limpieza de piedra labrada en marcos o de los acabados de los ornamentos arquitectónicos; así mismo careciendo el proyecto de una justificación de las acciones de demolición o reconstrucción de ciertos paramentos.

A pesar de los primeros esfuerzos en materia turística, en el 2007 el Estudio para la Evaluación de Programa Pueblos Mágicos, realizado por la SECTUR, mostro a Izamal como el ejemplo de una falta de liderazgo local, considerándolo como el peor caso analizado, ya que carecía de información estadística sobre la afluencia de visitantes, así como de programas turísticos rectores. La respuesta por parte del Gobierno de Yucatán no fue la de generar datos estadísticos, sino la consolidación de la imagen turística de Izamal mediante proyectos de intervención urbano-arquitectónica, así durante el 2009 se llevó a cabo la segunda fase del programa integral para la consolidación del Centro Histórico de Izamal que se dirigía a la restauración y mantenimiento mayor del convento de San Antonio de Padua, la elaboración del expediente técnico para la postulación de Izamal como Patrimonio Mundial, la colocación de concreto estampado en las calles principales y de señalética turística (SEFOTUR 2009: s/n).

ILUSTRACIÓN 12 TRABAJOS DE REMODELACIÓN EN IZAMAL.

Fuente: Archivo SEDUMA.

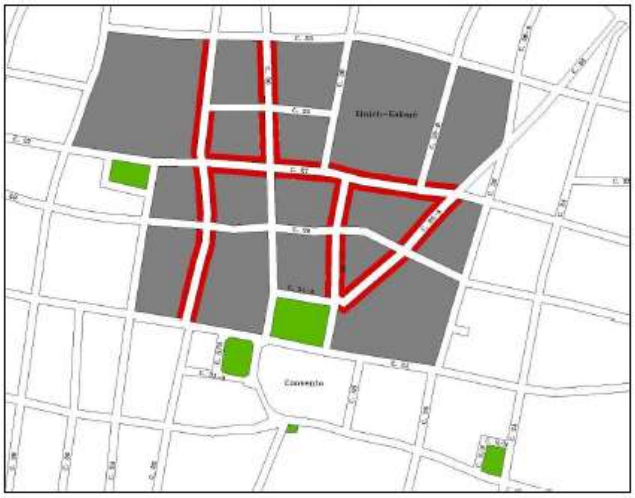
Durante ese mismo año se remodelo el Jardín de los Remedios, espacio público ubicado frente al templo del mismo nombre, si bien como hace alusión una placa, el proyecto conto con aportación federal proveniente del Programa hábitat de la SEDESOL, si bien seguía las mismas pautas de ejecución de los proyectos turísticos de imagen urbana al incorporar en el diseño el concreto estampado en las vialidades, con lo cual permitió incluir este espacio al circuito turístico.

En los últimos años se ha seguido con la incorporación del concreto estampado en las vialidades aledañas a los principales circuitos turísticos de la localidad; mientas que en el ámbito turístico Izamal es actualmente junto con Mérida, Valladolid y Maní uno de los destinos más importantes en el Estado en cuanto a la promoción del patrimonio cultural ligado a los entornos urbano-arquitectónicos que no son de tipo arqueológico.

VI. INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

El análisis de paramentos por tramo de calle permitió observar los cambios desde una escala espacial-temporal que se puede interpretar en tres sistemas relacionales: tipología de fachadas, forma entre fachadas y uso de suelo.

ILUSTRACIÓN 13 PARAMENTOS MODIFICADOS EN IZAMAL COMO PARTE DEL PROGRAMA PUEBLOS MÁGICOS.

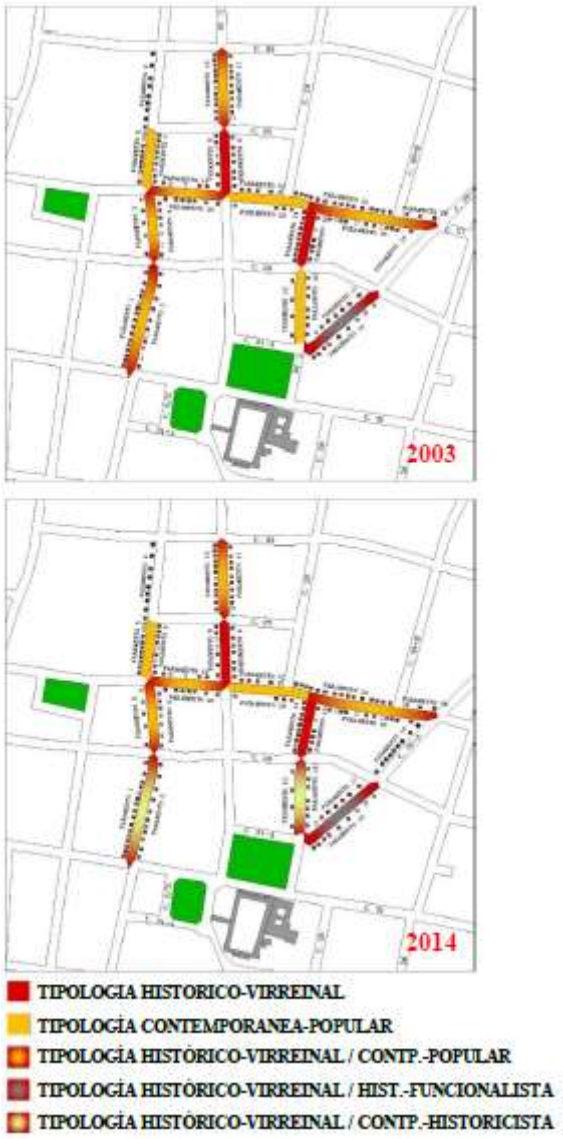


Fuente: Elaboración propia.

Para la presente ponencia, se presentan los resultados del sistema relacional por tipología de fachada, en donde se observó que para el 2003-2004 los tramos de calle presentaban una mezcla entre predios con fachadas de características formales, estéticas y espaciales propias del periodo virreinal que se alternaban con fachadas de tipologías contemporáneo-popular, así cinco de once tramos presentaban un equilibrio entre ambas tipologías, sin predominio de alguna de ellas, lo que se interpretaba como alta diversidad; al mismo tiempo dos pares de tramos de calle presentaban un predominio de tipología contemporánea-popular e histórico-virreinal, respectivamente.

Para el 2014,se mantenía parcialmente la diversidad de tipologías, alternando lo virreinal con lo popular, sin embargo destacaban la presencia de tramos de calle que combinaban tipología histórico-virreinal con contemporáneo-historicista, sustituyendo a un tramo de calle donde predominaba la tipología contemporánea-popular y otro donde se combinada con la histórico-virreinal, es decir, hubo una transformación de lo popular hacia una estética historicista, donde no lo la transformación de la fachada tipológica resulta importante, sino que los tramos de calle que cambiaron (tramo 1 y tramo 6) son aquellos que funcionan como ejes de corredores turísticos y de accesibilidad a las zonas monumentales; en el caso del tramo 1, este se encuentra en el recorrido turístico de calesas, mientras que el tramo 6 forma parte del eje de la calle 28 que une especialmente al convento de San Antonio de Padua y los parques circundantes con la pirámide Kinch-kakmó, ambos tramos a su vez son los más cercanos al centro de la ciudad.

ILUSTRACIÓN 14 COMPARACIÓN DE LA TRANSFORMACIÓN DE LOS TRAMOS DE CALLE CONSIDERANDO EL SISTEMA RELACIONAL POR TIPOLOGÍA DE FACHADA. OBSÉRVESE LA TRANSFORMACIÓN HACIA UNA ESTÉTICA "HISTORICISTA".



Fuente: Elaboración propia.

VII. CONCLUSIONES

El análisis formal de la tipología de fachada junto con el conocimiento histórico urbano-arquitectónico y del desarrollo turístico de la localidad, permitió discriminar entre los inmuebles propios de una tradición constructiva y los falsos históricos dentro de las acciones de conservación-restauración, no solo en el marco especifico del programa pueblos mágicos, sino desde la promoción turística que se remonta a los años 60's del siglo XX.

La importancia de la contextualización histórica radica en la capacidad que tiene esta para evitar caer y adueñarse meta relatos que nada tiene que ver con la historia urbano-arquitectónica de una localidad, situación que desde el *marketing* que hace la SECTUR del programa pueblos mágicos se ha desarrollado una lógica de invención, así Izamal reproduce cánones estéticos y formales virreinales en construcciones contemporáneas, generando un falso histórico urbano,

dado que los turistas no pueden diferencias entre las construcciones del siglo XVI, XVII, XVIII o XIX, de las de reciente manufactura, pues lo único que pueden observar es el paramento urbano, incapaces de entrar a los predios, constituyéndose esta única información como elemento modelador del espacio urbano, la imagen urbana y el imaginario urbano por parte del turista.

El discurso que se observa en las acciones encaminadas a la conservación-restauración del patrimonio inmueble izamaleño en las áreas intervenidas por el programa federal pueblos mágicos, está definido por cuatro grandes procesos: conservación-mantenimiento, recuperación histórica, estetización y negación arquitectónica; si bien la recuperación de las características originales del bien inmueble fue el objeto principal del plan de rescate de la imagen urbana, desde el proyecto arquitectónico oficial, los trabajos consistían principalmente en acciones de mantenimiento y conservación.

Así las formas arquitectónicas anteriores del siglo XIX entran en una doble contradicción, por una parte el descuido y abandono sistematizado, y por otra la tergiversación de sus formas en el momento de su intervención; por lo tanto solo conociendo el desarrollo histórico de la arquitectura regional, sus procesos constructivos , formales y estéticos, se podrá hacer frente ante una creatividad turística que poco le importa la veracidad histórica si no se encuentra subordinada a sus objetivos inmediatistas de promoción y afluencia turística.

Igualmente, el reconocimiento del valor intrínseco de cada periodo histórico y su producción arquitectónica, contribuirá a valorizar en su justa dimensión a las diversas arquitecturas, pero principalmente aquellas del siglo XIX y principios del XX, las cuales quedan vulnerables ante la preferencia por una arquitectura mas "histórica", por lo que no es casual que la arquitectura del periodo revolucionario, post-revolucionario y la primera modernidad suela estar en abandono y en algunos casos cubiertas con dobles fachadas, para evitar desarmonizar el contexto urbano virreinal del cual se suele promocionar la localidad de Izamal.

Finalmente, la conciencia de la historia urbano-arquitectónica no como relato sino como producción cultural que se puede observar en las diversas arquitecturas, no debe ser coto de los profesionales de la materia, sino un conocimiento extendido de las personas encargadas de la promoción turística, pero sobre todo de la población local, a fin de revalorar y apropiarse del patrimonio edificado, para hacer frente ante actitudes que demeritan el acervo arquitecto de la localidad.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Ancona, R. (1993) Izamal, Yucatán: su evolución urbano arquitectónica. En Revista Cuadernos de Arquitectura Virreinal (14) págs. 14-26.

Ancona, R. (1996) Arquitectura de las Haciendas Yucatecas. Mérida. UADY.

Bolio, J. (1996). Mérida y su región. En Revista Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana (31) pp. 25-28.

Burgos, R. (2006) Proyecto Arqueológico Izamal. Mérida. Centro INAH-Yucatán. En http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/wp-content/uploads/2_izamal.pdf (10/03/2018)

Cabrera, E. (2005) "Desarrollo de la Imagen Turística en Izamal". En http://juanpabloenizamal.blogspot.mx/2005/12/ (01/02/2018)

Caraballo, C. (2011). Patrimonio Cultural. Un enfoque diverso y comprometido. México. UNESCO.

Civiera, M (1976). Izamal en la historia y la leyenda. Mérida.

Córdoba, J. (2009) Turismo, desarrollo y disneyzación ¿Una cuestión de recursos o ingenio? En Revista Investigaciones Geográficas-UNAM (70) pp. 33-54.

Ferrer, G. (1940) Izamal. Monografía Histórica. Mérida. Ayer y Hoy.

Gobierno del Estado de Yucatán. (2002) Programa Estatal de Turismo 2001-2007. Turismo: beneficio para todos. Mérida. Secretaria de Turismo.

Gobierno de Yucatán (2003) Izamal Pueblos Mágicos Restauración de Fachadas. Mérida. Secretaria de Desarrollo Urbano, Obras Públicas y Vivienda. Mérida. Gobierno de Yucatán.

Gobierno del Estado de Yucatán. (2013) Plan Estatal de Desarrollo 2012-2018. Mérida. Gobierno del Estado de Yucatán.

Gutiérrez, N; R. Rivero (2012). Las Manifestaciones artísticas de una ciudad sagrada: Izamal, Yucatán, México. En Revista ASRI-Arte y Sociedad Revista Investigación (202); págs. 1-15.

H. Ayuntamiento de Izamal. Plan de Trabajo de la Dirección de Turismo de Izamal 2012-2015. Izamal. H. Ayuntamiento de Izamal.

INAH. (1992). Informe. Proyecto Izamal'92. Apartado "Trabajo de Restauración en el Kinich.Kakmó. Temporada 1992. México. INAH.

INAH (2005). Proyecto Arqueológico Izamal 2004-2005 XI Temporada de Campo. Informe de los trabajos arqueológicos. México. INAH.

Lagunas, D. (2010) "Antropología, cultura y turismo (y un ejemplo)" En L.A. Mendoza (Coord.): Patrimonio edificado. Visiones e intervenciones. Colima. Universidad de Colima. Colección puntual. Lecturas básicas para arquitectura. Serie: Arquitectura y patrimonio (3) pp. 379-394.

León, M. (2007) Los Conventos franciscanos del Siglo XVI en la Península de Yucatán. Mérida. Universidad Autónoma de Yucatán.

Llanes, A. (2006) Conventos franciscanos del Siglo XVI en Yucatán. Morfología urbana y espacio colectivo. Mérida. Universidad Autónoma de Yucatán.

Marquina, I. (1990). Arquitectura Prehispánica. México. INAH.

Peraza, M. (1999) Los orígenes de la centralidad urbana en Yucatán. Fundación de villas y congregaciones de pueblos. En: Revista Cuadernos de Arquitectura de Yucatán. (14) págs. 17-25.

Peraza, M. (2011) "El espacio urbano y la arquitectura religiosa colonial en Yucatán" En Pablo Chico y Román Kalish (Coord). Procesos de conformación espacial y constructiva de los establecimientos religiosos. La construcción de una utopía en Yucatán y en otras regiones novohispanas. Mérida. CONACYT. pp. 21-31.

Quezada, S. (2011). Yucatán. Historia Breve. 2° Ed. México. Colmex-FCE.

SECTUR (2007). Estudio para la Evaluación del Programa Pueblos Mágicos. México. Sectur.

SEDESOL (1994) Palabra de ciudad: Renovación urbana de las ciudades. Una visión desde sus cronistas. México. SEDESOL.

SEDUMA (2010) Carta urbana de Izamal. En http://www.seduma.yucatan.gob.mx/desarrollo-urbano/documentos/CartasUrbanas/Centro/Izamal.pdf (01/05/2018).

Tur, A. (1997) El entorno de Conquista. La colonización de Yucatán a través de sus urbanismos y arquitecturas domésticas. Alicante. Universidad de Alicante.

Vera, M (1989) Izamal. Ciudad de las tres culturas. Mérida.

LAS PRESAS AL NORTE DE ZACATECAS, MÉXICO: UNA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO RURAL

Claudia Serafina Berumen Félix

LAS PRESAS AL NORTE DE ZACATECAS MÉXICO: UNA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO RURAL

I. INTRODUCCIÓN

El clima del territorio del Norte de Zacatecas es semidesértico y desértico, por lo que las pocas fuentes de agua con que cuentan para subsistir son valoradas en toda su extensión y se trata de utilizarlas de la mejor manera posible. Ese es el caso del río Aguanaval que inicia en Valparaíso Zacatecas, cruza Durango y termina en Parras Coahuila. Recorre un trayecto de 475 kilómetros de los cuales 223 kms, corresponden a Zacatecas, donde es considerado como la principal fuente fluvial del norte, regando los terrenos de los municipios de Fresnillo, Río Grande, Juan Aldama y Nieves. Por su relevancia en el estado, en la zona del noreste específicamente, es que se toma este río como el elemento central de la presente investigación.

A pesar de ser una de las escasas corrientes hídricas de la zona norte-noreste, y que logra tener una gran fuerza en tiempo de lluvias, los estudios que se realizaron del río en distintas épocas indicaban que no podía ser muy aprovechable debido a lo escarpado de su orografía y la misma fuerza de la corriente, además el volumen que alcanzaba su caudal dificultaban su utilización para el riego. Esa misma situación impedía la construcción de una gran infraestructura hidráulica, aunque era utilizado a partir de pequeñas represas y redes de acequias, varias de las cuales sirvieron de base para realizar posteriormente grandes presas.

Los distintos proyectos gubernamentales revolucionarios iban encaminados al desarrollo de estructuras hidráulicas para apoyar el Reparto agrario y lograr un aumento en la producción agrícola, y con base en ello se invirtieron grandes cantidades de dinero para levantar presas en distintas partes del país, incluyendo el estado de Zacatecas. Entre estos proyectos se construyeron varias presas, entre ellas la Trujillo, que posteriormente cambió su nombre a Presa "Leobardo Reynoso". Otras fueron la de Santa Rosa en Fresnillo y la de Cazadero en Río Grande. Y si bien lograron el beneficio agrícola, hubo una transformación en el paisaje a consecuencia de las mismas, como fue el cambio de tierras irrigables, la desecación de arroyos y el decremento del cauce de los ríos principales. Así mismo, grandes terrenos rurales cambiaron su tipo de producción.

Este tipo de transformaciones son el eje central de la presente investigación, donde se toma como centro de la misma el río Aguanaval en su tramo zacatecano, tomando como referencia a Lucien Febvre, quien en su obra *El Rin,* delimita su espacio a partir de la premisa de que "no hay más que una corriente, más que un lecho posible para el río principal pero cruza por distintos territorios y es en ellos donde se encuentra la diferencia"(Febvre 2004: 66-67); a partir del seguimiento de los territorios colindantes de la corriente y del uso que hacen de la misma, es posible reconstruir la historia de esos pueblos.

II. PROYECTO HIDRÁULICO NACIONAL

Desde la época Porfirista se pensó en la realización de grandes presas que apoyaran la producción agrícola, uno de los más importantes fue el proyecto de inversión en el río Nazas, tomando en cuenta la importancia de dicho río para la economía mexicana. Desde entonces los distintos gobiernos no perdieron de vista la cuestión del agua, principalmente resolver la manera de utilizarla mediante la construcción de grandes estructuras hidráulicas.

En el decreto expedido por el gobierno carrancista el 6 de julio de 1917 se recalcaba la necesidad de construir infraestructura para el almacenamiento y distribución del agua. Se buscaba el beneficio de los usuarios, pero el Gobierno alegaba que no podía solventar ese gasto, por lo tanto, solicitaba la cooperación de los usuarios mediante un cobro de acuerdo al volumen de agua que requería cada uno, a excepción sólo de las aguas federales utilizadas para:

> -[…] trabajos manuales, de las mismas aguas […].
>
> -[…] Usos públicos y privados para servicio de los habitantes de las poblaciones o para las obras públicas de los Municipios […].
>
> - […] el riego de las tierras de los pueblos y de las colonias agrícolas, ya sean éstas establecidas por el Gobierno Federal y los gobiernos locales […].
>
> - […] viveros forestales o al servicio de plantaciones de árboles que conduzcan a la repoblación de nuestros bosques […].
>
> - […] la producción de fuerza motriz para consumo industrial de los mismos concesionarios y para una capacidad teórica de producción de hasta 100 caballos por 75 kilogrametros […]. (Lanz 1982: 37-38)

A pesar de que el gobierno mostraba estas medidas como buenos propósitos, no hubo mucha respuesta por parte de los usuarios de las aguas, quienes temían a dos cosas principalmente, el cobro de impuestos por el uso de las aguas, y la expropiación de sus tierras, las cuales trataban de proteger del reparto agrario. Ayudaba que no se implementaran los proyectos gubernamentales el desconocimiento que se tenía a nivel nacional sobre la situación de las fuentes hídricas del país. Se procuró hacer estudios sobre las mismas, y en gobiernos subsecuentes se implementaron nuevas normas relacionados con el tema de la irrigación para el mejoramiento agrícola, sobre todo en el norte del país donde las condiciones orográficas y geográficas son difíciles.

Para lograr la concretización de dichos propósitos, el 1° de enero de 1921 se creó la Dirección Nacional de Irrigación, una dependencia de la Secretaría de Agricultura y Fomento, cuya finalidad era atender y gestionar todo lo relacionado con el rubro de la irrigación y la infraestructura hidráulica (Beltrán 1986: 41). Durante la temporada en que la Dirección estuvo en funcionamiento, las obras que se realizaron fueron en su mayoría de carácter preparatorio y de reconocimiento. Sin perder de vista que lo que buscaba era conseguir la óptima producción del campo mexicano, y consciente de las circunstancias de la infraestructura hidráulica la cual era obsoleta, escasa o simplemente inexistente, la Dirección se encargaba principalmente de tres tareas: la organización del Servicio Hidrológico; el estudio general de grandes proyectos y la operación de obras de riego y construcción.

Dentro de sus funciones referentes a los análisis de grandes proyectos de riego, la Dirección se enfocó a distintos lugares. Para el Aguanaval se iniciaron los estudios necesarios para la construcción de la Presa de Trujillo; no obstante dicho proyecto no prosperó, primero por la sequía de 1924, en la misma fecha en que se comenzaron los trabajos, y segundo por la situación de la Hacienda de Medina que estaba en proceso de ser repartida entre los agraristas zacatecanos, así que los dueños no tuvieron interés en la infraestructura planeada. Aunque cabe resaltar que posteriormente, en los años 40, sí se logra una construcción similar, la Presa Lázaro Cárdenas en Santa Rosa Fresnillo (SARH 1988: 106).

La tercera tarea de la Dirección: la construcción y reconstrucción de los recursos hidráulicos para el aprovechamiento de las aguas fueron escasas, se pueden mencionar las reparaciones de los canales Porfirio Díaz, Marcos Carrillo y Vicam, en el valle del Yaqui y las de los diques y drenajes en la Ciénega de Chapala, igualmente la construcción de la Presa Mezquitic,

en San Miguel de Mezquitic, San Luis Potosí, además de la perforación de algunos pozos para aprovechamiento de aguas subterráneas en varias partes del país.

En general estas obras materiales de irrigación eran de grandes dimensiones, por lo que resultaban muy costosas y era complicado que la iniciativa privada las ejecutara. Así teniendo en cuenta dos factores como: el hecho de que tierra y agua eran propiedad de la nación; además, que se buscaba un beneficio común, público y particular, es que varios autores consideraron que debían ser costeadas por el gobierno federal, "buscando crear una infraestructura de apoyo al desarrollo agrícola de riego" (SARH 1988: 41). Con la construcción de estas obras se intentaba establecer un equilibrio entre la obra social y la material agraria para satisfacer los requerimientos económicos nacionales que contribuyeran al aumento de las exportaciones en el sector agropecuario (Aboites 1988:22).

Como medida complementaria y de convencimiento hacia los agricultores y los inversores, Álvaro Obregón ofrecía a aquellos que se integraran al proyecto de la explotación agrícola utilizando procedimientos modernos, e invirtiendo en ellos, un "amparo tecnológico" donde se les garantizaba la seguridad de la propiedad de la tierra, así como todas las facilidades para que inviertan en ella; a los antiguos hacendados se les ofrecían garantías de conservación de sus tierras, así como apoyo financiero:

> Vamos entonces preferentemente a utilizar los latifundios que usen esos procedimientos y a dar tierra a todo el que la necesite, a todo el que esté capacitado para conservarlas, y a dar una tregua a los que estén usando procedimientos modernos para que se vean estimulados, para que evolucione rápidamente nuestra agricultura y podemos llegar a alcanzar en un próximo desarrollo máximo (Bassols, citado en Aboites 1988: 23).

Esta propuesta no fue muy bien aceptada en un principio, probablemente por el desconocimiento del territorio, o por la renuencia de los usuarios a hacer cambios drásticos en la utilización de sus tierras y aguas al aplicar la nueva ley en sus propiedades, a pesar de las facilidades otorgadas para lograr tal propósito.

A pesar de las pequeñas dificultades con las que se encuentra en un primer momento, el programa agrario implementado por el gobierno de Álvaro Obregón funcionó de tal manera, que en 1927, cuando buscó la reelección, fue una de las principales banderas que enarboló para que la Cámara de Senadores aprobara las reformas a los Artículos 82 y 83 constitucionales para que se le permitiera tal acción:

> La razón de la reforma es la necesidad de que el general Obregón desarrolle el programa agrario de la Revolución. Esa es la razón del Bloque Radical para destruir ese fetiche asiático que se llama la 'no reelección'… Todavía la labor agrarista no está terminada, por esta causa hay que abrir paso al general Obregón para que llegue a la Presidencia… aceptamos estas reformas porque el general Obregón será el único de todos los posibles candidatos que pueda salvar la obra sagrada de la Revolución: la Reforma Agraria (Loyola Díaz 1998: 22-23).

Aunque su súbita muerte le impidió concluir el proyecto agrario planeado para cuando retornara como Presidente de la República; el de su sucesor, Plutarco Elías Calles, siguió una tónica semejante, lo cual no es de extrañarse puesto que pertenecían al mismo grupo social y político, y sus intereses eran semejantes, con pequeñas variaciones. Durante el gobierno de Calles se creó la Comisión Nacional de Irrigación en 1926, la cual contó con todo el apoyo necesario por parte del Gobierno para el desarrollo de su trabajo. Los dos grandes obstáculos a vencer eran la escasez de datos sobre el escurrimiento de los ríos que se intentaban aprovechar, y la falta de personal especializado, con experiencia efectiva en el proyecto y construcción de obras de irrigación.

Como consecuencia de esto, los directivos de la CNI se enfrentaron con el problema de decidir si debían iniciar la construcción de la infraestructura de riego hasta que se realizaran los análisis de todas aquellas corrientes que se intentaba aprovechar; demoraría lo planeado, pues se debía capacitar a la gente que había de elaborarlos y probablemente el presupuesto se agotaría antes de realizar las obras. Se optó por iniciar la construcción empleando todos los recursos técnicos posibles así como la mejor experiencia de que se pueda disponer, con la poca gente preparada del país y el apoyo de los países más adelantados en este rubro. El riesgo de aplicar esta última opción era el de que probablemente se cometieran errores al calcular la capacidad de las primeras obras hidráulicas que se realizaran (SARH 1988: 70).

Como resultado de esa opción, la presa Calles en Aguascalientes fue construida con una capacidad excesiva respecto a la calculada durante su planeación (Hurtado 1998: 89-113). Mientras que, de manera contraria, la capacidad de la presa Don Martín (ahora Venustiano Carranza), en Coahuila, terminó siendo pequeña para la cantidad de hectáreas que se planeaba irrigar. Sin embargo, se considera que estos dos errores de cálculo, aparte de servir como experiencia para posteriores construcciones, no fueron tan graves ya que sólo significaron la pérdida de unos cuantos millones de pesos más que se invirtieron para solucionar el problema.

Lázaro Cárdenas buscó el progreso nacional ampliando las vías de comunicación, impulsando la construcción de carreteras, nacionalizando los ferrocarriles y en lo relacionado a la infraestructura hidráulica, construyendo grandes presas y concluyendo aquellas obras inconclusas de los anteriores gobiernos. Esta continuidad de proyectos benefició al estado de Zacatecas, donde se continuó con la presa de Trujillo y se realizaron otros proyectos del mismo tipo.

III. LA INFRAESTRUCTURA HIDRÁULICA EN EL AGUANAVAL

La importancia económica de Zacatecas a nivel nacional nunca se basó en su producción agrícola como su principal actividad, de hecho, la mayoría de la agricultura que se practicó durante la colonia y el siglo XIX fue para abasto interno, principalmente para sostener las zonas mineras, rubro por el que aún en el siglo XXI tiene una importancia a nivel internacional. Dentro del mismo Estado había diferencia en la actividad económica que se realiza, su zona norteña es la minería mientras que la zona sureña, contando con más fuentes fluviales, se distingue por la producción agrícola, con la cual se abastecía otras regiones mineras cercanas, como es el caso de Bolaños Jalisco que desde tiempos del virreinato recibía granos y cereales de estos lugares, específicamente de Jerez (Berumen 2000:52).

Se puede considerar que los contrastantes resultados entre la producción de las tierras del Norte y las del Sur se deben primeramente a las condiciones orográficas y climáticas de cada lugar, mientras las tierras al Norte eran en su mayoría semiáridas y con pocas precipitaciones pluviales, en el Sur las lluvias eran más benignas, con dos temporadas de lluvias, una en junio y julio y otra en diciembre, lo que facilita la práctica de las siembras de temporal. Obviamente, la dependencia de las épocas de lluvia para la siembra convierte las condiciones climáticas en un obstáculo insalvable para el progreso o desastre de la producción agrícola zacatecana.

El clima no es el único inconveniente para que la agricultura no prospere en Zacatecas como debiera, también se señalan la falta absoluta de corrientes de agua que fertilizaran el terreno, pues la mayoría de los ríos con que cuenta el estado son de calidad torrencial, lo cual dificulta su uso y por tanto, el agricultor zacatecano cuenta propiamente con el agua de las lluvias, y tomando en cuenta que ésta también es muy escasa en determinadas regiones, principalmente en el Norte, se ve que la situación de los campesinos es muy precaria.

Los estudios geográficos que se realizaron a finales del siglo XIX sobre el estado, refieren que si bien eran pocas las corrientes fluviales, había dos de primordial relevancia. La primera gran vertiente se halla ubicada al Norte del estado, es llamada Aguanaval, es la que compete al presente estudio; y la segunda, llamada Juchipila, abastece al Sur de Zacatecas. Se considera que esta última es más importante que la primera por la calidad de las tierras que riega y la producción agrícola que de ellas se obtiene.

El Aguanaval, anteriormente llamado Nieves (Velasco 1894: 26) aunque corre durante todo el año, y parte de su cauce es alimentado por veneros subterráneos y por algunos arroyos que se forman a partir de las precipitaciones pluviales, se considera de régimen torrencial por el crecimiento que llega a tener entre los meses de junio y julio a causa de las lluvias y el decrecimiento que tienen la mayor parte del año.

Contrariamente a lo que se pueda pensar, la fuerza y el volumen que logra tener en las épocas de lluvia, dificulta su utilización para el riego, llegando incluso a causar inundaciones en los sembradíos por el desbordamiento que tiene la situación orográfica que dio pie a su nacimiento. Es a la vez un enemigo de la utilización de estas corrientes para el cultivo de algunas tierras, pues dicho río atraviesa por terrenos sumamente escabrosos, incluso por hondos cañones que impiden su utilización para el riego, en tanto que la orografía territorial impide la construcción de una gran infraestructura hidráulica (Velasco 1894: 26).

A pesar de las vicisitudes que el terreno presentaba, los usuarios del río utilizaban el sistema de acequias para hacer llegar agua a los terrenos agrícolas, lo cual ocasionaba muchos conflictos entre los usuarios, así lo indicaba en 1919 el señor Arsenio Campos respecto al canal Tenorio, y según sus propias palabras:

> […] siempre estamos en constante guerra por el agua en este tiempo por estar la propiedad muy dividida, hay acequias que dan agua a más de cien propietarios, no teniendo estas obras la capacidad bastante para el agua que se necesita, habiendo la circunstancia de que las avenidas o crecientes nunca se aprovechan, sólo cuando ya viene limpia el agua. Jamás se han preocupado por almacenamiento del agua pluvial ni depósito de ninguna especie. Además las haciendas también la aprovechan toda no dejando pasar nada, cuando no tienen derecho más que a cierta cantidad, es la causa de que estamos sedientos […][1]

Don Arsenio se refiere a los usuarios de la acequia de "el Gato" en Río Grande, de la cual tenían posesión, mediante acciones otorgadas por el gobierno, más de cien usuarios. La corriente en ocasiones era muy pobre y no alcanzaba a cubrir las necesidades de todos ellos. Además de esto, para el año de 1919 aún los asuntos sobre las aguas se manejaban como en el Porfiriato, ya que la aplicación de la legislación pertinente estaba en pañales, lo que causaba controversias y confusión.

> […] No tenemos ninguna concesión, como ocho o diez tomas más, que hay en el mismo río y este municipio, y en todas hay más o menos otros tantos accionistas y nunca estamos de conformidad por no tener un reglamento a qué sujetarnos y si lo hay, que se puede decir en un contrato particular, cada quien interpreta a su conveniencia sus cláusulas no respetan nada, por cuyo motivo siempre estamos en constante desacuerdo, casi una anarquía.[2]

En este punto, don Arsenio señalaba que además del hecho de ser tantos y no ponerse de acuerdo; nadie pedía la concesión correspondiente para asegurar su propiedad sobre las aguas o se organizaba para hacer un reglamento puesto que existían amenazas de muerte. Al decir de este

[1] AHA, "Solicitud de aguas de Arsenio Campos", f. Aprovechamientos Superficiales, C. 710, Exp. 10320, 29 mayo 1919, foja 3.

usuario, parecía "tierra de nadie" al no tener claro la manera legal en que debían hacer uso de las aguas ni quienes tenían derecho a ello.

Las condiciones de los usuarios empeoraron con el Reparto agrario, por lo que el auge de inversión gubernamental en el campo mexicano parecía que remediaría muchas de estas situaciones. Aunque a decir de algunos estudiosos del tema, como Pedro Gómez, el estado de Zacatecas estaba relativamente marginado de esta política de infraestructura, si se le comparara con otras entidades del norte y centro de la República (Gómez Sánchez 1992: 183); aunque sí se trató de cumplir tanto con la pequeña como con la gran irrigación. Durante el periodo de 1929 a 1960 se construyeron en el Estado varias presas, como la de Ahuichote, en Tepetongo; la de Achoquen en Jerez; la del Cazadero y la del Chique en Tabasco; además se implementaron sistemas de riego y se realizó la apertura de pozos, lo cual según algunos eruditos resulta "un sistema más adecuado a las condiciones físicas de la entidad" (Gómez Sánchez 1992: 183).

IV. LAS PRESAS MÁS IMPORTANTES SOBRE EL AGUANAVAL

A pesar de la situación orográfica del río Aguanaval y su dificultad para la construcción de presas y represas en el cauce del mismo, los usuarios realizaron varias obras rústicas, conforme a la ley, como en el caso de los vecinos de la Congregación de San Lucas del municipio de Nieves, encabezados por Leopoldo Álvarez, quienes en abril de 1931, solicitaron un permiso para uso en sus tierras del agua de unos manantiales cercanos, para lo cual debían comprobar que hacían uso de esas aguas en una temporalidad mínima de 20 años. Así podían construir unas pequeñas presas de piedra y mezcla, ubicadas aproximadamente a unos 75 metros de sus predios.[3]

En ocasiones, cuando se solicitaba una concesión de aguas, se debía informar respecto a los recursos hidráulicos que había cerca del predio que se quería irrigar, y, en caso de que no los hubiera, se debían construir, para lo cual se anexaba al informe un croquis con las indicaciones de la presa, bocatoma o la infraestructura a realizar así como una memoria con las indicaciones; la cual debía contener:

1. Descripción de la presa de derivación que trata de construir, dimensiones y material de que estará hecha
2. Sección del canal y dimensiones, así como la pendiente o data por lo menos del desnivel que exista del lugar de la toma en el río al terreno por regar.
3. Dimensiones y naturaleza de la bocatoma, así como un croquis en mejores condiciones que el presentado. [4]

Mediante este procedimiento, se controlaron los pequeños propietarios y la construcción de infraestructura a menor escala para regar los predios más cercanos al Aguanaval. Pero también se buscaba la edificación de grandes presas, de tal manera que se pudieran cubrir las necesidades de la mayoría de los predios irrigables de la zona. A este respecto, de las grandes obras que el programa de la Comisión Nacional de Irrigación tenía proyectadas, durante el gobierno de Cárdenas se llevaron a cabo tres presas sobre la corriente del Aguanaval: la de Trujillo y la de Santa Rosa, las cuales desde 1953, junto con la Presa de Cazadero forman parte del Distrito de riego 34.

La presa de Trujillo estaba planeada desde octubre de 1928 y, según los estudios correspondientes, consistía en "una presa de almacenamiento con cortina de tierra, de 160

[3]APJFZ, Fondo civil, caja 21, Exp. 529, fecha 1931

[4] AHA, "Concesión de aguas a Julián Rodríguez Martínez", A.S. C. 2118, Exp. 32040, foja 36, 15 septiembre 1938.

millones de metros cúbicos de capacidad";[5] cuya finalidad era regar las tierras del valle del alto río Aguanaval en una extensión de 25,000 a 30,000 hectáreas. La presa se sitúa en el sitio Boquilla de San Antonio sobre el río Trujillo y la de derivación se ubica en el mismo río a 5 kms., aguas debajo de la presa de almacenamiento. El presupuesto para dicha construcción era de $ 2,591 000.00, $104.00 por hectárea beneficiada.[6]

La primera objeción de los usuarios del río fue que esta obra podía perjudicar a los usuarios inferiores, al retener el líquido y no permitir que se usara río abajo; pero, después de los estudios, se concluyó que no existía dicho riesgo, aunque sí se debían de restringir las medidas de capacidad. Así, en vez de 160 millones, se captarían 297 millones, para regar 40,000 hectáreas. Para la edificación se requería comprar parte de la hacienda de Trujillo, sin embargo se carecía de los recursos para esta parte del plan, así que quedó en el olvido hasta 1937 cuando el gobierno Cardenista rescató y concluyó el proyecto[7] con algunas diferencias. Su capacidad se restringió a 70, 000, 000 m³, con un área de 1,222 km. que había de regar 3000 hectáreas[8]

Su construcción concluyó en 1952, sin quedar libre de algunos problemas con los propietarios de las tierras aledañas, incluyendo a los mismos dueños de la hacienda, la familia Gómez Gordoa, a quienes se les compraron los terrenos para hacer el distrito de riego Estos se quejaban de que el material para la obra de las tierras lo sacaban de su propiedad sin solicitar su autorización.[9]

Otro proyecto de elaboración de una presa se planeó para almacenar el agua del Río Chico, tributario del Aguanaval, que se ubica en la hacienda Santa Rosa de la que toma el nombre dicha obra. Se formuló desde 1930[10] y su construcción comenzó en 1936, con la finalidad de que se almacenaran 14 millones de metros cúbicos y cubriera una extensión de riego de 1500 hectáreas.[11] A pesar de que se prospectaba su conclusión para 1938, fue hasta el año siguiente, 1939, que se terminó y entregó a los usuarios.

La Presa de Santa Rosa forma parte del Distrito de Riego del mismo nombre, donde la Comisión Nacional Agraria instaló una Granja Experimental en los años treinta como parte de un programa institucional. Dicha granja se creó con dos objetivos precisos: el mejoramiento de la producción de trigo y la aclimatación de un nuevo cultivo en el país, el lúpulo que aparentemente da buenos resultados (Rodríguez L. 1940: 59). Con ello se buscaba minimizar las importaciones que de este último producto se hacía para la incipiente producción de cerveza del estado.

En obediencia al Acuerdo Presidencial del 21 de enero de 1941, la CNI, se encargó de hacer la entrega a una Junta de aguas, y se aprobó el Reglamento Provisional para distribución de las aguas almacenadas en la presa del Distrito de Riego de Santa Rosa, Zacatecas, posteriormente llamada Unidad Santa Rosa del Distrito de Riego 034 Zacatecas (Palerm Viqueira 2010: s/p).

---

[5] AHA, "Expediente relativo a la construcción de la Presa de Trujillo", octubre de 1928, Fondo Consultivo Técnico, caja 673, Exp. 6466, fj.3.

[6] "Labor de la Comisión Nacional de Irrigación hasta diciembre de 1931" en *La irrigación en México* vol. 4 enero de 1932, núm. 3,.

[7] *AHA, Expediente 6466,* Fojas 18 ss.

[8] "Exposición del plan sexenal de la comisión nacional de irrigación", en *Irrigación en México*, México, vol. XV, México, CNI, julio a diciembre de 1937, Nos. 1 al 6, P. 113

[9] AHA, "Queja contra la cia. agsa constructora, s.a. por disponer de piedra de su propiedad para la construcción de la presa Trujillo." F: Aprovechamientos Superficiales, C: 4811, Exp.66321, Fecha: 1940. Ver anexo 5

[10] "Exposición del plan sexenal de la comisión nacional de irrigación", en *Irrigación en México*, México, vol. XV, México, CNI, julio a diciembre de 1937, Nos. 1 al 6.

[11] Hemeroteca de la Biblioteca Mauricio Magdaleno, *El Eco de Zacatecas*, 16 de Septiembre de 1938, p. 2.

La de Cazadero es la más joven de las tres presas, aunque estaba proyectada desde 1925, se concluyó hasta 1962, en terrenos de la comunidad de San Lorenzo, en el municipio de Río Grande, limitando con Sain Alto, con una capacidad para 22 000 000 de metros cúbicos, de tal manera que beneficiara a aproximadamente 1200 agricultores de los dos municipios, y lograra mejorar la producción agrícola de los mismos.[12]

V. CONSIDERACIONES FINALES. TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

Con el uso de las tres presas, se ha logrado hacer de Río Grande uno de los primeros abastecedores de frijol del estado, pero también hubo transformaciones físicas en los territorios donde estaban ubicadas. Para 1940 el panorama en torno al Aguanaval era un poco distinto al que tenía a principios del siglo XX. Había problemas de sobreexplotación de la fuente a causa de la apertura de nuevas acequias, aunado a la construcción río arriba de las grandes infraestructuras, que beneficiaban a los pobladores de una parte del territorio, pero que menguaron tanto la corriente, que dejaba desamparadas otras partes; también está el hecho de que la mayoría de las tierras que se habían repartido era de agostadero, en algunas ocasiones se intentó convertirlas de riego, sin embargo, esto causó conflictos entre los dueños de las tierras y los usuarios de las presas, como fue el caso de la zona de la hacienda de Trujillo donde se llegó a un acuerdo con los usuarios, pero los conflictos continuaron y terminaron con la muerte violenta de Manuel Gordoa.[13]

Con la construcción de las presas se logró beneficiar a muchos agricultores quienes habían recibido tierra en el reparto agrario con lo que cambio el paisaje, pues tierras que eran de agostadero se convirtieron en agrícolas a partir del riego de las mismas, incluso se implementaron nuevos cultivos como el lúpulo, se extendieron los cultivos del maíz y el frijol, y para ésto, aparte de las presas se debieron abrir nuevas acequias. Hubo una sobre explotación del Aguanaval, a tal grado que en 1940 se decretó una veda para nuevos usuarios (Berumen 2014: 227). Aun así la presa del Cazadero se concluyó.

Las consecuencias de la construcción de dicha presa fue el decrecimiento del cauce del río, principalmente río abajo, habiendo épocas en que está totalmente seco, de hecho ha durado años con un caudal pequeño, por lo que los habitantes de las ciudades aledañas, en sus proyectos de urbanización construyeron colonias y establecimientos comerciales en las riberas del río, como consecuencia de ello, cuando llueve y el cauce vuelve a crecer, ocasiona muchas catástrofes, como ocurrió en Río Grande en 1997 y 2009, hubo tanta lluvia, que el Aguanaval volvió a ser tan grande como antaño, y se llevó casas y establecimientos, se debieron poner barricadas para que el nivel no llegara más arriba.

Otra de las transformaciones fue el cambio de cultivos, pues a consecuencia de las construcciones hidráulicas, las acequias de los usuarios río abajo recibían menos agua, por lo que debieron buscar siembras que utilizaran menos agua. La construcción de estas presas fue avance para el campo zacatecano, aunque la agricultura sigue siendo de autoconsumo principalmente.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

---------- (1980), *El uso del suelo en la República Mexicana (Atlas)*, México, Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, p. 70.

[12] Archivo Histórico Municipal de Río Grande (AHMRG), f. Aguas, Caja 1, foja s/n, mayo 1965

[13] Registro Agrario Nacional (RAN), Zacatecas, "Relativo a la hacienda de Trujillo", F. Aguas, caja única, Exp. 390, foja foja 12.

Aboites, Luis, (1988), *La Irrigación Revolucionaria: Historia Del Sistema Nacional De Riego Del Río Conchos, Chihuahua, 1927-1938*, 1a. ed. (México, D.F.: Secretaría de Educación Pública-CIESAS*,* p. 23.

Amador, Elías, [1943 (1894)], *Bosquejo histórico de Zacatecas,* Zacatecas, Gobierno del Estado.

Beltrán, Enrique, (1986) "Las obras de irrigación", en *México. Cincuenta años de Revolución*, Tomo I, (La economía), México, FCE, p. 41.

Berumen Félix, Claudia Serafina, (2000), *Administración de aguas para riego en Jerez, 1786-1861*, Tesis para optar por el grado de licenciatura en historia, Zacatecas, UAZ.

Febvre, Lucien, (2004), *El Rin. Historia, mitos y realidades*, México, Siglo XXI.

Gómez Molina, Salvador, *Monografía de Río Grande*, Zacatecas, Rubén Gómez y Gómez, 1985,

Gómez Sánchez, Pedro, (1992), "El Cardenismo en Zacatecas", en Colmenares, Cesar, *Historia de la cuestión agraria en Zacatecas,* México, Ed. Juan Pablos/ CEHAM, Volumen I.

Hurtado Hernández, Edgar, (enero-junio de 1998), "El distrito de riego 01 y el desarrollo de la agricultura en Aguascalientes, 1925 - 1935" en *Caleidoscopio*, México, UAA, No. 3, pp. 89-113.

Lanz Cárdenas, Trinidad, (1982)*, Legislación de las aguas en México, Estudio Histórico - Legislativo de 1521 a 1981*, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, Tomo I, pp. 37-38.

Loyola Díaz, Rafael, [1998 (1980)], *La crisis Obregón-Calles y el estado* mexicano, México, siglo XXI/UNAM, 5ª ed.

Palerm Viqueira, Jacinta, (*consultada el 28/ 08/ 2010),* "La primera transferencia de distritos de Riego (1940's) en México y la evaluación de su éxito.", en *jacintapalerm.hostei.com/ICA_Sevilla_Rodriguez_Palerm.pdf.*

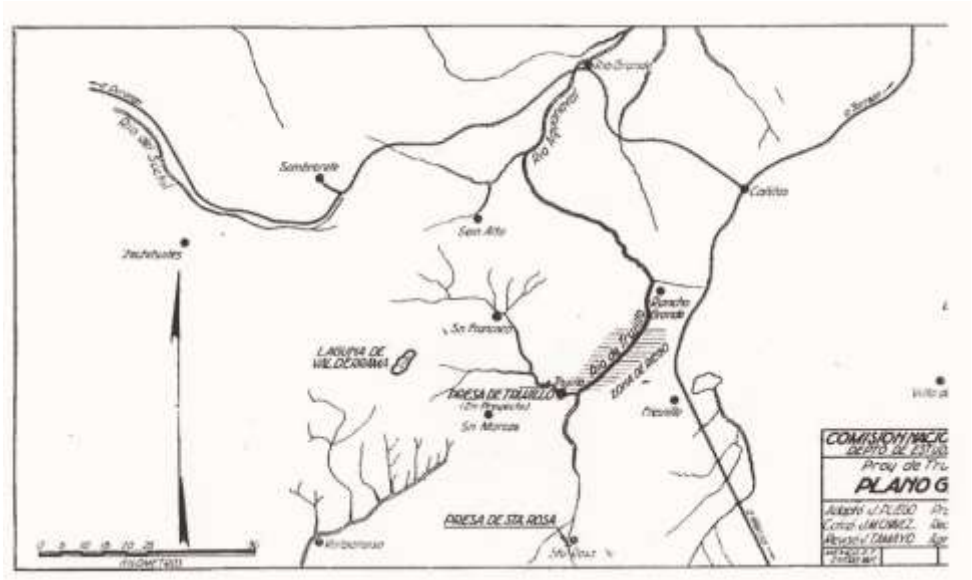
Rodríguez L., Antonio, (1940), "El departamento de Distritos de riegos de la Comisión nacional de irrigación" en *Irrigación en México*, vol. XX, México, CNI.

Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH), (1988), *Una historia de las obras hidráulicas en México.*

Velasco, Alfonso Luis, (1894), *Geografía y estadística de la República Mexicana. Geografía y estadística del Estado de Zacatecas,* México, Secretaría de Fomento.

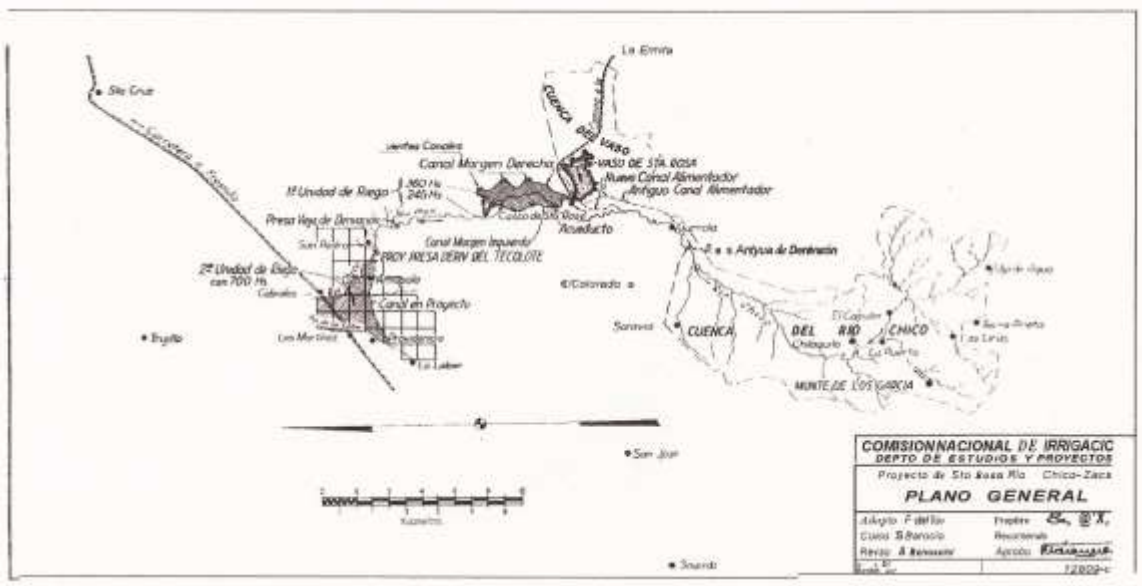
VII. ANEXOS

VII.1 Presa Trujillo



Fuente: Fuente: Rodriguez L. Antonio, "El Departamento de Distritos de riegos de la Comisión Nacional de Irrigación" en *Irrigación en México,* Vol. 20, México, CNI, mayo y junio 1940, p.59.

VII.2 Presa Santa Rosa



Fuente: Rodriguez L. Antonio, "El Departamento de Distritos de riegos de la Comisión Nacional de Irrigación" en *Irrigación en México,* Vol. 20, México, CNI, mayo y junio 1940, p.59.

PATRIMONIO, HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD: LA CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE UNA REALIDAD

Parra Peralbo, Minerva

PATRIMONIO, HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD: LA CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE UNA REALIDAD[1].

El concepto de Patrimonio surge en un momento concreto en relación al nacimiento del liberalismo burgués vinculado a los Nacionalismos (separatistas o integradores), teniendo una función de carácter social y político, de cohesión e identidad social. En origen, el actual concepto de patrimonio surge de la intencionalidad política de reflejar una imagen de identidad unívoca, acorde con los estados-naciones que irán surgiendo en el transcurso del s. XIX y XX.

El Patrimonio es creación: invención y construcción social. Para quienes prima el carácter inventivo, destacan la idea de manipulación, mientras que para quienes prima el carácter de construcción social, lo esencial es la idea de "universos simbólicos legitimados".

> "¿Quién activa estas versiones (…)? ¿La "sociedad"? Otra falacia (…). En el ámbito del patrimonio se habla de "selección", el patrimonio es "una selección que hace la sociedad" (…). Pero ¿Quién es esta sociedad? (…) ¿Quién efectúa la selección? Este proceder imposibilita una correcta compresión de los hechos sociales, pues los "naturaliza" (…), ya que como dice Ricardo Sanmartín "la identidad es (…) un instrumento que, creando la ficción de un sujeto colectivo, pone en manos de quien lo utiliza toda la energía contenida dentro del círculo de actores que define", en un plano abstracto podríamos decir que estos repertorios pueden ser activados por cualquier agente social interesado en proponer una versión de la realidad social, debemos decir que, en todo caso, no activa quien quiere, sino quien puede. Es decir, en primer lugar, los poderes constituidos. El poder político fundamentalmente, los gobiernos locales, regionales, nacionales,… no tanto porque otros poderes no tengan capacidad para activar repertorios patrimoniales, que la tienen y sobrada, sino porque, en general están escasamente interesados en proponer versiones de una determinada identidad" (Prats I Canals, 1997: 33).

El riesgo que conlleva esta vía de "activación" del patrimonio, es la tergiversación de la historia, de la memoria, de la identidad. Del mismo modo, es más fácil obviar los modos de vida fundamentados en costumbres, prácticas y actividades cotidianas. Este es el peligro de la selección por actores foráneos a la comunidad creadora del patrimonio en cuestión. El patrimonio oficialista, de concepción clásica.

La memoria como historia es, en parte, heredada, no se refiere solamente a la vida física de la persona. La memoria también sufre variaciones que están en función del momento en que resulta ser interpretada y creada, en que está siendo expresada. Los hechos que determinan el momento, constituyen un elemento de la articulación de la memoria. Y con esto nos estamos refiriendo a la memoria individual y colectiva. Fijémonos en las fechas oficiales, están fuertemente organizadas desde el punto de vista político. Como dice Pollak "cuando se busca encuadrar la memoria nacional por medio de fechas elegidas para las fiestas nacionales hay, muchas veces, problemas de lucha política" (Pollak, M., 2006). La memoria nacional constituye un objeto de disputa importante. Hacemos aquí un llamamiento a la idea de los abusos de la memoria, peligrosa acción, título del pequeño y provocador libro de Todorov, (Todorov, T., 2000). Todorov no se opone a la recuperación del pasado, sino a su utilización por parte de diversos grupos con intereses propios. Son habituales los conflictos para determinar qué fechas y qué acontecimientos van a ser recordados en la memoria de un pueblo. Hay que tener cuidado con la reciente moda de la

[1] Este texto forma parte de la investigación de Tesis Doctoral titulada *BINOMIO COOPERACIÓN-CIUDAD. La definición de un modelo patrimonial a través del caso de estudio de Tetuán*, del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, de la ETSA de la Universidad de Sevilla, defendida el 20/09/2017, por la Dra. Minerva Parra-Peralbo

memoria que tan ocupados tiene a algunos colectivos. El pasado, en el presente, marcará el futuro.

I. VÍNCULO/LIGAZÓN PERSONAS-PATRIMONIO/CIUDAD

En la construcción de la identidad hay tres elementos esenciales. La unidad física, o sea, el sentimiento de tener fronteras físicas, en el caso del cuerpo de la persona, o fronteras de pertenencia al grupo, en el caso de un colectivo; la continuidad en el tiempo, en el sentido físico de la palabra, pero también en el sentido moral y psicológico; finalmente, el sentimiento de coherencia, o sea de que los diferentes elementos que forman un individuo están efectivamente unificados. Esto es tan importante que si hay una fuerte ruptura de ese sentimiento de unidad o de continuidad, podemos observar fenómenos patológicos. Es decir, pensamos que la memoria es un elemento que forma parte del sentimiento de identidad, ya sea individual o colectiva, en correspondencia con el hecho de que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad en el tiempo y de sentimiento coherencia de una persona o de un colectivo en su reconstrucción de sí, de ser.

Jelin (Jelin, Elizabeth, 2002: 24) concluye que el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a 1o largo del tiempo y del espacio. La identidad, está sujeta a la coordenada tiempo y espacio físico; definiendo una "variable territorialista".

Se ha de resaltar la gran importancia de la relación entre identidad y memoria. Somos cultura narrativa, "comunidades mnemónicas". El conocimiento de nuestro pasado está determinado en gran parte por el poder de las instituciones del Estado. La historia memorística oficial Hay una muy delgada línea entre la historia y la Historia construida. La imagen es una herramienta potencial. El poder de la imagen, para la construcción de una identidad nacional.

La vida es duración, desarrollo, un continuo, es tiempo. Las coordenadas de tiempo y de espacio nos marcan un acontecimiento particular. La memoria es el punto de encuentro entre las coordenadas de espacio y tiempo. La ciudad es una realidad de materialidad (espacio) e inmaterialidad (tiempo). A este respecto, Pablo Sztulwark identifica la memoria con la ciudad misma (Sztulwark, Pablo, 2009:13)

El filósofo polaco Zygmunt Bauman (Bauman, Zygmunt, 2015) define la sociedad contemporánea como "líquida", caracterizada por identidad efímera, incertidumbre, ausencia de valores y referencias. Una sociedad sin faro, a la deriva. El lugar debería de tener una entidad sacra para que su perdurabilidad, el respeto hacia ellos, facilite su función de receptáculos de memoria, puntos mnemotécnicos, *mnemotopoi*, siendo apoyo para la ciudad, el ciudadano, para la vida.

I.1 Vínculo

El Patrimonio, no deja de ser una creación del hombre y cambia con él, constructo intelectual, su desarrollo es directamente proporcional a los nuevos conocimientos adquiridos.

Algunos autores han señalado los problemas generados en torno a los museos, centrándose fundamentalmente en:

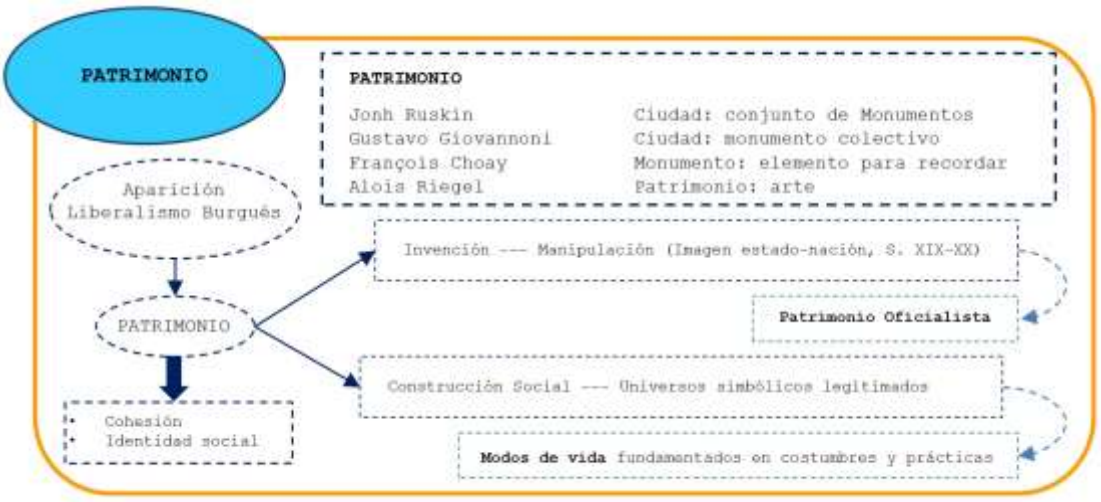
- La tendencia a la "idolatría" de los objetos.
- La manipulación por parte de ciertas autarquías estatales en selección de referentes y sentidos, así como la deslocalización y dispersión injustificada del patrimonio

cultural, recolocándose objetos en diferentes museos regionales fuera del área originaria (el aura de la obra).

El hecho de considerar el presente como un futuro patrimonio a legar, exige que el actor presente lo considere valioso.

El patrimonio es el testigo histórico que sucesivas generaciones aceptan como regalo. Su valoración y reconocimiento por estas generaciones herederas, determinará su devenir. El valor de este obsequio patrimonial va a depender de la relación directamente proporcional entre identidad y memoria experimentadas por la generación heredera.

ILUSTRACIÓN 1, DEFINICIÓN Y CONSTITUCIÓN DEL TÉRMINO **PATRIMONIO**. ELABORACIÓN PROPIA.



Es de Perogrullo que el valor del regalo patrimonial está ligado al contexto social y cultural al que dicho presente representa, y por lo tanto a la identidad histórica y social.

El valor al que nos referimos, y su consiguiente reconocimiento, está determinado por la unión existente entre la comunidad y el contexto. Valor nacido de la relación entre los individuos de un mismo grupo social y el contexto en el que se desarrolla este mismo grupo social. El patrimonio es un regalo, quien lo recibe ha de definir su vínculo y su relación de gratitud con/para el bien regalado-heredado, es decir, el patrimonio. Si existe una relación de vínculo, si existe un respeto por el mismo patrimonio y por quien lo ha cedido, entonces, habrá apego hacia el mismo. El valor de vínculo (ligazón) que estamos considerando lo define el contexto socio-cultural.

La arquitecta y teórica italiana Olimpia Niglio nos plantea el paralelismo Patrimonio-Obsequio desde las teorías de Jacques Godbout. La historia se "materializa" en el patrimonio que cada generación recibe de su antecesora. Este obsequio es el puente que comunica, que une diferentes generaciones. La generación obsequiada ha de establecer un vínculo con el bien donado.

El valor de vínculo (ligazón) es el contexto socio-cultural. La autora muestra su preocupación por saber ver esta ligazón, sin la cual "cualquier proceso de conservación que se asuma de manera sectorial y estrecha no encontrará un significado válido" (Niglio, Olimpia, 2013)

Así pues, el obsequio, en este caso el patrimonio, se cuida si hay un vínculo afectivo, una transición. Para nosotros, este vínculo que se ha de producir es la identidad, el

pertenecer a un grupo social, a una etnia, a un pueblo, que comparten un común denominador, unas costumbres comunes, una tradición común. Esta es su seña de identidad. La formación de identidad viene ejecutada con la historia de esa sociedad. Su divulgación, su difusión, no va a formar identidad nueva, pero sí se puede deformar, hay que prestar atención a este ejercicio La empatía comienza por el reconocimiento de uno mismo, que será el reconocimiento del grupo social al que pertenece, empatizando con su vecino, creciendo juntos, cultivándose en común (Parra-Peralbo, M., 2014)

Según el sociólogo norteamericano John Brookshire Thompson se distingue dos procesos de valoración social del patrimonio. Por un lado, una valoración simbólica, basada en la estimación del mismo, por los individuos que lo produce y recibe. Por otro lado, la valoración social, que es económica (Thompson, John Brookshire, 1996)

Podemos prever dos consecuencias de la valoración económica del patrimonio:

- La disminución de su valor, causado por la falta de compatibilidad de su origen pre-moderno, con la dinámica de la globalización y de la sobre-modernidad.
- La alienación del patrimonio al metamorfosearlo en producto de consumo a través de procesos de mercantilización que lo separen de la memoria y de la identidad, bajo las órdenes económicas de la oferta y la demanda, perdiendo su carácter humano. La primacía de las bases capitalistas.

La activación del patrimonio viene motivada por el turismo y el comercio. Habitualmente, los referentes activados y los significados conferidos responden a la imagen externa, y a menudo estereotipada que se tiene de la identidad de la sociedad productora, desde los centros emisores de turismo. Aquí surge la relación dialéctica entre lo turístico-comercial y lo identificador.

I.2 Memoria

El sociólogo francés Maurice Halbwachs, propuso la idea de que la memoria tiene su ser en la sociedad y desde aquí, en el individuo.

M. Halbwachs distinguió entre la "memoria histórica", que sería una memoria prestada, aprendida, escrita, oficial; y la "memoria colectiva" que sería una memoria producida, vivida, oral, normativa, popular (Halbwachs, M., 2004). La memoria de un individuo se apoya en referencias sociales, mediante el lenguaje, la concepción del tiempo y del espacio y demás elementos rituales de una sociedad. La memoria individual se apoya en la existencia de una memoria colectiva en la que cada individuo participa activamente; sin ese marco general, los recuerdos individuales pierden su virtualidad y pueden ser utilizados con dificultad.

La memoria humana no solo retiene el pasado, sino que lo reconstruye desde el presente a partir de hitos, monumentos, vestigios. La memoria no es un simple registro del pasado, es una "reconstrucción del pasado" construcción de la memoria individual depende de nuestras vivencias, experiencias, y de los discursos que los demás hacen sobre el pasado.

Somos ciudadanos del mundo y como tales somos miembros de un gran número de círculos, cuyos diversos epicentros elaboran, conservan y difunden la memoria que desean.

A este tipo de memoria, memoria historiada, que surge, no de la propia experiencia, sino del testimonio de unos terceros.

Siguiendo a la historiadora alemana Aleida Assmann (Assmann, A., 2011), pueden indicarse tres razones fundamentales por las que acudimos a la memoria historiada, a la Historia:

- Identificadora.
- Lúdico-cognitiva.
- Ética.

Mediante la identidad, tras las inhumanas atrocidades acaecidas (como suele ocurrir con las decisiones fundamentalistas políticas). En la razón lúdico-cognitiva, encontramos cómo a partir de la década de 1970, surgen grupos universitarios que tras el conocimiento quieren hacer valer al vulgo, a los oprimidos y a la tradiciones. La historia es intelectualidad, es conocimiento y reconocimiento. La historia es memoria de un pueblo. Finalmente, teníamos la ética. No hay que ser muy diestro en el tema para observar cómo la memoria puede ser utilizada como arma política, formando o deformando el sentido nacional de un pueblo. Desde las formas de gobierno se dicta la ética de un pueblo, la imagen y la simbología.

Entonces, ¿Qué de real hay en una memoria colectiva? ¿Está todo hablado? ¿Se trata, en realidad, de una memoria oficialista? ¿Existe, realmente, una memoria del pueblo? La respuesta es que existe una memoria del pueblo y en el pueblo, configurada por los esquemas sociales. Una memoria que no es impermeable a la comunicación (el cómo se dice) y la enseñanza (qué se enseña) por parte del ente oficial.

I.3 Símbolo

La memoria puede ser rastreada mediante las huellas que llega hasta nosotros mediante el mundo simbólico. Un mundo simbólico que ha de ser leído, interpretado por la comunidad heredera. Estas huellas de la memoria solo serán tales si la comunidad que las recibe tiene un marco sintáctico-semántico que las evoque, le dé sentido. Cualquier tipo de manifestación inmaterial es comprendida por la comunidad en la que da. Los ritos son simbólicos y como tales, su universo semiótica sólo es desvelado en su totalidad para quienes realmente conocen todos los fractales de su ser.

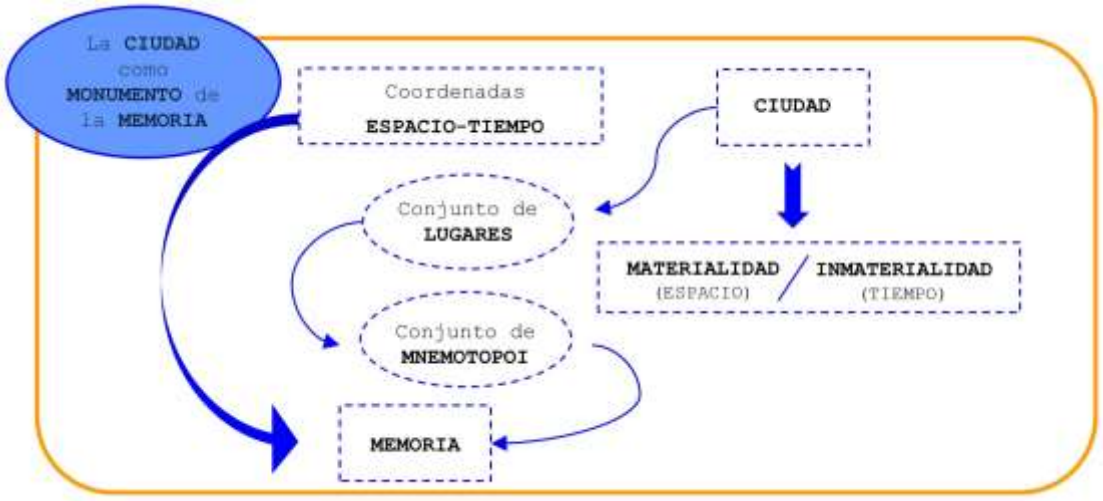
Igualmente, en el mundo material, en una ciudad, existen símbolos cargados de mensajes para quienes hacen y habitan esa misma ciudad. Hitos, mojones, caminos, veredas, cañadas, abrevaderos, puentes, ermitas, molinos, eras, calle, recorridos,… son huellas, símbolos, con su protocolo y significación que forman parte del paisaje contemplado y creado intelectualmente.

Para el semiólogo francés Roland Barthes, se comunica, aun cuando no se pretenda hacerlo. Todas nuestras acciones, implica comunicar. Es así como se crea el sistema de signos de la vida social, configurando el espacio, creando lugares en un momento puntual, marcando tótems, hitos, faros, un sistema mnemotécnico de la sociedad.

Existen espacios cargados de simbolismo, denominados Lugares Antropológicos. Éstos son construcciones concretas y simbólicas con un gran sentido para los miembros de la sociedad que lo habita y rasgo identificativo para la comprensión de quienes desde fuera los examina atentamente. Son los *mnemotopoi* de la cultura romana, la topografía urbana vinculada a determinados acontecimientos del pasado, marcando la memoria cultural de una sociedad, asociando ésta a esos lugares, que forma el paisaje urbano imperecedero en el imaginario colectivo.

A través de la acción sobre el espacio, el humano lo transforma, dejando en él su huella, rastro, señal, vestigio, que lo distingue simbólicamente. Apropiación y aprehensión del espacio y su entorno. Este espacio, ya convertido en lugar, está dotado de significado. Es incorporado al bagaje cognitivo y afectivo. Esta simbolización del lugar implica una identificación por parte de la persona o la comunidad. La apropiación del espacio genera una identificación con los lugares, una ligazón, un vínculo con los mismos. Este hecho conlleva que la población, en cuestión, se sienta responsable, entrelazado y comprometido. El lugar es un punto físico cargado de simbología para una comunidad, al que se siente unido y por ello transmite sus sentimientos a sus descendientes, manteniendo vivo el lugar en sus memorias. ¡He aquí el vínculo!

ILUSTRACIÓN 2, CONFIGURACIÓN DE LA CIUDAD, COMO UNA RED DE MONUMENTOS, COMO UN TODO PATRIMONIAL. ELABORACIÓN PROPIA.



El lugar es la materialización de nuestra forma de ser, de nuestro modo de entender la vida, del modo de vida, el estilo de vida. Así, el filósofo norteamericano Edward S. Casey, argumenta que los lugares son aprehendidos por nuestros sentidos y vividos, experimentados (Casey, Edward S., 1997). Por lo que la experiencia sensorial se localiza, se fija al lugar determinado que ha hecho posible su ser. Así pues, gran parte de las experiencias y percepciones están ligadas a los lugares. Las personas y el espacio, es lo necesario para la generación de lugares. El lugar es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico

La semiología en la percepción de los espacios puede darse a través de la funcionalidad del espacio en relación con el estilo de vida de la comunidad o de las acciones simbólicas entre los miembros que moran dicho espacio. En cualquier caso, la construcción del simbolismo del lugar viene generada a través de la apropiación del mismo. De este modo, se efectúa la creación del sentido de lugar, siendo inherentes los procesos de identidad y de apego al mismo.

Consideramos la apropiación del espacio como resultado de la vinculación de las personas a nivel socio-cultural, de manera jerarquizada que va desde lo individual a lo social, pasando por lo grupal y comunitario. Esta vinculación se produce por la ya conocida participación activa de los ciudadanos en las diversas acciones que afecten a los espacios, haciéndolos suyos; y mediante la identificación simbólica. Una ecuación indisoluble: entre el espacio, el grupo que lo habita y sus estructuras económico-sociales-simbólicas, así como con sus esquemas de racionalidad. Relación estructurada y estructurante.

Resumiendo, la génesis del lugar se origina mediante la apropiación del espacio por parte del humano, mediante sistema mnemónico, vinculando eventos históricos con un

espacio determinado; y mediante la vinculación del espacio con acciones identificadoras de diversa índole. El espacio donde el humano desarrolla su vida, atiende a aspectos físicos y representacionales. Por tanto, para cuidar el patrimonio (entendiéndolo como la unión de patrimonio material e inmaterial), sólo se ha de respetar los soportes cargados de simbolización, con los que la comunidad se identifican.

I.4 Identidad

La imagen de marca producida por la potente tradición religiosos-folclóricas y, por otro lado, la cultura local cuya identidad queda directamente definida por un soporte físico y un tejido social, adaptado a un modo de vida a caballo entre las costumbres tradicionales y las nuevas formas de vida inmersas en las potentes dinámicas de la sociedad y de la ciudad.

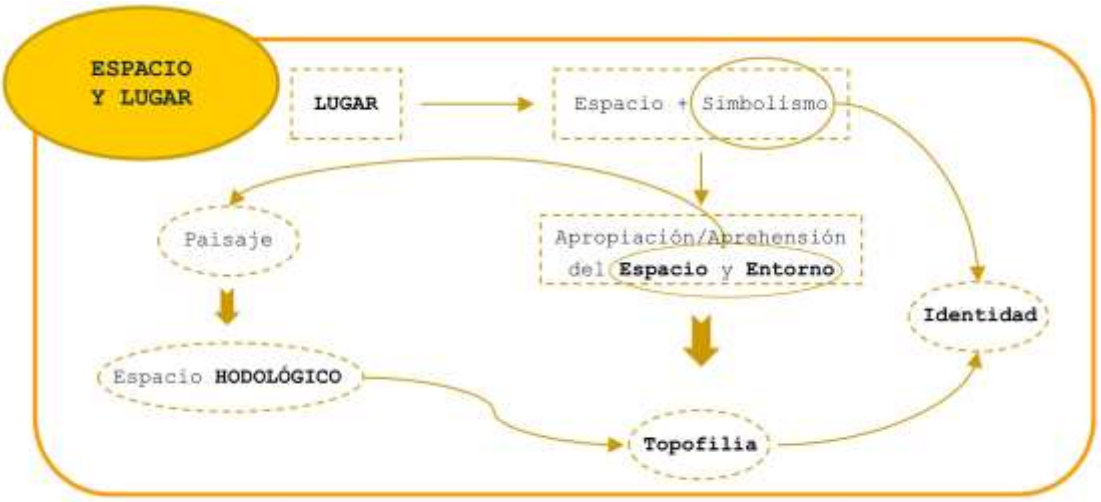
El sentimiento de identidad, teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, diremos que es el sentido de la imagen de sí mismo, para sí y para los otros. Es decir, la imagen que una persona adquiere, relativa a sí misma, a lo largo de la vida, la imagen que ella construye y presenta a los demás y a sí misma, para creer en su propia representación, pero también, para ser percibida de la manera en que quiere ser vista por los demás.

Muchas personas buscan su identidad a través de la memoria colectiva, del pasado, que les ofrece los pilares necesarios para sobrevivir en esta sobre-modernidad[2] en la que vivimos, de globalización, de consumismo, de individualismo y de medios de masas.

La apropiación del espacio, conlleva la generación de unos vínculos que las personas mantienen con los espacios, generando lugares. Aprehender un espacio, hacerlo lugar, tomarlo como propio puede ser más sencillo cuando comparten denominadores comunes, facilitados por la memoria colectiva El concepto de lugar difiere del de espacio por la intervención de la experiencia. Es decir, un aura de subjetividad, traído por la percepción y la experimentación por parte del hombre. La apropiación del espacio es lo que genera lugar, cuando el marco espacial es interpretado como propio, desarrollándose con el paso del tiempo, de las generaciones, pasa a ser una apropiación colectiva. Para pasar de espacio a lugar, hace falta simbolismo, el aura.

[2] La ***sobre-modernidad*** (una modernidad caracterizada por el exceso: temporal, espacial y del yo individualista) convierte a lo antiguo, a los exotismos y a los particularismos locales, en espectáculos específicos.

ILUSTRACIÓN 3, DEFINICIÓN DEL CONCEPTO LUGAR, COMO UN ESPACIO DEFINIDO POR LA SIMBOLIZACIÓN QUE LE OTORGA SUS HABITANTES,



y su relación con la identidad de éstos. Elaboración propia.

El ser del lugar depende más de las relaciones humanas, que de la memoria del paisaje. Para nosotros el paisaje se construye mediante experiencias, forma parte de esa memoria, no se trata de un punto, se trata de una superficie, una panorámica, un área definida: el espacio hodológico, escenario de lugares y sentido de Topofilia.

II. REACTIVACIÓN

¿Qué implica la puesta en valor? Debiera de ser una reactivación de los modos de vida, creyendo firmemente en ellos *per se*, no como producto para vender al turismo. Los modos de vida es la clave, lo que crea el lugar.

Queremos llamar la atención en este punto sobre la valorización, puesta en valor y demás acciones aplicadas desde hace décadas para generar (¿valor (económico)?) lugares inertes. No se debe caer en la ya manida trampa del valor desde la venta turística. No es necesario la generación de "nuevas identidades" en los individuos que habitan y transitan los "pseudo-lugares". Creación de nuevas identidades, distorsionadas, seriadas, banales, frívolas y vacías de significado.

Hemos de tener cuidado con el atractivo discurso de venta, aún desde la perspectiva patrimonialista, porque se incurre ignorantemente en la "prostitución" cultural, aséptica, sin una relación humana entre producto cultural y población. Hay que cuidar la autoestima de la población para que se valore y no degenere en un ofrecimiento gratuito de su intimidad cultural. No hay que mostrar nada al mundo exterior, la fruición principal debe de ser de la propia comunidad generadora.

Con todo lo dicho hasta ahora, no sería baladí pensar en "tradiciones" inventadas, aun pareciendo antiguo el origen de las mismas. Pueden contener esquemas repetitivos que impliquen determinados valores para el grupo que las realiza. El que algo sea tradicional, no implica que sea originario.

Las tradiciones inventadas responden a tres tipos:

Las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales.

Las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad.

Las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones.

La diferencia entre las prácticas antiguas y las inventadas radica en que mientras las antiguas eran específicas y jugaban un papel fundamental en los lazos sociales, las inventadas no son del todo características y distintivas del grupo en cuestión, como por ejemplo la gestación de los valores, los derechos y las obligaciones de pertenencia al grupo.

La activación del patrimonio viene motivada por el turismo y el comercio. Habitualmente, los referentes activados y los significados conferidos responden a la imagen externa, y a menudo estereotipada que se tiene de la identidad de la sociedad productora, desde los centros emisores de turismo. Aquí surge la relación dialéctica entre lo turístico-comercial y lo identificador.

El éxito del turismo "patrimonial" puede venir motivado por la búsqueda de autenticidad en este tiempo nuestro de sobre-modernidad. Desgraciadamente, la lectura que se hace de estos acercamientos a través del turismo, habitualmente se traduce en una influencia anecdótica con pinceladas costumbristas, cuyo origen está en el *grand tour* y el Romanticismo. Asimismo, el "nativo" puede caer en el error de mirarse a sí mismo con los ojos del visitante (este hecho se da con mayor incidencia cuando existe una baja autoestima de la comunidad), haciendo una ignorante e inmadura lectura de su patrimonio en aras de la comercialización y estandarización.

Para enfrentarnos a la realidad patrimonial de una ciudad y su sociedad, presentamos una visión totalizadora, integral y holística de la realidad en cuestión. Esta realidad comprende un área agregada por un conjunto de formas, tanto físicas como culturales. Los elementos existentes en el paisaje están interrelacionados, generando una entidad totalizadora imposible de disgregar.

Esta es la clave para descodificar y editar una ciudad de manera sostenible. No es cuestión de salvar el archipiélago de edificios y prescindir del resto. Esta postura lleva implícita el nivel de ignorancia en lo que se refiere al concepto de ciudad. Es la idea de unidad a través de una red de subunidades. El paisaje como un todo que agrupa varias entidades, que individualizadas, no se podrían entender.

El paisaje es una realidad física y una representación cultural; la fisonomía visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y colectiva de la misma. El paisaje no es solo perceptible por la vista, sino que está hecho de multitud de impresiones sensoriales cargadas todas ellas de contenido espacial y temporal.

La pérdida de las raíces colectivas, va destruyendo todo paisaje en que pueda apoyarse la memoria colectiva. Hoy se construyen espacio, no lugares. Se facilita el tránsito, pero no los encuentros y la comunicación. Se facilita la pérdida de arraigo, la pérdida de identidad, en pro de la alienación.

La conservación no debe limitarse al mantenimiento físico del entorno de los monumentos (que por otro lado es tratar el patrimonio como un problema meramente estético), sino que se ha cuidar la vida en los centros históricos.

Por tanto, en la acción de reactivación o valoración del patrimonio, teniendo en cuenta como actores legitimadores tanto a las instituciones oficiales, como a la sociedad, podemos identificar dos hechos: por un lado, la identificación y puesta en valor por parte de los entes oficiales, con todo lo dicho en líneas superiores; por otro lado, la identificación y puesta en valor (quizás hasta de manera inconsciente) que hace la propia sociedad, mediante el uso de su patrimonio (inmaterial y material unidos) en su devenir diario, en su

estilo de vida, en su cultura. Ésta última vía, es la que asegura la pervivencia sostenible del patrimonio, de un patrimonio vivo, que vive en cada uno de los miembros de la sociedad.

III. BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN, ALEIDA**:** Cultural memory and Western civilization. Functions, media, archives. Cambridge University Press. New York, 2011.

BARTHES, ROLAND: Elementos de semiología. A. Corazón. Madrid, 1971.

BAUMAN, ZYGMUNT: Modernidad Líquida. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 2015

CASEY, EDWARD S.: The fate of place, a philosophical history. University of California Press. Berkeley, 1997

HALBWACHS, MAURICE**:** La memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, 2004.

JELIN, ELIZABETH: Los trabajos de la memoria. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid, 2002.

NIGLIO, OLIMPIA: "Concepto de valor para el patrimonio cultural y diferentes métodos de restauración a nivel internacional". Horizontes Revista de Arquitectura (2013), 5: 3-9. http://hdl.handle.net/2433/173806

PARRA PERALBO, MINERVA: "Ciudad, Imagen, Sociedad", en LOZANO, NATALIA: SGNS_empathy for education. Creativity and social media. Obra Artística-Fanzine. AE AutoEdición. Octubre de 2014

POLLAK, MICHAEL: Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite. Al Margen Editorial. La Plata, 2006.

PRATS I CANALS, LLORENÇ: Antropología y patrimonio. Ariel antropología. Barcelona, 1997.

SZTULWARK, PABLO: "Memoria y Ciudad: la transformación de espacios urbanos". En Arquitectura y Memoria. Buenos Aires, Argentina. 31/08/2009. P. 13

THOMPSON, JOHN BROOKSHIRE: Ideology and modern culture. Critical social theory in the Era of Mass Communication. Polity Press. Cambridge, 1996.

TODOROV, TZVETAN: Los abusos de la memoria. Paidós. Barcelona, 2000.

A ARQUITETURA BRASILEIRA NO DEBATE INTERNACIONAL: AICA DE 1959 E A CRISE DO PROJETO MODERNO

Mari, Marcelo

A ARQUITETURA BRASILEIRA NO DEBATE INTERNACIONAL: AICA DE 1959 E A CRISE DO PROJETO MODERNO

Em 1959, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte foi realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959[1]. A princípio, o Congresso contaria com a presença de Le Corbusier, que não pode vir ao evento, e do famoso escritor André Malraux foi o que anunciara Mário Pedrosa à imprensa em ocasião da reunião dos preparativos para a realização das jornadas do Congresso na cidade de São Paulo:

Reuniram-se ontem na Biblioteca Municipal, os críticos de arte brasileiros, a fim de estudarem as medidas preliminares a serem tomadas para a organização do Congresso (da AICA). [...] O grande arquiteto Le Corbusier e o conhecido escritor André Malraux deverão participar do Congresso informou na ocasião o Sr. Mário Pedrosa, vice-presidente da entidade mundial de críticos de arte. [...] Já aceitaram os convites, prometendo sua presença, as seguintes personalidades: dos Estados Unidos, J. J. Sweeney, Lewis Munford, Meyer Schapiro, (Richard) Neutra e Saarinen; da Inglaterra, Herbert Read e William Holford; da Polônia, Staizinsky; da Áustria, Novotny, [...] (*O Estado de São Paulo*, 26-05-1959: 14)

O Congresso Extraordinário da AICA contou com uma sessão inaugural e mais oito sessões específicas, cada uma dessas tratou de um assunto pertinente à ideia de síntese das artes, a saber: a primeira sessão intitulada "A cidade nova" tratou de especificar historicamente a volta à baila de um ideal antigo de fundação da capital do País no centro geográfico do País; a segunda sessão, cujo tema foi o "Urbanismo", visou debater a planejamento da cidade e sua atualidade ou não; a terceira sessão, "Técnica e expressividade", tratou de debater vários temas ligados à posição das técnicas na ascendência do desenho funcional, a posição do arquiteto frente ao engenheiro, a especificidade do desenho e do Projeto Moderno quando se dissolveu os lugares tradicionais de articulação da relação entre forma e função arquitetônica; na quarta sessão foi intitulada "Arquitetura" e tratou da inovação da arquitetura brasileira nos anos de 1950 e de 1960; a quinta sessão tratou das "Artes plásticas", do lugar da síntese possível entre arquitetura e artes plásticas, considerando o fato de que muitas vezes o arquiteto moderno trabalhava sozinho na caracterização e realização dos espaços habitados; já a sexta sessão se propunha a tratar das "Artes industriais" com dois enfoques: um sobre a programação e comunicação visual na cidade e outro sobre o impacto dos objetos produzidos em escala industrial tem na formação do gosto do homem moderno.

No geral, as sessões da AICA foram polarizadas por dois debates principais: um, sobre a pertinência de se construir a Capital no centro geográfico do País; outro, sobre a atualidade ou anacronismo de se pensar as artes em termos de uma tendência para a síntese. As sessões que mais se destacaram pela ênfase no debate sobre a síntese das artes foram: a quinta sessão, que tratou das "Artes plásticas", do lugar da síntese possível entre arquitetura e artes plásticas, considerando o fato de que muitas vezes o arquiteto moderno trabalhava sozinho na caracterização e realização dos espaços habitados; a sexta sessão, que se propunha a tratar das "Artes industriais" com dois enfoques: um sobre a programação e comunicação visual na cidade e outro sobre o impacto dos objetos produzidos em escala industrial tem na formação do gosto do homem moderno.

Todavia, é justamente a partir da sexta sessão que se tratou do significado da síntese em sentido mais amplo de engrandecimento da dimensão humana, daí a preocupação de se tratar da relação entre "Arte e educação", da educação estética gerada pela arte moderna. Por fim a oitava sessão debateu "A situação das artes na cidade" e a perspectiva possível e atual de Síntese das Artes.

1 Agradecemos expressamente à Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal pelo Apoio Financeiro para participação no 56 ICA, Salamanca, Espanha, 2018.

Entre os participantes do evento estavam representados tanto membros do júri que selecionou o plano piloto para construção de Brasília quanto críticos do tipo de planificação urbana proposta por Lúcio Costa. O projeto de Costa foi escolhido entre 26 inscrições para o edital do concurso do plano piloto para construção da Nova Capital, publicado no Diário Oficial da União nos trinta dias do mês setembro de 1956. Frente aos boatos correntes à época, se as evidências são fortes em dizer que Le Corbusier optara pela negativa para o convite oficial de projetar a nova Capital do Brasil e, ainda mais, sugerira a escolha de um arquiteto brasileiro para a empreitada, o certo é que o projeto vencedor do concurso para o plano piloto de Brasília foi realizado por um arquiteto herdeiro dos princípios definidos por Le Corbusier para o urbanismo e para a arquitetura moderna.

A importância e força de presença do Arquiteto europeu manifestaram-se primeiramente quando da sua passagem pelo Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, em 1929, onde realizou o croqui inicial do projeto para edifício público, que será erguido entre os anos de 1937 até ser finalizado e inaugurado em 1945, para abrigar o Ministério da Educação e Saúde (também conhecido como Palácio Capanema), cujos trabalhos foram realizados pela equipe de Lúcio Costa.

Pode-se dizer que Brasília é uma espécie de coroamento das inovações estéticas e funcionais implementadas por Lúcio Costa na reforma institucional da Escola de Belas Artes, e também juntamente com Oscar Niemeyer, no pavilhão brasileiro de Nova York e no Palácio Capanema. Nas palavras de Lúcio Costa, Brasília como a cidade-capital que deveria seguir os preceitos não menos da *Urbs* que da *Civitas*:

> Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza da *intenção*, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas, ao mesmo tempo, cidade viva e aprazível, própria ao desvaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (Costa, 1991: 20)

Ainda que Lúcio Costa recebesse críticas de parte do júri e dos concorrentes, por ter apresentado na inscrição do edital para o Plano Piloto da nova Capital, projeto pouco detalhado e ser quase o último projeto a ser inscrito, o fato é ganhou o certame pela sua clareza e estilo econômico, sumário. Entre as vantagens do projeto de Costa encontrava-se seu estilo como distinto dos outros projetos, pois: […] inúmeros projetos apresentados poderiam ser descritos como demasiadamente desenvolvidos; o de número 22 (que por ordem de inscrição indicava o projeto de Lúcio Costa), ao contrário, parece sumário. Na realidade, porém, explica tudo o que é preciso saber nesta fase; e omite tudo que é sem propósito. (Costa, 1991: 35).

No que concerne às desvantagens apontadas pelo Júri do Edital de seleção do projeto para construção da Nova Capital encontrava-se – um problema que não foi resolvido ainda e que faz parte do cotidiano de Brasília – a preocupação com a infraestrutura viária, a "não especificação do tipo de estradas regionais, especialmente com relação a possíveis cidades satélites" (Costa, 1991: 35). William Holford, que fez parte do Júri, esteve atento às dificuldades de concepção e de realização do projeto de Lúcio Costa. Em artigo, publicado pela revista *Módulo*, no mês de abril de 1960, Holford fez a defesa enfática dos critérios que levaram à aprovação do projeto de Costa, na medida em que contemporizava a crítica de Bruno Zevi – sobre a viabilidade do empreendimento de construção de Brasília – e que apontava a necessidade de se aprofundar as soluções de articulação entre centro administrativo e cidades satélites. O que a visão otimista de Holford não levou em conta foi o fato de que a relação entre o centro administrativo e as cidades satélites reproduziu, com o passar do tempo, a lógica de centro e

periferia das grandes cidades capitalistas modernas[2]. Isso posto, a análise do urbanista inglês não deixou de elogiar o ineditismo de Brasília e de pensar as readequações do plano urbanístico para atender e abrigar afluxos populacionais novos:

> O ímpeto desencadeado lançará a nova cidade mais depressa do que eu tinha antecipado. Em 1957, tinha dúvidas sobre se a nova cidade e o seu distrito federal alcançariam as dimensões planejadas. Agora, em 1959, minhas dúvidas são todas no sentido oposto: a população poderá crescer depressa demais para o plano. [...] Assim, minha primeira sugestão se relaciona com esse ponto. É que o plano piloto deve ser expandido agora, para abranger a região adjacente à capital. – seu interior, por assim dizer – e que nesse perímetro sejam localizados todos os núcleos coadjuvantes, dos quais se pode esperar que suplementem e ampliem o centro administrativo oficial. Existem já cidades satélites e a chamada 'cidade livre'. Estas oferecem uma vida completamente diferente da do centro de Brasília, e são reservas úteis e necessárias. É muito importante não deixar que se estendam, como um câncer, através das terras intermediárias que as separam da cidade principal e não deixar que cresçam demais. Mas serão cidades cheias de vigor e vitalidade, e para certos propósitos e em certas ocasiões, os seus habitantes virão ao centro administrativo. Assim sendo, as estradas para o centro precisam ser boas, de modo a que o transporte seja rápido. Esses núcleos satélites (...) são também úteis como centros de trabalho. Parte da população do centro administrativo pode preferir trabalhar fora da cidade. Da mesma forma, uma pequena proporção das pessoas que vivem nos satélites quererá ter funções administrativas na capital. (Holford, 1960: 03)

Além do problema das infraestruturas urbanas e da necessidade de se pensar em adaptar o plano de Brasília para um contingente maior de pessoas, outro ponto abordado no artigo, como motivo de preocupação por Holford, muito embora não estivesse na ordem das prioridades infraestruturais da cidade e dissesse mais respeito à ordenação simbólica da mesma (o que por si só já diz muita coisa!), foi o tema da síntese das artes. Holford aponta o que ele considerou como certa insistência em se debater o tema da síntese das artes no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte, ano de 1959:

Com referência à colaboração com pintores e escultores, assunto a que o Congresso dedicou muitos debates, sou pessoalmente contrário à tentativa de criar-se uma síntese artificial das artes, através da importação de projetos de pinturas e estatuária, nesta etapa da obra. Como disse Le Corbusier no prefácio de seu livro sobre a Capela de Ronchamps, a arquitetura já é por si mesma uma síntese das artes. E quando um arquiteto já produziu uma unidade de plano e função, como Brasília, seria loucura abrir uma caixa de Pandora de símbolos discordantes, para romper essa unidade. É evidentemente preciso esperar que obras de arte individuais surjam com a cidade povoada, e fora dela. (Holford, 1960: 03)

Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, de 20 de dezembro de 1959, Jorge Wilheim, urbanista e candidato na disputa com Lúcio Costa para o edital de construção da Nova Capital, fez um resumo dos assuntos principais debatidos no Congresso da AICA. Tal como havia feito Holford, Wilheim destaca também como ponto alto dos debates do Congresso, a polêmica sobre a concepção do plano urbanístico e o debate sobre a síntese das artes. Todavia, a crítica de Wilheim incidiu menos sobre o projeto urbanístico e arquitetura que a escolha do lugar para construção de Brasília. Essa crítica se amparava pelo que o Urbanista chamou de escolha superficial do lugar, por entender que a escolha do lugar foi feita pelo critério geométrico e não socioeconômico. De fato isso foi um ponto crucial da crítica da época, por exemplo, Mário Pedrosa apontara, em escrito de 1957[3], o perigo do distanciamento da política institucional em relação à sociedade civil. Eis o comentário de Wilheim:

2 Seria produtivo verificar a análise que Otília Arantes faz do projeto moderno e como ele inaugura uma nova preocupação com o sentido social de construção das novas cidades no Brasil, em seu livro *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, de 2003, especialmente página 154 e seguintes.

3 Mário Pedrosa apontaria o conjunto de contradições existentes na construção de uma cidade moderna no Brasil, em um vazio demográfico que era, naquele momento, a região Centro-Oeste brasileira. Confrontar Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos. São Paulo: EDUSP, 1998: 389, 404.

> A própria coragem em planejar a capital, cá entre nós, não esteve destituída de certa inconsciência dos processos que deveriam preceder sua implantação. Se quisermos realmente tirar de Brasília todos os ensinamentos que oferece, não podemos esquecer, por exemplo (nem podemos escondê-lo da crítica estrangeira), a superficialidade com que o sítio foi escolhido. A este respeito os visitantes do Congresso, não informados, limitaram-se a fazer dois tipos de pressupostos: ou houvera um estudo socioeconômico determinante ou uma ação policial futura seria suficiente para regulamentar e limitar a cidade. Isto não é correto; não há policiamento capaz de impedir o crescimento de uma cidade, nem a transformação de seu caráter [...]. Não houve nem antes nem depois da escolha do sítio, estudo algum, a não ser os apresentados por alguns anteprojetos participantes do concurso para o plano piloto. A escolha do sítio obedeceu, grosso modo, a seguinte cronologia: o centro geométrico e não o centro de gravitação socioeconômica levou a Capital, ao planalto goiano; um levantamento aerofotogramétrico escolheu zonas aparentemente fáceis ara construções (com resultados dúbios, aliás); finalmente, considerações estéticas, tais como a existência de uma bonita represa para pequena usina anteriormente projetada e insuficiente para Brasília, presidiram à escolha definitiva. Apesar da superficialidade do processo, no entanto, a região apresenta inequívocas vantagens. Situou-se assim a capital, por acaso (não há outra expressão) à margem da zona pioneira que alcança o sul e sudoeste goiano, numa região que dificilmente nasceria uma cidade espontânea. Garantiu-se assim, ainda por acaso, a manutenção do caráter artificial, num certo sentido necessário, da futura capital. (Wilheim, 1959: 76)

A escolha do sítio para a construção da Capital obedeceu certamente a critério ligado ao centramento geométrico, mas não deixou de se revelar como plano estratégico no processo de modernização mais equânime entre as quatro regiões do País. Logo na primeira sessão da AICA, cujo tema era "A cidade nova", Mário Pedrosa fez um apanhado histórico das primeiras concepções e das principais iniciativas de mudança da Capital, desde o período Joanino, com a passagem para a República no Brasil, até a iniciativa idealizadora da constituição de 1945 e a execução da ação no governo de Juscelino Kubitschek:

> Esta ideia de Brasília, que vos parece tão surpreendente, que parece ter caído do céu, não caiu do céu, pois faz parte de certa tradição histórica desde os começos do país. [...] Um primeiro-ministro do rei absolutista (Dom João VI), ao chegar à cidadezinha colonial do Rio de Janeiro do princípio do século XIX, foi logo tomado da ideia de fundar aqui um grande império [...] (e) de fundar uma capital nas montanhas de Minas Gerais. Um pouco mais tarde, [...] José Bonifácio, também propunha uma nova capital. [...] Ainda no século XIX, [...] o fundador da historiografia brasileira, Varnhagen, também teve a ideia de fundar uma nova capital [...]. Os principais arquitetos da República eram oficiais do Exército, educados no positivismo [...]. Fizeram a Constituição, fizeram os emblemas nacionais, inclusive nossa bandeira, aliás bastante feia, e tiveram a ideia de marcar no centro geográfico do país um quadrilátero para ali fundar a capital. (LOBO; SEGRE, 2009: 28-29)

Se, por um lado, Pedrosa reconhece a continuidade entre o traçado geométrico praticado no Século XIX e a construção de Brasília no governo de Kubitschek, por outro, vê uma situação diferenciada no Projeto Moderno de construção da Nova Capital; tratava-se de um momento em que o Brasil se projetava para o futuro como momento ímpar de sua inserção, pela ultrapassagem das condições locais legadas do passado arcaico, no processo de modernização. Processo esse que seguiria *pari passu* a voga internacional sem estar a reboque dela. É justamente nesse momento aparentemente propício para a formação inaudita de um concerto internacional das nações, que nasceria um mundo renovado pela fraternidade e cooperação entre os povos da terra. Um momento excepcional da fala de Pedrosa, quando enfatizou a negação do passado e a afirmação do futuro, esse último entendido como realização utópica, pelo fato de nós, brasileiros, estarmos "condenados ao moderno"[4], em que a crise da arte individual se encontrava com a antevisão do que poderia ser o inteiramente outro das cidades artificiais na realização de obra coletiva:

> Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada mas como um conjunto das atividades

4 Dizia Mário Pedrosa no Congresso da AICA: "somos condenados ao moderno, isto é, às aquisições da nossa civilização atual e às necessidades de nossa civilização atual". (LOBO; SEGRE, 2009: 52)

> criadoras do homem. Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopias. [..] Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação. É evidente que nos encontramos diante de uma crise bem profunda da arte individual. Precisamos reencontrar as bases sociais, as bases filosóficas da arte, da atividade criadora, e creio que um empreendimento como este, de fundar uma cidade planificada e a construir de alto a baixo com todos os recursos tecnológicos de nossos dias e com um pensamento fundamental, um pensamento a dirigi-la, é realmente o de construir não só uma capital mas uma obra de arte coletiva. [...] É uma obra coletiva porque por definição ela suprime o empirismo, e nunca poderá ser completada por uma política de *laisser-faire*, *laisser-aller*. (LOBO; SEGRE, 2009: 28, 30)[5]

As palavras de Pedrosa na primeira sessão do Congresso da AICA deram o tom do debate sobre a Cidade Nova e sobre a síntese das artes. É evidente que o Crítico brasileiro invertia valores artísticos e sobretudo estéticos, com consequências políticas óbvias, no sentido de atender clamores específicos de países – como era o caso latino-americano – que foram incorporados de modo periférico ao processo de modernização internacional. Essa inversão de valores indicava a escolha evidente pelo futuro emancipatório em detrimento do passado conservador, tal como em outra passagem do texto quando Pedrosa faz a defesa enfática da cidade artificial – ponto esse que foi criticado pelo estudioso e arquiteto Bruno Zevi com severidade – como característica de países semi-periféricos e periféricos:

> É difícil explicar aqui as razões pelas quais esta ideia se manteve durante mais de um século; parece-me, porém que ela corresponde a uma das características [...] em particular do Brasil – a de ser um país construído, um país feito. [...] Aqui, do lado do Atlântico, culturalmente estava-se, por assim dizer, a zero. É por isso que somos um país que começou por plantar cidades. O país que começou assim pelas cidades, pelas comunidades urbanas, não é um país que tenha nascido naturalmente. Seria possível então dizer-se que o Brasil não pode ser um país conservador, se se entende por espírito conservador aquele que admite a evolução histórica como fruto "espontâneo" e "orgânico" de fatores naturais e da tradição. Aqui, o homem intervém e decide conscientemente, e desde o começo contra a natureza, contra o natural. (LOBO; SEGRE, 2009: 29)

Coube a Bruno Zevi problematizar a construção da Nova Capital para o Brasil, logo no início dos trabalhos, na segunda sessão do Congresso da AICA, dedicada ao urbanismo. Suas principais críticas incidiram na descrença em relação às potencialidades inscritas no Projeto Moderno em dois pontos principais: primeiro, no que se refere à dificuldade de pensar o planejamento urbano como elemento decisivo na reestruturação das relações sociais nas cidades modernas; segundo, a expectativa de que uma nova dimensão estética, impregnada nas coisas cotidianas, fosse capaz de revolucionar o mundo. Por causa dessas insuficiências, Zevi ampliaria sua crítica à construção de Brasília, para todas as obras modernas em urbanismo e arquitetura. A falência do Projeto Moderno é identificada por Zevi como um momento de crise de nossa cultura em que o urbanismo e a arquitetura se afastaram da experiência humana:

> Que vamos criticar? Dr. Lúcio Costa ou Oscar Niemeyer? Não creio que isso tenha muito sentido, porque visitando Brasília e mesmo examinando as fotografias e os planos, como fizemos, na Europa, mesmo aqueles de entre nós que exprimiram muitas dúvidas ou reservas sobre esta aventura sentiram que os defeitos de Brasília são os defeitos de nossa cultura. Todos nós somos responsáveis. Se há defeitos, é porque Brasília concretiza os problemas que nós – todos nós, em todas as partes do mundo – não resolvemos. (...) O nosso problema hoje é que a dinâmica do mecanismo urbano já não tem mais o mesmo ritmo – não sincroniza mais com a dinâmica do habitante humano. (...) a geração dos arquitetos que Le Corbusier chamou de 'os jovens de 70 anos', tinham certeza de que podiam construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma. Nós os 'velhos de 30, 40 e 50 anos', temos muito mais dúvidas que os 'jovens de 70 anos'. (LOBO; SEGRE, 2009: 38)

5 Continua Pedrosa por afirmar que era preciso mudar a estrutura da terra no Brasil e produzir uma reforma agrári ampla, que tensionasse de forma positiva com o processo de industrialização do País: "Para esta obra é preciso uma concepção global e imaginação criadora. Trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma ideia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla. E é isto que faz o interesse do empreendimento Brasília" (LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Org.) *Cidade nova: síntese das artes / Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes.* Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009: 30)

Se as estruturas urbanas pré-estabelecidas ossificavam a vida, outro ponto problemático eram as instalações urbanas. Para Bruno Zevi, a ideia de síntese das artes estava fora do horizonte do possível – pelo menos naquele momento – e o edifício da UNESCO era o exemplo patente disso:

> Digo desde já que esta síntese das artes, de que tanto temos falado e mesmo escrito, é um objetivo que está muito longe de ter sido alcançado, a tal ponto que se examinarmos um edifício importante feito com colaboração internacional como o edifício da UNESCO em Paris, encontraremos ali um exemplo absoluto do fracasso da colaboração e da síntese das artes, por que ali a pintura e a escultura ou se acham indiferentemente superpostas à arquitetura ou tentam corrigir erros arquitetônicos. [...] Em fim de contas, poderíamos dizer: 'Quem faz caso desses problemas? A crise do planejamento urbano, a cirse da arquitetura, do paisagismo urbano de nossos dias é a crise da sociedade, da estrutura social e política em que vivemos e que refletimos nos nossos planos urbanísticos e na nossa arquitetura'. (LOBO; SEGRE, 2009: 40)

A quinta sessão do Congresso da AICA, cujo tema era as artes plásticas e de que modo elas se articulavam com a cidade e a arquitetura, foi responsável pelo principal debate sobre a síntese das artes. Esse debate teve como seus principais protagonistas Mário Pedrosa, Meyer Schapiro, Werner Haftmann, entre outros. Ainda que Haftmann tenha sido simpático à ideia de síntese das artes pelas experiências vividas, por ele mesmo, na Bauhaus e que Mário Pedrosa defendera enfaticamente a síntese em sentido amplo, capaz de abrir novos horizontes utópicos, com a reaproximação entre arte e trabalho, a posição marcante na quinta sessão com uma visão menos otimista da síntese das artes foi a do historiador norte-americano Meyer Schapiro.

Para se ter noção do lugar de onde falava Schapiro é preciso entender como o debate sobre realismo e abstração nos Estados Unidos marcou toda uma geração de artistas e intelectuais. A posição de Schapiro deve ser compreendida à luz da batalha pela abstração nos Estados Unidos em oposição à doutrina política das artes assumida pelo governo norte-americano. Essa doutrina teve três expressões marcantes: primeiro, a defesa do realismo social como meio publicitário de propaganda das ações do governo Roosevelt; segundo, a crise do realismo e defesa da arte moderna com influência da Escola de Paris quando os nazistas passaram a condenar a arte moderna e Picasso consolida-se como grande expoente do moderno; terceiro, a utilização cada vez mais intensa das técnicas publicitárias associadas às imagens, utilização de imagens publicitárias como elemento de orientação e formação não só dos valores políticos, morais, éticos, mas do gosto médio da sociedade norte-americana.

É justamente contra esse estado de coisas que os intelectuais de Nova York (Edmund Wilson, Meyer Schapiro, C R L James, Clement Greenberg) se insurgiram e criaram estratégias para fugir da cooptação completa, das artes e do pensamento crítico, administrada pelas medidas e pelas ações políticas assertivas implementadas pelo governo norte-americano. Entre essas estratégias coube a parte da inteligência norte-americana defender a arte como lugar de resistência frente ao uso instrumental da arte e contra a imagem publicitária que funcionava tanto como aniquilação da individualidade quanto como padronização do comportamento e do gosto.

A voga do Expressionismo Abstrato entrava em cena em oposição à estandardização dos objetos e dos comportamentos na sociedade norte-americana. Por isso, Schapiro rechaçou a ideia de síntese das artes pois muito ligada à formação de uma estética movida pelas injunções das relações de trabalho em um sistema social cada vez mais administrado pela lógica da eficiência econômica:

> Em primeiro lugar, temos consciência de que, a gosto ou a contragosto nosso, em nossa sociedade o desenvolvimento real da tecnologia, da economia, exige crescente organização da vida dos indivíduos e de todas as suas atividades a dois tipos de processos, um que tende à especialização cada vez maior, de tal modo que cada indivíduo só se sente seguro dentro dos limites estreitos daquilo que ele mesmo pode controlar e fazer bem, e de que resulta que ele se sente cada vez mais isolado dos outros ou hostil aos outros. A outra tendência que surge quase inevitavelmente das condições da vida moderna, técnicas e econômicas, é a construção de enormes organizações que se vão tornando cada vez mais hieráticas e que proporcionam maiores concentrações de poder, e que dão às ideias de democracia, de fraternidade e de igualdade caráter muito problemático, visto que o significado destas para a conduta na prática é muito

> diferente de seu significado original de valores morais e sociais. Logo, o estudo da integração e da síntese das artes está ligado [...] à transformação constante da vida humana nessas duas direções, uma que conduz ao isolamento e à profissionalização, à especialização do indivíduo, e outra que conduz à organização em escala sempre crescente e acarreta elevado grau de ordem e controle impostos de cima. (LOBO; SEGRE, 2009: 86)

Se Meyer Schapiro apostava no expressionismo abstrato, Mário Pedrosa defendia por seu turno a construção da forma. A resposta de Pedrosa para Schapiro foi breve. Assim como Schapiro, Pedrosa não concebia a síntese das artes como um processo deslocado das novas forças produtivas e das relações sociais de produção, mas diferentemente de Schapiro, Pedrosa via a possibilidade de se construir – o momento parecia indicar isso – uma nova civilização:

> Para mim, o problema da integração das artes (leia-se aqui, síntese) se põe em Brasília, não pelo que se pode fazer ou deixar de fazer imediatamente do ponto de vista das obras de arquitetura que ali se constroem e em sua relação com obras de escultura e de pintura. [...] É preciso primeiramente partir do fato que temos em Brasília uma coisa muito rara: uma tarefa coletiva, precisa, social, política, em que está envolvida toda uma geração de intelectuais, de artistas, de homens vivos deste país – e espero que também dos outros países. [...] Não quero falar de arte, dar exemplos de boa ou má integração. Não é disso que se trata. Integração é o espírito de criação que se comunica entre os homens de uma mesma comunidade. (LOBO; SEGRE, 2009: 99-100)

A construção da forma significou antes de tudo uma afirmação cultural, produto de um momento singular do Brasil. Tanto na realização da nova arte como na da arquitetura moderna, e, portanto, na integração necessária delas, encontrava-se a realização do projeto construtivo brasileiro. Em todo caso, não se tratava de uma realidade exclusiva dos trópicos, da periferia, ou da necessidade de desenvolvimento social e econômico do Brasil, mas da constituição de um projeto de dimensão grandiosa, cuja síntese entre dimensão estética e trabalho se daria em escala ampla, orientada, sobretudo pelo socialismo para construção de um mundo outro, baseado no internacionalismo e na solidariedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Arantes, Otília Beatriz Fiori (2003): Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify.

Costa, Lúcio (1991): RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília. Brasília, Codeplan.

Fonseca, Maurício (2002): "Le Corbusier e a conquista da América". Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3271 (12 de março de 2012).

Gorelik, Adrián (2005): "A Produção da Cidade Latino-Americana". Em: Tempo Social, volume 17, número 01,

Gorelik, Adrian (2005): Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG,

Holford, W. (1960): "Problemas e perspectivas de Brasília". Em: Revista Módulo, número 17, p. 03.

Lobo, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (2009): Cidade nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU.

Pedrosa, Mário (1998): Acadêmicos e modernos. São Paulo: EDUSP.

Pedrosa, Mário (1981): Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva.

CODEPLAN (1991): RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF.

Schapiro, Meyer (2001): Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata. São Paulo: Cosac Naify.

Wilheim, Jorge. “Brasília e a crítica”. Em: O Estado de São Paulo, 20 de dezembro de 1959, p. 76.

O "CONGRAÇAMENTO DOS OBREIROS DO BELO": DISPUTAS E CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS NOS CONGRESSOS PAN-AMERICANOS DE ARQUITETOS (1920-1950)

Novo, Leonardo

O "CONGRAÇAMENTO DOS OBREIROS DO BELO": DISPUTAS E CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS NOS CONGRESSOS PAN-AMERICANOS DE ARQUITETOS (1920-1950)

No mês de março de 1920 reuniram-se na cidade de Montevidéu, capital do Uruguai, arquitetos das mais variadas escolas, estilos e países. Esse "congraçamento de obreiros do bello" aconteceu em razão da primeira edição dos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos (CPAs).[1] O empenho em criar um espaço de discussão e deliberação sobre o lugar do arquiteto e da arquitetura na América foi baseado no intercâmbio de ideias e promovido por uma rede profissional transnacional. A grande adesão de países americanos e a longa duração desses eventos – de caráter contínuo apesar de não ocorrerem periodicamente – os tornam momentos privilegiados para se entender a partir de que bases se forjou uma cultura profissional arquitetônica na América ao longo do século XX.

Seu regulamento geral previa que os eventos ocorressem periodicamente a cada três anos "en la capital de la Nación de América que hubiese sido designada al efecto" e garantia a organização de uma *Exposición Pan-Americana de Arquitectura* em todas as edições do evento. No regulamento do primeiro Congresso são apresentados alguns objetivos de sua realização: contribuir com o avanço e propiciar o melhor conhecimento de questões relacionadas à arquitetura; favorecer os meios para adoção de medidas que dignifiquem a profissão e criar e manter vínculos de solidariedade entre as Instituições, Associações e Arquitetos da América fomentando um intercâmbio intelectual.[2]

A participação dos delegados poderia se dar por duas modalidades: como membros titulares – com direito a apresentar trabalhos, tomar parte nas discussões e participar dos passeios festas e excursões – ou como membros associados – que poderiam assistir às reuniões, mas sem tomar parte das deliberações. Dentre informações burocráticas para a melhor organização e coordenação dos trabalhos elaborados pelas diferentes delegações, está a norma relativa às línguas oficiais aceitas no Congresso: espanhol, português, inglês e francês (justificado por ser uma "lengua diplomática"). [3]

Após a primeira edição uruguaia, entretanto, os Congressos não mantiveram a periodicidade. Em 1923, o Chile recebeu o evento, sediado em Santiago; quatro anos depois ele aconteceu em Buenos Aires. A edição de 1930 pode ser destacada como uma das mais polêmicas, sobretudo pelas disputas entre partidários de ideias modernistas e defensores de tendências "regionalistas" ou "tradicionalistas" da arquitetura. Após esse encontro, realizado no Rio de Janeiro e que não teve suas atas e trabalhos oficialmente publicados, os Congressos só voltaram a acontecer em 1940, quando o Uruguai sediou novamente o evento, em Montevidéu. Em 1950, o evento foi realizado pela primeira vez fora da América do Sul, em Havana, Cuba.

1 A expressão "congraçamento de obreiros do bello" apareceu em um texto publicado na revista *Architectura no Brasil* no ano de 1923 dedicado a uma apreciação do II Congresso Pan-americano de Arquitetos, ocorrido em Santiago do Chile no mesmo ano. Ela foi utilizada para se referir ao desejo de conciliação das diferentes nações americanas a partir do compartilhamento de traços identitários comuns. Marco Aurélio Filgueiras Gomes e José Carlos Espinoza também mobilizaram essa noção ao inserirem os Congressos Pan-Americanos de Arquitetos em um leque de estratégias que visavam o "congraçamento das Américas" (Gomes, Espinoza, 2009).

2 O Regulamento foi publicado no ano de 1919 na revista *Arquitectura*, órgão oficial da *Sociedad Central de Arquitectos* do Uruguai.

3 *Arquitectura,* n.33, ano 5, jul.-ago. 1919.

Mas quais países efetivamente enviavam delegações aos eventos? Ao longo das sete edições ocorridas na primeira metade do século XX (1920, 1923, 1927, 1930, 1940, 1947 e 1950) vinte países foram representados por meio de profissionais agrupados em delegações cuja participação era inconstante.[4] Frente a esse quadro heterogêneo, é possível identificar um forte engajamento de cinco países. Nos primeiras quatro Congressos, apenas quatro países enviaram delegados a todas as edições: Argentina, Chile, Estados Unidos e Uruguai. O Brasil não participou da edição de 1923, sediada no Chile, mas enviou delegações às outras três edições.

As narrativas que buscam a origem ou gênese desse movimento de cooperação transnacional entre arquitetos americanos destacam o pioneirismo uruguaio na proposta de realização dos eventos e seu objetivo de difundir a pauta de regulamentação profissional. As *explicações* estariam assentadas na fundação de uma associação profissional e de uma faculdade de arquitetura na década de 1910 no país, o que possibilitaria a sistematização e elaboração de projetos profissionais institucionalizados pela *Sociedad de Arquitectos del Uruguay.*[5] Elena Mazzini e Mary Méndez nos oferecem alguns parâmetros para pensar esse contexto de formulação da proposta uruguaia e indicam um não lugar da arquitetura no início do século XX: socialmente perdia espaço para os engenheiros e, internamente ao seu próprio campo, revisava sua produção a fim de adequá-la aos "novos tempos" e conseguir, por meio dela, representar a *civilização*.

A suposta peculiaridade uruguaia estaria em uma convergência de objetivos entre os arquitetos e os setores públicos renovadores, responsáveis por formular esse projeto modernizador nacional baseado no progresso. Esse movimento se apoiou, fundamentalmente, em um confronto com a própria sociedade e com o papel que a arquitetura e o arquiteto desempenhavam nela a fim de dotá-la de um valor social por possibilitar o vínculo entre arte, beleza e civilidade. Entretanto, seriam essas condições peculiares à história uruguaia? No Brasil os debates sobre a regulamentação da profissão tensionaram o campo da construção civil durante as décadas de 1920 e 1930 e estimularam uma intensa atividade editorial e a fundação de associações onde se reuniam os profissionais para elaborar suas pautas e difundir a importância de uma prática regulamentada (Novo, 2018).

O pan-americanismo, como fator de cooperação e união continental, era elaborado e interpretado de diferentes maneiras pelas delegações participantes que, com isso, também ajudaram a difundi-lo em diferentes regiões do continente. Essa estratégia, contudo, não fazia parte do primeiro projeto elaborado pelos arquitetos uruguaios, que, em 1914, previam a realização de um Congresso de Arquitetos Americanos. Nesse período, entre a idealização e realização dos eventos, a inserção do pan-americanismo no título dos eventos e no ideário político compartilhado por esses países foi resultado da troca de correspondências e das articulações dos arquitetos uruguaios com colegas do do Brasil, Cuba, Paraguai, Peru, Equador e da própria *Pan American Union*, sediada em Washington desde 1914. [6] Ou seja, ao

4 Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Equador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Peru, Paraguai, República Dominicana, Panamá, Porto Rico, Uruguai e Venezuela.

5 Em 1914, após embates entre arquitetos e engenheiros que faziam parte da mesma associação, a Associación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, é fundada a Sociedad Central de Arquitectos del Uruguay. Quatro anos depois foi aprovado pelo Parlamento o Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura, que estabelecia as bases legais para a autonomização do ensino de arquitetura que antes era oferecido dentro da Facultad de Matemáticas da Universidade de la República.

6 Arquitectura, n.1, ano 1, 19 set. 1914, p.3. O apoio de outros países e trechos dessas correspondências eram frequentemente publicados na revista Arquitectura. Um informe publicado em 1915 aponta que a proposta já havia recebido "elocuente aplauso" dos arquitetos brasileios, cubanos, paraguaios, peruanos, equatorianos e norte-americanos. Na ocasião, eles afirmavam esperar, ainda, a manifestação de outras nações para dar inícios aos trabalhos de organização efetiva do que considera ser: "un mérito más en el campo de la cultura intelectual que tendremos en nuestro haber de pueblo joven y

mesmo tempo em que esses arquitetos viabilizavam seus projetos profissionais por meio do pan-americanismo, essa ideia – necessariamente plural e em constante disputa – também era intelectualmente elaborada e pragmaticamente aplicada por meio dessa rede.

Os arquitetos uruguaios previam que o primeiro Congresso acontecesse na cidade de Montevidéu em 1917, o que não ocorreu. O número 21 da revista publicou uma nota em suas crônicas sobre os esforços da Sociedad Central em "llevar a práctica una de las más felices ideas enunciadas en el primer programa de acción la Sociedad [...]: la realización del *Primer Congreso de Arquitectos Americanos*". A implementação desse projeto, contudo, teria sido dificultada pela Primeira Guerra, e pelo papel desempenhado nela pelos Estados Unidos.[7] Além de nos indicar alguns entraves na implementação desse projeto profissional, essa nota ainda nos permite dimensionar a importância do final da Primeira Guerra para as relações entre os Estados Unidos e esses países sul-americanos. Qual teriam sidos os efeitos do novo estatuto estadunidense no pós-guerra nas interpretações do pan-americanismo pelos arquitetos que formularam e participaram desses eventos?

Os Congressos eram pensados pelos arquitetos uruguaios como momentos em que a profissão de arquiteto pudesse ser debatida e relacionada aos problemas enfrentados pelos *jóvenes países americanos.* Os temas discutidos no primeiro Congresso indicam um pressuposto comum: uma suposta peculiaridade americana que os diferenciava de práticas e contexto europeus e os permitia formular e forjar respostas próprias e regionais para seus problemas.[8] Mesmo no tema relacionado ao ensino de arquitetura, a princípio destoante dessa discussão sobre o lugar da América, é possível observar a necessidade, transformada em conclusão, de um melhor conhecimento da História da Arquitetura da América pelos arquitetos americanos. A arquitetura era apontada como a única disciplina capacitada e autorizada para dar soluções aos problemas identificados. A reserva de mercado e a consolidação de atividades profissionais próprias e privativas seriam os meios para que sua atuação pudesse trazer os benefícios sociais desejados. O arquiteto era destacado como o profissional possuidor de todos os conhecimentos artísticos, científicos, jurídicos e econômicos necessários para projetar as obras de arquitetura e executá-las sob sua direção.

Os trabalhos e teses partiam da elaboração ou reconhecimento de um problema que, apesar de antigo, chegara em uma situação insustentável. Os arquitetos, então, identificavam as causas e, mobilizando um arsenal conceitual mais ou menos variável, apontavam soluções. O efeito de transformar a cidade em problema era duplo: ao mesmo tempo em que se distinguia o ideal do real – movimento inicial para a proposição de transformações e mudanças –, dotava-se de significância a classe de profissionais que não só conseguia assinalar os problemas, mas também formular suas soluções.

Dos trabalhos apresentados referentes ao tema da regulamentação, três foram integralmente publicados nas "Actas e Trabajos": um da comissão uruguaia e dois argentinos. Apesar de expressarem diferentes posicionamentos, eles partiam de uma mesma

trabajador, ansioso de encarrillar sus energias en un sentido de eficaz contribución al progresso general de la América". "[...] alma joven que siente con ardor ingenuo y busca las formas de expresión propria para reverlarlo.". *Arquitectura,* n.5, ano 1, ene. 1915, p.50.

[7] *Arquitectura,* n.21, ano 4, ago.-set. 1917, p.108.

[8] Nove temas foram debatidos em 1920: 1. Transformação, *ensanche* e embelezamento da cidade de tipo predominante na América; 2. Materiais de construção próprios de cada país da América. Meios adequados para difundir o conhecimento de sua natureza e emprego em todo o Continente; 3. Convém regulamentar o exercício da profissão de Arquiteto? 4. Casas baratas, urbanas e rurais, na América; 5. Meios de se obter uma maior cultura artística no público para uma melhor compreensão da obra arquitetônica; 6. Responsabilidade profissional do Arquiteto; 7. O ensino da arquitetura deve acontecer em Faculdades Especiais? 8. Criação de um Centro Pan-Americano de aperfeiçoamento para os Arquitetos; 9. Meios práticos para se estimular a edificação.

caracterização da América e, por conseguinte, da arquitetura e dos arquitetos americanos, feitas a partir da ausência – seja de legislação, cultura, salubridade ou estética. Alberto Coni Molina, do comitê argentino, identificava uma ausência absoluta de caráter arquitetônico traduzida na falta de estética e harmonia das construções e relacionava esse problema com a empobrecida moral dos habitantes dessas cidades. Ou seja, repensar a habitação seria, nesse sentido, promover o restabelecimento de laços familiares e reabilitação de indivíduos através da construção de lugares confortáveis e salubres que os mantivessem afastados de áreas da cidade consideradas antros de vício.

As soluções para se reverter esse quadro seriam alcançadas através de uma maior regulação das reformas e extensões urbanas pelos Estados e Governos locais e o abandono de algumas práticas tidas como arcaicas, como a uniformidade geométrica dos lotes, em prol dos preceitos de uma urbanização *moderna*. Além disso, os arquitetos ainda expressaram, nas conclusões, a necessidade urgente de se criar um organismo central –a Liga Pan-Americana das Cidades – responsável por sistematizar o intercâmbio de ideias, projetos e observações experimentais entre as cidades da América, acompanhado de um plano de propaganda que despertasse, no público, o interesse acerca dos estudos relativos aos problemas de urbanização e seus múltiplos aspectos.

A relação entre ordenação e controle do meio e especialização profissional era a justificativa desses arquitetos em sua defesa da regulamentação não só da profissão, mas de todo o ambiente urbano em prol de reverter sua "evolução problemática e desordenada". A delegação argentina transformava essa questão profissional da prática arquitetônica em um "problema cultural amplo". Segundo Ramon Lucía, a má prática da arquitetura, tanto por engenheiros civis quanto por construtores não diplomados, contribuía para a falta de conhecimentos artísticos e científicos da população.

A caracterização desse problema como cultural indicava, para Lucía, a insuficiência das leis como solução. Para ele, o caminho era realizar uma ampla reforma no ensino, desde o nível básico até o superior. A cultura, nessa perspectiva atrelada à educação, era entendida como passível de mudança. Ou seja, um novo tipo de formação, com maior ênfase em aspectos estéticos e no que ele chamou de "transcendência histórica" da arte, levaria a uma sensibilização da sociedade em relação à "verdadeira vocação da arquitetura" e do arquiteto: não somente um planejador ou decorador, mas um elemento de alta cultural no seio da sociedade. A justificativa cultural, na qual a própria noção de cultura se mostrava bem alargada e indefinida, era reforçada por Coni Molina que justificava a existência e valorizava os CPA's por fazerem parte de um movimento fundamental ao desenvolvimento da cultura nos países americanos.

No terceiro encontro, sediado em Buenos Aires em 1927, o exercício profissional dos arquitetos era debatido em outros termos: "Como se definir o Arquiteto na América e quais devem ser suas atividades no exercício profissional". A ênfase recaía, então, sobre a melhor elucidação das atividades exclusivas do arquiteto, explicitando a percepção já expressa no Uruguai de que a simples sanção de normas legais era insuficiente para solucionar o estado de confusão que continuava a dificultar o exercício profissional dessa classe. Apesar de dar espaço para a expressão das divergências, o pressuposto comum aos trabalhos apresentados e publicados era o de que a arquitetura, que continuava a vacilar entre arte e técnica, deveria "refletir seu meio" e operar em prol da sociedade na qual está inserida, como argumentava a comissão uruguaia em sua tese. O arquiteto, nessa lógica, era encarado como um homem de sua época, que deveria guiar sua prática a partir desses preceitos entendidos como *modernos* e representar o "elevado grau de cultura, inteligência e progresso de um povo", como argumentava Augusto de Vasconsellos Junior.

Os delegados partiam de concepções distintas sobre as práticas profissionais e a atuação ideal do arquiteto. Christiano Stockler das Neves entendia a arquitetura como a arte de se construir segundo os princípios do belo, ou seja, não enquanto uma especialidade da engenharia, mas como uma disciplina autônoma. A comissão argentina não excluía essa possibilidade de entendimento e atuação, identificando-a como uma definição tradicional na qual o profissional, por meio do projeto, dirigiria e supervisionaria as obras. A definição mais complexa, segundo eles, seria a do arquiteto enquanto construtor, não só dirigindo, mas tomando parte nos "negócios capitalistas" da construção civil. As duas perspectivas, seriam igualmente legítimas e eram apresentadas em uma chave de equiparação, pela qual é destacada o entendimento heterogêneo sobre o exercício profissional. Para Cóppola, autor do trabalho argentino, esses dois modelos e tipos de prática profissional seriam fatores que antagonizavam o campo profissional na Europa e na América, onde essa concepção plural deveria ser priorizada devido as condições peculiares do mercado.

É interessante observar que no I CPA a comissão uruguaia era a única a, explicitamente, defender uma postura que considerasse as diferenças entre práticas e profissionais americanos. No Congresso da Argentina, contudo, a estratégia de se construir uma suposta identidade profissional não dependia de um consenso efetivo que homogeneizasse o continente. Ela seria forjada, justamente, a partir dessa diferença, que explicitava, por sua vez o jogo e tensão entre regional e universal. Apesar de estarem submetidos a problemas muito similares e estabelecerem categoriais analíticas e práticas comuns americanas, as respostas de cada delegação seriam particulares a seu contexto e nação. Dessa maneira, entre o local e universal, entre o particular e o geral, esses arquitetos demonstravam os limites do consenso e reafirmavam a importância estrutural desse repositório de diferentes saberes e práticas na formação e consolidação de seu campo profissional.

No ano de 1930 o evento foi sediado no Rio de Janeiro e não teve suas atas e trabalhos publicados oficialmente pelo Comitê Executivo – como feito nos anos anteriores e mesmo posteriores. Com isso, as publicações técnicas se tornaram um dos meios mais importantes para difundir as polêmicas questões levantadas pelos profissionais reunidos no evento. Nele, ao tema da regulamentação foram incorporados os debates relativos ao direito de autor do arquiteto, mas a ênfase continuou sobre a ausência de normas federais que legislem sobre o exercício profissional dos arquitetos e a necessidade dessas articulações continentais para debater essa pauta. As conclusões reafirmavam a necessidade de os poderes públicos sancionarem leis de regulamentação e que nelas fossem previstos os direitos de autor do arquiteto e a propriedade artística das obras arquitetônicas.[9]

Se, por um lado, os apelos dirigidos aos poderes públicos por medidas de controle e normatização do campo profissional constituem uma constante na história da profissão a partir dos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos, por outro, observa-se que as justificativas para esse fim foram elaboradas de diferentes maneiras e mobilizaram diversas áreas do conhecimento em prol de sua legitimidade. Nesse sentido, a maneira pela qual foram articuladas arquitetura, cultura e política, a partir de uma chave interpretativa que exaltava a peculiaridade americana, foi apurada. Nota-se que, por trás da maioria das teses, continuavam sendo levantadas perguntas que orbitavam em torno da questão: mas, afinal, o que é a arquitetura? E, por extensão, quais devem ser atribuições e deveres do arquiteto? Com isso, percebe-se que a supressão da regulamentação no temário de alguns encontros não significou sua retirada das pautas, mas indica como os próprios Congressos se transfiguraram em metonímia do processo de regulamentação e da própria profissão de arquiteto na América.

[9] Os debates sobre a natureza artística da obra arquitetônica se basearam, em grande parte, nas conclusões dos Congressos Artísticos Internacionais.

Os embates entre os defensores da arquitetura modernista e aqueles que defendiam um viés tradicionalista, bem como a institucionalização do urbanismo foram os temas dominantes no encontro ocorrido no Rio de Janeiro, ou, ao menos, os mais evidenciados pela historiografia. O chamado por uma "arte nacional", que começou a se delinear no encontro anterior, na Argentina, toma forma de tese no Brasil na oposição formulada entre regionalismo/tradicionalismo e "espírito moderno". As discussões acerca dos primeiros arranha-céus também ganharam destaque, puxadas, sobretudo, pela delegação dos EUA (única que já havia construído esse tipo de edificação em seu território). A conveniência da construção desse tipo de edificação foi colocada em questão sob diversos aspectos – higiênicos, econômicos, sociais e estéticos – exigindo que se pensasse, nos projetos, em uma escala maior do que a do edifício.

Ainda assim, a necessidade de colocar na ordem do dia novos problemas, advindos de novas técnicas construtivas ou novos arranjos políticos, não suplantou os debates sobre regulamentação profissional. Ao contrário, percebe-se como as novas pautas, em 1930, atualizaram definições e proposições sobre a prática profissional dos arquitetos, que deviam, então, pensar não só intervenções pontuais, mas aumentar a escala e abarcar, nos projetos, o entorno, os bairros e até a cidade, em sua escala total, urbana.

Os planos reguladores para as cidades americanas pretendiam melhorar não só os equipamentos urbanos e sua estrutura física, mas também, e principalmente, a moral desses povos, em uma clara correspondência. Ademais, a própria compreensão da história sublinhada nas conclusões do Congresso indica a permanência desse ideal progressista hegeliano, no qual a América é colocada permanentemente em uma condição de busca pela saída do mundo natural. As estratégias traçadas para isso evidenciam, também, o lugar da Europa na visão desses profissionais, colocada no extremo oposto, em franca condição evoluída. Essa disparidade entre o novo continente e o velho mundo tem inúmeros efeitos, dos quais destaco dois. O primeiro é identificado nos esforços desses arquitetos das primeiras décadas do século XX em elaborar projetos e propostas que objetivavam tirar a América de sua condição natural e anti-histórica, a serem implementados no vasto e "esparramado" continente O segundo, cuja consequência pode ser observada a mais longo prazo, se refere a manutenção e reposição dessa distância espiritual, justificativa para as interpretações historiográficas assentadas na importação de modelos explicativos e pragmáticos alheios à "realidade americana".

As noções e conceitos usados na arquitetura e no urbanismo não têm um lugar fisicamente determinável. Elas parecem mais compor um amplo e complexo campo de conhecimento estruturado no evidente intercâmbio entre profissionais da área, como explicitado por meios dos esforços pan-americanos em se estabelecer trocas profissionais e intelectuais. Dessa forma, tais campos configuram-se como instáveis e permanecem sujeitos à transitoriedade das ideias, à contingência de suas aplicações, à polissemia de seu vocabulário e, sobretudo, aos diferentes embates de interesses de ordem variada.

Além de identificar esses pressupostos nas posições tomadas pelos delegados nos debates dos Congressos, enfatizo a maneira pela qual, através deles, o exercício profissional dos arquitetos era legitimado. Por meio dos discursos analisados anteriormente, nota-se que uma das estratégias desenvolvidas pelos arquitetos era a de mobilizar categoriais culturais e a própria noção de "cultura" em prol de sua categoria profissional. Essa centralidade da cultura, e seus consequentes desdobramentos políticos, aliada ao lugar paradoxal da américa na História universal resultava em um protagonismo ímpar dos arquitetos frente às sociedades americanas. O vínculo entre os dois campos, longe de ser uma temática elaborada exclusivamente nos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos, é uma pauta comum a diversos países americanos no período posterior às suas independências políticas. A arquitetura, bem como a pintura e outras manifestações artísticas, serviram como base e

linguagem para a elaboração de diversos discursos – heterogêneos e, por vezes, antagônicos – que visavam construir, nesses países, uma identidade nacional. O papel fundamental da cultura na "jovem" tradição da América era tomado como explicação para a necessária atuação da figura do arquiteto.

A centralidade da cultura foi tema de muitas reflexões de Gilberto Freyre, cuja trajetória também expressa uma interpretação do pan-americanismo. José Lira tem se dedicado a pensar esses temas e analisar o urbanismo por esse "aspecto menos óbvio", articulando matrizes do pensamento social brasileiro – sobretudo as categorias de "raça" e "cultura" – com a formação do espaço urbano no país. O debate e diferenciação dos conceitos de "raça" e "cultura" dentro da disciplina da antropologia no Brasil teve efeitos, mesmo que nem tão aparentes, na elaboração de discursos sobre as cidades e quem estaria autorizado em intervir nelas. A melhor distinção entre as duas categoriais, bem como a preferência pela segunda, deslocou as interpretações baseadas no racismo científico que davam tom às polêmicas identitárias do começo do século: "Só assim a inferioridade do povo, acidental em vez de biológica, poderia ser desfatalizada e o caráter nacional, necessariamente artificial, formado" (Lira, 1999: 48).

Essa desfatalização promovida com a mudança do conceito de *raça* para o de *cultura* enquanto base para a construção de identidades nacionais na década de 1930, como argumenta o autor, teve um impacto no interior do campo profissional do arquiteto que, então, se delineava. Os arquitetos reunidos nos Congressos Pan-Americanos argumentavam, via cultura, a necessidade de se normatizar o campo profissional, bem como a função social e política do arquiteto, expressa através de sua "missão". Nesse sentido, essa transição do conceito antropológico de raça – categoria quase que essencial dos povos, a qual não abre a possibilidade de intervenção, ao menos via arquitetura, em prol de um "melhoramento" ou evolução – para o de cultura – passível de um progresso e de uma evolução, ou seja, de ser transfigurada em alvo de uma missão civilizatória – possibilitou que esses profissionais se colocassem em um lugar privilegiado de atuação. Dessa maneira, justificavam e legitimavam sua profissão enquanto agentes de um processo de civilização e evolução cultural, e, por extensão, moral, dos povos e nações americanos.

I. REFERÊNCIAS

III Congresso Pan-Americano de Arquitetos, *Actas y trabajos*, Buenos Aires, 1927.

ANHAIA MELLO, Luiz I. de. "Os arautos da tecnocracia", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 1933.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; ESPINOZA, José Carlos Huapaya. Olhares cruzados: visões do urbanismo moderno na América do Sul, 1930-1960, p.13. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras [org.]. *Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960*; Salvador: EDUFBA, 2009.

GONZÁLEZ, Robert Alexander. *Designing Pan-America*: U.S. architectural visions for the Western Hemisphere. Austin-TX: University of Texas Press, 2011.

GUTIÉRREZ, Ramón; TATARINI, Jorge; STAGNO, Rubens. *Congressos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000: aportes para suhistoria,* 1ª ed.. Buenos Aires: CEDODAL – Centro de Documentación de Arte y ArquitecturaLatinoamericana: FederaciónPanamericana de Associaciones de Arquitectos, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: introdução a filosofia da história universal.* Lisboa: Ed.70, c1995.

LEFEBVRE, Henri. *Contra los tecnocratas*. Granica editor: Buenos Aires, 1972.

LIRA, José. O urbanismo e o seu outro: raça, cultura e cidade no Brasil (1920-1945). *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (ANPUR),* Campinas, v. 1, n.1, p. 47-78, 1999.

MAZZINI, Elena; MÉNDEZ, Mary. *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, Montevideo, 2012.

NOVO, Leonardo. *Entre arte e técnica:* "arquiteturas políticas" na legitimação da profissão no Brasil [1920-1930]. 2018. Dissertação (mestrado) - Universidade *Estadual* de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331211>. Acesso em: 21 mai. 2018.

Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. *Actas e trabajos*, Montevidéu: Imprenta y casa editorial Renacimiento, 1921.

RAYMOND, Allen. *What is Technocracy?* 1st ed. New York, NY; London: Whittlesey House: McGraw-Hill, c1933.

WEINSTEIN, Barbara. *(Re) formação da classe trabalhadora no Brasil (1920-1964)*. São Paulo, SP: Cortez, 2000, p.27

O CORPO COMO RELICÁRIO

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca

O CORPO COMO RELICÁRIO

O Corpo como Relicário é um projeto desenvolvido pelo "Grupo de Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e Dança do Brasil", sediado na Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil, ao longo do ano de 2017. Todos que integram este projeto possuem, ou possuíram, vínculo com o programa de pós-graduação Artes da Cena e com o Curso de graduação em Dança da UNICAMP. São docentes desses cursos, doutores e doutorandas. Há também a participação de mestrandas e graduandos. A autora desta comunicação é a idealizadora deste projeto e diretora do espetáculo que leva o mesmo nome[1].

Importante mencionar que o Bailarino-Pesquisador Intérprete (BPI) é um método brasileiro e vem sendo desenvolvido a mais de trinta anos, tendo se consolidado nesta universidade (Rodrigues, 2016 e 2018). Trata-se de um método de pesquisa e criação em dança que neste momento se encontra em constante expansão, revelando inusitados estados corporais – potencializados e preenchidos- na dança de um grupo de intérpretes.[2] Esses possuem de vinte a dez anos de trabalho na perspectiva do BPI. As experiências acumuladas e a formação de um grupo de bailarinos dentro desse método permitiu alcançar massa crítica de modo a avançar com novas propostas neste momento.

O BPI trabalha com o corpo existencial visto em sua totalidade (cultural, social, libidinal, fisiológico, etc.), ou seja, um corpo indissociável de seu psiquismo. Um corpo existencial que, "transcende à soma de todos esses aspectos e singular, que ao mesmo tempo carrega a vulnerabilidade própria do ser humano". Para tal empreitada são necessárias ferramentas e embasamento. (Tavares 2003:118),

Esse método está interligado às pesquisas de campo das manifestações culturais, segmentos sociais e rituais brasileiros, destacando-se aquelas em que a resistência cultural se faz mais presente, mostrando uma diversidade cultural com fronteiras flexíveis e uma complexidade simbólica. Nesses espaços os sentidos de polaridades, o bem e o mal, em um mesmo corpo, denotando plasticidades corporais, mostraram o movimento em contínuas construções e desconstruções. A antiguidade a que se remetem os ritos, vivos nos corpos das pessoas que nutrem a sua fé nos festejos populares, levou-nos a uma arqueologia do movimento. Nesta escola de raros aprendizados, aberta por uma significativa parcela das pesquisas de campo realizadas até então, vê-se um imenso espaço que margeia o Brasil onde cabem todas as diferenças, onde não há censura estética e sim um sentido de irmandade por ser a impotência algo vivido na própria pele. É o Brasil pobre quanto ao poder e ao dinheiro, mas de uma riqueza incalculável quanto ao imaginário e capacidades para elaborar as adversidades. Isto traz uma estética de corpo tecida pela força da resiliência. "A força da resiliência provém muito mais da busca de sentido do que do próprio sentido." (Cyrunik 2009: 170)

> A resiliência não é, absolutamente, uma historia de sucesso, é a historia de briga de uma criança empurrada para a morte que inventa uma estratégia para voltar à vida; não é o fracasso

1 Este projeto recebeu o premio PROAC 2016 da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo possibilitando assim a sua realização.

2 O termo intérprete será utilizado para designar o artista que está em processo no método BPI. Considera-se intérprete o artista da cena aberto a experienciar em si mesmo toda e qualquer dimensão humana, expandindo dessa maneira a sua capacidade de interação sensível com o espectador, pois ele não reproduz ou representa conteúdos e, sim, vive-os em seu corpo.

> anunciado desde o começo do filme, é o desenrolar imprevisível, com soluções surpreendentes, muitas vezes romanescas." (Cyrunik 2009: 207)

De 1980 a 1997 a criadora do método, autora desta comunicação, elaborou uma síntese provenientes de pesquisa que deu origem ao que se chamou Estrutura Física e Anatomia Simbólica e que possibilitou ser uma das ferramentas do BPI, a Técnica de Dança. Diz respeito a técnicas corporais nas quais o trabalho com a terra é a base. Trata-se de uma organização corporal dinâmica, que propõe a vivência da complexidade simbólica presente nos movimentos dos dançantes à margem da sociedade brasileira, em suas relações com mastros votivos, na qual a memória dos sentidos nutridos pela ancestralidade estabelece uma configuração psicofísica facilitadora para o aumento da percepção. Essa ferramenta possibilita o aumento das fronteiras corporais e uma relação do movimento que acentua a força da gravidade, consequentemente há o aumento da percepção, ampliando assim as fronteiras corporais. Esta ferramenta está associada à outra, a Técnica dos Sentidos, que favorece através do movimento trafegar o campo das sensações, portais da emoção. O BPI lida com o campo emocional de modo a provocar o intérprete para que ele tenha consciência do que está ocorrendo com ele internamente. Dar fluxo aos sentidos, com suas paisagens e sentimentos é um exercício fundamental para que os eixos do BPI, a serem descritos a seguir, possam se mover. Outras ferramentas desse método, tais como, a Pesquisa de Campo, o Registro, o Laboratório Dirigido e a Modelagem Corporal se integram entre si. O uso de todas essas ferramentas possibilita que os eixos embasem o Processo.

Os eixos – "O Inventário no Corpo", "O Co-habitar com a Fonte" e "A Estruturação da Personagem" – embasam o método BPI, estão sempre em movimento e em alguns momentos se tornam fases do processo.

No "Inventário no Corpo", um corpo de memória é desvendado. Simbolicamente pode-se dizer que há um retorno ao berço. Um mundo de sensações vai abrindo os poros da pessoa em processo. O sentimento da falta se torna presente, vazios e medos que deverão ser compreendidos e elaborados, travessia inevitável para o contato das sensações que foram, ou não validadas. As memórias que emanam do corpo da pessoa em processo são da sua história pessoal, cultural e social, onde a negação também é uma forma de lidar com essas memórias. No eixo "Co-habitar com a Fonte", a pesquisa de campo é fundamental, significa a entrada em outra realidade. É preciso abrir espaço para o outro entrar. A pessoa em processo escolhe o que e onde pesquisar. Ela deve estar preparada emocionalmente para este tipo de encontro. Apreensões cinestésicas são fundamentais, pois a paisagem e a pessoa escolhida para pesquisar funcionam como a moldura onde se dá o processo. Na "Estruturação da Personagem", os "Laboratórios Dirigidos" são fundamentais, pois um fluxo de imagens, sensações e movimentos, de si e do outro, vão proliferando sentidos até que um novo corpo é gestado. O intérprete se apossa de aspectos de sua identidade corporal até então desconhecidas, mas para ele estão metamorfoseadas nas imagens daquele que ele pesquisou.

Na visão de Schilder (1994), é a partir da história interna do indivíduo, e de suas relações com os outros, que ele constrói sua imagem corporal. Ao longo do desenvolvimento as partes dos corpos dos outros vão fazendo parte da imagem corporal da pessoa (incorporação), assim como as atitudes recebidas em relação ao seu corpo vão fazendo parte de sua personalidade (identificação). Além desses mecanismos, há o de projeção quando se projeta a própria imagem no outro. Portanto existe uma intercomunicação de imagens corporais.

> É, portanto, a criação artística no método BPI um trânsito do intérprete entre aquilo que é mais recôndito em si, aquilo que ocorre à sua volta (incluindo o que foi pesquisado em

campo) e situações mais globais, estando todos contingenciados pelos conteúdos deflagrados na criação artística. (Rodrigues 2016:14)

A passagem pelo Processo BPI necessita chegar à apresentação do espetáculo via a personagem incorporada (específica do método), fundamentando o fechamento de uma *gestalt*.[3] No eixo Estruturação da Personagem ocorre a experiência de integração das partes. Schilder (1994: 167) afirma que "em nossa vida psíquica há sempre tendências a formar unidades, *Gestalten,* ou, para usar uma comparação da física, *quanta.* Mas sempre que uma *gestalt* é criada, esta tende imediatamente a se modificar e destruir-se."

É exatamente por esta mobilidade da personagem no BPI que neste momento buscaram-se maneiras de movê-la, estendendo suas atuações tanto no espaço publico quanto no privado.

No projeto "O Corpo como Relicário", as propostas foram além do que o método BPI já havia proposto até então, sendo instaurado o Laboratório Permanente e a personagem em campo como mensageira. O que caracteriza o Laboratório Permanente é a sua efetiva permanência e o seu dinamismo, podendo estar fechado ou aberto ao público e a serviço do que for necessário ser depurado. Durante nove meses os espaços dos relicários estiveram montados todo o tempo, inclusive durante as viagens em pesquisa de campo. Foram criadas instalações individuais, nas quais cada intérprete montou o seu espaço cênico de laboratório em consonância com a personagem já incorporada em si nos seus processos criativos dentro do Método BPI, e suas metamorfoses, bem como de acordo com as interações entre as pessoas e espaços físicos da pesquisa de campo.

A dinâmica da personagem de ir a campo pretendia ter uma apreensão corporal de aspectos diferenciados da pesquisa, estabelecer relações inusitadas com os pesquisados e assim verticalizar o processo de criação do intérprete em seu corpo. Como o laboratório também estava no próprio campo de pesquisa, almeja-se com isso gerar no corpo do intérprete uma potencialidade e uma expressividade ainda não atingidas.

Para o Projeto Relicário foram eleitos sete processos de pessoas pesquisadoras do método BPI, algumas delas já vindas de vários processos finalizados, outras com pesquisas de campo há mais de dez anos e apenas uma delas com um tempo de cinco anos, era a que menos tinha experiência no método BPI.

Este seleto grupo estava num ponto auge de suas pesquisas, preciso para este tipo de proposta. Todos já haviam passado por processos individualizados e partir para o Processo Coletivo, onde é feita não somente a integração dos processos individuais como também a interação entre eles, era um desafio para estas pessoas, pois o volume de pesquisas era grande e diferenciado. Outro novo procedimento foi que o processo do Relicário iniciava com as personagens incorporadas e não se sabia a princípio se iria firmar a imagem no corpo, ou sofreria mudanças, ou outra personagem poderia se incorporada. No BPI a questão da personagem não é simples, pois é uma imagem relacionada à imagem corporal do intérprete, uma profusão de imagens. O processo requer que ela seja esculpida em cada corpo.

Pode-se dizer que havia sete projetos, cada qual com pesquisas de campo peculiares e o que se propunha agora era iniciar nos corpos desses intérpretes, um processo novo, através das personagens já estruturadas de cada um deles numa dinâmica individualizada e também coletiva.

3 No Processo do BPI usamos o termo fechar uma gestalt quando a pessoa vivenciou aspectos de seu inventário de maneira a ter uma compreensão sensível e integral sobre o conteúdo do mesmo.

Para a realização desse projeto ocupamos um dos galpões de uma fábrica, a Flaskô, na cidade de Sumaré, São Paulo, gentilmente cedido pelos operários. Atualmente esta é a única fábrica no Brasil ocupada pelos trabalhadores em atividade desde 1977. Isto possibilitou uma imersão das pessoas envolvidas neste projeto, que puderam inclusive vivenciar as forças de resistência coabitadas com os trabalhadores da fábrica em momentos de dificuldades. A partir do dia 2 de janeiro de 2017, o grupo, constituído de intérpretes, apoio técnico e direção, ocupou o espaço da fábrica, limpando-o, trocando as telhas quebradas e delimitando o espaço para a instauração dos laboratórios permanentes.

Ao longo de nove meses pôde-se estar diariamente em imersão num dos galpões dessa fábrica, espaço que nesse período foi integralmente ocupado por esse projeto. Teve-se privacidade absoluta.

O galpão de 17 por 14 metros foi divididos em sete espaços relicários dispostos em semi-arena. Cada Relicário com um espaço de quatro metros inicialmente foi fechado com tecidos até alcançar um espaço privado para cada um. No centro foi disposto um amplo espaço coletivo. Esses espaços cênicos foram sendo construídos e modificados ao longo desses nove meses em uma constante transformação. O processo de criação perpassou do acúmulo ao desprendimento dos objetos que formavam o espaço relicário até se chegar ao que fosse essencial para cada um.

Além do espaço cênico acima descrito foi reservado um espaço para reflexão e estabelecimento de uma dinâmica de grupo. A criação de critérios, de deveres e de direitos, foram discutidos e explicitados com o intuito de tecer uma cuidadosa rede de relação entre todos os participantes. O desenvolvimento do projeto foi documentado em forma de diário, ata e registro áudio visual.

A partir das personagens, que já estavam estruturadas, foi sendo criado um espaço que era questionado a cada dia sobre a permanência ou não do que havia sido feito. A personagem poderia ser fortalecida, modificada ou, outra personagem poderia ser incorporada. A retroalimentação entre corpo e espaço foi uma tônica. Uma característica fundamental do método BPI vem ser a verdade corporal que se apresenta a cada dia de trabalho. Não há uma tendência em cristalizar a criação. O fluxo contínuo de distintas modelagens no corpo de cada intérprete, de corpos provindos do Inventário no Corpo com o "Co-habitar com a Fonte" de cada um gera uma verdade que consolida uma verticalização do processo.

As dinâmicas de trabalho foram desenvolvidas individualmente e em grupo. Todos os dias era preciso cada um dedicar-se ao seu relicário e também trabalhar na relação com os demais relicários. A direção era feita em grupo e também particularizada a partir das ferramentas anteriormente explicitadas. Em média eram quatro horas de trabalho coletivo e os individuais com tempos distintos. Os movimentos foram se densificando, propósito do método BPI, e as emoções ficaram mais reverberadas na musculatura. Os laboratórios foram conduzidos pela diretora e a cada dia era feito um *feedback*. Um dos trabalhos realizados incessantemente foi a interlocução da diretora com as personagens quando então as histórias emergiam de seus corpos sendo assim possível escavar um corpo mais potente. O volume de conteúdos expostos verbalmente foi se tornando substância no corpo

> Chamamos substância no corpo o resultado de um volume de experiências vividas pelo intérprete dentro do método BPI, tendo como principal dinâmica a incorporação e desincorporação das personagens, assim como o trânsito vivido por elas através dos espaços simbólicos... O que aqui chamamos de substância no corpo está no plano da prática e não da teoria, está relacionado a uma longa trajetória com as linguagens presentes nos ritos mágicos-religiosos-brasileiros (ressaltando-se que isso não quer dizer pertencer a eles), das quais fazem parte uma elaboração adentrando o próprio corpo de conteúdos emocionais e

> imagéticos. É como se ao término de cada projeto ficasse no corpo o resíduo daquela experiência, e, assim, sucessivamente, de maneira que os vários resíduos acumulados vão formando uma substância no corpo. Isso que estamos chamando de substância é visível no corpo por meio de uma densidade que o mesmo vai adquirindo, uma modulação tônica, uma compenetração, uma entrada mais consistente no campo do sensível e por meio de uma comunicação emocional profunda de algo que foi muito elaborado. (Rodrigues/Turtelli: 2017, 155)

Previsto pelo projeto, após seis meses de desenvolvimento, uma nova dinâmica foi estabelecida: a ida de todo o grupo para a cidade de Pirenópolis, interior do estado de Goiás por ocasião das festividades do Divino. A cidade, nesse período, fica tomada por inúmeras manifestações culturais populares tais como as Cavalhadas, as Folias, os Mascarados e o cotidiano que é tomado para viver a devoção. O propósito desta viagem era unificar o grupo em uma única pesquisa de campo em torno do tema do Divino.

Foi alugada uma casa com suficiente espaço para alojar as 11 pessoas do grupo e também dispondo de lugar para as montagens dos laboratórios permanentes. Durante 11 dias a imersão foi vivida ao máximo. Na cidade, e na área rural, as Folias saiam pela madrugada e as festividades iam até a madrugada do outro dia. Entre laboratórios e pesquisa de campo o convívio esteve em função dos mesmos. A experiência foi única, principalmente pela possibilidade de colocar as personagens na situação de pesquisas de campo, algo que foi planejado e que foi efetivado. Dentre as várias atividades realizadas situa-se a escolha de cada personagem por uma máscara de Mascarado. Estas máscaras são características destas festividades de Pirenópolis e usadas por parte da população mais carente para se inserirem na festa. Elas dão um empoderamento em quem as veste. Relacionadas ao Divino e à liberdade de se expressarem com elas, as pessoas investidas com as máscaras trazem euforia as ruas da cidade. As máscaras primeiramente auxiliaram quanto ao anonimato dos interpretes e assim puderam ter uma maior atuação da personagem adentrando as festividades. As máscaras também foram incorporadas aos relicários perfazendo mais um corpo no corpo de cada intérprete.

De volta das experiências de Pirenópolis, pesquisas de campo com a personagem e laboratórios, retornou-se para Campinas e Sumaré em São Paulo, de volta à ocupação da fábrica Flaskô dando continuidade aos laboratórios permanentes e a elaboração do que foi vivido. Os sete intérpretes fizeram seus diários de campo e de laboratório desse período em Pirenópolis e os mesmos foram entregues à diretora, totalizando 150 paginas. A diretora fez uma leitura flutuante dos mesmos, como propõe Bardim (1977) por analogia com a atitude do psicanalista "conhecer o texto deixando-se invadir por impressões e orientações." A leitura da diretora era acompanhada pelas imagens desses intérpretes, suas sensações presentes em seus corpos. As palavras que saltavam à vista foram grifadas pela diretora e novo registro foi feito. As palavras lidas na vertical foram, para cada intérprete, propiciando um referencial de movimentos, paisagens, enfim, um fluxo de sentidos, identificado por cada intérprete como um conteúdo arraigado em si mesmo e que desembocava na realização dramatúrgica de cada Relicário, envolvendo as relações entre eles. Ao interligar as palavras sínteses elas foram enunciando as dinâmicas, as ações e as reverberações de cada Relicário.

A partir dessa análise observou-se que em cada corpo-relicário além da personagem, havia a entidade ou encantado, alguém da pesquisa de campo próximo ao que havia sido nucleado como personagem e um mascarado. Ter no corpo cada um deles possibilitou maior dinamismo corporal. Importante frisar que a personagem no método BPI é uma síntese do processo que traz consigo um mito regenerador, porque foi ativado pela experiência do campo, a qual possibilitou ao intérprete revivê-lo. A personagem no método BPI,

incorporada e estruturada, possibilitou ao intérprete aproximar-se com mais propriedade do corpo do outro, percebê-lo e senti-lo com alteridade e afetividade.

Ter os laboratórios permanentes durante todo o tempo foi como ter um lócus que amplia os sentidos a partir do corpo próprio em retroalimentação com o espaço capaz de produzir uma dramaturgia viva.

Dada à extensão do processo de cada intérprete, limita-se a trazer nesta comunicação uma síntese que situe a personagem - algo da resultante do que foi o relicário de cada um deles.

No primeiro relicário a personagem "Ina" (Figura 1) traz a paisagem das palafitas sendo tomadas pelas águas. Ela se situa nas profundezas das águas escuras onde está o início da vida e de onde ela faz o resgate de vidas que foram levadas pelas correntezas. "Ina" os resgata incessantemente. No limiar entre entidade e gente, este relicário está ligado ao princípio da vida e a sua precária manutenção. As pesquisas de campo foram realizadas em Parintins, na Amazônia, com as benzedeiras da região que mesmo na maior precariedade em que vivem fazem um acesso corporal ao Divino, tornando-se salvadoras de gente em situação limiar à beira da morte.

FIG. 1 - PERSONAGEM "INA", INTÉRPRETE LARISSA TURTELLI. FOTO JOÃO MARIA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

No segundo relicário a personagem "Conceição" (Figura 2) preenche o espaço com barrigas prenhes. Ela gera e é gerada, concepção da vida e modelagem dos corpos que irão nascer. Modelar o menino na barriga para nascer perfeito. O sentido de geração no corpo promove um fluxo em espirais transbordantes de energias que se materializam simbolicamente na gestação da humanidade. Há forças divinas ocupando o corpo de Conceição, parteira e parturiente se confundem na ocupação de um mesmo corpo. As pesquisas de campo foram realizadas na aldeia indígena Pankararu, no sertão de Pernambuco, junto às parteiras e aos rituais dos encantados, que são consideradas forças ancestrais desse povo.

FIG.2 - PERSONAGEM “CONCEIÇÃO”, INTÉRPRETE ELISA COSTA. FOTO JOÃO MARIA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

Quebradeira de coco e “encantado” habitam o terceiro relicário. Um só corpo incorpora “Rosinha” e “Margarida” (Figura 3) O espaço onde se dá a quebra do coco babaçu, limite de sobrevivência, se contrapõe ao espaço do vôo, através da guna, eixo central por onde transitam os “encantados”, possibilitando que a morte esteja em suspensão. A personagem e seu duplo rompem os espaços da morte para a vida. Em seu movimento há forças impulsivas que transportam corpos para outro mundo. As pesquisas de campo foram feitas na região do Bico do Papagaio, entre os estados do Tocantins e Maranhão, junto às quebradeiras de coco em seus árduos ofícios, na quebra do coco e no Terecô, ritual de “encantados” ao qual pertencem essas mulheres.

FIG. 3 - PERSONAGEM “ROSINHA/MARGARIDA”, INTÉRPRETE NARA. FOTO JOÃO MARIA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

Coraci (Figura 4) é o nome da personagem do quarto relicário. O espaço é tomado por uma cozinha de panelas vazias, onde o milagre de saciar a fome é almejado. Na cozinha tudo circula. Há magia nos caldeirões trazendo um passado doído da escravidão negra que ocorreu no Brasil. Centraliza os espaços das festas que nutrem cada folião e abençoa o pão de cada dia. A personagem é cozinheira de festa e de afeto. As pesquisas de campo foram efetivadas junto às baianas de escolas de samba de São Paulo, em seus cotidianos e no samba de avenida. Coisas escondidas são parcialmente mostradas por Coraci trazendo-lhe o brilho da resistência.

FIG. 4 - PERSONAGEM “CORACI”, INTÉRPRETE MARIANA JORGE. FOTO JOEL H. SILVA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

O espaço das travessias é ocupado por "Zafira" (Figura 5) no quinto relicário. Abrigo, esconderijo, espaço das premonições. Uma personagem que trafega por mundos desconhecidos, de fala estranha e de sentimentos contraditórios. Entre o medo e o destemor, vence este último. O espaço é formado por pedaços de grades, por um pedaço de terra e por um punhado de café como veículo de visões. A pesquisa de campo feita entre os ciganos, pelo interior e capital de São Paulo, traz forte a noção de identidade entre aquilo que é visto como falso e aquilo que é tido como verdadeiro.

FIG. 5 - PERSONAGEM "ZAFIRA", INTÉRPRETE NATÁLIA ALLEONI. FOTO JOÃO MARIA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

No sexto relicário há terras secas, bois, meninos famintos transportados pela personagem da moça da mata. Na penúria, por um momento há fartura, graças à ressurreição do boi, e nesta conjuntura, os meninos vingam. Há bois de festa e abundância de folias para transmutar as dores das mulheres que não viram os seus filhos crescerem. Seu corpo é flechado como o de São Sebastião. As pesquisas de campo foram feitas entre os folguedos de Boi e seus rituais mágico-religiosos nos estados de Mato Grosso, Maranhão e Minas Gerais.

FIG. 6 - PERSONAGEM “MOÇA DA MATA”, INTÉRPRETE MARIANA FLORIANO. FOTO JOEL H. SILVA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

Um lugar sombrio abre o sétimo, relicário que logo se ilumina pela presença das forças Marianas. Joaquim (Figura 7) é o nome do personagem que zela por esse espaço, conglomerado das forças da escravidão. Negro velho, jovem e criança fazem a transubstanciação da raiva, do pavor, da vingança e do ódio em luz amorosa, devastadora da dor. As pesquisas de campo foram realizadas na Comunidade Negra dos Arturos em Minas Gerais, envolvendo o ciclo de festividades dessa comunidade, notadamente o Congado.

FIG. 7 - PERSONAGEM “JOAQUIM”, INTÉRPRETE FLÁVIO CAMPOS. FOTO JOEL H. SILVA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

No espetáculo "O Corpo como Relicário", os sete relicários aconteciam ao mesmo tempo e todo o tempo. A divisão entre eles era feita pela iluminação. O tamanho de cada um desses espaços permaneceu do mesmo tamanho (quatro metros por três). O espaço em torno de um centro, contornado por caminhos irregulares também eram usados por todos. Os personagens tinham interações entre eles e também ocupavam o centro do espaço. Num dado momento o público era convidado a entrar nos relicários e ali lhes era dada uma atenção particular. Nesta ocasião havia o uso da fala, mas não apenas, pois o corpo em movimento era onde estava a maior comunicação. Todavia, histórias foram contadas. O espetáculo não se deu apenas no barracão, mas também em outros espaços da fábrica. Os mascarados quiseram receber o público do lado de fora e os trazer em cortejo com a suas irreverências e explosões de alegria.

FIG. 8 - INTÉRPRETES DE MASCARADO NA FÁBRICA FLASKÔ. SUMARÉ, AGOSTO 2017. FOTO JOÃO MARIA. ARQUIVO GRUPO DE PESQUISA BPI

As apresentações que foram feitas para os operários da fábrica foram muito especiais. Percebeu-se o quanto foram puxadas as memórias, o quanto as lembranças afetivas tomaram conta daqueles homens e mulheres que nunca haviam assistido a um espetáculo de dança, mas o que ali se passava era-lhes muito familiar. No fechamento do projeto na fábrica um dos operários inconformado com a finalização nos disse: "Vocês não podem ir embora, porque vocês ocupam lá e nós ocupamos cá." Isto nos deu um sentimento de pertencimento muito especial. O que estava sendo feito não era supérfluo era resistência.

Vê-se o quanto foi importante nesse projeto o trânsito por diversos espaços onde a comunicação artística se deu em várias esferas e não apenas no enquadramento de espetáculo, mas também se deu no cotidiano das pesquisas de campo, junto aos moradores de Pirenópolis e dos operários na fabrica Flaskô, vencendo dificuldades diárias até o grupo também poder ser parte dessas paisagens.

O sentido de sintonia foi um aspecto trabalhado enfaticamente. Dentro da estrutura criada era necessário que os intérpretes buscassem estar em sintonia com os demais, ou seja, para que o trabalho individual fosse bem sucedido era necessário o coletivo, caminhar junto. O burilamento de cada intérprete foi evidente e demonstrou ser possível um percurso de desenvolvimento porque nada se cristalizou.

O que se constatou, através desse projeto, foi que, além da eficácia do método BPI para criações artísticas quando se leva em conta o desenvolvimento da identidade corporal dos intérpretes, as novas possibilidades efetivadas, tais como personagens em pesquisa de campo e laboratórios permanentes, da forma como são entendidos estes termos pelo BPI, demonstraram novas proposições. O método vem se reafirmando em seus eixos e ferramentas ao mesmo tempo em que continua aperfeiçoando os seus procedimentos.

I. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bardim, Laurence (1997): Análise de Conteúdo. Lisboa: Edições 70.

Cyrulnik, Boris (2009): Autobiografia de um Espantalho. Histórias de resiliência: o retorno à vida. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca/ Turtelli, Larissa Sato/ Teixeira, Paula Caruso/ Campos, Flávio/ Costa, Elisa Massarioli da/ Cálipo, Nara/ Floriano, Mariana/ Alleoni, Natália Vasconcellos/ Jorge, Mariana Dias (2016): Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, set./dez.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2012) O Lugar da Pesquisa. Conceição | Conception, v.01, n.01, p. 48-58.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2016): Dancer-Researcher-Performer: A Learning Process. Frankfurt: Peter Lang. (Processo nº 2015/12074-4, FAPESP)

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2018): Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Lauro de Freitas – BA: Solisluna.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca/ Turtelli, Larissa Sato (2017): Umbanda e Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): Confluências. Urdimento, v.1, n.28, p. 139-158, Julho.

Schilder, Paul (1994): A Imagem Do Corpo, As Energias Construtivas da Psique. Tradução Rosanne Wertman. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Tavares, Maria da Consolação G.C.F (2003): Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento. São Paulo: Manole.

MÚSICAS DE IDA Y VUELTA: EL REPERTORIO DE KURT SCHINDLER COMO PUENTE ENTRE DOS CONTINENTES

Montoya Rubio, Juan Carlos

MÚSICAS DE IDA Y VUELTA. EL REPERTORIO DE KURT

I. INTRODUCCIÓN

El interés de Kurt Schindler por fomentar el conocimiento musical a su alrededor, es algo evidente. Con especial incidencia, los estudios surgidos a partir de los Proyectos de Investigación "La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical" y "Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras" (los cuales fueron el germen de una frenética búsqueda y sistematización de materiales en torno, entre otros, al músico alemán), hacen referencia al carácter divulgativo, pero también riguroso, de los encuentros musicales y trabajos de Schindler a uno y otro lado del Atlántico. En este sentido, el texto que ahora se desarrolla surge como continuación de esas y otras actuaciones, enmarcándose dentro del Proyecto I+D+I "La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de las mujeres promotoras de cultura popular (1917-1961)" [ref. HUM 2017-82413-R] y el Proyecto de la Universidad de Salamanca [ref. KAHC/463AC01].

Como señalamos, gracias a las aportaciones multidisciplinares que durante los últimos años han allanado el camino, hoy en día existen grandes posibilidades para el estudio de este repertorio (Frontera Zunzunegui 2010; Frontera Zunzunegui 2012), al tiempo que disponemos de materiales organizados acerca de aspectos extramusicales como la movilidad o los contactos de Schindler (Montoya Rubio / Olarte Martínez 2012), por lo que puede resultar más sencillo extraer consecuencias explicativas al respecto. Con ello, a lo largo del texto indagaremos sobre el modo en que sus movimientos y circunstancias se encaminaron, de uno u otro modo, a fomentar el conocimiento por contacto de las músicas de los lugares con que tuvo un contacto directo e intenso.

II. KURT SCHINDLER Y LA SCHOLA CANTORUM COMO NÚCLEO DE ACCIÓN PEDAGÓGICA

De acuerdo con las ideas previas, el carácter pedagógico de Schindler se puede rastrear en diversos ámbitos de su inabarcable figura. Con ello, uno de los contextos más evidentes es el propio sustrato de la Schola Cantorum, desde su origen hasta su desarrollo posterior. Así, desde su fundación en 1909 en la ciudad de Nueva York bajo la dirección de Schindler, la organización (tal como reseñan, por ejemplo, obras de referencia próximas temporalmente como pueda ser *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*), mostró interés por adherirse a la principal orquesta neoyorquina en su difusión de la música europea pero, además, tras su paso de denominación (de MacDowell Chorus a Schola Cantorum, en 1912), se acentuó si cabe su predisposición formadora de públicos en Estados Unidos a través de combinar en su repertorio obras folklóricas (con especial incidencia de determinadas zonas como España o Rusia) con composiciones de música antigua o más cercana en el tiempo. Al parecer, el relevo en la dirección de la Schola Cantorum, en 1927 a manos de Hugh Ross, no dejó de lado estas intenciones. En la reseña bibliográfica de Schindler alojada en la publicación referida anteriormente se hace constar que entre sus principales logros no sólo se hallan sus trabajos con insignes músicos del momento, como pueda ser Richard Strauss, sino que, por encima de ello, se valora la creación de la organización vocal y el impacto de ésta en la sociedad norteamericana, como foco de conocimiento musical. Tal fue el prestigio como núcleo formativo de la Schola Cantorum que docentes de instituciones musicales de la época no dudaban en incluir entre sus datos

biográficos su paso por el grupo coral y la cátedra de Kurt Schindler como elemento de valor añadido a sus *currícula* (*Bradley Polytechnic Institute Bulletin* 1921: 35).

Para dimensionar de manera clara el potencial formativo de la labor de Schindler es preciso detenerse en el conjunto de la misión que desarrollaban sus continuas actividades. En palabras de Winfred Douglas (con una aportación fechada en 1913 pero publicada un año después, 1914: 260), a las excelsas cualidades musicales del coro que logró conjuntar hay que unir el interés no sólo artístico, sino histórico, de los conciertos que ofrecía en Nueva York y, de manera singular, la cantidad de estudiosos y comunicantes que se servían de estos conocimientos para implementar trabajos de todo tipo en el ámbito musical.

Por ello, puede entenderse que las conexiones personales de Schindler, en muchos casos, tenían la intencionalidad de aumentar el conocimiento musical a uno y otro lado del Atlántico. Así, por ejemplo, sucede con el episodio por el cual la Schola Cantorum se benefició del vínculo que el musicólogo alemán urdió con Millet, miembro fundador del Orfeó Catalán. En la reseña aparecida en *The Bulletin of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences* (15-09-1917) se hace constar, por un lado, el interés reiterado de Schindler por contar con un repertorio coral venido de esta zona de España (en general, sus periplos por la península ibérica, incluido Portugal fueron constantes, como se refleja en la obra de De Brito Barrote 2012) pero, además, cómo la difusión de música coral llevada a cabo en Nueva York facilitó que se establecieran los contactos necesarios para que se pudieran producir intercambios de partituras, aspecto en esa época de capital importancia:

> La Schola Cantorum de Nueva York […], una organización con más de 150 voces dirigida por Kurt Schindler, se ha granjeado grandes elogios en la interpretación de música popular. Una característica especial de sus programas para esta temporada será la interpretación de canciones populares españolas antiguas, las cuales fueron obtenidas a través del Orfeó Catalán. Schindler estuvo, durante años, deseoso de interpretar esta música catalana, pero no fue capaz de hacerlo hasta la pasada primavera, cuando le llegó un ofrecimiento voluntario del señor Millet, un español residente en Nueva York, quien fue fundador del Orfeó Catalán y, por consiguiente, interesado en la música coral, dado que ha asistido durante años a los conciertos de la Schola Cantorum interesándose por su trabajo. Desde entonces se ha establecido una fluida correspondencia entre ambas sociedades corales y se ha llevado a cabo un amistoso intercambio de repertorio (*The Bulletin of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences*, 1917: 303) [Traducción propia]

En ese contexto es preciso ubicar la importancia de los contactos de Schindler. Afortunadamente, son muchos los estudios que han centrado sus miras en sus cartas, tanto en sus corresponsales como en su contenido. A través de los primeros (Olarte Martínez & Montoya Rubio 2012), queda evidenciado el alto nivel artístico (ya no solo musical) de algunos de ellos y el interés del músico por acercarse a filántropos de todo tipo (Olarte Martínez, 2012), necesarios en muchos casos para poder acometerse la transmisión a la que estamos aludiendo a lo largo del cuerpo de este escrito.

Por otro lado, el contenido de las cartas (lo cual supone un esfuerzo de grandes dimensiones, teniendo en cuenta el carácter políglota de nuestro protagonista), también ha sido abordado sin descanso, especialmente en los últimos años (Leibrock & Leibrock 2013).

III. TRANSMISIÓN DE MÚSICAS POPULARES Y CULTAS: UNA CUESTIÓN FORMATIVA

> Mr. Schindler ha realizado un servicio personal para todos los directores de coro y amantes de la música en general, al hacer disponibles para su uso estos encantadores y únicos ejemplos de melodías antiguas de las provincias españolas. Su trabajo editorial, digno de elogio en cada

> melodía, ha asumido la importancia de la verdadera composición creativa; y su tratamiento libre e ingenioso de las voces produce efectos novedosos en el color tonal (*The New Music Review* 1919: 67) [Traducción propia]

Cuando *The New Music Review and Church Music Review* publicitó una edición de Schindler dedicada a música española, dejó entrever algunas de las características que apuntalan el discurso que estamos llevando a cabo. Así, encontramos un compilador capaz de armonizar en aras de una sonoridad atractiva para un público que, por otro lado, tiene interés en ser ilustrado en torno a las músicas venidas del continente europeo. Además, en el mismo documento se hace constar la cantidad de datos históricos que contextualizaron conciertos en torno a este repertorio, todos ellos compilados sobre el terreno, lo cual no deja de ser otro aspecto que transgrede los conciertos tradicionales y penetra en una faceta más didáctica. A este respecto, las fuentes primarias que muestran la recogida de datos por parte del músico alemán han sido estudiadas y son de gran valor musicológico (Olarte Martínez 2010)

De acuerdo con las líneas precedentes, encontramos cómo Schindler, especialmente a través de la Schola Cantorum neoyorquina, se preocupó por dar funcionalidad a los elementos musicales recopilados en sus numerosos y azarosos viajes por Europa. Toda investigación, incluso hoy en día, aspiraría a llegar al grado de funcionalidad que adquirió el incansable esfuerzo de Schindler. Como la profesora Olarte (2013) indica, es gracias a las subvenciones de la Universidad de Columbia y el Centro de Estudios Históricos (surgido de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas), que podemos hablar de un corpus musical significativo en torno a la figura de Schindler, quien aprovechó tales circunstancias para recabar información sobre el terreno y ponerla a disposición de la práctica más directa, a su vuelta a Estados Unidos. Los testimonios periodísticos de la época relatan fehacientemente el modo en que este tipo de arreglos eran recibidos con entusiasmo, cumpliéndose a la perfección la función de transmisión a través de los conciertos (Moreira Portela 2013). Son incontables los eventos en los cuales los arreglos de música rusa o española, por citar los más recurrentes, tematizaban los recitales. En una época de especial efervescencia de la revitalización de lo folk, la figura de Schindler es capital para entender el proceso de aprehensión de este material llevado a cabo en la ciudad más prometedora de la costa este norteamericana, envuelta en un frenético desarrollo en todos los órdenes. El aumento poblacional, que ya superaba los diez millones por aquel entonces, perfiló un público ansioso por hallar referentes y conocer las raíces del viejo continente.

Es pertinente, por tanto, preguntarse acerca del trabajo acometido por Schindler sobre el material musical, con el fin de encontrar claves interpretativas en torno a la funcionalidad de su labor. A este respecto, el carácter de sus armonizaciones sobre folklore español son resumidas por el profesor García Laborda (2012: 38) en los siguientes términos:

1. Schindler realizó múltiples acompañamientos y armonizaciones de melodías populares españolas destinadas sobre todo a su interpretación en la Schola Cantorum de Nueva York.
2. Las siete melodías vascas realizadas arregladas para coro mixto muestran una estructuración formal bien organizada y una hechura melódica más bien moderna, con cadencias tonales claras.
3. Las armonizaciones dejan siempre intacta la melodía popular, que se mantiene sin solución de continuidad en alguna de las voces del coro en una voz solista acompañada por las demás voces.

4. Las armonizaciones de estas melodías populares son modernas, muestran una sólida técnica armónica en la disposición y entramado de las voces, así como una buena conducción de las mismas con predominio de texturas homofónicas, y ponen de manifiesto que el compositor tiene un claro dominio de los recursos corales.

5. La gran incógnita que queda por despejar es la localización de la procedencia de estas melodías vascas y de sus armonizaciones. En primer lugar, hay que determinar si son composiciones originales del propio Schindler, si son copia de otras composiciones, escritas y copiadas a mano por Schindler para su uso en la Schola Cantorum o, finalmente, son composiciones que utilizó Schindler procedente de su amistad con numerosos músicos y compositores españoles contemporáneos suyos […]

De lo expuesto anteriormente se desprenden determinados aspectos que destacan el carácter pedagógico de la obra de Schindler, como la ya aludida repercusión de sus recopilaciones folklóricas en los conciertos de la Schola Cantorum o la importancia de las relaciones con otros músicos o personas señaladas de la época, como meollo de la transmisión de repertorios. Sin embargo, se muestran también otras claves muy interesantes, especialmente los trabajos de mediación para hacer de las composiciones entes accesibles. En ese aspecto la maestría de Schindler es envidiable ya que, a pesar de tratarse de trabajos que no entrañan una dificultad extrema en la armonización, conjugan elementos compositivos propios con otros tomados de las fuentes orales, en aras de presentar un producto musical más completo.

Como indica García Martín (2013: 202), la faceta folklorista es ampliamente conocida por estudiosos de esta rama de la musicología. Sin embargo, como la propia autora enfatiza, hay una gran cantidad de obras de otro tipo que acaban de configurar la brillante trayectoria del autor, destacando, por ejemplo, sus numerosas incursiones por la música escénica, puestas en valor de manera singular en los últimos tiempos (Olarte Martínez 2016). Por este motivo, si el repertorio folklórico puede ser utilizado como ejemplo de un interés inusitado, existe otro tipo de material musical que cumple funciones diferentes. Nos referimos concretamente al abordaje, por parte de Schindler, de arreglos de obras de grandes compositores venidos de la tradición culta occidental.

En este sentido, es común hallar transcripciones o arreglos de obras muy significativas. Con frecuencia, suele tratarse de composiciones sumamente importantes en su ámbito de creación. Pensemos, por ejemplo (de entre las innumerables que pudieran ser citadas), en las aportaciones sobre Tomás Luis de Victoria (el motete *O vos omnes* o la composición *Tenebrae Factae Sunt,* parte del *Officium Hebdomadae Sanctae*), las cuales se desarrollan como un acompañamiento a las partes vocales preexistentes, pensando por supuesto en el ensayo de un grupo coral (lo cual aparece señalado de manera fehaciente en las publicaciones con la acotación *For rehearsal only*), pero respetando siempre la luminosidad tan característica de la obra de Victoria. Es de destacar, pues, la labor didáctica de estas simplificaciones ya que, en muchos casos (al menos para el autor), su interés no pareciera transgredir los márgenes de la preparación de los conciertos. Por tanto, la arquitectura de la voz pianística se centra, como es costumbre, en enfatizar los giros más veloces y las entradas de los cantantes, facilitando su empaste.

Resaltamos el hecho de que este ejemplo se trata de una auténtica referencia en nuestro patrimonio musical (baremamos el potencial de la obra entendiendo que al propio Felipe Pedrell le ocupó la edición de dicha composición) para hacer notar el singular papel que Schindler cumplió trasladándola a Estados Unidos. En los casos expuestos, como era costumbre, Charles Winfred Douglas ejerció como traductor del texto al inglés (otro

elemento fundamental para entender el interés divulgador al que aludimos). La cercanía de este músico y editor de música sacra a Schindler es evidente, habiendo glosado el recorrido de la Schola Cantorum para los interesados que acudían a las conferencias celebradas en el Hotel Plaza de Nueva York (Andrés Bailón 2016: 215). No es casual que Schindler fijase sus miras en composiciones como las de Victoria, como tampoco lo era que cuando quiso elaborar un compendio de óperas que delineasen una historia más o menos completa de este género tratase de recuperar partituras de los compositores cruciales para su entendimiento (Montoya Rubio 2013).

A pesar de que la inmensa dimensión de la figura de Schindler sobrepase muchos límites de los ámbitos musicales y, por consiguiente, su faceta como transmisor de conocimientos sea ingente, dentro de la música vocal, el hecho operístico no deja de ser un lugar recurrente, en tanto en cuanto fue el origen del éxito de su carrera en Alemania y la llave que le dio acceso a la ciudad de Nueva York, vía Metropolitan. Es por ello que, en torno a este ámbito, podemos encontrar aportaciones teóricas de gran relevancia, especialmente si las ubicamos en su contexto. Al margen del mencionado compendio *The Development of Opera* (1913), cuyas interioridades ya destacamos en publicaciones anteriores (2013), destacan obras como *Boris Goudonoff and the life of Mussorgsky* (1913), la cual (como se indica en la propia publicación) forma parte de una conferencia introductoria (para la Schola Cantorum, 8 de noviembre de 1912) por cuyo interés fue plasmada, al año siguiente, por *The North American Review Publishing Co*. La academia (incluso el gran público norteamericano) tenía posibilidad, a través de este tipo de disertaciones, de conocer gracias a elementos analíticos, pero también por medio de anécdotas e historias traídas de primera mano, cómo se gestaron algunas de las composiciones angulares para el género operístico. Como señalamos, metodológicamente, Schindler vincula los aspectos vitales del Mussorgsky con elementos sociales, para configurar explicaciones acerca de los rasgos compositivos y estilísticos. Sin duda, su conocimiento *in situ* de la música rusa (culta y popular, como también lo fue de la española, facilitaba este tipo de aproximaciones muy cercanas a la pedagogía musical desde ámbitos no formales.

IV. CONCLUSIONES

La vida de Kurt Schindler puede ser interpretada en clave pedagógica. La idea de que todo músico lleva consigo un bagaje de conocimiento íntimo y personal que guarda para sí no es válida para esta figura. Por este motivo, todas las actividades que realizó, desde el trabajo de campo y posterior transcripción y arreglo hasta la composición o la dirección coral, convergen en un mismo sentido, mostrando un patrón de la enseñanza musical, si se quiere, desde los ámbitos no formales, pero casi siempre con una intencionalidad patente. Por consiguiente, la música vocal, bien sea música culta (ópera u otro tipo de arreglos) bien se trate de melodías de transmisión oral, tuvo un peso fundamental en la labor pedagógica de Schindler, entendida como un estilo de vida en el que el contacto personal solía tener una funcionalidad de encuentro musical transmisor de conocimientos.

Es sumamente interesante observar cómo muchas de las amistades que Schindler supo cultivar en todos los lugares que visitó o donde residió tenían una funcionalidad más allá del hecho social en sí: o bien permitir el trabajo compilador o bien, especialmente en el contexto neoyorquino, fomentar la puesta en práctica de la música contactada en Europa. Estos hechos no pueden ser soslayados, ya que es sumamente importante entender que sin la tupida red de contactos (estudiados con profusión por determinados autores, como ha quedado de manifiesto en apartados precedentes), la misión transmisora musical (y por ende formativa) no habría sido posible.

De acuerdo con lo expuesto, los registros que pudo generar merced al patrocinio de las ayudas citadas a lo largo de este texto, permitieron fijar un repertorio de tradición oral,

pero ese motivo, loable por sí mismo, se vio completado cuando se dio vigencia a las obras por medio de la interpretación y la ilustración de las mismas en sus incontables idas y vueltas a cruzando el Atlántico. En este sentido, España fue un foco de interés prioritario para Schindler y, por consiguiente, dar a conocer su cultura y tradiciones a través de su música popular se erigió en aspecto prioritario a lo largo de su vida. No es casual que, años después de su muerte, el recuerdo a su figura por la agrupación que fundó y a la que se dedicó durante años, la Schola Cantorum (a cuyo cargo entonces se encontraba Hugh Ross) ofreciese en su memoria un concierto donde destacaba la música española por encima del resto y que, además, fuera su obra póstuma ampliamente conocida por todos *Folk Music and Poetry in Spain and Portugal* la que acaparase la mayor importancia del evento. Pero, además, como ha sido señalado a lo largo del escrito, el deseo por facilitar el acceso del público norteamericano a la música occidental no se limitó al ámbito de lo folklórico, sino que ha podido ser constatado un auténtico esfuerzo, especialmente a través de transcripciones y armonizaciones para coro, por hacer llegar compositores señeros de la tradición culta que pudieran pasar desapercibidos para una incipiente audiencia con intereses en ello. Es en este ámbito donde Schindler muestra, además de facilidad para rescatar temas y seleccionar acertadamente el material musical, una gran capacidad para presentar las obras de manera accesible, consiguiendo que, además, conservasen su originalidad. En esos equilibrios entre el rigor, la fidelidad al texto y la necesidad de transmitir conectado a la sociedad a la que se dirige, Schindler se erigió en un verdadero maestro.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrés Bailón, Sergio (2016): "Kurt Schindler presenta a Claude Debussy. Elementos de música oriental y otras afinidades culturales de la Belle Epoque en Le Martyre de Saint Sebastien". En: Andrés, Sergio de (ed.) Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental. Salamanca: Ediciones de la Universidad, pp. 213-236.

Bradley Polytechnic Institute Bulletin (1921): Vol. 3, nº 1.

Brito Barrote, Susana de (2012): "Passagens de Kurt Schindler por Portugal. Um estudo baseado nas quatro secçoes de fotografías (1929-1935)". En: Olarte, Matilde (ed.): Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España. Baiona: Dos Acordes, pp. 351–379.

Douglas, Charles Winfred (1914): "The History and work of the Schola Cantorum". En: VV.AA. Studies in Musical Education History and Aesthetics. Papers and Proceedings. Cincinnati, Ohio: Editorial Office of Music Teachers' National Association, pp. 248–260.

Frontera Zunzunegui, María Enriqueta (2012): "Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: Cómo rastrear información en archivos digitalizados de prensa". En: Olarte, Matilde (ed.): Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España. Baiona: Dos Acordes, pp. 17 – 39.

Frontera Zunzunegui, María Enriqueta (2010): "El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización". En: Etno – Folk. Revista de Etnomusicología 16-17, pp. 15–34.

García Laborda, José María (2012): "Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español". En: Olarte, Matilde (ed.): Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España. Baiona: Dos Acordes, pp. 17–39.

García Martín, Judith Helvia (2013): "El lenguaje musical en los lieder de Kurt Schindler. De Schubert a Debussy". En: Olarte, Matilde y Capdepón, Paulino (eds.): La

Música Acallada: Liber Amicorum José María García Laborda. Salamanca: Amarú, pp. 201–223.

Leibrock, Cornelia / Leibrok, Constanze (2013): "Exploring the Epistolary Estate of Kurt Schindler: Using a Spreadsheet for Facilitating Input and Sorting of Data". En: Olarte, Matilde y Capdepón, Paulino (eds.): La Música Acallada: Liber Amicorum José María García Laborda. Salamanca: Amarú, pp. 246–290.

Montoya Rubio, Juan Carlos (2013): "The Development of Opera de Kurt Schindler: Introducción a su selección musical y recepción". En: Olarte, Matilde y Capdepón, Paulino (eds.): La Música Acallada: Liber Amicorum José María García Laborda. Salamanca: Amarú, pp. 117–132.

Montoya Rubio, Juan Carlos / Olarte Martínez, Matilde (2012): "Un país en la mochila: La organización del material fotográfico de Kurt Schindler". En: Olarte, Matilde (ed.): Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España. Baiona: Dos Acordes, pp. 553–651.

Moreira Portela, Jaime (2013): "Difusión y recepción de la música rusa en Estados Unidos bajo la actividad de Kurt Schindler". En: Olarte, Matilde y Capdepón, Paulino (eds.): La Música Acallada: Liber Amicorum José María García Laborda. Salamanca: Amarú, pp. 225–243.

Olarte Martínez, Matilde (2016): "La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX". En: Andrés, Sergio de (ed.) Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental. Salamanca: Ediciones de la Universidad, pp. 237–280.

Olarte Martínez, Matilde (2013): "Contextualización del proyecto Plans for the Study of Spanish Folklore de Kurt Schindler". En: Olarte, Matilde y Capdepón, Paulino (eds.): La Música Acallada: Liber Amicorum José María García Laborda. Salamanca: Amarú, pp. 291–310.

Olarte Martínez, Matilde (2012): "La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX". En: Olarte, Matilde (ed.): Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España. Baiona: Dos Acordes, pp. 553 – 651.

Olarte Matínez, Matilde (2010): "Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España". En: Etno – Folk. Revista de Etnomusicología 16-17, pp. 35–74.

Olarte Martínez, Matilde / Montoya Rubio, Juan Carlos (2012): "Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus corresponsales". En: Olarte, Matilde (ed.): Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España. Baiona: Dos Acordes, pp. 652–681.

Schindler, Kurt (1941): Música y poesía popular de España y Portugal. Nueva York: Hispanic Insittute.

Schindler, Kurt (1913): The Development of Opera. From Its Earliest Beginnings to the Masterworks of Gluck; A Practical Entertaining Demonstration of Musical History in the Form of a Continuous and Diversified Concert – Program. Nueva York: G. Schirmer.

The Bulletin of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences (15-09-1917)

The New Music Review and Church Music Review (1919): Vol 18, nº 208.

Wier, Albert E. (ed) (1938): "Schindler, Kurt". En: The MacMillan Enclyclopedia of Music and Musicians (vol. 2), pp. 1664.

Wier, Albert E. (ed). (1938): "Schola Cantorum". En: The MacMillan Enclyclopedia of Music and Musicians (vol. 2), pp. 1679–1680.

EL PROGRAMA PUEBLOS MÁGICOS VERSUS LA CULTURA. ¿REALIDAD O SIMULACIÓN? EL CASO DE TEPOZTLÁN Y CUETZALÁN.

Uhnak, Adam

EL PROGRAMA „PUEBLOS MÁGICOS“ VERSUS LA CULTURA. ¿REALIDAD O SIMULACIÓN?EL CASO DE TEPOZTLÁN Y CUETZALÁN

I. INTRODUCCIÓN

“Quien tiene magia, no necesita trucos...” (Informante 1, Cuetzalán)

Este breve comentario apareció publicado en una red social. Lo firmaba un joven de Cuetzalán, probablemente con la única intención de expresar su orgullo por ser oriundo de uno de los pueblos que forma parte de la popular red mexicana de poblaciones turísticas conocida con el nombre de "Pueblos Mágicos". Ciertamente no anticipó la ola de reacciones que desencadenaría su breve reflexión.

En unos pocos minutos se sostendría una acalorada discusión con todo tipo de opiniones, críticas, muestras de admiración, aunque también insultos. Quien no tuviera demasiado interés, se sorprendería simplemente de la cantidad de personas capaces de discernir el mensaje oculto de una simple reflexión. ¿Qué debe buscarse entonces tras estas reacciones tan acaloradas?

En el siguiente artículo, trataremos de responder a esta cuestión. Seguramente el lector no se sorprenderá si comenzamos afirmando que, a pesar de la evidencia obtenida, no está a nuestro alcance, ni es nuestra intención tomar partido por alguno de los intervinientes. Más bien nos esforzaremos en aclarar el modo en que el asunto de los "Pueblos Mágicos" puede evocar una discusión tan polifacética.

Para ello deberemos volver la vista hasta finales del siglo XX, cuando el turismo mexicano experimenta un descenso significativo de la cifra de visitantes. Tal declive impactó negativamente en el presupuesto estatal y, con el fin de evitar nuevas pérdidas, se tomaron medidas gubernamentales con la consiguiente adopción de nuevas estrategias para su puesta en práctica. Desde este momento, la Secretaría de Turismo, SECTUR[1], se centra en buscar alternativas a los conceptos turísticos ya existentes en el país. Además de las crisis económicas y el aumento de la delincuencia en el cambio de milenio, se observaron otros problemas debidos a la escasa diversificación turística y la desigual distribución de los sitios turísticos en los estados de la federación. Con el fin de subsanar las mencionadas carencias, se realizaron pormenorizados estudios de los que surgirían varios programas turísticos a cargo de organismos gubernamentales.

En los primeros años del nuevo se puso con la implantación experimental de tales programas y hoy en día puede afirmarse que funcionan a pleno rendimiento y son operativos en diversos ámbitos al nivel federal. Uno de los primeros, y hasta el momento el más exitoso[2] en cuanto a beneficios económicos para las arcas del estado, es el programa “Pueblos Mágicos” que para 2018 se habrá ampliado de los 4 primeras poblaciones a las 111 actuales.[3]

El acelerado ritmo de implantación del programa, así como el modo en que se gestionan las poblaciones incluidas, que para muchos expertos y para la opinión pública en general resulta cuestionable, son objeto de crítica constante. El ejemplo mencionado al principio no es sino una muestra de la diversidad de puntos de vista sobre la gran cantidad de cuestiones generales en las que el programa interviene mediante sus mecanismos de gestión, y con cada nuevo dato sobre el

1 Secretaría de Turismo del gobierno de la República. En adelante, SECTUR.

2 Para más información sobre el éxito del programa “Pueblos Mágicos” y su concepción puntera e innovadora, consulte la página oficial de la Secretaría de Turismo del gobierno de México. Disponible en: www.gob.mx/sectur (última consulta: 12. 5. 2018)

3 Lista actual de Pueblos Mágicos. Disponible en: https://www.mexicodesconocido.com.mx (última consulta: 12. 5. 2018)

tema, se plantean nuevas dudas que dan lugar a un sinnúmero de reacciones divergentes. (Fernández Poncela Valverde López Levi 2013: 13)

Consideramos que el método de trabajo elegido para el análisis etnológico del programa "Pueblos Mágicos" resistirá adecuadamente posibles irregularidades de interpretación, y dará lugar a conclusiones pertinentes con respecto al tema de investigación planteado.

II. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE ANÁLISIS

Tanto el proceso de preparación previa, como la realización de constantes investigaciones han permitido la interacción de varios modelos metodológicos útiles para elaborar finalmente un procedimiento de investigación exhaustivo, el cual presentaremos brevemente a continuación. En nuestro caso, la selección se ha basado en bibliografía especializada, fuentes consultadas en el ámbito académico, así como información recopilada con anterioridad a nuestro viaje al lugar de investigación. Las notas recogidas en rutas académicas previas han facilitado la definición de rasgos distintivos propios al área de investigación y, según nuestro punto de vista, para su análisis nos hemos decantado por el enfoque de investigación más complejo con el que explotar el potencial ya conocido.

El carácter específico del ámbito cultural mexicano unido a la variedad de situaciones que se dan en toda investigación requiere, ante todo, y como característica esencial de la metodología, flexibilidad a la hora de adoptar un enfoque. Tal flexibilidad, junto con la naturaleza del tema, es determinante en la elección del método cualitativo como el más apropiado, método por otra parte utilizado principalmente en ciencias sociales como una alternativa relevante si fuera preciso modificar el plan de investigación en el curso de la misma.

> "La apertura de una encuesta o entrevista cualitativa no solamente permite la obtención de nuevos datos en asuntos en principio no relacionados con el tema propuesto; Asimismo, brinda la oportunidad a quien investiga de complementar los modelos teóricos con nuevas ideas y "variables"." (Stake 1978: 5)

La imprevisibilidad de los resultados obtenidos tras el análisis del tema en cuestión, era otros de los que se contaba de antemano. "Pueblos Mágicos" lleva funcionando desde hace relativamente poco tiempo y esto se refleja en una administración parcialmente especializada y en la falta de resultados científicos. Por esta misma razón, la operatividad de un método cualitativo es ventajoso en tanto que facilita la capacidad de reacción ante imprevistos, así como la adaptación ante problemas de investigación emergentes.

En el caso de zonas de investigación remotas – desde nuestra perspectiva México es una de ellas -, la duración de la estancia, y por ende la duración de la ruta académica están claramente fijadas desde antes del comienzo del viaje. La naturaleza de los estudios realizados y las posibilidades asociadas de recoger muestras *in situ*, no permiten una estancia más larga a quienes viajan desde Europa, lo cual repercute en el perfil del proyecto de investigación. El científico como elemento extraño en un entorno dado, inspira precaución a los posibles encuestados, al tiempo que el establecimiento de contactos profesionales supone un proceso prolongado que limita potencialmente el tamaño de la muestra de estudio. Por lo tanto, resulta preciso centrarse en un número menor de casos (puede tratarse de un caso individual, un grupo, una organización o unidad residencial, un proceso o un evento) que se examinará con mayor detalle aplicando el método cualitativo. Su uso va unido al desarrollo y devenir de unas circunstancias concretas, así como a las descripciones narrativas evitando al tiempo la perturbación del entorno natural en el que se realiza el estudio. La evidencia obtenida en una investigación se presenta en forma de afirmaciones mutuamente relacionadas y fundamentadas en mayor o menor medida, por las que describen la dinámica de cierto sistema de relaciones. El investigador de campo no observa "variables" o

"factores": ve a personas realizando actividades juntas de tal modo que claramente los interconecta. Incluso existen opiniones acerca del descubrimiento de relaciones teóricas *in situ*, en su forma original. (Gomm Hammersley Foster 2000: 99)

Según Jan Hendel, gracias al método cualitativo el investigador de campo se convierte en un detective buscando y analizando cualquier dato que contribuya a la aclaración de preguntas de investigación, extrayendo conclusiones deductivas e inductivas, seleccionando en función de sus propias consideraciones lugares de observación o individuos a los que contemplar en momentos distintos. El análisis y la recopilación de datos se realizan simultáneamente: el investigador recopila los datos, los analiza y decide qué resultados precisa para posteriormente repetir el proceso. En el transcurso de dicho ciclo, vuelve a evaluar sus creencias y sus conclusiones. (Hendl 2005: 50)

Hendl formula una definición que representa de forma indirecta una de los procesos concretos de recopilación de datos en el método cualitativo. Se denomina observación participante y, según Herbert Blumer, su práctica constituye el fundamento de la observación naturalista, es decir, el estudio del sujeto en su entorno natural. Debido a la complejidad que entraña la recogida de información, consideramos dicha investigación clave en la exploración de un entorno específico. (Hendl 2005: 87)

Además de las preguntas de investigación directamente relacionadas con el objeto de estudio, los significados emergentes en el proceso surgimiento de los fenómenos sociales que se dan en una comunidad determinada nos familiarizan con las normas sociales de comportamiento necesarias para su correcta interpretación. Debe tenerse en cuenta que sin una comprensión clara de las especificidades culturales del lugar objeto de la observación, la información se reduce a datos sin contexto y a mensajes sin contenido.

> "Para que el investigador comprenda el comportamiento humano, ha de ver el problema desde la posición del objeto de observado. Las personas se deciden sobre la base de tales significados, no de los significados que les atribuyen los científicos. Es necesario aprender a aceptar el papel del otro." (Hendl 2005: 87)

Los intentos de formar parte de la vida cotidiana en el lugar donde se lleva a cabo la investigación, han ayudado a disminuir las muestras de desconfianza de las personas observadas. Justamente es ese desapego desde su punto de vista el que acerca al investigador al meollo de la cuestión que desea dilucidar.

La observación participante es una investigación continua: no determina en qué momento ha de encenderse la grabadora, o plantearse la primera pregunta, puede denominarse observación deliberada cuyo fin es capturar los momentos más precisos de la realidad objetiva como punto de partida para contextos generales mediante operaciones analíticas posteriores. En el curso de la observación, el científico recoge una gran cantidad de información relacionada con el tema objeto de estudio, y por lo tanto se enfrenta a diversos obstáculos para atenerse a ciertas características observables, ya sea la sistematicidad, la planificación sistemática o la gestión. (Disman 1993: 36)

Este edificio recién construido, cuyo puntal es el método cualitativo, cuenta además con otros mecanismos de análisis que hacen que la observación participante sea más eficaz. Los resultados obtenidos en la investigación de campo influyeron en la decisión de optar por estos últimos. Su elección fue influenciada por los resultados obtenidos directamente en el campo. (Silverman 2005: 13)

La primera opción fue el uso de grupos focales basados principalmente en una discusión grupal moderada por los propios investigadores. En ellos se hace sobre todo hincapié en la interacción grupal y su objetivo consiste en obtener datos e ideas de los participantes sobre un determinado tema del que sería más difícil obtener información fuera del grupo. (Morgan Spanish 1984: 259)

Dado que existen ciertas similitudes entre esta técnica de investigación y la entrevista grupal, en la que un investigador trabaja de manera similar con varias personas, aunque con un formato de pregunta - respuesta sin que haya interacción entre los miembros del grupo. El grupo focal nos ha parecido la técnica de investigación más adecuada ya que se esperaban diferentes actitudes dentro del grupo, habida cuenta de la naturaleza del tema. No obstante, en la práctica los resultados no fueron los esperados por lo que no fue posible emplearla para obtener evidencia relevante. Debido a la dimensión política del tema, se generó un sentimiento de temor entre los entrevistados, por lo que las actitudes negativas tendían a ocultarse en público y solo se mostraban en entrevistas individuales. En la mayoría de los casos, los individuos se negaban a expresar su opinión ante otras personas, con lo que no resultaba viable llevar a cabo un debate. Tras varios intentos fallidos, descartamos utilizar este método y continuamos con las entrevistas individuales.

Nuestra atención se ha centrado en la recopilación de datos mediante entrevista cualitativa, la cual podemos considerar la técnica básica para obtener material de análisis. La entrevista puede llevarse a cabo con algunas modificaciones en el modo en que el entrevistador planee las preguntas.

El respeto, incluso el temor, que en ocasiones infunde el investigador a los informantes, fue desapareciendo conforme el diálogo se hizo más natural, comparable a una situación de la vida cotidiana, y la entrevista fue evolucionando fluidamente hacia otros niveles. Las entrevistas semiestructuradas se utilizaron únicamente como técnica complementaria debido principalmente al tiempo limitado para realizar la observación. En caso de considerar alguna respuesta fundamental con respecto a un fenómeno concreto y resultar complicado concertar otra entrevista más larga, la creación de un esquema simple con preguntas típicas abiertas o semiabiertas nos ayudó a hacer más eficaz la entrevista en formato breve.

III. EL ENTORNO OBJETO DE ESTUDIO

Como mencionamos anteriormente, en el momento de diseñar y llevar a cabo la presente investigación[4], el programa "Pueblos Mágicos" incluía decenas de poblaciones en toda la federación mexicana. Teniendo en cuenta las diferencias culturales y geográficas entre cada uno de los posibles entornos objeto de estudio, no resultaba realista crear una red de investigación adecuada sin reducir previamente el número de localizaciones.

Tampoco puede obviarse el hecho de que para obtener pruebas contundentes que convenzan al lector de la exactitud de las conclusiones que extraigamos, lo primero es elegir bien los entornos de estudio.

La reducción del número de espacios de investigación sobre la base de ciertos criterios comunes, es una alternativa adecuada para que la investigación cualitativa brinde información relevante. No se trata de afirmar que los resultados de un área de investigación restringida puedan aplicarse en general a todas las localizaciones presentes en el programa, pero creemos que con cuestiones y preguntas de investigación claramente identificadas, se hallarán puntos comunes entre todas las poblaciones que abarca el programa "Pueblos Mágicos".

El mayor inconveniente a la hora de evaluar los hallazgos obtenidos en los entornos seleccionados tiene que ver con imprecisiones interpretativas que intentaremos reducir mediante los mecanismos de control en la propia selección. Cuando hablamos de mecanismos nos referimos a criterios de selección claramente definidos resultantes de la naturaleza de la investigación y de los objetivos del presente trabajo.

El primer criterio consiste en descartar todas aquellas poblaciones sin perfil turístico anterior al lanzamiento del programa. Solo mediante tal diferenciación es posible demostrar los

4 Investigaciónes en México: De septiembre a diciembre 2014 y de febrero a abril 2016

cambios debidos a la implantación del programa en comparación con el turismo como tal. En lugares donde haya turismo posteriormente, no es realista hallar contextos similares.

Otro criterio de selección se basa directamente en el tema objeto de estudio. Dedicaremos nuestra atención exclusivamente al análisis cultural el cual requiere contar con un intervalo temporal más amplio. Dado que el programa solo ha estado operativo durante 17 años, nos centraremos en aquellos destinos en los que comenzó a implantarse primero o que formaron parte de la primera ola en el diseño de dichas estrategias turísticas.

Otro criterio de medición igualmente importante es la naturaleza común de los lugares estudiados. Al comparar los hallazgos de la investigación, se hace necesaria la presencia de características comunes. Nos centraremos concretamente en aquellos aspectos básicos que hayan hecho que un lugar dado se convierta en población turística y que, por lo tanto, hayan sido motivo para la concesión dl título de "pueblo mágico".

Los criterios así definidos, junto con la experiencia adquirida en investigaciones previas, dan como resultado la selección de dos poblaciones concretas en el centro de México: Tepoztlán, en el estado de Morelos, y Cuetzalán en el estado de Puebla. Ambas ya llevaban varias décadas siendo populares destinos turísticos varias décadas antes de unirse al programa, es decir, antes de su puesta en marcha. Su potencial turístico proviene del carácter distintivamente originario de estas poblaciones, así como la preservación de las zonas arqueológicas de las que forman parte, o se sitúan a poca proximidad de las mismas.

Los motivos por los que ambas poblaciones se adhirieron al programa "Pueblos Mágicos" fueron su innegable interés turístico, así como la posibilidad real de hacer el turismo más eficiente. Tepoztlán, junto con otras tres poblaciones piloto, entró a formar parte del programa en 2001, mientras que Cuetzalán se unió un año después. (Rosas Valenzuela Aguilera Saldaña Fernández Sorani Dalbon 2013: 14)

Cuetzalán se encuentra a 174 kilómetros al noreste de la capital, Puebla, y a 290 kilómetros de Ciudad de México. Esta población, cabecera municipal de Cuetzalán, está compuesta de 8 municipios: San Miguel Tzinacapan, Reyes Hogdan, Santiago Yaucuitlalpan, Zacatipan, Xocoylo, San Andrés, Xiloxochico y Yohualichan. Dichas unidades administrativas incluyen a su vez a 135 localidades más pequeñas dispersas por todo el territorio montañoso de Sierra Norte de Puebla.(Estado de Puebla)

Tepoztlán se encuentra en el norte del estado de Morelos a una distancia de 74 kilómetros de Ciudad de México. El municipio, cuya cabecera se encuentra en Tepoztlán consta de otras siete localidades: Amatlán de Quetzalcoatl, Santo Domingo Ocotitlán, San Juan Tlacotenco, Santa Catarina, San Andrés de la Cal, Santiago Tepetlapa e Ixtepec. (Estado de Morelos)

Ambas poblaciones fueron nombradas "pueblos mágicos" casi al mismo tiempo y se relacionan en nuestro modelo de análisis sobre todo porque cuentan con una oferta turística similar, gracias a la cual se pueden considerarse comparables. Sobre la base de los resultados obtenidos, será posible descifrar el impacto de la implantación del programa turístico en la cultura de ambas poblaciones.

IV. MODELO DE ANÁLISIS

El programa "Pueblos Mágicos" se compone de tres niveles interdependientes entre sí. Tal simbiosis crea un todo funcional tal como se conoce desde la práctica. Al más alto nivel, en este caso el Estado (representado por SECTUR), el programa se crea como marca comercial en el ámbito del turismo, cuyo objetivo principal consiste en reportar beneficios a las arcas federales. Tal hecho ha quedado patente desde sus orígenes y así lo aseguran los líderes gubernamentales. El estado se sitúa pues en la cima de esta cadena de relaciones imaginaria. Otro componente, situado

a un nivel inferior es la ciudad/pueblo (administración) quien se encarga de la adhesión al programa. Si cumple con las normas previamente establecidas y acordadas, se une al mismo y se compromete a implantarlo. Existe cierta dependencia entre ambos niveles; Se trata ante todo de dependencia económica. Con el fin de respetar las normas del programa, la administración se sirve de financiación proveniente del presupuesto estatal, mientras que a su vez el estado obtiene beneficios provenientes del mayor número de turistas. Esta simbiosis económica entre el gobierno estatal y la administración se da gracias al grupo que se encuentra al final de la cadena, grupo formado por los lugareños de las poblaciones denominadas "mágicas".

Tomando como punto de partida la naturaleza del tema del presente artículo, la alternativa más adecuada es investigar el programa al nivel del grupo final: la población de los sitios incluidos en el programa. Tal elección se apoya en los siguientes argumentos. Una investigación centrada en niveles superiores probablemente daría resultados más bien generalizados y una imagen compleja del programa en forma de datos cuantitativos.[5]. Una investigación de este tipo sería adecuada para analizar los aspectos económicos del programa, cuyo estudio compete a otras disciplinas científicas. Asimismo, puede esperarse que un análisis de los niveles superiores del programa "Pueblos Mágicos", dé lugar a resultados sesgados por convicciones políticas. No podemos obviar esta realidad ni aun aplicando procedimientos metodológicos en el nivel más bajo, aunque considerando que los vínculos políticos son más débiles, el riesgo es menor.

V. REALIDAD VERSUS "REALIDAD"

La teoría del simulacro del filósofo francés Jean Baudrillard se basa en un abandono del mundo real, que da como resultado un distanciamiento gradual de la realidad y su sustitución por la ficción. Describe la transición gradual de la realidad a la hiperrealidad en varias fases:

1. El signo refleja la realidad básica
2. El signo enmascara y oculta la realidad
3. El signo enmascara la ausencia de realidad (simulación)
4. El signo se convierte en un simulacro sin relación alguna con la realidad (Baudrillard 1998: 166-184)

Esta percepción de la realidad es una alternativa adecuada, en el contexto del presente trabajo, para analizar la necesidad de un programa destinado a aumentar el atractivo del entorno turístico. Somos conscientes de que el turismo en sí supone un instrumento propiciatorio de encuentros culturales resultantes del contacto entre diferentes costumbres socioculturales. (Balsev Clausen 2012: 2) La idea de convertir una población turística en un ámbito atractivo lleno de atracciones interesantes y que supongan una experiencia turística se traduce en medidas que no se basan en posibilidades realistas del turismo cultural, sino en la idea de satisfacer expectativas. Precisamente por eso se llega a una situación en que los cambios ya no se parecen a la cultura que presentan y se ven reemplazados por una ficción. (Quintero Llanes Gutiérrez 2009: 3-13)

Todas las fases del esquema de Baudrillard sobre la transformación de la vida real en una ficción están también presentes en las localidades estudiadas. Si el producto objeto de deseo forma parte de esa cultura concreta, su forma se vuelve más eficiente. Si el producto cumple con los requisitos esperados, se adapta a las necesidades de implantación y, si está completamente ausente, se diseña de nuevo. La ficción se convierte así en la realidad del turismo ofertado y reemplaza su forma original. A continuación, a modo de ejemplo de construcción de un espacio turístico,

5 El gobierno mexicano presenta directamente los aspectos económicos del programa, en los resultados de la evaluación anual. Están disponibles en la página estadística oficial. http://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/PueblosMagicos.aspx (ultima consulta: 12. 5. 2018)

analizaremos varias manifestaciones de cultura material, así como algunas muestras libremente observables que confirman nuestras suposiciones.

Con el fin de cumplir con el concepto de mejora visual del entorno, el programa comenzó por impulsar cambios y renovaciones en la arquitectura. Las estructuras históricas de algunos asentamientos considerados parte integrante del patrimonio cultural material, se adaptaron a las normas del programa mediante diversas modificaciones. Al comienzo, las intervenciones arquitectónicas en las localidades estudiadas se centraron principalmente en la reconstrucción del centro y alrededores inmediatos. La plaza se convirtió así en una zona turística que, en el marco de la aplicación del programa, pasó a ser un elemento representativo del recién instaurado plan turístico.

La evidencia es El hecho de que tanto en Cuetzalán como en Tepoztlán se iniciara una reconstrucción integral de sus plazas tras la adhesión de ambas poblaciones al programa, da cuenta de lo anteriormente dicho. A la luz de las entrevistas, ambos emplazamientos no precisaban de grandes obras, ni de nuevos planes urbanísticos. La reconstrucción en Tepoztlán se justificó como "mejora inevitable del estado inadecuado" (Informante 1, Tepozlán) que resulta insuficiente de acuerdo con los intereses turísticos por los que se ha optado:

> "Dicen que hace falta para los turistas. ¿Y los que venían aquí, incluso cuando no éramos "mágicos", ¿a esos no les hacían falta mejoras? Y nadie se lo pidió… Nadie sabía de dónde salieron esas ideas, solo cuando aparecieron autos y excavadoras entonces nos enteramos de que iba a pasar algo ". (Informante 2, Tepoztlán)

Previamente a la puesta en marcha del programa, en la Plaza Cuetzaláne se habían empleado exclusivamente materiales naturales, lo cual se adapta a su ubicación geográfica y el carácter general del lugar. Después de obtener el título de "mágico", la plaza sufrió una reconstrucción integral sin conservarse sus características originales.

> "Muchos no estaban de acuerdo, pero no se pudo hacer nada. Cuando terminó la reconstrucción, a uno de ellos se le ocurrió que se pintara bien grande en el suelo de piedra en medio de la plaza el símbolo "Pueblos Mágicos". Por suerte la gente se enteró antes de que pudieran hacerlo y logramos evitarlo. A ver, ¿qué habría de tradicional en ello?" (Informante 2, Cuetzalán)

Después de haber pasado varias estancias alternas en ambas ubicaciones, nos pareció que ambas plazas coincidían ópticamente en varias características. Aunque no fueran idénticos, hallamos varias similitudes sobre las que los informantes nos fueron llamando la atención durante la investigación y para las que su explicación fue la siguiente:

> "Esto también es obra de "Pueblos Mágicos". Es para que los turistas puedan saber desde el primer vistazo que se encuentran en una población perteneciente al programa. Puede encontrarlo en otros lugares y especialmente en aquellos que están en el programa desde hace muchos años." (Informante 3, Cuetzalán)

No solo las opiniones críticas, sino también quienes estuvieron a favor y consideraron justificada la reconstrucción de la plaza en aras del turismo, admitieron que la limitación y la adaptación de un espacio común al turismo limita los encuentros con la población local. Lo que una vez fue un lugar dedicado exclusivamente a las interacciones entre los locales se transforma en una zona turística y desplaza indirectamente los hábitos cotidianos que cada vez cuentan con menos espacio. El resultado es un mayor anonimato y el aislamiento individual en la comunidad local.

Por lo que sabemos. tanto por las entrevistas realizadas, como por la observación *in situ*, el centro turístico del programa "Pueblos Mágicos" es en particular la plaza y las calles colindantes.

Tras la reconstrucción total o parcial de la plaza, el programa continúa adaptando la apariencia de su entorno mediante varios reglamentos que varían según el destino. Aunque dichos reglamentos no sean los mismos en las dos poblaciones estudiadas, el objetivo de su aplicación sigue quedando bien patente.

La administración de Tepoztlán se ha centrado en los últimos años en reforzar y mantener una simbología programática común. Tales ideas se han materializado en la reforma de fachadas exteriores, no solo en edificios públicos, sino también en edificios de propiedad privada. privada. Como resultado, las calles cercanas a la plaza están pintadas uniformemente con los colores oficiales del programa.

> "Un día, llamó a la puerta un hombre, un funcionario, y traía dos cubos de pintura. Me explicó que había un reglamento que nos obligaba, sí, sí, oye bien, que nos obligaba a pintar las fachadas de las casas según la plantilla oficial. Hasta un metro desde la acera, en burdeos y el resto es blanco". (Informante 4, Cuetzalán)

Los informantes se refirieron a esta práctica como un modo de devolver a ciertos edificios su apariencia histórica la cual se había ido perdiendo, o estos habían sufrido reformas en los últimos años, y la aplicación de un color común serviría para ocultar nuevos materiales incompatibles con el aspecto tradicional esperado de estas localidades. Ambos casos cuentan con explicaciones diferentes, sin embargo, ningunos de los dos no encuentran en apoyo, ni la aceptación de la opinión pública. La imposición de una apariencia generalizada en todas las poblaciones, cuyo origen es exclusivamente parte del programa, se percibe como una eliminación de la singularidad y la supresión de la autenticidad en aquellos destinos afectados.

Otra prueba que contradice totalmente la estrategia principal adoptada, es la entrada en vigor de un reglamento en Tepoztlán en el año 2016. Las casas ubicadas en los alrededores de la plaza habrán de someterse a la construcción de balcones como parte uno de los nuevos atributos representativos del programa. El Reglamento no cuenta con apoyo dentro de un contexto histórico y esta nueva apariencia supone otra decisión controvertida que transforma un lugar únicamente sobre la base de las innovaciones turísticas que propone "Pueblos Mágicos":

> "Ahora tenemos que cerrar las ventanas de los balcones, mañana nos dirán que nos asomemos a ellos y saludemos a los turistas, ¿y en medio año nos ordenarán qué ropa ponernos? ¿Cómo es posible que esto ocurra verdaderamente? ¿Nadie lo ve como un teatro sin justificación? Si yo fuera un turista que viniese aquí frecuentemente, y de año en año viera los cambios que están ocurriendo aquí, lógicamente no podría tragarme algo tan ingenuo y engañoso". (Informante 3, Tepoztlán)

Una de las prioridades de "Pueblos Mágicos "es la preservación de la artesanía cuyos productos tradicionales de la cultura material mexicana. Obviamente que este plan se aplicó en ambas localidades de estudio, la cuestión que queda por responder es el modo en que se llevó a cabo su ejecución en cada caso. Una tradición ancestral, que comenzó a hacerse más eficaz justamente desde su ingreso al programa es la organización del mercado tradicional bajo el nombre de *tianguis*.[6]. El contexto histórico hace que destaque como uno de los elementos turísticos representativos con respecto a los productos tradicionales, típicos del lugar concreto en el que se organiza este mercado. En Tepoztlán está ubicado justo en el centro, cerca de la plaza antes mencionada. Tanto en las agencias de viajes, como directamente en Tepoztlán se le conoce como un mercado local donde comprar alimentos o productos resultantes de la labor local. Aunque nuestras investigaciones han confirmado parcialmente esta descripción, no es posible darla, por cierto, sino más bien todo lo contrario:

6 Mercado tradicional cuyos orígenes se remontan a la época precolombina.

"Es cierto que vendemos y, sobre todo, que nos gustaría vender algo típico de aquí, pero las circunstancias han cambiado, nosotros hemos cambiado. Hace tiempo vendía solo cosas que había hecho en casa y las materias primas se las compraba a gente de aquí. Ahora casi ya no queda nadie a quien comprar y es mucho más caro. Hoy ya no merece la pena, mejor compro al por mayor mucho más barato y gano mucho más. Y puedo hacerlo libremente, nadie controla a nadie, si es local, tradicional o lo que sea. Solo viene un funcionario, pagamos por el puesto y vendemos lo que queremos". (Informante 4, Tepoztlán)

Las mercancías y productos expuestos no están sujetos a ninguna selección que limite o determine la naturaleza de los productos a la venta. A menudo nos encontramos con que trata de ocultarse la información sobre su procedencia, aunque después de una breve conversación, obtenemos la verdadera respuesta:

"Solo se dice que es tradicional, todo lo que vendo como mexicano es tradicional, ¿o no? (Risas). A nadie le importa, mira cómo se ve. Allí se venden juguetes chinos, allá recuerdos indios y por aquí se pasean hombres con camisetas de "Pueblos Mágicos" constantemente. Les escuché varias veces decir que hay pocos puestos, que no ganan mucho con el alquiler. Entonces, ¿de qué se trata?" (Informante 5, Tepoztlán)

Los motivos que apunta tal diversidad de respuestas tiene un denominador común: la falta de control y la laxitud de las autoridades competentes, por lo que podemos asumir que la situación observada es fruto de la adaptación a las normas impuestas. En este caso, no sólo las actitudes y valoraciones de los entrevistados, sino también la observación participante demuestra que la venta y presentación de los productos tradicionales es una información de marketing generalizada que no se basa en datos completos y fiables. Del mismo modo, como ocurre con la intervención arquitectónica, se trata de una situación gestionada y preservado por su potencial turístico y no aporta autenticidad, característica básica del turismo cultural. Por otra parte, es importante tener en cuenta que este caso el producto tradicional es más bien aquel identificado con la cultura mexicana como tal, por lo que no se pueden mencionar sus especificidades regionales. Si el análisis se redujera exclusivamente a productos locales, la información recopilada mostraría una mayor desviación de la estrategia original de "Pueblos Mágicos".

No afirmamos que la exposición y venta de productos tradicionales en los lugares estudiados sea inexistente, pero no se trata de productos esenciales y. Según las declaraciones registradas, los distribuidores están abandonando el mercado laboral:

"Vendo ropa tradicional, cosida a mano, una camisa me lleva casi tres semanas y, por eso no puedo venderla por 200 pesos como los vendedores que las fabrican a máquina. Algunos de ellos ni siquiera admiten que están cosidos mecánicamente, y por eso nadie me compra una camisa tan cara. ¿Qué debo hacer entonces? Si vendo una por semana, me doy por satisfecha, no podré aguantar así por mucho más tiempo… Si no tengo suficiente dinero, vendo una pieza por 150 pesos. Tienen un valor de al menos 700 pesos, pero no me queda otra opción". (Informante 5, Cuetzalán)

Obtuvimos respuestas similares en el centro de Cuetzalan en donde los lugareños, a nivel individual o a nivel colectivo en grupos organizados en gremios, venden productos tradicionales hechos a mano:

"Si viene por aquí un vendedor el sábado en hora de mercado y vende pulseras, pendientes, colgantes y llaveros similares a los que fabricamos nosotros, no vendemos casi nada. El turista no sabe que no compra un producto tradicional de Cuetzalán, pero no podemos hacer nada al respecto. Por eso lo único que nos queda es, venir todos los días a ofrecer a los turistas la mercancía en mano. Así que a pesar de que el gobierno nos haya ayudado y haya puesto en marcha este programa, para nosotros, la gente corriente, nada ha cambiado." (Informante 6, Cuetzalán)

En Tepoztlán, la venta de productos artesanales tradicionales se combina por lo general con productos de importación, ya que la rentabilidad de los puestos de venta con surtido exclusivamente tradicional es insostenible debido a la enorme competencia existente. Un informante nos explicó cómo se llevan a cabo este tipo de ventas:

> "Solo vendemos productos tradicionales mexicanos hechos a mano, porque esa es la esencia básica de este tipo de comercio: la promoción de la cultura tradicional. Mientras desde "Pueblos Mágicos" se dice eso, ¿por qué no se hace nada para cumplirlo? Ahora ya no es posible porque todo el mercado local está lleno de copias baratas y de bienes sobre los que no se sabe nada de su procedencia. Estamos llevando este negocio sobre todo por convicción. Si nuestros padres no tuvieran otro trabajo, no seríamos capaces de mantenernos solo con esto". (Informante 6, Tepoztlán)

Sobre la base de un análisis de la información recogida *in situ*, no es posible afirmar que la implantación del programa en ambas ubicaciones sea un incentivo para activar o preservar de forma sistemática los productos artesanales tradicionales. Aunque el estado de las cosas no tiene por qué deberse únicamente a la presencia del programa "Pueblos Mágicos", tampoco podemos afirmar que esté lo suficiente involucrado en una reforma de la situación actual. No descartamos el hecho de que en algunos casos pueda lograrse una adecuada implantación, pero mientras haya más pruebas en contra de la estrategia original, las medidas actuales no pueden considerarse suficientes.

Del mismo modo, el enfoque opuesto para presentar la singularidad cultural de las poblaciones de estudio es la oferta de servicios que se estableció después de la puesta en marcha del programa. La oferta actual, tanto en Tepoztlán como en Cuetzalán, no muestra ningún tipo de singularidad cultural, sino que recoge más bien elementos propios del turismo de ocio que del turismo cultural. Tal afirmación se basa en la observación participante realizada, aunque se confirma igualmente por el análisis del material de investigación recopilado:

> "Todavía hay un problema sobre eso mismo. Si el programa que trae turistas hasta aquí no consigue dejar claro que nuestro potencial turístico es nuestra cultura y no la italiana o la estadounidense, no podrá cambiar demasiadas cosas". (Informante 7, Tepoztlán)

Un informante, al ser entrevistado, comentó algo acerca de la amplia oferta de restaurantes que en Tepoztlán es una mezcla de varias cocinas nacionales. Los servicios se adaptan a los turistas y a sus hábitos culturales:

> "Durante los fines de semana en los locales se pone música cubana, se tocan canciones francesas y estadounidenses. Me parece que quizás lo que voy a decir suene xenófobo, pero nosotros no somos un resort, ni queremos serlo. Esta no es la pinta que debería tener y no está bien ". (Informante 8, Tepoztlán)

Existe, especialmente en Tepoztlán, un claro concepto multicultural tras la oferta turística en donde se da preferencia a la diversidad, aunque su origen no se encuentra únicamente en la diversidad cultural mexicana sino también en la diversidad global.

> "En la calle principal de nuestro Tepoztlán, justo frente a la plaza hay una tienda de recuerdos llamada Taj Mahal. Venden objetos de origen indio, a solo 50 metros más abajo hay un local donde miden el aura y un piso más arriba se puede comer en un restaurante cubano. Aparte de que no tiene nada que ver con Tepoztlán, tampoco tiene nada que ver con México. ¿Hasta dónde quieren llegar?" (Informante 9, Tepoztlán)

En Cuetzalán las capas culturales superpuestas sobre el fondo local no son tan perceptibles, aunque los lugareños observan pasos inadecuados similares en otro aspecto.

> "Lo que vi en Tepoztlán es realmente demasiado, aquí no nos habría pasado porque la gente no lo habría permitido. ¿Pero ha visto que en la calle de al lado hay un Coppel?[7] Nadie sabía lo que estaban tramando hasta que pusieron el cartel con el nombre. Es cierto que da trabajo a la gente, pero no trabajan tantos cuetzaleños como se había esperado. De cualquier manera, una tienda así no tiene mucho que hacer en nuestro pueblo, es que es ridículo". (Informante 7, Cuetzalán)

Por lo que parece, el diseño y la mejora de la oferta turística, junto con la comodidad para los turistas que visitan la zona no pueden circunscribirse a, ni explicarse mediante un elemento clave preciso que de algún modo asociase las modificaciones realizadas con la preservación del carácter único del entorno cultural. Con la cuidadosa selección de ejemplos tangibles que se validan mediante observación participante y con el apoyo de una gran cantidad de testimonios de residentes en los lugares estudiados, pretendemos confirmar que nuestras suposiciones eran bien fundadas, y para ello ampliamos el alcance de la investigación metodológica. Aparte de la falta de apoyo para la creación de lugares turísticos en la estrategia original, no podemos obviar sus posibles consecuencias. Si el propio programa mantiene el carácter ficticio de un elemento cultural entre los actores (lugareños), la influencia de la repetición convertirá este en una realidad que sustituirá a la forma originaria. De tal modo, existe una confusión entre realidad y ficción que da lugar a lo que Baudrillard denomina hiperrealidad.[8]. En la hiperrealidad se da un aislamiento total de vivencias y experiencias previas, y así la forma imaginaria se transforma en una realidad sin posibilidad de vuelta atrás. (Baudrillard 1998: 166-184)

La aplicación de este enunciado teórico al fenómeno en cuestión y a la luz de los resultados antes mencionados, se infiere que la legitimación de las intervenciones del programa y su imposición como forma auténtica de cultura transmuta la cultura para consumo turístico en el estado actual de la cultura originaria, lo cual podemos considerar como consecuencia inaceptable de las mejoras destinadas a entornos turísticos.

VI. CONCLUSIÓN

En el artículo *El programa "Pueblos Mágicos" versus la cultura. ¿Realidad o simulación? El caso de Tepoztlán y Cuetzalán*, se ha tratado de aportar una perspectiva analítica mediante la teoría antropológica de Jean Baudrillard a la implantación de la estrategia turística del gobierno mexicano en un entorno cultural específico en las que se han estudiado dos poblaciones.

Antes del comienzo de la investigación y la adopción del enfoque analítico, ya éramos lo suficientemente conscientes de la extensión del área de estudio en la que el programa se implantó y sigue operativo. A modo de conclusión, queremos hacer hincapié en que el diseño de la investigación expuesto en el presente artículo, no puede aplicarse sumariamente a todo elemento cultural, o en otras poblaciones integradas en el programa "Pueblos Mágicos", aunque sí creemos en su utilidad como modelo de investigación relevante para analizar cuestiones referidas a la gestión de programas turísticos en México. Mediante la teoría de Baudrillard hemos diseñado una investigación basada en la discriminación y análisis de unos componentes culturales que confirman la hipótesis de que la aplicación del programa en un entorno cultural concreto socava la autenticidad de dicho entorno, lo cual es contradictorio con la estrategia oficial de sus creadores. Basándonos en la observación participante y en las declaraciones de los entrevistados, hemos construido un método analítico de validación fundamentado en los esfuerzos del programa para aumentar el

7 Coppel es parte de una cadena de supermercados que vende bienes de consumo para el hogar.

8 La hiperrealidad es un constructo mental que impide la confrontación con experiencias previas y que solo identifica los modelos diseñados en la actualidad.

atractivo de entornos turísticos en respuesta al aumento del turismo en las poblaciones estudiadas. En los hallazgos se incluyó una serie de características culturales y se puso de relieve la función del programa como instrumento para el cambio cultural en los componentes de análisis seleccionados.

VII. BIBLIOGRAFIA

Balslev Clausen, Helene (2012): El turismo - la nueva manera de negociar la identidad nacional mexicana. En http://vbn.aau.dk/en/publications/el-turismo-la-nueva-manera-de-negociar-la-identidad-nacional-mexicana(c0bd5a38-022f-4947-973e-5cf0a5ba7d98).html (12. 5. 2018)

Baudrillard, Jean (1998): Simulacra and Simulations. Stanford: Stanford University Press. En http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-simulacra-and-simulations.html (12. 5. 2018)

Disman, Miroslav (1993): Jak se vyrábí sociologická znalost. Praga: Karolinum

Estado de Morelos: Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. En http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM17morelos/municipios/17020a.html (12. 5. 2018)

Estado de Puebla: Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. En http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21043a.html (12. 5. 2018

Fernández Poncela, A. M. /Valverde M. /López Levi, L. (2013): La magia de los pueblos mágicos. En http://148.228.173.140/topofiliaNew/assets/1-m5c-apf-mvv-lll.pdf (12. 5. 2018)

Gomm, Roger/Hammersley, Martyn/Foster, Peter (2000): Case Study and Generalization. En. Gomm, Roger/Hammersley, Martyn/Foster, Peter (eds.): Case Study Method. London: SAGE, pp. 98-115.

Hendl, Jan (2005): Kvalitativní výzkum – Základní metody a aplikace. Praga: Portál

Morgan, D. L./Spanish, M. T. (1984): Focus groups: A new Tool for qualitative Research. En. Qualitative Sociology, 3 [Nº], pp. 253-270

Rosas, A./Valenzuela Aguilera, A. /Saldaña Fernández, M. /Sorani Dalbon (2013): Pueblo mágico y la conservación del patrimonio. Caso de estudio Tepoztlán, Morelos (2002-2012). En http://148.228.173.140/topofiliaNew/assets/1-m5c-car-ava-msf-vsd.pdf (12. 5. 2018)

Silverman, David (2005): Ako robiť kvalitatívny výskum. Bratislava: Ikar

Stake, Robert (1978): The Case Study Method In Social Inquiry. En: Educational Researcher, 7 [Nº], pp. 5-8

Quintero, S. R. /Llanes Gutiérrez, R. A. (2009): Patrimonio y turismo: el caso del Programa Pueblos Mágicos. En http://148.228.173.140/topofiliaNew/assets/coloquio09rojo-llanes.pdf (12. 5. 2018)

ADAPTACIÓN DE CONSTRUCCIONES RELIGIOSAS CATÓLICAS A LAS NECESIDADES TEMPORALES: UNA OPCIÓN DE PATRIMONIALIZACIÓN

Mirtha Pallarés Torres
María Eugenia Pallarés

ADAPTACIÓN DE CONSTRUCCIONES RELIGIOSAS CATÓLICAS A LAS NECESIDADES TEMPORALES: UNA OPCIÓN DE PATRIMONIALIZACIÓN

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la adaptación de edificaciones, práctica tan antigua como la propia arquitectura que forma parte del desarrollo histórico de los territorios a lo largo de los siglos. Proceso por el cual una edificación es recuperada para un uso diferente al original, lo que trae consigo un proyecto con elementos nuevos y diferentes, que intentan realzar los atributos del edificio original. Se busca reutilizar las edificaciones adaptándolas a nuevos usos, lo que tiene como objetivo principal prolongar el ciclo de vida en función de los valores que le son atribuidos, y que se estima deben trascender como bien heredable, fundamentalmente porque son las manifestaciones de las distintas épocas que identifican las localizaciones conformando su identidad, pudiendo obedecer a su carácter urbano o porque forman parte de la memoria colectiva, y aunque no necesariamente son edificios históricos o monumentales merecen ser adaptados a través de una intervención actualizada contemporánea necesaria y con una nueva función que mantenga su estructura.

Se busca revalorizar la ciudad construida, lo existente, mediante la readecuación de las nuevas funciones en las centralidades históricas, se trata de, -la reutilización como el reemplazo de usos obsoletos por unos usos viables nuevos- (Architectural Record, febrero 1995), lo que permite abrir nuevas perspectivas y mecanismos de intervención, generando nuevos retos asociados a accesibilidad, simbologías y relaciones sociales que le dan el sustento. Conjunto de acciones que buscan la habilitación de espacios para que funcionalmente puedan ser reincorporados a la sociedad y a la vida contemporánea mediante una nueva significación.

La ciudad como todo organismo vivo mutante, crece y se desarrolla, cambia y se modifica en el tiempo y en su forma, mediante las renovaciones necesarias para su evolución. Intervenciones o casuística que se producen mayoritariamente al interior de los inmuebles, estableciendo una relación entre la obra y el contexto que incidirá en el medio urbano como un producto sistémico que se inserta en las estructuras preexistentes modificando el entorno favorablemente si satisface las necesidades de los habitantes. Acción abordada en zonas periféricas y centrales o antiguas y nuevas, que permiten mejorar el funcionamiento de la ciudad en su conjunto, mediante la revitalización de zonas en abandono o a través de la preservación del patrimonio, protegiendo la identidad cultural de la comunidad. Importante señalar que además facilita una gestión eficiente y es una opción razonable desde la perspectiva económica porque de lo contrario serían desaprovechados lo que generaría costos sociales.

> Rehabilitar implica mejorar el hecho de habitar, buscando el equilibrio entre los aspectos técnicos, la preservación de los valores patrimoniales y los criterios de equidad social, de eficiencia económica y de preservación del medio ambiente (los tres puntales de la sostenibilidad) (RehabiMed, 2005; 13).

La adaptación o reutilización de un inmueble permitirá conservarlo en el tiempo, sin embargo, su tiempo de vida dependerá de la capacidad de adaptación que presente, y una buena intervención beneficiará el edificio, su entorno y a los propietarios del bien. Por otra parte, una reutilización no lograda puede provocar un futuro abandono que llevará al deterioro, pérdida de identidad de barrio o ciudad y a los recursos económicos invertidos. En ese contexto y dado que el rescate del pasado es un instrumento útil para fortalecer la identidad de la sociedad se revisarán dos casos exitosos de reconversión de edificaciones ocurridos en la ciudad de Santiago de Chile, se trata de edificaciones simbólicas y dotadas de una aparente carga histórica, fueron templos católicos, lugares de culto religioso erigidos en una época en que la religión católica cumplía un rol muy importante en la sociedad chilena y especialmente en la educación. Las capillas La Caridad y Esclavas del Corazón de Jesús construidas a fines del siglo xix y principios del siglo xx respectivamente, formaron parte de escuelas administradas por órdenes religiosas dedicadas a la formación y al asistencialismo.

La construcción de esta infraestructura religiosa ocurrió en el período en que se produjo la consolidación de la Independencia de Chile, donde la necesidad de progreso y estabilidad política originó la separación de la institución Iglesia Católica del Estado de Chile, lo que se manifestó desde la unidad confesional a la libertad de culto, como consecuencia de la creciente secularización social. En ese contexto la gestión del poder tuvo su expresión sobre el territorio y Santiago ciudad capital se transformó para acoger el nuevo rol que demandaron los ciudadanos ordenando el crecimiento y generando el espacio social necesario para desarrollarse, extensión de la ciudad que fue coincidente con la producción de instalaciones destinadas al culto católico, instaladas en zonas preferentemente residenciales y abriendo camino al crecimiento e intensificando su compromiso asistencial caracterizado por la entrega de servicios de salud y educación.

La morfología de las edificaciones religiosas del período fue variada y estuvo condicionada por la disponibilidad de recursos, la convocatoria que generaba la producción de cada templo y la gestión de las órdenes administradoras, que actuaron como promotoras de la expansión de la institución iglesia y de la construcción de la infraestructura religiosa católica.

La distribución e impronta de los templos sobre el territorio fue la estrategia de la Iglesia Católica para destacarse y competir con otros credos, convocando desde la imagen y entregando una nueva impronta a sectores deteriorados para rescatarlos o incorporarlos a la trama urbana. En este período la arquitectura tuvo un singular desarrollo, influenciada por modelos europeos proveniente de diversas culturas y materializada a través de nuevos materiales y sistemas constructivos que dieron origen a novedosas edificaciones acordes con las expectativas de la nueva sociedad. Corriente ecléctica que tuvo diferentes interpretaciones sustentadas en historicismos propios como en la apropiación de influencias desconocidas o propias de otras culturas[(1)].

En el tiempo los cambios sociales y culturales, junto a la instalación de distintos modelos educacionales y la incorporación de nuevas demandas provocaron obsolescencia de algunos usos y por consiguiente cambios de localizaciones dejando estructuras en desuso, entre ellas las

[1]Además de la influencia del territorio que desarrolló los valores románticos e históricos, se incorporaron influencias orientalistas propiciadas por el colonialismo del siglo XIX que aportó con el intercambio testimonial y exótico que tuvieron algunos países de Europa con Asia y África.

capillas mencionadas, que debido a la impronta que tenían en sus territorios merecieron una reconversión tendiente a la búsqueda de nuevos usos que les permitieran conservarse, ya no como piezas de museo, que independiente del valor que presentan por ser edificaciones destinadas al habitar social, deben seguir siendo valoradas desde el uso, idealmente en funciones que valoricen la arquitectura y reinstalen sus atributos sociales.

II. CARACTERIZACIÓN DE LAS CONSTRUCCIONES RECONVERTIDAS:

II.1 Capilla La Caridad

Localizada en la comuna de Santiago en un sector que tuvo carácter rural hasta 1850, y que a consecuencia del crecimiento y desarrollo de la ciudad se urbanizaron las tierras agrícolas del sur de la Alameda de las Delicias, originando las primeras cuadras de la calle Dieciocho. Con el nuevo trazado la Alameda, eje principal de la ciudad se articuló con el Campo de Marte, hoy Parque O´Higgins, lo que generó una fuerte demanda por instalarse en el sector, transformándose en una zona residencial para personas vinculadas con la minería, y con ello la construcción de mansiones de estilo neoclásico y sus variantes, asumiendo la postura ecléctica del período, localizándose a contar del 1860 preferentemente la clase alta. En este contexto se construyó la mansión de propiedad de Don Manuel Camilo Vial Formas[2]. De arquitectura colonial con tres patios destinados a acoger distintas actividades: patio para los carruajes, patio para la vida hogareña y patio para el servicio y las aves.

Al pasar de los años con fecha 23 de marzo de 1858 la propiedad fue adquirida por el Estado de Chile para ser entregada a la Congregación de las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, para instalar un Dispensario, una Escuela externa y posteriormente un Orfelinato. En 1902 la Congregación encargó al arquitecto francés Eugènne Joannon Crozier el diseño y construcción de la Capilla La Caridad que estaba destinada a oratorio de las religiosas.

La capilla fue emplazada al interior de la propiedad, al centro del primer patio, dando origen a dos patios cuadrados a similitud de la casa tradicional chilena, composición que separa los distintos estamentos del conjunto organizados en torno a patios con distintas jerarquías y con un fin específico, que se adapta a las necesidades de la congregación, que es de carácter privado y de uso exclusivo. El inmueble presenta orientación norte sur, con un acceso principal que enfrenta al altar y sobre él un segundo piso donde se ubica el coro y dos accesos laterales que se relacionan con los patios interiores.

Interiormente corresponde al modelo de nave única cubierta con una bóveda de crucería falsa que remata en el altar, de cabecera ochavada y con un ábside poligonal cubierto por una bóveda estrellada, iluminada por una linterna vertical de forma cilíndrica. La iluminación natural se logra a través de tres ventanas ojivales ubicados en las fachadas oriente y poniente, donde destacan seis vitrales[3] que representan la vida de santos asociados a la Congregación.

[2] Importante político, Ministro de Estado y Senador de la República.

[3] Fabricados en Lyon por el artista Lucien Bégule.

Volumétricamente destacan cuatro torrecillas ubicadas en los vértices de la cubierta revestidas en tejuela plana de pizarra. La capilla fue construida en albañilería de adobe y tabiquería de madera con cielos abovedados y bóveda estrellada nervada de madera de roble. El cielo fue revestido en yeso y pintado, destacando los distintos planos con cambios en el color de la pintura. Los paramentos exteriores fueron estucados con mortero de cemento pintados y el revestimiento interior fue estuco y enlucido de yeso pintado, los antepechos se revistieron con madera tallada.

La Capilla La Caridad presenta características arquitectónicas formales y espaciales que la destacan, entre las cuales, es posible observar armonía en la composición de sus fachadas, elementos ornamentales refinados, materialidad y técnicas constructivas sobresalientes y tipología estructural, lo que provocó que el Consejo de Monumentos Nacionales dependiente del Ministerio de Educación catalogara la zona en que se encuentra el inmueble como parte de la "Zona Típica" mediante el Decreto Supremo N° 0126 del 7/02/1983, y a la capilla como "Inmueble de Interés Histórico y Artístico".

En 1974, producto de la construcción de la Carretera Panamericana Norte Sur, 1.600 m^2 del predio fueron expropiados quedando la propiedad reducida a casi 2.200 m^2. En el año 1973 las religiosas cerraron la casa de la Congregación y el inmueble fue transferido a la Universidad de Chile, en 1981 al Instituto Profesional de Santiago y en 1993 a la Universidad Tecnológica Metropolitana. Actualmente, la casona alberga a la Casa Central de la Universidad Tecnológica Metropolitana, UTEM, Casa de Estudios creada en 1993 y sucesora del IPS. La construcción ha manteniendo su arquitectura original con importantes y respetuosas restauraciones

La Capilla hoy a cambiado de uso transformándose en Salón de Honor de la Universidad y se ocupa principalmente para actos solemnes de carácter académico y como escenario de muestras culturales, exposiciones, espectáculos de teatro y conciertos, destacándose por su excelente acústica y el esplendor místico de su ambiente. Las intervenciones más importantes provocadas por el cambio de uso[4] consistieron en la apertura de puertas de escape en los muros laterales, retiro de imágenes y simplificación de pinturas, conservando los vitrales. También se cambió el recubrimiento de piso a fin de dotar de las condiciones acústicas que demandó el destino de Salón de Honor y se incorporó iluminación artificial.

[4] La Universidad de Chile transformó la propiedad en Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, convirtiendo la Capilla en Salón Auditorio, para lo cual el Arzobispado de Santiago emitió la autorización de "uso profano" que se otorga a edificaciones que fueron creadas para el ejercicio de la fe católica. Luego la propiedad fue ocupada por programas que en 1981 pasaron a integrar el Instituto Profesional de Santiago que en 1993 se transformó en Universidad Tecnológica Metropolitana.

FIGURA1

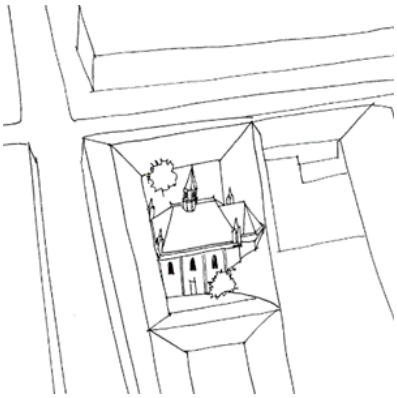
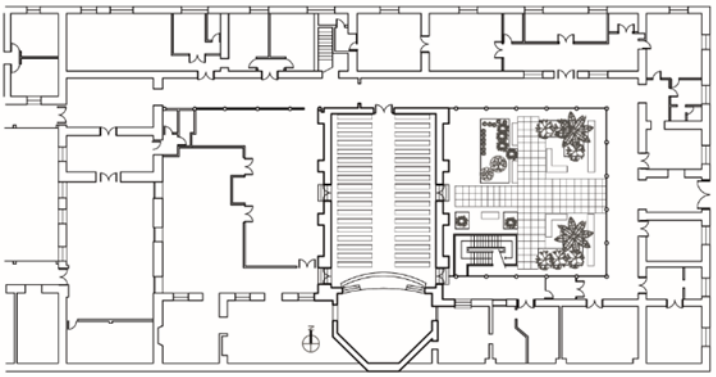


FIGURA 2

FIGURA 3

FIGURA 4



II.2 Capilla Esclavas del Corazón de Jesús

En este caso la capilla forma parte de un conjunto educacional de enseñanza privada, gestado en el siglo xx ligada a la Congregación de Las Hermanas Esclavas del Corazón de Jesús Argentinas. El conjunto presenta un patrón de emplazamiento que ocupa gran parte de la manzana, que está organizado en base a zonas diferenciadas con mayor superficie en el centro educacional y estructurado en base a patios interiores y edificios perimetrales, disposición asimilable a la espacialidad del claustro con una manifiesta composición horizontal que contrasta con el volumen capilla en el centro de la composición y como lugar de encuentro con el entorno y la ciudad.

Su origen se gesta en la década de 1920 producto del crecimiento urbano hacia el sector oriente, en sus inicios este sector alojó industrias, fincas agrícolas y propiedades religiosas y fue la iglesia la Divina Providencia quien dio origen al nombre de la comuna. Con la llegada de la clase alta al sector fue necesario urbanizar la zona, otorgando conectividad y una adecuada dotación de servicios donde las órdenes religiosas tuvieron una destacada participación entregando alternativas de formación y educación.

La capilla de orientación oriente poniente se ubicó al sur del colegio. El modelo se basó en una superficie rectangular y una serie de arcos apuntados ubicados perpendiculares a los muros perimetrales, que arrancaron desde pilares adosados reforzados exteriormente con contrafuertes que dividieron en tramos regulares el volumen longitudinalmente. Arcos que se unieron en altura con vigas de madera cuya función fue soportar la cubierta a dos aguas que cubrió toda la sala. El precedente tipológico de este modelo de construcción se encuentra en la arquitectura monástica cisterciense observable en ejemplos como los dormitorios de los monjes del Monasterio de *Santes Creus* de Tarragona y el Monasterio de Poblet. Interiormente la capilla presenta un espacio amplio para la prédica y un presbiterio considerable para la liturgia visible a toda la feligresía. El acceso se marcó con un volumen adicional, pórtico de acceso central con dos accesos laterales que se conectan con los ejes laterales que se manifiestan en segundo nivel y facilitan el ingreso a la capilla en el segundo nivel.

El sistema constructivo de arco diafragma permitió cubrir grandes luces, siendo más económico que el sistema abovedado, fundamentalmente debido a la disponibilidad de los materiales utilizados y el menor tiempo de ejecución y montaje, sin embargo, la fragilidad del sistema también estuvo asociada al empleo de madera en las soluciones de techumbre, material de fácil combustión y sensible a las patologías derivadas de la humedad que afectan la resistencia.

El colegio, convento y capilla de las Monjas Argentinas Esclavas del Corazón de Jesús fue uno de los conjuntos que formó parte del barrio Pedro de Valdivia, institución que en el año 2009 puso término a sus actividades docentes por falta de vocaciones religiosas y de financiamiento para la mantención del conjunto educacional, producto de ello se vendieron las instalaciones a la Universidad Autónoma de Chile[5]. El nuevo proyecto de edificación debió conservar la capilla y la primitiva casa de la quinta[6] por tratarse de Inmueble de Conservación Histórica.

Sin embargo, la capilla fue adaptada para su nuevo uso y entre los años 2012 y 2015 se remodeló el altar la sacristía y el confesionario y se repusieron todos los vitrales, manteniendo su composición de tonos y colores. Además, se realizó el mural que ocupa la superficie posterior al altar por el artista visual Marcelo Guerra que expresa la Resurrección y la conexión entre Jesús y el Sagrario. En el exterior se reconstruyó el acceso norte para establecer internamente la conexión con las actividades y diversas expresiones culturales que acogerá ahora la capilla.

[5] Universidad privada fundada en agosto de 1989.

[6] Perteneció al ex alcalde de la Comuna Abraham Del Río Soto-Aguilar.

FIGURA 5

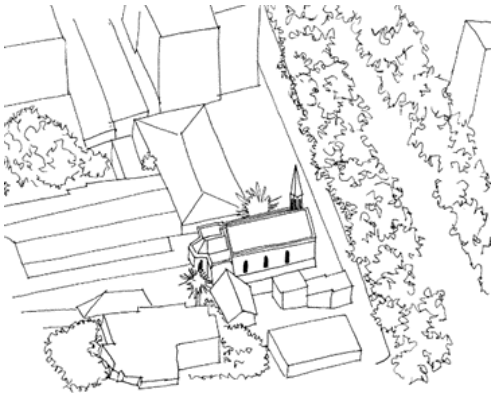


FIGURA 6

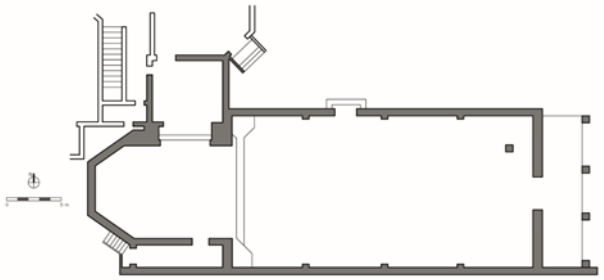


FIGURA 7

FIGURA 8

III. NOTAS FINALES

Si bien los casos son numerosos en el período y ocurren principalmente en la arquitectura residencial, para la elaboración de este artículo se analizaron dos casos de la arquitectura religiosa católica que presentan reminiscencias góticas, que están catalogados como inmuebles de conservación histórica y su obsolescencia que motiva el cambio de uso es la falta de vocaciones y la imposibilidad de la mantención del inmueble. Son capillas de escuelas o colegios enfocados a distintos públicos objetivos que han sido adquiridos por instituciones educacionales y que en ambos casos su nuevo uso o destino es acoger distintas actividades artísticas o culturales. Actividades propias y necesarias en centros de formación universitaria posibles de ser acogidas en espacios con estructuras acordes a la función de uso, con capacidad de adaptación, sin grandes alteraciones estructurales por su morfología y con una carga significativa que se relaciona con su historia e identidad, lo que hace posible la sutura del edificio en su conjunto y con el entorno la ciudad.

En ambos casos lo relevante es la reconversión de las edificaciones desde los usos posibles de instalar y que no solo valorizan las construcciones, sino que las hacen parte de funciones requeridas por nuevas generaciones que las asumen como propias, incorporándolas en sus recorridos y vivencias. Para las ciudades sin duda es un aporte, porque permite mantener la identidad de los lugares y hacerlos reconocible por sobre cualquier consideración desde sus edificaciones, que en los distintos paisajes y entornos los transforma en únicos, evidenciando el rol de la arquitectura como testimonio de la historia y evolución de los distintos lugares y territorios.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acta de Sesiones Municipales. Vol. 22 del 22 de julio de 1941, p 145-197. Archivo Histórico de Providencia.

Acta de Sesiones Municipales. Vol. 23, 2 de julio de 1942, p 262-280. Archivo Histórico de Providencia.

Acta de Sesiones Municipales. Vol. 27, 17 de junio de 1943, p 20-41. Archivo Histórico de Providencia.

Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago. (1861). Tomo II, 1853-1860. Imprenta de la Opinión.

Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago. (1901). Tomo XIV, 1898-1900. Imprenta Cervantes.

CARRIÓN, Fernando (ed.) (2001). *Centros históricos de América Latina y El Caribe,* BID / UNESCO / FLACSO, Quito.

GUTIERREZ, Luis., Tomicic, Roque. (1978). Iglesias Neogóticas de Santiago. Seminario Universidad de Chile. Santiago.

GUZMÁN Robinson, Rosa. (1993). Para una restauración crítica de la Casa Central de la Universidad Tecnológica

JOANNON Rivera, Eugenio. (2009). Eugénne Joannon Crozier. Lyon 1860 - Santiago 1938. Editorial Municipalidad de Santiago. Santiago. Chile.

Metropolitana ex IPS. Trilogía, Ciencia - Técnica - Espíritu. Vol. 13, N° 21, diciembre 1993. Universidad Tecnológica Metropolitana. Páginas 7 - 20.

MUÑOZ de la Parra, Fernando. (1977). José Forteza Ubach (1863 - 1943). Departamento de Diseño Arquitectónico, Universidad de Chile. Santiago. Chile.

PALMER, Montserrat. ((1984). La Comuna de Providencia y la Ciudad Jardín. Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

PEÑA Muñoz, Manuel. (2008). Chile Memorial de la Tierra larga. RIL editores. Santiago. Chile.

REHA BIMED. *Método RehabiMed. Arquitectura tradicional mediterránea. I Rehabilitación, ciudad y territorio* [en línea]. Barcelona, 2005 [fecha de consulta: 23 de octubre de 2014]. Disponible en:

http://www.rehabimed.net/Publicacions/Metode_Rehabimed/I.Rehabilitacio_Ciutat_i_Territori/ES /1a%20par te.pdf

V. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Emplazamiento Capilla La Caridad. Fuente: Elaboración propia

Figura 2: Planta Capilla La Caridad. Fuente: Elaboración propia

Figura 3: Imagen Exterior Capilla La Caridad. Fuente: Elaboración propia

Figura 4: Imagen Interior Capilla La Caridad. Fuente: Elaboración propia

Figura 5: Emplazamiento Capilla Esclavas del Corazón de Jesús. Fuente: Elaboración Propia

Figura 6: Planta Capilla Esclavas del Corazón de Jesús. Fuente: Elaboración Propia

Figura 7: Imagen Exterior Capilla Esclavas del Corazón de Jesús. Fuente: Elaboración Propia

Figura 8: Imagen Interior Capilla Esclavas del Corazón de Jesús. Fuente: Elaboración Propia

A PERCEPÇÃO DOS MORADORES DO DISTRITO MUNICIPAL DE BONFIM PAULISTA (SP) FRENTE AOS MOVIMENTOS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO LOCAL

Carlucci, Marcelo
Cury Petenusci, Marcela

A PERCEPÇÃO DOS MORADORES DO DISTRITO MUNICIPAL DE BONFIM PAULISTA (SP) FRENTE AOS MOVIMENTOS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO LOCAL

I. A QUESTÃO DE BONFIM: ENTRE O PATRIMÔNIO E OS CONDOMÍNIOS

Bonfim Paulista é hoje um lugar que atrai olhares de pesquisadores e administradores públicos, como um resquício precioso do mundo do café. É uma vila-distrito de Ribeirão Preto (SP), distante pouco mais de 10 km do centro e com uma população estimada de 27.000 habitantes. Sua economia ainda se mantém estreitamente ligada à agropecuária, mas a atividade terciária (comércio e serviços) tem ganhado força.

Sua origem como núcleo de povoamento faz parte de um conjunto de estratégias de incorporação de terras devolutas aos seus já amplos domínios, pelos grandes latifundiários paulistas do café do século XIX. Estes lançavam mão da doação de terras à Igreja a fim de constituir os chamados **patrimônios religiosos**, glebas separadas de suas propriedades destinadas à construção de uma capela a partir da qual se organizavam quadrículas urbanas cujos lotes seriam transferidos para os interessados em estabelecer moradia no povoado que então se delineava. Seguindo esse padrão de fundação que representou a origem de grande parte dos atuais núcleos urbanos do interior do estado de São Paulo, data de 10 de fevereiro de 1894 a doação pelo fazendeiro Francisco Rodrigues dos Santos Bonfim de uma área de 10.000 metros quadrados para a construção da Capela do Senhor Bom Jesus do Bonfim, daí a primeira denominação que povoado ganharia: Vila Bonfim.

Na historiografia local, nomes, datas e eventos estruturam uma cronologia em que as diferentes narrativas levantadas sobre a vila se apoiam para construir um passado que lhe dê nota e substância. Dentre elas a que mais nos pareceu germinal foi a obra intitulada "Bonfim Paulista – Edição Histórica", publicação independente de um morador, Walter Alves Neves, datada de 1999. Como o próprio nome sugere, o objetivo é escrever uma história oficial do povoado fixando datas, personalidades e eventos marcantes, ou que o autor considera como tal. Além de uma história definitiva, o autor procura ao longo da obra pleitear uma tradição etnográfica do lugar baseada em vínculos de família: aquelas que seriam "verdadeiramente pioneiras" engendram bonfinenses "autênticos", vale dizer, sem a mistura com forasteiros que, vindos de outras paragens, não estão ligados identitariamente com a vila. A ideia de uma história tecida por "famílias tradicionais" transparece já no prólogo do livro: "Edição especial publicada com a autorização das famílias aqui presenteadas" (GRELLET et ali., 1999, prólogo).

Um aspecto que tem sido enfatizado na identidade de Bonfim Paulista é sua condição de patrimônio imaterial. Na vida social de Bonfim desde o início do século XX muitas datas e comemorações festivas e populares foram registradas. Além do patrimônio imaterial, Bonfim Paulista apresenta uma coleção de edifícios com tipologias residenciais concebidas entre fins do século XIX e início do XX.

Um aspecto que tem sido enfatizado na identidade de Bonfim Paulista é sua condição de patrimônio imaterial. Na vida social de Bonfim desde o início do século XX muitas datas e comemorações festivas e populares foram registradas. Além do patrimônio imaterial, Bonfim Paulista apresenta uma coleção de edifícios com tipologias residenciais concebidas entre fins do século XIX e início do XX. A preservação desse conjunto arquitetônico local é defendida pelos moradores, comunidade acadêmica e poder público como ação de resgate da memória do lugar, cujo processo de formação urbana é visto como distinto em relação à

cidade matriz – Ribeirão Preto – que teve seu núcleo urbano gestado no seio de um ecletismo mais elaborado, representativo de uma elite econômica cafeeira.

A vila cercada por campos está dando lugar a uma vila inserida na urbanização difusa típica das vastas ocupações periféricas por condomínio horizontais fechados de classe média e alta e algumas perguntas já se colocam: em que medida a chegada dos condomínios seria um fator de desestabilização de um *genius loci* vernacular e característico de Bonfim Paulista? Como essa mudança é vista por parte dos moradores da vila? Até que ponto os valores e demandas dos moradores intramuros influenciam a pacata vila? Ideias ligadas ao progresso e à modernidade urbana, aliados a valores como tranquilidade e qualidade de vida se unem para criar um prognóstico progressista para a região:

> Bonfim Paulista nunca mais será o mesmo. Vai perder a cara rural e ainda deixar de ser chamado de distrito. Ribeirão Preto, que já havia tomado a extensão da rodovia José Fregonesi com condomínios horizontais, agora avança pelas laterais, em mais dois eixos, para além do anel viário Sul, na rodovia Prefeito Antônio Duarte Nogueira. Na área, há um vai e vem de veículos que chama atenção para os novos traçados de malha urbana. Além dos recentes empreendimentos imobiliários dos quais já se tinha noção da localização pelos informes publicitários, já existem empresas de comércio e serviços funcionando. (Revista REVIDE, nº 29, jun. 2011, p. 10).

Ainda que haja uma motivação econômica estrutural para a disseminação de condomínios fechados horizontais nas áreas rurais adjacentes a centros urbanos tradicionais baseada num estímulo do empresariado em vender um produto imobiliário altamente rentável – com é o caso de Bonfim – há também a vinculação da ideia de que essa modalidade habitacional é mais segura e oferece certa intimidade acolhedora e pitoresca não encontrável nos bairros tradicionais e nos condomínios residenciais verticais.

Como fenômeno global, certas constantes se repetem nos condomínios horizontais fechados e conformam uma particular concepção de moradia e de relação com a cidade existente. Uma destas constantes diz respeito à localização distante da região central, induzindo o uso do carro como única forma de deslocamento e caracterizando um núcleo urbano dormitório – morar no condomínio e trabalhar na cidade. Outra característica refere-se à função predominantemente residencial, onde eventuais núcleos comerciais e de prestação de serviços se estabelecem em função dos moradores-consumidores. Talvez um dos principais reflexos do modelo setorizador seja a busca pela homogeneidade social que não traz problemas de convivência e valoriza financeiramente a propriedade. Nesse sentido ela pode ser considerada um reflexo do uso exacerbado do automóvel: não só separamos a casa do trabalho como a casa do comércio, ainda que, antiteticamente, precisemos dele cotidianamente. Então, para minorar o incômodo, nasce o pequeno comércio local (hoje rebatizado de lojas de conveniência), prático e que não cria ameaças para a exclusividade residencial ou os serviços *delivery*, que apresenta franca evolução na atividade comercial de Bonfim Paulista.

II. REPRESENTAÇÕES DAS AÇÕES DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO POR PARTE DE MORADORES E USUÁRIOS DO LUGAR

O CONPPAC (Conselho de Preservação do Patrimônio Cultural do Município de Ribeirão Preto) através da Resolução nº 16/2004 (publicada no Diário Oficial do Município dia 5/11/2004) acata em 2004 um pedido de tombamento provisório proveniente de um morador da vila de Bonfim Paulista relativo a um rol de aproximadamente 80 edificações listadas num anexo à resolução. Não se sabe quais critérios foram utilizados nem quem foi o

responsável pela escolha de tais imóveis. O processo, segundo consta no texto da resolução, foi encaminhado para um Corpo Técnico de Apoio para que se manifestasse sobre a viabilidade do tombamento definitivo.

Atualmente o processo encontra-se arquivado no CONPPAC[1], mesmo assim o assunto tem ganhado corpo por entre moradores e usuários e ainda se fala que Bonfim Paulista é uma vila tombada. O Código Municipal de Obras de Ribeirão Preto (cidade sede a qual o distrito é subordinado) reconhece no seu Plano de Zoneamento Urbano uma Área Especial de Bonfim Paulista, classificação obtida em função do interesse histórico patrimonial que vila enseja. Seriam as casas de Bonfim objetos passíveis de tombamento levando em consideração seu aspecto simplório e pouco elaborado? Essa arquitetura seria ícone de um momento histórico ou um patrimônio específico à vila? Em que medida os atuais moradores reconhecem e legitimam esse passado?

No que se refere às políticas de preservação do patrimônio histórico no Brasil, seja relacionado à arquitetura e à cidade, seja voltado aos valores imateriais, critérios de antiguidade e valor artístico exemplar do objeto estruturam grande parte dos discursos a favor dos tombamentos e dos programas de revitalização, ainda que esse aspecto tenha encontrado significativa revisão na história recente[2]. Igrejas, casas de câmara e cadeia, solares pertencentes a vultos históricos, edifícios públicos significativos e portentosos, teatros, palácios de governo, fortificações militares, entre outros, compõe a lista preferencial dos edifícios a serem protegidos pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) , onde além de uma clara opção por determinadas tipologias evidencia-se também "(...) uma tendência a impor sobre o edifício um estado original hipotético, segundo uma projeção retrospectiva idealizada e um tanto distorcida da própria história da arquitetura brasileira."[3]

Nesse sentido a vila de Bonfim Paulista se enquadraria numa acepção de monumento histórico preconizado pela Carta de Veneza[4] onde se estabelecia pela primeira vez na história das Cartas Patrimoniais Internacionais o princípio de que o conceito de monumento histórico, que pode ser tomado como um sinônimo para o de patrimônio histórico não se aplica apenas às manifestações notórias da humanidade, mas também às obras mais modestas e de menor vulto. Françoise Choay (2001) apresenta o teórico italiano Giovannoni como um dos primeiros a levantar essa nova abordagem sobre o objeto patrimonial: "(...) os conjuntos

[1] Segundo foi levantado nos arquivos do CONPACC no processo nº 02 2004 0345960O pedido de tombamento foi protocolado em 14/09/2004 por Lourival Vieira de Oliveira, morador de Bonfim e diretor artístico da escola de samba Acadêmicos de Bonfim, popularmente conhecido pelos moradores como "Pitim". O título do processo é: "Tombamento das edificações que formam o conjunto do centro histórico de distrito de Bonfim Paulista e também de outros imóveis de interesse histórico conforme identificação da planta anexa". Além dessa planta que localiza cada um dos imóveis a serem tombados, há também um levantamento de imóveis com fotos de Ângela Gomes Sanches Souza, arquiteta do departamento de urbanismo da Secretaria de Planejamento e Gestão Ambiental em 2004. Através da resolução 16/2004 o CONPACC acata oficialmente o pedido e decreta o tombamento provisório do conjunto. Em 24/11/2004 o requerente Lourival protocola um pedido de cancelamento do pedido de tombamento (processo nº 02 2004 042882-2). O processo fica parado nove anos, sendo que no despacho do dia 8/10/2013 a presidente do CONPACC pede ao departamento de protocolo da prefeitura municipal a junção dos dois processos em um só. Esse consta como o último despacho feito no processo.

[2] Beatriz Kühl lembra que nos primórdios da fundação do IPHAN na década de 30: "(...) o interesse recaiu sobre a produção dos séculos XVI e XVII; numerosas manifestações do século XIX (com exceção do neoclássico, que era, de modo geral, apreciado) e do começo do século XX foram consideradas desprovidas de interesse e fruto de pura importação. " (KÜHL, 2008, p 101). Obras de restauração como as dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, do Teatro Pedro II de Ribeirão Preto, a Sala São Paulo na região da Luz e a Agência Central dos Correios no Vale do Anhangabaú em São Paulo, entre vários outros, são sinais dessa revisão de princípios aos quais nos referimos.

[3] KÜHL, 2008, p. 106.

4 Carta patrimonial do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos promovido pelo ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Históricos) em maio de 1964 (Nota dos autores).

urbanos antigos pedem procedimentos de preservação e de restauro análogos aos definidos por Boito para os monumentos" (Choay, 2001, p.172). Tais princípios, aos quais se referem Choay, não prescindem de "(...) uma margem de intervenção que limita o respeito do ambiente, esse espírito (histórico) dos locais, materializado nas suas configurações espaciais" (IDEM). Sobre os postulados de Giovannoni, a autora coloca que não se trata de uma postura de "museificação" do ambiente urbano, mas de uma intervenção que atualiza, transforma e revitaliza sem descaracterizar ou negar o *genius loci.*

Como se sabe são vários os critérios que têm justificado e embasado ações de proteção ao patrimônio histórico em todo o mundo. Além dos critérios citados (valor histórico e artístico) podemos elencar alguns outros que se tornaram notoriamente valorizados ao longo de todo o século XX. Camilo Boito (1836-1914) assinala a originalidade do edifício:

> (...) mas o curioso é que nossa sabedoria consiste em compreender e reproduzir todo o passado da arte, e essa virtude nos torna adaptados para completar as obras de todos os séculos passados, as quais nos chegaram mutiladas, alteradas ou arruinadas, a única coisa sábia que, salvo raros casos, nos resta a fazer é deixa-las em paz, ou libertá-las das más restaurações (BOITO, 2003, p. 23).

Cesare Brandi (1906-1988) reafirma o valor da autenticidade colocado por Boito sobrepondo a ele o que chamaria de princípio de artisticidade, ou seja, reconhecer o objeto do tombamento, a priori, como obra de arte é que legitima e justifica sua preservação, sendo que tal juízo de valor deveria ser emanado do arquiteto ou técnico encarregado do projeto de restauro (BRANDI, 2004, p.33). De Brandi à Carta de Veneza de 1964, citada acima, esse conceito de artisticidade se amplia para abarcar os conjuntos urbanos e edificações vernaculares.

É apenas a partir da noção do valor do conjunto, da paisagem e da "arquitetura menor", que a preservação de Bonfim passa a fazer sentido, não só pela arquitetura em sí, mas pelo que a vila apresenta em relação à forma peculiar com que se organiza na paisagem: sua relação com o rio, com a antiga esplanada da estação de trem, com a paisagem rural do seu entorno, com um gabarito de edificações que conserva e respeita a escala humana.

O que se mostra como um risco possível é a mercantilização turística desse patrimônio vernacular tirando de Bonfim suas especificidades e aproximando o lugar de outros núcleos turísticos do país dentro do modelo "cidade típica do interior". Como lembra Flávia Costa (2009), a ideia do turismo como gerador de recursos financeiros ganha corpo nos anos sessenta do século XX, momento em que são criados vários documentos que defendem a criação de planos de desenvolvimento turístico em localidades pobres, mas com fortes resquícios de um passado potencialmente interessante a visitantes. As normas de Quito de 1967[5] são lembradas pela autora como exemplares nesse sentido, pois abrem perspectivas aos patrimônios históricos e culturais de se tornarem eixos de desenvolvimento econômico e social das comunidades locais. Até hoje as consequências dessa nova perspectiva são relativizadas por estudiosos da área. COSTA (2009) enumera Carlos Lemos[6] e Antônio

5 As Normas de Quito foram resultado uma reunião sobre conservação e utilização de monumentos e sítios de interesse histórico e artístico que se deu na cidade de Quito entre novembro e dezembro de 1967 organizada pela OEA (Organização dos Estados Americanos). A íntegra encontra-se no site: http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4677.

6 Carlos Lemos, O que é patrimônio histórico. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1981; apud COSTA, 2009.

Augusto Arantes[7] como porta-vozes da crítica a essa postura: atribuir valor econômico através do turismo é desnaturalizar e comprometer a autenticidade dos hábitos, características, valores e costumes do lugar.

III. OS MORADORES DE BONFIM PAULISTA E O PATRIMÔNIO HISTÓRICO LOCAL

No ano de 2012, o Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais (IPCCIC), tendo como um dos objetivos identificar padrões comportamentais da população em relação aos valores patrimoniais materiais e imateriais de Bonfim Paulista, aplicou trinta formulários de campo na região central do Distrito.

Os formulários foram aplicados a comerciantes, residentes, aposentados, trabalhadores assalariados, autoridades, prestadores de serviços e estudantes.

Devido ao aumento significativo da população bonfinense resultante da proliferação dos residenciais fechados no Distrito nos últimos cinco anos, em 2017 alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP) aplicaram oitenta e cinco formulários idênticos aos aplicados em 2012 aos usuários da região central de Bonfim Paulista. O objetivo desta ação foi averiguar como este aumento populacional alterou o padrão de percepção da população em relação aos valores patrimoniais.

As questões abrangeram informações referentes tanto aos valores patrimoniais edificados como imateriais percebidos pelos usuários do Distrito. Buscou-se identificar quais os espaços e edifícios são percebidos como patrimônio pela população, bem como qual é o vínculo desta comunidade com eventos culturais tradicionais de Bonfim Paulista.

No que se refere aos bens edificados identificados pelos entrevistados como tendo valor patrimonial, destaca-se em ambos formulários a Igreja Senhor Bom Jesus do Bonfim. O edifício do Núcleo da Criança e do Adolescente destaca-se também como edifício com patrimonial para os entrevistados de 2012 (figura 1), enquanto que para os entrevistados de 2017 destaca-se o antigo edifício da CPFL (figura 2).

O edifício do Barracão e os pequenos edifícios da região central estão dispostos no entorno da praça central do Distrito.

A primeira casa de Bonfim, apesar de preservar suas características estilísticas, localiza-se distante da área central.

O edifício do antigo cinema Santo Antônio, apesar de estar localizados na área central está completamente descaracterizado.

O conjunto das múltiplas pequenas edificações da área central do distrito associado às praças centrais, que configura pelos pesquisadores parte significativa do patrimônio construído de Bonfim, é pouco percebido como patrimônio pelos entrevistados.

7 Antônio Augusto Arantes. Documentos históricos, documentos de cultura. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 22, Rio de Janeiro, 1987, p.51; apud COSTA, 2009.

FIGURA 1: EDIFÍCIOS CITADOS PELOS ENTREVISTADOS EM 2012 COMO PATRIMÔNIO EDIFICADO

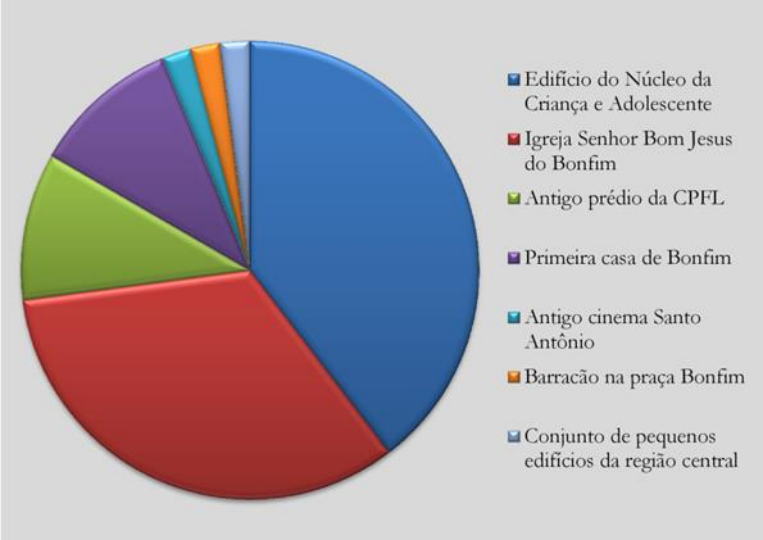
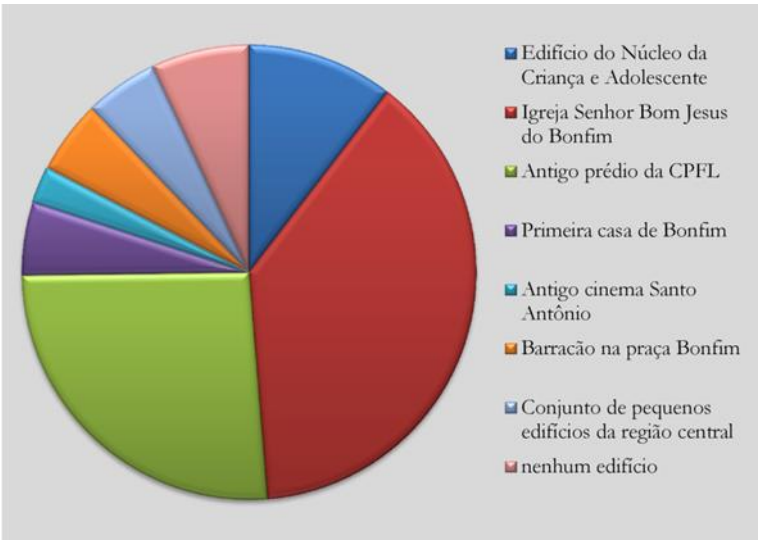
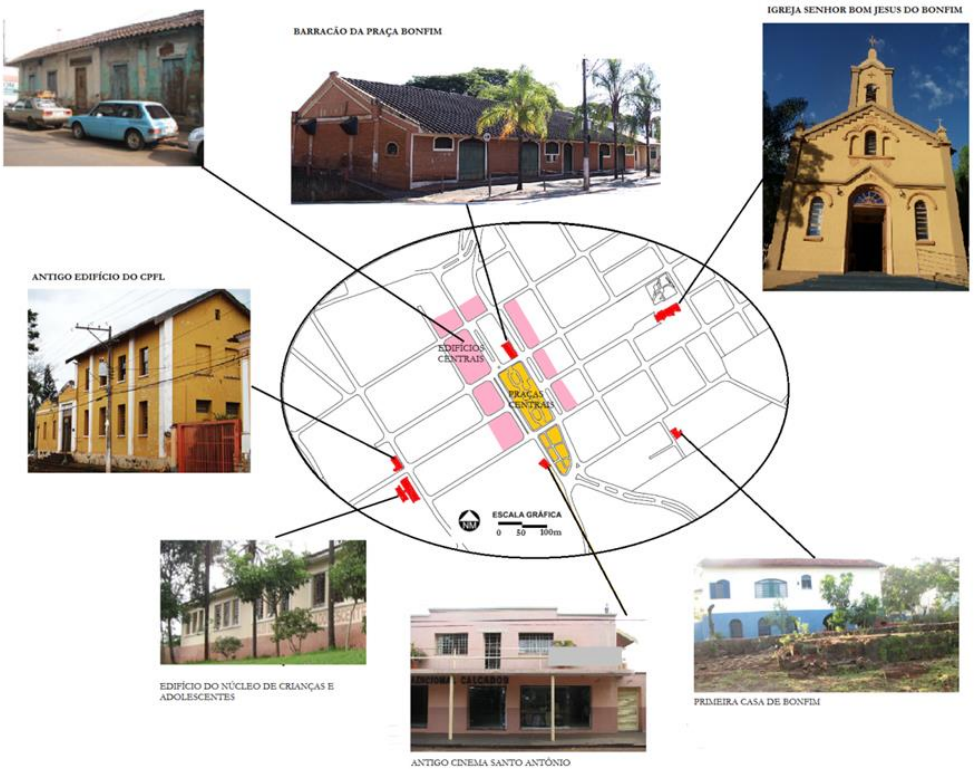


FIGURA 2: EDIFÍCIOS CITADOS PELOS ENTREVISTADOS EM 2017 COMO PATRIMÔNIO EDIFICADO



Tanto o edifício do Núcleo da Criança e do Adolescente como o antigo edifício da CPFL mantem características estilísticas preservadas e encontram-se visualmente em destaque na paisagem urbana, localizados no mesmo eixo viário da eixo da Igreja Senhor Bom Jesus do Bonfim (figura 3).

FIGURA 3: LOCALIZAÇÃO DOS PRINCIPAIS EDIFÍCIOS CITADOS EM RELAÇÃO À PRAÇA CENTRAL DO DISTRITO



Há a necessidade de se proteger os edifícios considerados com valor patrimonial, segundo os entrevistados, sendo que tanto na pesquisa realizada em 2012 como na realizada em 2017 a melhor solução indicada é a realização de perceiras entre as instancias públicas e o setor privado. Vale destacar que, apesar de aparecer em terceiro lugar em ambos grupos, vários entrevistados indicaram a necessidade de se implementar leis de preservação do patrimônio construído para que estre possa ser protegido (figuras 4 e 5).

FIGURA 4: AÇÕES CITADAS EM 2012 PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E URBANO DE BONFIM PAULISTA

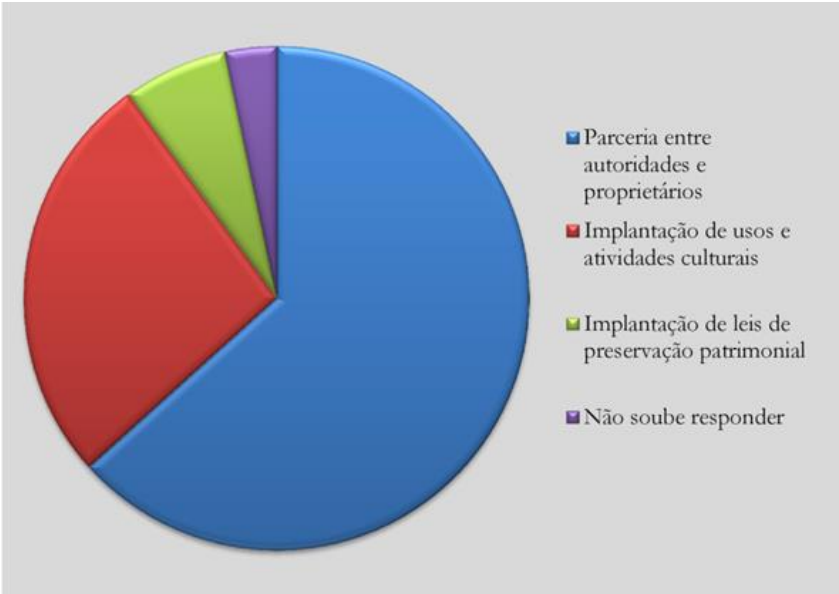
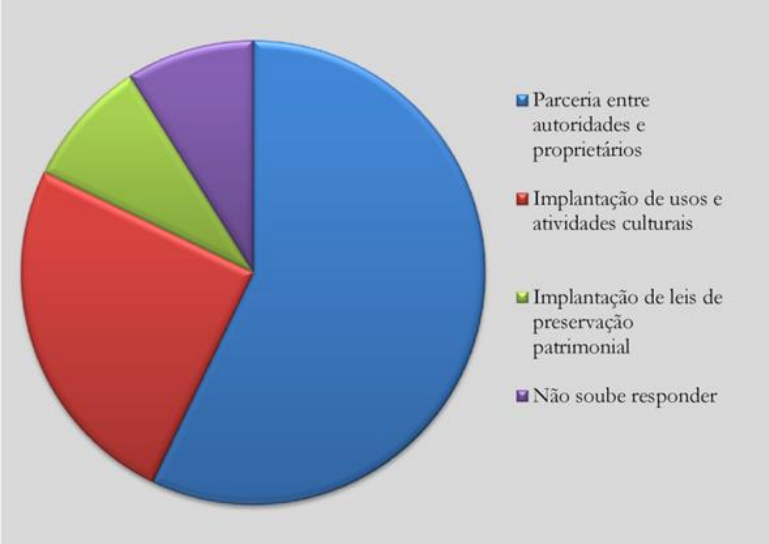


FIGURA 5: AÇÕES CITADAS EM 2017 PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E URBANO DE BONFIM PAULISTA



Em relação aos eventos considerados pelos entrevistados como representativos da cultura bonfinense, destaca-se a romaria de Nossa Senhora, que se inicia no município de Ribeirão Preto e encerra-se no largo da Igreja Senhor Bom Jesus do Bonfim. O carnaval do distrito e a festa junina da Paróquia aparecem também em destaque nos formulários aplicados em 2012 e 2017 (figuras 6 e 7). O tradicional rodeio, que há alguns anos já não está sendo realizado e o desfile de comitivas, eventos tradicionais bonfinenses não foram citados nas respostas dadas em 2017.

FIGURA 6: EVENTOS CITADOS EM 2012 COMO REPRESENTATIVOS DA CULTURA LOCAL BONFINENSE

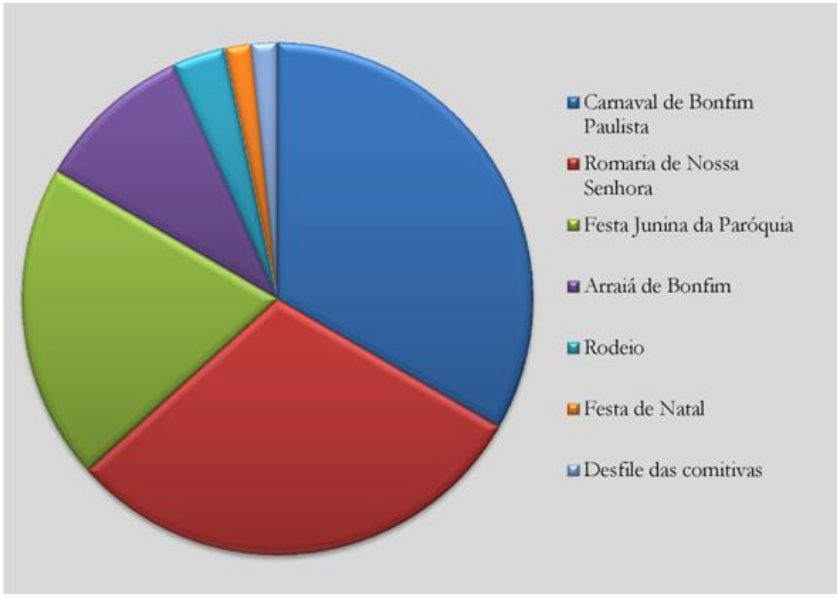
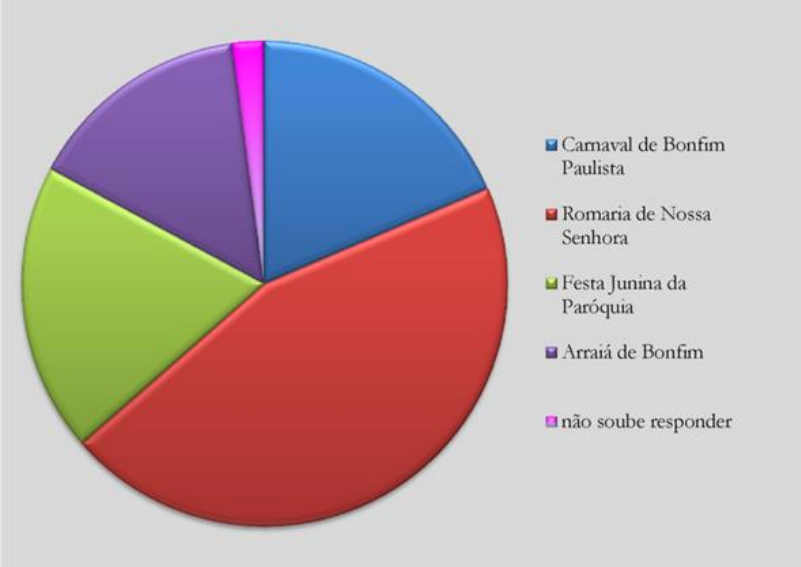


FIGURA 7: EVENTOS CITADOS EM 2017 COMO REPRESENTATIVOS DA CULTURA LOCAL BONFINENSE



Da mesma forma que o patrimônio edificado, o patrimônio imaterial deve ser preservado. Apesar das diferenças observadas nos resultados obtidos em 2012 e 2017, a demanda de espaços físicos adequados à realização de eventos culturais é a principal indicada em ambas as pesquisas (figuras 8 e 9).

FIGURA 8: AÇÕES PARA PRESERVAÇÃO DOS EVENTOS REPRESENTATIVOS DA CULTURA LOCAL CITADAS EM 2012

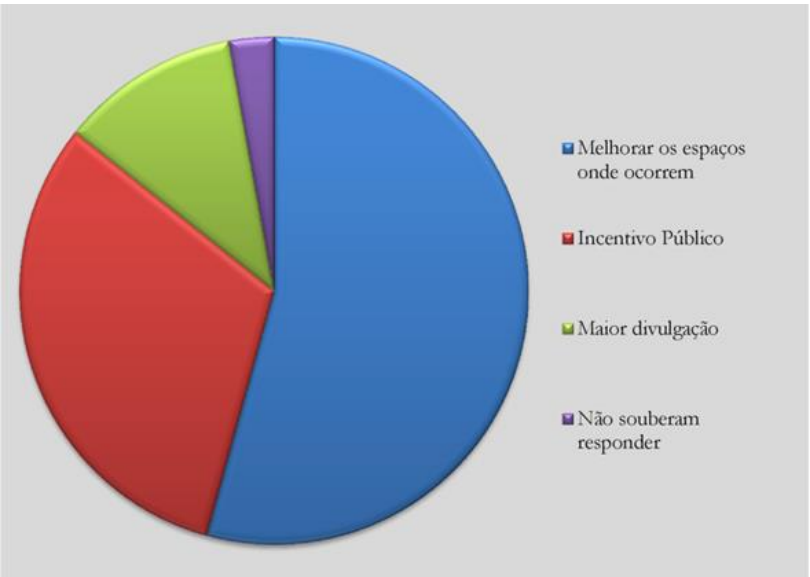
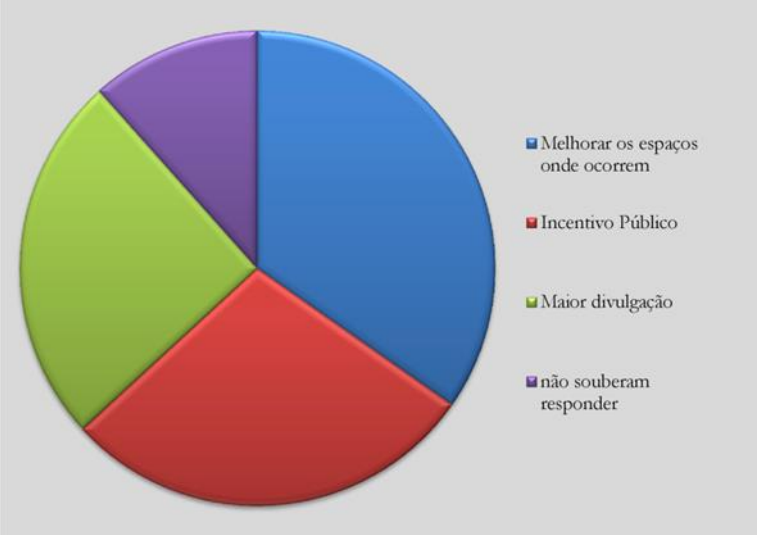


FIGURA 9: AÇÕES PARA PRESERVAÇÃO DOS EVENTOS REPRESENTATIVOS DA CULTURA LOCAL CITADAS EM 2017



Em relação à responsabilidade referente à proteção, conservação ou preservação dos patrimônios imaterial e material identificados, a maioria dos entrevistados dois grupos identifica que esta deva ser compartilhada entre o poder público e a população. No entanto, percebe-se que no grupo de 2012 existe uma tendência maior tendência de conferir apenas ao poder público esta responsabilidade, comparando-se ao grupo de 2017 (figuras 10, 11, 12 e 13). Surgem também no grupo de 2017 algumas poucas respostas que vinculam esta responsabilidade apenas à população.

FIGURA 10: RESPONSÁVEIS PELA PROTEÇÃO, CONSERVAÇÃO OU PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL SEGUNDO ENTREVISTAS DE 2012

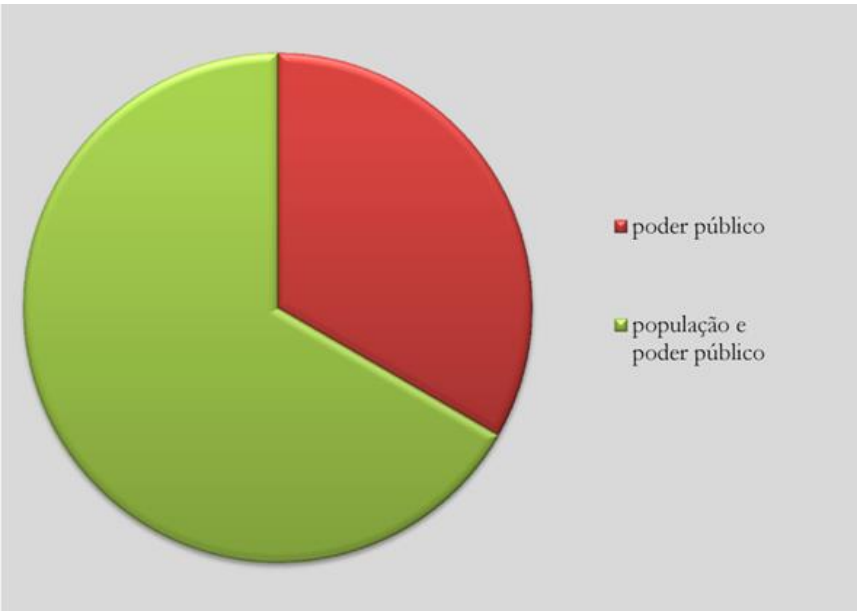


FIGURA 11: RESPONSÁVEIS PELA PROTEÇÃO, CONSERVAÇÃO OU PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CONSTRUÍDO SEGUNDO ENTREVISTAS DE 2012

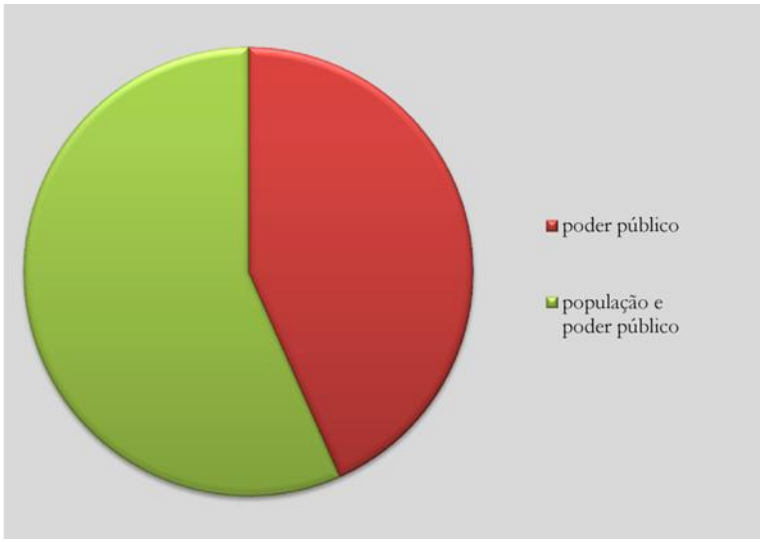


FIGURA 12: RESPONSÁVEIS PELA PROTEÇÃO, CONSERVAÇÃO OU PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL SEGUNDO ENTREVISTAS DE 2017

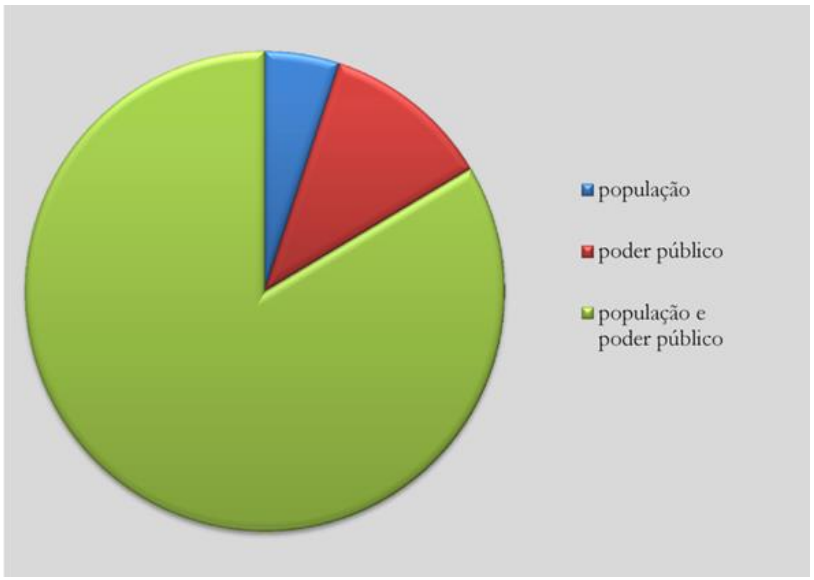
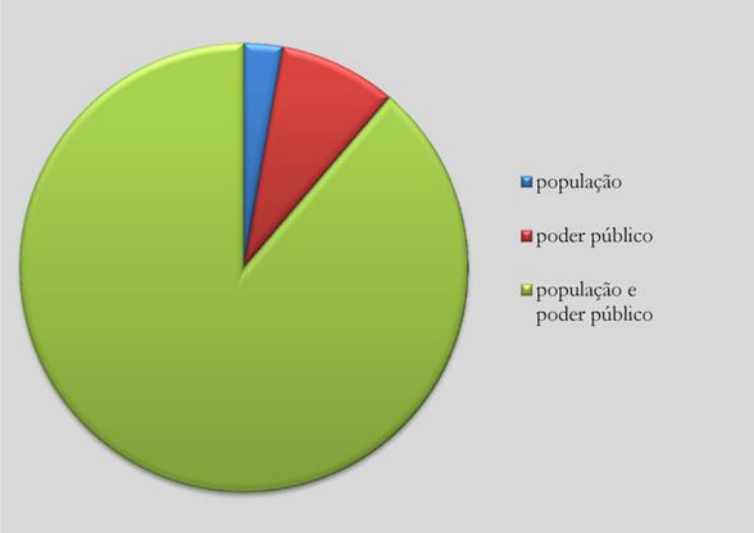


FIGURA 13: RESPONSÁVEIS PELA PROTEÇÃO, CONSERVAÇÃO OU PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CONSTRUÍDO SEGUNDO ENTREVISTAS DE 2012



IV. CONCLUSÃO

Inicialmente, percebe-se a clara relação entre os eventos culturais considerados patrimônio imaterial bonfinense e a história religiosa do distrito, com exceção do carnaval. A diferença da valoração destes eventos entre os dois grupos pesquisados indica que a transformação do perfil dos moradores/usuários de Bonfim traz consigo o decréscimo da valoração dos eventos religiosos. Eventos historicamente importantes para o Distrito, dentre eles o desfile de comitivas, estão cada vez menos fazendo parte do repertório perceptivo da comunidade.

A necessidade de espaços qualificados para a realização destes eventos é percebida pela população como uma das principais demandas para a manutenção deste patrimônio imaterial, no entanto a efetivação destes eventos demanda incentivos públicos, como percebido pelos entrevistados em 2017.

Em relação ao patrimônio edificado, há a identificação de edifícios isolados como referência de um bem coletivo, apesar da maioria deles não possuir significativo valor arquitetônico isoladamente. O valor patrimonial do conjunto edificado não é percebido como patrimônio pela maioria dos entrevistados, o que sugere que o conceito de patrimônio edificado por parte da maioria dos entrevistados está ligado a ideia apenas de obras arquitetônicas significativas.

A maior abertura por parte dos entrevistados de 2017 em relação à implantação de ações legais de preservação do patrimônio indica uma mudança no perfil dos usuários/moradores do distrito, que fazem pouca referência às experiências anteriores de tentativa de tombamento dos patrimônios materiais bonfinenses.

A compreensão de que a garantia da manutenção deste patrimônio depende da associação entre poder público e população acontece por parte dos entrevistados. Nesse sentido, ao que parece, há uma percepção subjacente de que algo deve ser feito afim de preservar uma noção incerta e imprecisa, porém real e compartilhada de um patrimônio histórico local, algo que os condomínios e sua força homogeneizante parecem não acolher nem reforçar em suas prerrogativas consumistas.

V. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Edifícios citados pelos entrevistados em 2012 como patrimônio edificado.

Fig. 2: Edifícios citados pelos entrevistados em 2017 como patrimônio edificado.

Fig. 3: Localização dos principais edifícios citados em relação à praça central do Distrito.

Fig. 4: Ações citadas em 2012 para preservação do patrimônio arquitetônico e urbano de Bonfim Paulista.

Fig. 5: Ações citadas em 2017 para preservação do patrimônio arquitetônico e urbano de Bonfim Paulista.

Fig. 6: Eventos citados em 2012 como representativos da cultura local bonfinense.

Fig. 7: Eventos citados em 2017 como representativos da cultura local bonfinense.

Fig. 8: Ações para preservação dos eventos representativos da cultura local citadas em 2012.

Fig. 9: Ações para preservação dos eventos representativos da cultura local citadas em 2017.

Fig. 10: Responsáveis pela proteção, conservação ou preservação do patrimônio imaterial segundo entrevistas de 2012.

Fig. 11: Responsáveis pela proteção, conservação ou preservação do patrimônio construído segundo entrevistas de 2012.

Fig. 12: Responsáveis pela proteção, conservação ou preservação do patrimônio imaterial segundo entrevistas de 2017.

Fig. 13: Responsáveis pela proteção, conservação ou preservação do patrimônio construído segundo entrevistas de 2012.

VI. BIBLIOGRAFIA

BOITO, C. Os restauradores. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CHOAY, F. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

COSTA, Flávia Roberta. Turismo e patrimônio Cultural. Interpretação e qualificação. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

GRELLET, Ivone (Textos); NEVES, Antonio Walter Alves; BONFIM, Welfredo Felix (Consultores Históricos). Bonfim Paulista: Edição Histórica. Bonfim Paulista, 1999.

KÜHL, Beatriz Mugayar. A preservação do patrimônio Arquitetônico. Problemas teóricos de restauro. São Paulo: Ateliê editorial/FAPESP, 2008.

Na direção certa. Revista Revide, Ribeirão Preto, ed. 567, n. 29, p. 09-11, 06 jun. 2012.

AS VÁRIAS MARIAS: DUPLICAÇÃO E SÍNTESE NO CORPO FORMADO NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

Turtelli, Larissa
Rodrigues, Graziela

AS VÁRIAS MARIAS: DUPLICAÇÃO E SÍNTESE NO CORPO FORMADO NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

> Quem é Pomba-Gira? Pomba-Gira é uma rosa que nasceu no meio dos espinhos.
>
> No meio da encruzilhada dos quatro cantos do mundo, deixai a moça faceira dançar. Uma não, são centenas delas, com séculos de história. São negras, vermelhas, brancas e escarlates. São sacerdotisas, magas feiticeiras, enfim, mulheres de vida.
>
> Sob a insígnia da Senhora Pomba-Gira apresenta-se a legião de Maria Padilha. [...]
>
> *Se alguém me pergunta o nome, eu digo que eu sou filha de uma guerreira. Êpa hei Iansã!*
>
> *O nome em vida? Dolores. Foi assim que eu me batizei, porque eu não me lembrava o nome que me foi dado. Dolores... gostei deste nome. Dolores vem de dor, vem de mulher forte, guerreira.*
>
> *Eu não sei realmente de onde eu vim, eu sei por onde eu andei, muitos lugares, terras estranhas, onde tinha misérias e onde tinha riquezas. Fui escrava e fui rainha.*
>
> *A Espanha foi onde eu encontrei a minha força de raízes. A minha vida cigana não quer dizer que eu fui nômade, eu tive foi que me esconder entre eles. Rodei os quatro cantos do mundo. Vivi muito no Oriente... África, Egito. Dizem que eu fui marroquina. Marrocos é África.* [...]
>
> Debaixo de uma figueira, numa roda formada pelos Ogans e pelos atabaques, Maria Padilha dançava em cima de uma fogueira. Maria Padilha deu uma gargalhada e disse:
>
> *A dança é como o vento, que não tem um rumo certo. Ele vai, vem, vai, vem. Mas se você tiver a visão que o "diabo" tem, você verá que a vida é uma dança constante, e a maior arte da vida é dançar sem cair. [...]*
>
> De onde vem Maria Padilha? Ela vem do balanço das ondas do mar, da tempestade e dos raios, do movimento das sete cores do arco-íris.
>
> O momento é que indica aquilo que a cigana deve dançar. Para Maria Padilha não há amanhã, não há ontem, há o agora, o ritual que vai começar abrindo espaço para sua atuação. (Rodrigues 1997: 131-132)

Com estas palavras, lidas do livro de Graziela Rodrigues pela própria a pedido da Pombagira Maceió[1], esta Pombagira pesquisada por Graziela há mais de 30 anos acolhia e instigava a continuidade de nossa pesquisa para a criação do espetáculo que viria a se chamar *Fina Flor Divino Amor - Iyabá Legba Hei!*[2], obra criada dentro do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)[3], tendo a mim como intérprete e Graziela como diretora. Esse encontro ocorrido em 2011 em Brasília (capital do Brasil), o qual durou três dias de rituais e teve a condução da Pombagira Dona Maria Padilha das Sete Encruzilhadas do Cemitério[4], selou uma passagem dentro desse nosso processo criativo iniciado seis meses antes: da etapa das pesquisas de campo (eixo Co-habitar com a Fonte do método BPI) fomos para a etapa dos laboratórios dirigidos de nucleação de uma personagem (eixo Estruturação da Personagem do método BPI) e da criação do roteiro do espetáculo, agora com o

1 Incorporada no umbandista Carlos Alberto da Costa, referência central da pesquisa de Graziela Rodrigues sobre a Umbanda, desde 1979 (ver Rodrigues 2011).

2 Espetáculo ligado a projeto de pesquisa acadêmico, com financiamento ProAC 2010, FAEPEX (Unicamp 2011) e FAPESP (2012 a 2015).

3 É um método brasileiro de pesquisa e criação em dança, criado por Graziela Rodrigues a partir de 1980. Atualmente conta com mais de 100 referências bibliográficas de pesquisas que o utilizaram como principal procedimento. As referências base para o entendimento desse método são o primeiro livro e a tese de Graziela Rodrigues (1997 e 2003, respectivamente).

4 Pombagira também recebida pelo umbandista Carlos Alberto da Costa e cujo desenvolvimento Graziela Rodrigues acompanha desde sua primeira incorporação neste médium.

acompanhamento da Pombagira Maceió, que se propôs a estar conosco nesta criação (ver Rodrigues 2011).

No percurso até chegar a este momento, do meu encontro e do reencontro de Graziela com as Pombagiras Maceió e Dona Maria Padilha, diversas pesquisas já haviam sido realizadas dentro do universo da Umbanda, por Graziela desde 1979 e por mim desde 1992, com a orientação de Graziela desde aquela época. Para esse processo de criação em particular, as pesquisas haviam sido retomadas em terreiros da região de Campinas (estado de São Paulo, Brasil) e da cidade de São Paulo (capital do estado de São Paulo, Brasil) nas quais, em um período de cinco meses, visitei cerca de 20 terreiros em mais de 50 idas a campo, em festas, giras e demais rituais, assim como em trabalhos internos.

As giras são os rituais da Umbanda, uma religião de origem afro-brasileira, que amalgama elementos de religiões africanas, com aspectos do espiritismo kardecista, do catolicismo popular, de práticas esotéricas e de rituais ameríndios. São múltiplas as Umbandas. Devido ao seu caráter dinâmico e permeável, cada terreiro, o templo da Umbanda, irá revelar peculiaridades nas suas práticas rituais, no seu espaço físico, na sua organização, bem como na expressão das suas entidades incorporadas nos corpos dos médiuns, os quais dentro da Umbanda são usualmente denominados de cavalos.

Como é próprio das atividades dos terreiros de Umbanda, as giras de Exus e Pombagiras alternam-se com aquelas de Caboclos, Preto-Velhos, Erês, Baianos, Boiadeiros, além de trabalhos com Orixás, festas e cumprimentos de obrigações. A Umbanda trabalha com uma diversidade de entidades.

> Comumente as entidades da Umbanda são estruturadas pelos umbandistas em sete linhas. Cada linha por sua vez é subdividida em legiões e cada legião divide-se em falanges. Assim, são inúmeros os orixás e entidades trabalhados na Umbanda. Há uma triangulação de forças que se associam ao Preto Velho, Caboclo e Criança, os quais, segundo a Umbanda, dizem respeito às várias instâncias da evolução humana. (Rodrigues e Turtelli 2017: 142)

Cada entidade recebida por um umbandista apresenta características individualizadas, singulares do desenvolvimento daquela entidade naquele corpo, no entanto, uma gama de conteúdos demarca as qualidades próprias de cada linha, legião e falange de entidades. Dentre esse rol de conteúdos existem, por exemplo, campos emocionais específicos e relações com determinados chacras do corpo.

> O umbandista recebe entidades femininas, masculinas, velhas, moças, crianças e também orixás. Rivas Neto (2007, p. 322-324) faz uma associação entre determinados chacras e linhas da Umbanda, ligando-os também a frequências emocionais específicas. Dessa maneira, o chacra coronal, por exemplo, está ligado à linha de Oxalá, da qual fazem parte determinadas legiões de caboclos. Essa linha atua na frequência emocional que percorre da paciência à ira. O chacra cervical está ligado à linha de Yori, que abrange as legiões de Cosme, Damião e Doum, percorrendo o espectro emocional da esperança ao receio. O chacra genésico está ligado à linha de Yorimá, da legião de Pretos Velhos, a qual emocionalmente está relacionada às gradações da castidade à luxúria. (Rodrigues e Turtelli 2017: 143)

Ainda segundo Turtelli e Rodrigues: "Embora muitos umbandistas tenham uma grande diversidade de entidades, cada uma delas constitui uma peça fundamental na sua identidade corporal [...] As entidades que um umbandista recebe compõem o seu quadro de referência. Como se cada entidade fosse um fragmento de uma imagem cujas interligações constituem a imagem de um todo, como se fossem as peças de um caleidoscópio" (Rodrigues e Turtelli 2017: 143).

Entende-se aqui identidade corporal no sentido atribuído por Tavares (2003) como algo estreitamente ligado à vivência e ao reconhecimento das percepções corporais: "Isso permite constante coesão dessas percepções e construção de um 'eu corporal' [...] a base do sentido do eu está no reconhecimento do corpo, e no desenvolvimento de representações mentais do corpo coerentes com nossa realidade existencial [...] Pelo reconhecimento do mundo externo de forma corporal o sujeito se estrutura como uma identidade corporal" (Tavares 2003: 104-105). Rodrigues e autores reforçam que "a identidade corporal não é algo fixo, fechado ou predeterminado, é passível de transformações, principalmente no que diz respeito à dinamicidade de suas imagens corporais, de acordo com a compreensão desse termo por Schilder (1999), que ressalta, neste, a interligação dos aspectos sociais, psíquicos e fisiológicos" (Rodrigues et al. 2016: 560).

Mesmo lidando constantemente com elementos invisíveis, é na materialidade do corpo que a Umbanda existe e se desenvolve. O corpo do médium é fundamental, pois é nele que as entidades se materializam e é por meio dessa matéria que elas se comunicam com as pessoas que vêm aos terreiros, trabalham, dançam, cantam, dão bênçãos e sermões. É, ainda, a performance corporal da entidade um dos fatores fundamentais para que ela se torne crível para os fiéis. Segundo depoimento de uma filha de santo, falando do Orixá incorporado: "o orixá faz coisas que a gente nunca faria. Uma coisa é eu estar dançando para Xangô (que é meu orixá), outra coisa é ele dançando a sua cantiga. [...] A dança fica muito mais forte, os movimentos mais firmes. Se tiver que se jogar no chão ele se joga, coisa que a gente não faz. [...] Você acredita muito mais que é o orixá que está ali, e não a pessoa, quando ele faz essas coisas" (Evangelista 2015: 132-133).

O rol de conteúdos que demarca as qualidades de cada legião de entidades envolve, também, "uma estrita codificação corporal, gestual e verbal, muitas vezes realçada por roupas características, objetos, comidas, bebidas, tabaco, etc." (Brumana e Martínez 1991: 63). Assim, por exemplo, os Preto-Velhos se caracterizam por caminharem na postura abaulada, com o osso esterno voltado para o chão, as pernas com grande peso, os pés empreendendo um esforço máximo para o chão, com "penetração, enraizamento" (Rodrigues 1997: 46). Têm uma movimentação mais lenta, o peso das pernas repercutindo nas escápulas. Utilizam chapéus de palha, cachimbos, terços, bebem café, comem bolo de fubá e assim por diante.

As Pombagiras, Bombogiras, Bambogiras, Exus mensageiras, Exus Mulheres, tão presentes no imaginário popular brasileiro, também possuem seu conjunto de características habituais, assim como aquelas singularidades inusitadas que ratificam o dinamismo da umbanda e dessas entidades em particular. As Pombagiras são a força motriz que interliga os homens aos deuses. São o próprio princípio da Dança. Atuam com as forças da liberdade e da contestação. "Figuras ambíguas, relacionadas a todas as polaridades, aos movimentos, à subversão da ordem social [...] São tantas Pomba Giras quanto mulheres no mundo, são guerreiras, trazem na capacidade de fluidez e superação das dores um de seus pontos de força" (Turtelli e Rodrigues 2016: 754-755). Encabeçam uma legião de Exus e estão ligadas à linha de Yemanjá (Rivas Neto 2007: 345-346). "A representação da Pomba Gira é [...] esta construção e desconstrução, sem nenhuma censura estética, onde todos os elementos são possíveis nas diferentes linguagens em que se desdobra o seu movimento" (Rodrigues 1997: 29).

Nas dinâmicas de seus movimentos as Pombagiras trabalham com suas saias as energias dos espaços e dos consulentes, seus corpos possuem eletricidade, os ombros serpenteiam, as escápulas fremem, o quadril desenha em movimentos o infinito. Seus pés "utilizam e percorrem todos os apoios, incluindo-se o colo dos pés e as pontas dos pés. Gostam de portar-se sobre os metatarsos (meia-ponta), atributo de sua vaidade. São possuidoras de grande elasticidade e seus pés não apresentam limites de elaboração no

movimento" (Rodrigues 1997: 47). Seus rostos ora se abrem em amplos sorrisos que liberam risadas enérgicas, ora se fecham em profunda introspecção.

Marias Padilhas, Marias Mulambos, Pombas Giras Ciganas, Setes Saias, Marias Rosas, Tatas Mulambos, Damas da Noite, Marias Bonitas, Marias Saletes, foram algumas das Pombagiras encontradas nas pesquisas de campo de criação do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*. Dentre elas, Maria Padilha foi a que mais frequentemente se apresentou nos terreiros pesquisados e também aquela que ocupou um lugar central nesta pesquisa.

> Ela é bonita, forte, atrativa, sedutora, elegante [...] Ela é Rainha e tem altos poderes: é da encruzilhada e do cemitério, das Almas e da Figueira. É da Sereia do Mar. Relacionada com Iansã, orixá feminino forte, poderoso, sedutor, fazedora de feitiços, dona dos ventos e da tempestade, a única ligada ao espírito dos mortos [...]. Também tem ligação com Iemanjá, a grande mãe. É a grande mãe das Pombas-Giras, e tem um nome que não é apelido, um nome que é só dela, nome de registro civil: ela é Maria Padilha, a Doña Padilla. (Meyer 1993: 126-127)

As Pombagiras pesquisadas eram muito particulares nos seus gestos, nas suas entonações de voz, nas suas risadas marcantes, nos modos como davam suas bênçãos aos consulentes, mas também possuíam fatores em comum. Muitas revelaram trechos de suas vidas pregressas e nestas histórias sempre havia a marca incisiva da violência sofrida. Das próprias experiências vividas e superadas, mesmo que passando para a condição de espíritos, elas traziam o arcabouço para acolher e amparar as difíceis situações trazidas pelas pessoas que as procuravam, as quais eram predominantemente mulheres. Como disse uma das mães de santo pesquisadas, as Pombagiras estão no front de batalha, seguram as pancadas no próprio corpo.

Nos dias de giras de Exus e Pombagiras os terreiros sempre estavam muito cheios. Segundo um dos pais de santo pesquisados o terreiro é o pronto-socorro, aonde as pessoas vão quando estão em desespero com alguma situação. Eram histórias de ameaças sofridas, de filhos presos, de filhos envolvidos com drogas, de depressões severas, entre outras.

A relação entre os consulentes e as Pombagiras, via de regra, era de cumplicidade e intimidade. As conversas ocorriam em tom de segredo, abarcando aspectos da vida pessoal relacionados à família, à saúde, ao amor e ao trabalho. As Pombagiras acolhiam todas as pessoas, sem distinção, como relata Rodrigues, sobre Maria Padilha:

> A cumplicidade, o afeto incondicional, a verdade nua e crua doa a quem doer, são marcas de sua relação afetiva, presente ao longo de sua atuação. A troca do afeto num aperto de mão, num abraço bem dado, numa vibração repassada ao outro. Uma pessoa da assistência deixa escapar: "Cuide de meu filho". E ela responde: "Nosso filho! Vamos ver como anda o nosso filho". Ninguém se sente sozinho com a Padilha em terra, seu corpo afetivo é expandido e acolhedor, sem distinção, ela acolhe todas as pessoas. Perto dela, todos se sentem pessoas especiais. Vai recebendo afagos com abraços. Pequenos e grandes impulsos vão saindo de partes de seu corpo num movimento que é distribuído entre os demais. Há contato corporal em suas vibrações. Uma eletricidade sentida na pele. (Rodrigues 2011: 04)

Essa investigação intensa e extensa com as Pombagiras, envolvendo não apenas as pesquisas de campo, como também a pesquisa no meu próprio corpo junto com a diretora, possibilitou a percepção de que essa estreita relação das Pombagiras com as pessoas da assistência vai além de uma relação apenas externa, ela é mesmo parte constituinte do desenvolvimento do corpo dessa entidade. "A dinâmica do terreiro formada por aqueles que recebem a entidade e a assistência ou público é o que resulta no desenvolvimento do corpo

da entidade. Não há como isolar entidade de seu público. É a interação entre eles que forma a estruturação de uma pombagira" (Rodrigues 2011: 05).

Na prática dos laboratórios dirigidos em estúdio, o meu corpo foi dando vida a diversas mulheres, de tempos e geografias distintos, indo das mulheres queimadas nas fogueiras da época da inquisição até as mães das periferias brasileiras que perdem seus filhos mortos por traficantes, passando por mulheres internadas em hospícios e prostitutas escravizadas por seus cafetões. As idas e vindas no tempo e no espaço delineavam diferentes planos e camadas. O fogo sempre centralizou a pesquisa no corpo, como um ponto de referência no espaço, irradiador constante de energia, signo de regeneração e de purificação.

> No método BPI não se tem como objetivo uma reprodução da pesquisa de campo, a criação é desenvolvida a partir do que foi mobilizado no corpo do intérprete por meio da sua relação com as pessoas da pesquisa de campo e todo o seu contexto. Uma coisa é o pesquisador querer ser o outro, fazer o que o outro faz, e outra, é sintonizar-se corporalmente com o outro e, por um momento, sentir o que o outro está sentindo. A diferença é aparentemente sutil, porém, muda totalmente a perspectiva. É uma abertura para o outro. Percebe-se o quanto o processo BPI está assentado em uma esfera emocional. (Rodrigues e Turtelli 2017: 151-152)

Essas diversas mulheres vividas em meu corpo nas danças dos seus gestos, das suas sensações, dos seus conteúdos emocionais e das suas paisagens de vida, não eram uma reprodução de mulheres encontradas em campo, nem uma colagem a partir de várias mulheres, eram algo novo, surgido a partir desse meu encontro com elas e da condução da diretora do processo. "Dessa maneira, existe um conteúdo interno do intérprete que é corporal – ligado ao campo emocional da experiência de pesquisa – que será mobilizado na relação com as pessoas da pesquisa de campo e só será identificado nos laboratórios dirigidos" (Rodrigues et al. 2016: 554).

Esse conteúdo interno muito próprio daquele intérprete permite-lhe, por identificação ou rejeição, estabelecer uma ligação profunda com aspectos do campo pesquisado. Por outro lado, quando esses conteúdos são deflagrados e elaborados no corpo em movimento, com a potência das emoções envolvidas, eles vão além da pessoa do intérprete, acionam um campo emocional que diz respeito a todo um contexto social. "É, portanto, a criação artística no método BPI um trânsito do intérprete entre aquilo que é mais recôndito em si, aquilo que ocorre à sua volta (incluindo o que foi pesquisado em campo) e situações mais globais, estando todos contingenciados pelos conteúdos deflagrados na criação artística" (Rodrigues et al. 2016: 564).

Com o desenvolvimento do processo criativo, nove mulheres insistiram em meu corpo e foram elaboradas junto com a diretora (ver imagens de 1 a 9):

Mulher dos Ossos
Esmeralda
Mulher do Chão Pretinho
Mulher das Gravatas
Maria Rosa
Sabiá
Maria Louca
Dolores
Maria Padilha

IMAGEM 1: MULHER DOS OSSOS. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 2: ESMERALDA. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 3: MULHER DO CHÃO PRETINHO. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 4: MULHER DAS GRAVATAS. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.
FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 5: MARIA ROSA. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE ANDRESSA COUTINHO

IMAGEM 6: SABIÁ. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 7: MARIA LOUCA. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 8: DOLORES. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

IMAGEM 9: MARIA PADILHA. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*. FOTO DE DEBORA BRANCO

Cada uma trazia seu universo. Eram paisagens, conteúdos emocionais, modelagens do corpo, tônus musculares, histórias e dinâmicas que levavam as pessoas do público a vivenciarem com elas diferentes facetas das realidades femininas. As mulheres que assistiam ao espetáculo identificavam-se com essas Marias. Interligando as várias mulheres, a personagem Nadja ora se transformava em cada uma delas, ora enxergava-as à sua frente, querendo colar em seus corpos para dar-lhes força e impulsioná-las na luta de ser mulher.

> Nos laboratórios de criação tomou corpo um conteúdo vindo de épocas antigas, velhas feiticeiras, batalhas perdidas, mulheres queimadas nas fogueiras, pisoteadas por cavalos, furadas por estacas, presas com cintos de castidade. A voz cavernosa, gutural, sussurrada, os gritos, os choros. As descargas de energia. Nadja é uma Mensageira, corpo onde se juntam ossos de mulheres de todo lugar, que no trânsito entre mundos acolhe as dores das mulheres, ajuda a lavar o sofrimento e a extravasar todo tipo de sentimento, sem censura [...] No espetáculo Fina Flor Divino Amor a imagem principal é a mulher incinerada. A realidade de que até os dias atuais as mulheres estão sendo assassinadas nas diversas partes do planeta – uma imagem que dificilmente alguém quer ver. (Turtelli e Rodrigues 2014: 02)

A personagem Nadja trazia assim, em sua estruturação, a dinâmica singular das Pombagiras, de terem um corpo desenvolvido no trânsito das suas relações com as diferentes mulheres com as quais se ligam nos atendimentos, porém, ela não era uma reprodução nem uma representação de uma Pombagira, assim como não eram apresentadas em cena as práticas dos terreiros.

Através da personagem eu podia tornar-me outra, experimentar uma alteridade em um nível difícil de ser sentido no contexto do meu dia-a-dia. Se por um lado a personagem estava ligada a aspectos profundos do meu ser, por outro lado, ela ampliava, e muito, aquilo que eu sentia como fazendo parte de mim mesma até então.

> Através da personagem do Método BPI o intérprete vive em si 'um outro' que se forma com algo de si mesmo. Este outro o possibilita conectar-se com realidades palpáveis de contextos sociais específicos de uma forma que seria difícil de acontecer sem a aceitação e construção deste 'outro' em seu corpo. A personagem no BPI é uma estruturação que flexibiliza o eixo do intérprete (Turtelli e Rodrigues 2012: 174).

A força dessa personagem assumida e vivida no próprio corpo fazia com que muitas vezes as pessoas que assistiam ao espetáculo achassem que eu estava incorporada (ver Turtelli e Rodrigues 2013). Esse fato ocorre frequentemente nos espetáculos criados dentro do método BPI, mesmo que o tema da pesquisa não esteja relacionado a práticas onde acontecem incorporações.

> A concretude do percurso interno vivido pelo intérprete em seu corpo e na sua expressividade traz veracidade para o que ele está vendo e vivendo durante a sua atuação. Nesse tipo de atuação o fio condutor é a emoção, ela está todo o tempo presente, de maneira elaborada, percorrendo diferentes gradações. [...] O espectador também associa esse estado, aparentemente tomado pela emoção, à incorporação da entidade. (Rodrigues e Turtelli 2017: 153-154)

Essa possibilidade de tornar-me outra, me permitia, por alguns momentos, mudar a perspectiva de olhar para a sociedade, experiência que ia além dos momentos de vivência do espetáculo, alargando-se para fatos do dia-a-dia. A sensibilidade ficava mais aflorada para os contextos que diziam respeito a essa gama de mulheres. Contextos marginais, assim como os da Umbanda. A Umbanda é uma religião primordialmente da marginalidade, seja na localização dos seus templos, seja na maioria do público que frequenta os terreiros, seja na

própria qualidade das entidades trabalhadas nos seus rituais: são escravos, índios, boiadeiros, marinheiros, baianos, ciganos e assim por diante. No método BPI, as personagens estruturadas nos corpos dos intérpretes por meio dos processos criativos têm sido sempre "referências marginais da sociedade brasileira. Personagens que têm uma história individual, mas também representam um coletivo. Assim como na Umbanda, no método BPI não se prevê qual personagem irá surgir do corpo de determinado intérprete correlacionado ao campo pesquisado, mas, até o presente momento, são essas referências marginais brasileiras que têm possibilitado o processo acontecer" (Rodrigues e Turtelli 2017, 155-156).

As Pombagiras, como não podia deixar de ser, estão dentro desse enquadre da marginalidade: "O reconhecimento de uma figura de subversão tão radical, que foi irmanada ao Príncipe das Trevas, não se lhe negando, nem no obscuro Reino a sua alta posição. Expressão simbólica que remete, hoje ainda, àquela vertente implícita no velho *Romancero* de uma identificação com os excluídos da hierarquia oficial, a qual aponta, por sua vez, à própria e cotidiana exclusão social do povo, de então e de hoje" (Meyer 1993: 126).

Pombagira é subversão da ordem. Mas essa subversão não precisa necessariamente ser chocante para ser veemente. O tempo, a atenção, a amorosidade e o acolhimento doados por Maria Padilha para pessoas que muitas vezes ela encontrará apenas uma vez, sem esperar nada em troca, podem ser considerados altamente subversivos na sociedade na qual se vive hoje. Uma dimensão humana preciosa para as artes da cena.

I. REFERÊNCIAS

Brumana, Fernando Giobelina/ Martínez, Elda González (1991): Marginália Sagrada. Campinas: Editora da UNICAMP.

Meyer, Marlyse (1993): Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-gira de Umbanda. São Paulo: Duas Cidades.

Evangellista, Daniele Ferreira (2015): "'Dando satisfação' aos espíritos da Umbanda: 'desenvolvimento' e possessão num terreiro de Candomblé". Em Contins, Márcia/ Lopes, Vânia Penha/ Rocha, Carmem Sílvia Moretzsohn (ed.): Religiosidade e performance: diálogos contemporâneos. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, pág.127-144.

Rivas Neto, Francisco (2007): Umbanda: a proto-síntese cósmica: epistemologia, ética e método da escola de síntese. São Paulo: Pensamento.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (1997): Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2003): O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Campinas, SP: [s.n.], 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IA), Campinas.

Rodrigues, Graziela (2011): "Da gira das pombagiras à emanação de personagens pelo Método BPI". Em: VI REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2011, Porto Alegre. Anais... Memória Abrace Digital.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2012): "O Lugar da Pesquisa". Em: Revista Conceição Conception, v.01, n.01, pág. 48-58.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca/ Turtelli, Larissa Sato (2017): "Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências". Em: Revista Urdimento, v.1, n.28, pág. 139-158.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca/ Turtelli, Larissa Sato/ Teixeira, Paula Caruso/ Campos, Flávio/ Costa, Elisa Massarioli da/ Cálipo, Nara/ Floriano, Mariana/ Alleoni, Natália Vasconcellos/ Jorge, Mariana Dias (2016): "Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)". Em: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 3, pág. 551-577.

Tavares, Maria da Consolação Gomes da Cunha Fernandes (2003): Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento. São Paulo: Manole.

Turtelli, Larissa Sato/ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2012): "Fina Flor Divino Amor: da gira da Umbanda ao corpo da cena". Em: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL CORPOS (IM)PERFEITOS NA PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA, 2012, Almada. Atas... Almada, Portugal. pág. 170-175.

Turtelli, Larissa Sato/ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2013): "Baixou o Santo?". Em: VII REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 7, 2013, Belo Horizonte. Anais... Memória Abrace Digital.

Turtelli, Larissa Sato/ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca (2016): "O bailado interno no espectador de dança: pesquisa a partir da recepção do espetáculo Fina Flor Divino Amor". Em: IX CONGRESSO DA ABRACE, 2016. Anais do IX Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Uberlândia, pág. 750-776.

LAS METAMORFOSIS DEL PAISAJE Y SU REPERCUSIÓN EN LOS MONUMENTOS HISTÓRICOS: LA SIERRA DE GUADALUPE Y EL TEPEYAC

Molina Palestina, Oscar

LAS METAMORFOSIS DEL PAISAJE Y SU REPERCUSIÓN EN LOS MONUMENTOS HISTÓRICOS: LA SIERRA DE GUADALUPE Y EL TEPEYAC

> Cerca de México, aún no distante una legua cabal, hay un puesto, que en su lengua llamaron los Mexicanos *Tepeyacac*, que quiere decir: extremidad, punta o nariz de cerro, por la forma que en él rematan los que lo rodean por la banda del Norte. Hacia este cerro, se levanta un frontón, que señorea con su eminencia los espacios que miran a México por la parte del Mediodía: al Poniente tiene algunas poblaciones […]; al Oriente, un espacioso llano, que se termina en la gran laguna de Texcuco. A este puesto sale de un barrio de la Ciudad que llaman Tlatilulco, una calzada o dique, que rematando en la puente de un arroyuelo, que cerca de él entra en la Laguna, se divide en tres principales caminos, que van a diferentes Pueblos y Provincias, al Norte, al Poniente, al Mediodía.
>
> Este frontón o cerro, está por la banda del Norte, abierto desde la raíz a la cumbre en resquicios, hendido en quebraduras, lleno de riscos y peñasquería, de tan poca tierra y tan estéril suelo en sus altos, que sólo puede llevar malezas, espinos y espinas, en tanta abundancia, que apenas hay donde poner el pie sin encontrar abrojos.
>
> Francisco de Florencia, *La Estrella del Norte de México*, (1895: 13).

Conforme el ser humano fue adquiriendo aquello que llamamos civilización, encontramos una de sus primeras misiones, la de abandonar su andar errante. En este proceso, la geografía determinó los asentamientos humanos y las actividades de las comunidades primigenias; el entorno se imponía y gobernaba en el actuar de las sociedades. Éstas respondían a la naturaleza asignándole cualidades y poderes particulares; de este modo fueron sacralizando al rayo, a la lluvia, al fuego y a otros elementos a los cuales había que agradecer, pero también temer. Al echar raíces, el hombre modificó poco a poco los paisajes naturales.

Dentro de la conformación espacial, el paisaje no se presenta como un *continuum*, ofrece aquello que hemos dado en denominar "accidentes", que no son otra cosa que las diversas elevaciones, pendientes, acumulaciones acuíferas o erosiones que van dando forma al territorio. Estas variaciones, dependiendo sus características y orientaciones, fueron seleccionadas por los grupos humanos, quienes les dieron diferentes usos y significados, estableciendo una distinción entre espacios sagrados y espacios profanos (Eliade, 1987: 20).

En estas relaciones con los paisajes naturales, las montañas han tenido una relevancia particular; su altura les confiere un valor especial como guías y guardianes. La idea de "montaña sagrada" tuvo gran importancia entre las culturas prehispánicas, las cuales construyeron muchas de sus ciudades alineadas a cerros, volcanes o cadenas montañosas. El ejemplo capital de esta sacralidad lo representan las pirámides, que son la versión artificial de las montañas, construidas por varias culturas precolombinas como eje de sus rituales.

I. EL ALTIPLANO CENTRAL DE MÉXICO

El paisaje natural del Altiplano Central donde se fundaría la ciudad de México Tenochtitlan resulta particularmente interesante en este sentido sacro: el antiguo lago que circundaba el islote donde se construyó, se encontraba rodeado por una serie de formaciones rocosas de pequeña altura –cerros–, a los cuales se les otorgó un valor sacro. La relación cerro-agua representa una de las figuras paisajísticas más importantes de las culturas prehispánicas, la cual queda definida con la palabra *altepetl* (*atl* agua y *tepetl* cerro) (Lambarén, 2011: 271).

Entre las formaciones rocosas más importantes de la cuenca de México se encuentran el cerro de Chapultepec al poniente, el cerro de la Estrella al sur, el Peñón de los Baños al oriente y de forma particular, el cerro del Tepeyac, que se levantaba hacia la parte norte de la laguna y es punto inicial de una serranía. Es este cerro y el paisaje que lo circunda, uno de los espacios sacros

más importantes del país y también uno de los más representados en el arte mexicano. Para entender cómo es que este paisaje adquirió dicha relevancia, trataremos brevemente el origen sacro de la ciudad de México Tenochtitlan.

II. LA FUNDACIÓN DE MÉXICO TENOCHTITLAN Y EL PAISAJE CULTURAL PREHISPÁNICO

El mito de la fundación de la ciudad de México Tenochtitlan se compone de una serie de elementos que tienen como inicio la migración de un pueblo nómada venido del norte en busca de la tierra prometida por Huitzilopochtli, dios de la guerra, quien les había dado la señal que indicaría el sitio del asentamiento: un águila devorando una serpiente posada sobre un nopal. La hierofanía se manifestaría en uno de los islotes del lago de Texcoco, donde se estableció el centro del imperio mexica. Varios autores concuerdan en que esta historia debió construirse una vez que los mexicas ya habían consolidado su hegemonía sobre los pueblos vecinos y en este sentido, el mito cumplía una función propagandística y de validación de sus acciones y poderío.[1]

Lo cierto es que el sitio donde edificaron su ciudad resultaba uno de los menos favorecidos de toda la región: los pequeños islotes limitaban la expansión de la urbe, además de la comunicación con tierra firme. La grandeza de ese pueblo supo dar respuesta a todas las limitaciones: el sistema de chinampas les permitió ganar terreno al agua, mientras que para comunicarse con las riberas levantaron caminos por tres de los puntos cardinales: norte (actual Calzada de los Misterios), sur (Calzada de Tlalpan) y poniente (Calzada México-Tacuba), dejándole el oriente al lago de Texcoco y la vista de los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl.

De estos tres ejes caminos de piedra, sólo el que se dirigía al norte conducía directamente hacia una estructura elevada: el cerro del Tepeyac, que a la vez conectaba con tierra firme hacia los actuales estados de México y de Hidalgo, y funcionó como vía hacia las costas del Golfo de México. Esta traza existe hasta el día de hoy, si bien ha perdido relevancia, pues la moderna ciudad creó nuevas vías acordes a las dimensiones que fue adquiriendo la metrópoli. La recreación del paisaje de *México Tenochtitlan, el valle y los lagos en el siglo XV* pintado por Luis Covarrubias en 1963 –inspirado en el plano de Nuremberg, atribuido a Hernán Cortés, y el de Uppsala, atribuido a Alonso de Santa Cruz– nos permite visualizar la relación entre la ciudad y la cadena montañosa precedida por el Tepeyac, representada a la izquierda (Imagen 1). Ambas se comunicaban a través de una vía que conducía desde el centro de Tenochtitlan hasta este lugar, que corresponde actualmente a las calles de República de Brasil, Avenida Peralvillo y Calzada de los Misterios.

Durante la época prehispánica, en el cerro del Tepeyac existió un adoratorio dedicado a Tonantzin "Nuestra madre" o "Madre de los dioses", del cual solamente se conservan las descripciones recogidas por cronistas novohispanos (Noguez, 1996: 51-53).

III. LA EVANGELIZACIÓN DEL PAISAJE DEL ALTIPLANO CENTRAL DE MÉXICO

Con la llegada y conquista del territorio mexicano por parte de los españoles, las ciudades y las costumbres modificaron sus características. La arquitectura prehispánica fue destruida por dos razones: su poca utilidad con relación a las costumbres occidentales y, sobre todo, por estar ligada a los cultos que se pretendía erradicar. Las pirámides, montañas sagradas, fueron derribadas y sirvieron como cantera para las nuevas construcciones. Los elementos urbanísticos (acueductos,

[1] Sobre el símbolo y sus diferentes versiones ver López Austin, 2012: 75-86.

caminos, albarradones) que dieron forma a Tenochtitlan serían conservados por cuestiones prácticas, de suerte que la ciudad novohispana aprovechó y mantuvo parte de la traza prehispánica.

Las relaciones de los habitantes con el paisaje también experimentaron transformaciones. El paisaje sacralizado por los mexicas tuvo que ser reconsagrado a través de la presencia de los nuevos personajes del culto cristiano: santos, arcángeles y vírgenes sustituirían a los dioses antiguos, aunque muchos de los toponímicos precolombinos también se conservaron, manifestando el mestizaje que es propio de la cultura que emergió del contacto entre españoles e indígenas.

El caso del cerro del Tepeyac ejemplifica el fenómeno de evangelización del paisaje americano mejor que ningún otro, pues está acompañado de una hierofanía que representa un segundo momento fundacional de México. En este lugar la sustitución de una advocación por otra se dio en el contexto de la aparición de una nueva señal, ahora emanada desde la liturgia católica.

Aunque bien conocida la historia, se hace necesaria su recapitulación para el análisis de las obras que se expondrán más adelante. El día 9 de diciembre de 1531, a diez años de la rendición de Tenochtitlan, un indio de nombre Juan Diego se dirigía desde el norte del valle de México hacia el convento de Santiago Tlatelolco, lugar en el que los misioneros franciscanos realizaban su labor evangelizadora. Para ello debía atravesar parte de la sierra y tomar el camino de piedra que desde ese punto conducía a la ciudad de México. Al transitar por el Tepeyac, escuchó sonidos de pájaros seguidos por una voz que correspondería a la de la Virgen María, quien desde lo alto del cerro lo llamaría en su propia lengua, explicándole quien era y haciéndole la petición de comunicar al obispo que era su deseo le construyesen un templo dedicado a ella en ese lugar.

El indio dio la noticia al obispo fray Juan de Zumárraga, quien no lo tomó en serio. Por la tarde, ya de regreso a su pueblo, Juan Diego comunicó a la virgen lo sucedido; ella le solicitó insistir al día siguiente. El obispo en esa segunda entrevista, acaecida el día 10, pidió una prueba que demostrara la comunicación que estaba teniendo con María. La evidencia sería entregada hasta el día 12, pues Juan Diego no pudo acudir antes, por hallarse su tío Juan Bernardino enfermo. Ese día, al salir a buscar un sacerdote dado que su tío estaba agonizando y era necesaria la administración de la extremaunción, la virgen salió a su paso, asegurándole que su tío sanaría, pidiéndole se ocupara de llevar la señal al obispo, la cual consistiría en un conjunto de flores que encontraría en lo alto del cerro.

Juan Diego cortó las flores y las transportó en su manto. Frente a Zumárraga, extendió la tilma, dejándolas caer, revelando también la imagen de María que se hallaba plasmada en su ayate. La virgen recibiría el sobrenombre de Guadalupe, pues, de acuerdo a la leyenda, fue de este modo que se presentó ante el indio en su lengua nativa. Además, su piel sería morena, como la de los habitantes del Nuevo Mundo.

Más allá de las discusiones alrededor de la historia, lo importante es que ella validó la construcción de un santuario dedicado a Santa María de Guadalupe, primero como una pequeña ermita y, al paso de los siglos, consolidándose como uno de los conjuntos devocionales más importantes del catolicismo. Guadalupe daría nombre a toda la sierra que se levanta al norte de la ciudad de México, teniendo como punto de partida el cerro del Tepeyac.

Con estos antecedentes retomemos el tema del paisaje. Son varias las razones que debieron influir en la selección del lugar como escenario de las apariciones; una de ellas tiene que ver con la importancia del sitio como punto estratégico en la comunicación entre la ciudad de

México y tierra firme. Otra razón es la lógica sustitución de la devoción prehispánica, Tonantzin "nuestra madre", por María, "madre de dios".

Una tercera situación es que la historia ocurre en uno de los parajes naturales menos favorecidos alrededor del valle de México. Retomando las palabras de Francisco de Florencia escritas en el siglo XVII, que se presentan en la cita que abre este ensayo, el lugar se caracterizaba por estar lleno de riscos, donde crecían "malezas, espinos y espinas" (Florencia, 1895: 13). Era una zona árida, situación que puede corroborarse en las diferentes imágenes que se tienen sobre el paraje, además de su estado actual en tiempo de secas, no obstante la forestación que se ha hecho en el último siglo introduciendo especies de otras latitudes.

Un sitio como éste dio más valor a la leyenda; la aparición de las flores que serían la señal de la presencia de la virgen resultaba extraordinaria por dos razones: por un lado ocurrió en diciembre, a unos días de la llegada del invierno y, por otro lado, porque sin importar la época del año, las flores no son comunes en esta zona. Sobre el tema, el mismo Francisco de Florencia dio voz a la discusión que para entonces se sostenía sobre el tipo de flores que la virgen hizo brotar: rosas de Castilla o una especie nativa, lo cual revelaba el interés que el hecho despertaba, adquiriendo ya matices de un incipiente nacionalismo.

Ante los argumentos generados en España, Florencia responde que la virgen señaló a Juan Diego "*Que en el cerro hallaría diversas flores*, con la palabra mexicana *mochi xochitl*, que quiere decir muchas flores, sin distinguir ni de la tierra, ni de Castilla." (Florencia, 1895: 5). No obstante su argumentación, Florencia aceptaba que en las pinturas de la virgen de Guadalupe los artistas acostumbraban acompañar a la imagen con rosas de Castilla; asunto que nos conduce a las representaciones de la virgen del Tepeyac y la presencia del paisaje en algunas de ellas.

IV. NON FECIT TALITER OMNI NATIONI: LA SACRALIZACIÓN DEL LUGAR

Alrededor del mito mariano se fue construyendo un gran aparato litúrgico que ha dejado múltiples obras artísticas. Arquitectónicamente emergió un santuario donde se levantaron construcciones que señalan espacios que forman parte de la historia: la capilla del Cerrito, donde apareció la virgen por primera vez; la capilla del Pocito, donde existe un manantial de aguas milagrosas (Molina, 2013: 197-99); la primera ermita construida en su honor y la basílica novohispana del siglo XVIII, a la que se han sumado nuevos edificios en las últimas décadas, entre ellos la Nueva Basílica de Guadalupe, obra comandada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

La importancia del culto a Guadalupe aumentó gradualmente. En 1757 el Papa Benedicto XIV la nombra patrona de la Nueva España, reconociendo la difusión que ya para entonces había alcanzado. A él se adjudica la frase *Non fecit taliter omni nationi* (no hizo cosa igual por otra nación), extraída del Salmo 147, versículo 20; si bien desde tiempo atrás venía usándose para referirse a la aparición mariana (Andrade, 1907: 3-8) Estas palabras dan sentido a las representaciones pictóricas de la Virgen en las que se incluye su santuario y el paraje que le sirve de marco, pues no puede entenderse la magnitud propagandística del milagro sin hablar de la región donde ocurrió: América-México-Tepeyac. Gracias a estas pinturas podemos dar seguimiento a las metamorfosis que ha tenido el paisaje de la región.

V. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PAISAJE Y EL ARTE OCCIDENTAL

A diferencia de varias culturas primigenias que consideraban a la humanidad como parte de un cosmos regido por dioses que se manifestaban en cada uno de los elementos de la naturaleza; la doctrina judeocristiana coloca al hombre como centro del cosmos. La divinidad se presenta como un ser que creó al hombre "a su imagen y semejanza". En este acto creador, los seres humanos son nombrados poseedores del mundo, tan es así que reciben el mandato de llenar la tierra y "sojuzgarla" (Génesis, 1:28). La visión del cristianismo es totalmente antropocéntrica.

Bajo esta perspectiva, la presencia de paisajes dentro de las obras artísticas del mundo occidental cristiano, durante varios siglos, tuvo la función de escenario, de "acompañamiento" a la presencia de la humanidad.

Conforme surgieron paulatinamente las interpretaciones plásticas de los textos bíblicos, los paisajes fueron apareciendo, sobre todo aquellos relacionados con teofanías:[2] el paraíso terrenal de donde Adán y Eva salieron expulsados sería uno de los primeros en tener su representación visual. Seguiría el monte donde Abraham tendría que dar cumplimiento al mandato de Dios sacrificando a su hijo Isaac. Sodoma y Gomorra serían los primeros paisajes urbanos cuya destrucción sería representada. Ya como parte de las narrativas del Nuevo Testamento, las ciudades de Belén y Jerusalén, el huerto de Getsemaní o el Gólgota constituyeron motivos para el paisajismo en el arte, pero siempre acompañando las acciones humanas.

Siglos más adelante nacieron los paisajes históricos, varios de ellos ligados a historias religiosas, aunque no necesariamente. Los primeros paisajes que buscaron representar geografías del momento en el mundo occidental han sido identificados entre los siglos XIV y XV, con ejemplos como *Los efectos del buen gobierno en la ciudad* de Ambrogio Lorenzetti o algunas miniaturas contenidas en *Las muy ricas horas del Duque de Berry* de los hermanos Limbourg.

Si bien el Renacimiento se dio a la tarea de lograr representaciones realistas de la naturaleza y en ello los paisajes encontraron un lugar destacado, fue en el norte de Europa donde se consolidó la tradición paisajística, apareciendo como nuevo género pictórico. El surgimiento del protestantismo tuvo fuerte influencia en la modificación de los temas artísticos en esta región, lo cuales poco a poco permearon en el mundo católico hasta que, entre los siglos XVIII y XIX, se consolidó el paisajismo como tema importante en las artes de todo Occidente.

VI. LA VIRGEN DE GUADALUPE Y EL TEPEYAC: LOS PRIMEROS AÑOS

La tradición pictórica occidental trasladada a territorio americano durante los siglos del virreinato siguió la misma línea descrita con relación al paisaje, el cual acompañaba principalmente las historias sacras. La elaboración de cuadros relacionados con la Virgen de Guadalupe abriría la puerta para la representación de un paisaje totalmente americano, aunque siempre supeditado a la presencia divina.

Con la guadalupana como uno de los temas principales del arte novohispano, los artistas trataron de innovar en su representación. Si bien debían ceñirse a la copia de la imagen milagrosa, algunos propusieron composiciones más complejas en las que, además de acompañar a la virgen con arreglos florales, se incluyó la historia de las cuatro apariciones, colocadas en cada uno de los ángulos del cuadro y en algunos casos, a sus pies se pinta una quinta imagen: el paisaje del Tepeyac, con el santuario construido para ella. Este modelo tuvo mucho éxito, reproduciéndose

[2] Sobre los signos y las teofanías de la cultura judeocristiana ver Eliade, 1987:24-29.

principalmente en el siglo XVIII, si bien tenemos algunos ejemplos anteriores. Son varios cientos de cuadros los que se pintan siguiendo este diseño, lo cual nos permite afirmar que el paisaje del Tepeyac constituyó uno de los más difundidos en este periodo en el mundo católico occidental, pues no sólo encontramos ejemplos por toda Nueva España, sino también en el virreinato del Perú y en Europa. Existen varios cuadros novohispanos que representan el santuario del Tepeyac como tema principal, pero no nos referiremos a ellos, pues nuestro objetivo es hablar de la relación entre el paisaje y la imagen sagrada bajo el modelo descrito.[3]

Una de las obras más antiguas que siguen este diseño corresponde al siglo XVII (Imagen 2); en ella bajo los pies de la virgen, enmarcado en un óvalo, un paisaje representa el templo edificado en ese siglo, que sería demolido para dar paso a uno más suntuoso obra de Pedro de Arrieta. El paraje se acompaña además con algunos árboles a su alrededor y un peñasco atrás del templo, que corresponde al cerro del Tepeyac.

Este modesto paisaje contrasta con el mostrado en la pintura de la *Virgen de Guadalupe con cuatro Apariciones y vista del Tepeyac*, del siglo XVIII, de autor desconocido. Siguiendo la misma composición, a los pies de la guadalupana se presenta el paisaje que enmarca al santuario, cuyo templo corresponde al diseñado por Arrieta consagrado en 1709.[4] Además de éste, identificamos la antigua ermita, una modesta capilla del Pocito y la capilla del Cerrito en lo alto del Tepeyac. También somos testigos del poblado levantado a su alrededor, cuyo crecimiento dio origen a una nueva denominación del sitio: la Villa de Guadalupe, cuya apócope "La Villa" o "Villita", sigue utilizándose para referirse al lugar, dejando poco a poco en segundo plano el toponímico Tepeyac, que revela su origen prehispánico.

Si bien es evidente que los paisajes plasmados en los lienzos dedicados a la Virgen enfatizaban el santuario, en esta obra podemos ver el paraje natural, donde se distingue el inicio de la sierra de Guadalupe con el Tepeyac como frontero; la orografía es accidentada y agreste, con poca vegetación. Difuminándose al fondo se observa la continuación de la serranía (Imagen 3). Es éste el diseño más representado en las vistas del Tepeyac que acompañan a la virgen en diversos cuadros.

Una segunda versión ofrece otro ángulo del santuario y el paisaje, ahora visto de poniente a oriente, donde a la par de las edificaciones se observa el camino de piedra que conducía de la ciudad de México a este sitio, el cual bordeaba el lago de Texcoco. Este camino fue sacralizado entre los siglos XVII y XVIII, cuando se colocaron sobre él 15 monumentos votivos dedicados a los Misterios del Rosario.[5] En su momento se le conoció como Calzada de Piedra o de Guadalupe, pero al ser trazada una segunda vía paralela a ésta (hacia la segunda mitad del siglo XVIII), que llegaba justo a la entrada del templo, el nombre cambió por el de Calzada de los Misterios, que sigue conservándose al día de hoy. La representación pictórica incluye el caserío limítrofe de la ciudad de México; estableciendo el vínculo entre estos dos paisajes urbanos. Al fondo, el paisaje natural se alza imponente con la vista del lago y los volcanes. Un ejemplo de este tipo de diseño lo vemos en el cuadro de Juan de Sáenz, de 1777 (Imagen 4). Este tipo de obras muestra las primeras modificaciones en la representación del paisaje, no sólo con relación al ángulo, sino en su intencionalidad por incluir a la ciudad de México como parte del paraje que fue escenario del milagro. Algunos lienzos, como el conservado en la Capilla de las Capuchinas de

[3] Pedro Urquijo Torres se ha analizado algunos de los paisajes del Tepeyac en su artículo *Vistas de La Villa: El cerro y el santuario. La perspectiva del paisaje* (2009: 65-97).El presente ensayo propone una nueva visión, si bien se apoya en algunas de las observaciones de este autor.

[4] Sobre el tema y la pintura *"Verdadero mapa" del Tepeyac* de Arellano, 1709, puede consultarse a Amerlinck (2010: 7-25).

[5]Sobre el tema puede consultarse Fernández (2002: 204-208).

Tlalpan (diseñada por Luis Barragán), representan una vista general de la región, desde el cerro del Tepeyac, siempre ubicado a la izquierda, hasta la ciudad de México.

VII. LA VIRGEN Y EL PAISAJE DE LA CIUDAD DE MÉXICO A FINALES DEL VIRREINATO

Mencionábamos líneas atrás que la aparición de la virgen de Guadalupe simboliza un segundo momento fundacional de la ciudad de México ligado a una hierofanía. La leyenda del águila y la serpiente que se transforma en el emblema de la capital de la Nueva España en algunas obras se fusionará con la imagen de la virgen morena como protectora de la urbe. La ciudad se extiende a la ribera del Tepeyac o en algunos casos la sustituye.

Un ejemplo sobresaliente de esta unión de hierofanías ligadas al territorio lo representa la obra de Josefus de Ribera i Argomanis, "Verdadero retrato de Santa María de Guadalupe, patrona principal de la Nueva España jurada en México" de 1778 (Imagen 5). En ella el diseño es más elaborado: la virgen ocupa la parte central superior del cuadro; a sus costados se observa un grupo de ángeles y en las esquinas superiores las primeras dos apariciones; la tercera y cuarta apariciones se ubicarán bajo sus pies, cerca de la parte central del lienzo.

Bajo esta composición tenemos la referencia al territorio de una forma mucho más compleja: se representa un paisaje lacustre como primer plano (interrumpido por una cartela), en cuyo centro emerge un nopal repleto de tunas rojas sobre el que se posa un águila coronada sujetando en su pico una serpiente; clara alusión a la ciudad de México virreinal. A su costado izquierdo el indio Juan Diego se alza sobre un peñasco elevando su brazo derecho hacia la virgen, sosteniendo entre su mano un ramo de flores; el brazo izquierdo sujeta su manto, evocando el momento en el que llevó las flores que fueron la señal dada para el obispo Zumárraga. De su boca sale una leyenda a manera de filacteria que reza *Karpit America flores Aparvibit, C. 79. f 82*. Del otro lado vemos a un indio ataviado con plumas, calzando unas botas con cascabeles de apariencia europea –alusión al oficio dancístico sincretizado–, también posado sobre un peñasco, pronunciando la frase *Non fecit taliter omni nationi* (no hizo cosa igual por otra nación). Flores blancas crecen en el lago, mientras que al fondo se observan varias montañas. Esta obra es una síntesis del sincretismo entre el paisaje natural y religioso de la ciudad de México. El *altepetl* (cerro-agua) se muestra gráfica y simbólicamente. La raza indígena acompaña a la devoción cristiana reiterando el mestizaje cultural de esta tierra con sus alegorías principales: el nopal, el águila y la serpiente junto a la Virgen de Guadalupe.

De una forma menos compleja simbólicamente, pero al mismo tiempo relevante y, sobre todo, destacando la representación del paisaje, tenemos el cuadro de la Virgen de Guadalupe pintado por Rafael Ximeno y Planes en la Antigua Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México a inicios del siglo XIX (Imagen 6). Este espacio está dedicado a María; en el plafón podemos ver "La Asunción de la Virgen" y "El milagro del Pocito" (que forma parte de la leyenda del Tepeyac). En el altar principal se observa una imagen de la guadalupana ya siguiendo los cánones de la pintura académica. En la parte superior un grupo de ángeles, precedido por el Espíritu Santo, extienden el ayate donde se encuentra plasmada. En la parte inferior observamos un paisaje que ya no corresponde al Tepeyac, sino a la ciudad de México vista desde el oriente. Son identificables las torres y la cúpula de la catedral, además de la correspondiente a la iglesia de Loreto. Al fondo se observan la región montañosa que se levanta en la parte poniente de la cuenca. También puede verse el lago de Texcoco en primer plano, aunque ya dando visos de desecamiento. En estas últimas imágenes del periodo novohispano, el paisaje representado bajo los pies de la guadalupana ya no sería únicamente el correspondiente al lugar de su aparición, sino

que se extendería a la ciudad de México. Un siglo después ambos lugares serían uno mismo, pues la mancha urbana se extendería fusionando las dos regiones.

VIII. LAS METAMORFOSIS DEL PAISAJE

Con la fundación de la Academia de San Carlos unas décadas antes de que México consiguiera su independencia, los modelos artísticos se modificaron, tanto en manufactura como en temas. Los cuadros de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y la vista del Santuario del Tepeyac, que habían sido muy populares en el siglo XVIII, vieron reducida su producción. El paisaje también fue imponiéndose como un género independiente en el arte, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX en el contexto de la nueva nación mexicana.

Si deseamos continuar con la lectura de las metamorfosis del paisaje en esta región, lo mejor es acudir a los cuadros pintados por José María Velasco, quien plasmó en varias de sus obras el paisaje desde los cerros y pueblos que se forman parte de la Sierra de Guadalupe. Gracias a su obra podemos ver que la ciudad y la villa poco cambiaron paisajísticamente; el lago seguía manteniendo su presencia, si bien cada vez menor; mientras que los volcanes y la región montañosa al sur, oriente y poniente seguían dominando el valle de México. A la par de Velasco, los primeros fotógrafos decimonónicos que llegaron a la capital reafirmaron la apariencia de estos parajes en los que naturaleza y urbe mantenían una relación armónica, si bien la ciudad ya daba visos de crecimiento (Imagen 7).

El siglo XX testificó la expansión de la ciudad de México hacia los cuatro puntos cardinales. El desecamiento del lago de Texcoco eliminó el límite natural que hacia el norte la separaba con el Tepeyac. Nuevos asentamientos urbanos borraron progresivamente la distancia entre ambas regiones; las antiguas vías disminuyeron su importancia ritual e incluso urbana, pues nuevos caminos de cemento fraccionaron la zona hasta dejarla casi irreconocible.

Cuando los terrenos llanos se acabaron, la ciudad empezó a trepar por los cerros; incluyendo aquellos de la Sierra de Guadalupe. Gracias a su importancia ritual, el cerro del Tepeyac se ha conservado como parte del santuario guadalupano, pero la serranía de la cual forma parte ha sido invadida por la urbe, fraccionada en algunas de sus partes para abrir nuevos caminos. El desordenado crecimiento finalmente fue frenado, estableciendo una zona ecológica que al día de hoy preserva una parte del paisaje natural, sobre todo en las cimas.

Si el paisaje natural ha sido alterado, ¿qué se puede decir del paisaje cultural de la región? Si bien el Tepeyac sigue conservando su hegemonía gracias al culto guadalupano que es parte de la identidad de la nación mexicana, lo cierto es que hablar de paisaje sagrado en este lugar resulta un tanto irónico, pues lo que se conserva es sólo una ínfima porción que refleja el sitio que la sociedad contemporánea da a lo sacro. Mirar el paisaje de la ciudad de México hacia este rumbo pareciera constatar que finalmente las palabras del Génesis han sido escuchadas: la humanidad lo ha conseguido: finalmente ha llenado la tierra, sojuzgándola (Imagen 8).

IX. FUENTES

Amerlinck de Corsi, María Concepción (2010): "El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en 1709", en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, Núm. 20, septiembre-diciembre 2010, pp. 7-25.

Andrade, V. de P. (1907): "Estudio histórico sobre las palabras: 'Non Fecit Talite Omni Nationi' aplicadas á las imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe". En http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012124/1080012124_41.pdf (consultada en mayo 2018).

Eliade, Mircea (1987): *The sacred and the profane. The nature of religion*, Orlando, Florida: Harcourt, Inc.

Fernández, Martha (2002): *Cristóbal Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Florencia, Francisco de (1895): *La estrella del Norte de México. Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe, escrita en el siglo XVIII por el P. Francisco de Florencia, de la Compañía de Jesús*, Guadalajara Jalisco, México, Imprenta de J. Cabrera.

Lambarén Galeana, Rafael III (2011): "El agua, el cerro: construcción del paisaje político en el centro de México", en Iwaniszewski, Stanislaw / Vigliani, Silvina, (coord.): *Identidad, Paisaje y Patrimonio*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 271-286.

López Austin, Alfredo (2012): *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, México, Ediciones Era / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Noguez, Xavier (1996): "De Tonantzin a la Virgen de Guadalupe. El culto prehispánico en el Tepeyac", en *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, Núm. 20, pp.50-55.

Molina Palestina, Oscar (2013): "El manantial petrificado. Las metamorfosis del paisaje y sus repercusiones en los monumentos históricos: el caso de la capilla del Pocito en el santuario de la virgen de Guadalupe de la ciudad de México", en Revista Grafía Vol. 10, No 1-enero.junio, pp.195-221.

Urquijo Torres, Pedro Sergio (2009): "Vistas de La Villa: El cerro y el santuario. La perspectiva del paisaje", en Tres siglos en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 65-97.

X. ILUSTRACIONES

Imagen 1
México Tenochtitlan, el valle y los lagos en el siglo XV.
Luis Covarrubias, 1963.
© Museo de la Ciudad de México.

Imagen 2
Virgen de Guadalupe con cuatro apariciones y vista del Tepeyac,
Siglo XVII
Anónimo novohispano.
D.R. © Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

Imagen 3
Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y vista del Tepeyac,
Siglo XVIII
Anónimo novohispano.
D.R. © Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

Imagen 4
Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y una vista del Santuario del Tepeyac.
1777,
Juan de Sáenz.
© Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim..

Imagen 5
Verdadero retrato de santa María Virgen de Guadalupe, patrona principal de Nueva España jurada en México.
1778,
Josefus de Ribera i Argomanis.
D.R. © Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

Imagen 6
Virgen de Guadalupe y vista de la Ciudad de México, s.f.
Rafael Ximeno y Planes.
Palacio de Minería, ciudad de México.

Imagen 7
Valle de México.
1877,
José María Velasco,
Museo Nacional de Arte, INBA.

Imagen 8
Vista del Valle de México de sur a norte.
2015, Oscar Molina Palestina.

“HISTERIA VERMELHA”: LEO BALET, MAX RAPHAEL, HANNA LEVY-DEINHARD E O PROBLEMA DO ANTICOMUNISMO

Daniela Pinheiro Machado Kern

"HISTERIA VERMELHA": LEO BALET, MAX RAPHAEL, HANNA LEVY-DEINHARD E O PROBLEMA DO ANTICOMUNISMO

Hanna Levy Deinhard (1912-1984), nos textos publicados no Brasil, dava espaço para autores que, muitas vezes, havia conhecido pessoalmente e com os quais mantinha algum laço de simpatia ou amizade. Assim foi com Lionello Venturi (1885-1961), que conhecera em Paris, com o qual se correspondeu brevemente, para o qual pediu uma carta de recomendação e que aparece em "A propósito de três teorias sobre o barroco" (1941). Max Horkheimer (1895-1973), seu grande apoiador no processo de exílio, também aparece nesse texto. Max Raphael (1889-1952), seu amigo e mentor, é citado em "Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte" (1940). Já Leo Balet (1878-1975), que estava em Paris em 1937, como professor visitante na Sorbonne, e que provavelmente conheceu naquela ocasião, antes de se mudar para o Brasil, Hanna Levy Deinhard cita e comenta extensamente ainda em "A propósito de três teorias sobre o barroco". Neste artigo, depois de criticar as teorias sobre o barroco de Dvorak e de Wölfflin, que, aliás, já havia sido objeto de uma análise minuciosa em sua tese de doutorado, Henri Wölfflin: sa théorie, ses prédecesseurs (1936), Hanna Levy Deinhard detém-se na teoria que Balet apresenta em seu livro Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert (1936), resultado de doze anos de pesquisa (1921-1933), destacando sua visão abrangente de história da arte e sua preocupação com contextos sociais e políticos:

> Balet, enfim, considera o domínio da arte como sendo condicionado pela interação de todos os domínios históricos, tanto materiais como ideais. A arte se encontra desta maneira situada no conjunto do complexo social das manifestações materiais e espirituais do homem padecendo suas múltiplas funções e ações recíprocas (LEVY, 1941, p. 260).

Hanna detecta e enaltece o viés marxista e, por conseguinte, sistêmico, da teoria de Balet, que de resto é apresentada de modo pontual no artigo *The History of Art of the Future* (1941), comprovadamente lido por ela. Leo Balet, como Hanna Levy, também se exilou. Como sua biografia hoje é pouco conhecida, vale a pena resgatá-la brevemente aqui. Nascido em Rotterdam, na Holanda, Leonard François Marie Joseph Balet estudou também na Alemanha e na Suíça. Ex-diretor da coleção estatal de Artes e Ofícios em Bremer, Alemanha, e também musicologista, obteve o título de doutor em Freiburg, com *suma cum laude*, em 1910. De 1912 a 1920 é professor na Escola de Arte e Estética de Bremen, e pesquisa coleções de porcelana e vidros dos museus de Wurttemberg para o governo de Wurttemberg. Uma parte de sua biografia, no entanto, apenas recentemente veio à tona, a saber, o fato de ter sido espião para a Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Klinker apresenta a seguir, brevemente, alguns dos feitos de Balet como espião:

> In October 1917 Broekhoff came into contact with a certain Dr. Bohrmann, an agente from the Stelle in Antwerp who told him he would inform Broekhoff of any relevant information on the British. He also informed him of the existence of the war plan Fall K, the German attack on the Netherlands in case of a British attack on the Scheldt river, Flushing and Zeeland. This plan will be dealt with in greater detail below. In December 1917 Bohrmann opened up even more to Broekhoff. He said his real name was Leonard Franz Maria Balet, a former member of the Dutch clergy who had left both the Catholic Church and the Netherlands around 1905 and had built up a career as an art historian in Germany (KLINKERT, 2013, p. 30).

Com esse passado como espião, Balet irá acabar aproximando-se do marxismo, faceta de seu pensamento que ainda merece maiores estudos. Para justificar o fato de ter deixado a Alemanha em 1933, mesmo não sendo judeu, ele menciona o fato de que, sob Hitler, a arte passa a se colocar em subordinação ao Estado, o que não seria aceitável (*Dr. Leonard Balet...,* 1939, p. 7). Nos primeiros anos de exílio Balet se dedica a das aulas e palestras em várias cidades da Europa.

Em 1937, como já foi mencionado, está em Paris, e em 1938 já está desde o outono exilado nos Estados Unidos, dessa vez em definitivo. Como outros tantos intelectuais exilados, Balet recorre a Max Horkheimer para pedir uma carta de recomendação, pois estava pleiteando uma vaga como professor no Brooklyn College. Ambos já se conheciam, uma vez que Balet colaborava regularmente com resenhas de livros para o Zeitschrift für Sozialforschung. Na carta de recomendação, datada de 6 de dezembro de 1938, e endereçada a Gertrudis Brenner, chefe do departamento de Belas Artes, Horkheimer destaca a dimensão sociológica da teoria da arte que Balet vem desenvolvendo:

> It would be very difficult to find many students who combine such an extensive knowledge of the different fields of art history on an internacional scale with the ability to work this material into a comprehensive historical and sociological theory (HORKHEIMER, 1938).

A carta parece ter surtido bom efeito, pois em 22 de janeiro de 1939 Balet é anunciado como o mais novo professor assistente do Brooklyn College, e como um ganho importante para a instituição (*Boro College post goes to Refugee*..., 1939, p. 7). Um ano depois, no entanto, problemas aparecem. Em 1940 o comitê de seu departamento recusou-se a indicar a renovação do contrato de Balet, e ele recorre. Cria-se um comitê especial para examinar o caso. Brenner, que havia recebido a carta de recomendação de Balet redigida por Horkheimer, a princípio foi muito elogiosa com relação ao novo colega, como se lê a seguir: "He has the broad training and vision given to very few educators, and is of particular value in carrying out the modern program of education in art history, comparison and synthesis" (*Gideonse calls*..., 1944, p. 8). No entanto, um ano depois, passou a afirmar que Leo Balet não atingia nenhum dos "requirements for reappointment [...] (*Gideonse calls*..., 1944, p. 8)". Especula-se que tenha se tratado de acusação motivada por questões pessoais, ainda que não se tenha esclarecido exatamente quais. Aliás, as acusações se multiplicaram. Falou-se que Leo Balet era vingativo e dava notas boas com facilidade, para ser popular entre os alunos. Suas aulas seriam anti-religiosas, anti-sociais, anti-democráticas, ou, dito de outro modo, subversivas, conforme matéria sobre o caso publicada no *Brooklyn Eagle*:

> The claim that Dr. Balet had suddenly become in some way 'subversive' in his teaching did not appear until public concern about this issue became evidente. Dr. Lombardo speaks of 'pure dialectic materialism' and adherence to 'a party line'. There is not a shred of evidence to back this charge (*Gideonse calls*..., 1944, p. 8).

Dr. Lombardo, citado na matéria e colega de Balet, teria baseado suas críticas em notas tomadas em palestras do colega, e não em uma investigação mais profunda. A comissão que investigou as acusações concluiu que não tinham fundamento: "[...] the obvious respect he enjoys with a group that is militantly anti-communistic is perhaps the most succint reply to such irresponsable charges" (*Gideonse calls*..., 1944, p. 8). Balet era considerado pelos alunos um ótimo professor, educado e carismático. Ele atendia uma média de 500 a 600 alunos por semestre no Brooklyn College, e seus cursos de história da arte eram sobre os mais variados temas, como "The German Romantic Movement" ou "The Synthetic Approach to Art", este último, talvez, um dos pomos da discórdia, dada sua evidente orientação marxista. De todo modo, fato é que Leo Balet contou com defensores dentro da comissão, e a conclusão tirada da investigação é a de que o fraco departamento de Belas Artes do Brooklyn College caracterizava-se por um provincialismo metropolitano, e não era de se descartar que professores incompetentes procurassem compensar a inépcia se mostrando ativos na "caça à subversão". A Administração do Brooklyn College, após esse incidente, procura demonstrar apoio aos professores injustamente perseguidos: "[...] they will reassure the members of the staff who have innoccently become the victims of vicious misrepresentation, of the continued confidence and support of the Board of Higher Education [...]" (*Gideonse calls*..., 1944, p. 8). Quanto à Balet, em 21 de abril de 1941, com

apenas um voto contrário, o do Dr. Lombardo, acaba por obter renovação do contrato e *tenure,* que lhe garante uma estabilidade maior na posição.

Leo Balet permanece no Brooklyn College até 1948. Quando sai, volta a recorrer ao auxílio de Max Horkheimer, dessa vez em busca de uma bolsa da Fundação Guggenheim. Na carta de recomendação que escreve, Horkheimer mais uma vez enfatiza a abordagem de fundo sociológico proposta por Balet, que tantos problemas lhe rendera, aliás, no Brooklyn College:

> His study on seventeenth century art promises to be more than the usual monograph on art; it will link the artistic production to the general social and cultural trends of the period and thus become of deep interest to the sociologist and social philosopher. Dutch civilization of the seventeenth century is one of the main roots of modern European culture. I firmly believe that if Dr. Balet has a chance to write a book on the same scientific level as his study on the eighteenth century, he will present another work far above average standards (HORKHEIMER, 1949a).

No projeto que apresenta à Fundação Guggenheim, Leo Balet mantém a proposta de realizar uma história da arte sintética, de base marxista, que abranja a conexão entre obras de arte e fenômenos sociais:

> I have already mentioned that, about 1920, I was firmly convinced that the heyday of factualism and specialism in history of art was over: Works of art can be understood only from the totality of the life of the period to which they belong and which they express.
>
> Up to now I am the only art historian who ever tried a total synthesis (BALET, 1949).

Durante o período em que lecionou no Brooklyn College Leo Balet concluiu um manuscrito que até hoje permanece inédito, segundo ele próprio uma "tentative (the first one) methodology of synthetic history of art, with the title *Heresies on Art, History, and History of the Arts"* (BALET, 1949). Já vimos que seu método sintético marxista despertou suspeitas e angariou críticas junto a seus colegas anticomunistas do Brooklyn College. Mas também receberia críticas de pensadores comunistas. Uma das mais contundentes vem de Max Raphael. Para ele Balet peca pelo extremo oposto, pela superficialidade com que se vale dos conceitos marxistas em sua obra:

> Zum Schluss seiner kritischen Aufzählung, die zwei Drittel des Textes in Anspruch nimmt, erteil Raphael seinem Kollegen eine vernichtend schlechte Zensur: "Sein Marxismus ist nur Schein: ein Bekenntnis von Glaubensartikeln (Klassenstaat, -justiz, -moral, etc.) ohne Anwendung der Methode der materialistischen Dialektik..." Und etwas weiter heisst es dann: "Die Zusammenhänge zwischen Unter- und –Überbau sind oft zu oberflächlich, zu undialektisch dargestellt (FRANK, 1990, p. 57).

Um "marxismo fingido", que dificilmente responde ao desafio que é aplicar a dialética marxista ao estudo da história da arte, tarefa que o próprio Max Raphael se impõe, diligentemente, ao longo de toda a vida. Não seria essa a primeira vez, no entanto, que Max Raphael faria críticas pesadas a colegas marxistas. Ele atacou duramente, por exemplo, a arquitetura monumental financiada por Stálin. Mas nem por isso deixou de ser, bem entendido, stalinista. Sabemos disso através de um precioso relato de Meyer Schapiro.

Max Raphael e Meyer Schapiro se conheciam bem, mas tinham divergências políticas. Schapiro condenava abertamente o stalinismo, e apoiou uma comissão formada para investigar os Julgamentos de Moscou, comissão que elaborou um relatório detalhado, que ele emprestou a Max Raphael. Mas Max Raphael, mesmo com críticas pontuais ao regime, nunca devolveu o relatório, conforme relata Meyer Schapiro: "So I gave Raphael the report to read. He never returned it – he must have destroyed it, because it was against his principles" (THOMPSON; RAINES, 1994, p. 8).

Mesmo com críticas internas ao modo como o marxismo deveria ser apropriado pelos comunistas, à estética comunista ideal, etc., Max Raphael identifica-se plenamente como comunista e, nos Estados Unidos, critica o que chama de Histeria Vermelha, a mesma que resultou no caso Balet, recém apresentado aqui: "Ich habe Verhandlungen mit Verlegern in N.Y. und in Paris laufen, aber es ist ja angesichts der unsicheren politischen Verhältnisse und der ganzen *Rot-Hysterie* mehr als ungewiss, ob irgend etwas dabei heraus kommen kann" (RAPHAEL, 1993, p. 173). O posicionamento político de Max Raphael realmente inviabiliza o estabelecimento de vínculos institucionais nos Estados Unidos. Não se torna professor de nenhuma instituição, e dá aulas particulares apenas, assim como mantém suas pesquisas, com a ajuda material da esposa, Emma. Horkheimer, já vimos, não mede esforços para auxiliar intelectuais exilados, mas o caso de Max Raphael é difícil mesmo para ele:

> Würde es Ihnen möglich sein, uns einen Rat zu geben, was Herr Raphael am besten tun kann und würden Sie wohl gar selbst irgendeine Möglichkeit für ihn sehen und einmal mit ihm sprechen? Unser Institut, das durch Hilfsaktionen innerhalb der Emigration seit Jahren weit über die Grenzen seiner Möglichkeiten hinaus beansprucht ist, kann in diesem Fall unmöglich etwas tun, so gern wir es auch möchten (HEINRICHS, 1989, p. 421).

Max Raphael realmente preferiu suportar as consequências de suas escolhas, inclusive das escolhas políticas, como deixa claro em carta que escreve a uma ex-aluna, poucos meses antes de cometer suicídio em Nova York:

> Meine liebe Lieblingsschülerin,
>
> Trotzdem glaube ich nicht, dass Du recht hast mit Deiner Erklärung, dass der Mensch seiner Umgebung nicht entgehen kann. Gewiss spielt sie eine Rolle und sogar eine bedeutende, aber nicht die entscheidende. Ich habe ja in sehr verschiedenen Umgebungen gelebt, aber in allen habe ich immer dasselbe getan: das was ich wollte – 1917 als ohne Geld in die Schweiz kam und 1941 als ich ohne Geld und ohne Sprachkenntnisse hierher kam. Ich Weiss freilich nicht, ob alle Menschen eine so bestimmte Veranlagung haben, dass diese sich in jeder Umgebung durchsetzt. Als ich hier. Erklärte, dass ich nicht unterrichten, sondern schreiben will, haben mir alle vorausgesagt, dass ich bald Hungers gestorben sein werde. Nun ich lebe noch immer und ich denke als ein wandelnder Beweis dafür, dass man auf die Umgebung, auf Kompromisse etc. Pfeifen kann, wenn man Weiss, was man will und den Mut und Kraft hat, die Konsequenzen zu tragen...
>
> Uns geht es ordentlicht. Ich arbeite viel...
>
> Wie immer Dein alter (augenblicklich jünger werdender) Lehrer (RAPHAEL, 1952, p. 61).

Hanna Levy-Deinhard também participou da seleção de bolsas da Fundação Guggenheim em 1949, assim como Leo Balet, com uma carta de recomendação de Max Horkheimer, que aproveita para fazer uma interessante distinção entre uma corrente de história da arte que coloca a obra de arte em primeiro plano, deixando de lado o contexto, e outra que coloca em primeiro plano o contexto social e econômico, subestimando a obra em si:

> The plan of Mrs. Deinhard's book pertains to a very important problem. Up to now we possess two groups of studies: those concerning the history of art and involving analyses and appreciations of styles, works and artists; and, on the other hand, sociological treatises on the conditions wich lead to artistic productions and on their function within a given social set-up. Taken in isolation, both approaches are insufficient. The first one tends to treat art in a vacuus, to hypostatise a self-sufficient history of the mind, and therewith misses much of its intrinsic meaning. The second approach remains in most cases extrinsic, alien to the inherent nature of art itself and often leads to superficial and dogmatic correlations between art and society. What is needed is a synthesis, a sociological understanding of artistic phenomena through a minute scrutiny of the phenomena themselves (HORKHEIMER, 1949b).

A proposta de pesquisa de Hanna Levy-Deinhard, intitulada *Typology of Art in Urban Civilization*, viria a suprir essa lacuna (juntamente com a de Balet, igualmente holística), caso tivessem tido seus projetos aprovados, o que não ocorreu:

> Mrs. Deinhard's plan is a significant stay in this direction. Its particularly productive aspect is, in my opinion, the fact that she does not content herself with deducing artistic trends from social ones, but that she attacks the problem of the differentia especifica between artists belonging to the same period and the same social structure (HORKHEIMER, 1949b).

Hanna Levy-Deinhard desde 1936, em sua tese de doutorado, vinha defendendo a necessidade de estabelecimento da disciplina da sociologia da arte, e procurou desde então contribuir, em tudo o que escrevia, para seus fundamentos. Assim como Horkheimer, critica em seu projeto para a Fundação Guggenheim as correntes em voga de história da arte, bem como apresenta a alternativa que considera adequada, a sociologia da arte, capaz de integrar a obra em seu meio:

> It seems to me that these studies are unsatisfactory because their autores have not paid suficiente attention to the social structure underlying and conditioning the production of the actual works of art and the social function which the different arts fulfill in each historical epoch. It is clear that only a sociological analysis can answer the question as to what constitutes the 'typical', 'principal' or 'main' trends of a given period. And it seems logically impossible to consider works of art as the 'typical expression' of 'the' spirit of a period as long as that 'spirit' itself has not been defined on the basis of a comprehensive sociological analysis (DEINHARD, 1949, p. 2).

Apesar do fracasso da primeira tentativa de obtenção de bolsa, Hanna Levy-Deinhard tentaria outra vez, agora em 1954, com um projeto diferente, focado de modo bem menos explícito nos elementos constitutivos da sociologia da arte, talvez uma estratégia para aumentar as suas chances nesse pleito. O projeto, intitulado *The Amateur and the Fine Arts in American Contemporary Society: a Research Project,* é assim resumido por ela: "It is the aim of the project 1. to gather factual material concerning the mass movement of amateurs in the United States on a nation wide scale; 2. to analyze, explain and evaluate its significance for the individual and our society in terms of art, sociology and psychology" (DEINHARD, 1954). Rudolf Arnheim (Sarah Lawrence College), Stirling Callisen (MET), Clara Mayer (The New School for Social Research), Meyer Schapiro (Columbia University), Lionello Venturi (University of Rome), Paul Zucker (The Cooper Union) são os pesquisadores aos quais Hanna Levy-Deinhard pede cartas de referência. Boa parte deles envia cartas breves e elogiosas. Potenciais críticas ao projeto encontramos em apenas dois, Rudolf Arnheim e Stirling Callisen. Arnheim critica o projeto em si, não estando certo de que essa pesquisa, que necessitaria de grande quantidade de dados empíricos, pudesse ser realizada por apenas uma pesquisadora, no que tem sem dúvida razão:

> The question that Dr. Deinhard is asking are most pertinente. I am less sure that she will get the answers since the procedure she outlines is somewhat vague. Undoubtedly it would be desirable for such a study to be based on concrete, first-hand material rather than on speculation and Reading. But the scope of her Project is such that I cannot be sure that it can be successfully completed by one person within a reasonably short period of time. To whom are the questionnaires going to be sent? Will she obtain the kind of thorough and reliabe answer needed for her study? (ARNHEIM, 1954).

Callisen, por sua vez, faz uma crítica de natureza diferente. Ele parece duvidar da capacidade analítica de Hanna Levy-Deinhard pelo fato de ela ser estrangeira:

> I am perfectly certain that any report by Dr. Deinhard would be scholarly, my only fear would be that she would go hunting for butterflies with a 12 gauge shotgun, using footnotes for amunition. My other slight reservation, which is perhaps a captious one, is that Dr. Deinhard is a fairly recente arrival in the United States and furthermore has spent most of her time in New York. It

> has been my experience in the past that such people tend to interpret the American phenomena in terms of Central Europe. Knowing both regions pretty well myself, I have in the past been somewhat amused, if not horrified, by the results. I do not say that this will be the case with Dr. Deinhard, but anyone interviewing her in a final selection should bear it pretty well in mind (CALLISEN, 1954).

Talvez o motivo seja apenas esse, talvez haja alguma conexão dessa crítica de Callisen, durante a Segunda Guerra um oficial de ligação da Army Intelligence com o Office of Strategic Services (futura Central Intelligence Agency [CIA]), com o sentimento nacionalista americano que associava o comunismo ao estrangeiro; de todo modo, entramos aqui, ao tratar de motivos, no terreno da pura especulação. O que se sabe é que as críticas recebidas foram fortes o suficiente para impedir, pela segunda vez, que Hanna Levy-Deinhard recebesse a bolsa da Fundação Guggenheim.

Bem menos especulativa, no entanto, é a inferência dos motivos que levaram à demissão de Hanna Levy-Deinhard do Bard College, em 1954. São de variadas naturezas as críticas que Hanna Levy-Deinhard recebe da instituição: não conseguiria comunicar "seu conhecimento pessoal e sentimento pela arte"; suas aulas seriam ministradas com uma pedagogia pedante, que não permite o livre fluir de ideias e que não são coloridas pelas percepções estéticas da professora; seria insegura ou incapaz de pensar em termos estéticos, inclinada a enfatizar pontos especializados da História da Arte; suas visões de arte moderna seriam dogmáticas e negativas; e, para ela a mais dolorosa, ela "*have no standards"* (KETTLER, 1986, p. 246-256),

Kettler, ao analisar esse conjunto de críticas, conclui o seguinte:

> The common theme, stated with more or less respect fot hte practicing artists in the division, is that they were umwilling to accept an approach to the arts other than one focused on the narrow range of questions that confront the working artist, indiferente to the historical, sociological, or philosophical questions that Deinhard's scholarship opened to the students' view (KETTLER, 1986, p. 246-256).

Diferentemente do caso Balet, não há referência política explícita nas críticas a Hanna Levy-Deinhard, ainda que várias delas se aproximem das recebidas por Balet anos antes. Mesmo assim, a hipótese de visões políticas conflitantes não pode ser totalmente descartada, por mais especulativa que se apresente a partir dos dados disponíveis, conforme pondera, mais uma vez, Kettler, autor do único estudo existente sobre esse incidente:

> Deinhard's 'Marxist' doctoral dissertation and her closeness later to the New Left student generation suggests such an affinity, even if such political issues are not on the record at Bard and quite possibly were not discerned by that generation of Bard and quite possibly were not discerned by that generation of refugee faculty who might have been supposed close to her insistence on the historical criteria in art, notably the leader of that group, Heinrich Bluecher. But this is necessarily speculation. What is not in question is that Deinhard's relationship to art was not acceptable to her colleagues in the division of the arts (KETTLER, 2016, p. 249).

É importante destacar também o quanto as críticas públicas feitas por Hanna Levy-Deinhard feitas tanto à instituição quanto ao ensino de artes nos Estados Unidos pareciam incomodar seus colegas. Em um artigo publicado no periódico dos estudantes do Bard College, Hanna Levy-Deinhard ventila alguma dessas críticas, mais uma vez: para ela, os estudantes americanos apresentam pouco conhecimento de termos técnicos das artes; professores-artistas são um problema quando ministram história da arte, pois focam em questões muito pontuais, logo, quanto melhor o artista, pior o professor de história da arte. Além disso, vê o sistema de ensino como um todo quando afirma que "There are many things which should be changed in the American system of education" (*Art historian at home*, 1965, p. 2).

Kettler faz uma observação digna de nota quando chama a atenção para os tantos casos de "fracasso" dos intelectuais forçados a emigrar a partir dos anos 1930:

> There has been a tendency in the study of exiles, especially the German-speaking exiles of the 1930s, to generalize on the apparent success stories, without recognizing the uncertainties and unhappy twists that beset even these figures in their need to establish themselves over and over [...] (KETTLER, 2016, p. 243).

Muitas foram as causas dessas "histórias de fracasso", das quais a de Max Raphael é exemplar. Uma delas certamente foi a orientação política desses intelectuais, como pudemos perceber nas histórias aqui brevemente esboçadas. Tanto Raphael, quanto Deinhard e Balet são a prova de que a chamada "histeria vermelha" causou enorme impacto na vida pessoal e profissional dos intelectuais exilados de esquerda, pois os três, para citar apenas uns poucos exemplos, tiveram grandes dificuldades para encontrar bons empregos, e para dar vazão à sua produção teórica. Basta lembrar que Max Raphael teve boa parte de sua obra publicada postumamente; Leo Balet ainda tem livros inéditos aguardando publicação, depositados hoje em bibliotecas norte-americanas, e Hanna Levy-Deinhard, em vida, publicou apenas um livro.

BIBLIOGRAFIA:

ARNHEIM, Rudolf. Confidential report on candidate Hanna Levy-Deinhard for fellowship. Report resquested of Rudolf Arnheim (Sarah Lawrence College). New York, 1954.

Art historian at home. *Observer* v. 7, n. 6, April 2, p. 2, 7, 1965.

BALET, Leo; GERHARD, E. *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Ullstein, 1973.

BALET, Leo. *Plans for work*. New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1949. Datiloscrito.

BALET, Leo. The History of Art of the Future. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. 1, No. 2/3 (Autumn, 1941), p.42-62.

Boro College post goes to Refugee. Dr. Leonard Balet left Germany in 1933 over art regimentation. *Brooklyn Eagle*, Monday, January 23, 1939, p. 7.

CALLISEN, Sterling. Confidential report on candidate Hanna Levy-Deinhard for fellowship. Report resquested of Sterling Callisen (MET). New York, 1954.

Community investigates evaluation process. *Observer* v. 7, n. 6, April 2, p. 1, 7, 1965.

DEINHARD, Hanna. The Amateur and the Fine Arts in American Contemporary Society: a Research Project, 1954. John Simon Guggenheim Memorial Foundation (Datiloscrito)

DEINHARD, Hanna. *Typology of Art in Urban Civilization*. New York, typescript, 1949. 5p.

FRANK, Tanja. FRANK, Tanja, 1990: *Max Raphael zu Leo Balet*. Methodenästhetik oder synthetische Kunstwissenschaft. – Bildende Kunst K XXXVIII, 1, S. 56-60, Berlim

Gideonse calls expose 're-hash of innuendo'. *Brooklyn Eagle*, Sunday, April 9, 1944, p. 1, 5.

Dr. Leonard Balet left Germany in 1933 over art regimentation. *Brooklyn Eagle*, Monday, January 23, 1939, p. 7.

HANSON, George. Art teachers' fight for decency bared five-year battle for higher moral standards in Brooklyn College Department uncovered. *Brooklyn Eagle*, Thursday, Mars 20, 1944, p. 1, 5.

HEINRICHS, Hans-Jürgen. Raphaels Erbe und die "International Max Raphael Society". In: Hans-Jürgen Heinrichs. "Wirlassen uns die Welt nicht zerbrechen". Max Raphaels Werk in der Diskussion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. p. 209-216.

HEINRICHS, Hans-Jürgen. Max Raphael: Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher. Skizzen. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

HORKHEIMER, Max. Letter to Professor Gertrudis Brenner. New York, December 6, 1938. Datiloscrito.

HORKHEIMER, Max. *Recommendation for Dr. Leonard F. M. J. Balet to John Simon Guttenheim (sic) Memorial Foundation*. New York, January 5, 1949a. Datiloscrito.

HORKHEIMER, Max. *Recommendation for Mrs. Hanna Deinhard to John Simon Guttenheim (sic) Memorial Foundation*. New York, January 5, 1949b. Datiloscrito.

KETTLER, David. How Liberal the Arts? Hanna Deinhard's Unhappy Interlude at Bard College. In: BELOW, Irene; DROGAMACI, Burcu. *Kunst und Gesellschaft zwinschen den Kulturen.* Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute. München: edition tex + kritik, 2016.p. 243-263.

KLINKERT, Wim. A spy's paradise? German espionage in the Netherlands, 1914–1918, *Journal of Intelligence History*, v. 12, n. 1, p. 21-35, 2013.

LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 259-284, 1941.

OTTO, Elizabeth. A Sociology of Art, A Gendered Exile: Hanna Deinhard in Mid-Century New York. In: BELOW, Irene; DROGAMACI, Burcu. *Kunst und Gesellschaft zwinschen den Kulturen.* Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute. München: edition tex + kritik, 2016.p. 264-279.

RAPHAEL, Max. Carta a Claude Schaefer, Cornwall Bridge, Conn., 10.8.1950, in: RAPHAEL, Max. *Prähistorische Höhlenmalerei. Aufsätze. Briefe.* Köln: Bruckner & Trünker Verlag, 1993, p. 173-174.

RAPHAEL, Max. Carta a Erna Siegel. New York 21, 229 East 63st Street, 17 may 1952. Aus unveröffentlichten Briefen. Bildende Kunst K XXXVIII, 1, p. 61, Berlim, 1990.

THOMPSON, James; RAINES, Susan. A Vermont visit with Meyer Schapiro (August 1991). *The Oxford Art Journal* v. 17, n. 1, p. 3-12, 1994.

CONSTRUIR CIDADES E NÃO UNIDADES: NOVOS MODOS DE ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DE CONJUNTOS HABITACIONAIS (2005-12), EM SÃO PAULO – SP - BRASIL

Gobbi Santos, Alessandra
Lopes Farias, Hugo

CONSTRUIR CIDADES E NÃO UNIDADES: NOVOS MODOS DE ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DE CONJUNTOS HABITACIONAIS (2005-12), EM SÃO PAULO – SP - BRASIL.

I. INTRODUÇÃO

Desde os anos 1930, o Brasil investe num modelo de desenvolvimento industrial que incentiva a urbanização acelerada, gerando um aumento expressivo da migração do homem do campo em busca de melhores condições de vida na cidade (Nabil Bonduki 1998: 20-45). Paradoxalmente, esse processo civilizatório resultou em situações nas quais sobressaem as desigualdades sociais, expondo brutalmente a degradação e a desvalorização humana, gerando um ambiente com péssima qualidade de vida.

Este modelo econômico e social do Brasil tem consequências diretas na problemática habitacional, transformando em alternativa de moradia as ocupações irregulares, formando núcleos de subabitação e de segregação territorial. Essa apropriação de áreas não adequadas ao uso habitacional, equivalentes à situação de risco aos moradores e degradação ambiental, feita de forma espontânea e desordenada, resulta na chamada 'cidade informal', influenciando negativamente no desenvolvimento urbano de uma cidade.

Somado a isso, a grande monta de produção habitacional no Brasil, (anos 1950 a 1980), deu-se sob uma política urbana dispersa, abstraindo-se a complexidade e a diversidade. Conforme Rubano (2014) "[...] foi reduzido ao mínimo necessário, não das teses da modernidade, mas da lógica do capital e do setor da construção civil - com o apoio do estado". (Lizete M. Rubano 2014: 07)

Tal modelo tem fornecido a 'cara' dos processos sociais, uma radiografia da vida pública no Brasil de enorme significado, reconhecida atualmente no território urbano, que apresenta as marcas de sua ocupação que seguiu a lógica dos núcleos habitacionais isolados.

Nesse contexto, em São Paulo, procurando resolver, ou minimizar, a problemática em relação aos assentamentos informais, a administração pública, através da Secretaria Municipal de Habitação (Sehab), afrontou a problemática a partir da afirmativa que os assentamentos informais e favelas não são uma doença degenerativa da cidade contemporânea, mas a consequência do excesso de velocidade dos processos de migração frente à lenta gestão de sua política urbana.

A Sehab, sob a coordenação de Elizabete França[1], que exerceu o cargo de secretária adjunta e superintendente de Habitação Popular da Sehab, no período de 2005 – 2012 conduziu seus trabalhos a partir do reconhecimento e da alegação de que as favelas são uma parte daquilo que constitui a realidade urbana da capital paulista, abrindo, desta forma, uma nova perspectiva na administração do crescimento populacional em São Paulo, segundo a qual não se deve eliminar a 'cidade informal', na esperança de fazê-la desaparecer, mas trabalhar para melhorá-la.

Esta nova postura de gestão, baseada, entre outras características, no sistema de prioridade de ações, as quais são determinadas pelo grau de vulnerabilidade social, de saúde e de infraestrutura, através da separação das áreas por bacias hidrográficas, da participação popular, ou seja, da leitura e compreensão da alma do território através das jornadas pelas vielas da 'cidade informal', por entre casas e pessoas e, fundamentalmente, a valorização do trabalho do arquiteto e

[1] Arquiteta e Urbanista formada em 1980 na FAU-UFPR, mestre em Estruturas Ambientais Urbanas pela Universidade de São Paulo e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

urbanista, por meio da contratação e da realização de concursos, com o propósito de deixar de lado o projeto-padrão e criar desenhos específicos para cada situação.

Neste contexto, o objetivo deste estudo é sistematizar e relatar, em forma de uma lista cronológica, os projetos de Habitação Social em São Paulo entre os anos de 2005 a 2012, período em que se destacam as produções habitacionais paulistanas sob a ótica da identidade e significado social e humano, a fim de perceber a metodologia adotada e os fatores que contribuíram para o 'florecer' da experiência paulistana em habitação social.

II. ORIGEM E MUDANÇA DE PARADIGMA DA NOVA CULTURA DO URBANISMO

Conforme afirma Elizabete França, em entrevista para a revista Monolito 2012, o Brasil vem discutindo e desenvolvendo projetos sobre o tema da Habitação Social há quase um século, e destaca, em especial, o discurso de uma 'nova cultura do urbanismo' que se originou no trabalho de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, através do livro *Quando a rua vira casa* (1985) o qual versa sobre um estudo para o bairro Catumbi no Rio de Janeiro, sob a ótica de que "[...] tudo deve ser pensado na escala conveniente, a do bairro, a da rua, a do quarteirão, a da casa, a da gente de verdade, praticando, a nível material e simbólico, as suas possibilidades efetivas de vida cotidiana". (Carlos Nelson F. dos Santos 1985: 07)

O referido autor destaca que, para a além da materialidade dos espaços e dos processos que neles se desenvolvem, existem as dimensões simbólicas como códigos culturais que viabilizam a leitura, a apropriação e o aproveitamento dos lugares e sua distinção, como subuniversos de significação, no estabelecimento de limites (casa/rua, público/privado, meu/nosso x dos outros).

Santos (1985, p. 24) descreve que o conceito de 'rua' e sua etnografia deve ser demonstrado por sua descrição densa do ambiente social e físico, pela identificação dos comportamentos de residentes e utentes a partir do suporte espacial e através do seu significado: 'a alma da rua'. Tal expressão significa um conjunto de veículos, transeuntes, encontros, trabalho, jogos, festas e devoções.

Partindo desta afirmação, Santos menciona Jane Jacobs (1973), a qual enfatiza que as ruas têm caráter, podendo ser agitadas, tranquilas, sedes de turmas, pontos e território. É onde a vida social acontece ao ritmo do fluxo constante que mistura tudo. Um 'microcosmo real' de espaços e relações.

Nessa perspectiva, a relação entre a rua, calçadas e a casa, embora não signifique que seja parte das mesmas enquanto propriedade, possibilita a vivacidade do lugar, seja sentando-se à porta para olhar o movimento, seja colocando as cadeiras na calçada aos finais de tarde, tardes de sábados, domingos ou feriados. Também, o autor menciona as portas, janelas e balcões, os quais possuem uma variedade análoga de significados, podendo servir para comunicar-se com a rua e servirem de referência no espaço.

Nesse contexto do lugar vivo, Santos (1985, p.78) aponta que a diversidade corresponde a articulação de fatores e condições que estão muito mais ligados a uma espécie de senso comum do urbano a fim de evitar a criação de ambientes inóspitos. A diversidade é responsável pela elevada taxa de estranhos nas ruas da cidade, e esta circunstância gera muitos olhares vigilantes que asseguram que nada passará despercebido, propiciando uma sensação de segurança.

Assim, a casa e a rua são elementos do urbano e essa qualidade partilhada às faz membros de uma classe. O mesmo se aplica a público e a privado como domínios diferenciais de regras de

direito. Relacionando os dois pares, temos que a casa está para a rua assim como o privado está para o público.

Nesse sentido, Carlos Nelson F. dos Santos planta a semente de uma 'nova cultura do urbanismo', com a ideia de que as cidades são de fato da conta e da responsabilidade de todos os que nela habitam e que o mundo urbano é um equipamento potencial de lazer, quanto mais complexo e diversificado, tanto mais plenamente pode ser apropriado para este fim.

A partir daí, inicia-se uma ruptura do paradigma moderno de destruir as ocupações irregulares e erguer bairros nas periferias e, nesse enredo, pode-se expor, depois da teoria de Carlos Nelson F. dos Santos, duas experiências concretas que mudaram o enfoque, tratando a favela como algo a ser transformado e não destruído. Elas ocorreram simultaneamente, em 1993, através dos programas: Favela Bairro – RJ, idealizados por Luiz Paulo Conde e José Magalhães e programa Guarapiranga – SP, liderado por Elisabete França no governo Maluf.

III. HABITAÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO COMO PRIORIDADES: METODOLOGIA DE TRABALHO IMPRESSA PELA SEHAB (2005-12).

Conforme Elisabete França (2012), em entrevista concedida a revista Monolito, o trabalho desenvolvido pela Sehab tem atraído a atenção de alunos, professores e profissionais de arquitetura e urbanismo, principalmente dos Estados Unidos da América e da Europa, que vêm à cidade de São Paulo para conhecer o que está sendo feito. E acentua: "A Sehab fez parcerias com universidades como Colúmbia e Harvard, nos EUA, e ETH na Suíça. O caso paulistano já integrou publicações, exposições e eventos sobre o tema". (Elisabete França 2012: 64)

A esse respeito, Stefano Boeri (2012:44-45) [2], cita que os projetos realizados pela Sehab, entre os anos de 2005 a 2012, relatam uma incrível trajetória pelos loteamentos ilegais, cortiços e áreas de mananciais que expressam um trabalho cotidiano, feito de pequenos passos, testando, mas, sobretudo compreendendo a vocação do lugar, convencidos de que o entendimento da complexidade e da riqueza de um território é o primeiro passo para uma ação política correta.

Nesse universo, conforme Elisabete França, o sucesso do desempenho dos trabalhos realizados pela Sehab, no período acima referido, deve-se a dois principais fatores: um orçamento mais robusto e uma metodologia de trabalho que, entre outros itens, valoriza a atuação dos arquitetos e urbanistas. Esta combinação de dinheiro e técnica, que é o que deseja todo o gestor, como uma das maneiras para alcançar êxito, foi articulada e administrada de modo que, em sete anos houve um aumento de doze vezes as verbas da Secretaria.

Tal incremento nestas quantias foi em virtude de participações estaduais e federais, via convênios com a Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU) - órgão estadual de habitação social, Caixa Econômica Federal e do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC). Ainda, contribuiu com o montante o Fundo Municipal de Saneamento e das Operações Urbanas, instrumentos urbanísticos que permitem aumentar o coeficiente construtivo em algumas áreas mediante o pagamento de taxas que são revertidas, em parte, para a habitação social.

Nessa conjuntura, e levando-se em consideração que, de uma forma geral, os recursos da Sehab são distribuídos, grosso modo, 10% para intervenções em loteamentos irregulares, 40% para urbanização de favelas e 50% para áreas de mananciais, sendo este último equivalente á

[2] Curador do projeto 'São Paulo *Callin'* que objetivou comparar as políticas desenvolvidas pela prefeitura de São Paulo com outras implantadas em diversas metrópoles. Stefano Boeri, ex editor das revistas italianas Domus e Habitare, trabalha na Secretaria da Cultura de Milão.

metade da verba total, uma das estratégias de Elisabete França foi estabelecer que o trabalho de intervenções urbanas fosse organizado pelo desenho dos rios, e não por divisões geográficas artificiais.

Esta inteligente ideia obteve êxito também pela experiência que Elisabete já havia tido com projetos em áreas de mananciais, quando em 1993 assumiu o Programa Guarapiranga, o qual tinha como objetivo criar um método para cuidar do problema dos mananciais através da urbanização de favelas.

Em relação à valorização da atuação dos arquitetos e urbanistas, fez parte da estratégia de trabalho de Elisabete, a contratação de experientes arquitetos, tendo até 50 equipes de arquitetos trabalhando para a secretaria. Para democratizar e aligeirar as contratações foram abertos concursos, batizados de Renova SP[3], para 22 áreas da cidade. "Trata-se do mais ambicioso certame de arquitetura já realizado no Brasil, com contratos de até sete milhões de reais" declarou Elisabete, em entrevista à Revista Monolito, 2012: 26.

Assim, através desta política de urbanização que estabelece as prioridades de intervenções pelo grau de vulnerabilidade social, isto é, áreas em situação de risco, devido a desabamentos e erosão e áreas inclusas em zonas de proteção ambiental, a metodologia de trabalho impressa pela Sehab decorreu, entre os anos de 2005 a 2012, tanto no projeto urbano, como na produção habitacional, sob a visão e a sensibilidade dos arquitetos e urbanistas para com as matérias do campo humano, atentos e preocupados com a integridade das intervenções.

IV. PRINCÍPIOS BÁSICOS: NOVAS FORMAS DE FAZER CIDADE

Considerar novas formas de fazer cidade quer dizer, segundo Elisabete França, em palestra na Bienal de Roterdã em 2012, retificar o modelo de produzir cidades que, desde o período moderno tem gerado um crescimento inadequado, e colocar a ênfase na importância dos projetos de urbanização para a 'cidade informal', segundo a qual esta cidade não deve ser vista como uma exceção, mas como uma área que deve ser integrada no tecido urbano total.

Nessa perspectiva, sob orientação de Elisabete França, os arquitetos e planejadores foram desafiados a se engajar em um novo relacionamento com os habitantes dessas áreas menos privilegiadas e encontrar soluções criativas que atendam às demandas da cidade do século XXI e assim se expressa: "A ideia de que as soluções vêm da própria cidade é o cerne de cada intervenção". (Elisabete França 2012: 19)

Nesse sentido, um dos princípios centrais da metodologia de trabalho da Secretaria Municipal de Habitação (Sehab) é o desenho específico para cada situação, levando-se em conta a cidade pré-existente onde o arquiteto deve respeitar o que foi construído pelos moradores durante décadas, avançando para que o destaque da intervenção seja a criação de espaços públicos de pequena e média dimensão, onde a vida social do bairro se realize da melhor forma e não mais para o objetivo, antes e quase sempre almejado, autoral.

Nota-se uma sintonia entre teoria e prática nas diretrizes projetuais estabelecidas pela Sehab. Nesse enquadramento, é apropriado citar Gehl, em *La Humanización del Espacio Urbano: la vida social entre los edifícios* no qual aponta que a vida social de um bairro está rigorosamente vinculada à qualidade de habitar e está estreitamente vinculada ao projeto urbano e terá êxito quando este for pensado na seguinte ordem: primeiro, a vida social; depois, o espaço público; e,

[3] A metodologia do concurso 'Renova São Paulo' baseava-se, além da inovadora forma de separar as áreas por bacias hidrográficas, no trabalho dos arquitetos em duas frentes: uma gleba específica, de grande monta, para que fosse observado o domínio urbanístico sobre o tema, e três prédios de habitação social, para analisar a sensibilidade arquitetônica da equipe.

finalmente, o edifício, e adverte: "[...] esta é uma ordem sequencial que nunca funciona quando se inverte". (Jan Gehl 2006: 11)

Ainda, o livro *O direito à cidade* de Lefebvre, escreve sobre o conceito de cidade afirmando que, mais que a expressão física do conjunto dos seus edifícios, é vida social, sensorial e emotiva que tem lugar entre eles, ou seja, que se experimenta nos espaços abertos, nas ruas, nas praças e nos encontros significativos que se podem desenrolar nestes espaços de permeio. (Henri Lefebvre 2012:13)

V. MÉTODO DE TRABALHO: ATUAÇÃO DAS EQUIPES TÉCNICAS

Conforme relatos dos arquitetos autores das propostas[4], os projetos de reurbanização partem, primeiramente, da escolha de uma área por bacias hidrográficas, e, na sequencia, inicia-se o trabalho de levantamentos do sítio, topográfico, entre outros. Paralelamente a isso, realiza-se o levantamento das condições das habitações, materialidade, e estado de conservação. Na continuação, é feita uma pesquisa cadastral o que detecta questões socioeconômicas e o perfil da comunidade. Esta análise é complementada, através da participação popular das comunidades, por meio de conversas com os moradores e a participação de uma multiplicidade de atores sociais, empreendedores, moradores, arquitetos, paisagistas, engenheiros, assistentes sociais, entre outros.

Nessa perspectiva, é oportuno lembrar que o papel do arquiteto nas questões participativas não é algo 'novo' e que tem antecedentes históricos, como por exemplo, as discussões de Giancarlo de Carlo na Itália e John Habraken na Holanda[5] nos anos de 1960 e 70. Giancarlo de Carlo pensava a participação sobretudo pelo aspecto de escutar os futuros habitantes e propor tipologias de habitação de acordo com suas necessidades; John Habraken entendia a participação como uma questão de dar às pessoas a oportunidade de construir parcialmente seu próprio ambiente. Habraken pensava em estruturas arquitetônicas que pudessem ser facilmente transformadas e adaptadas pelos moradores.

Com isso, a partir do levantamento técnico e participativo, constrói-se uma base de dados confiável que possibilita identificar o que está dentro da chamada 'área de risco' (áreas de encostas, com risco de desmoronamento, áreas próximas de córregos, sujeitas a inundações ou áreas contaminadas), estabelecer onde agir por primeiro, bem como definir a demanda de novas unidades habitacionais e espaços de usos comuns, e, a partir daí, inicia-se o trabalho técnico projetual dos arquitetos e urbanistas.

Sabendo a hierarquia, a ordem e a dimensão da intervenção e do entendimento dos verdadeiros desejos da população, é estipulado o programa de necessidades a partir do qual os projetistas desencadeiam a proposta, a qual conceitua e reverencia, para todos os territórios a serem 'reurbanizados', o espaço público, como impulsionador da vida social.

Esse estímulo, da vida social, dá-se através da implantação e geometria dos blocos (com recuos incorporados às calçadas, aumentando o espaço público), das ruas (conexões entre pré-existências e espaços novos), dos acessos às unidades habitacionais (pelo interior do espaço público), das circulações (utilizando circulações externas avarandadas), dos espaços abertos (quadras esportivas, praças, áreas de recreação infantil, academia para idosos, e espaços de estar),

[4] Dados retirados das revistas AU 218, 2012/ AU 219, 2012/ AU 225, 2012/AU 245, 2014/ AU 244, 2014/ AU 282, 2017

[5] Giancarlo de Carlo e John Habraken eram parte do movimento Team 10 e tinham ideias muito particulares sobre a temática da participação popular na concepção dos espaços. Entrevista com Tom Avermaete, *Espaço comuns e participativos*. (AU nº 258, 2015: 54-56)

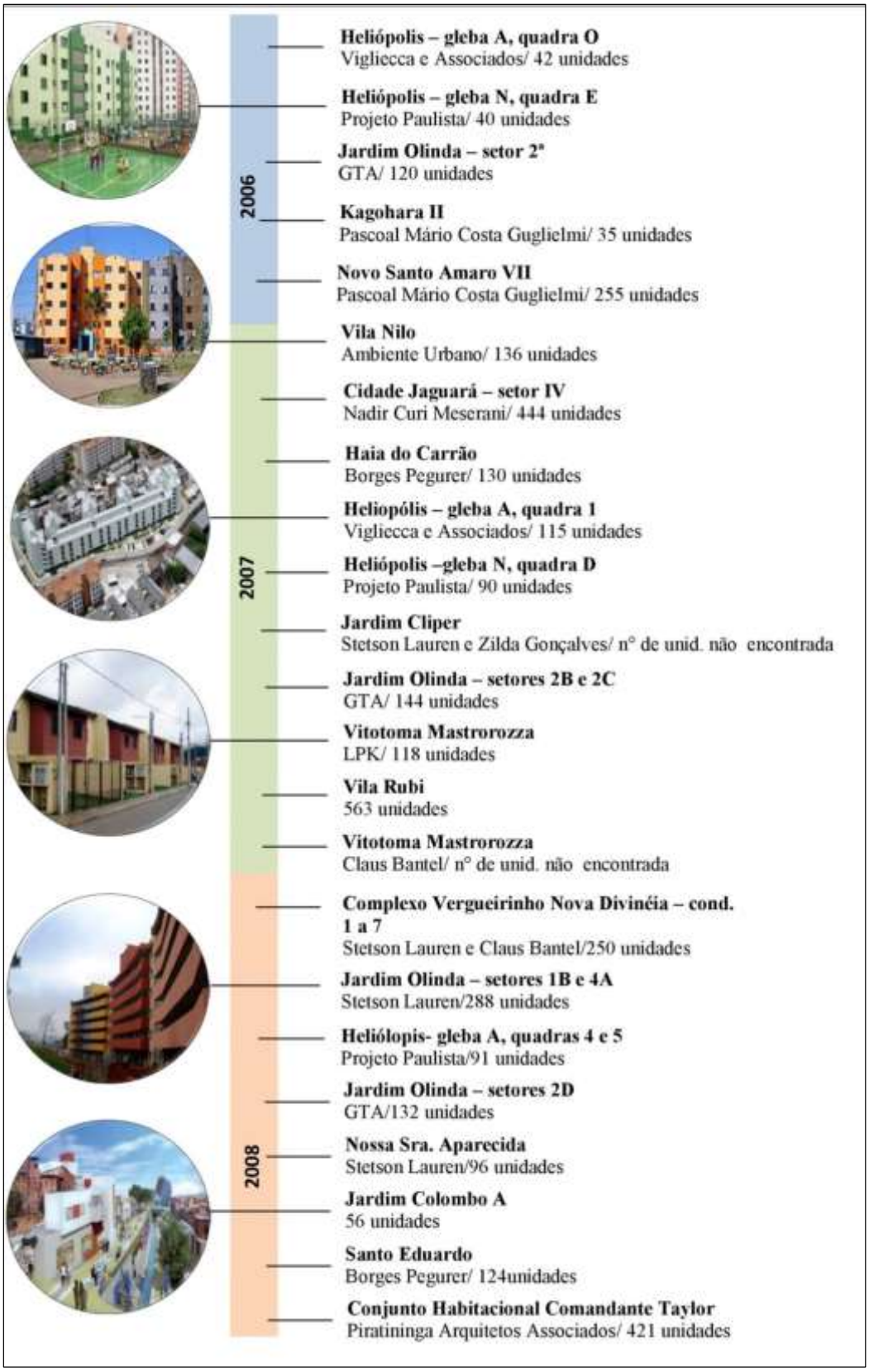
dos equipamentos públicos (escolas, centro comunitário, postos de saúde), de uma, ou mais ruas de serviços (com áreas comerciais no térreo), do resgate aos elementos naturais do sítio, em especial os cursos de água, que fazem parte da cena e da vida dos moradores, lembrando que é a essência da estratégia metodológica a que se analisa no presente trabalho – intervenções estabelecidas pelo desenho dos rios.

A partir do exposto, num exercício de aplicação da teoria à prática, a nova postura de gestão e, consequentemente, a produção de Habitação Social em São Paulo, no período em análise, destaca-se o fazer arquitetônico, através de desenhos atrativos que conformam lugares e de uma consciência e uma prática de escalas urbanas e do habitar convertendo-se em um instrumento potencializador da vida social, ou seja: de construir cidades.

VI. CONJUNTOS HABITACIONAIS SÃO PAULO (2005-12): LISTA CRONOLÓGICA.

Apresenta-se, de forma cronológica, uma 'linha do tempo' (figura 1), mostrando a produção habitacional em São Paulo no período de 2005 a 2012. A recolha e identificação das informações deram-se, num primeiro momento, a partir da consulta das revistas Arquitetura e Urbanismo e revista Projeto, e posteriormente, outras fontes como o livro: *O terceiro território: habitação coletiva e cidade* de Viglieca e Associados, 2014; revista Monolito: *Habitação social em São Paulo*, 2012; revista Escala: *Vivienda Colectiva:ciudad/agrupación/unidad*, 2012.

FIGURA 1: LINHA DO TEMPO DA PRODUÇÃO HABITACIONAL EM SÃO PAULO (2005-2012)



2009

Complexo Vergueirinho Nova Divinéia – cond. 8 e 9
Stetson Lauren e Claus Bantel/ 24unidades

Dois de maio
Stetson Lauren / 160unidades

Heliópolis-gleba A, quadra 2
Stetson Lauren / 16 unidades

Heliópolis-gleba A, bolsão 2
Cubo Arquitetura / 260unidades

Heliópolis-gleba N, rua nova 5
High Tech / 10 unidades

Jardim Irene II – blocos 1 a 12
GTA / 160 unidades

Jardim Senice
Herjack Engenharia/ 298 unidades

Nova Jaguaré/ Diogo Pires
Carlos Dias/ 210 unidades

Nova Jaguaré/Diogo Pires
Projeto Paulista / 195 unidades

Alexandre Mackenzie I
Boldarini Arquitetura e Urbanismo / 295 unidades

Nova Tereza
Herjack Engenharia/ n° de unid. não encontrada

Vila União
Stetson Lauren/ 400 unidades

São Francisco Global – provisões 2 e 3
Stetson Lauren e Claus Bantel/ 236 unidades

Paraisópolis – cond. F
Elito Arquitetos/ 126 unidades

2010

City Jaguará – setor 3/ A,B e C
Nadir Curi Mezerani/ 240 unidades

Heliópolis – gleba N
Viglieca e Associados/ 163 unidades

Inácio Monteiro
Stetson Lauren / 56 unidades

Jardim Damasceno
José Roberto Costa Lima/ n° de unid. não encontrada

Jardim das Hortências
Stetson Lauren / n° de unid. não encontrada

Jardim das Rosas – bloco 1 a 7
GTA/ 70 unidades

Jardim Nazaré III
Stetson Lauren / 126 unidades

Jardim Olinda – setores 3 e 4B
Stetson Lauren / 52 unidades

Kenkiti Simomoto
Boldarini Arquitetura/ 110 unidades

Monte Taó
Stetson Lauren / 110 unidades

Fonte: Autores, 2018

Verificam-se, no período analisado, 11.043 unidades habitacionais construídas sendo, nos anos 2007 e 2010, os maiores índices de produção habitacional na altura, conforme mostra (figura 2).

FIGURA 2: NÚMERO DE UNIDADES HABITACIONAIS CONSTRUÍDAS POR ANO (2005-2012)

Fonte: Autores, 2018

VII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática do habitar em São Paulo, oriunda da política do estado de produção de conjuntos habitacionais nas periferias, (1950-80), utilizando-se de projetos padrões, caracterizado pela total desvinculação do edifício com as dimensões cultural e espacial preexistentes nas cidades, bem como pelas ocupações espontâneas e desordenadas, foi defrontada, com grande êxito, pela Secretaria Municipal de Habitação de São Paulo, sob a coordenação de Elizabete França, que exerceu o cargo de secretária adjunta e superintendente de Habitação Popular da Sehab, no período de 2005–2012.

O sucesso do desempenho dos trabalhos realizados pela Sehab, no período acima referido, deve-se a dois principais fatores: dinheiro e técnica. O incremento no orçamento deu-se através de convênios com órgãos estaduais e federais e por meio da estratégia de trabalho organizada a partir das intervenções urbanas ordenadas pelo desenho dos rios (por bacias hidrográficas) a fim de utilizar as verbas (50% dos recursos da Sehab) destinadas a áreas de mananciais para intervir em loteamentos irregulares, sendo que a maioria das áreas possui curso de água, os quais, na sua totalidade, aumentam a vulnerabilidade social, de saúde e de infraestrutura.

Em relação à técnica, o método de Elisabete foi de valoriza a atuação dos arquitetos e urbanistas através da contratação de experientes arquitetos e, de abertura de concursos o qual tinha como exigência duas frentes: uma gleba específica, de grande monta, para que fosse observado o domínio urbanístico sobre o tema, e três prédios de habitação social, para analisar a sensibilidade arquitetônica da equipe.

Esta combinação de dinheiro e técnica resultou na produção de 11.043 unidades habitacionais no período de 2005 a 2012, com ênfase do desenho específico para cada situação, arranjando conjuntos de habitação mais íntegros, considerando as pré-existências, incorporando-os no tecido urbano, dando o destaque da intervenção para a criação de espaços públicos onde a vida social do bairro se realize da melhor forma.

Em outras palavras, pode-se dizer que a produção habitacional, a que se refere este trabalho, encontra um ponto de equilíbrio na construção de conjuntos habitacionais, afastando-se

do extremo da falta de preocupação para com as pessoas, trabalhando com informações mais profundas e diversificadas, através do contato com os moradores, sem descurar da importância do mundo capitalista atual, objetivando proporcionar a integridade dos projetos arquitetônicos.

Segundo Juhani Pallasmaa (2011:11), a arquitetura 'que intensifique a vida' deve provocar todos os sentidos, simultaneamente, e fundir nossa imagem de indivíduos com nossa experiência do mundo. A tarefa mental essencial da arquitetura é acomodar e integrar. A arquitetura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça nossa sensação de realidade e identidade pessoal; ela não nos faz habitar mundos de mera artificialidade e fantasia.

Conclui-se ainda que ter arquitetos fazendo política, no sentido de assumir um posto político, como uma secretaria da habitação ou mesmo prefeituras, é positivo para as cidades em razão da sua maior sensibilidade às questões arquitetônicas e urbanas. Ter arquitetos comprometidos com a administração, como Jaime Lerner que liderou e transformou Curitiba-Paraná e outros exemplos no Rio de Janeiro como o Rio Cidade, a Favela Bairro, o Morar Carioca e em São Paulo, como o Guarapiranga são boas práticas e bons exemplos para o Brasil e para o mundo.

Por fim, percebeu-se ainda, no decorrer deste trabalho, uma conduta, por parte dos escritórios de arquitetura que participaram da realização dos projetos deste período, de trabalho mais focado para a cidade em vez de preocupar-se em construir projetos-ícones, conforme expõe Elisabete França em entrevista a revista AU 2014, "[...] coube aos arquitetos a importante tarefa de reforçar a identidade de cada bairro projetado, como alternativa às soluções padronizadas, tão comuns à paisagem urbana brasileira". (Elisabete França 2014: 60)

VIII. REFERENCIAS

Avermaete, Tom. (2015). "Espaços comuns e participativos". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 258, p.56 a 56. Entrevista.

Boeri, Stefano.(2012). "São Paulo *Calling*". Em: Revista Monolito, São Paulo, nº 7, p.44 a 45. Entrevista.

Bonduki, Nabil (1998). Origens da habitação social no Brasil: Lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade.

Cruz, Teddy. (2012). "Favelas de São Paulo dividem experiências de urbanização com outros países". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 218, p. a 52 a 53. Entrevista.

França, Elisabete.(2012). "A guerrilheira urbana". Em: Revista Monolito, São Paulo, nº 7, p.19 a 27. Entrevista.

França, Elisabete.(2012). "Periferia no centro do Debate". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 219, p.64 a 67. Entrevista.

França, Elisabete. (2012). "Habitação social na área central da cidade de São Paulo". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 282, p.56 a 59. Entrevista.

França, Elisabete. (2014). "Programas de Urbanização de favelas e cidades inclusivas". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 244, p. a 60 a 63.

Franco, F. de Mello; Bonduli, Nabil. (2016). "O legado do Plano Diretor de São Paulo". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 273, p.50 a 53. Entrevista.

Gehh, Jan.(2006). La Humanización del ESPACIO URBANO: La vida social entre los edificios. Barcelona: Reverté.

Jacobs, Jane.(1973). Muerte y Vida de las Grandes Ciudades Norte-Americanas. Madri: Península.

Lefebvre, Henri. (2012). O Direito à Cidade. Lisboa: Livraria Letra Livre.

Montaner, Josep; Muxi, Zaida.(2014). "Arquitetura e política". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 245, p.64 a 65. Entrevista.

Pallasmaa, Juhani.(2011). Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman.

Rubano, L. Maria. (2014). "Morar junto: a dimensão urbana do habitar". Em: Viglieca, Héctor. O terceiro território: habitação coletiva e cidade. São Paulo: Arquiteto Héctor Viglieca e Associados.

Santos, Carlos Nelson S (1985). Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. São Paulo: Projeto.

Viglieca, Héctor (2012). "Enfrentar a cidade real". Em: Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 225, p.48 a 57. Entrevista.

Viglieca, Héctor. (2014). O terceiro território: habitação coletiva e cidade. São Paulo:Viglieca.

ICONOGRAFÍA DE LA SERPIENTE EN LA CULTURA TIWANAKU

Cont, Elisa

ICONOGRAFÍA DE LA SERPIENTE EN LA CULTURA TIWANAKU

Este trabajo es el resultado de un primer análisis del material cerámico y lítico estudiado durante mi investigación iconográfica y antropológica hecha en los años 2016-2017 en el centro ceremonial de Tiwanaku, en sus Museos Lítico y Cerámico y en el Museo de Los Metales Preciosos de La Paz, en Bolivia para mi tesis de doctorado.

A partir del primer momento de mi estudio me di cuenta de que todo el material que estaba analizando era portador de concretos mensajes relacionados a un complejo sistema cosmológico y religioso de la cultura Tiwanaku. Tuve la posibilidad de estudiar más de doscientas piezas en cerámica y una buena parte del material lítico presentes en los museos mencionados. Todo el material que analicé tenía en común algunos elementos repetidos constantemente, que me hicieron plantear algunas hipótesis para su interpretación. La primera fue que todo el centro ceremonial Tiwanaku y el material lítico y cerámico representaban en maneras diferentes elementos de la naturaleza. La segunda hipótesis fue que un elemento entre éstos parecía tener un significado particular: el agua. El agua que simbólicamente parece estar relacionado con la iconografía de la serpiente, y la serpiente a su vez vinculada al rayo y a la lluvia. Los enfoques de análisis adoptados para esta investigación pertenecen a varias disciplinas: artístico-iconográfica, antropológica, mitológica, y comparativa tomando en cuenta elementos iconográficos similares a otras culturas precolombinas.

El centro ceremonial Tiwanaku se encuentra a 4000 metros de altura, en el suroeste del lago Titicaca, cerca del lago Menor Wiñaymarka y está rodeado por dos serranías de la Cordillera Real: Achuta al norte y Quimsachata al sur. Su desarrollo y tecnología fueron poco conocidos hasta la mitad del siglo XX, cuando fueron rescatados por las primeras investigaciones y excavaciones arqueológicas. La magnitud de las construcciones del centro ceremonial de Tiwanaku y la influencia cultural ejercida por esta cultura en la región andina, muestran que alcanzó altos niveles de organización social, económica, política y religiosa.

Bouysse-Cassagne sostiene que, en el territorio andino antes del nacimiento de la cultura Tiwanaku hubo un momento de fuerte sequía hasta el 5000 a.C. y después el clima cambió: a partir del 250 a.C. las lluvias empezaron a caer frecuentemente provocando la subida de los niveles del Lago Titicaca y creando un territorio fértil y de condiciones más favorables para el crecimiento de Tiwanaku (BOUYSSE-CASSAGNE:1988).

La alternancia de sequías e inundaciones afectó en manera determinante los cultivo y en consecuencia las necesidades de la población, influenciando la cosmovisión tiwanakota, su sistema de culto y de consecuencia los contenidos iconográficos. Los hombres dependían de los recursos naturales y agrícolas del territorio, y para asegurarse su sobrevivencia crearon varias formas de comunicación con las divinidades para pedir sus benevolencias. Los rituales y el arte eran unas de éstas.

Los tiwanakotas consideraban que el centro ceremonial estaba ubicado al centro del mundo (*Taypi Qala*-la Piedra del Centro) y reprodujeron a través de la arquitectura, su cosmovisión y los elementos de la naturaleza. En la cultura Tiwanaku se concebía el universo con tres niveles interconectados: el mundo de arriba "*Alajpacha*", el mundo terrestre "*Akapacha*" y el mundo de abajo "*Mankhapacha*" y el centro ceremonial fue la representación de estos conceptos y del espacio sagrado que tenían alrededor. Los edificios del centro ceremonial se encuentran en tres niveles superpuestos. El mundo de arriba, *Alajpacha,* estaba representado por la Pirámide Akapana y Puma Punku, dotados de escalones. El segundo era el mundo terrenal, o *Akapacha*, donde fueron construidos los edificios Kalasasaya y vivían

los hombres y el tercero era el mundo de abajo o *Mankhapacha*, simbolizado por el Templete Semisubterráneo, donde residían los seres por nacer y los antepasados. (BERENGUER RODRIGUÉZ, 2000). Los elementos y fenómenos de la naturaleza, como comentado antes, han sido los motivos por los cuales los hombres empezaron a crear formas de culto para comunicarse con las divinidades. Según la estudiosa Rebecca Carrion Cachot el agua fue un elemento básico para el hombre andino, del cual dependía su sobrevivencia. Los dioses, según los tiwanakotas, estaban relacionados con los elementos naturales y con los tres mundos. En particulares temporadas del año, celebraban rituales con el fin de pedir la lluvia o un descanso de ella. (CARRION CACHOT: 2005). En la cultura Tiwanaku se manifiesta este estricto vínculo entre hombre y agua a través de los avanzados sistemas de cultivo, compuestos por los *sukakollos* (camellones o campos elevados), las *takanas* (terrazas), y las *kochas* (lagunas artificiales), y la construcción de sofisticadas redes hidráulicas y canales que atravesaban todos los edificios del centro ceremonial. Un edificio sagrado vinculado a celebraciones de rituales y adonde se construyó una excelente red hidráulica fue la Pirámide de Akapana. Por su forma piramidal, su patio hundido en la cima y sus canales de desagüe fue un monumento edificado para representar las montañas sagradas, probablemente la serranía cercana del Quimsachata y funcionaba como edificio dedicado a cultos religiosos y para comunicar con las divinidades y antepasados. Una característica particular indica probablemente que además de ser un lugar de culto, era un edificio donde los sacerdotes hacían observación astronómica: en su centro existía un patio hundido en forma de cruz andina en el cual se acumulaban las aguas pluviales. Esta laguna artificial funcionaba como espejo y reflejaba los astros. Hombres especializados construyeron en la pirámide un sofisticado sistema de drenaje y desagüe compuesto por flujos subterráneos y superficiales, canalizados en ductos de piedra que creaban también aumentos de presión para empujar agua hasta arriba. Estos canales juntos con el patio hundido representarían simbólicamente los ríos y la laguna de la serranía cercana, elementos que como veremos tienen un significado de "origen" (*pacarina*) para la mitología tiwanakota. En diversos puntos de la Pirámide fueron encontrados objetos ceremoniales y entierros típicos de cultos a la lluvia: kerus decorados, placas de metal, figurina de zorro y restos óseos de llamas y de hombres sacrificados, al menos una mujer y niños (VRANICH: 2001). Estos elementos, tierra-agua, montaña-laguna y las ofrendas halladas en Akapana indicarían la búsqueda de un equilibrio, la fertilidad de la tierra y de consecuencia la existencia de los hombres.

En el centro ceremonial de Tiwanaku, la Pirámide, las plataformas y los patios fueron edificados en una posición central, pero eran los sacerdotes o jefes de estado los únicos que podían celebrar los rituales con ofrendas de pequeños objetos de metal (placas, cuchillos, figurillas), de miniaturas (vasos, llamas), la destrucción intencional de vasijas y sacrificios de animales. Sólo ciertos individuos, el Hombre-Dios o los sacerdotes tenían el poder de comunicarse con los tres planos del mundo, actuando como intermediarios entre los hombres y las deidades (BERENGUER RODRIGUÉZ, 2000).

Los sacerdotes de Tiwanaku buscaban relacionarse con las divinidades a través de los animales. Por esta razón los animales en las culturas prehispánicas tenían un papel fundamental; se consideraban complementarios a los hombres. Las imágenes tiwanakotas de seres antropomorfos mostrarían el fuerte vínculo entre la esfera humana y animal, típico aspecto del dualismo andino. Esta fusión viene representada a través la imagen de un ser antropomorfo, el Chamán sacerdote e intermediario con la esfera sobrenatural, que durante la celebración de rituales intercambiaba sus fuerzas con especiales poderes de los animales (VENTUROLI: 2005, LAURENCICH: 2001). Esta relación de reciproca dependencia viene representada por los artistas del tiempo con imágenes de seres antropomorfos. En la iconografía Tiwanaku, como en las prehispánicas, se suelen representar animales difícilmente domesticables, que quizás por esta característica, se les atribuían poderes semidivinos. En las

imágenes se encuentran a menudo particulares elementos de animales que simbolizan sus relaciones con la naturaleza y el paisaje y cada animal estaba vinculado a un mundo: el cóndor o ave al mundo de arriba, el felino al mundo terrenal y la serpiente o pez al mundo subterráneo o subacuático. Estos animales tendrían la capacidad y la fuerza junto al Chamán de comunicarse con las divinidades presentes en los tres mundos con el fin de llegar a un equilibrio y asegurarse la subsistencia (CANEDO; ROJAS; VILLANUEVA CRIALES: 2010).

PARTICULAR DE TINAJA CULTURA TIWANAKU. MUSEO DE LOS METALES PRECIOSOS DE LA PAZ, BOLIVIA. COLECCIÓN FRITZBUCH. (FOTOGRAFÍA ELISA CONT)

Durante las excavaciones arqueológicas se encontraron en Tiwanaku dos tipos de cerámicas: la utilitaria y la ceremonial. La primera tipología se constituía por material de uso cotidiano con una simple decoración: ollas, tazones, tinajas, cuencos, escudillas, vasos. El segundo tipo fue compuesto por *kerus*, incensarios, sahumadores, huacos retratos decorados con una compleja iconografía y portadora de mensajes. La cerámica ceremonial solía ser parte del ritual tiwanakota, en primer lugar, como instrumento ritual que contenía chicha o algún líquido para derramarlo en las ofertas, y en un segundo momento se volvía elemento de la oferta misma al ser roto intencionalmente por los sacerdotes.

Estas vasijas se utilizaban también en otros tipos de rituales durante épocas de sequías. La estudiosa Cachot en su obra indica algunos testimonios escritos por Polo de Ondegardo y Blas Valera donde se describen las frecuentes ceremonias que los nativos hacían para la lluvia y su costumbre de colocar recipientes sagrados arriba de un templo o en la cumbre de las montañas (REBECCA CARRION CACHOT; POLO DE ONDEGARDO; BLAS VALERA: 1955). Hoy día en las comunidades de Tiahuanacu se sigue haciendo un ritual parecido; en épocas de sequía la gente se acerca a las lagunas de los cerros sagrados y con un recipiente recoge el agua de la laguna y la lleva a la comunidad. A través de este ritual se llamaría la lluvia a "bajar" para los cultivos.

El material cerámico ritual se caracterizaba por una decoración más sofisticada en términos artísticos y de significados. Como en otras culturas prehispánicas los tiwanakotas crearon un orden de divinidades vinculadas a fenómenos naturales y elementos celestiales. Registrar estos elementos en diferentes materiales fue una forma para conservar esta sabiduría y trasmitirla a través también de los intercambios con otras culturas cercanas.

El elemento iconográfico que me planteo estudiar con este trabajo es la representación de la serpiente como animal relacionado al agua, a la fertilidad, al rayo y a la

Vía Láctea. Este animal está presente en culturas primigenias como la de Chavín de Huántar, donde la serpiente era considerada un símbolo cósmico junto al felino y al ave. Sabemos que el significado de cada animal representado está influenciado por la cultura de origen y el territorio donde se desarrolló la misma y que cada cultura tuvo una cierta autonomía estética desarrollada dependientemente de su cosmovisión e ideología. La creación de cada imagen tiene a la base un proyecto con reglas precisas, sea geométricas que numerológicas, para crear una comunicación mágica con las divinidades (SONDEREGUER: 2003). Sin duda, toda el arte Tiwanaku, con su estilo inconfundible, tiene como fundamento la que Sondereguer llama "geometría sagrada"; los artistas seguían determinadas normas dictadas por los sacerdotes que aseguraban y permitían la comunicación entre los mundos. La obra era considerada un instrumento para llegar a los dioses. El motivo de la serpiente es una figura que aparece en mucho material cerámico y lítico del arte Tiwanaku, a veces sola, a veces con otros animales o como parte de seres antropomorfos. Muchas veces se encuentra representada en manera geométrica, otras en manera más realística, otras es sólo un elemento que es parte de un personaje.

Muchos estudiosos como Tello, Kauffman Doig, Rebecca Carrión, Uwe Carlson afirmaron que la cultura Chavín influenció todas las culturas que siguieron y Tiwanaku es una de éstas. El estilo chavinoide influyó el arte de las zonas altas del norte y las costeras del sur del Perú hasta las tierras altas de los territorios actuales de Bolivia. Carlson y Dienstel en su texto *"Tierra, agua, hombres y dioses"* evidenciaron algunas características Chavín que permanecieron en la cultura Tiwanaku. Los ejemplos más evidentes son los edificios monumentales y el uso en la iconografía de tres animales divinos: el felino, el ave y la serpiente. Esta última venía representada con proporciones no realísticas, con cuerpo corto, robusto y con formas onduladas (CARLSON; DIENSTEL: 2016). El significado de esta figura fue estudiado por Kauffman Doig que analizó en particular la figura del meandro escalonado o serpiente, concluyendo que el elemento escalonado estaba relacionado a la tierra fértil y el meandro al agua. El escalón representaría las terrazas de cultivos de los Andes, muy difundidas en esa época y la ola, el agua que las fertiliza. Estos dos elementos juntos fueron llamados por el estudioso el "dios del sustento", compuesto por la divinidad de la tierra y del agua. Este simbolismo manifestaba la religión de la cultura Chavín y representaría la fertilidad: la unión entre tierra y agua como principio creador (CARLSON; DIENSTEL; KAUFFMAN DOIG: 2016). Aquí encontramos un ejemplo de cultura prehispánica del periodo Formativo en el cual el arte fue un medio utilizado por los hombres para comunicarse con las divinidades. El simbolismo grabado por los artistas de la época tenía la función de entrar en contacto con la naturaleza, transmitir conocimientos entre los hombres y asegurar la sobrevivencia. Este contacto se producía representando en manera simbólica, a través de "fórmulas artísticas mágicas", los elementos de la naturaleza.

Según la estudiosa Bouysse-Cassagne el motivo de la serpiente podría ser una influencia de la religión Yayamama, que se desarrolló en el territorio lacustre cercano, en la localidad de Chiripa. Para la histórica, representaría un elemento relacionado a los cultos agrarios, a un culto del agua (BOUYSSE-CASSAGNE: 1988).

La veneración al lago, a las lagunas y a los manantiales de las montañas probablemente fue otro rasgo originario de las creencias *Yayamama.* El lago era un lugar de culto, considerado el origen de las divinidades en muchas culturas que se asentaron en sus orillas. Estos lugares eran considerados sitios sagrados donde nacían las divinidades y algunos animales mágicos como las llamas, los sapos y las serpientes. El Lago Titicaca, especialmente el lago Menor Wiñaymarka fue un lugar sagrado para todas las culturas que se desarrollaron en sus riberas, incluido Tiwanaku.

Las serpientes no son animales que abundan en el altiplano andino, y sin embargo en los restos arqueológico encontrados en este territorio, la representación de la serpiente es

frecuente: se hallaron formas onduladas de serpientes con cabezas triangulares y orejas, a veces con dos cabezas o formas con cabeza y bigotes. Otro elemento interesante señalado por Bouysse-Cassagne fue la raíz etimológica *coac* en la cultura lacustre Pukina, que significaba serpiente y el término *coac-upalleno* para nombrar los adoradores de las serpientes.

El sufijo *coac* está documentado también por los Agustinos y se utilizó especialmente en el territorio del lago Titicaca y sus islas (BOUYSSE-CASSAGNE: 1988).

Otro autor que desarrolla una hipótesis interesante sobre el significado del meandro escalonado y su vínculo con la serpiente en la cultura Tiwanaku es Scott Smith. Como punto de partida el estudioso apoya las teorías de Kolata, Sangines y Janusek sobre la religión relacionada a elementos naturales y avanza nuevas hipótesis estudiando la mitología vinculada a estos aspectos. Scott Smith sostiene que el motivo escalonado representaría en Tiwanaku a las montañas del pasaje sagrado andino (SMITH, BERTONIO: 2011).

En las pirámides de Akapana y de Puma Punku el motivo escalonado se materializa a través la arquitectura, simbolizando las montañas sagradas, uno de los fundamentos de la religión tiwanakota. El motivo escalonado es casi siempre asociado a la imagen de la serpiente en el arte Tiwanaku, en muchas imagines este animal sale del elemento central de las montañas o en sus bases. Las serpientes según Smith simbolizaban para los pueblos andinos los ríos y arroyos y su unión con el motivo escalonado representaría la fertilidad. La serpiente tiwanakota podría simbolizar Amaru cuando tiene cabezas de puma. Según Smith en la mitología andina las fuentes de las montañas fueron el lugar de origen de los ancestros y donde surgían las serpientes. La estricta relación entre serpiente y rio la tenemos en la cultura Tiwanaku y permaneció durante varios siglos hasta la cultura Inca incluida.

Otro elemento interesante que surge del trabajo de Smith fue la importancia para esta cultura de las fuentes en las montañas, que Bertonio llama *Juturi* y fueron consideradas portales para acceder a otros mundos, lugares sagrados donde se hacían rituales y ofrendas y ojos de las montañas (SMITH, BERTONIO: 2011).

KERU CULTURA TIWANAKU, MUSEO DE LOS METALES PRECIOSOS DE LA PAZ, BOLIVIA. COLECCIÓN FRITZBUCH. (FOTOGRAFÍA ELISA CONT)

Parece que en la cultura Tiwanaku la figura del meandro escalonado relacionado a la serpiente tenía una significativa importancia religiosa, estaba vinculada a las montañas sagradas y a las fuentes donde surgía el rio/serpiente. Todos estos elementos de la naturaleza representaban lugares sagrados y de culto, que Guamán Poma nomina *pakarinas* o *wak'a*.

Muchos aspectos de la iconografía Tiwanakota evidencian un aspecto sagrado del agua; representada como fuente, ojo y lugar sagrado en las montañas, como rio y animal poderoso (serpiente) y símbolo de fertilidad. Otros animales están vinculados de manera especial al agua en la cultura Tiwanaku, uno de estos es la llama.

La llama en la mitología estaría vinculada a los humanos, ambos viajarían juntos desde los orígenes, las *paqarinas* hasta el mundo de los antepasados. Abercombie estudia el mito sobre *Yacana* donde se manifiesta la relación especial que tiene este animal con el agua. *Yacana* es una llama mitológica que vive en el rio celestial, llamada Vía Láctea, habitualmente baja en la tierra y bebe el agua de los ríos y sube a *Mayu* para depositar el agua, que se transformaría en lluvia para las montañas (SMITH, ABERCOMBIE: 2011).

Este ciclo en el cual, el agua de las lagunas y ríos venía trasportada a través de las llamas hacía las estrellas, y que bajaba otra vez a la tierra en forma de lluvia y rayo, tenía en el imaginario tiwanakota la serpiente como figura de conexión. La serpiente parece que tenga el poder de relacionar el cielo con la tierra y el mundo subterráneo.

Serpientes y sapos en el territorio andino salen durante la estación de la lluvia. Probablemente para las culturas preincaicas del territorio lacustre andino fueron los animales símbolos del cambio de temporada de lluvia a seca. Esto explicaría su vínculo con los rayos, truenos, relámpago y arcoíris. Ambos relacionados a la tierra y al agua (VENTUROLI: 2005).

También la estudiosa Montaño Duran supone que en la cultura tiwanakota se creía que la serpiente tenía el poder de subir desde el profundo de la tierra o mundo de abajo hasta el firmamento en forma de rayo o *k"eje k"eje* (MONTAÑO DURAN: 2011).

Ponce Saginés, arqueólogo que durante años excavó y estudió los hallazgos de Tiwanaku, confirma en su obra *"Tunupa y Ekeko"* la importancia del rayo para esta cultura. El rayo era considerado la manifestación de una divinidad, que según el autor habría podido ser *Tunupa*, un dios subordinado a *Wiracocha.*

En el territorio andino, cerca del lago Titicaca se solían hacer rituales al rayo durante épocas de sequía o cuando había heladas. Cobo, cronista de la Colonia, testimonia que los nativos creían en un vínculo entre trueno y la Vía Láctea; esta última era el río celestial donde el señor del rayo tomaba el agua para derramarla en forma de lluvia sobre la tierra (PONCE SANGINÉS: 1982).

Actualmente, en las comunidades de Tiahuanacu la Vía Láctea viene llamada Río de estrellas, y se dice que aparezca claramente durante las heladas, aspectos que probablemente se fundan en antiguas creencias y conocimientos astronómicos.

Bertonio traduce la Vía Láctea como 'Camino de Santiago'. Santiago fue el santo introducido por la colonia española en lugar de la deidad Illapa, celebre deidad Inca y pre Inca. El relámpago que tiene en la mano Santiago estaba asociado a la serpiente. Bertonio en su vocabulario de la lengua aymara del 1612 escribe que en aymara "*Hauiri, Hauira*" significa rio. El cronista señala que la Vía Láctea era llamada "*Laccampu hawira*", traducido río celestial. La serpiente podría estar relacionada a esta galaxia, un rio asociado a *Lakampu*, la cubierta del mar de arriba y incluiría a las demás constelaciones del cielo.

El motivo de la serpiente es muy presente en la iconografía Inca, donde parece significar río y camino. Entre los incas existía una deidad destacada de su panteón religioso llamada Amaru que tenía incluso su proprio templo, el *Amaro cancha*, en el Cuzco. El cronista Anónimo describe algunos rituales hacia *wak'as* vinculadas a las serpientes en época de lluvia. Esta relación entre serpiente, lluvia y rayo en la cultura Incaica probablemente es una influencia de culturas anteriores, entre estas la tiwanakota. Los Incas consideraban la divinidad relacionada al rayo, Illapa, la tercera más importante después del sol y la luna

(CANEDO, ROJAS, VILLANUEVA CRIALES, BERTONIO: 2010). Otros dos cronistas españoles Polo de Ondegardo y José de Acosta vinculan la serpiente a una estrella llamada "Machacuay" que protegía las culebras y las serpientes y venía venerada por los nativos. Esta estrella estaba ubicada en el interior de la Vía Láctea o *Lakampu Hawira*. Otro aspecto importante que Ondegardo evidencia en sus escritos es que este astro estaba relacionado a;las serpientes y al relámpago por su forma (CANEDO; ROJAS; VILLANUEVA CRIALES; BERTONIO; POLO DE ONDEGARDO: 2010).

KERU CULTURA TIWANAKU, MUSEO DE LOS METALES PRECIOSOS DE LA PAZ, BOLIVIA. COLECCIÓN FRITZBUCH. (FOTOGRAFÍA ELISA CONT)

El historiador y etnólogo Rigoberto Paredes en su obra, *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, escribe sobre algunas creencias de los nativos de Bolivia y nomina Santiago: "Entre los santos del catolicismo, al que de verás adora el indio y en quien tiene plena fe es Santiago, porque lo confunde con el rayo; lo toma como su imagen. El autor señala que *Apu Illapu* era otro nombre de Santiago, traducido señor rayo que evidencia su relación con este fenómeno natural. Para los nativos, Santiago tenía una importancia particular, lo adoraban porque pensaban que fuera el que enviaba los rayos a la tierra. Paredes anota varias creencias que vinculan el rayo con un poder divino: los hombres golpeados por un rayo los consideraban elegidos por la divinidad para revelarle conocimientos secretos y donarle poderes sobrenaturales; también un lugar donde cayó un rayo lo consideran sagrado, porque se presentó el Rayo. Lo nominan *ajatha* y empiezan a adorar este sitio poniéndose trajes rituales, se adornan de blanco y después sacrifican una llama blanca (RIGOBERTO PAREDES: 1995). Es interesante notar que, hoy día, en Tiahuanacu y en las comunidades alrededor siguen vigentes las creencias sobre el poder del rayo: los hombres tocados por un rayo se vuelven *Yatiri* y los lugares se vuelven sagrados.

La iconografía de la serpiente con un significado parecido fue estudiada por Álvaro Chávez Mendoza en Tierradentro, una región del sur de Colombia, en el Departamento de Causa. El punto de partida de su investigación fue el estudio de los restos arqueológicos de construcciones funerarias subterráneas. Chávez averigua que la cerámica funeraria que acompaña a los muertos del primer periodo es monocroma y de forma sencilla. Los objetos que le capturaron la atención fueron las urnas, donde habían puesto los restos de los muertos, y los recipientes que contenían comida o bebida para el difunto. Estos objetos cerámicos funerarios estaban decorados con imagines de tres animales mágicos: la serpiente, el ciempiés y la lagartija. En este contexto la imagen de la serpiente está vinculada al mundo de abajo, de los antepasados, y de los muertos (CHAVEZ MENDOZA: 1990). Como en la iconografía tiwanakota la representación de particulares animales manifestaría el universo mítico-

religioso de los hombres que hicieron este entierro y sería la expresión de su realidad cultural. La investigación de Chávez demostraría una vez más, el amplio utilizo de la iconografía de la serpiente en todas las culturas prehispánicas.

Un descubrimiento reciente en el territorio de Tiahuanacu es un geoglifo serpentiforme de enromes dimensiones (425 metros de longitud), que todavía se encuentra bajo tierra. En el 2017 la Unesco efectuó un relevamiento con uso de dron del sitio y sus alrededores, registrado muchos elementos subterráneos todavía no excavados. Los arqueólogos Gallego Revilla y Pérez Gonzales vieron que esta serpiente tiene cabeza y su dirección no parece tener ninguna relación estructural con los otros elementos monumentales del centro ceremonial. Según los estudiosos esta estructura fue construida durante el periodo Formativo Tardío, cuando fueron edificados el Templete Semisubterráneo y la posible plataforma interior de la Pirámide de Akapana (GALLEGO REVILLA, PÉREZ GONZALES: 2018). Emerge aquí una ulterior representación de la figura de la serpiente, como animal sagrado, relacionado al mundo subterráneo y al subacuático. Quedaría de investigar si en este geoglifo están presentes ulteriores elementos iconográficos y que función tenía para los tiwanakotas esta estructura monumental.

Concluyendo, el material lítico y cerámico estudiado muestra una enredada iconografía grabada sobre elementos arquitectónicos y objetos de cerámicas por artistas altamente especializados. Los artesanos tiwanakotas crearon imagines con un cierto estilo geométrico, caracterizadas por una rígida combinación de símbolos que componían un mensaje divino. Cada signo tenía su función y un significado que juntos a los otros asignaba una específica identidad y poder a la imagen representada (MAKOWSKY 2001).

Estas imagines mágicas fueron consideradas manifestaciones de elementos naturales y un medio para adorar y comunicarse con las divinidades, que aseguraban agua y fertilidad y de las cuales dependía el ciclo agrícola. Los sacerdotes tiwanakotas hacían de intermediarios entre los tres mundos, ayudados por los poderes mágicos de algunos animales, vinculados a su vez a determinados fenómenos de la naturaleza, como el caso de la serpiente, figura relacionada al agua, la fertilidad, la lluvia y también al rayo y a la Vía Láctea.

Estas relaciones entre símbolos permiten conocer aspectos de la vida religiosa, concepciones cosmogónicas y mitológicas tiwanakotas. Se puede así reconocer que la arquitectura, el material lítico y los objetos cerámicos con sus formas y decoraciones fueron portadores de un complejo sistema comunicativo en la cultura Tiwanaku y tenían el fin de asegurar la sobrevivencia.

El seguimiento de mi investigación tiene el propósito de analizar los otros elementos iconográficos presentes en los materiales tiwanakotas y encontrar sus conexiones, con el fin de crear nuevas hipótesis de lectura y de comprensión para estos antiguos mensajes sagrados.

AGRADECIMIENTOS:

Quería agradecer todo el personal del CIAAAT, Centro de Investigación Arqueológica, Antropológica, Administrativa de Tiahuanacu y el Museo de los Metales Preciosos de La Paz, Bolivia para consentir y facilitar mi trabajo durante tres meses. Otros agradecimientos a la UDAM, Unidad Arqueología y Museos, Ministerio de Culturas y Turismo Estado Plurinacional de Bolivia para autorizar mi investigación en Bolivia. También quería dar las gracias a la arqueóloga Patricia Di Cosimo y a la Conservadora Irene Delavéris por su apoyo y ayuda durante toda la estancia. Un ulterior agradecimiento a mi tutora de tesis doctoral, la profesora y arqueóloga Victoria Solanilla, para su constante disponibilidad y enseñanza.

I. BIBLIOGRAFÍA

Autores varios, Tiwanaku. *Ciudad Eterna de los Andes*. Publicación del Viceministerio de Cultura. La Paz, Bolivia (2002)

Berenguer Rodriguez, Josè *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago (2000)

Bouysse-Cassagne, Thérèse *Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la Historia*. HISBOL. La Paz, Bolivia (1988)

Carlson, Uwe y Dienstel, Heiko *Tierra, agua, hombre y dioses. Símbolos de orientación en obras maestras textiles del antiguo Perú*. (2016)

Chávez Mendoza, Álvaro *Los animales mágicos en las urnas de Tierradentro*, pp 70-94

Gallego Revilla, J.I. & Pérez González, M.E. *Tiwanaku, entre el cielo y la tierra*. UNESCO, París. (2018)

Llanos Layme, David *Gracias a Dios y a los achachilas. Ensayos de sociología de la religión en los Andes.* Ed. Alison Spedding Pallet, Editores Plural, La Paz, Bolivia (2004)

Lau, George *Los dioses del antiguo Perú,* ed. Makowski, pp 178-197. Lima, Banco de Crédito (2000)

Makowski, Krzysztof *Los personajes frontales de báculos en la iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿Tema o Convención?* pp.337-373 Boletín de Arqueología PUPC, N.5 Lima, Perú 2001

Montaño Duran, Patricia *El Imperio de Tiwanaku*. Grupo Editorial Okipus. Cochabamba, Bolivia. (2016)

Ponce Sangines, Carlos *Tunupa y Ekako*. Librería Editorial Juventud. La Paz, Bolivia (1982)

Paredes, M, Rigoberto *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia,* Ediciones ISLA, La Paz, Bolivia (1995)

Querejazu Lewis, Roy *Bolivia Prehispánica*. Librería Editorial "G.U.M.". La Paz, Bolivia (2011)

Sánchez Canedo, Walter; Bustamante Tojas, Marco y Villanueva Críales, Juan *La chuwa del cielo. Los animales celestiales y ciclo anual altiplánico desde la bibliografía social de un objeto*, Musef, La Paz, Bolivia (2016)

Smith, C. Scott *Ancient America. Generative Landscape: The step Mountain Motif in Tiwanaku Iconography.* Boundary and archaeology recearch center. Barnardsville, NC U.S.A.

Sondereguer, César *Manual de Iconografía precolombina y su análisis morfológico.* Liberarías Juan O 'Gorman Nobuko Buenos Aires, Argentina (2003)

Venturoli, Sofia *Animales de la fertilidad*, XXVII Convegno Internazionale di Americanistica. Perugia (2005)

Vranich, Alexei *La pirámide de Akapana: reconsiderando el centro monumental de Tiwanaku* pp.295-308 Boletín de Arqueología PUPC, N.5 Lima, Perú 2001

IMPERATIVOS UNIVERSAIS E REAFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA: A PATRIMONIALIZAÇÃO DO FREVO E DA RODA DE CAPOEIRA

Marina Mafra Garcia

IMPERATIVOS UNIVERSAIS E REAFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA: A PATRIMONIALIZAÇÃO DO FREVO E DA RODA DE CAPOEIRA

I. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, temos assistido a um fenômeno crescente de fascinação pelo chamado "patrimônio cultural imaterial". Mais do que um tema de estudo, essa nova categorização do patrimônio configura-se como recurso simbólico, político e legal extremamente eficaz para evocar a diversidade cultural do planeta, ao mesmo tempo que objeto de proteção e valorização cultural que mobiliza e aciona inúmeras políticas públicas através do mundo. Tal curiosidade pelo patrimônio imaterial se deve em muito à atuação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) no campo da cultura. Por certo, o interesse pelas expressões e criações culturais dos diferentes povos está no cerne da doutrina da Organização desde sua criação. Fundada logo após os traumas da Segunda Guerra, a UNESCO tem como princípio básico consolidar a paz entre as nações através do diálogo intercultural e do respeito mútuo. Aos olhos desta, o apreço pela diversidade cultural constitui o alicerce da compreensão e interação harmoniosa entre povos distintos. Seus programas e intervenções no campo da cultura são um verdadeiro convite para que as sociedades abram-se umas às outras e reverenciem a extraordinária variedade de modos de expressão, tradições, costumes, formas de ser e saber que permeiam o mundo.

Nesse perspectiva, a elaboração da Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2003, é emblemática. Fruto de inúmeros debates e esforços de longa data, ela representa o primeiro tratado internacional criando um quadro jurídico, administrativo e financeiro destinado à salvaguarda do patrimônio imaterial e à promoção da diversidade cultural. Podemos argumentar que os novos conceitos e valores instaurados pela ação normativa da Convenção expressam a pretensão de uma abordagem universal e revelam a ambição de uma maior "representação das culturas do mundo". Por meio desse acordo jurídico internacional, a Organização institui um conjunto de normas e princípios básicos que toda sociedade deve respeitar em termos de valorização e proteção dos bens culturais de natureza imaterial.

Neste trabalho procuro demonstrar de que forma os processos de institucionalização do patrimônio ocasionam a emergência de novas percepções de mundo, novas formas de posicionamento político e social, assim como o surgimento de afirmações identitárias inéditas, que baseadas em uma consciência cultural própria, começam a se organizar enquanto forças articuladoras em um contexto de busca de legitimação. Diante desta configuração, algumas questões afloram. De que maneira nos apropriamos dos elementos patrimoniais para patrocinar a multiplicidade do planeta? Em que medida as políticas patrimoniais funcionam como dispositivos de afirmação e reivindicação identitárias diante de uma humanidade em constante transformação? Por fim, como a determinação ideológica da UNESCO é recebida na conjuntura brasileira, tanto no âmbito nacional, quanto local e comunitário, e até que ponto ela é capaz de orientar os esquemas de interação social e engendrar novos imaginários coletivos?

Os casos da "Roda de Capoeira[1]" e do "Frevo: expressão artística do Carnaval de Recife" inserem-se nesta configuração complexa, levantando questionamentos importantes a respeito da

1 A Roda de Capoeira foi reconhecida como patrimônio cultural do Brasil em 2008, quando foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão. Em 2014, durante a 9a sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda, a manifestação cultural entrou para a Lista Representativa da UNESCO, tornando-se patrimônio cultural imaterial da Humanidade.

empreitada patrimonial levada à cabo pela UNESCO. Essas experiências são extremamente fecundas do ponto de vista analítico pois possibilitam uma reflexão sobre os efeitos da patrimonialização nos processos de produção da memória e reapropriação identitária dos grupos envolvidos. Nesse sentido, a partir da análise dos dossiês de candidatura desses bens ao título de patrimônio cultural imaterial, busco perceber o discurso atuante na formação do imaginário simbólico e coletivo. Tomando como referência o pensamento de James Clifford (Clifford, 2002) – que se propôs a compreender a complexidade dos processos de construção dos textos etnográficos – entendo os dossiês como empreendimentos textuais situados em conjunturas históricas e culturais específicas que trazem a marca dos seus autores, na medida em que se inserem num sistema intrincado de relações. Enquanto produtos discursivos, tais documentos encerram conhecimentos valiosos sobre o bem cultural patrimonializado.

II. A PATRIMONIALIZAÇÃO DA RODA DE CAPOEIRA: PERTENCIMENTO E CISÃO

Em 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), reconheceu a Capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Segundo o parecer do registro, a intenção da patrimonialização "pode ser mais bem compreendida ao considerá-la como parte integrante de um rol mais amplo de reinvindicações de direitos culturais, sociais e políticos pela população afro-brasileira, que foram incorporados à agenda do Ministério da Cultura" (Iphan, 2008: 1). O despertar do interesse em valorizar e promover a prática da capoeira aconteceu alguns anos antes, em 2004, quando Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, levou um grupo de 15 capoeiristas brasileiros e estrangeiros à sede da ONU em Genebra (Suíça), para homenagear o embaixador Sérgio Vieira de Mello, morto em um atentado terrorista em Bagdá (Iraque). Nesta ocasião, Gil propôs a realização de uma roda internacional de capoeira como forma de "celebrar a paz mundial e estabelecer o diálogo entre diferentes povos" (op. cit). Em seu discurso, ele reafirmava o caráter conciliador da manifestação:

> Atualmente, a capoeira é praticada em mais de 150 países. Nas Américas, no Japão, na China, em Israel, na Coréia, na Austrália, na África e em praticamente toda a Europa. A capoeira disseminou-se pelo mundo com entusiasmo. Mesmo sem falar português, um chinês, um árabe, um judeu ou um americano podem repetir o compasso da mesma música, a arte do mesmo passo e a ginga do mesmo toque. (IPHAN, 2007: 1)

Durante o evento, Gilberto Gil anunciou a criação do "Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira", que incluía, entre outras medidas, a construção de um Centro de Referência, o lançamento de editais de fomento e o apoio a projetos socioeducativos. Este acontecimento possui forte conotação simbólica pois exprimia o reconhecimento, pelo Estado, da importância da capoeira como "um ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos" e uma das "grandes contribuições do Brasil ao imaginário o mundo" (Iphan, 2008: 1). É importante lembrar que, por um longo período, as práticas culturais de matriz africana e indígena foram vistas como um estorvo ao projeto civilizatório e excluídas das políticas públicas. Portanto, essa condecoração vinha como uma resposta do governo brasileiro às demandas de reconhecimento e valorização de expressões culturais afro-brasileiras. Além disso, integrava um projeto mais amplo, encabeçado pelo presidente da época, Luiz Inácio Lula da Silva, de redinamização das políticas culturais e de inserção do Brasil na cena internacional.

Cabe precisar que durante o governo Lula (2003-2010) e o mandato de Gilberto Gil (2003-2008) no Ministério da Cultura (MinC) as políticas culturais foram trazidas para o centro do debate sobre o desenvolvimento nacional. A criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

(PNPI), em 2004, representa um passo importante em direção à transformação da produção cultural em estratégia de cidadania e expansão política, bem como fator estruturante e regulador das relações sociais. Neste contexto, o recurso à noção de diversidade cultural surgia como uma tentativa de renovar a imagem do país no âmbito do concerto das nações: "Nesse concerto, nessas novas dissonâncias, somos nós, o Brasil, uma voz cada dia mais diversa e dinâmica, nunca acabada, e um feliz exemplo de diversidade e encontro cultural"[2]. Inúmeros são os discursos e entrevistas em que o ministro, enaltecendo o caráter plural do Brasil, afirma a importância de o país posicionar-se estrategicamente no cenário internacional: "Temos de saber que recado o Brasil – enquanto exemplo de convivência de opostos e de paciência com o diferente – deve dar ao mundo. […] Sim: o Brasil tem lições a dar, no campo da paz e em outros, com as suas disposições permanentemente sincréticas e transculturativas"[3].

Diante de tal conjuntura, a capoeira surgia como uma manifestação desfrutando de um protagonismo internacional, porém pouco contemplada em termos de apoio ou direito cultural. Mundialmente conhecida em decorrência dessa mistura de luta e dança, cujas músicas são cantadas por milhares de estrangeiros, a capoeira sofria, paralelamente, negligência e descaso por parte das autoridades governamentais. Logo, a fim de dar prosseguimento às intenções lançadas por Gil, o Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional (IPHAN) promoveu, entre 2006 e 2007, quatro encontros com os mestres e capoeiristas, no sentido de formular, conjuntamente, um inventário e um plano de salvaguarda da capoeira. No primeiro desses encontros, uma divergência logo surgiu no que se refere ao pertencimento da capoeira como patrimônio do Brasil. Gabriel da Silva Vidal Cid, nos relata em seu artigo (Cid, 2012) que um abaixo-assinado circulava entre os capoeiristas quando parou na mão de um dos mestres, que questionou de imediato a exatidão do título: "Isso aqui está errado. […] Está escrito 'reconhecemos a capoeira como patrimônio cultural do Brasil'. Não é do Brasil, a capoeira é afro-brasileira" (Cid, 2012: 83-84). Essa disputa pela demarcação de uma filiação é bastante sintomática da complexidade das empreitadas patrimoniais. No geral, a capoeira foi relacionada às práticas de origem negra e africana. Entretanto, ela foi também constantemente percebida como símbolo da brasilidade. Como definir então esse patrimônio?

De acordo com o artigo 2° da Convenção de 2003, a noção de patrimônio imaterial supõe uma estreita relação entre bem cultural, memória coletiva e identidade. Para ser reconhecida como patrimônio da UNESCO, a manifestação deve estar firmemente ancorada no seio de um grupo cultural específico, comumente referido como "grupo detentor". Ou seja, é este que atribui valores e significados para o elemento cultural em questão, cabendo-lhe portanto definir as referenciais que articulam os sentidos de pertencimento e de identificação dos bens patrimoniais. No caso da Roda de Capoeira, o reconhecimento da expressão como patrimônio da nação brasileira foi inicialmente questionado pelo grupo, afinal a capoeira diz respeito a um saber ancestral africano. Travava-se, assim, um impasse uma vez que a contemplação da UNESCO só aconteceria uma vez que se comprovasse a relevância da capoeira para a formação da identidade brasileira. Diante desta situação, o parecer elaborado pelo IPHAN adota uma certa manobra política retraçando a história do surgimento da capoeira a partir de novas acentuações.

Segundo o parecer, "a movimentação corporal e a rítmica da capoeira […] se reportam a uma memória que sobreviveu à travessia transatlântica, da "Calunga Grande", tendo-se originado entre os povos bantu da África Centro-Ocidental" (IPHAN, 2008: 8). O documento atesta que os elementos da cultura bantu, transferidos ao Brasil pela massa de escravos, "se reorganizaram aqui, em diversas práticas culturais […] que podem ser, apropriadamente, consideradas bantu-

2 Palestra do ministro Gilberto Gil no Instituto Rio Branco, Brasília, 25 de março de 2008.

3 Discurso pronunciado durante a solenidade de transmissão do cargo, Brasília, 2 de janeiro de 2003.

brasileiras" (op. cit). Apesar de reconhecer a matriz bantu[4] e a forte presença da herança africana no jogo da capoeira, o discurso do IPHAN tenta, sensivelmente, investir nas "mudanças e contribuições que ocorreram em solo brasileiro" (Dossiê Iphan, 2014: 19), a fim de conferir uma autenticidade à capoeira praticada no Brasil. Um dos efeitos desse olhar é a designação desta como "fenômeno cultural urbano", uma caracterização que busca em princípio esvaziar o imaginário popularmente difundido da capoeira como sendo intrinsicamente relacionada à escravidão rural. Nesse sentido, no plano do diálogo entre as culturas, a capoeira reaparece como símbolo da qualidade de ser brasileiro e aporte singular do Brasil ao resto do mundo. Neste processo, ao se promover a Roda de Capoeira ao título de nacional, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma expressão da cultura negra e africana.

Essa experiência testemunha, ao mesmo tempo, o alcance político das intervenções patrimoniais. Apesar de o inventário ter adotado a perspectiva de duplo signo de identidade – africana e brasileira –, comungando o caráter multiétnico da capoeira, o protocolo patrimonial exigiu que a expressão ficasse circunscrita às fronteiras da identidade nacional. Gabriel da Silva Vidal Cid relata que em entrevista com Maurício de Barros Castro, assistente de coordenação do processo de inventariamento, este contou de que forma a perspectiva da capoeira como patrimônio cultural do Brasil – e não afro-brasileiro – integrou a tese vencedora: "A gente argumentou que o registro como patrimônio cultural do Brasil faz parte de um decreto presidencial, não tem como mudar, não dá para tirar uma palavra e colocar outra, o bem é registrado a partir deste decreto e uma mudança nestes termos também sugeriria uma relação bilateral com a África que também não existe. É um processo de patrimonialização do governo do Brasil" (Cid, 2012: 84).

Isso posto, fica bastante claro que a implicação dos atores sociais no esquema patrimonial passa necessariamente pelos dispositivos institucionais do Estado. É este que se encarrega de legitimar a voz das comunidades no processo de patrimonialização. Neste sentido, pode-se afirmar que a evocação de uma identidade cultural resulta de escolhas de identificação contextualizadas (Amselle, 2011), ligadas elas mesmas a situações precisas de interlocução e diálogo entre instâncias governamentais e segmentos da sociedade civil envolvidos na produção do bem cultural. De prática perseguida e marginalizada, a capoeira tornou-se um fenômeno inusitado de representação da identidade nacional e um ícone patrimonial brasileiro a ser exibido para o resto do mundo (Oliveira; et al, 2009).

Este caso é intrigante pois expõe a dificuldade em atribuir determinadas fronteiras identitárias a uma prática cultural e traz novas questões a respeito do lugar das múltiplas referências simbólicas no interior da cultura. Afinal, qual foi o papel concedido à identidade negra e africana ao longo deste processo? Na atualidade, a qualificação de patrimônio cultural imaterial passou a tratá-la como representação autêntica da brasilidade, deslocando o lugar da essência africana na identidade da manifestação. Tal fato revela um processo de redefinição de parâmetros identitários, em que os grupos em questão são levados a estabelecer certas marcas étnicas que decorrem das suas relações com o Estado e a sociedade em geral. Diante dessa configuração patrimonial inédita, convém ficar atento ao papel das comunidades no processo de reconhecimento e legitimação cultural para que ele não se resuma à simples gestão tecnocrática de um ícone cultural transformado, progressivamente, em signo distintivo (Garcia, 2014).

4 Herança cultural dos povos bantu da África Centro-Ocidental, da região denominada Congo-Angola.

III. A PATRIMONIALIZAÇÃO DO "FREVO: EXPRESSÃO ARTÍSTICA DO CARNAVAL DE RECIFE[5]"

A experiência de patrimonialização do frevo põe igualmente em destaque as possíveis oscilações na forma de apreender o elemento cultural logo que este conquista a etiqueta de patrimônio da humanidade. O frevo é uma expressão artística que compreende música, dança e poesia, praticada essencialmente nas cidades de Recife e Olinda (estado de Pernambuco) durante as festividades do carnaval. Este gênero musical surge no final do século XIX, em um momento de transição e ebulição social que expressa a ânsia de participação das classes populares no contexto urbano. A cidade de Recife verifica neste período um forte processo de urbanização e o surgimento da uma classe trabalhadora oriunda da abolição da escravatura. É neste espaço público efervescente que o frevo se desenvolve enquanto símbolo de vigor e resistência cultural.

A patrimonialização do frevo tem seu início em 2006 quando, a pedido da Prefeitura de Recife, o IPHAN abre o processo de inventariamento por meio de sua própria metodologia, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). No ano seguinte, em 2007, a manifestação é inscrita no "Livro Formas de Expressão", adquirindo o título de patrimônio cultural imaterial do Brasil. Dois fatores contribuíram para este acontecimento. Para começar, 2007 é o ano de comemoração do centenário da palavra *frevo*, registrada pela primeira vez no dia 9 de fevereiro de 1907, em um jornal local (*Jornal Pequeno*), designando o ritmo vivo, frenético e vigoroso do carnaval de Recife. De acordo com Elaine Müller, antropóloga encarregada da pesquisa para a elaboração do inventário, tudo indica que a palavra *frevo* vem de "ferver", pronunciada no jargão popular como "frever"; fazendo analogia à agua que ferve na chaleira, ela exprime a efervescência e o rebuliço das multidões nas ruas (Andrés, 2007). Em segundo lugar, tal reconhecimento é o resultado de um processo de renovação das políticas culturais brasileiras e de retomada da cultura como vetor estratégico de desenvolvimento e cidadania, como vimos anteriormente.

Segundo Luiz Eduardo Sarmento, membro da equipe responsável pelo inventário, as primeiras iniciativas tomadas para identificar o frevo se concentraram na formação de laços com as comunidades envolvidas (Sarmento, 2010). A partir de conversas e entrevistas com os diretores dos clubes de frevo, músicos e dançarinos, o IPHAN procurou repertoriar os principais elementos que, segundo os grupos, caracterizavam e definiam a expressão. Sarmento acrescenta que, durante as entrevistas, a equipe técnica constatou, de imediato, um descontentamento por parte dos praticantes no que se refere à omissão do Estado e à falta de visibilidade do frevo na rede de produção e comunicação musical. Em inúmeros relatos, os indivíduos comentaram sobre a dificuldade em acessar os conteúdos de promoção e difusão cultural disponibilizados pelo governo. Portanto, a princípio existia uma grande desconfiança das comunidades quanto à competência e ao papel do Estado. O reconhecimento do frevo como patrimônio vinha justamente no sentido de ultrapassar as barreiras de diálogo entre sociedade e poder público.

Em 2012, o IPHAN e o Ministério da Cultura, liderado por Marta Suplicy, propuseram a inscrição do frevo na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da UNESCO. A análise do dossiê de candidatura permite perceber que o objetivo da patrimonialização era principalmente o de justificar a importância do papel sociocultural do frevo enquanto elemento primordial do carnaval de Pernambuco e como patrimônio do Brasil. Do ponto de vista das instituições brasileiras, atribuir ao frevo o estatuto de patrimônio cultural significava legitimar a história de luta e resistência do povo pernambucano e, ao mesmo tempo, valorizar uma expressão cultural pouco

5 A discussão que trago aqui sobre o processo de patrimonialização do frevo tem como referência uma comunicação apresentada durante o 10° Rencontre Internationale de jeunes chercheurs en patrimoine, na Université du Québec, em Montréal, entre os dias 2 e 5 de outubro de 2014.

contemplada pelas políticas públicas. Diversos trechos do dossiê reafirmam que o frevo concentra, de forma peculiar, elementos que identificam os diferentes grupos étnicos e sociais existentes na cidade de Recife. Sua natureza dialógica – refletida nas possibilidades que ele oferece de aproximar pessoas de meios sociais diversos durantes as festividades públicas – é interpretada como fator de democratização e emancipação de seus praticantes; um verdadeiro canal de participação e expressão das massas populares.

A história de luta do frevo está associada à herança cultural negra. A maioria dos pesquisadores se acordam em afirmar que esta manifestação está intimamente ligada aos descendentes de escravos e capoeiristas, que, durante os desfiles, saiam na frente das bandas musicais com o intuito de proteger seus integrantes das agressões dos grupos rivais. Isso posto, o discurso construído ao longo da candidatura assegura que o frevo constitui-se como um movimento coletivo e popular de massa, que congrega força e expressão do povo. No entanto, a relação estreita entre esta expressão e os negros escravos só começa a ser explorada mais recentemente. No documento de solicitação de registro, o conselheiro do IPHAN, Luiz Phelipe de Carvalho Castro Andrés afirma que, se o papel do negro teve que ser disfarçado ao longo do tempo como estratégia de sobrevivência, é hora de registrar que o frevo se revela como arquivo vivo, onde os estudiosos podem compreender as origens culturais do povo brasileiro e reconhecer a imensa parcela de contribuição que coube aos negros africanos na construção do país: "Com o passar do tempo, o que fora a agressividade dos capoeiras que exprimiam a necessidade de defesa em formas de luta contra uma oligarquia escravocrata tornou-se em expressão de alegria contagiante e otimismo, e o povo pernambucano soube fazer da resistência contra a opressão uma lição de liberdade e humanidade" (Andrés, 2007: 14).

Desta forma, observamos que o reconhecimento desta prática enquanto patrimônio cultural imaterial está baseado na representação do frevo como símbolo de subversão e resistência cultural do povo pernambucano e brasileiro mais amplamente. O dossiê de candidatura apresentado à UNESCO declara assim que:

> O frevo constitui um valor referencial para a cultura pernambucana e brasileira, pois congrega expressão e reação do povo, fazendo emergir a grande massa delirante do carnaval de rua. […] Não existem dúvidas de que o frevo seja patrimônio cultural brasileiro, o que pode ser constatado a partir da sua dimensão de referencial identitário, não para um grupo, etnia ou classe, mas para todos. Em seus aspectos de resistência, historicamente luta de classe, hoje de mercado, evidencia-se a sua forma viva, expressa no cotidiano do povo. (IPHAN, 2006: 118)

Nesse sentido, o caráter reativo e vigoroso do frevo, decorrente de sua origem escravocrata, é altamente exaltado, passando a constituir um valor referencial fundamental para a sociedade pernambucana e para a nação de modo geral.

Em fins de conta, este acontecimento está implicado em um movimento contemporâneo de afirmação identitária, em que constatamos a necessidade de criar alegorias e discursos capazes de enaltecer um arcabouço sociocultural peculiar. Através de um processo de rememoração de certos emblemas ou elementos que representavam metaforicamente a expressão cultural, o IPHAN buscou retraçar a história do frevo, lhe atribuindo um valor distintivo de símbolo festivo e subversivo, não apenas de Pernambuco, mas de todo o Brasil: "O frevo é, de fato, "Pernambuco falando para o mundo". Acervos como o do frevo, por se constituírem em importante foco de resistência da cultura legitimamente nacional e dos excluídos, não só têm relevância para o Estado de Pernambuco e para o país, mas se revestem de um valor universal, como lição de liberdade e humanidade" (Andrés, 2007: 14). Portanto, o reconhecimento do frevo evidencia a instituição de uma retórica patrimonial que, exaltando a noção de identidade, tem em vista integrar novas

significações ao bem cultural e reformular a definição do grupo e o papel deste perante o imaginário nacional (Garcia, 2015).

IV. O RETORNO AOS VALORES IDENTITÁRIOS

Ao longo deste artigo tentei demonstrar que no regime de patrimonialização chefiado pela UNESCO, o discurso de defesa da diversidade liga-se a um mecanismo de reconhecimento e reafirmação de identidades e expressões culturais particulares. Este ponto de vista foi explorado pela antropóloga Regina Abreu através do conceito de "patrimonialização das diferenças". Segundo a pesquisadora, nesta nova dinâmica de patrimonialização "a palavra de ordem, capitaneada sobretudo pela UNESCO, é que, 'num mundo com tendência crescente à homogeneização' protagonizada pelo capitalismo globalizado e neoliberal, é preciso preservar, ou seja: conceder especial atenção à noção de singularidade ou de especificidade local" (Abreu, 2015: 69). Neste cenário, não basta que cada Estado-nação constitua seu próprio patrimônio, é preciso tornar patrimônios específicos e singulares globalmente visíveis (op; cit). Isso significa que a narrativa patrimonial, antes unificada em torno do imaginário nacional, cede lugar a uma série de declinações discursivas baseadas em referências identitárias distintas. Tanto a patrimonialização do "Frevo, expressão artística do carnaval de Recife", quanto a da "Roda de Capoeira" expuseram um movimento de reapropriação identitária, em que certos traços percebidos como singulares foram eleitos – em detrimento de outros – no intuito de conferir um valor especial à prática. Verificamos nesses processos uma mudança de estatuto das duas manifestações, que, de práticas marginalizadas, tornaram-se símbolos autênticos da cultura brasileira e marcas distintivas do Brasil perante o mundo.

É válido ressaltar que, tais empreitadas patrimoniais inscrevem-se em um impasse permanente, estando espremidas entre o imperativo da diversidade e o imperativo da universalidade. De um lado, os patrimônios prestam-se a identificar e a exprimir as singularidades de cada coletividade, marcando uma diferença entre "Nós" e os "Outros". Esse movimento de exaltação de expressões e ícones culturais promove uma espécie de essencialização das identidades, uma vez que tende a acentuar a especificidade de cada cultura em conjunturas particulares. De outro, os patrimônios destinam-se a propagar princípios e fundamentos supostamente universais, integrando os indivíduos na lógica conformadora da patrimonialização. Tal dinâmica acarreta, paralelamente, um processo de universalização de conceitos e valores considerados como próprios a todos os grupos humanos.

No caso da capoeira especificamente, ficou clara a dificuldade em se estabelecer fronteiras para as identidades culturais, uma vez que as tradições se inserem numa teia complexa de relações. Apesar de o IPHAN ter reconhecido sua dupla afiliação – bantu e brasileira –, o protocolo patrimonial solicitado pelas instituições governamentais e pela UNESCO reivindicou que a prática em questão estivesse fundada em uma identidade *sui generis* e distintiva, apta a dar à capoeira o destaque de signo legitimamente brasileiro. No entanto, essa experiência ensina – bem como diversos estudos já o demonstraram –, que cada grupo social pode participar simultaneamente de diferentes códigos e referências culturais.

No que se refere ao frevo, a patrimonialização veio no sentido de reconhecer e exaltar elementos simbólicos portadores de valores essenciais para a coletividade. O enaltecimento do caráter insurreto, ao mesmo tempo que festivo da manifestação, buscava sinalar uma diferença de essência que contribuía para a emergência de um sentimento comum de pertencimento. Tal atributo foi reapropriado no contexto da patrimonialização, passando a integrar a memória coletiva do povo pernambucano, ao mesmo tempo que a identidade nacional brasileira mais amplamente.

Sem dúvida, os processos de patrimonialização evocam as tensões entre particular e universal, comunidade e instituições patrimoniais, identidade e diferença. Em um vai-e-vem constante entre a esfera da singularidade cultural e a esfera da unidade globalizante, o espetáculo patrimonial promovido pela UNESCO coloca em ação um movimento contraditório, sensível à uma dinâmica de exaltação de afirmações identitárias plurais e, simultaneamente, receptivo à uma lógica homogeneizante que, funcionando conforme princípios e valores universais, não reconhece a existência de registros singulares regendo a performance das culturas. Como bem afirmou José Reginaldo dos Santos Gonçalves: "Ao contrário do que indicavam as ideologias oficiais, os patrimônios culturais deixam de se configurar como um consenso (se é verdade que algum dia o foram) e exibem-se como fragmentários e divididos contra si mesmos" (Gonçalves, 2012: 65). Sob esta perspectiva, faz-se necessário pensar os patrimônios como um leque de experimentos sociais, institucionais e discursivos, que modificam-se, constantemente, de acordo com as situações de interlocução às quais são confrontados.

A partir dessa perspectiva, fica bastante complicado ditar uma verdade, uma autenticidade, ou uma marca identitária, a respeito dos bens patrimoniais. As ações de promoção e de salvaguarda precisam reconhecer que a "cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas sim algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados; e é preciso perceber [...] a dinâmica, a produção cultural" (Carneiro da Cunha, 2009: 239). Nesse sentido, convém encontrar uma concepção que leve em conta que a defesa da diversidade cultural não depende de um conjunto de políticas protetoras e uniformes, comuns a todos os indivíduos e coletividades. A questão relevante não reside na pluralidade cultural do mundo, mas nas inumeráveis maneiras pelas quais homens e organizações internacionais e governamentais instituem diferenças e estabelecem selos distintivos como pretextos de atuação.

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, Regina (2010): "A patrimonialização das diferenças: usos da categoria "conhecimento tradicional" no contexto de uma nova ordem discursiva". Em: Espina Barrio, Ángel/Motta, Antonio/Gomes, Mário Hélio (Ed) : Inovação Cultural, Patrimônio e Educação Recife: Massangana, 1ª edição, p. 65-79.

Abreu, Regina (2105): "Patrimonialisation des différences et nouveaux sujets de droit collectif au Brésil. Mémoire et nouveaux patrimoines". Disponível em http://books.openedition.org/oep/858?lang=fr. (Consultado em 16 de setembro de 2016).

Andrés, Luiz Phelipe (2007): Solicitação do Registro do Frevo. Ata da 52ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Brasília: IPHAN.

Almeida, Armando; Albernaz, Maria Beatriz; Siqueira, Mauricio (ed.) (2013): Cultura pela palavra: coletânea de artigos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010. Rio de Janeiro: Versal, 1ª edição.

Amselle, Jean-Loup (2011): L'ethnicisation de la France. Paris: Lignes, 1ª edição.

Carneiro da Cunha, Manuela (2009): Cultura com aspas e outros ensaios, São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição.

Cid, Gabriel (2012): "A capoeira como patrimônio cultural: na roda da memória quem inscreve identidades? ". Em: Sansone, Livio (org.): A Política do intangível, museus e patrimônios em novas perspectivas. Salvador: UDUFBA, p. 71-92.

Cid, Gabriel; Castro, Maurício (2013): "Processos de patrimonialização e internacionalização: algumas reflexões iniciais sobre o caso da capoeira entre o nacional e o global". IV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Clifford, James (2002): A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2ª edição.

Garcia, Marina (2014): "Fabricando patrimônios: a UNESCO como arena de reconhecimento". Em: Abreu, Regina/Peixoto Paulo (org.): Dez anos da Convenção do Patrimônio Imaterial: ressonâncias Norte e Sul. Disponível em https://eces.revues.org/1748. (Consultado em 31 de maio de 2018).

Garcia, Marina (2015): "La diversité en partage: Du discours à l'institutionnalisation des patrimoines culturels". Em: Moisa, Daniela/Roda, Jessica (Ed.): La diversité des patrimoines. Du rejet du discours à l'éloge des pratiques. Québec: Collection Nouveaux patrimoines, Presses de l'Université du Québec, p. 17-38.

Gonçalves, José Reginaldo (2012): "As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente". Em: Tamaso, Izabela/Lima Filho, Manuel (org.): Antropologia e Patrimônio Cultural, trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, p. 59-73.

IPHAN (2006): Frevo: Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Dossiê de candidatura. Recife.

IPHAN (2007): Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília: Dossiê IPHAN.

IPHAN (2008): Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Salvador: Parecer n° 031/08.

Matsuura, Koïchiro (2005): Cérémonie du soixantième anniversaire de l'adoption de l'Acte constitutif. Paris, UNESCO.

Oliveira, Josivaldo.; Leal, Luiz Augusto (2009): Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira do Brasil. Salvador: EDUFBA.

ONU (1945): Conférence des Nations Unies en vue de la création d'une organisation pour l'éducation, la science et la culture. Londres, ONU.

Sarmento, Luiz Eduardo (2010): Patrimonialização das culturas populares. Visões, reinterpretações e transformações do frevo pernambucano. Dissertação apresentada na Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

UNESCO (1945): Constituição da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001472/147273por.pdf. Consultado em 15 de setembro de 2016

UNESCO (2003): Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Brazil-PDF.pdf. Consultado em 15 de setembro de 2016

UNESCO (2005): Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais. http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf. Consultado em 15 de setembro de 2016.

TURISMO SOSTENIBLE, INCENTIVOS FISCALES, Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Leonetti, Juan Eduardo

TURISMO SOSTENIBLE, INCENTIVOS FISCALES, Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Latinoamérica ofrece la paradójica situación de contar con ciudades y pueblos históricos de suma importancia cultural -que sirven a la vez de objeto de análisis científico para el estudioso, así como de atracción turística para el circunstancial visitante- y carecer por lo general, a pesar de ello, de medios para conservarlos, lo que va desde cuidar de su permanencia para el disfrute presente de la comunidad, hasta preservarlos sin daño para las generaciones venideras.

El paso continuo de contingentes de visitantes, si bien resulta alentador en varios aspectos, sobre todo en el económico, puede provocar, y de hecho las más de las veces provoca, mal canalizado, el deterioro de los bienes que deberían conservarse.

Proponemos, como temprano ejemplo, la simple observación por parte de quienes visitamos el Barrio Histórico de la Antigua Colonia del Sacramento, en la República Oriental del Uruguay , declarada en 1995 por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad, la que nos permite advertir el paulatino desleimiento de las pautas culturales asumidas como lema al encararse su conservación y puesta en valor hace ya más de un cuarto de siglo.

Observamos una invasión de los emprendimientos comerciales privados sobre lo comunitario, percibiéndose una banalización de los fines que se tuvieron en cuenta, a pesar de los esfuerzos -esto debe destacarse- de las entidades interesadas por la cultura y de las mismas autoridades uruguayas por preservar lo que tanto costó restaurar, no debiendo obviarse el óbice que representa el no poder superar trabas burocráticas que impiden el desarrollo pleno de los objetivos propuestos.

Vemos que esto se produce, casi invariablemente en nuestros pueblos, por el paulatino abandono por parte del Estado, ya sea por inercia burocrática o por complicidades inconfesables, de su obligación de control sobre los avances de las privatizaciones; lo que resulta patente cuando es el gobierno mismo, desde sus diversos estamentos, el que propone, proyecta y ejecuta estas políticas disvaliosas para el acervo cultural.

Si bien se dictaron normas -a nivel nacional e internacional- para proteger del deterioro y aun de la apropiación y tráfico ilícito sobre esos espacios y objetos propios de la memoria colectiva, tangibles o intangibles, cierto es que las normas, por sí solas, carecen de eficacia, si no van acompañadas de la provisión de recursos que hagan posible los fines que persiguen, y sobre todo de la firme actitud por parte de los interesados para cumplir y hacer cumplir el mandato de la ley.

El artículo 41 de la Constitución de la Nación Argentina dice:

> "Todos los habitantes gozan del derecho a un ambiente sano, equilibrado, apto para el desarrollo humano y para que las actividades productivas satisfagan las necesidades presentes sin comprometer las de las generaciones futuras; y tienen el deber de preservarlo. El daño ambiental generará prioritariamente la obligación de recomponer, según lo establezca la ley. Las autoridades proveerán a la protección de este derecho, a la utilización racional de los recursos naturales, a la preservación del patrimonio natural y cultural y de la diversidad biológica, y a la información y educación ambientales. Corresponde a la Nación dictar las normas que contengan los presupuestos mínimos de protección, y a las provincias, las necesarias para complementarlas, sin que aquéllas alteren las jurisdicciones locales [...]".

Es decir que el mandato de la Ley Fundamental argentina es claro y concreto, y por cierto generalizado en la mayoría de los países latinoamericanos. En base a ello se dictaron diversas normas que van desde leyes nacionales hasta reglamentaciones aduaneras. Se suceden declaraciones, congresos, etc., lo que fue generando una toma de conciencia en la comunidad tendiente a la preservación tanto del patrimonio natural como cultural de cada nación.

Y a pesar de ello será difícil negar la depredación, cuando no el olvido y la postergación que padecen -siempre que no rindan dividendos bienvenidos todos para las políticas neoliberales- los acervos culturales de nuestros pueblos, más allá de lo que digan los preceptos de las cartas magnas y de las declaraciones de principios de los organismos internacionales que tratan de disimular con fórmulas retóricas el despojo al que fueron sometidos durante años, y la desidia con los que se los trató desde las áreas gubernamentales que gerencian lo cultural.

Acaso se piense que sostenemos la absoluta inutilidad de esta importante toma de conciencia que se ha venido dando en estos últimos tiempos (la reforma constitucional argentina es de 1994); pero lo cierto es que ninguna normativa, y mucho menos una declaración de principios, será bastante si no van acompañadas de medidas concretas en el plano económico, que aseguren que quienes asuman la tarea de conservadores del patrimonio cultural dispongan de fondos suficientes para llevar a cabo su tarea, y que esos fondos no sean desviados para otros fines que no sean aquéllos que le corresponden por derecho propio.

Cabe recordar que después del tráfico de drogas y armamentos, el contrabando de bienes culturales ocupa -por su volumen y magnitud económica- el tercer lugar a nivel mundial, observándose el enriquecimiento ilícito de quienes intermedian en la exportación y comercialización interna de los bienes que por ley deben preservarse, sin que los Estados graven ejemplarmente ese incremento patrimonial, sin perjuicio de la eventual recuperación de las piezas comercializadas (Frere, M. - 2009: 91).

Decíamos hace una década que "más de una vez ocurre [...] que quienes deberían conservar los valores y acusar cualquier desvío, son precisamente aquellos indulgentes que aceptan pasivamente las mistificaciones que pululan por dondequiera, cuando no se erigen ellos mismos en defensores y difusores de tanta infamia" (Leonetti 2006-2007: 119-136).

La ausencia del Estado es letal para la conservación de los patrimonios culturales. Proponemos desde aquí la creación de un tributo especial que alcance al tráfico -aun legal- con fines de lucro de obras y espacios culturales, públicos y/o privados, ya que con lo recaudado podrían subsidiarse museos, proyectos de investigación, etc., toda vez que la desgravación impositiva que algunos operadores logran, de seguro no basta para su adecuado desarrollo; y junto con ello, podría proveerse también al mantenimiento de los enclaves culturales en las ciudades y pueblos históricos con la tasa que deberían oblar los que lucren comercialmente, por explotar ámbitos próximos al atractivo turístico.

Que quede claro que lo que proponemos gravar moderadamente es el incremento patrimonial resultante de cualquier vinculación del tráfico comercial con el hecho cultural que cada comunidad posea, en cabeza de aquellas personas que hacen de esto su profesión habitual en su calidad de comerciantes, y no de las instituciones culturales que utilizan franquicias impositivas para incrementar sus colecciones puestas al servicio del bien común.

La orfandad que se exhibe desde lo tributario en el campo de la conservación del patrimonio cultural de nuestros pueblos es sorprendente, si lo comparamos con los adelantos logrados desde la legislación aduanera que intenta protegerlo del tráfico ilícito internacional en lo relativo a su importación y exportación, por lo general vedada salvo excepciones, con fuertes sanciones previstas para quienes de ahora en más vulneren esas prohibiciones.

La Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) de la Argentina ha establecido un muy exhaustivo programa de prevención del tráfico ilícito de bienes culturales a través de la capacitación del personal de la Dirección General de Aduanas que le depende, pero no se ha propuesto, al menos hasta el momento, una gabela que grave, y por lo tanto desaliente, la actividad de quienes lucren a través de objetos auténticos de colección sobre los cuales, si bien pueden acreditar una posesión pacífica en el tiempo, no cabría decir lo mismo en cuanto a la transparencia de la adquisición del dominio originario, que pocas veces se puede justificar.

Sostenemos que eso sería extensible hacia los que comercialicen réplicas de objetos culturales originales que reconozcan una apropiación de carácter espurio, y que no hayan podido recuperarse para el patrimonio nacional.

Esto que estamos sosteniendo encuentra suficiente basamento en el artículo 14 de la "Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales" suscrita en París en la sede de la UNESCO el 14 de noviembre de 1970, que en lo que aquí interesa dice:

> "Para prevenir las exportaciones ilícitas, y para hacer frente a las obligaciones que entraña la ejecución de esta Convención, cada Estado Parte de la misma, en la medida de sus posibilidades, deberá dotar a los servicios nacionales de protección de su patrimonio cultural con un presupuesto suficiente y podrá crear, siempre que sea necesario, un fondo para los fines mencionados."

Esta disposición convencional fue aprobada e incorporada al derecho interno argentino con categoría supralegal en noviembre de 1972, y se orienta hacia el objetivo que proponemos, a través de las prescripciones del artículo 10° que obliga a los Estados Parte a restringir por la transferencia de bienes culturales obtenidos ilegalmente, y propicia la creación de un Registro de Anticuarios para el control y seguimiento de los bienes vendidos, así como a "esforzarse, por medio de la educación, en crear y desarrollar en el público el sentimiento del valor de los bienes culturales y del peligro que el robo, las excavaciones clandestinas y las exportaciones ilícitas representan para el patrimonio cultural".

Estas previsiones programáticas integraron el antecedente de la "Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de las Naciones Unidas", suscrita en París 16 de noviembre de 1972, y aprobada por la República Argentina en agosto de 1978, por la que los Estados signatarios se comprometieron, según el artículo 5°, " dentro de lo posible " (sic) a adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general, así como también a "facilitar la creación o el desenvolvimiento de centros nacionales o regionales de formación en materia de protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural y estimular la investigación científica en este campo".

Claro que ese condicionamiento a "dentro de lo posible" está connotando la falta de medios para afrontar el compromiso en muchos de los países signatarios, lo que se ve reflejado en el mismo articulado de la Convención cuando a partir del artículo 15 se prevé la formación de un Fondo para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural Mundial de Valor Universal Excepcional, denominado "el Fondo del Patrimonio Mundial", el que estará constituido como fondo fiduciario, de conformidad con las disposiciones pertinentes del Reglamento Financiero de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Los recursos del Fondo estarán constituidos por las contribuciones obligatorias y voluntarias de los Estados Partes, las aportaciones, donaciones o legados que puedan hacer otros estados u organismos internacionales, públicos y/o privados, y todos los demás recursos que autorice el reglamento del fondo a crearse por esta Convención.

Por su parte el artículo 16 agrega que sin perjuicio de cualquier contribución voluntaria complementaria, los Estados Partes se obligan a ingresar cada dos años, en el Fondo del Patrimonio Mundial, contribuciones cuya cuantía en forma de un porcentaje único aplicable a todos los Estados decidirá la Asamblea General de los Estados Partes en la Convención, reunida durante la celebración de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, esto con las limitaciones que el mismo texto señala a la vez que recomienda en su artículo 17 que los Estados Partes favorecerán la creación de fundaciones o de asociaciones nacionales públicas y privadas que tengan por objeto estimular las liberalidades en favor de la protección del patrimonio cultural y natural definido en los artículos 1° y 2° de la Convención. La anunciada retirada por estos días de los Estados Unidos de la UNESCO, introduce un factor de alerta es este campo.

Con el fin de profundizar las medidas previstas en las Convenciones de París de noviembre de 1970 y 1972 los Estados miembros de la OEA suscribieron la "Convención sobre defensa del patrimonio arqueológico, histórico y artístico de las naciones americanas", conocida como "Convención de San Salvador" aprobada el 16 de junio de 1976 en el Sexto Período Ordinario de Sesiones de la Asamblea General de la Organización de Estados Americanos, Santiago, Chile, por Resolución AG/RES. 210 (VI-O/ 76), e incorporada al derecho argentino recién en 2002 mediante la Ley Nacional 25.568 (o sea más de un cuarto siglo después de su nacimiento en la OEA).

Son de destacar en nuestra materia las previsiones del artículo 7° de esta Convención, especialmente lo previsto en el inciso b) cuando se refiere al registro de transacciones en establecimientos dedicados a la compra y venta de dichos bienes, lo que parece indicar que debería ser la autoridad fiscal interna la que proceda -conforme a sus derechos-deberes irrenunciables a cumplir y hacer cumplir la ley, encarando las acciones conducentes para ello.

Es evidente que quien de ordinario realiza las tareas del control de registro de las transacciones comerciales en los establecimientos dedicados a la compra y venta de todo tipo de bienes como es propio de las incumbencias de los organismos fiscales, resulten los indicados para realizar esta tarea que la Convención pone en cabeza de los Estados signatarios, los que a la vez que el control de las registraciones y de los impuestos generales vigentes, podrían fiscalizar el tributo especial que aquí se propicia.

En orden a ello es dable destacar el texto de los artículos 11, 12, y 13 de la Convención bajo análisis, en especial este último, que permite pensar en la gravabilidad no solo como posible, sino además como querida por el tratado, respecto del tráfico de este tipo de bienes culturales.

El plexo legal dice:

> "Artículo 11: Al tener conocimiento el Gobierno de un Estado Parte de la exportación ilícita de uno de sus bienes culturales, podrá dirigirse al Gobierno del Estado adonde el bien haya sido trasladado, pidiéndole que tome las medidas conducentes a su recuperación y restitución... Artículo 12: Tan pronto como el Estado requerido esté en posibilidad de hacerlo, restituirá el bien cultural sustraído al Estado requirente. Los gastos derivados de la restitución de dicho bien serán cubiertos provisionalmente por el Estado requerido, sin perjuicio de las gestiones o acciones que le competan para ser resarcido por dichos gastos. Artículo 13: No se aplicará ningún impuesto ni carga fiscal a los bienes culturales restituidos según lo dispuesto en el artículo 12."

Esta específica disposición exentiva nos demuestra que no es ajena al tratado la materia impositiva, siendo posible conjeturar que si " no se aplicará ningún impuesto ni carga fiscal a los bienes culturales restituidos según lo dispuesto en el artículo 12", en los demás supuestos en los que no sea un Estado Parte el requirente, podría considerarse como plausible la aplicación de la

carga fiscal que se propone sobre los que se hayan enriquecido de alguna manera con el tráfico ilegal del bien cultural de que se trate.

Sabemos que para aplicar un impuesto especial este debe estar creado en el Tratado o en la ley interna de cada Estado, y que esto por el momento no existe; pero sabemos también que su existencia no está repelida por la Convención; lo que no es poco.

Como dijimos al comienzo estamos convencidos de los esfuerzos que se han hecho en materia de concientización ciudadana en pos de estos objetivos, logros alcanzados de los cuales la realización de este Simposio es una clara muestra, pero que a la vez denota la ausencia de lo que no supimos o no quisimos hacer desde el aspecto impositivo que es dable pergeñar para que la política tributaria acompañe este esfuerzo en el salvamento y recuperación del patrimonio cultural.

Allí donde no pueda aclararse en forma indubitable el ingreso al patrimonio, entendemos que el impuesto a crearse debe tener una entidad sustancial como para desalentar el comercio de dichas piezas entre particulares, sin aplicarlo al caso en que la que intervenga en la operación sea una entidad cultural sin fines de lucro, la que a partir del reconocimiento que la autoridad fiscal haya hecho de tal situación no quedará alcanzada por la exacción impositiva.

En el marco establecido por los convenios mencionados la República Argentina intentó adecuar -aunque tardía y de manera a mi juicio insuficiente- la legislación interna a esos mandatos consensuados, sancionándose el 10 de noviembre de 1999 la Ley 25.197 por la que se creó el "Registro Nacional de Bienes Culturales" bajo la égida de la Secretaría de Cultura de la Nación, la que deberá extraer de sus partidas presupuestarias los fondos necesarios para cumplir de crear un impuesto o tasa especialmente destinada a sustentar su funcionamiento.

Algo más de tres años más tarde, el 4 de junio de 2003 se sancionó la Ley 25.743, -que derogó la Ley 9.080 que regía desde hacía noventa años- intentando regular el régimen de la propiedad de los yacimientos arqueológicos, su registración, etc. -exhibiendo una muy cuestionable técnica legislativa, que bien podría haberse compadecido con la ley citada en el párrafo anterior- dispuso que el organismo de aplicación sea el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), organismo que funciona en la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación, quien deberá, junto a los organismos competentes nacionales (creados y por crearse) actuar conforme a los recursos que el artículo 54 de la ley autoriza, y que se integrarán con:

> "a) Los importes que perciban mediante las asignaciones presupuestarias; b) Los frutos, intereses y rentas provenientes de su patrimonio; c) Las herencias, legados, donaciones de particulares; d) Los aranceles y tasas que perciban como retribución por los servicios que presten; e) Los subsidios o subvenciones; f) Los auspicios de empresas privadas, entes estatales u organismos no gubernamentales; g) El producto de las multas por incumplimiento de las disposiciones establecidas en las respectivas leyes de protección; h) Cualquier otro ingreso que disponga el Poder Ejecutivo de la Nación".

Quisimos transcribir textualmente la totalidad de los recursos a los que la ley enumera para demostrar que no estuvo en la mente del legislador recurrir expesamente al instrumento tributario para dotar de fondos que aseguren el funcionamiento de la estructura burocrática que estaba creando, pues hasta la fórmula general del inciso h) parece descartar la futura intención de sancionar una ley para dotar de fondos desde lo tributario, al utilizar la fórmula cualquier otro ingreso que disponga el Poder Ejecutivo de la Nación, no puede crear impuestos, por ser esto privativo del Poder Legislativo.(artículos 52 y 75 inc. 1 y 2 de la Constitución Nacional).

Cabe destacar que el Decreto 1022/04, del 10 de agosto de 2004, reglamentario de la Ley 25.743 obvió considerar este importante aspecto para el desarrollo de cualquier institución, aunque más no sea propiciando un Proyecto de Ley que intente remediar esta falencia.

Podemos mencionar como ejemplo reciente de la morosidad del legislador por dotar de instrumentos ordenados a las convenciones internacionales suscritas por la Argentina, a la Ley 26.556, sancionada el 18 de noviembre de 2009, aprobando -ocho años más tarde- la Convención sobre la "Protección del Patrimonio Cultural Subacuático" adoptada por la UNESCO en París el 2 de noviembre de 2001, por la que se articulan una serie de medidas para prohibir el tráfico ilegal sobre los restos culturales que puedan hallarse en las aguas tanto nacionales como internacionales. La ley requiere que estos proyectos en ciernes presenten un plan de financiación y cuenten con los fondos necesarios para ello, pero en ninguna parte de la ley se dice cuáles son los medios de financiamiento posibles, ni hay referencia a la posibilidad siquiera de crear un impuesto o tasa tendiente a fomentar dichos proyectos.

Toda esta retahila de disposiciones, originadas de seguro en la buena voluntad de muchos, se inscriben en nuestras latitudes en la machacona retórica del apoyo sin sostén económico específico.

La investigadora argentina Irina Podgorny dirá a propósito de la no aplicación de la citada Ley 9.080 -a comienzos del siglo pasado en la Argentina-, que "la falta de apoyo presupuestario y el incumplimiento de las leyes, transformaron este intento en otro mero juego de retórica y de poder entre los políticos que, a veces, actuaban como mecenas de las ciencias." (Podgorny, 2000, p.17).

Señala esta autora que "a fines del siglo XIX -por lo menos en el contexto argentino- es común el caso de políticos coleccionistas que transformaron sus obsesiones en preocupación del Estado y promovieron la transformación de sus colecciones en "museos públicos" a cargo del erario estatal (Podgorny 2000, p.21).

Mientras la mayoría de los museos universitarios padecían y padecen restricciones presupuestarias severas, sostenidos más por el entusiasmo de los científicos que por la acción oficial, se fue enquistando un sistema que terminó con la dispersión del patrimonio cultural por un lado, y con el desarrollo de un tráfico de bienes que algunos avizoraron como lucrativo por el otro.

A pesar de que se es consciente del estado de humillación en que el mecenazgo y el clientelismo político ha colocado a los investigadores en nuestros países con economías dependientes (Podgorny I. Lopes, M. 2008,p.20) lo cierto es que no se han concretado aún estrategias para intentar revertir este estado de cosas acudiendo al instrumento impositivo para paliar la situación.

No se trata solamente de gravar sino también de saber a quien se desgrava. Pululan entre nosotros una suerte de establecimientos comerciales con más de espectáculo de feria que de museo, al que sin embargo se les adjudica –eufemísticamente.- la denominación de estos últimos.

Ante esta realidad resulta urgente no sólo desgravar a los museos en serio -para parafrasear el título de la obra de Ronald Dworkin (Taking Rights Seriously)- sino de subsidiar su funcionamiento a través de un fondo especial que no se limite a lo recaudado en concepto de entradas, lo cual siempre es exiguo; a la vez que deberían gravarse las abultadas ganancias provenientes de esas falsificaciones de museos (de esos "museos en broma") que cuentan con campañas publicitarias cuantiosas y afectan seriamente al desarrollo cultural de la población.

Obvio que no estamos proponiendo una censura arbitraria por parte del Estado, lo que agravaría el cuadro, sino que la clasificación de las muestras se haga con la participación de especialistas en las temáticas abordadas, elegidos para ello por las instituciones universitarias entre los integrantes de sus claustros docentes.

Lo mismo decimos con los subsidios a entregarse a los investigadores dentro de los límites que la legislación actual prevé. Hoy la conciencia tendiente a preservar el patrimonio cultural está instalada en el seno de nuestras comunidades, y la legislación también existe, pero lo que no hay son fondos para hacer frente a las necesidades siempre perentorias para la profundización y divulgación de la actividad científica; y a falta de estos -nunca fáciles de conseguir en economías emergentes- deben encararse soluciones prácticas para ir acortando la brecha de desarrollo que separa a las actividades culturosas (por lo general redituables en función del capital invertido en publicidad tras ellas) de aquellos emprendimientos de incuestionable valor para la búsqueda de nuestras respectivas identidades, que implican un esfuerzo de realización que por lo general se frustra o se desvirtúa por falta de medios. Estamos convencidos de que el instrumento tributario resulta idóneo para ello.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Frère, María Magdalena (2008). "Patrimonio arqueológico y legislación nacional", en Guráieb, Ana Gabriela y Frère, María Magdalena. Caminos y encrucijadas en la gestión del patrimonio arqueológico argentino. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Leonetti, Juan Eduardo "Circulante falso y espectadores indulgentes. A propósito del fraude monetario y de su relación con el arte" (2007), en Caporossi, Olivier (Compilador), Anuario Americanista Europeo, N° 4-5 años 2006-2007 - CEISAL & REDIAL Editores - Impreso en Francia en enero de 2010 - ISSN 1729-9004.

Podgorny, Irina. El Argentino Despertar de las Faunas y de las Gentes Prehistóricas. Libros del Rojas, EUDEBA, Buenos Aires, 2000.

Podgorny, Irina y Lopes, María Margaret. El desierto en una vitrina (museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890). Ed. Limusa, México D.F., 2008, p. 20.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Alderoqui, S., Prólogo al libro Diseñando un Museo Abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2013.

Ascensio, M. y Pol, E. Nuevos escenarios en Educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad, Buenos Aires, Aique, 2002.

Benjamin, W., "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en Conceptos de Filosofía de la Historia, Buenos Aires, Agebe Filosofía, 2011.

Eggen, P. D. y Kauchak, D. P., Estrategias docentes. Enseñanza de contenidos curriculares y desarrollo de habilidades de pensamiento, (título original "Strategies for Teachers. Teaching Content and Thinking Skills", traducción de Dafne Mehaudy), San Pablo, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Francisco, Papa, Encíclica Laudato Si, (143), Buenos Aires, Conferencia Episcopal Argentina, Oficina del Libro, 2015.

Salgado, M., Diseñando un Museo Abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2013.

MÁRIO PEDROSA Y EL ANTAGONISMO DE LA FORMA

Leal Azevedo Corrêa, Patricia

MARIO PEDROSA Y EL ANTAGONISMO DE LA FORMA

Uno de los aspectos más distintivos de la producción del crítico de arte brasileño Mario Pedrosa (1900-1981) es la elaboración de su complejo pensamiento sobre el concepto de forma. Ese pensamiento se inscribe en la continuidad moderna de aquella transición de la forma artística de una condición de esencia metafísica a la condición de concepto y, luego, a la condición de fenómeno psicosensorial decisivamente enraizado en contextos espacio-temporales y nexos discursivos (Sargento 2012). Cumpliendo una amplia translación semántica desde el cielo platónico hasta las teorías modernistas, la forma se consolida como núcleo del pensamiento sobre el arte, su naturaleza cognitiva y su historicidad, por lo tanto inseparable de la problematización de su autonomía o vocación autorreflexiva, por un lado, y de su heteronomía, condicionamiento o agencia social, por el otro.

Todas esas cuestiones fueron contempladas por Pedrosa, directa o indirectamente. Entre las décadas de 1940 y 1950 las mismas ganaron la máxima relevancia para el crítico, estimuladas por su envolvimiento con el arte de pacientes psiquiátricos y por las primeras discusiones sobre abstracción en el medio artístico brasileño. ¿Cómo explicar e incluso defender esas formas desprovistas o reactivas a referentes identificables? ¿Cómo situar su valor cognitivo e histórico? Pedrosa entonces recurrió a la teoría de la *Gestalt* que había conocido entre 1927 y 1929, cuando estudió filosofía en Berlín y convivió con los surrealistas en París. La conexión vivencial entre un sistema de racionalización teórica de los procesos perceptivos y una poética del irracionalismo tal vez se haya reflejado en esa hermandad inesperada entre el universo de los artistas locos y el de los abstraccionistas. Tal hermandad sólo haría sentido, obviamente, si el concepto de forma artística que de ella se deriva pudiera escapar de todo idealismo o purismo para adherir a lo contradictorio y a lo ambiguo, si pudiera admitir el conflicto y la inestabilidad.

La dedicación de Pedrosa al estudio de la *Gestalt* al final de la década de 1940, cuando pasó a acompañar las actividades artísticas del Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, en Río de Janeiro, junto a jóvenes artistas que descubrían la abstracción, tuvo como objetivo más inmediato la preparación de una tesis de concurso para la cátedra de Historia del Arte y Estética en la Universidade do Brasil (Arantes 2004; Villas Bôas 2008). La tesis, presentada en 1949 con el título *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (Pedrosa 1979a), cuyo contenido circuló entre artistas y críticos brasileños desde el inicio de su redacción, muestra el envolvimiento de Pedrosa con el debate de los psicólogos de la forma, especialmente Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Paul Guillaume; y su concepto de *Gestalt*: configuración primera o primaria de la percepción, que se da como aprehensión inmediata de los estímulos sensoriales en todos unificados, coherentemente estructurados. Siendo anterior a toda asociación semántica, la aprehensión de la *Gestalt* fue entendida como autónoma con relación a procesos mnemónicos o interpretativos, aunque de ellos se impregne posteriormente. Por consiguiente, su significado original – la experiencia de un orden puramente plástico – a rigor no dependería de cualquier conexión directa o metafórica con contenidos previos o reconocibles, sino respondería a una tendencia inherente a la percepción humana de correlacionar los estímulos recibidos en estructuras ordenadas. Al afirmar la primacía de la percepción en la significación, la teoría de la *Gestalt* concibe la subjetividad fenomenológicamente implicada en el mundo y construye una salida para su antítesis clásica con la objetividad, cuyo orden estaría así en la propia experiencia, y no antes de ella (Pedrosa 1979a: 55-61).

El sentido revolucionario de esta teoría contemporánea a las vanguardias históricas fue identificado por Pedrosa como capaz de sostener una defensa teórica del arte abstracto, pues

enfatizaba su carácter no arbitrario y su función cognitiva, por medio de la cual sería posible comprender la agencia política del arte de manera más profunda y estructural, y no meramente ilustrativa. Sérgio Martins describe el ambiente conflictivo en el que se debatía el arte abstracto en Brasil, acusado de esterilidad comunicativa y emocional, fragmentación monstruosa y enfermiza, por nombres como Emiliano Di Cavalcanti y Quirino Campofiorito (Martins 2013: 24). Tales acusaciones podían ser invertidas por la teoría de la unidad y de la coherencia intuitivas de la *Gestalt*; por lo tanto, el envolvimiento de Pedrosa con esa teoría debe ser comprendido como estratégico y no dogmático:

> […] es importante notar el problema de restringir la teoría de la *Gestalt* en Brasil apenas al papel de un dogma teórico sobredeterminante, importado con otros principios del concretismo internacional, pues eso es ignorar el papel fundamental de la *Gestalt* como intervención teórica en las manos de Pedrosa. (Martins 2013: 23)[1]

El supuesto solipsismo del arte abstracto se convierte en un argumento aún más feroz delante de la producción de los internos psiquiátricos, y la intervención estratégica de la *Gestalt* abría una nueva posibilidad de conexión entre arte y expresión, más allá del subjetivismo. La lectura de Pedrosa estaba, por lo tanto, atravesada por un interés particular en la elaboración de una especificidad de la forma artística frente a la universalidad de la fenomenología gestáltica, y el contacto entusiasmado con el arte de Engenho de Dentro apartó su lectura de un abordaje dogmático (Cabañas 2015). Para Pedrosa, la propia posibilidad de una dimensión expresiva en el arte debería surgir del conflicto con la tendencia a la unificación coherente de las configuraciones primarias en formas simples, estables y constantes – aquello que los psicólogos de la *Gestalt* llamaron de formas buenas o privilegiadas.

Desde la tesis de 1949, su cuestión central a la *Gestalt* era: si el principio de la buena forma se aplica a toda experiencia perceptiva, ¿cuál es el valor específico de la forma artística? La respuesta construida a lo largo de todo el texto identifica una tensión propia al proceso artístico, pero Pedrosa aún procura hacerla convergir con la tendencia a las configuraciones primarias. La obra de arte también es un todo, pero "dentro de ese todo se traba permanente conflicto de tensiones y de formas, todo englobadamente en busca de equilibrio, de un estado de reposo equivalente al mismo dinamismo sensorial libre" (Pedrosa 1979a: 22). La propensión a la simetría y al equilibrio, características de la buena forma, actúan en el arte incluso bajo resistencia, como en el ejemplo del arte tradicional chino, que resiste al "sentimiento de la simetría" y encuentra gracia "substituyendo el principio del orden estático y simétrico por el equilibrio asimétrico" (Pedrosa 1979a: 23). A continuación una definición más precisa:

> […] el arte sería una especie de corrección individual, consciente, de la percepción primera, en el sentido de darle una estructura idealmente perfecta. Es un rectificador consciente, pero desinteresado de la percepción, respetuoso, sin embargo, de su auténtica espontaneidad primera. (Pedrosa, 1979a: 52)

A pesar del tono engañosamente idealista, lo que el arte perfecciona en la configuración primaria es "su poder emocional derivado de su propio drama formal" (Pedrosa 1979a: 23), y el esfuerzo rectificador del artista está en el sentido de impedir que la primera estructuración, espontánea, se pierda en asociaciones episódicas, elementos extrínsecos o intereses extraformales. Una vez que la configuración primaria es necesariamente intuitiva, no arbitraria, en ella ya estaría el poder afectivo a ser mejorado en la forma artística. Ese poder afectivo, denominado en la *Gestalt* "poder fisionómico" (Pedrosa 1979a: 64) – capacidad de experimentar los fenómenos como inmediatamente expresivos, dotados de emociones – es la fuerza expresiva del arte. La

[1] Todas las citaciones de este artículo fueron traducidas libremente.

configuración primaria, gestáltica, ya es la sensibilidad afectada por el mundo, forma-emoción. Pedrosa expande ahí la relación entre arte y expresión, pues al resistir, corregir, substituir esa forma intuitiva, el arte es capaz de restaurar, con más potencia, una experiencia predominantemente fisionómico-primaria del mundo, innata a los humanos, pero que se perdería bajo las demandas culturales y económicas de la civilización, bajo el predominio del pensamiento analítico-utilitario y de la mirada condicionada (Pedrosa 1979a: 79-80). Ahí también Pedrosa expande la hermandad de la sensibilidad fisionómica, que los psicólogos identificaban viva entre los niños y los "primitivos": en ella él incluye los internos psiquiátricos, adversos a los adiestramientos de la vida en sociedad, y los artistas abstractos, cuyos colores, líneas y planos emocionan sin necesitar traducción simbólica o discursiva.

Esa "virada fisionómica" (Cabañas 2015: 60) en su lectura de la *Gestalt* fue anunciada en la tesis de 1949, sin embargo, se desarrolló más plenamente en el texto *Forma e personalidade* (Pedrosa 1979b: 83-118), escrito en 1951. Kaira Cabañas analiza esa nueva dirección como una negociación metodológica entre el abordaje formal de la *Gestalt* y una *Gestalt* fisionómica, relacionada con el estudio de autores como Hans Prinzhorn y Heinz Werner, psicólogo que demostró la predominancia de la percepción fisionómica entre los esquizofrénicos. Pedrosa habría encontrado entonces las bases sólidas para defender el arte de los internos y el arte abstracto, este último considerado una "isla" (Pedrosa 1979b: 96) de conocimiento afectivo-expresivo en el mundo adulto y normal. La expresión en el arte se define por la "contradicción ineluctable" entre un impulso intuitivo y la "cristalización de la forma":

> De ese modo, el niño, el primitivo, el ingenuo, el alienado y el gran artista consciente van siendo conducidos fatalmente a completar, corregir, equilibrar, por intuición, lo que la mano impulsada por el mero deseo inconsciente de afirmación va trazando en la superficie sobre la cual desliza o pesa. (Pedrosa 1979b: 115)

Sin embargo, la naturaleza antagónica de la forma artística ganaría definición aún más pujante en el texto *Problemática da arte contemporânea*, fechado en 1954, donde el fenómeno artístico es explícitamente situado en conflicto con la prevalencia de las formas gestálticas en la experiencia perceptiva:

> He aquí el porqué la forma artística no puede constituirse sin contradicciones, sin fricciones y sin conflictos con la forma perceptiva primaria. De ahí viene su mayor dosis de significado emocional. Ella se sobrepone como injerto en la forma perceptiva o la sobrepuja contra la voluntad de ésta de permanecer, de resistir a la medida que el artista más se aferra sobre ella para modificarla o descartarla. (Pedrosa 2015a: 297-298)

A partir de nuevas referencias teóricas, como Susanne Langer, Ernst Cassirer y Anton Ehrenzweig, Pedrosa coloca el arte en evidente fricción con el sentido constante y pregnante de la forma gestáltica, en campo opuesto al control y a la previsibilidad de las leyes visuales. Tanto la experiencia en el Centro Psiquiátrico como la experiencia del arte moderno, en especial de la abstracción, comprueban que arte es algo cuyo efecto no puede ser premeditado y que escapa a lo convencional:

> El poder sugestivo sobre nosotros de toda forma artística viene de ese impacto de sorpresa y de esa lucha, de ese afán profundo para estructurarse. Y no hay sorpresa que no nos toque, no nos perturbe, no nos conmueva. (Pedrosa 2015a: 299)

Ese antagonismo – "lucha", como él dice – permite la coexistencia de significados diversos e incluso discrepantes en el arte, una ambivalencia inexistente en la razón discursiva, por consiguiente, capaz de revelar "virtualidades irrealizables por el nexo causal simple, descubriendo en nosotros mismos nuevas maneras de sentir y, por lo tanto, de ser. Una nueva ética" (Pedrosa 2015a: 304). Así, el arte llevaría la experiencia de la forma a sus límites, inquietándola,

empujándola más allá del destino cierto a la unidad y a la permanencia de la buena forma. Bajo el raciocinio de Pedrosa, la teoría de la *Gestalt* provoca una comprensión del arte como nudo de oposiciones productivas, capaces de sostener dinámicas antagonistas. Sus desdoblamientos nos llevan a pensar que ese concepto de forma sobrepasa el cuadro restricto de las relaciones estructurales internas, del formalismo, para alcanzar e indagar las relaciones entre arte y sociedad.

El concepto de antagonismo surge aquí un tanto anacrónicamente, en la medida en que se conecta con discusiones muy posteriores al contexto crítico y teórico de esos escritos de Pedrosa. Acuñado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en la década de 1980, el concepto cobró destaque en la teoría política contemporánea proponiendo una perspectiva post-estructuralista para la explicación de fenómenos socio-políticos (Mendonça 2012). En el medio artístico, fue Claire Bishop quien dio consistencia a su uso al confrontarlo con la estética relacional propuesta por Nicolas Bourriaud a partir de trabajos instalativos, performativos y participativos basados en la creación temporaria de micro-utopías comunitarias (Bishop 2004).

El antagonismo es un tipo de relación basada en el conflicto entre identidades incompletas, o sea, identidades sin existencia previa y que encuentran en la relación antagónica la viabilidad y al mismo tiempo el límite de su constitución. En el confronto entre el yo y el otro, la identidad se muestra precaria, bajo la constante disputa de nuevas fronteras políticas, y es justamente ese campo de fragilidades y posibilidades que sostendría la democracia. Para Laclau y Mouffe, según Bishop, "una sociedad democrática es aquella en la que las relaciones de conflicto son sostenidas y no borradas. Sin antagonismo existe apenas un consenso impuesto por un orden autoritario" (Bishop 2004: 66). Bishop hace duras críticas al modelo relacional de Bourriaud por cuestionar el argumento de su dimensión política: esos trabajos y su teorización en el fondo proponen experiencias de empatía y armonía colaborativa que no dan lugar a una real fricción de las identidades y estructuras sociales. Así, Bishop ve potencia política en performances e instalaciones que también enfatizan relaciones y diálogos, pero son marcadas por la extrañeza y por la incomodidad al sostener tensiones entre observadores, participantes y contexto, inclusive relaciones de no-identificación étnica y/o económica (Bishop 2004: 70).

En principio, todo eso parece distante del modernista Pedrosa, que escribió sobre conflictos y tensiones plásticas considerando principalmente pinturas. Sin embargo, él también vio en esos conflictos una dimensión política propia, por ello el concepto de antagonismo nos ayuda a pensar su concepto de forma. Pedrosa siempre concibió el arte como potencia política, a ejemplo de su propuesta de una "revolución de la sensibilidad" (Pedrosa 1975: 247) como tarea del arte abstracto, y del "ejercicio experimental de la libertad" (Pedrosa 2015b: 401), horizonte de un arte postmoderno. Pero, volvamos a su texto de 1954, *Problemática da arte contemporânea*, donde el sentido antagónico de la forma aparece con más clareza. La conexión entre un antagonismo estructural en la forma artística y un antagonismo social puede ser identificada bajo dos aspectos del texto, que no trata propiamente de definirlos, pero los sugiere en su tono casi siempre ensayístico.

El primer aspecto revela la filiación de Pedrosa a la lógica compositiva postcubista, o aquello que Yve-Alain Bois denominó de semiología cubista, como marca del advenimiento de las concepciones modernas del espacio plástico y de la arbitrariedad del signo (Bois 2009). Por fin, el principio del collage/montaje habría inaugurado una nueva posibilidad de fenomenización de la discontinuidad espacio-temporal, del dinamismo, del choque y de la multidireccionalidad de estímulos, que podían ser asociados tanto a la guerra y a la revolución, como lo hizo el dadaísta Raoul Hausmann, así como a los avances de la física y de la tecnología, como lo sugirió el constructivista László Moholy-Nagy. Pedrosa desarrolla una larga discusión sobre la correspondencia entre la sintaxis estructural del arte abstracto y la "sensibilidad contemporánea,

hecha de oposiciones directas de dirección y de movimientos, de intensificación y de tensiones" (Pedrosa 2015a: 287). Su referencia aquí es la psicología social de Kurt Lewin que entendió el espacio vital del individuo como un campo dinámico de comportamientos interdependientes entre el yo y los otros en un determinado ambiente. Nuestro crítico reconoce ideas análogas entre los artistas abstractos; por ejemplo, en la pintura de Piet Mondrian "fuerzas contradictorias pero organizadas exprimen lo que él designa por acción, es decir, vida" (Pedrosa 2015a: 285-286). El interés de esos artistas por "cualidades dinámicas" corresponde al rechazo de "recetas académicas" de equilibrio estático para el destaque de figuras en planos centrales (Pedrosa 2015a: 288). Al definir la actividad creadora postcubista, Pedrosa, echa mano de imágenes de acentuado antagonismo:

> Las relaciones de espacio, de forma, de oposición de direcciones, de líneas de fuerza, de intensificación, de repulsa y atracción, de tensión y distensión, de diferenciación e integración y esa vigilancia continua, incesante, para no ver, no sentir, no comprender nada unilateralmente. (Pedrosa 2015a: 289-290)

Es evidente que Pedrosa piensa en los medios plásticos más tradicionales, antes del campo expandido del arte contemporáneo, y el recusar la compresión unilateral de los fenómenos se apoya en una concepción diacrítica del lenguaje, estructuralista, mientras que Bishop piensa después del campo expandido, ya en términos performativos y apoyada en la concepción postestructuralista de las luchas discursivas. Sin embargo, su aproximación es productiva: para Pedrosa, la forma artística también supondría la fricción de identidades interdependientes y su potencia estaría en resistir a la ecualización y sostener el enfrentamiento de fuerzas – aun si esas identidades incompletas fueran signos visuales. He aquí el sentido político de una vigilancia incesante contra visiones unilaterales, unívocas o apaciguadas por la buena forma: ese antagonismo mira la extrañeza perceptiva, la desnaturalización de la estabilidad y de la permanencia. Es una resistencia al condicionamiento y a la instrumentalización de la mirada, sustentación del ejercicio anti-adiestrador de los sentidos que él había identificado en el arte abstracto y en el arte de los internos psiquiátricos. Su "revolución de la sensibilidad" es una revolución cognitiva y comportamental, condición y agente de la revolución política.

El segundo aspecto que también revela una conexión entre el antagonismo estructural de la forma artística y el antagonismo social, en el texto de 1954, dice de la posibilidad de comprender la forma no sólo como campo de luchas sensorio-perceptivas, sino también de luchas culturales e históricas. En tal sentido, Pedrosa sugiere un ejemplo relevante:

> La forma perceptiva puede también, en lugar de oponerse frontalmente, resistir como las formas de las culturas precolombinas resistieron a las formas culturales de los conquistadores, hacer una política hábil de envolvimiento, de insinuación, para guardar, si no su integridad, por lo menos sus elementos preponderantes, de modo a no desnaturalizarse totalmente en la forma erudita artística victoriosa. (Pedrosa 2015a: 298)

Una prueba contundente de que la dinámica conflictiva de la forma en el trabajo de arte puede materializar procesos sociales estaría en el arte colonial, fruto del encuentro siempre conflictivo entre culturas que subyugan y culturas que son subyugadas. Sin embargo, ese encuentro no se define por la destrucción o sustitución de la cultura dominada por la cultura dominante, sino por la apropiación y transformación mutua, que en diferentes momentos fueron teorizadas bajo los nombres de antropofagia, transculturación, hibridación o mestizaje (Palermo 2008). Repertorios morfológicos, simbólicos y técnicos de dos mundos que se chocan, se mezclan, negocian espacios, funciones, argumentos y efectos; se trasladan y se subvierten mutuamente: Europa inventó a América así como América inventó a Europa (Gutiérrez 1995). Al hablar en política hábil, envolvimiento e insinuación, Pedrosa no ameniza las relaciones de poder y usurpación que caracterizan el emprendimiento colonial, sino que resalta la resistencia de las

formas, cuyos encuentros dejaron "huellas de lucha" y produjeron "algo que no estaba previsto ni establecido, exigido o programado" (Pedrosa 2015a: 298).

El arte colonial se hizo de la fricción de identidades interdependientes en la disputa de fronteras. Pedrosa reconoce en ese antagonismo una potencia de resistencia a la unilateralidad de las formas conquistadas o de las formas conquistadoras. El típico sincretismo formal de ese arte no sería, por lo tanto, reflejo de una anomalía o pérdida a ser equilibrada, sino el sostenimiento del enfrentamiento de las fuerzas sensoriales, culturales e históricas que lo constituyeron. La idea de un arte latinoamericano hecho de "huellas de lucha" abre un vasto campo para la reflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arantes, Otília (2004). Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify.

Bishop, Claire (2004). "Antagonism and relational aesthetics". En: October, 110, pp. 51-79.

Bois, Yve-Alain (2009). "A lição de Kahnweiler". En: A pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, pp. 81-120.

Cabañas, Kaira (2015). "Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt". En: October, 153, pp. 42-64.

Gutiérrez, Ramón (1995). "Transculturación en el arte americano". En: Gutiérrez, Ramón (ed.). Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825. Madrid: Cátedra, pp. 11-24.

Martins, Sérgio (2013). Constructing an avant-garde: art in Brazil, 1949-1979. Cambridge; London: The MIT Press.

Mendonça, Daniel de (2012). "Antagonismo como identificação política". En: Revista Brasileira de Ciência Política, n. 9, pp. 205-228.

Palermo, Zulma (2008). "Revisando fragmentos del 'archivo' conceptual latinoamericano a fines del siglo XX". En: Tabula Rasa, n. 9, pp. 217-246.

Pedrosa, Mário (1975). "Arte e revolução". En: Amaral, Aracy (ed.). Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 245-248.

Pedrosa, Mário (1979a). "Da natureza afetiva da forma na obra de arte". En: Arte, forma e personalidade. São Paulo: Kairós, pp. 12-82.

Pedrosa, Mário (1979b). "Forma e personalidade". En: Arte, forma e personalidade. São Paulo: Kairós, pp. 83-118.

Pedrosa, Mário (2015a). "Problemática da arte contemporânea". En: Mammi, Lorenzo (ed.). Mário Pedrosa. Arte, Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, pp. 257-304.

Pedrosa, Mário (2015b). "O 'bicho-da-seda' na produção em massa". En: Mammi, Lorenzo (ed.). Mário Pedrosa: Arte, Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, pp. 400-405.

Sargento, Pedro (2012). "Se um conceito desce à terra: a implementação da forma artística na objetualidade e na presencialidade". En: https://www.academia.edu/1882624/Se_um_conceito_desce_à_Terra_a_implementação_da_forma_artística (05/04/2018).

Villas Bôas, Glaucia (2008). "A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)". En: Tempo Social, v. 20, n. 2, pp. 197-219.

MORENO GALVÁN Y LA "NUEVA EDAD DEL ARTE" DE AMÉRICA

Miguel Angel Rivero Gómez

MORENO GALVÁN Y LA "NUEVA EDAD DEL ARTE" DE AMÉRICA.

El arte cambia el mundo, tan sólo cambiándose a sí mismo.
JUAN ACHA

Entre los críticos e historiadores del arte latinoamericano del siglo XX existe cierto consenso a la hora de fijar entre las décadas de 1920 y 1930 una suerte de estallido que impulsó al continente para su definitiva incorporación, en el transcurso del siglo, al concierto universal de las artes. Efectivamente, se asistió entonces en América Latina a una más que notable efervescencia artística, tanto desde las prácticas artísticas mismas como desde el ámbito teórico y crítico. Por vez primera se puso sobre la mesa el reconocimiento de un estatuto propio del arte latinoamericano, de su identidad autónoma, en lo que se dio a llamar el "despertar de la conciencia artística" de América Latina. En ello jugó un papel central el muralismo mexicano como motor de esos movimientos identitarios desde el arte, con un claro aliento político derivado del proceso revolucionario que vivió el país en 1910. Desde México se expandió a partir de los años veinte, con la explosión del muralismo, una ola de regeneración artística que en poco tiempo alcanzaría a Centroamérica y a los países con mayor tradición precolombina, como Perú, Ecuador y Bolivia. Se perseguía la creación de un arte nacional que fuese capaz de expresar las realidades específicas del país, con recursos diferentes a los del academicismo de importación europea, y que acompañase a las transformaciones sociales y políticas postuladas desde el proceso revolucionario mexicano. Extendía así sus redes una corriente al mismo tiempo americanista y nacionalista, con base en el indigenismo como referente de lo autóctono y que buscaba una toma de conciencia al margen de la dominante influencia colonial, para un tiempo y un espacio propiamente americanos. En las latitudes más meridionales del continente, sin embargo, las circunstancias fueron distintas. Ya desde finales del XIX, con la llegada del impresionismo, la influencia europea se había instalado con un mayor arraigo en Uruguay, Argentina y Brasil. A partir de los años veinte, con la irrupción del modernismo, esa influencia no haría sino acentuarse, como evidencian la creación de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo en 1922 o el desarrollo entre los años treinta y cuarenta de los movimientos constructivistas y concretistas en Argentina y Uruguay. Frente a este predominio casi absoluto de las tendencias formalistas, en Brasil cambio convivieron dichas tendencias de origen europeo con una notable presencia de motivos nacionales y de la temática negra o africana.

En este complejo escenario, tendríamos el origen de una polarización que ha recorrido el arte latinoamericano del siglo XX, entre una tendencia indigenista o autóctona, y una corriente formalista o extranjerizante. Se trata casi de un lugar común en los estudios críticos sobre el tema, como veremos a lo largo de este trabajo. Con el transcurrir del siglo, ambas tendencias se irían sintetizando, si bien hasta los años cincuenta trazaron una nítida frontera geográfica. A partir de entonces, más que la búsqueda de una identidad americana desde el arte, fue cobrando forma un proceso reflexivo y de autoconciencia sobre la propia identidad, que no podía definirse ya como unitaria sino como plural y múltiple. Atrás iría quedando la reactitud hacia lo extranjero impulsada desde el muralismo mexicano. De hecho, en Europa y Estados Unidos se habían formado buena parte de los artistas latinoamericanos más granados de esta segunda mitad del siglo XX, desde Wilfredo Lam a Rufino Tamayo. Atrás irían quedando también el nacionalismo, las búsquedas de lo autóctono indígena como único resorte artístico, o el hacer partícipe al arte de las transformaciones sociales y políticas. Tal y como subraya Adelaida de Juan: "los artistas sienten agotadas las posibilidades de una afirmación nacional y responden más bien a los movimientos internacionales del arte." (De Juan, 1994: 39) Era el tiempo, en suma, de librarse de prejuicios coloniales y de complejos de inferioridad, de abordar sin complejos los procesos artísticos con

instrumentos y técnicas sin origen, y desde el propósito de expresar no solo la realidad americana. Era el tiempo de entrar definitivamente en el concierto universal de las artes.

Este cambio de mentalidad tuvo su correspondencia en el campo de la crítica de arte, que desde comienzos del siglo XX experimentó notables transformaciones. Poco a poco, se fue desligando de la crónica periodística meramente descriptiva y de la crítica de arte realizada por literatos, tendente a la exaltación del artista y elusiva de la dimensión "crítica" de la crítica de arte. No obstante, el "afán inventariador" continuó siendo dominante. Ahí podríamos situar, entre otros, a Antonio R. Romera en Chile, Justino Fernández en México, José Pedro Argul en Uruguay, o Romualdo Brughetti en Argentina (Fevre, 1994: 48-50). Al igual que en la creación artística, con la crítica de arte también habría que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que los debates y querellas en torno al arte latinoamericano adquieran una mayor complejidad. A partir de entonces, se irán sometiendo a discusión cuestiones como la identidad americana, la huella del colonialismo y del barroco, la presencia del indigenismo y el africanismo, el pluralismo cultural, la importancia del mestizaje, la relación con el discurso revolucionario, el formalismo estético como categoría universal… Así, en los años sesenta comenzaron a aparecer libros y artículos que abordaban las manifestaciones artísticas latinoamericanas en su dimensión nacional, como vemos en los trabajos de Jorge Romero Brest y Aldo Pellegrini sobre el arte argentino, de Ida Rodríguez y Raquel Tibol sobre el arte mexicano, de Mario Pedrosa y Ferreira Gullar sobre el arte brasileño, o de Ogarte Elespuru sobre el arte peruano, por citar algunos ejemplos. La profesionalización de la crítica de arte latinoamericana estaba ya en marcha, si bien seguían existiendo carencias, según manifiesta Octavio Paz: "No es que falten, por supuesto, buenos críticos. Pero carecemos de un cuerpo de doctrina o doctrinas, es decir, de ese mundo de ideas que, al desplegarse, cree un espacio intelectual: el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o contradice." (Paz, 1967: 81) Precisamente en esa dirección operan algunos críticos de arte a partir de finales de los sesenta y sobre todo en la década los setenta, cuando se empezó a analizar el arte latinoamericano "desde una visión totalizadora y procurándole cierta unidad conceptual" (Mosquera, 2010: 111). Se trata de una crítica elaborada desde una perspectiva historicista, de base sociológica e inspiración ideológica, en la que se inscribirían los trabajos de Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón o Frederico Morais. Este último señala expresamente que es en esta década de los setenta cuando se genera el clima propicio para replantear la crítica y reorientar la investigación sobre el arte latinoamericano: "Hay una intensificación del debate crítico y del intercambio de ideas […] como consecuencia de la celebración de varios simposios, muestras de carácter continental, publicación de revistas especializadas y libros, que han pasado a examinar el arte latinoamericano a la luz de nuevos enfoques teóricos, poniendo así en circulación nuevos conceptos que están permitiendo analizar nuestra producción artística en términos más amplios." (Morais, 1990: 5) Es preciso subrayar que, en esta intensificación del debate sobre el arte latinoamericano fue fundamental la emergencia de una "crítica ideológica", orientada hacia la dimensión social y política del arte, y que operaría desde una clara tesitura anticolonial, apostando por una perspectiva cultural latinoamericana frente al dominio euro-norteamericano. Una "crítica como productora de teorías", cuyo principal adalid fue el peruano Juan Acha: "la crítica de arte está hoy obligada, sin duda, a escrutar la realidad artística y a producir teorías o conocimientos de la misma, mediante criterios realistas, conceptos renovadores, instrumental actualizado […]. Precisamos, en suma, cuestionar los conceptos occidentales y fundamentales de nuestro arte." (Acha, 1984b: 21) Ese testigo lo recogieron algunos de los críticos ya citados, a cuales hemos de sumar los de una generación posterior en la que destacan los nombres Mirko Lauer, Nestor García Canclini, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique, Aracy Amaral, Saul Yurkevitch o Fermín Fevre, entre otros. (Morais, 1990: 5-17) En algunos de ellos, el enfoque ideológico y social se verá más acentuado, mientras que otros asumirían perspectivas no tan inclinadas a una concepción unitaria de América Latina. En todo caso, como ha señalado Gerardo Mosquera, entre los años

sesenta y setenta se asiste a una suerte de *boom* de la crítica de arte latinoamericano: "Se trabajaron paradigmas integradores (barroco, vocación constructiva, mestizaje…) en busca de una identidad continental y, por otro lado, se comenzó a problematizar la preocupación misma por la identidad -tan característica del pensamiento en América Latina-, junto con los otros paradigmas que le han servido de base." (Mosquera, 2010: 112) Conceptos de la vieja retórica marxista como resistencia, anticolonialismo o revolución conviven entonces con otros nuevos como hibridación, márgenes, apropiación, resignificación…, que poco a poco irán ganando terreno desde los *Cultural Studies*. El sueño utópico comienza a desvanecerse, sobre todo, desde los años ochenta, con la proliferación de una "idea dinámica, relacional, múltiple y metamórfica de la identidad" (Mosquera, 2010: 116). Se abre así paso una nueva perspectiva que para definir a América Latina cuestiona los conceptos totalizadores y nacionales, y se orienta hacia los fragmentos, hacia una estructura polimórfica y hacia microrrelatos más plurales e integradores.

¿Cómo fue la recepción de esta explosión del arte latinoamericano más allá de sus fronteras? En el caso de España, escasos eran los críticos e historiadores del arte que en la primera mitad del siglo XX prestaron atención a lo que acontecía entonces en América Latina. A partir de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, surgieron algunas excepciones dentro de la crítica de arte española. Una de esas excepciones fue José María Moreno Galván, que prácticamente desde los inicios de su carrera fijó uno de sus campos de indagación en el arte latinoamericano, especialmente, en el del siglo XX. Dan cuenta de ello los numerosos artículos que le dedicó en la prensa española especializada, así como diversos proyectos expositivos y viajes a América, de los que iremos dando cuenta a lo largo del presente trabajo. Nuestro propósito aquí, pues, no es otro que reconstruir la relación que a lo largo de su vida mantuvo Moreno Galván con el arte latinoamericano del siglo XX y dar forma a su teorización sobre el mismo, que desarrolló de forma dispersa entre sus artículos de crítica de arte, su epistolario y varios manuscritos inéditos custodiados en el archivo del Museo Nacional de Arte Reina Sofía. A partir de tales documentos, abordaremos su planteamiento relativo a la "nueva edad del arte" de América, que viene a decir que tras la explosión que vivió el arte latinoamericano desde los años veinte, se inició un nuevo tiempo para este, prefigurado por José Clemente Orozco y Joaquín Torres García, y que finalmente estallaría a partir del ecuador del siglo desde el trabajo de artistas como Rufino Tamayo, Wilfredo Lam, Osvaldo Guayasamín o Alejandro Obregón.

Antes de seguir adelante, conviene recordar que la labor como teórico y crítico de arte de José María Moreno Galván constituyó una aportación decisiva para la construcción de la modernidad en España y para la comprensión del arte español del siglo XX (De la Torre: 2017, 57-79). Este último fue sin lugar a dudas el principal foco de su interés estético, como evidencia en sus libros y artículos de prensa. En ellos, abarca un panorama artístico que va desde las vanguardias históricas a la postvanguardia de la segunda mitad del siglo XX, con dos hitos fundamentales: Picasso y el informalismo español. A juicio de Moreno Galván, Picasso sería la figura crucial en la modernidad del arte, no solo español sino universal, al dotarlo de su esencial "problematicidad", mientras que el informalismo encarnaría la consumación de aquella vieja aspiración de las vanguardias por reacercar el arte y la vida. El otro gran foco de su interés estético, como acabamos de mencionar, fue el arte latinoamericano del siglo XX, a propósito del cual incluso proyectó en los años cincuenta escribir un libro, que finalmente no llegó a culminar, pero al que alude en alguna ocasión (Moreno Galván, 1972: 63).

I. MORENO GALVÁN Y EL ARTE DE LAS AMÉRICAS

El interés de José María Moreno Galván por el arte latinoamericano arranca con un trabajo que consiguió, por mediación de Caballero Bonald y Leopoldo Panero, en el Instituto de Cultura Hispánica durante la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid entre

octubre de 1951 y febrero de 1952. Tenía veintiocho años y era su primera ocupación profesional directamente vinculada con el mundo del arte, en el cual su formación había sido autodidacta hasta entonces. En aquella Bienal, Moreno Galván desempeñó diversas tareas organizativas y administrativas, por lo que tuvo la oportunidad de relacionarse con muchos de los artistas latinoamericanos presentes en Madrid, y de conocer sus obras de primera mano. Fue el comienzo de una relación que seguiría fortaleciéndose con el tiempo y que encendió su interés por un terreno artístico que hasta entonces apenas había explorado. Esta participación en la I Bienal Hispanoamericana de Arte constituyó asimismo el inicio de la colaboración de Moreno Galván con el Instituto de Cultura Hispánica, creado en 1945 para fomentar la relación entre España y los pueblos hispanoamericanos, con objeto de romper el aislamiento internacional en que había quedado el país tras la Guerra Civil y, sobre todo, tras la II Guerra Mundial (González Casanova, 2003). Lo que realmente estaba detrás del Instituto de Cultura Hispánica era una labor de lavado de cara hacia el exterior, en la línea de las políticas culturales del franquismo durante aquellos años. Y el arte, dado su prestigio internacional, era una herramienta propicia para ello, para simular desde el prestigio del arte una cierta apertura hacia el exterior y el brote de una tímida modernidad. Así se aprecia en la primera acción en esta línea que desarrolló el Instituto de Cultura Hispánica, la "Exposición de Arte Español" que llevó a Buenos Aires en 1947 y donde reunió a artistas consagrados como Zuloaga, Darío de Regoyos, Gutiérrez Solana, y a representantes de la vanguardia española, como Dalí, María Blanchard, Pablo Palazuelo, José Guerrero… Esta exposición fue en cierto modo el germen de la citada I Bienal Hispanoamericana de Arte de Madrid, a la que sucedieron una segunda edición celebrada entre mayo y septiembre de 1954 en La Habana, y una tercera organizada en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956 (Cabañas Bravo, 1996). Estas bienales, por otro lado, fueron objeto de actos de boicot por parte de artistas españoles y extranjeros enemigos del régimen franquista, como las "contra-bienales" que organizaron Picasso en París en 1951, y Rivera, Siqueiros y Tamayo en México en 1952. Tras esto había obviamente razones políticas, pero también artísticas, pues como señala María Luis Bellido, "en cuestiones estéticas, las tres bienales se caracterizaron en general por un cierto inmovilismo, siendo excepción las obras que podríamos denominar vanguardistas." (Bellido, 2005: 271-272) Acaso la III Bienal sí supuso una efectiva apertura al incorporar obras de procedencia cubista, constructivista y surrealista, si bien el "inmovilismo" continuó siendo dominante.

Volviendo sobre los pasos de Moreno Galván, al acabar en 1952 la Bienal de Madrid, fue cesado del Instituto de Cultura Hispánica, si bien poco después, desde 1953, empezó a colaborar con la revista *Mundo Hispánico*, órgano de comunicación del Instituto. Primero lo haría con artículos sobre temas varios, para más adelante centrar sus publicaciones en el terreno del arte, con especial atención al arte latinoamericano. Asimismo, dio cobertura como crítico a las siguientes dos ediciones de la Bienal Hispanoamericana de Arte desde la revista *Teresa* (Moreno Galván, 1954b), el diario *El Alcázar* (Moreno Galván, 1955c) y *Cuadernos Hispanoamericanos* (Moreno Galván, 1956a y 1956b). En estos años, entre mediados de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la presencia de artistas latinoamericanos en las críticas de Moreno Galván fue constante, según podemos apreciar en sus artículos de revistas como la citada *Mundo Hispánico, Goya o Artes*. Encontramos ahí textos suyos sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano, el muralismo mexicano de Orozco, Rivera y Siqueiros, el arte argentino, el arte ecuatoriano, el Grupo Signo de Chile, la nueva arquitectura brasileña…, y sobre artistas como Torres García, Guayasamín, Wilfredo Lam o Rufino Tamayo, entre otros. Moreno Galván se convirtió así, dentro del ámbito artístico e intelectual español, en una suerte de autoridad en relación al arte latinoamericano. Como muestra de ello, contamos con una carta que le envió Jesús Hernández Perera, secretario de redacción de la revista *Goya*, el 30-X-1957, en la que le pedía una reseña sobre una exposición de paisajistas cubanos que estaba entonces en Madrid y "algún que otro

artículo sobre arte hispanoamericano para números futuros", reconociendo que les costaba conseguirlos y que acudían a él por ser "terreno de tu especialidad" (Hernández Perera, 1957). Con los años, ese papel de Moreno Galván como principal vocero en España del arte latinoamericano no hizo sino crecer, sobre todo cuando a partir de 1964 empezó a colaborar con la revista *Triunfo*, cuya pronta popularidad hizo que el eco de sus críticas se ampliase de forma considerable.

En cuanto a sus viajes a América, el primero tuvo lugar en junio de 1965 y fue para una estancia en Cuba durante casi un mes. El motivo, sin embargo, no hemos logrado desentrañarlo. Tan solo contamos con un artículo que escribió a su regreso, en el que destaca el efecto deslumbrador que la isla caribeña tuvo para él y lo fructífero que había sido su contacto directo con los artistas cubanos, subrayando de estos su activa participación en el proceso revolucionario (Moreno Galván, 1965b). A este viaje a América le sucederían tres más: a Chile en 1971, y a Venezuela en 1977 y 1978. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Siguiendo un itinerario cronológico, la siguiente ocasión que se le ofreció a Moreno Galván en relación con el arte latinoamericano se sitúa entre 1966 y 1968, y tiene que ver con dos proyectos expositivos de artistas chilenos y españoles, cuyo comisariado le encargó Luis Oyarzún, entonces Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. La primera exposición, impulsada por el artista chileno Alberto Pérez llevaba por título "Pintura Chilena Contemporánea" y estaba previsto que reuniese unas ochenta obras para ser expuestas en febrero de 1968 en las dos salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. De allí, según la intención de Luis Oyarzún, la exposición viajaría a Francia y Alemania. La segunda era la exposición "Pintura Española Contemporánea", que Moreno Galván había comisariado junto a Ernst Wuthenow y estuvo circulando por diferentes países europeos en 1967. La idea era que dicha exposición cruzase el Atlántico rumbo a Chile en julio de 1968 (Oyarzún Peña, 1967). Finalmente, ninguno de los proyectos salió adelante, debido a la posición políticamente sospechosa de Moreno Galván para el régimen de Franco. Su militancia en el Partido Comunista, entonces en la clandestinidad en España, era conocía por los "vigilantes" del régimen, lo cual le había originado ya por entonces más de una detención. Como podemos sospechar, esto lo inhabilitaba de facto para ejercer de comisario en unos proyectos expositivos con carácter oficial. Sin embargo, esta experiencia y las gestiones que le implicaron sirvieron a Moreno Galván para tomar contacto directo con el mundo del arte chileno, que tan importante sería para él en adelante.

La ocasión para seguir fortaleciendo esa relación no se hizo esperar, pues en 1971 Moreno Galván fue invitado a viajar a Chile dentro de la denominada "Operación Verdad", una estrategia del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, destinada a contrarrestar y desmantelar las falsedades que en la prensa internacional se cernían sobre la realidad de la revolución socialista chilena, desacreditada y vilipendiada de manera mayoritaria. Para ello, invitaron a conocer de primera mano la situación real de Chile a una serie de personalidades del mundo del periodismo, la política y la cultura procedentes de diferentes países europeos y americanos. Desde España, acudieron cargos políticos y de instituciones culturales oficiales, y sobre todo, periodistas de diferentes medios de comunicación como *ABC, Arriba, La Vanguardia, Informaciones, Índice, Pueblo* o *Triunfo*. Moreno Galván, que acudió en calidad de redactor de la revista *Triunfo*, dio cuenta en dicho medio de aquel viaje, destacando del mismo el haber tenido ocasión de ampliar y fortalecer su relación con los artistas chilenos (Moreno Galván, 1971). No obstante, la principal consecuencia de aquel viaje fue que dio origen al actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en cuya ideación tuvo no poco que ver Moreno Galván (Pérez Castillo, 2018: 14-15). De hecho, la idea original fue suya, fruto de una conversación con el pintor José Balmes en el bar Dominó, de Santiago de Chile, en la que le propuso iniciar una campaña desde la que solicitar a diferentes

artistas con un compromiso político y social la donación de obras de arte moderno para un futuro museo en la capital chilena. Ambos trasladaron la idea al presidente Allende, que de inmediato dio su visto bueno al proyecto y ordenó ponerlo en marcha (Araujo, 2009: 9-14). El primer paso consistió en convocar a los artistas para donar obras de arte a Chile, como un gesto de solidaridad con el proyecto socialista y crear así la colección del Museo de la Resistencia Salvador Allende, que fue su primera denominación. Un segundo paso fundamental fue la creación del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile -CISAC-, integrado por importantes personalidades del mundo del arte como Louis Aragón, Giulio Carlo Argan, Aldo Pellegrini, Carlo Levi, Edward de Wilde, Dore Ashton, Harald Szeemann, Rafael Alberti o el mismo José María Moreno Galván, entre otros. La presidencia de CISAC cayó a manos del crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, entonces exiliado en Chile y que resultó ser una pieza clave en el proyecto, siendo el principal responsable del inicio de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. El otro órgano central en este proceso, por su respaldo desde Chile al CISAC, fue el Movimiento de Solidaridad Artística con Chile, coordinado conjuntamente por José Balmes, entonces director la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y por Miguel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (Zaldívar, 2013). En cuanto al papel de Moreno Galván, además de idear el proyecto, fue junto con el senador italiano Carlo Levi uno de los principales promotores en los medios artísticos europeos para la donación de obras. Asimismo, colaboró en la recogida de las mismas desde Madrid y en la gestión de los envíos a Chile. Se conserva a este respecto una carta del presidente Allende del 11-VIII-1971, en la que este muestra su seguimiento del proceso y agradece personalmente a Moreno Galván la labor que estaba realizando (Allende, 1971). Los primeros frutos se vieron pronto. Artistas de todo el mundo que simpatizaban con la izquierda revolucionaria, desde Joan Miró a Victor Vasarely, donaron obras en un simbólico gesto de apoyo al gobierno de Allende. En apenas seis meses se reunieron casi setecientas obras, con las cuales se celebró una primera exposición en mayo de 1972 en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Con el golpe militar de septiembre de 1973, el proyecto quedó en el olvido y las obras dispersas en varias dependencias institucionales, pese a lo cual, Moreno Galván continuó trabajando por el mismo, como deja ver en dos artículos de 1977 (Moreno Galván, 1977c y 1977d).

Volviendo a su labor como crítico de arte, a lo largo de esta década de los setenta, fueron muchos los artistas latinoamericanos reseñados por Moreno Galván en la revista *Triunfo*. A excepción de algunos monográficos, como los que dedicó a Matta o Siqueiros, se trataba fundamentalmente de reseñas de exposiciones de artistas latinoamericanos en galerías de Madrid, como la Galería Aele, abierta por Carmen Waugh en 1975 y especializada en arte latinoamericano, o las galerías Durban, Juana Mordó, Skira y Kandinski, también con una notable presencia de exposiciones de artistas latinoamericanos. Si entre los años cincuenta y sesenta, Moreno Galván había escrito sobre artistas más consagrados, en estas crónicas de *Triunfo* de los años setenta apostó por artistas menos conocidos entonces, como los argentinos Julio Le Parc y Sarah Grilo, los chilenos Gastón Orellana, Nemesio Antúnez y Eduardo Bonati, o los venezolanos Oswaldo Vigas, Hugo Baptista y Carlos Cruz Díez, siempre a raíz de exposiciones en las mencionadas galerías madrileñas.

Probablemente como fruto de ese contacto cada vez más estrecho, Moreno Galván volvería a viajar a América en dos ocasiones más. En 1977 fue a Venezuela, adonde había sido invitado para dictar unas conferencias en el Museo de Bellas Artes de Caracas. En aquella ocasión tuvo además la oportunidad de conocer Perú, pues le invitaron a ir a Lima para ver una exposición de Oswaldo Vigas y, de paso, conocer el país. A juzgar por los artículos en que alude a ello, el crítico español quedó encandilado con la belleza de Lima, donde visitó el Museo de Arte Moderno y la Galería Nacional. Resulta asimismo significativo el entusiasmo con que narra sus

encuentros en ambos países con los jóvenes artistas latinoamericanos (Moreno Galván, 1977b). Al año siguiente fue de nuevo invitado a Caracas, en esta ocasión, para el Primer Encuentro Americano de Artistas y Críticos, organizado por Marcos Miliani, director del Museo de Bellas Artes de la capital venezolana. De España, junto a Moreno Galván, acudieron los críticos Carlos Areán, Enrique Azcoaga y Ángel Rodríguez Valdés, y los artistas Juan Genovés, Antonio Saura, Josep Guinovart y Rafael Canogar. Del Encuentro como tal destacaba Moreno Galván en *Triunfo* el nutricio contacto producido entre los artistas de las dos orillas del Atlántico y los interesantes debates que allí se generaron. Tuvo además oportunidad de compartir mesa en dicho Encuentro con críticos latinoamericanos de la talla de Juan Acha o Jorge A. Manrique (Moreno Galván, 1978b).

El último aspecto de la biografía de Moreno Galván que lo relaciona con América tiene que ver con un proyecto que presentó en 1978 al Centro Iberoamericano de Cooperación, institución fundada un año antes y que sustituyó al Instituto de Cultura Hispánica. El proyecto consistía en crear un "oficina de información de las artes hispánicas", donde trabajaría él, y que dispondría de un archivo-biblioteca de las artes y los artistas hispanoamericanos. La intención de Moreno Galván, según sus propias palabras, era "poner en práctica mi doble vocación -hispanoamericanista, de una parte; animador de las artes, de otra-…" (Moreno Galván, 1979) Pese a la lentitud institucional, finalmente dieron el visto bueno al proyecto "de la Asesoría Artística, así como de la puesta en marcha de un servicio de documentación de arte contemporáneo iberoamericano" (Moro, 1978). Sin embargo, el agravamiento de la enfermedad de Moreno Galván no le permitió desarrollarlo, falleciendo cuatro años después, en 1981.

II. TEORÍA DEL ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Saltando del terreno biográfico al teórico, cuando nos acercamos a los textos de Moreno Galván sobre el arte latinoamericano del siglo XX, llaman la atención en primer lugar sus amplios conocimientos en este campo, sobre todo, si tenemos en cuenta la precariedad bibliográfica y la escasez de información al respecto que podía tener entonces a su alcance en España, bajo un régimen militar y con una cultura subyugada desde el tradicionalismo institucional y el alto poder de la Iglesia Católica. Los mismos países latinoamericanos padecieron esas carencias bibliográficas y de investigación en relación a su propio arte, al menos, hasta la segunda mitad del siglo XX, como señalamos al comienzo de este trabajo. En tales circunstancias, las fuentes de Moreno Galván sobre el arte latinoamericano derivaron, por un lado, de su contacto directo con artistas y críticos a raíz de su trabajo en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, y por otro lado, del trabajo de documentación que fue recopilando para su proyecto de escribir un libro sobre el arte latinoamericano, al que antes aludimos. Dicha documentación, sumada a los conocimientos que fue adquiriendo en su quehacer como crítico de arte, constituyen la base desde la cual desarrolló su teoría estética del arte latinoamericano del siglo XX, cuya reconstrucción acometeremos a continuación. Antes de seguir, sin embargo, es preciso advertir que este planteamiento teórico de Moreno Galván presenta ciertas debilidades, fruto de sus escasos conocimientos de antropología y etnografía, de la débil bibliografía que manejó y de los casi inevitables residuos coloniales de su interpretación, propios del paradigma hermenéutico de su tiempo. No en vano, los mismos críticos americanos de esta época acusan ese residuo colonial, sobre todo si tenemos en cuenta la vinculación de la búsqueda identitaria latinoamericana con el colonialismo mismo, tal y como sugiere Gerardo Mosquera al señalar que esa obsesión por la identidad no es sino una herencia colonial, instalada en el inconsciente colectivo latinoamericano (Mosquera, 2010: 123).

Volviendo sobre Moreno Galván, en primer lugar, hay que tener en cuenta que cuando aborda sus análisis críticos, sea de una obra, de un artista, de una corriente artística o de una región, opera a partir de una teoría social del arte, que parte de la estrecha vinculación existente

entre arte y sociedad, y entre arte e historia. Desde ahí, va a sostener que toda manifestación artística está fuertemente emparentada con las circunstancias históricas, sociales y espacio-temporales en que surge, de manera que para ser "auténtica" ha de erigirse en "testimonio", es decir, en "huella de un momento de la Historia". Sobre esto insistirá reiteradamente en sus escritos, afirmando que "el arte es como una cristalización sintética, como una síntesis significativa del mundo social e histórico." (Moreno Galván, 1965a: 14) En esta dirección, un concepto central en la estética de Moreno Galván es el de "realidad", en el sentido de que "todo arte, sea o no representativo, está potenciado por una realidad" (Moreno Galván, 1960a: 127) y de que "no hay realidades del arte sino realidades sociales que el arte testimonia." (Moreno Galván, 1965a: 98) Como podemos adivinar, el crítico español confiaba plenamente en el "poder inmenso de revelación del arte", pero no tanto por su sentido narrativo sino por ese sentido que nos habla "desde la profundidad de sus formas". (Moreno Galván, 1955a: 214) He aquí otro concepto central de su estética. El arte es "testimonio" de la historia, más que por los contenidos temáticos de las obras, por los cambios que registra su estructura formal, es decir, por su esencial problematicidad como lenguaje y como revelación, que le hace caminar sin descanso en busca de nuevas "formas" de expresión. Sobre esa base, defenderá Moreno Galván otra de las claves de su estética: "un arte verdadero es aquel que está hecho con problemas; un arte falso -esto es, académico- el que está montado sobre soluciones." (Moreno Galván, 2011: 24) En suma, toda manifestación artística verdadera debe ser problemática en cuanto ha de estar construida sobre los problemas propios del arte, que en sustancia son los problemas de la forma, y debe ser también testimonio de la historia al estar alimentada por una dosis de realidad que afecta tanto al contenido temático como a la forma misma.

Por otra parte, en esta dimensión social del arte es donde situaba Moreno Galván el papel que, a su juicio, había de cumplir el crítico de arte, que no ha de consistir en "dictaminar presuntas calidades y jerarquías", sino en autentificar ante una obra "su evidencia significadora o su gratuidad", tanto desde el contenido, como sobre todo desde la forma. El crítico es así aquel que "contempla el arte como el espectro de una realidad social e histórica" y trata "de encontrar en la huella del arte el testimonio de los hombres." (Moreno Galván, 1965a: 41-43) En esta línea, también va a insistir Moreno Galván sobre algo que tiene mucho que ver con su concepción del arte latinoamericano y que resulta clave en su estética. Me refiero a su tesis relativa a que "la realización de arte es individual, pero su testimonio es colectivo." (Moreno Galván, 1960a: 2) Ahí se apoyaría el crítico español para afirmar el relevante papel que el arte cumplió y, sobre todo, había de cumplir en el proceso de autonomía de América, como veremos. De hecho, llegó a escribir en uno de sus artículos, refiriéndose al arte, que "América es el lugar de la tierra más fuertemente dotado para que las individualidades puedan ser expresión de estados colectivos." (Moreno Galván, 1956c: 307)

Centrándonos ya en la teorización que desarrolló Moreno Galván sobre el arte latinoamericano del siglo XX, es preciso comenzar apuntando a la necesidad que estableció de dotar a este del "cimiento estético" de que carecía. Así lo deja ver en un artículo sobre el pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín: "forzosamente tengo que erigir este discurso sobre un cimiento estético que sea comprensivo de *lo americano*. Y esto es precisamente lo que no acaba de resolver la estética contemporánea. Es decir, esto es lo que la estética contemporánea tiene que resolver para que sea verdaderamente contemporánea." (Moreno Galván, 1956c: 307) Sobre esto incidirá también en un manuscrito inédito, conservado en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, donde escribe: "la vieja estética ha estallado y uno de los problemas de nuestro momento artístico es el de la creación de una estética nueva con capacidad suficiente para enfrentarse con todo momento y toda manifestación de arte desde cánones que no sean extraños a ellos mismos. Este es el caso del joven arte americano. Me refiero al arte americano de las últimas hornadas."

(Moreno Galván, s.f.: 1-2) El crítico español va a comparar además esta necesidad de un "cimiento estético" para el arte latinoamericano con lo sucedido al arte moderno tras su irrupción a comienzos del siglo XX en Europa, que precisó ser juzgado lejos de "los supuestos de la vieja estética" y de los "cánones naturalistas extraños a su propio origen". Del mismo modo, dirá en el artículo "El despertar del arte hispanoamericano": "al arte nuevo de América en particular se le suele juzgar hoy mismo desde supuestos también extraños a su entidad, válidos solamente para un concepto extremo-europeo del arte contemporáneo." (Moreno Galván, 1956e: 65).

Vemos, pues, que la renovación de la estética era considerada por Moreno Galván como un paso ineludible para la comprensión de los cambios que estaban aconteciendo en el arte de su tiempo, como evidenciaba el caso de las más recientes manifestaciones artísticas de América Latina. Coincide en este punto con él uno de los principales teóricos actuales de la estética del arte latinoamericano, Pablo Oyarzun, a cuyo juicio, "la valoración esencial de lo artístico sigue suponiendo parámetros estéticos" y, en el caso de América Latina, sigue precisando "un registro de categorías estéticas" y una constante revisión de los conceptos. (Oyarzun, 2011: 109) También coincide con Moreno Galván en esta tesis sobre la necesidad de una nueva estética uno de los teóricos latinoamericanos más importantes de su generación, el crítico peruano Juan Acha, con el que además llegó a coincidir en unos de sus viajes a Caracas, como ya vimos. Acha plantea que el arte en América Latina se ha guiado por dos perspectivas: de un lado, por una estética "desarrollista", de corte intelectual, historicista y esencialista, y que sigue el modelo occidental "como si el arte de América Latina fuese una rezagada continuación del de los países adelantados"; y de otro lado, por una estética "subjetivista", fundada en el "irracionalismo emocional", la cultura prehispánica y el folklore, y en férrea oposición a las ideas occidentales. Sendas perspectivas, señala Acha, "coinciden en llevar el arte por caminos equivocados, alejados de nuestra legítima realidad y de nuestra autodeterminación." (Acha, 1984a: 39-41) Como alternativa frente a ambas perspectivas, la tesitura del crítico peruano a propósito de la necesidad de América Latina de alcanzar una "nueva estética" pasaba por salir de la historia y la teoría del arte, y por atender a un "criterio sociológico", con la vista fija en la realidad social que nutre al arte. Solo así sería posible alcanzar un "pluralismo estético", carente de jerarquizaciones previas y capaz de "situar nuestras manifestaciones estéticas en la realidad de unas sociedades heterogéneas" (Acha, 1984a: 42). Sobre estas bases, concluye Acha que: "Las bases de una estética así se encuentran latentes o en ciernes en nuestra realidad y es cuestión de descubrirlas" (Acha, 1984a: 38). La proximidad con el planteamiento de Moreno Galván es evidente pues, como vimos, este hablaba de la necesidad de un "cimiento estético" que fuese "comprensivo de *lo americano*", refiriéndose con ello a que "el arte de América no puede definirse sólo con medidas occidentales." (Moreno Galván, 1956c: 308-309) Esta tesitura, que desde la teoría postcolonial se ha convertido en algo evidente, hay que tener en cuenta que era un *rara avis* en los años cincuenta, cuando Moreno Galván la enunció, más aún en España. En ello debió tener no poco que ver su fe en revitalizar el espíritu de las vanguardias históricas, que recordemos tenía entre sus propósitos romper con las categorías y jerarquías según las cuales se había abordado hasta entonces la comprensión del arte. En esta dirección, apunta Moreno Galván que las culturas prehispánicas podrían constituir un referente idóneo a la hora de buscar un cimiento estético propio del arte latinoamericano del siglo XX, ya que dichas culturas llevaban adheridas "sistemas de respuestas no encadenadas a las raíces grecorromanas y orientales", es decir, habían permanecido al margen de los sistemas desde los cuales se habían analizado tradicionalmente tanto la cultura occidental misma, como otras culturas. A partir de ahí, llega Moreno Galván a un punto capital en su teorización estética sobre el arte latinoamericano del siglo XX. Si en Europa, la "toma de posición estética" se realizó desde un "orden de la inteligencia", desde la racionalidad y la forma, en América Latina se desarrolló desde un "orden del instinto", desde la sangre y la naturaleza (Moreno Galván, 1955a: 212-214). En este aspecto, sí podemos apreciar cómo su

camino se separa del de Juan Acha, que trazó una tercera vía "sociológica" frente al desarrollismo occidental y frente al irracionalismo indigenista. De este modo, Moreno Galván supera en cierto modo la perspectiva colonialista al subrayar la necesidad de que América buscase en sí misma su fundamento estético, pero sigue acusando un cierto residuo colonial al vincular esa búsqueda con el tópico de lo instintivo e irracional.

Llegados a este punto, vamos a acercarnos al doble trazado de la historia de América Latina y del arte latinoamericano que realizó Moreno Galván. En el primer caso, la historia de América Latina, la estructuró en cuatro etapas sucesivas: Prehispánica (hasta el siglo XV), definida desde la noción de "Vida"; Conquista (siglos XVI-XVIII), definida desde la noción de "Muerte"; Independencia (siglo XIX), que señala como momento de "Transfiguración"; y Autonomía (Siglo XX), a la que denomina "Resurrección". En cambio, la historia del arte en América Latina la divide en tres etapas: Precolonial (hasta finales del siglo XV); Colonial (desde el siglo XVI a la primera mitad del siglo XX); y Americano (a partir de la segunda mitad del siglo XX). En esta última, que designa como la "nueva edad del arte" y como la "tercera edad del arte de América", concentró su mirada Moreno Galván, pues fue ahí donde a su juicio aquel arte alcanzó su "dimensión americana", siendo la primera mitad del siglo XX el preámbulo de ese momento cenital. Como podemos adivinar, esto tiene ciertas resonancias políticas, pues la conquista efectiva de una verdadera autonomía americana no se produciría, según Moreno Galván, hasta que en la segunda mitad del siglo XX se alcanzase a desarrollar un arte genuinamente americano. De manera que sería en el arte donde se completarían los procesos de emancipación iniciados en el siglo XIX. De este modo, estética y política se dan la mano en la concepción teórica del arte latinoamericano de Moreno Galván.

En cuanto a la caracterización del arte latinoamericano del siglo XX que desarrolló el crítico español, sus rasgos genuinos y definitorios serían: la omnipresencia del mito; su mestizaje a partir elementos hispánicos, europeos, indigenistas y negros; su "acento polidimensional" y "universalista"; un sentido de "totalidad" americano; un fuerte "expresionismo instintivo"; y una modernidad implícita, que Moreno Galván sitúa en un nuevo concepto de forma fundado en la "abstracción natural". Este último aspecto es quizás su principal y más innovadora aportación teórica a la hora de situar en la segunda mitad del siglo XX lo que denomina la "plástica americana embrionaria" (Moreno Galván, 1955b: 93). A continuación, profundizaremos sobre estas características.

II.1 Arte como "totalidad" y omnipresencia del "mito"

Una primera característica que Moreno Galván señala como genuina del arte latinoamericano es la omnipresencia del mito, en la cual se apoya además para sostener su idea de América y del arte latinoamericano como "totalidad". En esta dirección, al referirse al arte fraguado en América durante los tres siglos del periodo histórico colonial, del XVI al XVIII, incide sobre el hecho de que España llevase allí el Renacimiento y el Barroco, ahogando en ese proceso "todas las expresiones ancestrales", entre ellas, su concepción mítica del mundo. Ahora bien, matiza que en ese trayecto no se produjo una aniquilación de lo mítico, sino que el mito originario americano fue reemplazado por los clásicos mitos occidentales. Así, con el Renacimiento, España llevó a América el clasicismo grecorromano, que traía aparejada la dimensión filosófica de la cultura del mito, mientras que con el Barroco llevó la dimensión religiosa de lo mítico. Durante los tres siglos de colonización, no quedó a los americanos sino "tratar de hacer carne de su carne las aportaciones hispanas", tanto el germen filosófico renacentista como el germen religioso del barroco. Esa herencia española, según Moreno Galván, se hace especialmente visible en el arte de esta época, entre los siglos XVI y XVIII, incluso en el XIX (Moreno Galván, 1955a: 214-215). El hecho de que extienda el marco temporal hasta el XIX

se debe a que los cambios políticos que experimentaron a lo largo de ese siglo los países latinoamericanos con sus procesos de independencia no tuvieron, a su juicio, un reflejo en el arte. Tras la etapa colonial, dirá, tales movimientos emancipatorios constituyeron "el primer intento consciente por recuperar la perdida originalidad" (Moreno Galván, 1955a: 215), pero ese conato inicial no se pondría de manifiesto en el arte hasta bien entrado el siglo XX. Entretanto, lo que sí hicieron las nacientes naciones americanas a lo largo del XIX fue sustituir el dominio español por el europeo, en el campo del arte como en el de la literatura, el teatro… Habría que esperar, pues, hasta que en el arte del siglo XX apareciese una voluntad de ser expresión de esa idea "total" de América de que habla Moreno Galván. El arte latinoamericano del siglo XX se erigió así en "el gozoso anuncio de un arte que por fin trata de expresar totalmente al continente. Y lo sabemos porque ese arte, tendido a lo largo del espinazo andino y cruzado entre el Caribe y el Pacífico, nos llega con una tal identidad en sus acentos que en nada alcanza a disgregarlo la lejanía de sus polarizaciones. Unidad es aquí cuerpo, que ha sabido hacer síntesis de lo diverso." (Moreno Galván, 1955a: 219) Sobre esto, que tendría mucho que matizar, volveremos más adelante. De momento, adonde queremos llegar es a que, según Moreno Galván, una de las claves de la unidad y la identidad de América Latina radica en el mito, y a que con el nuevo arte del siglo XX arrancaba "una nueva mítica", "no ya de las culturas ancestrales, sino la del ser total de América en el que están integrados los hombres más diversos." (Moreno Galván, 1955a: 220) Esto implica que el arte latinoamericano del siglo XX emergió a partir de diversos componentes (coloniales, indigenistas, africanos…), si bien lo decisivo, su unidad, estaba en su raigambre mítica. Esta tesis, no por casualidad, fue igualmente defendida por diversos críticos de arte latinoamericanos contemporáneos de Moreno Galván. Es el caso de la argentina Marta Traba, quien sostiene que "el pensamiento mítico y mágico", tan presente en América Latina, era una señal inequívoca de su unidad y de su "identidad" (Traba, 1994: 10). Es el caso también de Jorge Alberto Manrique, a cuyo juicio, "la presencia del mito en el arte latinoamericano es algo persistente, es su propia circunstancia." (Morais, 1990: 31) Y es el caso de Antonio R. Romera al afirmar que: "La persistencia del elemento mítico inconsciente es una constante en el arte americano." (Romera, 1994: 13) De modo que la tesitura de Moreno Galván tiene parte de sus debilidades en las deficiencias mismas del paradigma hermenéutico de su tiempo, infectado aún de activos residuos coloniales.

Como acabamos de ver, la idea de "totalidad" constituye otro de los elementos decisivos con que Moreno Galván caracterizó al arte latinoamericano del siglo XX, en el sentido de que una nueva y unitaria idea de América comenzaba a desplegarse y a expresarse a través de sus manifestaciones artísticas. El crítico español insistió reiteradamente en la importancia que esta cuestión de la "identidad" de lo americano alcanzó en el arte, llegando a plantear que "cada obra de arte de la última hora de América parece ser un intento no formulado sino implícito, de contestar a la siempre planteada pregunta ¿Qué es América?" (Moreno Galván, 1955a: 219) Se trataba, a su juicio, de una suerte de toma de conciencia revelada desde el arte y que se manifestaba como "un retorno a los orígenes perdidos, a todos los orígenes que pasaron a integrar ese ser total que se llama América." (Moreno Galván, 1955a: 213-214) No planteaba con ello un regreso a las proclamas americanistas que emergieron del seno del muralismo mexicano a partir de los años veinte, ni a un retorno sin más a las culturas prehispánicas. Se refería más bien a una "resurrección" de las formas y del "orden del instinto" que guiaron a aquellas culturas prehispánicas, ahogadas con la Conquista, pero que no llegaron a morir del todo. Y se refería también a la herencia colonial, al indigenismo, al mestizaje..., es decir, a la constitutiva hibridación cultural de lo americano. En este sentido hablaba de "todos los orígenes" de "ese ser total que se llama América". Conviene subrayar que, al interpretar Moreno Galván este arte latinoamericano del siglo XX en cuanto "totalidad", apelaba a aspectos como la "identidad en sus acentos", pero también a su capacidad para hacer "esa síntesis de lo diverso que es el nuevo arte de América"

(Moreno Galván, 1955d: 52). Esto implica que hay una unidad y una síntesis, pero que brotan de una extraordinaria diversidad, como deja ver cuando habla de "ese cuerpo múltiple universal y polirracial de América." (Moreno Galván, 1956e: 66) Así lo pone de manifiesto además en el manuscrito inédito "El Auto de América", donde sostiene lo siguiente: "No es nada original afirmar que América no 'es' hasta tanto no toma conciencia de sí misma. Es decir, hasta que las fragmentarias civilizaciones que poblaban su tierra no tienen idea de su propia pluralidad, no toman conciencia de que viven una tierra de absolutas lejanías." (Moreno Galván, 1954a: 1) En este caso, el planteamiento de Moreno Galván resulta bastante avanzado para su tiempo, pues no pocos autores de una y otra orilla del Atlántico seguían entonces apelando a la idea de unidad e identidad de lo americano, sin aludir a su ingénita pluralidad y a la necesaria toma de conciencia sobre la misma.

Sin embargo, no deja de ser cierto que en esta idea de "totalidad" afloran algunos puntos débiles en la teorización sobre el arte latinoamericano de Moreno Galván. Aunque no estuviese en su intención, la idea del "ser total de América" con que opera es enunciada desde una tesitura colonial. Es cierto que en algunos textos alude a la extraordinaria pluralidad del arte latinoamericano, entendiéndola como consecuencia del vasto territorio que abarca. Pero a la hora de abordar sus análisis sobre el arte latinoamericano del siglo XX tiende, como era costumbre en la época, a reducir a unidad homogénea la extraordinaria pluralidad y la rica heterogeneidad de América Latina. En la actualidad, esta perspectiva hermenéutica resultaría difícil de plantear, pues como señala Marcelo E. Pacheco, ya resulta indiscutible la propensión a "activar y construir" para las producciones artísticas de América Latina "contextos diversos y fragmentarios", que no necesiten recurrir a nociones como identidad, exotismo o realismo mágico para teorizar sobre dichas prácticas, sino "a la coherencia real de sus propias historias culturales" y a la "multiplicación de sentidos" (Pacheco, 1999: 140). En esta línea, la mayor parte de los análisis culturales o artísticos relativos a América Latina parten hoy de un territorio disperso social y culturalmente, definido tanto desde tradiciones autóctonas diversas como desde el mestizaje postmoderno. Desde ahí, se entiende la cultura en América como un fenómeno transfronterizo, según interpretan Antonio Zaya o García Canclini, entre otros. Este reconocimiento de las identidades múltiples de América Latina es la apuesta de buena parte de la estética latinoamericana contemporánea, que se sabe legitimada para pensar los problemas universales del arte "desde" América Latina. Ahí se posiciona, por citar un ejemplo, Antonio Zaya, que sitúa al arte latinoamericano contemporáneo en una dimensión universal, en paralelo al concierto internacional y sus problemas, y lo define desde su pluralidad implícita o "identidad multiplicada" (Zaya, 2011: 85).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el mismo concepto de América Latina es una consecuencia del colonialismo, que generó esa "unidad" a fin de facilitar: primero, la conquista de manera fáctica; y luego, el proceso de colonización a nivel simbólico. De este modo, la "identidad de lo latinoamericano" ha estado décadas en boga, a partir de un fondo sustancialista y esencialista heredado de la filosofía moderna europea. En esta dirección, declara Gerardo Mosquera que: "La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de la identidad…" (Mosquera, 2010: 123) Cuando además se intenta aplicar este concepto unitario al arte, asaltan aún más contradicciones, dadas las intensas diferencias estéticas y culturales de los países que constituyen lo que denominamos América Latina. Tal concepto resulta pues inviable, tanto por su pluralidad intrínseca como por el carácter dinámico y cambiante de todo arte. A este respecto, han insistido José Jiménez y Fernando Castro Flórez en que "hablar en sentido estricto de 'arte latinoamericano' de manera global parece teóricamente inviable" y que sería más apropiado hablar de "arte de las Américas" (Castro Flórez y Jiménez, 1999: 13-15). José Jiménez incluso va más allá al considerar que "Igual que a nadie se le ocurriría hablar de 'arte europeo', […] la

reducción de lo latinoamericano a unidad homogénea supone un profundo desenfoque, una extrema violencia en el plano de las ideas y la representación." (Jiménez, 2011: 10)

Ahora bien, volviendo a Moreno Galván, su caso no fue algo aislado en su tiempo, en el que la interpretación unitaria de raíz colonial seguía siendo dominante, tanto en Europa como en América. De hecho, esta tendencia a analizar la producción artística latinoamericana como un todo se replicará en críticos latinoamericanos contemporáneos de Moreno Galván, como Juan Acha o Marta Traba. Una posible explicación nos la ofrece Frederico Morais, cuando señala que: "En la historia hispanoamericana encontramos muchos líderes políticos que tuvieron una actuación continental. Bolívar y Guevara, para citar dos ejemplos. Críticos y artistas siguen actuando de la misma manera." (Morais, 1990: 16) Esta misma línea se aprecia en el Prefacio de la obra coordinada por Damián Bayón, *América Latina en sus artes*, fruto de una reunión de expertos convocada en 1967 por la Unesco en la ciudad de Lima, y donde se trazó como uno de los ejes de la misma: "considerar a América Latina como un todo, […] como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia…" (Bayón, 1994: 1) Si nos detenemos un momento en el caso de Marta Traba, una de las más prestigiosas investigadoras del arte latinoamericano del siglo XX, vemos que también opera desde la necesidad de referirse al arte latinoamericano como unidad. En la introducción a su obra *Arte de América Latina (1900-1980)*, escribe que, pese a la dificultad de aglutinar ahí "más veinte países con tradiciones, culturas y lenguas distintas", sin embargo, "tal obra es indispensable para situar al arte continental dentro del siglo, no como un mero apéndice de las culturas fuertes (particularmente la europea y la estadounidense), sino como un trabajo conjunto que dé imagen propia a una comunidad cuyo mayor empeño, desde fines del siglo pasado, ha sido definir lo peculiar de su cultura." (Traba, 1994: 1) Coincide además Marta Traba con Moreno Galván a la hora de situar en la segunda mitad del siglo XX el momento en que el arte latinoamericano alcanza su autonomía, que entiende desde la identidad y la diferencia (Traba, 1994: 86-87). Adonde queremos llegar es a que los trabajos de Moreno Galván, Marta Traba, Juan Acha y otros muchos críticos e historiadores del arte de su tiempo, aunque fueron desarrollados desde una perspectiva aún con tintes coloniales, abonaron el terreno para que los críticos e historiadores del arte posteriores situasen al arte latinoamericano del siglo XX en un horizonte hermenéutico más plural y abierto, lejos ya del desfasado colonialismo secular.

II.2 Abstracción natural y naturaleza concretada en forma

El planteamiento, a mi juicio, más innovador que abre Moreno Galván al indagar sobre los fundamentos estéticos de esta "nueva edad del arte de América" reside en la importancia del concepto de "forma" allí forjado. Para ello, puso dicho concepto en contraste con el concepto europeo de "forma". Si este último se basaba en una "abstracción humana" o especulativa, el concepto latinoamericano de "forma" se fundamentaba en una "abstracción natural", en estrecha relación con la naturaleza. El arte europeo sería así arte de la forma "desde la forma", es decir, desde una voluntad intelectual de abstracción deducida de la naturaleza, mientras que el arte latinoamericano sería arte de la forma "desde la naturaleza", desde una intuición instintiva, no racional, del orden de la naturaleza. "El arte europeo parte de las formas para alcanzar la 'naturaleza esencial de las formas'. El arte americano parte de la naturaleza para alcanzar la 'forma esencial de la naturaleza'." (Moreno Galván, 1956e: 65) En este sentido, cuando el crítico español habla de "un auténtico arte de raíz americana" se refiere a "un arte traspasado por toda la honda, oscura y elemental naturaleza de América." (Moreno Galván, 1955c: 16)

Este concepto de "forma" tendría sus raíces en las culturas prehispánicas, pero cuando se desarrolló de manera más efectiva, según Moreno Galván, fue en el arte del siglo XX a través de una serie de fases progresivas. A lo largo de este proceso, el arte latinoamericano de comienzos de

siglo acusaría aún un cierto predominio del componente expresivo sobre el formal, siendo este "el instante previo al del nacimiento de una *naturaleza concretada en forma*, que es lo que en rigor viene a ser el arte nuevo de América." (Moreno Galván, 1956c: 307) Tal "arte nuevo" sería ya el de la segunda mitad del siglo XX, donde la forma no deriva de la "abstracción humana" de Occidente, sino de una "abstracción natural" que Moreno Galván considera genuina y propia de América Latina, de la "nueva edad del arte de América". En esta categoría estética de forma como "abstracción natural" se apoyará además para vincular las sucesivas edades del arte en América Latina, de manera que tanto el arte prehispánico perpetuado en la piedra como la pintura del siglo XX operan, a su juicio, a partir de ese concepto de forma como "abstracción natural", de origen instintivo y derivado de la conjunción entre expresividad y naturaleza. El "espíritu de la forma" es, pues, lo que permanece en la raíz de las sucesivas edades del arte de América, desde el prehispánico al moderno, siguiendo a lo largo del siglo XX un proceso progresivo de conquista de su autonomía, en el que al componente expresivo se imponía cada vez con más fuerza el componente formal.

Sobre este punto, Moreno Galván iba a entrar en conflicto con buena parte de los estudios teóricos de su tiempo, que basaban la posible unidad del arte latinoamericano en unos contenidos temáticos comunes, de raíz indigenista. Él en cambio insiste en que "esa síntesis viva que es el arte de un pueblo no se da por la unidad en la temática, sino por la identidad profunda de las formas." (Moreno Galván, 1955d: 52) De este modo, va a destacar al arte prehispánico no "por lo que él tiene de narrativo, sino por lo que la intimidad de sus formas tiene de expresiva". (Moreno Galván, 1955a: 214) Precisamente, esas formas son las que resucitan en el arte latinoamericano del siglo XX. De ahí que cuando hable, a propósito de este, de "un retorno a los orígenes perdidos […] que pasaron a integrar ese ser total que se llama América" (Moreno Galván, 1955a: 212-213), incida en la importancia de la "forma", no de la temática o los contenidos. Eso es lo que sitúa a este arte latinoamericano del siglo XX en estrecha conexión con las vanguardias históricas, no la búsqueda del primitivismo, lo exótico o lo original en cuanto temas del arte, sino una búsqueda autónoma de la "forma", de unas estructuras formales propias adquiridas desde una relación instintiva con la naturaleza. Ahí es donde radica la universalidad y la rabiosa contemporaneidad del arte latinoamericano del siglo XX, no en que sus artistas asuman temáticas comunes a las del arte occidental de vanguardia, sino en la búsqueda de sus propias estructuras formales del arte como lenguaje. Por eso subraya Moreno Galván que "la dimensión americana requería ser universal por la forma esencial de la naturaleza americana." (Moreno Galván, 1956e: 66) Ahí radicaba la clave de su efectiva y auténtica autonomía en ciernes como arte.

Esta tesis la sostendrá además Moreno Galván durante toda su carrera, como corrobora en un artículo de 1978 en la revista *Triunfo*, escrito a propósito de una exposición de artistas dominicanos en el Centro Iberoamericano de Cooperación. Insiste ahí en "una intuición personal que yo mantengo, sin fanatismo, a nivel del arte americano, que tanto me interesa, y que alguna vez expreso a través de una dualidad dialéctica entre los artes modernos europeos y americanos. Y lo expreso así: arte europeo moderno, igual a naturaleza esencial de la forma; arte americano moderno, igual a forma esencial de la Naturaleza…" (Moreno Galván, 1978c: 52)

Sin desmerecer el hallazgo de Moreno Galván de estos nuevos conceptos de "abstracción natural" y "naturaleza concretada en forma", conviene reparar en que podría estar reproduciendo un tópico de los estudios sobre el arte latinoamericano que desde el ecuador del siglo XX se desarrollaban en América Latina. Me refiero al reiterado "exotismo" de esa naturaleza enorme y salvaje que habría determinado las producciones artísticas allí surgidas. Dicho tópico, que contribuyó en mucho a ponerlo en pie el poeta chileno Vicente Huidobro, lo vemos reproducido por ejemplo en el crítico brasileño Mario Pedrosa: "El arte en estos rincones tiene sus raíces en la

naturaleza y en todo lo que a ella pertenece: tierra, piedras, árboles, animales. Ahí lo que es naturaleza es ya cultura, y lo que es cultura es también naturaleza, pero no se confunden y mucho menos se funden…" (Morais, 1990: 7) Es cierto que, a diferencia de aquellos estudios, Moreno Galván no alude a los contenidos sino a la forma, lo cual constituye un importante avance teórico. Pero no deja de caer en el cliché de la determinación de la naturaleza desbordante sobre las prácticas artísticas en América Latina. Se trata de un cliché, además, al que se han referido diversos investigadores posteriores, que en su esmerada revisión conceptual han ido desmantelando muchos de los tópicos sobre los que se fue construyendo la idea de América Latina. Pablo Oyarzun es uno de los que con mayor lucidez han incidido en este tópico del exotismo y la naturaleza salvaje, subrayando que el motivo por el cual se ha ubicado el referente hermenéutico del arte latinoamericano más en la Naturaleza que en la Historia se debe a la carencia de una filosofía de la historia de América Latina (Oyarzun, 2011: 101). Sitúa así el origen de esta tendencia interpretativa en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel, que fue quien dio un sentido determinista a la influencia de lo geográfico y lo físico en la historia del "Nuevo Mundo". El resultado fue el tópico de América como un vasto continente sin pasado y sin memoria, desbordado por su naturaleza indómita. Desde ahí, para una nueva interpretación del arte latinoamericano, señala Oyarzun "la conveniencia de mirar menos a la matriz de la naturaleza y más a la de la historia." (Oyarzun, 2011: 102) He aquí, pues, otra de las posibles carencias de la interpretación de Moreno Galván; carencia que, por otra parte, era igualmente propia de su tiempo y de su horizonte hermenéutico.

III. TRES "POLOS DE IRRADIACIÓN" EN EL ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Para terminar, vamos a atender a lo que Moreno Galván denomina los tres "polos de irradiación cultural" en el arte latinoamericano del siglo XX, apuntando con ello a los países latinoamericanos que, a su juicio, tuvieron un mayor protagonismo desde el terreno de las artes en la conquista de su autonomía. El primer polo lo conformarían México, Ecuador, Bolivia, Perú y los países centroamericanos, y se caracterizaría por el cultivo de un arte documental, con sentido narrativo, una fuerte presencia del indigenismo y un predominio de lo expresivo sobre lo formal. El segundo polo lo integrarían Argentina, Uruguay, Chile y Brasil, y se definiría a partir de la influencia de los postulados estéticos de las vanguardias europeas y de una preeminencia de lo formal sobre lo expresivo. De este modo, el polo "Norte-México" representaría la "dimensión máxima del integralismo americano", y el polo "Sur-las tierras del Plata", la "máxima dimensión de un europeísmo transportado." (Moreno Galván, 1956e: 66) Conviene precisar que este tipo de divisiones geográficas fueron de uso frecuente en los estudios de esta misma época sobre el arte latinoamericano del siglo XX. Se trata, pues, de una tesis que Moreno Galván debió probablemente a sus lecturas de autores americanos, pues la hallamos en numerosos trabajos de estos años y de años posteriores. Damián Bayón, por citar uno de estos casos, parte de una polaridad en el arte latinoamericano del siglo XX con dos ejes. Por un lado, México con su muralismo y su defensa del indigenismo, que extendería sus brazos hacia sus vecinos países centroamericanos y de mayor tradición precolombina, como Ecuador, Perú y Bolivia. Por otro lado, los países del río de la Plata, caracterizados por su vocación europea, racionalista e internacionalizante, y por el desarrollo de un arte constructivo, fundamentalmente en Argentina y Uruguay (Bayón, 1973). En la misma línea se pronuncia Antonio R. Romera: "Las dos zonas geográficas están marcadas muy definidamente. Desde México hasta el cono sur bañado por el Estrecho de Magallanes, la arqueología, el peso de la tradición, los prestigios de una pasado que se dejó mecer por las brisas del folklore […] van perdiendo fuerza a medida que nos acercamos al Río de la Plaza y a las fronteras de Chile." (Romera, 1994, 5) Moreno Galván, sin embargo, incluye un tercer polo de irradiación cultural, que ubica en la cuenca del Caribe, incluyendo a

Cuba, Colombia y Venezuela, y al que caracteriza por la armonización de las dos tendencias anteriores de arte documental y formalismo.

III.1 México, centroamérica, ecuador, bolivia y perú

El primer polo lo conforman México, Ecuador, Bolivia y Perú, como eje vertebral, al cual su sumarían países centroamericanos como Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica o Panamá. Ese es el mapa que traza Moreno Galván, si bien centrará sus textos sobre todo, como elementos característicos de este polo, en el muralismo mexicano y en el pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín. Según el crítico español, en las producciones artísticas de estos países en el siglo XX domina una corriente artística de corte documental, que concibe el arte como testimonio, con una fuerte carga de expresividad y un claro sentido narrativo. Esto puede resultar paradójico si tenemos en cuenta la innegable influencia europea, pues por Francia y España pasaron buena parte de sus artistas más representativos. Sin embargo, el arte en estos países americanos, desde el referente teórico del muralismo mexicano, procuró mantenerse al margen del formalismo occidental y poner su acento en el contenido y en lo narrativo, haciendo primar lo expresivo sobre lo formal, lo americano genuino sobre lo europeo importado.

México constituye el epicentro de este polo de irradiación, y al arte y a los artistas mexicanos dedicó Moreno Galván diversos artículos, con especial atención al muralismo. En ellos afirma que México fue el primer centro gravitatorio del arte latinoamericano del siglo XX, el foco desde donde empezó a cultivarse un arte documental o "arte de testimonio", que desde allí se fue expandiendo desde los años veinte y treinta hacia el sur del continente. Ahí radica su valor, en que México constituye "la célula germinal del nacimiento de un arte", pero no el escenario único de su desarrollo. Con este matiz se refería Moreno Galván a que en México prosperó el cultivo de un arte sobre una temática propiamente americana, en el que se representaban el mito, el indigenismo, la cultura popular, la revolución mexicana o las revueltas campesinas, y a que desde allí se generó un punto de partida para que artistas de otros países buscasen la "forma" genuina del arte latinoamericano. Así pues, en México "lo que realmente dio pie a una pintura con visos de originalidad fue la temática" (Moreno Galván, 1956b: 71-72).

En cuanto al movimiento muralista mexicano, Moreno Galván no lo considera la expresión más genuina del nuevo arte latinoamericano. Su argumento se basa en que en el muralismo priman lo temático y lo narrativo, pero no existe una búsqueda de los orígenes desde la forma, que fue donde él situó la clave de esta "nueva edad del arte de América". Por otra parte, su cierto rechazo hacia el muralismo mexicano también tenía que ver con la dimensión política de este, en el sentido de que el muralismo pretendía poner el arte al servicio de la revolución y convertirlo en arma contra la burguesía, lo cual, a juicio de Moreno Galván, iría en detrimento del arte. Pese a su militancia comunista, el crítico español jamás transigió con esa vieja tendencia del "Partido" por reducir el arte a propaganda y herramienta política, como deja ver en uno de sus manuscritos al referirse a la corriente artística de los "realistas socialistas": "proponen la degradación del arte hasta las zonas que ellos consideran accesibles a 'la masa'. Su fin último es convertir el arte en propaganda." (Moreno Galván, s.f.: 3) En este mismo sentido, señalará Antonio R. Romera sobre el muralismo mexicano que "esta pintura constituye el episodio más sonoro de lo artístico en Latinoamérica. Pero el rasgo principal de ella no ha sido plástico, aun cuando se haya expresado en líneas y colores, sino sociológico y político." (Romera, 1994: 15) Por otra parte, Moreno Galván también reconoce aspectos positivos al muralismo mexicano, como su dimensión "auténticamente popular", pero sobrepone su aspecto negativo, que consistía en que "exigieron la servidumbre a un credo riguroso, definieron dogmáticamente a la realidad y le cerraron el paso a toda posible heterodoxia." (Moreno Galván, 1958a: 19) Alguien como Moreno Galván, firme defensor de la libertad como principio de autonomía del arte, no podía transigir

con eso. De ahí que escriba en otro artículo sobre el muralismo: "poseído de su autosuficiencia, trocó su papel y dejó de actuar al dictado de una aspiración popular para convertirse en dictador de un futuro del arte" (Moreno Galván, 1959: 165). En este mismo sentido, hablará también en uno de sus manuscritos de "esa ley de servidumbre que trae consigo lo mural, y se entrega de lleno a lo demagógico y socializador anteponiéndolo a los principios primarios del arte" (Moreno Galván, 1952: 2). No puede ser casual la proximidad de esta tesitura con dos críticos latinoamericanos contemporáneos suyos, como Juan Acha y Jorge A. Manrique, con los cuales que Moreno Galván coincidiría además en 1978 en el Primer Encuentro Americano de Artistas y Críticos celebrado en Caracas. En la línea del crítico español, señala Manrique a propósito del muralismo mexicano de los años treinta: "Había perdido impulso la preocupación de búsqueda formal y, en cambio, cobraba mayor importancia la temática de alabanza de lo local, de la exaltación del glorioso pasado indígena." (Manrique, 1994: 27) Juan Acha, por su parte, sostenía en esa misma dirección:

> "El muralismo tuvo el mérito de postular la necesidad de que pintemos de manera diferente a las establecidas. Pero careció de aquellas ideas e ideales que van directamente al descubrimiento de las posibilidades que entraña el arte occidental culto, en tanto que éste porta el germen de su renovación y transmutación; su destrucción inclusive. Prefirió, en cambio, agotar las posibilidades que ofrece lo viejo para renovar el arte culto en un sentido nacionalista: el mural, lo prehistórico, el folklore y el alma popular." (Acha, 1984a: 48) Las coincidencias en sus juicios críticos no pueden ser más evidentes.

En su particular cruzada contra el muralismo, Moreno Galván concentró sus ataques en las figuras de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. A este último, lo ataca fundamentalmente por haber sido el autor del *Llamamiento a los plásticos de América* de 1921, donde se sentaron las bases del muralismo mexicano en su dimensión ortodoxa. La principal acusación que les lanza Moreno Galván consiste en que: "De la misma manera que con el arte colonial se había olvidado la realidad aborigen de América, con el arte elaborado en la rebotica teórica de los dos maestros se pretendía ignorar por extraña la realidad occidental y española." (Moreno Galván, 1956e: 67) Es decir, se había abortado a modo de "venganza" una dimensión esencial de la raíz múltiple de lo americano. No obstante, el principal blanco de sus ataques fue Diego Rivera, llegando incluso a afirmar que "en un porcentaje abrumador, el muralismo es él" (Moreno Galván, 1958a: 19). Se reconoce admirador de Rivera en su paso por el cubismo entre 1914 y 1917, cuando estuvo en París, dedicándole palabras elogiosas a su trabajo en esos años. Lo mismo sucede con los inicios de su muralismo a comienzos de los años veinte, donde latía ese "acento épico y poderoso" de Diego Rivera, y vibraba aún su contacto con las corrientes artísticas experimentales de las Vanguardias en París, de las que luego renegaría. Quizás lo que apenaba a Moreno Galván era que Rivera hubiese dejado a un lado su búsqueda estética para poner el arte al servicio de la política, convirtiendo con ello su fórmula artística en dogma. Quien salió perdiendo con ello, a juicio del crítico español, no fue otro que el arte, pues "cuando un problema se hace dogma es que ha perdido su virtualidad problemática y, por tanto, está trascendido." (Moreno Galván, 1958a: 19)

Dentro de los muralistas mexicanos, resulta paradójico en cambio el trato favorable que Moreno Galván concede a uno de sus pioneros, José Clemente Orozco. De hecho, lo define como "maestro fundacional de la temática mejicana" y "precursor de la pintura americana que ahora nace", ubicándolo así en un "preamericanismo vital". (Moreno Galván, 1955b: 93) Llega incluso a decir que "Orozco es quizá el último gran pintor de la América no realizada" (Moreno Galván, 1955a: 222) y que es él quien "pone a punto todas las fuerzas del arte de América para lanzarlas a la gran aventura de la forma americana total." (Moreno Galván, 1956e: 66) Para esto último habrá que esperar al pintor mexicano donde, a juicio de Moreno Galván, latirá ya plenamente la "nueva edad del Arte de América", que no era otro que Rufino Tamayo. El crítico español reconoce abiertamente su admiración por él, definiéndolo como "el primer gran

americano de la esencia total, en quien las formas no necesitan ya de una narrativa adicional para expresar su mensaje." (Moreno Galván, 1955a: 222) Tamayo, dice en este mismo artículo, "ya no narra, como Orozco, sino que mitifica, como Picasso." Eso lo convierte en "el primer pintor americano de la tierra de América" (Moreno Galván, 1955a: 216), de esa nueva edad del arte donde lo narrativo queda trascendido a favor de la búsqueda de una "nueva forma" genuina americana, mítica, expresiva y moderna. Ahí reside, según Moreno Galván, la gran aportación de Rufino Tamayo, en que "su lenguaje pictórico, sin dejar de ser netamente mejicano, es al mismo tiempo el lenguaje de un nuevo arte para la América totalizada. […] Rufino Tamayo representa una unidad esencial del espíritu de América, establecido bajo condiciones mejicanas." (Moreno Galván, 1959: 169)

Más allá de México, dentro de este primer polo de irradiación del arte latinoamericano del siglo XX, también Ecuador ocupa un lugar importante en los textos de Moreno Galván. Dejaremos aquí al margen el extenso artículo que dedicó a la "escuela quiteña" (Moreno Galván, 1955d), para centrarnos en el rol central que atribuyó Osvaldo Guayasamín en el proceso de autonomía del arte latinoamericano del siglo XX. Un aspecto crucial que veía en Guayasamín era "su condición de caminante de las tierras de América", es decir, el hecho de haber recorrido el continente, atesorando con ello "una capa de superpuestas adivinaciones" que se concretó en "una visión totalizadora de América". En este sentido, reconoce como mérito a Guayasamín, al igual que a Rufino Tamayo, el haber "dejado de ser testificador de una circunstancia exclusiva, que es su nacionalidad ecuatoriana, para llegar al testimonio de una realidad que se llama América." (Moreno Galván, 1955d: 58) No obstante, el principal valor de su obra plástica, a ojos de Moreno Galván, consiste en que rebasó esa condición documental con que inició su pintura para entregarse a una búsqueda formal propia. De un "expresionismo radical" fue virando hacia una "concisión expresiva que ha ido permutando en él los gestos con los signos." (Moreno Galván, 1956e: 69) Guayasamín, dice, "va abandonando la referencia a lo singularizado para conquistar lo arquetípico." (Moreno Galván, 1956c: 307) En este sentido, el crítico español veía sintetizada en este pintor "esa forma de expresionismo, tan peculiar de la nueva hora de América, que parece haber nacido de la revitalización […] de los viejos dormidos abstractismos." (Moreno Galván, 1955d: 52)

En cuanto a Bolivia y Perú, va a subrayar el marcado carácter indigenista de sus artistas del siglo XX, su inclinación expresionista y la fuerte influencia del muralismo mexicano. De hecho, en Perú destaca sobre todos a José Sabogal, al que define como "la figura situada más al sur de cuantas militan en el muralismo de corte mexicano." (Moreno Galván, 1956e: 69) En la misma línea, el arte de Bolivia lo va a caracterizar por su componente indigenista, visible en los contenidos y en las formas, sobresaliendo la escultora Marina Núñez del Prado y la pintora María Luisa Pacheco. El arco de este primer polo de irradiación se completaría con los países centroamericanos, donde según Moreno Galván resulta más visible que en ningún otro lugar de América la influencia del muralismo mexicano. Destaca así en Honduras a Juan Antonio Velázquez, en El Salvador a Raúl Elas Reyes y Noé Canjura, en Panamá a Eudoro Silvera, y en Costa Rica a Jorge Gallardo. Pero sobre todos ellos, menciona en Guatemala al pintor Carlos Mérida, al que incluye junto a Tamayo, Lam y Guayasamín en ese arranque de un arte genuinamente americano. Escribe sobre Carlos Mérida: "su pintura ha llegado a hacer abstracción de toda arborescencia literaria, hasta quedar reducida a su síntesis natural más expresiva." (Moreno Galván, 1956d: 67)

III.2 Argentina, uruguay, chile y brasil

El segundo polo de irradiación cultural de América, según Moreno Galván, lo conforman Argentina, Uruguay, Chile y Brasil. En estos países, dirá, resulta claramente manifiesta una fuerte

herencia de los problemas formales y los postulados estéticos de las Vanguardias históricas europeas, a las que no renuncian, sino de las que anhelan formar parte. Se acusa aquí, pues, una cierta carencia de originalidad genuinamente americana, pero que se ve compensada, a su juicio, por sus amplios recursos técnicos y por una casi simultaneidad desde comienzos del siglo XX con el arte que se estaba produciendo en Estados Unidos y Europa.

El arte de Argentina fue uno de los que mayor atención acaparó por parte de Moreno Galván, tanto por los monográficos que le dedicó en *Mundo Hispánico* (Moreno Galván, 1960b: 50-52) y en *Artes* (Moreno Galván, 1961: 14), como por las muchas reseñas que hizo en *Triunfo* de artistas argentinos que expusieron galerías de Madrid en los años setenta. De Argentina destaca el crítico español su ingente producción de pintores y la elevada capacidad técnica de estos, consecuencia de ser el país que más se dejó influir por las corrientes europeas, tanto en las vanguardias de comienzos del siglo como en las precedentes épocas realista e impresionista. Argentina se convirtió así en uno de los centros de la modernidad en el arte latinoamericano, ejerciendo además un "magisterio pictórico de raigambre europea" sobre el resto de países del continente (Moreno Galván, 1961: 14). Paradójicamente, dirá Moreno Galván, en esa modernidad de origen europeo fue donde encontraron "una expresión de la más estricta argentinidad" y, al mismo tiempo, su dimensión universal (Moreno Galván, 1960b: 50). Estas tesis las desarrolla en los dos monográficos citados, en los que inicia su recorrido por el arte argentino en el siglo XIX, destacando a Pueyrredón, Della Valle y Sivori. Pero el foco de su mirada se sitúa sobre todo en el siglo XX, prestando especial atención a la figuración de Spilimbergo y Antonio Berni, al cubismo capitaneado por Petttoruti y, muy especialmente, a los "movimientos concretistas" que con su "analítica del espacio" hicieron que el rigorismo formalista propio del arte argentino alcanzase su cenit. Dentro de estos últimos, destaca a Tomás Maldonado, el movimiento "Nueva Visión", el grupo Madi, la Asociación de Arte Concreto-Invención… A esta nómina de grupos y artistas argentinos habría que añadir, según Moreno Galván, como "nombres de representativos de una pintura americana", ya genuinamente americana, a Mauricio Lasansky y a Carlos Lesca (Moreno Galván, 1956e, 69). Unos años después, desde sus artículos de la revista *Triunfo*, el crítico español también escribirá sugestivos textos sobre artistas argentinos como Rómulo Macció, que puso en tensión la abstracción y la figuración (Moreno Galván, 1970b), Julio Le Parc, cultivador del op art (Moreno Galván, 1976b), o Sarah Grilo, cuyas obras compaginan abstracción informal y grafismo (Moreno Galván, 1972). En estos últimos se da, pues, un salto desde la anterior línea formalista a las nuevas corrientes artísticas de postvanguardia, siempre en consonancia con el arte que se estaba produciendo en Europa y Estados Unidos. Esta referencia a la influencia extranjera seguirá siendo por tanto decisiva en todo el arte argentino del siglo XX.

En el caso de Uruguay, Moreno Galván destaca igualmente el predominio de una influencia teórica y conceptual del arte europeo y, en consecuencia, la presencia de un fuerte rigorismo formalista. Su foco de atención se sitúa en lo que denomina "la gran trilogía del arte uruguayo": Pedro Figari, Rafael Barradas y Joaquín Torres García (Moreno Galván, 1955b: 94-97). No obstante, fue este último quien acaparó mayor interés por su parte, destacando de él la intensa "actividad indagativa y dialéctica" que desarrolló en sus textos sobre arte, y la materialización de esos planteamientos teóricos en su obra plástica. A ojos del crítico español, la fase más interesante en la pintura de Torres García fue su "constructivismo", un "universalismo constructivo" que se vincula con la pintura americana genuina sobre la base de su formalismo y la síntesis racional de raíz europea. Desde ahí, interpreta a Torres García como "el símbolo máximo de un arte de la tierra de América con postulados europeos." (Moreno Galván, 1956e, 66) Ahora bien, según concebía Moreno Galván la autonomía del arte latinoamericano, matiza que su pintura estaba aún lejos de ser americana, por lo que la define en torno a un "preamericanismo

racional" (Moreno Galván, 1955b: 93), en el sentido de que el arte latinoamericano aún tenía que conquistar su propio americanismo.

En cuanto a Brasil, resulta paradójico que el crítico español apenas dedicase un artículo a su arte, centrándolo además en su arquitectura (Moreno Galván, 1978b). Decimos que resulta paradójico porque, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, Brasil se había convertido en uno de los epicentros mundiales del arte, especialmente desde la arquitectura, pero también con un importante movimiento pictórico a raíz de la aparición de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo en 1922 y de la Bienal de Sao Paulo en 1951. No es algo que ignorase Moreno Galván, pues en el citado artículo menciona a la generación de arquitectos brotados de la Escuela Nacional de Bellas Artes dirigida por Lucio Costa, desde Rin Levi a Oscar Niemeyer. Pero el caso es que apenas hay rastro en sus artículos de pintores brasileños, a excepción de los afamados Emiliano de Cavalcanti, Cándido Portinari y Lasar Segal. De otros como Xul Solar y Tarsila do Amaral no hay ni una sola mención, por lo que sus conocimientos del arte brasileño debían ser muy limitados, acaso por la barrera de la lengua. En todo caso, Brasil quedaría encuadrado en este segundo polo de irradiación cultural por tener, como Argentina y Uruguay, su punto de referencia en las corrientes formalistas del arte europeo.

Junto con Argentina y México, el país americano al que más páginas dedicó Moreno Galván fue Chile, no solo por su mencionado viaje a Santiago en 1971 y todo lo que supuso, sino también por la atención que captó su movimiento artístico. Se trata además de un caso singular dentro de este "segundo polo de irradiación", puesto que las vanguardias europeas no penetraron el país andino mediante el formalismo, sino a través del surrealismo, de un surrealismo genuino, que a su juicio se caracterizaba por la búsqueda de la elementalidad propia del país, oculta en su geología. En esta línea, Moreno Galván destaca entre los pintores chilenos a Roberto Matta, que representaba al surrealismo en esa "metamorfosis" por la cual "había dejado de ser tendencia para convertirse en potencia" y diluirse en la vida de todo el arte, hasta convertirse en la "levadura del arte". Esta es la tesis central de Moreno Galván a propósito de la herencia que dejó al mundo del arte el surrealismo, como "virus fermentativo para una nueva conciencia de la realidad" y que "se diluyó en casi todo los ámbitos del arte." (Moreno Galván, 1973: 34) A su juicio, Matta y Miró fueron los principales adalides de ese cambio, en el sentido de que el gran pecado del primer surrealismo fue confundir la realidad con la representación, con lo cual alcanzó una super-representación, pero no una super-realidad. Y fueron Matta y Miró, quienes liberaron al surrealismo de la "dictadura de la imagen", desbordando a la imagen y a la representación desde la imaginación: "Matta -dice Moreno Galván- ha llevado, efectivamente, a la imaginación al poder pictórico. Esa es su obra." (Moreno Galván, 1970a: 31) Dentro del arte chileno, también prestó especial atención al Grupo Signo, donde según su criterio latía al cambio de pulso generacional de la pintura chilena del siglo XX. En este grupo, conformado por José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Bonati, Moreno Galván destaca sobre todo a José Balmes, del cual subraya la serenidad que se extiende sobre sus lienzos y cómo la inclusión de un signo supone en sus obras la estigmatización de esa serenidad y, al mismo tiempo, su punto de referencia (Moreno Galván, 1962). Cabe destacar por último cómo tras el golpe militar que acabó en 1973 con el gobierno socialista de Allende, Moreno Galván no dejó de denunciar lo que se vivía en Chile. Así, al reseñar en 1976 una exposición del pintor chileno Gastón Orellana en la Galería Juana Mordó, escribe: "son cuadros referidos a la realidad actual chilena […] a la tortura sistemática, a la organización científica de la barbarie policial, al exterminio campoconcentracionario, al predominio también científico de la barbarie sobre la inteligencia…" (Moreno Galván, 1976a: 64) Del mismo modo, al reseñar una exposición del artista chileno Pablo Burchard en la Galería Durban a finales de 1977, incide que en que tras el Golpe de Pinochet decidió quedarse en España, para subrayar desde ahí la "chilenidad" de sus pinturas, visible en cuanto en su

"elementalidad más indómita" trasluce la "loca geografía" del país, al igual que sucede a tantos pintores chilenos. (Moreno Galván, 1977e: 61).

IV. CUBA, COLOMBIA Y VENEZUELA

Finalmente, llegamos al tercer polo de irradiación cultural de América, que Moreno Galván ubica en la cuenca del Caribe, incluyendo ahí a Cuba, Colombia y Venezuela. En el arte cultivado en estos países a lo largo del siglo XX, lo relevante según el crítico español es que se produjo un cruce de corrientes entre el deseo de testificación propio del primer polo y el rigorismo formal del segundo. Y es ahí donde, a su juicio, "cabe esperar la aproximación más exacta de lo que se viene intuyendo hoy como un arte genuinamente hispanoamericano", "la espiritual forma de la expresión americana", el "futuro arte de América" (Moreno Galván, 1956b: 70-75).

Empezando por Venezuela, entre los textos de Moreno Galván podemos destacar la reseña que hizo a la exposición "Ocho artistas venezolanos", de la Galería Aele de Madrid en 1974. Entre estos destaca: a Oswaldo Vigas, cuya pintura logró unificar "el vegetalismo y la geometría" (Moreno Galván, 1974b: 53); a Carlos Cruz Díez, que genera sus obras desde una fuerte tensión entre racionalidad formal y dinamicidad (Moreno Galván, 1975: 59); y a Hugo Baptista por su extrema libertad en el uso del color (Moreno Galván, 1977a).

En cuanto a Colombia, Moreno Galván sitúa su producción artística del siglo XX en el cruce entre dos corrientes: la corriente formalista de Buenos Aires y la corriente documental de México. En esta dirección afirma que: "La pintura colombiana está asentada en un fuerte rigorismo formal; pero en toda ella se acusa un claro deseo de testificación." (Moreno Galván, 1956b: 77) Entre los artistas colombianos, menciona al muralista Gómez Jaramillo, a la grabadora Lucy Tejada y al pintor expresionista Pedro Nel. Sin embargo, todavía "se trata de un americanismo no logrado". Según el crítico español, para alcanzar en Colombia un "encuentro con la esencia americana" habría que esperar al pintor Alejandro Obregón (Moreno Galván, 1956e: 69). Destaca de este "su predisposición para hacer síntesis de la forma" y cómo desde ahí alcanzó a realizar "un arte de testificación americana". (Moreno Galván, 1956b: 77) Puede lograr testificar, matiza Moreno Galván, pero a través de la síntesis de la forma como medio para definir sustancialmente a un ambiente. Por esa razón incluye a Alejandro Obregón entre los pintores de la "nueva edad del arte de América".

Acabaremos nuestro viaje en Cuba, país a cuyo arte dedicó Moreno Galván un largo manuscrito firmado en 1952, tras la I Bienal Hispanoamericana de Arte, y varios artículos. En el manuscrito afirma que "la pintura cubana es la que posee en más alto grado el sentido de la totalidad", al conformar sus artistas un "cuerpo homogéneo", consecuencia de "la conjunción de sus esfuerzos aislados". Señala además como ingredientes primarios de esta pintura cubana del siglo XX "lo colonial y lo negro" (Moreno Galván, 1952: 2-4), en correspondencia con esa "síntesis de lo diverso" a la que aludíamos unas páginas atrás. Tras un repaso a los precedentes artísticos de la nueva generación de artistas cubanos, el crítico español se centra en estos últimos, prestando especial atención Amelia Peláez, Wilfredo Lam y López Dirube, y acaba sentenciando lo siguiente: "tengo una gran fe en que sea Cuba el primer país de América donde un gran florecimiento de las artes se de en forma unitaria como el Renacimiento italiano." (Moreno Galván, 1952: 18). Esta tesis siguió manteniéndola años después, viendo en Wilfredo Lam al máximo exponente de la pintura cubana y uno de los protagonistas de aquella "nueva edad del arte" de América. De hecho, le dedicó un monográfico en la revista *Goya*, donde traza los comienzos de su trayectoria, entre Madrid y París, y sitúa en los años cincuenta su madurez artística. Pero en lo que insiste sobre todo Moreno Galván es en la importancia de esa etapa de su

formación, pues fue lo que le permitió deshacerse del academismo en que había sido formado y alcanzar sus propias raíces, sirviéndose para ello de las herramientas puestas en juegos por las corrientes artísticas de las Vanguardias. En este sentido, la clave de la pintura de Lam, según Moreno Galván, radica en su "puesta en juego del mecanismo de todos sus recuerdos ancestrales por una nueva floración del demonismo primitivo que habitaba en su persona, que le ha conducido directamente a crear la obra de arte como una consagración." (Moreno Galván, 1958b: 93) Se trata, pues, de "un arte que fluye desde los demonios de la naturaleza hasta su concreción en el lienzo." (Moreno Galván, 1958b: 93) Eso es lo esencial en la pintura de Lam, su "raigambre mágica", que Moreno Galván interpreta como "la subyacencia a unos ancestros y la presencia de un demonismo", que están vivos en sus recuerdos como presencia, y así se trasladan a sus obras. Si a ello sumamos su formación europea, en esta tensión hallaríamos la clave de por qué Moreno Galván situó en Wilfredo Lam y la pintura cubana una de las más genuinas manifestaciones de la "nueva edad del arte de América".

V. BIBLIOGRAFIA

Acha, Juan (1984a). *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas, Galería de Arte Nacional.

Acha, Juan (1984b). "Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística", en *Plástica Lationamericana*, nº 12, pp. 21.24.

Allende, Salvador (1971). [Carta a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176536, Arch. MG 30, Nº Reg. 176422.

Araujo, Emanoel (Coord.) (2009). *Museo de la Solidaridad Salvador Allende: estética, sueños y utopías de los artistas del mundo por la libertad*, Sao Paulo, Imprensa Oficial del Estado.

Bayón, Damián (1973). *Aventura plástica en Hispanoamérica*, México, FCE.

Bayón, Damián (Coord.) (1994). *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI.

Bellido Gant, María Luisa (2005). "Derroteros del arte latinoamericano en España", en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Coord.), Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 263-284.

Cabañas Bravo, Miguel (1996). *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, CSIC.

Castro Flórez, Fernando, y Jiménez, José (1999). "El arte de las Américas", en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, pp. 9-15.

De Juan, Adelaida (1994). "Actitudes y reacciones", en Damián Bayón (ed.), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, pp. 34-44.

De la Torre, Alfonso (2017). "José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad", en Regina Pérez Castillo y Miguel Ángel Rivero Gómez (eds.), *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX*, La Puebla de Cazalla, Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, pp. 57-79.

Escobar, Ticio (2011). "Arte indígena: el desafío de lo universal", en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina,* Madrid, Turner, pp. 31-52.

Fevre, Fermín (1994). "Las formas de la crítica y la respuesta del público", en Damián Bayón (ed.), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, pp. 45-61.

García Canclini, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo.

García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* Buenos Aires, Paidós.

González Casanova, Ignacio (coord.) (2003). *La huella editorial de Instituto de Cultura Hispánica: Ediciones Cultura Hispánica y otras publicaciones: estudios y catálogo (1944-1980)*, Madrid, Fundación Mapfre.

Hernández Perera, Jesús (1957). [Carta a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176555, Arch. MG 30, Nº Reg. 176422.

Jiménez, José (2011). "Pensar desde América Latina", en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, pp. 9-22.

Manrique, Jorge Alberto (1994). "¿Identidad o modernidad?", en Damián Bayón (ed.), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, pp. 19-33.

Morais, Frederico (1990). *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana, Casa de las Américas.

Moreno Galván, José María (1952). [Movimientos Artísticos en América], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176592, Arch. MG 55, Nº Reg. 176422, pp. 1-18.

Moreno Galván, José María (1954a), "El Auto de América, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176612, Arch. MG 75, Nº Reg. 176422, pp. 1-18.

Moreno Galván, José María (1954b), "La II Bienal en La Habana", en *Teresa*, nº 4, pp. 15-16.

Moreno Galván, José María (1955a). "El mito, clave del arte americano", en *Goya*, nº 4, pp. 212-222.

Moreno Galván, José María (1955b). "Entre Orozco y Torres García", en *Goya*, nº 8, pp. 93-98.

Moreno Galván, José María (1955c). "Tres artistas de gran premio en la Bienal: Guayasamín, Ferrant, Tàpies", en *El Alcázar*, 8-XI-1955, pp. 16-17.

Moreno Galván, José María (1955d). "Pasado y presente del arte ecuatoriano", en *Mundo Hispánico*, nº 93, pp. 43-52.

Moreno Galván, José María (1956a). "Visión esquemática de la III Bienal (I)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 75, pp. 346-356.

Moreno Galván, José María (1956b). "Visión esquemática de la III Bienal (II)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 76, pp. 70-79.

Moreno Galván, José María (1956c). "Osvaldo Guayasamín", en *Goya*, nº 11, pp. 304-309.

Moreno Galván, José María (1956d). "Guayasamín, el ecuatoriano", en *Mundo Hispánico*, nº 102, pp. 39-58.

Moreno Galván, José María (1956e). "El despertar del arte hispanoamericano", en *Plástica*, nº 2, pp. 65-69.

Moreno Galván, José María (1958a). "Diego Rivera y la pintura mural mexicana", en *Mundo Hispánico*, nº 118, pp. 18-20.

Moreno Galván, José María (1958b). "La pintura de Wilfredo Lam", en *Goya*, nº 26, pp. 89-93.

Moreno Galván, José María (1958c). "La nueva arquitectura de Brasil", en *Mundo Hispánico*, nº 129, pp. 87-89.

Moreno Galván, José María (1959). "La pintura de Rufino Tamayo", en *Goya*, nº 33, pp. 164-169.

Moreno Galván, José María (1960a). *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas.

Moreno Galván, José María (1960b). "El arte argentino", en *Mundo Hispánico*, nº 148, pp. 50-52.

Moreno Galván, José María (1961). "Ciento cincuenta años de pintura argentina", en *Artes*, nº 3, p. 14.

Moreno Galván, José María (1962). "El grupo 'El Signo" de Chile", en *Artes*, nº 4, pp. 9-11.

Moreno Galván, José María (1963). "El arte actual de América", en *Artes*, nº 30, pp. 19-20.

Moreno Galván, José María (1965a). *Autocrítica del arte*, Madrid, Península.

Moreno Galván, José María (1965b). "Artistas en la Cuba de hoy", en *Triunfo*, nº 162, p. 9.

Moreno Galván, José María (1969). *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid, Magius.

Moreno Galván, José María (1970a). "Roberto Matta", en *Triunfo*, nº 422, pp. 29-31.

Moreno Galván, José María (1970b). "Rómulo Macció: en la Galería Iolas-Velasco", en *Triunfo*, nº 446, p. 46.

Moreno Galván, José María (1971). "Chile: al tiro", en *Triunfo*, nº 468, pp. 17-19.

Moreno Galván, José María (1972). "Sarah Grilo, en la Galería Juana Mordó", en *Triunfo*, nº 530, p. 63.

Moreno Galván, José María (1973). "Surrealistas del Nuevo Mundo", en *Triunfo*, nº 561, pp. 34-35.

Moreno Galván, José María (1974a). "En la muerte de Siqueiros", en *Triunfo*, nº 590, pp. 34-35.

Moreno Galván, José María (1974b). "Ocho artistas venezolanos", en *Triunfo*, nº 599, pp. 53-54.

Moreno Galván, José María (1975). "Carlos Cruz Díez, Galería Aele", en *Triunfo*, nº 645, pp. 47-48.

Moreno Galván, José María (1976a). "Gastón Orellana. Galería Juana Mordó", en *Triunfo*, nº 694, pp. 63-64.

Moreno Galván, José María (1976b). "Julio Le Parc: el sueño de la razón pictórica", en *Triunfo*, nº 712, pp.57-58.

Moreno Galván, José María (1977a). "Pintura de Hugo Baptista", en *Triunfo*, nº 728, p. 59.

Moreno Galván, José María (1977b). "Desde América Latina", en *Triunfo*, nº 759, p. 56.

Moreno Galván, José María (1977c). "La segunda tentativa de museo para Chile", en *Triunfo*, nº 763, pp. 53.54.

Moreno Galván, José María (1977d). "Museo de la Resistencia Salvador Allende", en *Triunfo*, nº 765, pp. 47-48.

Moreno Galván, José María (1977e). "Pablo Burchard", en *Triunfo*, nº 776, p. 71.

Moreno Galván, José María (1978a). "Hugo Baptista, Galería Durban", en *Triunfo*, nº 786, pp. 58-59.

Moreno Galván, José María (1978b). "Encuentro de artistas y críticos en Caracas", en *Triunfo*, nº 808, pp. 52-53.

Moreno Galván, José María (1978c). "Grupo Seis: en la Sala de Exposiciones del Centro Iberoamericano de Cooperación", en *Triunfo*, nº 809, p. 52.

Moreno Galván, José María (1979). [Carta a José García Bañón, Presidente del Centro Iberoamericano de Cooperación], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176524, Arch. MG 147, Nº Reg. 176422, pp. 1-3.

Moreno Galván, José María (2011). *Epístola moral y otros artículos sobre arte*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

Moreno Galván, José María (s.f.). [Notas manuscritas sobre América en un viaje a Oviedo], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176607, Arch. MG 70, Nº Reg. 176422.

Moro, José María (1978). [Carta a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176529, Arch. MG 147, Nº Reg. 176422.

Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas.* Madrid, EXIT.

Oyarzún Peña, Luis (1967). [Seis cartas a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176561, Arch. MG 30, Nº Reg. 176422.

Oyarzun, Pablo (2011). "La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano", en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, pp. 95-110.

Pacheco, Marcelo E. (1999). "Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo y dónde? Contextos y mundos posibles", en Fernando Castro Flórez y José Jiménez (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, pp. 127-140.

Paz, Octavio (1967). *Corriente alterna*, México, Siglo XXI.

Pérez Castillo, María Regina (2018). "José María Moreno Galván y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Chile. Compromiso ético y estético", en *Tercio Creciente*, nº 13, pp. 7-18.

Romera, Antonio R. (1994). "Despertar de una conciencia artística (1920-1930)", en Damián Bayón (ed.), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, pp. 5-18.

Traba, Marta (1994). *Arte de América Latina (1900-1980).* Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

Zaldívar, Claudia (ed.) (2013). *Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Donación de los artistas al Gobierno Popular. Fraternidad, arte, política: 1971-1973*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Zaya, Antonio (2011). "Representación y práctica de la diferencia (¿latinoamericana?)", en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, pp. 78-94.

SISMOS, APARICIÓN DE UN CRISTO Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD: OCOTLÁN, JALISCO, MÉXICO

Guerrero Gutiérrez, Casandra Yersinia

SISMOS, APARICIÓN DE UN CRISTO Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD: OCOTLÁN, JALISCO, MÉXICO

I. INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge como parte alterna de la tesis: Repropiación de la identidad ocotlense por medio de la promoción del patrimonio cultural inmaterial. Estudio de caso: Señor de la Misericordia, Ocotlán, Jalisco realizada por Casandra Yersinia Guerrero Gutiérrez. Fue desarrollando esta investigación que nos interesamos en el tema de la aparición del Señor de la Misericordia, ¿qué sucedió?¿cómo, cuándo? Y sobre todo ¿qué implicaciones tiene esta aparición para toda la ciudad?

Por ello lo que se presenta a continuación es una primera parte de dicha investigación.

Ocotlán es una población ubicada a 60 km de Guadalajara, México. Esta ciudad guarda entre sus cielos la historia de un santo el Señor de la Misericordia, creador de una de las festividades más conocidas por la comunidad y por qué no decirlo creador de la identidad de un pueblo entero.

Este hecho vino a transformar la ciudad en todos los ámbitos: cultural, social, económico entre otros, por lo que nos interesó investigar este acontecimiento, así mismo nos percatamos de cómo esta historia tiene cierto parecido con otra de suma importancia en nuestro país: La aparición de la virgen de Guadalupe.

Esta historia, se ha convertido en una tradición que lleva 171 años llevándose a cabo y permea a una ciudad entera; durante el mes de septiembre e inicios de octubre toda la población se vuelca a este festejo. Pero ¿cómo y de dónde surgió?, ¿cuál es la historia verdadera?,¿ en qué contexto se gestó?

Por esta y otras interrogantes fue que nos dimos a la tarea de sumergirnos en el pasado histórico de esta ciudad y poder dar respuesta a estas interrogantes.

A lo largo de este texto hacemos un repaso de los eventos históricos sucedidos en la ciudad desde el periodo prehispánico hasta el México (Ocotlán) independiente, repasando los siguientes periodos: Prehispánico, conquista, colonia, independencia e independiente. Mismo que nos permitirá conocer la injerencia que la religión tuvo en este acontecimiento.

Elegimos el repaso histórico, puesto que este tema ha dado mucho que hablar entre los habitantes, y cada uno tiene su propia versión de los sucesos, incluso los cronistas de la ciudad cuenta a su manera y sin bibliografía los cómos de este evento, esto nos hizo nuevamente preguntarnos ¿quién tenía la verdad histórica?.

Otro dato que cabe destacar es que la información referente a la historia de la ciudad de Ocotlán es escasa, muy pocos son los textos que hablan de la historia de esta ciudad, esta escasez nos hizo interesarnos aun más.

Falta mucho más por investigar y trabajar con respecto al tema, pero este es un primer acercamiento.

II. DESCRIPCIÓN TERRITORIAL

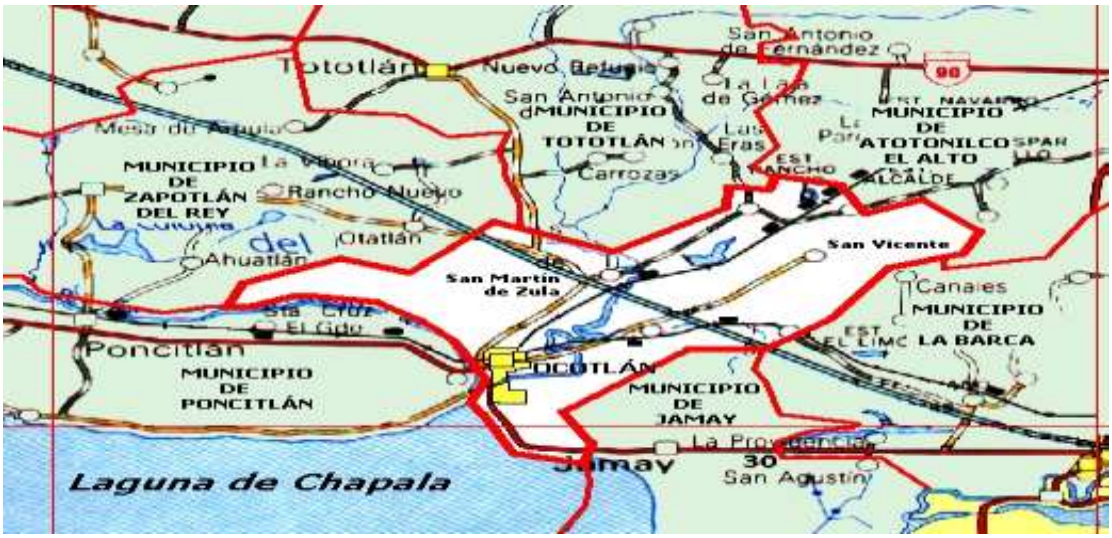
Para entender más a fondo este tema empezaremos por hacer una pequeña descripción del territorio de la ciudad. Esto con la finalidad de resaltar elementos físicos y geográficos de relevancia para la historia de la comunidad.

Ocotlán tomó su nombre de la palabra nahuatl *Ocotl,* que significa lugar entre los ocotes/pinos. La ciudad de Ocotlán, se ubica a 66 kilómetros al este de Guadalajara, Jalisco; limita al norte con los municipios de Tototlán y Atotonilco el Alto; al sur con el Lago de Chapala; al este con los municipios de Jamay y La Barca; al oeste con los municipios de Poncitlán y Zapotlán del Rey.

Ubicación: Latitud: 20° 17' 20" a 20° 37'30" N, Longitud: 102° 35'.00" a 102° 50'20" , Altitud: 1,530 msnm. Su extensión territorial es de 242.46km2.

Según datos del INEGI al 2009, Ocotlán ocupa el 0.31% de la superficie del Estado de Jalisco. En el municipio existen 51 localidades habitadas, siendo las más importantes: Ocotlán (cabecera municipal), San Martín de Zula, Joconoxtle, San Vicente (La Labor Vieja) y Rancho Viejo del Refugio.

MAPA 1. OCOTLÁN Y SUS ALREDEDORES



Fuente: https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/ocotlan

El área del municipio pertenece a la gran cuenca Lerma-Chapala-Santiago, región hidrológica Lerma-Santiago en donde se localizan los ríos Zula y Santiago, éste que nace en el Lago de Chapala y es el eje de la gran cuenca y límite intermunicipal.

En lo que respecta al río Zula, éste recoge la mayoría de los escurrimientos del área y de la ciudad, corriendo de noreste a suroeste y cruzando Ocotlán para tributar al Santiago. El parte aguas entre las cuencas del Zula y del Santiago pasa por la ciudad originando con esto que los terrenos al este del Santiago descarguen al río Zula. Además se localizan tres presas al noreste del área y escurrimientos estacionales en la misma.

El lago de Chapala actúa como regulador del clima en Ocotlán, dada su cercanía a la ciudad, 2500 metros, y además es refugio de aves acuáticas, fuente de obtención de recursos pesqueros, de ingresos por turismo y de abasto de agua de Guadalajara. Puede considerarse como área susceptible de decreto de prevención ecológica de interés estatal por encontrarse fuera de los límites municipales.

III. HISTORIA DE LA FESTIVIDAD

El dia 2 de octubre de 1847, se registró un temblor de gran magnitud en Ocotlán, Jalisco, que según las crónicas de la época duró cinco minutos, tiempo suficiente para terminar con todas las construcciones de la época a excepción de una iglesia "la purisima".

Se registraron 2 movimeintos telúricos el primero se percibió cerca de las 7:30 horas como: un leve temblor; sin embargo, el auténtico caos llegó dos horas después con una réplica sumamente violenta.

Alrededor de las 9:30 comenzó el temblor trepidatorio desatando una ola de pánico y resignación; el templo parroquial fue una de las primeras edificaciones en caer, seguido por casas y edificios de todo tipo.

Durante esta catástrofe cerca de 35 personas de los 1500 habitantes perdieron la vida; por lo que al dia siguiente se ofreció una misa por los difuntos a las afueras de "la purisima", durante ese momento entre las 9-10 de la mañana en lo alto entre una nube luminosa se apareció la imagen de Jesús crucificado, esta visión se prolongó alrededor de media hora.

> Se ha visto entre Poniente y Norte, figurada en una ráfaga como cometa reluciente, al efigie muy perfecta del señor crucificado que duró media hora y en cuyo tiempo, mas de dos mil almas que estaban en la plaza, se postraron haciendo actos de contrición. (Cerda; 1991)

En vista de tal acontecimiento y tomándolo como una bendición, se hizo un juramento por parte del pueblo y del parróco, en el que se juraba celebrar cada 3 de octubre la aparición de Jesús en la cruz y convertirlo en el santo patrón del pueblo.

Días después varios habitantes dieron testimonio del acontecimento ante la Arquidiócesis de Guadalajara.

- 10 testigos el día 4 de octubre de 1847
- 18 testigos los días 5,6 y 8 de noviembre de 1847

Varios testigos firmaron una declaración donde se contaba todo lo ocurrido, así mismo el parroco dio aviso a las autoridades eclesiasticas.

En marzo de 1848 se levanta una segunda sección de testimonios promovidos por el obispo Diego de Aranda, en este caso el testimonio se levantó a manera de pregunta y respuesta; a 17 testigos.

- Todos los testigos fueron mayores de 21 años
- De los 45 testimonios sólo 1 fue mujer.
- 10 fueron identicados como ciudadanos, 1 señor, 28 como Don y los 6 restantes no se identificaron.
- 8 reconocieron su profesión como labradores, entre los otros testigos están: el alcalde, el notario del curato, los presbisteros de la parroquia, el teniente de cura y sacerdote y el señor cura de la ciudad.
- De la 1ra sección de testimonios 4 testigos no eran originarios de Ocotlán
- De la 2nda sección de testimonios 13 no eran originarios de Ocotlán.

Estos testimonios se encuentran en el archivo histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, en la sección Gobierno, en la serie Parroquia Ocotlán de los años 1654 a 1873, en la caja número 15 de expediente en la carpeta que abarca los años de 1840-1849.

El párroco de ese entonces era Julián Martín del Campo, escribío una carta el 3 de octubre de 1847 al gobierno de la mitra de la dióceisis y otra el 4 de octubre al obispo dioscesano, contando lo ocurrido, así mismo notificó José Antonio Jiménez alcalde de la ciudad al gobernador del estado de Jalisco.

El suceso fue aprobado por el arzobispo José de Jesús Ortiz en 1911 así como se apobó la devoción al Señor de la Misericordia, por lo que las fiestas se celebran en honor a su devoción, no hay que confundir, este no es el santo patrono de la ciudad, eso no se aprobó el santo patrono es Santo Santiago, impuesto desde la época de la conquista.

Se ha mencionado que hay conocimiento de dicha aparición en el Vaticano, ya que es la única aparición de la imagen de Jesucristo conocida hasta la fecha. En 1997 el Papa Juan Pablo II envío su bendición apóstolica al pueblo de Ocotlán en el marco del 150 aniversario de la aparición. En el 2017 se realizó una peregrinación con la imagen de la aparición por europa con el fin de dar a conocer el hecho

Como recuerdo del milagro construyeron un cristo en el lugar de la aparición, a las afueras de "la purisima". Actualmente Ocotlán es la única población del mundo en la cual se tiene documentos que avalan la aparición de Jesucristo.

Las festividades inician el 20 de septiembre, con un desfile peregrinación que inicia en la estación del ferrocarril y culmina en la parroquia del Señor de la Misericordia con un *Juramento*, de los varones el Santísimo Sacramento, en el que se comprometen hasta el día de hoy, celebrar cada año una "verdadera fiesta religiosa, del mejor modo posible, viviendo los sacramentos y haciendo obras de caridad".

Posterior a la década de 1930, el pueblo se organizaba para salir a las calles en ambiente festivo, por lo tanto traían desde los Altos de Jalisco, bandas de música para amenizar los festejos, los varones acudían a la estación del tren para recibir a las agrupaciones musicales, y en procesión hasta el templo parroquial, se postraban y renovaban el juramento, a esta tradición se le conoce como la "Entrada de la música y gremios". Los gremios se dividen en los siguientes grupos de profesionistas y/o asociaciones y queda a su cargo la deocración y la peregrinación de un día de la fiesta.

- Industrias Ocotlán
- Albañiles
- Mecánicos, herreros y zapateros.
- Muebleros
- Nestlé
- Carniceros
- Panaderos y Pescadores
- Comercio chico
- Transportistas
- Cuitzeo

- Agricultores
- Comerciantes y profesionistas
- Celanese Mexicana y familia Magallón.

Actualmente las fiestas duran trece días, un novenario y un triduo, inician el 20 de septiembre con la Entrada de los (Gremios), peregrinan por las calles importantes, al llegar a la parroquía se arrodillan y entran, renuevan ante el Santísimo Sacramento la formula del Juramento, posterior participan en la Santa Misa multitudinaria.

IV. CONTEXTO HISTÓRICO

El origen de los primeros habitantes de Ocotlán se encuentra difuso y se pierde en el tiempo, es difícil establecer una fecha, pero se sabe gracias a algunos petroglifos ubicados en las cercanías del lago de Chapala que hubo una civilización que probando las bondades del territorio decidió dejar de ser nómada para establecerse en esta región.

Posteriormente aparece en registros los indígenas cocas, que se establecieron en la ribera norte del lago de Chapala, aunque de igual manera se ignora su procedencia, puesto que la mayoría de estudios de civilizaciones prehispánicas se han centrado en las grandes civilizaciones y han dejado de lado a culturas como estas.

Un dato que genera confusión con respecto al origen coca de Ocotlán, es su cercanía con los tecuexes y cuachichiles, purépechas, nahuas y caxcanes, pues esta región era la frontera entre estas culturas, a pesar de la confusión que pudiera existir, la mayoría de los historiadores han situado el origen de Ocotlán en la cultura coca, por lo que nos referiremos a la misma a lo largo de éste texto.

Los cocas no formaron un grupo homogéneo, cada asentamiento tenía sus propios caciques, no formaban tampoco un territorio, diversos pueblos que pasaban por la región iban dejando colonias, lo que generó un gran variedad lingüística y cultural. Dávila Garibi llama al occidente "refugio de los pueblos emigrados" (González Escoto:1998, p.46) ya que hasta aquí habían llegado tribus de todas partes, que ya establecidas servían a otras de reciente ingreso.

La ciudad de Ocotlán antes de la llegada de los españoles era llamada *Tasnahui,* vocablo proveniente de la lengua coca que significa: "lugar de pinos, ocotes, o teas según la interpretación que le dieron los indios trilingües" (Dávila Garibi: 1952, p.120) bajo juramento y por orden del Virrey D. Martín Enrique de Almanza en 1585.

Su religión era politeísta y permeaba todos los actos y ámbitos de la vida, entre sus creencias, pensaban que al morir tenían que cruzar el río *Chic avac* o río de las nueve almas (hoy Lerma) en una barca para llegar a la otra vida.

Su lengua era la coca, aunque hay mucha especulación de la procedencia y la construcción de la misma, se sabe que también usaban el náhuatl, pero es considerada una lengua corriente, por lo que la lengua coca tardó mucho en ser desplazada por el náhuatl creando mayor dificultad en el entendimiento a la llegada de los españoles.

El lago de Chapala era su mayor recurso, en el alimento, el comercio y en las batallas, fue por ello que esta región fue conocida por su autonomía, por la riqueza de sus recursos dándoles gran potencial económico y sociocultural.

Ésta es una de las características más importantes en la formación de la identidad, los cocas no dependían de grandes civilizaciones para subsistir, ellos tenían todo a su alcance, este mismo factor de la mano de la dificultad de su lengua, fue un gran obstáculo en la conquista.

IV.1 Evangelización e inconformidad

En 1540 inicio la evangelización de esta zona y quedó a cargo de los franciscanos mediante un acercamiento pacífico. Ellos construyeron el hospital de la Limpia y Purísima Concepción y la capilla La Purísima; de forma rústica el templo parroquia del apóstol Santo Santiago. Los "bautizos fueron la introducción no solo de los indígenas en la cristianidad, sino también en la civilización" (Dávila Garibi:1952, p.274).

La organización religiosa de los indios del occidente era débil, si se compara con otras civilizaciones del centro, por lo que se consideró que esta situación favorecería el proceso de evangelización.

Fray Antonio de Segovia y Fray Juan de Badillo administraban las provincias de Tonalán, Tlaxomulco, Ocotlán, entre otras. Una de las principales dificultades con las que se encontraron los franciscanos fue la enormidad del territorio, la dificultad de comunicación entre zonas y el aislamiento de los habitantes, estas condiciones dificultaban la evangelización ya que era difícil asegurar un verdadero cambio en tanto la moral y la religión, pues muchas veces los indios bautizados al regresar a sus territorios, volvían a sus anteriores creencias, "había indios que si en apariencia habían admitido la nueva fe, en secreto seguían adorando a sus viejos dioses y ofreciéndoles sacrificios"(Alvear Acevedo:1995,p.106).

Según Dávila Garibi (1952) tres fueron los principales obstáculos con que tropezaron los religiosos franciscanos para conseguir que los indios abrazaran el cristianismo, uno de ellos fue el tan reducido número de evangelizadores, otro fue la diversidad de idiomas y dialectos nativos; pero el mayor de todos los obstáculos fue la poligamía.

De igual manera los franciscanos introdujeron la imagen de Santo Santiago y lo propusieron como Santo patrono de la ciudad de Ocotlán, ya para esta época los esfuerzos por la evangelización se empezaban a complicar y así lo constata el cardenal José Garibi Rivera, quien en una visita a la ciudad se percató que el santo recibía homenaje de dos formas: "unas veladoras estaban encendidas a la altura de Santo Santiago y otras delante del caballo" (Cardaillac:2009, p.200). De esta manera el cardenal se dio cuenta de que el caballo recibía veneración, esto nos remite a la antigua creencia indígena, así pues la creación de mestizaje cultural y religioso.

Por lo que para 1585, se mandó retirar de los templos las pinturas y esculturas de caballos, serpientes y otros animales, para acabar con la idolatría.

En el año 1576 los franciscanos dejaron Ocotlán y la enseñanza religiosa pasó a manos de los agustinos, quienes reconstruyeron el antiguo templo y construyeron uno de mayor tamaño, así como un convento. Pero los indígenas seguían manteniendo "el disimulo y la inercia en la práctica de la religión impuesta y la clandestinidad y encubrimiento de sus ideas y rituales propios" (Castillero:2005, p.270).

Las diócesis estaban divididas en parroquias, éstas eran importantes pues delimitaban el territorio de acción de los evangelizadores. "La significación que tuvieron las diócesis en Nueva España fue considerable, no solo en lo religioso sino también en lo relacionado con la cultura" (Alvear Acevedo:1995,p.80).

En la diócesis de Guadalajara iban surgiendo santuarios, lugares de culto especial que se afirman como centros de atracción espiritual para un amplio territorio distinguiéndose los

dedicados a Cristo, por lo común crucificado en comunidades indígenas atendidas por ordenes religiosas. Estos se convirtieron en centros de religiosidad de gran capacidad integradora.

La elección de patrono para el santuario se hacía por medio de la selección eclesiástica, eran los obispos los que promovían santos de su especial devoción y declaraban sus fiestas como fiestas de guardar. Entre los más famosos estaba el apóstol Santiago, por su participación en la guerra de la conquista.

En el caso de Ocotlán la elección del patrono quedó en manos de las órdenes mendicantes, otorgando a esta ciudad a Santo Santiago como patrono de la misma.

En 1658 Ocotlán toma la categoría de curato y su primer párroco fue Fray Juan de Medina. La obra de evangelización fue difícil al principio, puesto que desde el inicio hubo resistencia, porque la religión se encontraba ligada a lo sociopolítico. "La oposición violenta fue excepcional, y se localizó, más bien hacia el norte o hacia el occidente" (Alvear Acevedo:1995,p.104).

En 1767 el curato de Ocotlán paso a manos del clero secular, bajo el control del clero se pidió a Fray Antonio Alcalde que Ocotlán fuera parte de la diócesis de Guadalajara, usando como argumento para ello la lejanía con su antigua diócesis en Morelia. Se consiguió formar parte de la diócesis de Guadalajara a pesar de la resistencia de Valladolid, ya que esto representaba bajas importantes en sus arcas de recaudación de tributos y diezmos.

Así pues la evangelización en manos del clero se tornó en "formas de impositivas y de control que a su vez se encuentran en la evangelización-vehículo espiritual para el sometimiento del indígena-". (Castillero Manzano: 2009, p.125).

Consecuencias de la toma de poder del clero secular fue el repartimiento forzoso, manera en que se materializó el dominio español sobre la mano de obra nativa, así pues ante esta ofensiva contra la integridad espiritual, física y territorial de las comunidades, el indígena desarrollo diversas formas de resistencia, ejemplo de ello fueron las manifestaciones violentas contra representantes del domino, asesinatos, huídas, dependen del pueblo y de sus formas de percepción de la realidad.

Por lo que los indígenas recurrieron a los preceptos legales coloniales para defender su territorio, por medio del uso del procedimiento epistolar para acercarse a la jerarquía eclesiástica y demandar al obispo acciones de intervención ante el mal proceder del representante de la iglesia en el pueblo.

Durante el "último siglo del domino español existen evidencias de los curas de centro y occidente de México, cuya conducta dejó qué desear por realizar actos prohibidos y comportamientos impropios" (Taylor en Castillero Manzano:2009,p.132). Otorgándole al párroco una actitud dual: padre-verdugo, amor-temor.

El clero secular adoptó el control de la región a mediados del siglo XVII, y como hemos observado a lo largo de este apartado, no tuvieron la misma relación ni trato con los indígenas, como las ordenes mendicantes. Lo que se vio reflejado en una serie de conflictos y quejas entre sacerdotes e indígenas por el maltrato y violencia física, que no pararan hasta la independencia.

IV.2 La lucha de independencia

Al iniciarse la independencia en cuanto al ámbito religioso, el clero estaba descontento, por el establecimiento de las nuevas leyes promulgadas en la constitución de 1812, se quería

mantener el país bajo el gobierno establecido por las leyes de Indias, sin que gozara de ninguna de las leyes impuestas por la constitución. Por lo que algunos párrocos conspiraron de la mano de insurgentes para lograr la independencia de México, pues esto les significaba no seguir la nueva constitución española y conservar sus bienes y privilegios.

Así que muchos sacerdotes y religiosos, estuvieron a favor de la autonomía de la colonia respecto de la Corona Española. Así mismo la religión y la política se vinculaban y tenían como máxima independentista la unidad religiosa, es decir que se mantuviera la fe católica, evidenciando lo arraigado de las ideas católicas.

A pesar del apoyo por parte de los religiosos a la independencia, todavía en 1804 en Ocotlán la población no estaba conforme con los párrocos por la extrema violencia de ellos hacia los pobladores indígenas.

En 1810 "dos grupos de insurrectos hicieron su aparición en el horizonte tapatío: uno con Toribio Huidobro y otro por José Antonio Torres" (Muriá: 2008, p.72).

En 1812 en el marco del movimiento insurgente, la resistencia en la isla de Mezcala, la resistencia estrategia cotidiana de la vida de los pueblos aunque recurrieron a preceptos legales, la dominación y el atentado a sus costumbres y valores, termino por incitar a los actos violentos de resistencia.

En la rebelión de Mezcala el ejército realista no logró someter a los indígenas sublevados; ellos demostraron la capacidad de lucha del pueblo anteriormente citada.

Marcos Castellanos, presumiblemente cura de Ocotlán, (aunque en el archivo de la parroquia no aparece su nombre), fue el principal estratega militar en la ocupación de Mezcala como centro de defensa de la rebelión, pues idea era resguardarse en la isla como medio de protección. Se juntaron en la isla todos los jefes insurgentes, José Encarnación Rosas, el padre Marcos Castellanos, don Luis Macías y José Santa Ana, y acordaron formar un bloque de resistencia cuyo punto central sería la isla de Mezcala

Durante los 4 años de lucha hubo muchas derrotas por parte de ambos lados, por lo que la corona envía a al coronel Ángel Linares, el cual se instala en Ocotlán, cuyos habitantes no oponen resistencia por temor a lo ocurrido en Tizapán, que terminó envuelto en llamas. El coronel Linares estuvo en la ciudad hasta 1813, en ese período muchos habitantes huyeron a los cerros y los que se quedaron poco salían de sus casas.

Para 1814 el alcalde Francisco Navarro Gómez, permitía que se usará la ciudad como cuartel, esto se reforzaba con ayuda del cura Pablo Pintado y Patrón (cura de la parroquia de Santo Santiago de 1803-1807, de 1807-1820 no hay registro por la independencia), del cual si tenemos archivos que avalan su existencia; este castigaba a los indios insurrectos de forma violenta.

En 1815, los habitantes de Ocotlán, entre ellos María Inés Navarro preparó un gran cargamento de maíz, junto con algunas armas, que entregó a Santa Ana el cual lo llevó de contrabando a la isla de Mezcala, ya que los realistas habían cercado la isla para que estos no tuvieran forma de abastecerse. El general De la Cruz dispusó que se rindieran los rebeldes y envió una canoa con mensajeros ofreciendo indulto a todos, con la encomienda de que si no lo aceptaban les dijeron a los rebeldes que correría un río de sangre, a lo que el jefe insurgente respondió junto con los otros que preferirían que corriera el río de sangre.

Este hecho llevó a los insurgentes a la ciudad de Ocotlán que se había convertido en un cuartel militar, José de Santa Ana atacó la ciudad, pero se topó con una fuerte resistencia por parte de los realistas, por lo que las luchas continuaron.

En 1816 José Santa Ana va a la isla a comunicarle a Marcos Castellanos las promesas de los realistas que buscan finalizar con esta lucha, estos prometían que los rebeldes serían tratados con consideración y que se reedificarían los pueblos, se otorgarían animales y semillas, e incluso se haría una exención de los tributos durante el tiempo que tardaran en recuperarse. Los indígenas entregaron sus armas sin resistencia convencidos por la palabra de Santa Ana, aunque algunos de ellos se sintieron engañados por los líderes de la rebelión.

Aun durante este período las identidades presentes son las de resistencia por parte de los indígenas y la legitimadora que pasó de ser una identidad legitimadora por parte del catolicismo durante la evangelización a una identidad legitimadora por parte de los realistas.

Hay que recordar que la identidad es un proceso social, en la que los individuos o los grupos se van definiendo así mismos en estrecha relación con el otro y siguiendo a Giménez "toda identidad implica no sólo compartir una memoria y un repertorio de símbolos, si no también fronteras con respecto a un afuera" (Giménez en Samour: 2002, p.21). Esto queda claro ya que la división entre los habitantes del territorio de Ocotlán queda muy bien establecida durante la independencia del país.

El año de 1820 con la firma de la Constitución de Cádiz supuso una amenaza para las estructuras de la sociedad mexicana, y por ello se reactivo el interés por la emancipación de la sociedad y de la iglesia, misma que se realizó en 1821 en la Audiencia de Guadalajara.

Con la entrada del ejercito Trigarante a la capital, quedó consumada la independencia el 27 de septiembre de 1821 y al mismo tiempo comenzaban una nueva época para la iglesia, los tres siguientes años fueron de un fuerte simbolismo para el futuro de la iglesia y el nuevo Estado.

El Estado-nación mexicano adoptó el modelo político republicano, sin embargo una modernidad republicana y liberal no tardó en triunfar con la adopción de la Constitución de Apatzingán en 1824.

Según las nuevas leyes de la Constitución de Apatzingán, la división política del Estado de Jalisco, sustituía la palabra partidos por departamentos, quedando el Estado de Jalisco dividido en 26 departamentos, ese mismo año se aprobó la Constitución Política del Estado de Jalisco y dividió al territorio en 8 cantones.

Cada cantón a su vez tenía congregaciones, haciendas o ranchos. El tercer cantón fue el de la Barca al que pertenecía Ocotlán. A Ocotlán le pertenecían "la congragación de Zula, las haciendas de San Andrés y San Juan, más 16 ranchos" (Vargas Razo: 1998,p.43)

Estas mismas leyes convirtieron a los antes indios en ciudadanos, "buscando eliminar por vía jurídica una realidad social que a principios del siglo XIX representaba más de la mitad de la población en la región occidental" (Aldana: 2005, p.85), sin embargo los indígenas aun permanecían ajenos a la nueva sociedad.

Devaluados étnica y culturalmente, los indígenas seguían luchando por la defensa de sus derechos, las comunidades siguieron intentando agruparse en defensa de sus derechos, ejemplo de ello fueron las poblaciones de Poncitlán, Ocotlán, Tula, Chapala, entre otros; quienes solicitaron al Congreso local un abogado que defendiera los intereses de sus propiedades.

Ya que estos no podían aprovechar plenamente sus propiedades conferidas por la ley, no solo por la ineficiencia de las leyes, sino por los enemigos que tenían los indígenas. Si bien conforme a la ley, las tierras eran regresadas a sus dueños, el gobierno no les daba a los indígenas los recursos necesarios para trabajarlas y mantenerlas, por lo que las propiedades eran vendidas a los hacendados, ocasionando nuevamente luchas que se volvían un circulo sin fin.

Sin embargo, estaban convencidos que "la rebelión era el único camino posible para evitar una humillación mayor a la que sufrían cotidianamente" (Aldana: 2005, p.86) y defender sus propiedades y lo que aun restaba de su cultura.

V. CRISIS DE LA IGLESIA

El impacto de las reformas Borbónicas logró la unión de los grandes poderes que gobernaban la sociedad, la religión y el nuevo gobierno republicano, lamentablemente el mejor constituido por el tiempo que llevaba en pie era la iglesia.

La independencia no debe ser motivo para una pérdida de la conciencia histórica, de la identidad lograda, de algún modo el presente y el futuro de la iglesia estaban condicionados a la conservación de la continuidad cultural y la conservación de la identidad.

El catolicismo era cultura y servía de "principio identificador y unificador de una sociedad segmentada, diversificada desde un punto de vista racial y étnico" (Bastian: 1998, p.423). Esta instancia aseguraba la continuidad, conservaba la adhesión de la comunidad a la fe católica. Romper la unidad católica podía desestabilizar un Estado-nación naciente para el cual el principal principio unificador común era el catolicismo. Por lo que el Estado intentó regular el catolicismo como única religión.

La religión católica era el lazo más firme de unidad nacional, la religión era la primera de las tres garantías del ejército Trigarante, ya que en su articulo 16º tiene como primera misión "la conservación de la religión católica, apostólica, romana, cooperando por todos los modos que estén a si alcance, para que no hay mezcla alguna de otra secta" (Del Arenal: 1998, p.77).

Los documentos suscritos por Iturbide en 1821, justifican y hacen necesaria la independencia para salvar la religión católica amenazada por Napoleón y los afrancesados. Después de la consumación de la independencia la justificación religiosa siguió siendo invocada.

En el artículo 3º de la Reglamentación Provisional Política del Imperio Mexicano establecía que " la nación mexicana, y todos los individuos que la forman y formarán, profesan la religión católica, apostólica, romana, con exclusión de toda otra. El gobierno protector de la misma religion reconoce la autoridad de la Santa Iglesia" (Acevedo:1995,p.192).

De igual manera en el Acta Constitutiva de la Federación, en su articulo 4º mencionaba que "la religión de la nación mexicana es y será perpetuamente la católica, apostólica y romana" (Acevedo:1995,p.192).A su vez la Constitución de 1824 reprodujo en su articulo 3º lo asentado en el artículo 4º del acta.

Sin embargo las relaciones entre la iglesia y el Estado se convirtieron en una guerra, pues "no era posible que el gobierno se conformará con que el clero se declarara independiente del poder civil, y al mismo tiempo le impusiera una protección forzosa de sus bienes y privilegios" (Toro:1975, p.89). Lo que ocasionó la tendencia del gobierno a declarar como enemigo a la iglesia y esta a su vez ponerse frente a frente de la protestad civil.

Entre 1823 y 1867 la estructura religiosa sufrió varios vaivenes por la inestabilidad del país y por las luchas entre los gobiernos en turno y la iglesia.

La economía se hallaba en su peor momento, faltaba orientación superior en el gobierno y carecía de programas para resolver los problemas nacionales. Esto ocasionó a su vez una crisis en la iglesia, ya que las autoridades españolas habían presionado a la Santa Sede para que no nombrara obispos en la nueva nación independizada, nombrar obispos directamente equivalía a

reconocer la independencia de los pueblos; a su vez el gobierno mexicano creó otras dificultades como al querer que el viejo Patronato lo pudiera tener el poder civil.

De igual manera en 1833 en la ley del 27 de octubre en su articulo 1º mandan cesar en toda la república la obligación civil de pagar el diezmo.

Para 1829 no quedaba un solo obispo en suelo nacional, muertes y retiros habían restado al clero y no podían restaurarse de inmediato, ya que la Santa Sede se resistía a reconocer la independencia de México, fue hasta 1836 que se reconoció.

Entre las Reformas religiosas propuestas por Gómez Farías, el Congreso aprobó leyes que ponían la vida jurídica de la iglesia en manos del gobierno. Correspondía al Estado proveer a las parroquias vacantes, mediante un Patronato Nacional, así como dar o no su consentimiento a otros nombramientos.

En 1833 se ordenó a las órdenes religiosas que desapareciera la coacción civil (práctica legal según la cual los superiores de las órdenes podían recurrir a las autoridades civiles para obligar a los religiosos a cumplir con sus votos), esto generó mucha hostilidad contra las órdenes, misma que se acrecentó con la expulsión de los religiosos centroamericanos que se encontraban en México. Esto causo polémica hablando de la defensa de la soberanía de la iglesia y el tipo de relación que debe tener el Estado para con ella.

En el ámbito educativo dentro de esta nuevas leyes arrebataba la enseñanza pública de manos del clero.

En cuanto a los bienes eclesiásticos, el gobierno dispuso que fueran incautados los que pertenecían al fondo con el que sostenían las misiones de California y Filipinas. Lo que buscaba el gobierno era despojar a la iglesia de su patrimonio con el fin de restarle fuerza y poner en circulación estos bienes para beneficiar la economía en general.

En el año 1846 próximo a una guerra con Estados Unidos propició intentos aun más explícitos de los clérigos en nuestro caso de Guadalajara de anudar el liberalismo y el catolicismo.

En 1847 durante el gobierno de Gómez Farías se aprobó la ley de "desmortización de bienes de manos muertas que declaraba la incapacidad de las corporaciones para poseer bienes raíces y se ordenaba la venta de las fincas urbanas en remate judicial" (González Escoto: 1998, p.176). Entre 1835 y 1847 bajo el régimen de Santa Anna, los bienes eclesiásticos son dejados en paz, pero de nuevo en enero de 1847 el Congreso general decreta la ocupación de los bienes eclesiásticos. La iglesia se vio sin bienes, sin dinero, sin el apoyo del gobierno ni de la Santa Sede, estaban solos.

Para hacer frente a la crisis y a la guerra contra los extranjeros, el gobierno pedía dinero para organizar la defensa nacional, causa que interesaba al clero ya que el predominio de los extranjeros en el país traería como consecuencia la libertad de cultos. De lo que no se percató el clero fue que "tocar al clero mexicano en sus bienes, era tocarlo en lo que consideraba más sagrado" (Toro:1975, p.107) y eso le ponía en una situación difícil.

Los obispos protestaron ante la intromisión gubernamental en materia que por naturaleza era eclesiástico y no de tipo político o social. En respuesta a esa actitud Gómez Farías les dio 48 horas a los obispos para que obedecieran o se expatriarían.

Para el año 1847 se facultó al gobierno para que se proporcionarán por todos los medios posibles 15 millones de pesos para la guerra con Estados Unidos. Esto significaba no solo la ocupación de los bienes eclesiásticos, sino de cualquier otro modo.

Todo este contexto histórico fue parte fundamental de la formación de la identidad en Ocotlán, a pesar que fue hasta 1847 cuando la identidad de resistencia y fragmentada que se vio durante estos periodos de tiempo terminó por consolidarse y volverse la identidad ocotlense, después del sismo del 2 octubre de 1847 y la posterior aparición del Señor de la Misericordia.

"La identidad es resultante de acuerdos y desacuerdos, es negociada y siempre cambiante" (Vera& Valenzuela: 2012, p. 273), como lo observamos durante los anteriores subtemas, la identidad es también una marca indeleble a través de momentos y circunstancias y que trasciende nuestros pensamientos y sentimientos como los expondremos en el siguiente apartado.

VI. LA CREACIÓN DE UN MILAGRO: UNA NUEVA IDENTIDAD

Durante este tiempo de convulsión el clero buscaba mantener sus privilegios, el problema radicaba en que enfrentaban no solo al gobierno liberal y a los eclesiásticos que apoyaban esta causa, ocasionando mayor revuelo en la diócesis de Guadalajara a la que para este tiempo pertenecía Ocotlán. Había que buscar una forma de controlar esas convulsiones, al menos en los lugares donde les fuera posible como se hizo en Ocotlán

El dia 2 de octubre de 1847, la ciudad de Ocotlán fue victima de un terrible terremoto, que dejó todo en ruinas a excepción de una iglesia "la purisima". Durante esta catástrofe cerca de 35 personas de los 1500 habitantes perdieron la vida; por lo que al día siguiente se ofreció una misa por los difuntos a las afueras de la iglesia "la purisima", durante ese momento entre las 9-10 de la mañana en lo alto entre una nube luminosa se apareció la imagen de Jesús crucificado, esta visión se prolongó alrededor de media hora.

En vista de tal acontecimiento y tomándolo como una bendición, se hizo un juramento por parte del pueblo y del parróco, en el que se juraba celebrar cada 3 de octubre la aparición de Jesús en la cruz y convertirlo en el santo patrón del pueblo.

Varios testigos firmaron una declaración donde se contaba todo lo ocurrido, así mismo el párroco dio aviso a las autoridades eclesiásticas. Dicho suceso llegó a la arquidiocesis de Guadalajara y fue aprobado por la misma en 1911.

Como se ha observado a lo largo de este texto la postura de los indígenas en Ocotlán era de resistencia ante las nuevas formas de la sociedad que se pretendían imponer, esta situación en conjunto con la crisis de la iglesia terminó desencadenado un desapego o mejor dicho una mayor desaprobación por parte de la comunidad ocotlense (indígena) para con la iglesia.

Durante las crisis 1833-1834, 1846-1847 se evidencio que "el clero no pudo mantener controlado a todos sus adeptos y miembros[…]la crisis económica había contribuido a escindir a la iglesia desde dentro"(Connaughton:2010.p. 201).

Considerando que a pesar de los más de 300 años de intentos para cohesionar a esta población ninguno fue fructífero y el clero temiendo por su estabilidad y poder dentro de la sociedad mexicana, tuvo que servirse de nuevas ideas para poder mantener ese poder.

"Ante el colapso de la iglesia el único recurso que quedaba era la fidelidad religiosa" (Connaughton:2010,p.36) para mantenerse ese poder, fue necesario trabajar y planear formas de conseguir esa fidelidad.

Pareciera que todo este asunto de la aparición del Señor de la Misericordia fue una de esas estrategias que el clero ideó para controlar al menos a una parte de su feligresía, que como observamos con anterioridad podían hacer temblar al Virrey.

Para mantener unidad, la iglesia elaboró los mitos religiosos de la nacionalidad y el Estado requirió de ellos para su sostenimiento, en el caso de Ocotlán la aparición del Señor de la Misericordia no solo fue tramado por la iglesia, si no por los hacendados, ya que 28 de los 45 testimonios de esta aparición quedaron en manos de esta clase social.

Por que hacemos mención que este hecho fue tramado por la iglesia, en primer lugar hablaremos de los testimonios. En ellos nos encontramos que de las 45 personas que testificaron en su mayoría eran hacendados o habitantes con puesto dentro de la iglesia y el gobierno, que se hacían llamar "Don", solo testificó una mujer.

Esto nos deja entre ver que los testigos parecieran escogidos, por otra parte los pocos de los testigos que se reconocían como labradores no sabían leer y escribir, por lo que no les quedó claro que fue lo que declararon.

En la segunda sección de los testimonios 13 de los 18 testigos no eran originarios de Ocotlán, esto nos hace nuevamente preguntarnos sobre la veracidad del hecho, ¿por qué no entrevistaron a los pobladores de la ciudad?, es cierto los testigos se dijeron estar en Ocotlán el día de la aparición y que había cerca de 2000 personas quienes observaron este hecho, entonces ¿por qué solo 45 testificaron? Esto significa que sólo el 2.25% de los posibles testigos testificó, testigos que como mencionamos anteriormente eran parte de la iglesia, del gobierno o eran ciudadanos con una clase social alta.

En esta segunda sección de testimonios 2 personas afirmaron solo ver una cruz en las nubes y no firmaron su testimonio por no saber, ninguno de estos testigos se identificó ni como ciudadano, ni don, ni señor, haciendo difícil rastrear esta información, tampoco se sabe su profesión, esto genera sospecha una vez mas de que el hecho parece gestado por la iglesia y el gobierno de la ciudad para controlar las luchas internas en la ciudad.

Existe un fenómeno llamado pareidolia, que es un fenómeno psicológico consistente en el reconocimiento de patrones significativos (como caras) en estímulos ambiguos y aleatorios. Esta tendencia a detectar rostros en lo que simplemente es un estímulo visual ambiguo y aleatorio sin una forma concreta, como una nube, tiene un alto valor adaptativo.

En un experimento realizado por investigadores y publicado en la revista *Cortex,* se les dijo a los participantes que en la mitad de un grupo de imágenes otorgadas, se podía percibir una cara, lo cual no era cierto. El 34% de los participantes fueron capaces de ver caras en las imágenes. El propósito era averiguar si el área específica para el reconocimiento de caras área fusiforme facial (AFF) se activaba cuando los participantes decían ver en las imágenes de puntos una cara. Algo que comprobaron mediante resonancia magnética. Y en efecto, así fue.

Mientras los participantes tenían la ilusión de ver una cara en los puntos, el AFF se activaba. Y esta activación esta relacionada con la vividez con que percibían la cara: Cuanto mayor era la actividad detectada en el AFF, mayor era pareidolia que experimentaban.

Existen numerosas teorías. Algunos estudios que afirman que quienes tienen fuertes creencias religiosas son más propensos a ver cosas inexistentes en objetos. El cosmólogo y escritor Carl Sagan dijo que se trata de un instinto de supervivencia, pues le permite a los humanos "identificar si el rostro que percibimos es un amigo o enemigo".

Esta investigación, aparece como respuesta al hecho ocurrido en Ocotlán, sí este acontecimiento fue gestado por la iglesia, sólo con que algunos testigos comunicaran ver la imagen de cristo, los demás mediante este fenómeno lo verían.

Por otro lado están algunos investigadores que ponen de manifiesto la estrecha relación entre el ámbito religioso y las calamidades naturales. Seguramente el sismo contribuyó a que los

pobladores se enfocaran en la religión (los creyentes), también fue una gran fuente de cohesion social.

> These cultural and religious attachments can become changed and/or affected by a hazard, which modifies a population's vulnerability. This 'evolving risk scenario' (Boyd 1976 En Harris: 2012, p. WEB) is one of the key processes that shape how societies and cultures react to a hazard currently and into the future. (Harris:2012, p. WEB)

Está claro que los desastre naturales de magnitud considerable afectan las convicciones relgiosas, ejemplo de ello es en Christchurch, Australia, donde tuvo lugar un terremoto, y después de éste hubo una conversión religiosa neta del 3,4%.

Algunos filosófos como Marx, Shopenhauer, entre otros mencionan que

> las religiones funcionan como cortafuegos emocionales contra la ansiedad y el sufrimiento; esto ocurre especialmente tras un desastre sea natural o no. Por ejemplo, tras los atentados del 11S, el 75% de los estadounidenses recurrieron en distinto grado a la oración para lidiar con el estrés. (Criado: 2013, p.WEB)

Este efecto se pudó observar en Ocotlán, los habitantes de la ciudad al no tener más a que o a quien recurrir durante este momento de desesperación y pánico, se volcaron a lo único que aun permanecia en pie, en este caso no solo fisica si no también emocionalmente la iglesia "la purísima".

Los indígenas finalmente aceptaron la religión católica, pues ya no era algo impuesto o ajeno a sus costumbres, era algo que habian visto, vivido y que habia sucedido en un momento de crisis emocional, o al menos eso les hicieron creer.

Los historiadores suelen colocar la alianza ideológica entre la iglesia y el Estado como eje de integración social de signo tradicional, ejemplo de ello fue el caso de Ocotlán, la población se organizó para trabajar en conjunto para la reconstrucción de la ciudad. De igual manera la aparición del Señor de la Misericordia funcionó como imagen integradora, ya que éste era representativo de la ciudad, fue visto por todos, lo que significaba que les pertenecía.

A partir de este momento decidieron nombrarlo santo patrono de la ciudad aunque no les estaba permitido, también a partir de este fenómeno se crearon los gremios grupos de trabajadores y/o profesionistas que se unieron para venerar a este Santo y dedicarse un día a su agradecimiento por medio de una peregrinación y la decoración de la parroquia.

Esto por un lado puede sonar a una mentira, pero es de suma importancia para la comunidad pues abona a la creación de su identidad, ya que a lo largo de esta investigación nos hemos percatado que la identidad ocotlense surgió después del sismo y de la aparición.

En primer lugar la situación económica del país no iba a contribuir a la reconstrucción, el mismo pueblo tuvo que salir adelante por sus propios medios, salió adelante solo.

Los párrocos se concebían como promotores de la civilización y el progreso de sus feligreses indígenas, "el guadalupanismo auspiciado por el clero era fundamental para afirmar el primer nacionalismo mexicano" (Branding en Connaughton:2009, p.158). Es por medio de una imagen/ aparición que se buscaba afianzar el nacionalismo, la aparición en Ocotlán quizás buscaba este mismo sentimiento en conveniencia de los hacendados, indígenas y el clero.

La religión católica en Ocotlán, siguiendo a Walsh (2009) tuvo que buscar una manera de re-colonizar a los indígenas, por medio de la creación de un santo que les era propio, que les incluía, ya que no era impuesto era algo que habían visto y de lo que eran participes.

Por parte de los sacerdotes, así como de los indígenas y demás habitantes de la ciudad hubo una "supuesta" mutua aceptación que poco a poco fue marchitando la cultura coca. La ciudad cayó en un interculturalidad funcional, a partir de este hecho se promovió el diálogo y la tolerancia, así como la inclusión al hacer equipo para restablecer la ciudad después del sismo.

> Se desarrollaron discursos tanto eclesiásticos como civiles que privilegiaron el papel de la religión en la sociedad, como elemento constitutivo fundamental…para concebir a la nación, incentivar a los ciudadanos a la acción patriótica y disciplinarlos a someter sus voluntades ante los requerimientos de la nación. (Connaughton:2010,p.15)

Existen muchas diferencias de esta aparición con la de la virgen de Guadalupe, en primer lugar hay 10 apariciones marianas probadas por la iglesia y 14 aprobadas por las iglesias locales, apariciones de Jesús crucificado no hay registros.

Por otro lado las apariciones marianas siguen un esquema que no encaja con este

Esquema: Aparición Mariana

1) El mismo tema fundamental (aparición y/o hallazgo de su imagen)

2) El origen milagroso de la imagen

3) El hallazgo de la imagen (casual, debido a una señal)

4) La duda acerca de la credibilidad del descubridor

5) La voluntad de la virgen (que la imagen permanezca en el lugar del hallazgo o que se construya una capilla o iglesia)

Fuente: (Nebel R. 1992, p.69-70)

Nos damos cuenta que la aparición del Señor de la Misericordia tiene una finalidad distinta, en este caso no aparece como una imagen que busca ser venerada o la cual necesita que se le construya una iglesia. Por el contrario esta aparición no hace ningún contacto oral con la población, no fue un descubrimiento, pareciera ser mas una muestra de poder.

Falta mucho por investigar con referencia a esta aparición, esto es solo un acercamiento al tema y a las posibles respuestas de esta aparición, seguramente hay quien cree fielmente en este evento, hay quien este seguro que fue planeado por la iglesia para ayudarle a restablecer su poder y/o dominar a esta población que se presentaba como rebelde, seguro los psicólogos le den respuesta a esto por medio de la pareidolia o incluso su relación con las catástrofes y los estados de crisis.

La respuesta a este evento queda en manos de quien lea e investigue el hecho, nosotros con el repaso histórico realizado y conociendo a la comunidad nos atrevemos a decir que fue fraguado por la iglesia. Nos queda una duda ¿por qué esta aparición no es tan conocida y venerada como la aparición de la virgen de Guadalupe en México? Seguimos en la búsqueda de respuestas y abonado mas a esta investigación.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara. Sección: gobierno, serie: Parroquia de Ocotlán, año: 1654-1873, no. De expediente: 15, caja no. 1

Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara. (ARAG) (2017) Ramo civil, 1804, legajo 5, expediente 22).

Aldana, M. (2005).*El subsuelo indígena en el occidente. Jalisco-Nayarit. Siglo XIX*. Zapopan: Colegio de Jalisco

Alvear Acevedo, C. (1995). *La iglesia en la historia de México*. México: Jus

Bastian, J.P. (1998). "La lucha por la modernidad religiosa y la secularización de la cultura en México durante el siglo XIX". En I *Coloquio de Historia de la iglesia en el siglo XIX*. México: Escribania.

Cardaillac, L. (2009)."Representaciones artísticas de Santiago en el occidente de México". En *Relaciones intra e interregionales en el occidente de México.* Memorias del VI coloquio internacional de occidentalistas. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Castillero Manzano, R. (2005). *Mezcala: Expresiones de un pueblo indígena en el periodo colonial. Vicisitudes y fortalezas.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

_____ (2009) "Resistencia indígena en la época colonial: testimonios documentales de algunos pueblos de la ribera de Chapla". En *Relaciones intra e interregionales en el occidente de México*. Memorias del VI coloquio internacional de occidentalistas. Guadalajara. Universidad de Guadalajara.

Cerda Carrillo, A. (1991). *Ocotlán a través de su historia.* México: Club Rotario Ocotlán.

Connaughton, B. (2009). "Hegemonía deafiada: libertad, nación e impugnación clerical de la jerarquía eclesiástica. Guadalajaa 1821-1860". En *la iglesia católica en México.* Zamora: El Colegio de Michoacán.

_____. (2010). *Entre la voz de Dios y el llamado de la Patria. Religión, identidad y ciudadanía en México, siglo XIX*. Fondo de cultura económica, Universidad autónoma metropolitana: México.

Dávila Garibi, I. (1952). *Apuntes para la historia de la iglesia en Guadalajara*. Tomo I. México: Ed. Cultura T.G. y S.A.

Del Arenal, J.(1998). "El plan de Iguala y la salvación de la religión y de la iglesia novohispana dentro de un orden constitucional". En Coloquio de la historia de la iglesia en el siglo XIX. México: Escribanía.

González Escoto, A. (1998). *Historia breve de la iglesia de Guadalajara*. México: Universidad de Guadalajara.

Muriá, J. (2008). *Jalisco. Historia Breve*. México: Fondo de Cultura Económica.

Nebel, R. (1992). *Santa María Tonantzin. Virgen de Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica.

Toro, A. (1975). *La iglesia y el Estado en México.* México: Ediciones El caballito. Publicaciones del archivo general de la nación.

Vargas Razo, C. (1998). *La Barca. El antiguo tercer cantón del Estado de Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Walsh, C. (2009). "Interculturalidad crítica y educación intercultural". Ponencia del Seminario Interculturalidad y Educación Intercultural del instituto de Integración del Convenio Andrés Bello. La paz, 9-11 Marzo.

Webgrafía

Criado, M.A. (2013). Los desastres naturales avivan la fe religiosa. Disponible en :https://www.cuartopoder.es/innovacion/2013/01/07/los-desastres-naturales-avivan-la-fe-religiosa/. Consultado el 31/10/17

Harris, D.(2012)The impact of cultural and religious influences during natural disasters (volcano eruptions), Earth Sciences Department, University College London: London Disponible en: https://earthquake-report.com/2012/09/27/the-impact-of-cultural-and-religious-influences-during-natural-disasters-volcano-eruptions/ Consultado el 3/11/17

Gobierno del Estado de Jalisco (2017). Disponible en : https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/ocotlan Consultado el 4/08/17.

Milenio Digital (2018) Disponible en:

http://www.milenio.com/cultura/tu-cerebro-te-engana-por-que-vemos-caras-en-las-cosas Consultado el 4/08/17.

Quijda, P. (2014) ¿Por qué vemos cosas en las nubes? Disponible en: http://www.abc.es/ciencia/20140309/abci-caras-nubes-201403071657.html Consultado el 4/08/17

Samour, H. (2002). Globalización, cultura e identidad. Disponible en: http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/Globalizacion_cultura_e_identidad.Samour.pdf . Consultado el 31/10/17

Vera, J.& Valenzuela, J.(2012) "El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones". En Psicología & Sociedades, Disponible en : http-//www.scielo.br/pdf/psoc/v24n2/03.pdf. Consultado el 31/10/17.

Bibliografía Complementaria

Ayala Carcedo, F.(2002) *Riesgos Naturales.* Barcelona: Ariel.

Kubler, G.(1982). *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI.* México: Fondo de cultura económica.

Lombardo Toledano, V. (1999). *El clero político en la historia de México*. México: Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano.

Salcedo Becerra, E., Galán González, R. (1998) *Una mirada al pasado. 150 años de misericordia*. Ocotlán: Arzobispado de Guadalajara.

EL FENÓMENO DE LA SALSA EN BOGOTÁ

Andrés Pachón-Lozano

EL FENÓMENO DE LA SALSA EN BOGOTÁ

I. INTRODUCCIÓN

En el siguiente relato pretendo establecer algunos vínculos que tiene la música salsa con la memoria histórica de la ciudad de Bogotá, no solamente aquella derivada del conflicto armado que ha sufrido el país, sino en general la de los principales problemas sociales que ha vivido la ciudad a lo largo de más de medio siglo. Para tal efecto, el escrito está compuesto de cuatro apartados. El primero, es una introducción al concepto de fenómeno de la salsa. En el segundo, hago una descripción de algunas de las principales transformaciones de la ciudad a partir de mediados del siglo pasado. En el tercero, presento brevemente el contexto del país cuando la salsa llega a algunas de sus ciudades. Y para finalizar, muestro algunas relaciones que tiene la salsa con la memoria histórica de Bogotá.

"Sonero soy, y no te miento, cuando te canto mi sentimiento". Esta frase compone el coro de una de las primeras canciones de salsa que recuerdo haber escuchado con atención. La música sonaba en el equipo de sonido de un vecino justo al lado de mi casa, ubicada en Kennedy, un barrio popular de la ciudad de Bogotá. Debo aclarar que esta canción[1] no es exactamente de música salsa. Mejor dicho, como su nombre lo indica, es un son cubano. En aquella época, los incipientes aficionados llamábamos "salsa" a esa música que agrupa a un conjunto de ritmos afrocaribeños, la mayoría de ellos surgidos en Cuba, Puerto Rico y Nueva York, no importa si estábamos escuchando o bailando géneros musicales como la guaracha, el son, el mambo, la pachanga, la bomba o el guaguancó, por mencionar solo algunos de ellos. Desde entonces, incluso desde tiempo atrás, la utilización de la palabra salsa para referirse a aquellos ritmos caribeños ha suscitado polémica y es un debate que se mantiene vigente en algunos circuitos. Por ahora, de mi parte, no es posible entrar en esta discusión. Lo que sí debo aclarar, para efectos de este escrito, es que al referirme al "fenómeno de la salsa" estoy haciendo referencia a una manifestación cultural compleja ligada a la apropiación de unos ritmos afroantillanos por parte de unas comunidades específicas y no a un género musical únicamente. Escuchando aquella canción nació mi interés por este ritmo musical y a medida que más conocía sobre él, más me gustaba; y con el paso de algunos años, pude descubrir que aquella música no era nueva en la escena de la fiesta bogotana y que su aceptación entre jóvenes y adultos de esa época era mayor de lo que imaginaba.

De otra parte, se puede decir que el proceso de difusión y apropiación de la salsa en Bogotá es un asunto que tiene más de 50 años y que está relacionado directamente con las dinámicas de transformación de la ciudad como capital del país (Gómez y Jaramillo 2013). Según el censo de 1964 cerca de la mitad de la población eran nacidos en Bogotá. En la actualidad vemos que la ciudad está habitada por personas de todas las regiones del país, que han llegado a la capital por diferentes razones, y cuya migración ha tenido, como consecuencia, la formación de un mestizaje cultural. En este contexto, la salsa ha logrado unos niveles de apropiación importantes en algunos sectores de la ciudad y las manifestaciones asociadas al disfrute de esta música, como los bailes, los festivales, la difusión radial, las escuelas de baile, el coleccionismo y el surgimiento de orquestas, entre otras, se han configurado como un fenómeno cultural en Bogotá. Justamente este es el punto de partida de esta investigación. Comencemos por el contexto territorial.

[1]La canción se titula Son para un sonero, es una composición de Adalberto Álvarez y la interpretó originalmente la orquesta Son 14 de Cuba.

II. BOGOTÁ DE ANTES, BOGOTÁ DE AHORA.

Coloquialmente, algunas personas se refieren a Bogotá como la "ciudad de todos y la ciudad de nadie"; de todos porque ha recibido a colombianos de todos los lugares del país, y de nadie por la profunda indiferencia de la mayoría de sus habitantes hacia ella. También se conoce como la "ciudad del eterno otoño", en referencia directa a sus condiciones climáticas y meteorológicas, porque en un día corriente no se sabe cuándo aparece el sol o cuándo se larga a llover. En esa misma línea, habitantes de las costas del país, especialmente la ubicada sobre el océano Atlántico, se refieren a la capital como "la nevera", por el permanente clima frío que la acompaña, en contraste con las temperaturas altas de sus regiones. Debo aclarar que ahora Bogotá no es una ciudad tan fría, tan "nevera", como era hace 30 años. También la han llamado "Atenas Suramericana" (Zambrano 2007: 51); una especie de mito cuyo origen tiene varias versiones y que está relacionado con la actividad cultural que comenzó a florecer en la ciudad luego de su periodo colonial. Y ya para acotar, se dice que Bogotá es la ciudad que se encuentra "2600 metros más cerca de las estrellas"; eslogan publicitario creado hace unos años para atraer al sector turismo y de negocios a la capital. Y sí, asentada en una topografía de sabana, Bogotá sí está más cerca de las estrellas que otras ciudades colombianas, 2640 metros para ser exactos; en general sí es una ciudad fría; sí es una ciudad donde vive gente de todas las procedencias del país; y sí es una ciudad con una actividad cultural destacada. En fin, de mi Bogotá, a veces querida, otras veces odiada, se pueden decir estas y muchas más cosas. Pero lo más importante a tener en cuenta, a la luz de este relato, es que es una ciudad cuyo crecimiento se ha dado a golpe de migración y cuya construcción ha sido a punta de retazos. Podemos imaginarla como al *Frankenstein* de Mary Shelley. Con esto no quiero decir que necesariamente sea una ciudad abominable, pero si debo decir que es una ciudad que ha crecido, y lo sigue haciendo, desbordando su propia capacidad de desarrollo. En la actualidad, viven en ella más de 8 millones de personas, es decir, aproximadamente el 18% de la población total del país (DANE 2018).

En algún momento hubo alguna preocupación por la planeación de la ciudad, cuando la dirigencia bogotana quería que la ciudad entrara de lleno a la modernidad. Fue así como se construyeron barrios pensados y diseñados con la intención de una ciudad que creciera de forma organizada. En 1928 se creó el Departamento de Urbanismo con el propósito de diseñar el plan de ordenamiento de Bogotá, del cual fue director el urbanista austriaco Karl Brunner (Zambrano 2007: 40). Luego, el plan piloto de la ciudad, que se decretó después de la destrucción ocasionada a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, estableció las normas generales sobre urbanismo y servicios públicos. Sin embargo, con la creciente llegada de inmigrantes de todas las regiones del país, producto de circunstancias como la violencia y la búsqueda de mejores oportunidades de vida, la ciudad se desbordó y hubo que construir vivienda respondiendo a la urgente demanda de la población. En algunos casos, se construyeron barrios bajo la regulación de la administración pública, siguiendo los lineamientos establecidos por la legislación, pero en otros, la comunidad se encargó de organizarse y sus integrantes edificaron sus propias viviendas y barrios, la mayoría de ellos, en sectores aislados y marginales de la ciudad. De esta forma, se comienzan a colonizar predios que inicialmente no se tenían destinados para vivienda. El nacimiento de barrios como San Benito y Venecia ubicados en el valle del río Tunjuelo, al sur de la ciudad, son prueba de ello (Zambrano 2007: 173).

Como consecuencia de la masiva migración, actualmente la ciudad ofrece un amplio espectro de culturas. Colombia es un país con una gran diversidad geográfica y cultural, cada región tiene marcadas diferencias en sus costumbres y tradiciones, como la comida, la música, el léxico, entre otras. Al encontrarse todas estas manifestaciones culturales tan diversas en un mismo lugar, se produce una hibridación cultural que da como resultado la aparición de nuevas

manifestaciones culturales. Las personas al verse despojadas y alejadas de su territorio originario, deben reasentarse en un nuevo lugar trayendo consigo todas sus costumbres. Existe pues, al mismo tiempo, un choque y un mestizaje cultural.

Ahora bien, haciendo un breve recorrido por los gustos musicales de la población bogotana, podemos decir que, en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo se escuchaba música del interior del país como pasillos y bambucos, una música de cuerda con marcadas raíces españolas. Con la llegada de la radio a la ciudad en la década del 30 del siglo pasado, comienza la divulgación de nuevas corrientes musicales como los boleros y las rancheras mexicanas, gusto que se acentuó gracias a la llegada del cine mexicano al país (Zambrano 2007: 60). Ya rebasando la mitad del siglo XX, además de la afición por el bolero, que es muy fuerte en ese momento, también entran con fuerza en el panorama sonoro de la capital, ritmos de la costa norte colombiana y algo de música popular cubana, gracias a la difusión que de ellos se hace a través de la radio (Zambrano 2007: 62). Esta circunstancia es importante porque es la primera vez que encontramos la presencia constante de la música bailable caribeña en el espectro sonoro bogotano. Unos años después, el rock and roll y el twist, hacen también su aparición para ganar buena cantidad de adeptos, sobre todo en la población juvenil del momento. Pero, ¿y la salsa qué?

III. LA SALSA EN COLOMBIA

Como se mencionó líneas arriba, el uso de la palabra salsa para designar un ritmo musical ha sido cuestión de debate. No hay un consenso sobre el momento en que se empezó a reconocer esta música con ese nombre. Se atribuye, entre otros, a locutores de radio, promotores de espectáculos y músicos intérpretes. Lo cierto es que actualmente, la palabra salsa se utiliza para nombrar a un conjunto de géneros musicales de El Caribe, que desde hace varias décadas se han venido fusionando a raíz de los encuentros de diferentes grupos poblacionales en diferentes lugares del mundo. Así, no podríamos afirmar ahora que la salsa en sí misma es un género musical. Es más bien una denominación generalizada que permite agrupar diferentes manifestaciones musicales o sonoridades, entre las que podemos mencionar el son, la guaracha y el mambo cubanos, la bomba y la plena puertorriqueñas, y el jazz y blues norteamericanos. Una canción de salsa puede estar ejecutada en tiempo de guaracha, guaguancó, descarga, son montuno o guajira, entre otros. Sin importar si se bautizó en Estados Unidos o en algún país de Latinoamérica, la salsa es reconocida hoy como un movimiento musical mundial.

Desde su surgimiento, estas sonoridades, reunidas ahora bajo un mismo nombre, han permitido a sectores sociales deprimidos y segregados, generar vínculos de solidaridad e identidad. Particularmente en Colombia, la salsa comenzó a tener un impacto importante a partir de la década del 70 del siglo pasado, en especial en ciudades cuya población en su mayoría es de origen negro, como Buenaventura, Cali, Barranquilla y Cartagena. Esta música festiva, además de sugerir la fiesta y el baile, logra un fuerte arraigo, sobre todo en los sectores populares de estas ciudades, donde se convierte en un paliativo para enfrentar las diferentes problemáticas sociales. Con esto no quiero decir que el disfrute de la salsa estuviera vedado para algunas clases sociales, solo que en los sectores más deprimidos fue donde tuvo más penetración y acogida. Esta nueva música, ya fuera por sus ritmos o por sus letras, logró cohesionar a estos grupos poblacionales y se convirtió en señal de identidad, solidaridad y esperanza.

A mediados del siglo pasado, Colombia empieza a vivir las consecuencias de lo que históricamente se ha llamado conflicto armado. Sin embargo, esta denominación hace referencia exclusivamente a la lucha insurgente de varias guerrillas en contra el aparato militar del Estado y el establecimiento en general. Pero el verdadero conflicto colombiano es mucho más complejo que esto. Antes de la aparición de las guerrillas y sin viajar muy atrás en el tiempo, el país vivió

una guerra interpartidista que en la historia se conoce como el periodo de la Violencia (Bushnell 2007: 291). Liberales y conservadores, militantes de los partidos políticos de la época, mantuvieron una lucha de orden genocida auspiciada desde las tribunas políticas y los púlpitos de las iglesias. A raíz de estos acontecimientos, sumado a la situación de profunda desigualdad social en el país, ocurrió un fenómeno de migración importante de personas de los campos a los principales centros urbanos del país, como Cali, Barranquilla, Cartagena y, por supuesto, Bogotá. Los nuevos asentamientos urbanos, en muchas ocasiones tuvieron que hacerse de forma ilegal, colonizando predios y construyendo nuevas formas de vida en territorios extraños. Algunas de las nuevas comunidades campesinas llegadas a las grandes ciudades, dejaron atrás buena parte de su acervo cultural, para adaptarse a su nueva vida. En este escenario, la música salsa entra a jugar un papel importante en la cotidianidad de estas personas.

De una parte, la salsa, sin importar su variedad de géneros, es una música alegre, que invita a la fiesta y conduce al baile. El baile era un espacio que permitía, a la vez, sobrellevar el desarraigo cultural del desplazamiento y fortalecer los lazos sociales de una población que estaba formando un nuevo espacio de vida. Poco a poco, a través de las fiestas en los barrios y los festivales populares, esta música fue configurándose como signo de identidad regional. La ciudad donde se vivió este proceso de forma más representativa fue Cali, capital del departamento del Valle del Cauca. Allí es tal la apropiación de la salsa y de las manifestaciones asociadas a ella, que se reconoce a esta ciudad como la "capital mundial de la salsa". De otro lado, las letras de muchas canciones, sobre todo de las composiciones derivadas del movimiento salsero en Nueva York, ilustran musicalmente la fractura cultural de los inmigrantes latinos en Estados Unidos. Estas canciones hablan de la nostalgia por la tierra abandonada y la añoranza por el regreso; pero también de las penurias que se sufren por vivir en condiciones difíciles, en barrios marginales y en donde también los avatares de la delincuencia hacen presencia. Bien conocidas son canciones como *Pedro Navaja* de Rubén Blades, *Calle Luna Calle Sol* de Willie Colón y Héctor Lavoe o la *Pobreza y yo* de la Sonora Ponceña, que dan cuenta de las problemáticas sociales descritas. Algunas de esas canciones se convirtieron casi en himnos populares porque pusieron en evidencia vivencias y problemáticas transversales a los pueblos oprimidos latinoamericanos como señal de identidad.

IV. SALSA Y MEMORIA EN BOGOTÁ

La apropiación de la salsa en Bogotá ha sido un proceso que comparte los hechos que hemos descrito anteriormente. Adicional a esto, me permitiré tomar como referencia las categorías de análisis que sobre la historia de la salsa en Bogotá hacen los investigadores Jefferson Jaramillo y Nelson Antonio Gómez (2013) para revisar este fenómeno como registro de memoria histórica de la ciudad. Estas categorías son: migración y transformación de la ciudad, el barrio y el surgimiento de la cultura popular urbana, y sensibilidad festiva juvenil.

Sobre la primera categoría ya se han mencionado algunos aspectos importantes que marcaron el crecimiento desproporcionado de la ciudad. Bogotá fue epicentro de oleadas migratorias a partir de la década del 40 del siglo pasado, muchas de ellas provenientes de regiones apartadas del centro del país y muy disímiles en sus costumbres y tradiciones. Previo a esta migración masiva, Bogotá emprendió una expansión lineal desde el centro histórico, principalmente, hacia el sur y hacia el norte, siguiendo el cordón montañoso de los cerros orientales de la ciudad, que funge como una barrera natural. La clase alta se desplazó hacia los barrios nuevos del norte como Teusaquillo y Chapinero (Wade 2002: 142) y los inmigrantes y la clase obrera, se vieron obligados a asentarse en la zona del centro y en los nuevos barrios que se formaron en el sur. Estas migraciones internas acentuaron aún más las brechas existentes entre las dos clases sociales predominantes en aquel momento. En este contexto surgieron barrios

populares, unos creados expreso para la clase trabajadora y otros para solucionar el problema de vivienda de las personas que llegaron desplazadas por la violencia, el conflicto armado o sus dificultades económicas. Algunos de estos barrios, con el pasar de los años, se convertirán en epicentros de la fiesta salsera en Bogotá.

A partir de la configuración de estos nuevos barrios, surgen nuevas manifestaciones culturales asociadas a las costumbres y tradiciones que traen consigo los nuevos pobladores. Manifestaciones culturales del campo y la ciudad, y provenientes de diferentes regiones del país, se encuentran en una mezcla que produce nuevas expresiones culturales que aglutinan el sentir de una comunidad en conformación. En medio de este mestizaje cultural, la salsa juega un papel importante al ser incorporada como un elemento de alegría, identidad, resistencia y solidaridad. A diferencia de otros géneros musicales como el tango o el bolero, la salsa es una música explosiva, que despierta la alegría y suscita el encuentro festivo a través del baile.

En relación a la segunda categoría, el barrio se consolida como unidad territorial que media entre lo rural y lo urbano. Es allí donde nuevas formas de hacer y de expresarse aparecen mediadas por las circunstancias particulares de la ciudad. Al igual que lo sucedido en Nueva York, la salsa llega a Bogotá a los sectores deprimidos, y es allí, en medio de la cultura del barrio, donde logra posicionarse y convertirse en un medio que permite, entre otras cosas, estrechar los vínculos de las personas. Las nuevas costumbres y expresiones culturales que se configuran en los recientes barrios populares, permiten a los pobladores generar nuevos vínculos de unidad y solidaridad. Varios de estos barrios fueron construidos por los propios habitantes y en medio de la construcción del barrio, se crearon y fortalecieron dichos vínculos. El barrio también se convierte en un espacio donde se permea lo público y lo privado, se organizan fiestas con el ánimo de recolectar fondos para ayudar a alguien que lo necesita o para llevar a cabo una obra de beneficio común.

En estas células barriales se conforman nuevos lazos familiares y sociales y aparece la salsa como signo de identidad. Es allí donde las personas adultas logran establecerse definitivamente en sus nuevos territorios, y las nuevas generaciones aprenden a relacionarse con otros jóvenes ya en un entorno de ciudad. La fiesta como expresión cultural de celebración, incorpora la música salsa entre su repertorio y el baile surge como elemento esencial en la vida cultural de las comunidades barriales. La salsa permite cohesionar grupos sociales en torno al gusto musical y también a las formas de bailar. Las nuevas generaciones forman y consolidan sus propias manifestaciones culturales a partir de los espacios de encuentro que propicia el disfrute de la música bailable, en un escenario que no es nuevo para ellos, pero que pone de manifiesto el cruce de las costumbres que viajaron con sus familias desde sus tierras de origen y las nuevas costumbres que nacen en la creciente urbe.

En cuanto a la tercera categoría, las nuevas generaciones formadas en estos barrios configuran un nuevo tipo de expresión festiva asociada al disfrute de la música y a las formas de baile sugeridas por los nuevos ritmos musicales del espectro sonoro como la salsa y el rock and roll, y la fiesta aparece como un espacio donde pueden expresarse más tranquilamente. Una vez consolidados estos barrios, y aunque las verbenas barriales y las celebraciones en las casas de familia se mantienen, surgen nuevos espacios para los encuentros juveniles. A mediados de los años sesenta, la fiesta juvenil se traslada a espacios especializados que se conocieron con el nombre de "cocacolas bailables" (Gómez y Jaramillo 2013: 39), en los que la nueva generación puede disfrutar de la música y del baile más libremente que en las fiestas de casa, ya que, en estos lugares, los controles de padres y adultos son menos frecuentes. En aquellas cocacolas bailables, la salsa comparte espacio con otros ritmos bailables como el vallenato de la costa norte del país, el merengue proveniente de República Dominicana y las baladas norteamericanas.

Como vemos, estas tres categorías ilustran el escenario donde la salsa se establece como manifestación cultural incorporada a las celebraciones familiares y sociales, al disfrute del tiempo libre y a la inclusión del baile como elemento fundamental de goce y reunión entre grupos sociales. Adicional a lo anterior, podemos destacar dos elementos, que antes esbozamos brevemente, como fundamentales para que la salsa logre la apropiación que tuvo en aquellos sectores populares. Además de las condiciones sociales ya mencionadas, la salsa es un ritmo alegre que ofreció a aquellas comunidades la posibilidad de encontrase a través del baile. Son muchos los bailarines aficionados y profesionales que han dejado huella en la rumba bogotana a partir de los años 70. Bailar salsa se había convertido en un reto más para jóvenes de la época y era motivo de orgullo ser reconocido como un buen bailarín. De otra parte, la salsa mostraba de manera explícita los problemas universales que sufren los inmigrantes, como desarraigo, exclusión, racismo, entre otros y estas comunidades se identificaron también a través de las letras de algunas canciones, algunas de ellas emblemáticas y ahora clásicos de este género musical.

Fueron estos barrios los que propiciaron el establecimiento de territorios salseros en diferentes zonas de la ciudad. Una vez arraigado el gusto por la salsa, se realizaron fiestas de gran dimensión donde se encontraban bailadores y rumberos de diferentes barrios de la ciudad. Fue una época donde se organizaron grupos juveniles asociados a la música, al baile y también a otras aficiones como el microfútbol y las *banquitas*[2].

A partir del gusto y la aceptación de la salsa a finales de la década de los 60, se abren locales comerciales, conocidos inicialmente como bares, tabernas o discotecas, que ofrecen experiencias nuevas para el bailador, como la difusión de novedades musicales o presentaciones y concursos de baile. Del barrio la fiesta se mueve a otros lugares y aparecen territorios de rumba en diferentes zonas de la ciudad. Estos territorios fueron los sitios neurálgicos del establecimiento de aquellos locales comerciales dedicados a la difusión de la salsa en Bogotá. A continuación, vamos a mencionar los más relevantes como registro histórico de la ciudad.

Ubicado al suroccidente de la ciudad, encontramos el municipio de Soacha. Administrativamente no hace parte de Bogotá, pero, hoy día, se encuentra anexo físicamente a la ciudad. En la década de los setenta fue muy importante para el movimiento salsero por el surgimiento de sitios dedicados a la rumba nocturna, la mayoría de ellos denominados casetas, por su tamaño e infraestructura. En comparación con los sitios de rumba que ya existían en la ciudad, las casetas de Soacha podían albergar a muchas más personas durante la fiesta. La mayoría de rumberos eran personas que vivían en la ciudad pero que se desplazaban hasta Soacha en la lógica de paseo, de salir del ajetreo de la ciudad y de encontrarse en un lugar diferente, pero con opciones de fiesta. Allí fue muy famosa la Caseta Internacional de las Estrellas, que logró reconocimiento entre el público salsero luego de programar un concurso de baile de 72 horas continuas (Gómez y Jaramillo 2013: 63). Soacha, desde entonces y hasta ahora, es uno de los sectores que mayor número de desplazados recibe en cercanías de Bogotá.

Otro de los territorios salseros importantes lo ubicamos en el centro de la ciudad, sector que sirvió de asentamiento para grupos migrantes de las costas del país. Allí se establecieron y organizaron lugares para el mantenimiento y difusión de la cultura folclórica de sus regiones, como fue el caso de la Casa Folclórica del Chocó (España 2007: 118). En el centro confluían varios tipos de artistas porque la zona ofrecía bastante actividad cultural y la oportunidad de hacer presentaciones. En este sector surgieron varios sitios reconocidos posteriormente como cruciales en el establecimiento de la salsa en la capital. Algunos de ellos, con transformaciones y cambios

[2] Versión versátil del microfútbol, que en aquel entonces se podía jugar en la calle y no era estricta con el número de jugadores que podía tener cada equipo. (Ospina 2012: 45)

de administración, se mantienen rindiendo culto a la música. Los bares del centro permitieron a los rumberos de los barrios alejados vivir una experiencia de fiesta diferente, donde se podía seguir la rumba incluso hasta el día siguiente. Recordemos que, para entonces, muchas de las familias que originalmente vivían en el centro se habían mudado a otros sectores de la ciudad y el centro se había convertido en un lugar más bohemio, donde actividades como el consumo de drogas o la prostitución habían aparecido en el ambiente de la fiesta. Provenientes de aquella migración costeña, están los músicos que lograron desarrollar sus carreras artísticas a partir de su experiencia en Bogotá, como Jairo Varela y Alexis Lozano, fundadores del Grupo Niche y la Orquesta Guayacán respectivamente, dos de las orquestas de salsa hecha en Colombia, con más reconocimiento internacional.

Finalmente podemos mencionar a Chapinero, una de las zonas donde surgieron sitios de rumba en los que confluyeron diferentes tipos de público, como estudiantes universitarios, artistas de farándula, músicos, periodistas y activistas políticos. Algunas personas afirman que en Chapinero apareció el primer sitio dedicado exclusivamente a la programación de música salsa en Bogotá, llamado Mozambique y fundado por Senén Mosquera, entonces jugador de fútbol y fallecido recientemente. Es en la rumba del centro y de Chapinero donde también se reúnen en tertulia algunos personajes de la izquierda bogotana, algunos de ellos posteriormente militantes de grupos insurgentes como el M-19. También en el centro se concentró en la década de los 80 el comercio más importante de discos de salsa en la ciudad.

Hoy los territorios de rumba han cambiado. De los muchos sitios populares entre las décadas del 70 y 80 solo quedan anécdotas y recuerdos, pero la esencia de la fiesta salsera se mantiene. Ahora la rumba en Bogotá es multicultural y aunque existen sectores en la ciudad claramente dedicados a la rumba, no podemos hablar de territorios salseros como hace 30 años.

Sin embargo, creo que la apropiación de la salsa en los sectores populares ha permitido también que el gusto por esta música no se diluya con el paso del tiempo. Incluso, aparecen nuevas formas de apreciar la música en otros entornos que también permiten el encuentro de la gente alrededor de temas culturales y favorecen la construcción de tejido social (Zambrano 2007: 200). Cada año se realiza un evento masivo de salsa que da cuenta del gusto por esta música y congrega a varios sectores de la población. Se trata de *Salsa al Parque*, un festival al aire libre que este año celebra la versión número veintiuno y que ha servido como plataforma para la divulgación de nuevas agrupaciones surgidas en el país y la presentación de orquestas de salsa de alto nivel con presencia internacional. Además, el festival desarrolla una programación académica con talleres prácticos para aficionados y profesionales, y encuentros de coleccionistas y bailarines. Este festival es una estrategia que mantiene vigente el fenómeno de la salsa en Bogotá.

A la misma causa contribuyen los programas especializados en emisoras, principalmente universitarias, que abogan por el cultivo de una cultura sonora, alejadas de un interés comercial. Finalmente, podemos mencionar, y como reducto de aquellos momentos incipientes en que la salsa se consolida como una manifestación cultural en la ciudad, los encuentros especializados de coleccionistas de música, fotos e instrumentos que dan cuenta del tránsito de la salsa por la capital.

V. PARA CONCLUIR

La música como manifestación cultural permite estudiar algunas transformaciones sociales en los contextos donde ha sido protagonista. En el caso de Bogotá, hemos visto parte del proceso de apropiación de la salsa, donde la música se destaca como un elemento que acompaña a las comunidades en procesos de integración y socialización. La particularidad en este caso, es el grado de apropiación que tuvo esta música en varios sectores populares de una ciudad en

permanente construcción. Fruto de aquella apropiación, el disfrute por la salsa se mantiene vivo en algunos sectores, no necesariamente ligado ahora a las clases populares; y como ritmo musical, es reconocido y disfrutado por las nuevas generaciones.

En definitiva, siguiendo el rastro que viene dejando la salsa desde su llegada a la capital, hemos podido acercarnos a algunas problemáticas de índole social y económica presentes en el proceso de desarrollo de la ciudad. La convivencia entre salsa y habitantes de Bogotá continúa. Tendremos entonces que estar pendientes de los relatos conexos a los nuevos pasos salseros de nuestro *Frankenstein andino.*

VI. BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo (2014). *Otra visión de la música popular cubana.* La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Alfonso, Óscar A. (2014). *Bogotá segmentada: reconstrucción histórico-social de la estructuración residencial de una metrópoli latinoamericana.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Benavides Vanegas, Farid Samir (2103). Rebelión latina en la salsa de Nueva York. En *Identidad y pensamiento latinoamericano.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bushnell, David (2017). *Colombia, una nación a pesar de sí misma.* Bogotá: Editorial Planeta.

DANE (2018). Reloj de población. En http://www.dane.gov.co/reloj/ Consultado el 25 de mayo de 2018.

Gómez Serrudo, Nelson A.; Jaramillo Marín, Jefferson. *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Jursich Durán, Mario (2014). *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá.* Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural - IDPC.

Ospina, Andrés (2012). *Bogotálogo II, usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Ulloa, Alejandro (2009). *La salsa en discusión: música popular e historia cultural.* Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia.* Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.

Zambrano, Fabio (2007). *Historia de Bogotá. Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.

PATRIMÔNIO NA CONTEMPORANEIDADE: O GLOBAL E O LOCAL EM OURO PRET

Maciel Santana, Marcela
Da Rosa Sampaio, Andréa

PATRIMÔNIO NA CONTEMPORANEIDADE: O GLOBAL E O LOCAL EM OURO PRETO

I. INTRODUÇÃO:

A cidade de Ouro Preto, no Estado de Minas Gerais, é um dos casos mais emblemáticos na discussão sobre o patrimônio cultural no contexto brasileiro, podendo ser considerada um laboratório do campo da salvaguarda do patrimônio cultural no país, com o protagonismo do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) desde a sua criação, em 1937, sendo ainda pioneira, no país, sua inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO[1], em 1980. Este "palco" da história nacional e dos processos de patrimonialização do Brasil enfrenta uma dinâmica urbana comum a tantas outras cidades brasileiras, que cresceram desordenadamente em direção à periferia. Neste contexto, é possível perceber a existência de duas cidades dentro do próprio perímetro tombado de Ouro Preto – a cidade colonial dos cartões postais divulgada internacionalmente e a cidade que surgiu no seu entorno, à margem dos investimentos públicos e das políticas urbanas. (Ver figura 01: Panorâmica de Ouro Preto - núcleo de origem colonial e ocupações recentes nas encostas. Fonte: Foto Marcela Santana, 2012)

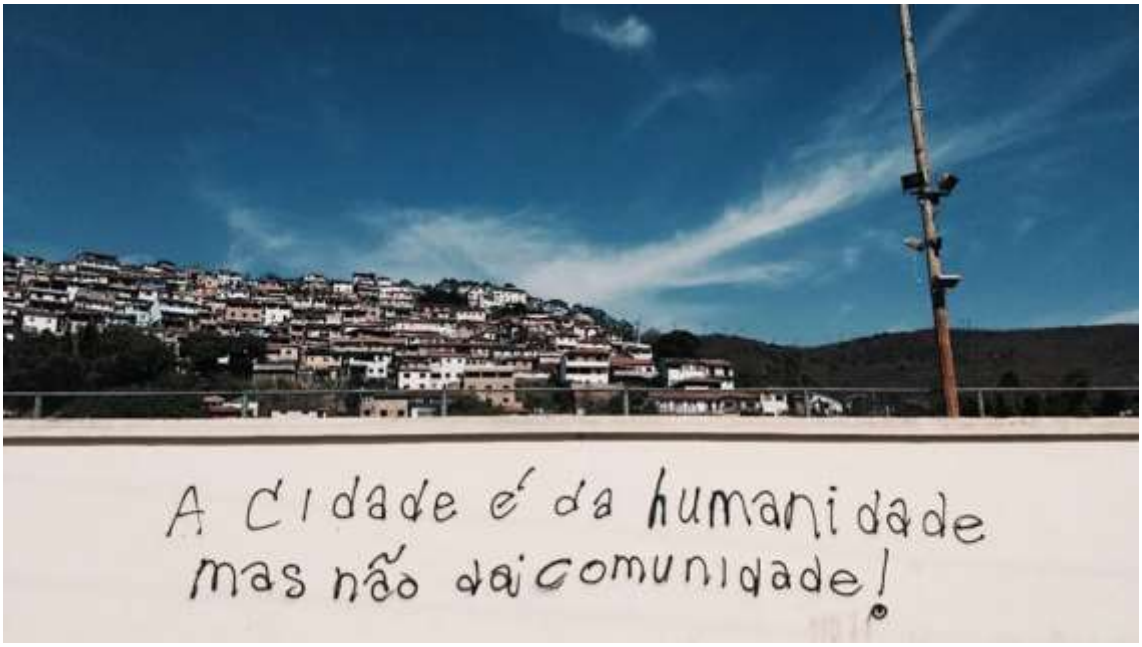
FIGURA 01

Deste modo, as demandas do turismo globalizado são também acrescidas do desafio cotidiano em lidar com demandas urbanas básicas de moradia, saneamento, segurança e mobilidade. Este paradoxo é fundamental para problematizar os centros históricos brasileiros: como esperar que a população se identifique e cuide do patrimônio cultural, diante de problemas urbanos críticos que a cidade lhe impõe? Um dos pontos nevrálgicos que envolve as questões patrimoniais em sua relação com a cidade contemporânea, está na forma como as políticas de preservação regulam, ou mesmo, prescrevem as formas de ocupação do meio urbano. Segundo

[1] Vide informações no website do IPHAN http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/30 e da UNESCO http://whc.unesco.org/en/list/124

Simão (2017), os moradores da cidade atribuem ao "Patrimônio" deveres que lhes parecem onerosos, o que resulta num sentimento de aversão em relação à institucionalidade dos bens patrimoniais e aos valores atribuídos (SIMÃO, 2017, p.12). (Ver figura 02: Pichação questiona para quem é a cidade. Ao fundo, um dos bairros de ocupação recente. Fonte: Foto Eliza Hollenstein, 2017.)

FIGURA 02



Por sua relevância no quadro brasileiro acerca das políticas de patrimônio cultural, a cidade já foi objeto de estudo de diversos autores, como Motta (1987), Castriota (2009) e Simão (2006, 2017), entre outros. Partindo desses referenciais, busca-se, dar continuidade ao debate, tendo em vista a necessidade de reflexão sobre a contemporaneidade da cidade em sua relação com seu patrimônio. Tal leitura será feita com base na abordagem da "paisagem urbana histórica", proposta em 2011 pela UNESCO, buscando compreender os valores levados em conta nas políticas urbanas em tais contextos patrimoniais. Conclui-se o artigo levantando-se algumas considerações sobre as possibilidades e desafios para a salvaguarda do patrimônio do caso em questão.

II. PREMISSAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Considerado como discurso e representação da sociedade, a noção de patrimônio cultural encontra-se sujeita a mutações inerentes ao processo histórico, correspondente às mudanças de paradigmas. Nesse sentido, foi sendo revisado conceitualmente o tipo de legado a que se atribui valor como patrimônio cultural, geralmente protegido a partir de um discurso construído como "retórica da perda" (GONÇALVES, 1996). A partir da abordagem da "paisagem urbana histórica" em que se reconhece o patrimônio urbano como bem dinâmico, tem-se em conta que na sua gestão e planejamento, ocorrem determinadas mudanças relacionadas às necessidades contemporâneas das cidades. A gestão das mudanças nas políticas urbanas e de conservação tratam dos processos de decisão sobre o que deve ser protegido, restaurado, reconstruído, demolido, que deve acontecer mediante julgamentos de valor.

Deste modo, cabe fundamentar esta discussão em autores contemporâneos internacionais e brasileiros. A reflexão sobre os valores atribuídos aos monumentos fundada por Aloïs Riegl

(1858-1905), vem ganhando contornos contemporâneos a partir da discussão sobre os processos de atribuição de valores patrimonial a alguns objetos em detrimento de outros, com reconhecimento cada vez maior do papel da sociedade na definição dos objetos que lhe são representativos de sua identidade (AVRAMI, MASON e DE LA TORRE, 2000). Tal visão é corroborada por Muñoz Viñas (2005), que afirma que o patrimônio é aquilo que os grupos de pessoas entendem como tal, e seus valores não são inerentes, mas sim, aquilo que as pessoas projetam sobre os objetos, ou seja, a patrimonialidade não provém dos objetos, mas sim dos sujeitos.

Na visão de Muñoz Viñas (2005), as teorias contemporâneas de conservação devem questionar os dois valores fundamentais das teorias clássicas - o histórico e o artístico, adotando uma série de outros valores, tais como os simbólicos, identitários, econômicos, turísticos, sentimentais, etc. Entre os especialistas brasileiros, destaca-se a visão de Meneses (2012), para quem os julgamentos de valor são práticas sociais, pois como os bens culturais não possuem significados intrínsecos, tais propriedades são seletivamente mobilizadas pelos grupos sociais para socializar suas ideias, crenças, afetos, seus significados, juízos, critérios, normas, etc. Nesse sentido, o autor defende a necessidade de revisão de posturas a respeito dos valores dos bens culturais, para um ponto de vista que ultrapasse a perspectiva dos especialistas, privilegiando também, a ótica dos usuários.

Sendo assim, corrobora-se com a premissa de Meneses (1992) de que "preservar seria uma forma de encaminhar a reapropriação do espaço urbano pelo cidadão". Sendo esse habitante o principal sujeito da cultura, defende-se a diretriz de se considerar o cultural uma dimensão do social – e não o inverso (MENESES, 2006). Nesse sentido, acredita-se na indissociabilidade da estrutura física da social como componente do patrimônio cultural.

Com a atribuição de valor econômico ao patrimônio urbano, os valores relacionados ao cotidiano da população podem ser colocados em causa. Para Meneses (2012), na relação entre um visitante e a população local que usufrui de um bem patrimonial, o mesmo objeto possui significados diferentes. A comunidade possui uma relação contínua com este patrimônio, que é experimentado, usado e praticado, enquanto para os turistas, estes bens podem se tornar simples artefatos para contemplação, em um envolvimento superficial e desterritorializado. As relações de apropriação do patrimônio também podem ser distintas em função das assimetrias socioeconômicas. Segundo Canclini (1994), em uma sociedade marcada por desigualdades, os setores hegemônicos se apropriam de forma privilegiada do patrimônio, ou seja, não basta que o patrimônio esteja disponível para todos, pois à medida que descemos a classe econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural que é transmitido pelas instituições.

A compreensão da cidade como um bem cultural, proposta por Meneses (2006), ao sublinhar a importância das áreas envoltórias, entre outros instrumentos, para a preservação do patrimônio ambiental urbano (MENESES, 2006), é útil para a presente reflexão. Adota-se a concepção da preservação do patrimônio cultural como fato social, e a compreensão da cidade como bem cultural, nos termos de Meneses (2006), que aponta três dimensões que, imbricadas, agem solidariamente: a dimensão do artefato, produto da sociedade; a dimensão do campo de forças, na qual se desenvolvem tensões e conflitos na economia, na política, na vida social, nos processos culturais etc. e, finalmente, a dimensão das significações, que dotam de sentido e inteligibilidade o espaço. Para o enfrentamento de tais dimensões no caso empírico, adota-se um olhar não idealizado do bem cultural, buscando-se compreender a dinâmica na escala local.

III. DA CIDADE OBRA DE ARTE À CIDADE-DOCUMENTO: A TRAJETÓRIA DE VALORES ATRIBUÍDOS AO PATRIMÔNIO CULTURAL DE OURO PRETO

Desde o início do processo de patrimonialização de Ouro Preto, na década de 1930, observa-se uma evolução na atribuição de valores do patrimônio, que nortearam as ações institucionais pela preservação dos bens culturais da cidade. Muitas vezes alinhados com os debates internacionais, o juízo de valores do que deveria ou não ser preservado ou, por exclusão - liberado para ser demolido.

Como já discutido por uma série de autores (FONSECA, 1997; CASTRIOTA, 2009; CHUVA, 2009, entre outros), a motivação para o tombamento de cidades inteiras - as cidades históricas - nos primórdios do processo de patrimonialização, na década de 1930, dentre as quais, se inclui Ouro Preto, estava associada a uma identidade nacional que se queria construir a partir de uma imagem idealizada do Brasil colonial, cujos símbolos eram as principais cidades mineiras setecentistas. Nesta época, o patrimônio arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto era reconhecido e preservado a partir do seu valor para a identidade de todos os brasileiros. (Ver figura 03: Panorâmica de Ouro Preto na primeira metade do século XX. Fonte: Acervo IFAC/UFOP)

FIGURA 03

Além deste valor simbólico para a identidade nacional, o valor artístico era priorizado nas ações de preservação de Ouro Preto, justificando a inscrição do conjunto urbano no Livro do Tombo das Belas Artes, e intervenções concebidas como retoques na "cidade obra de arte". Paradoxalmente, as obras de arquitetura moderna eram aceitas para ocupar os vazios existentes no conjunto tombado, sendo consideradas de mesma qualidade arquitetônica e autenticidade que a arquitetura setecentista. Em contraponto, se rejeitava construções em estilo eclético, e assim, conforme estudo de Motta (1987), diversas obras foram demolidas e/ou reformadas em prol de uma almejada harmonia estilística, gerando falsificações, no que ficou conhecido como "estilo

patrimônio"[2], que cristalizou a imagem colonial da cidade Monumento. Tais ações, para Castriota (2009), mostram uma visão que ignorava a dimensão documental, a trajetória e diversos componentes como expressão cultural de um todo socialmente construído, que é a cidade. (Ver figura 04: Centro histórico de Ouro Preto - em primeiro plano, construções em "estilo patrimônio". Fonte: Foto Marcela Santana, 2018)

A crítica à essa situação emerge ao final da década de 1960, alinhada a revisão conceitual em relação à noção de patrimônio cultural, tendo como marco a Carta de Veneza, que revisa a noção de monumento histórico, incorporando também as obras modestas que tenham adquirido significado cultural. Porém tais preceitos foram incorporados no Brasil com certo atraso, em parte pelo momento político vivido nos anos de ditadura, em parte pela incipiente estrutura administrativa dos municípios para a gestão do patrimônio.

FIGURA 04

Os debates sobre as noções de patrimônio avançaram ao longo da segunda metade do século XX, e a partir dos anos 1980, em um contexto de mudanças estruturais dentro do IPHAN, em que já se reconhecia o valor do patrimônio ambiental urbano, o conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto foi inscrito também nos Livros do Tombo Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 1986, o que mostra um reconhecimento de valores para além do artístico, numa ótica de reconhecimento da cidade como documento. No âmbito da ampliação da variedade de objetos patrimoniais, deixa de fazer sentido lidar com um valor de Ouro Preto como símbolo da identidade nacional.

Em paralelo, cabe situar que a segunda metade do século XX foi marcada pela defesa do turismo cultural como solução para o desenvolvimento local, fomentando o patrimônio também por seu valor econômico. Tal visão está clara desde o relatório de Michel Parent para a UNESCO (PARENT, 1968 in LEAL, 2008) e nos planos urbanos e estudos de Vianna de Lima e da Fundação João Pinheiro para Ouro Preto, elaborados entre as décadas de 1960 e 1970. Estes estudos enfatizam a paisagem da cidade a partir da preservação das visadas dos monumentos, e

[2] Expressão cunhada por Motta (1987) para tratar das edificações novas com estilo colonial que surgiram na cidade por influência das normas do IPHAN.

apontam os bairros novos surgidos nas encostas dos arredores do núcleo central como um problema para imagem cênica da cidade, e por isso, os planos previam uma separação física entre o novo e o antigo. Devido ao caráter tecnocrático, ao descolamento com a realidade e à desarticulação entre as instituições responsáveis pelo controle das formas de ocupação da cidade - IPHAN e Prefeitura, estes planos não foram implementados (SIMÃO, 2006; CASTRIOTA, 2009).

A inscrição do conjunto arquitetônico e urbanístico colonial de Ouro Preto na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, em 1980, muda o patamar do reconhecimento daquele patrimônio como tendo um valor excepcional universal. Já a partir dos anos 2000, houve um salto conceitual significativo no que se refere à percepção da importância do patrimônio cultural para além da questão econômica e de geração de empregos, mas também como fator determinante para a qualidade de vida da população. Tais avanços podem ser percebidos nas ações de gestão e na legislação urbanística e de salvaguarda. Em 2006, a cidade passou a contar com uma secretaria exclusiva para o planejamento e gestão do patrimônio e com instrumentos urbanísticos fundamentais para planejar o crescimento da cidade: uma portaria específica do IPHAN para a cidade, o Plano Diretor e a Lei de Uso, Ocupação e Parcelamento do Solo.

É importante mencionar que nesta época Ouro Preto recebeu grandes investimentos por meio do Programa Monumenta, do governo federal. O grande diferencial do programa esteve no fato de extrapolar a atenção aos monumentos, para uma dimensão mais urbana – com obras de requalificação de espaços públicos e linhas de crédito para a recuperação de imóveis privados. Apesar de ser uma importante iniciativa para melhoria da qualidade de vida do núcleo urbano de origem colonial, verifica-se que os investimentos se concentraram nos bairros centrais. Já o Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas (PAC-CH), que poderia vir a consolidar as experiências desenvolvidas pelo Monumenta, no caso de Ouro Preto, acabou por remeter à concepção predominante da década de 1970, que privilegiava o uso turístico, em detrimento do uso cotidiano e concentrando os investimentos nas obras monumentais - igrejas e chafarizes.

Também nos anos 2000, em função dos incentivos de uma política cultural do Estado de Minas Gerais, a política municipal de patrimônio, que ainda era incipiente, cresceu e se intensificou. Tendo em vista o grande número de bens já inventariados e tombados pelo IPHAN na cidade, a prioridade para elaboração de registros e inventários foi dada aos bens que não possuíam proteção legal isolada. Ou seja, esta política trata de um valor local e não nacional ou universal do patrimônio, indo além dos locais de interesse turístico para abordar também os acervos imateriais e os bens culturais dos bairros dos arredores (Padre Faria, Piedade, Morro Santana, etc.), com a tendência de aproximar e trazer maior identificação da população.

IV. O SÍTIO HISTÓRICO PATRIMÔNIO MUNDIAL: ENTRE O GLOBAL E O LOCAL

Além do desafio de preservar uma paisagem urbana reconhecida em nível nacional como patrimônio há mais de 80 anos e em nível internacional, como inscrita na Lista do Patrimônio Mundial há mais de 30, Ouro Preto também precisa lidar com um espaço urbano que reflete as assimetrias sociais tipicamente brasileiras: com problemas de insegurança, falta de acesso à moradia, má distribuição de equipamentos públicos e de saneamento básico. Nesse caso, em que o turismo é uma importante vocação econômica, é possível perceber que há uma visão idealizada, onde a imagem da cidade é identificada e divulgada por sua parcela colonial. Por este motivo, no senso comum, Ouro Preto muitas vezes é descrita como uma "cidade do século XVIII", contudo, em uma análise de sua malha urbana, percebe-se que a cidade se expandiu muito além do núcleo

original. Assim, não se trata de uma cidade antiga com bairros no seu entorno, mas sim, de uma cidade que em sua contemporaneidade, possui ainda um núcleo antigo, ou recorrendo ao conceito de Rossa (2015), um "centro de identidade", que figura como representação da identidade coletiva ouropretana.

Os bairros recentes implantados nas encostas dos arredores do núcleo de origem colonial surgiram principalmente a partir da década de 1960, em paralelo ao adensamento das áreas centrais. Este crescimento se deu, em grande parte, com edificações de padrão construtivo precário, ocupadas por uma população de baixo poder aquisitivo, proveniente das zonas rurais e de cidades vizinhas (ver figura 05: Rua do bairro Vila Aparecida, cuja ocupação inicial remonta à década de 1960. Fonte: Foto Marcela Santana, 2012). Ou seja, Ouro Preto passou por um crescimento urbano muito semelhante ao de qualquer outra cidade brasileira de mesmo porte na época – decorrente de um fluxo migratório campo-cidade, pela oferta de emprego na indústria metalúrgica e no comércio. Estas ocupações surgiram sem devida articulação entre os níveis municipal – ou seja, a Prefeitura, que loteava as encostas nos arredores do centro histórico, e nacional – ou seja, o IPHAN, que foi durante muito tempo a única instituição atuante em relação à proteção do patrimônio de Ouro Preto.

FIGURA 05

Na falta de uma legislação específica, as áreas inseridas no perímetro tombado, mesmo que recentes, eram de certa forma tratadas com o mesmo rigor do arruamento setecentista. Segundo Motta (1987), a falta de parâmetros urbanísticos aliada às normas estilísticas e "fachadistas" que o IPHAN aplicava na época para toda a cidade, fez com que nos novos bairros também surgissem arquiteturas em "estilo patrimônio", da mesma forma que acontecia no centro. Este "contágio" significa para a população de alguns bairros periféricos sentir o peso do reconhecimento do patrimônio em nível nacional, sem o devido retorno em termos de investimentos para melhoria local.

Embora com avanços significativos na gestão da cidade nos últimos anos, principalmente no que se refere ao aparato legal e à gestão compartilhada do patrimônio entre o IPHAN e a municipalidade, a situação de Ouro Preto é extremamente crítica no que se refere ao planejamento do crescimento da cidade. Foram reduzidos os quadros técnicos do escritório local

do IPHAN e da Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio. A secretaria enfrenta ainda o agravante da descontinuidade de ações a cada troca de gestores. Diante destas dificuldades, os bairros dos arredores da malha urbana de origem setecentista seguem em um processo contínuo de expansão e adensamento.

Neste contexto, é fundamental que a cultura seja assumida como o coração do desenvolvimento urbano, o que define a cidade enquanto "civitas", conforme sublinhado no UNESCO Global Report (UNESCO, 2016). Assim, a vida cotidiana nas cidades confere continuidade de uso, noção de pertencimento e de identidade coletiva nas comunidades, o que é fundamental em contextos de interesse patrimonial. Neste sentido, as recentes abordagens e discussões internacionais sobre o tema das cidades sob o viés da sustentabilidade, apontam para o patrimônio cultural como chave para melhoria da qualidade de vida e para o desenvolvimento local. Este é o foco da abordagem da "Paisagem Urbana Histórica", proposta pela UNESCO em 2011. A partir de uma "[...]a aceitação das mudanças como parte inerente da condição urbana." [3](BANDARIN e OERS 2012: 198), a abordagem propõe lidar com as áreas urbanas de interesse cultural indo além do conceito de "centro histórico" para abarcar diferentes complexidades urbanas e tipos de patrimônio.

Tal abordagem circunscreve os problemas urbanos, a globalização e a diversidade cultural como temas centrais no âmbito da conservação. Vale lembrar que a "paisagem urbana histórica", diferentemente da "paisagem cultural" é proposta como uma abordagem e não como uma nova categoria para o patrimônio mundial, e deste modo, ambas são complementares. Segundo Bandarin e Oers (2012), no contexto da abordagem da "paisagem urbana histórica", a percepção em relação ao patrimônio das cidades é ampliada, incluindo valores simbólicos, estéticos e aqueles relacionados à fruição dos espaços da cidade. Além disso, há um reconhecimento da dinâmica urbana, valorizando o papel do patrimônio na vida contemporânea, ou seja, o desafio de lidar com o patrimônio urbano passa a ser também um problema de gestão e de planejamento urbano.

Sendo assim, uma das potencialidades de Ouro Preto está na forma como seu patrimônio arquitetônico e urbanístico é usado cotidianamente na vida contemporânea da comunidade local. Isto é favorecido pela coexistência das áreas de maior interesse patrimonial e turístico com o centro comercial e institucional da cidade, onde estão localizadas algumas das principais funções para o cotidiano dos moradores: com órgãos públicos, correios, bancos, escolas, os mais variados serviços e tipos de comércio. Além disso, nestas áreas ocorrem as principais manifestações culturais da cidade, desde celebrações religiosas, a festivais de música, atividades esportivas, o tradicional carnaval de rua da cidade, etc. (Ver figura 06: Tapetes de serragem confeccionados pela comunidade para a procissão da Páscoa. Fonte: Foto Marcela Santana, 2010) As igrejas mantêm seus ritos religiosos, a Casa da Ópera continua ativa e alguns edifícios antigos foram transformados em centros culturais e museus. A qualidade dos espaços e a escala que privilegia os pedestres também colaboram para a vitalidade da cidade nestas áreas. Alguns bairros de origem setecentista (Antônio Dias, Cabeças, Pilar, Rosário, entre outros) ainda mantêm as funções residenciais, bem como o comércio e os serviços locais a elas relacionados.

[3] *"...the acceptance of change as an inherent part of the urban condition."* [traduzido pelas autoras]

FIGURA 06

Ainda que tenham passado por diversas intervenções urbanísticas e arquitetônicas, algumas praças e largos conservam, desde o século XVIII, suas funções enquanto locais de permanência e de atividades culturais ao ar livre. Assim, o patrimônio arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto faz parte da vida cotidiana de todos os moradores da cidade, inclusive daqueles que vivem nas regiões periféricas.

Contudo, com a atribuição de valor econômico ao patrimônio urbano em função do turismo, observa-se uma relação conflitante com os usos cotidianos, em que o patrimônio adquire distintos significados e são fruídos de forma desigual. De uma forma geral, as atividades turísticas na cidade se restringem aos bairros centrais, o que tem como consequência a diminuição do uso residencial nesta região para dar lugar a restaurantes, hospedagens, ateliers e lojas de artesanato. Além dos tradicionais hotéis e pousadas localizados nesta zona, é possível notar também um crescimento da oferta de *hostels* e aluguéis por temporada (tipo *airbnb*), que apontam para as tendências do turismo global. Tais tendências, assim como vêm acontecendo em algumas cidades europeias que também figuram na lista do Patrimônio Mundial, podem ameaçar o uso residencial neste núcleo, bem como as dinâmicas nos espaços centrais da cidade. Ao criticar os efeitos do Patrimônio Mundial nas cidades, Choay (2011) aponta para a tendência de estímulo ao falso histórico: "Museificação, disneylandização, pastiches são os signos de uma esterilização progressiva, de uma incapacidade de construir uma alternativa a um universo tecnizado e monossêmico." (CHOAY, 2011: 38).

Além das tendências provocadas pela mercantilização do patrimônio em função do turismo, a autenticidade do conjunto também é ameaçada pela a rigidez da legislação, que durante anos incentivou que as novas edificações imitassem o estilo das construções tradicionais, o que acabou se enraizando no senso comum, no que ficou conhecido no já mencionado "estilo patrimônio" (MOTTA, 1987). Assim, diante dos diversos interesses nacionais e globais sobre a cidade, coube à população residente das áreas antigas, aceitar os parâmetros impostos pelo IPHAN em suas construções, e àqueles residentes dos bairros das encostas, aceitar uma condição de ilegalidade e consequentemente, de falta de atenção das diversas esferas de poder. Neste sentido, pode-se inferir que há em Ouro Preto um *apartheid* cultural ou patrimonial, que traz

como consequências a baixa autoestima de uma parcela da população local, que não se sente como parte da cidade, conforme apontado por Fernandes (2017).

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

As diversas dissonâncias emergentes no espaço urbano de Ouro Preto, a partir do reconhecimento dos seus valores culturais pelos diversos níveis institucionais, mostram a complexidade dos desafios contemporâneos que as cidades e os sítios históricos vêm enfrentando, particularmente aquelas inscritas na lista do Patrimônio Mundial. Neste contexto, é fundamental que as políticas urbanas conciliem os diversos valores atribuídos ao patrimônio da cidade nas diversas escalas: seus atributos excepcionais, atrelados ao reconhecimento global; seus registros culturais e documentais, ligados à identidade brasileira; e sua função na vida cotidiana, vinculada diretamente à comunidade local.

Não obstante a ordenação urbana e o tombamento serem necessários como proteção legal, concorda-se com o argumento de Choay (2001) de que conservação urbana não é apenas uma questão a ser formalizada somente em leis, mas primeiramente deve ser uma atitude de formação de mentalidade. Assim, mais do que política cultural, é necessário incluir o patrimônio na formação de uma cultura política.

Deste modo, as premissas teórico-conceituais que apontam para a necessidade de um maior reconhecimento do valor local para as comunidades, se justificam ao colocar o habitante o principal sujeito da cultura e como usuário que garante a continuidade de uso do patrimônio. É neste ponto que reside o potencial da abordagem "Paisagem Urbana Histórica", em buscar conciliar as transformações e propiciar cidades vivas, coesas e culturalmente dinâmicas, de modo que turistas e moradores possam usufruir da riqueza cultural que a vida urbana oferece. Com isso, inscreve-se o presente no processo histórico do sítio urbano, para além do cartão postal. Na realidade, o desafio que se coloca é de como superar os descompassos entre a teoria e a prática, o legal e o real, o global e o local.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Avrami, Erica/ Mason, Randall/ De La Torre, Marta (eds) (2000): Values and Heritage Conservation (Research Report, The Getty Conservation Institute). Los Angeles: The J. Paul Getty Trust.

Bandarin, Francesco/ Oers, Ron van (2012): Historic Urban Landscape: Managing Heritage in an Urban Century. Oxford: Wiley Blackwell.

Bonduki, Nabil (2010): Intervenções Urbanas na Recuperação de Centros Históricos. Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta.

Canclini, Néstor G (1994): "O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional". Em: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, pág. 94-115.

Castriota, Leonardo B (2009): Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos. Belo Horizonte: IEDS.

Choay, Françoise (2001): A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP.

Choay, Françoise (2011): O Patrimônio em Questão: antologia para um combate. Belo Horizonte: Fino Traço.

Chuva, Márcia R. R (2009): Os arquitetos da memória: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Fernandes, Simone M. S (2017): "Ações de educação patrimonial em Ouro Preto - relato de experiência". Em: Revista Memorare, v. 4, n. 1, pág. 69-92.

Fonseca, Maria Cecília L. (1997): O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil, UFRJ/IPHAN, Rio de Janeiro, 1997.

Gonçalves, José R. S. (1996): A Retórica da Perda. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN.

Leal, Cláudia F. B. (2008). As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent (ed.). Rio de Janeiro: Iphan/Copedoc.

Meneses, Ulpiano T. B. de (1992). "O patrimônio cultural entre o público e o privado". Em: DPH/SMC: O direito à memória: Patrimônio Histórico e Cidadania. São Paulo: DPH/PMSP, pág. 189-194.

Meneses, Ulpiano T. B. de (2006): "A cidade como bem cultural: Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano". Em: Mori, Victor H.: Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: 9ª SR. IPHAN.

Meneses, Ulpiano T. B. de (2012) "O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas". Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf (06/06/2017)

Motta, Lia (1987): "O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios". Em: Revista do Patrimônio, n. 22, pág. 108-122.

Motta, Lia (2000): "A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global". Em: Arantes, Antônio A. (Ed.): O espaço da diferença. Campinas: Papirus, pág. 256-287.

Muñoz Viñas, Salvador (2005): Teoría Contemporânea de la Restauración. Madrid: Editorial Síntesis.

Rossa, Walter (2015): "Urbanismo ou o discurso da cidade". Em: Rossa, Walter; Ribeiro, Margarida C. (Eds.) Patrimónios de Influência Portuguesa: modos de olhar. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pág. 477-519.

Simão, Maria Cristina R (2006): Preservação do patrimônio cultural em cidades. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Simão, Maria Cristina R. (2017): "Usos urbanos cotidianos e patrimonialização: reflexões sobre as cidades de Ouro Preto/Brasil e Guimarães/Portugal". Em: Anais do Arquimemória 5, Salvador.

UNESCO (2011): Recomendações sobre as paisagens urbanas históricas. Paris: UNESCO.

UNESCO (2016): Global Report on Culture for Sustainable Urban Development. Paris: UNESCO.

EL ÚLTIMO SUEÑO DE JOE: ESTÉTICA Y POLÍTICA EN CHILE DURANTE EL SESENTA Y OCHO SUDAMERICANO

Carolina Olmedo Carrasco

EL ÚLTIMO SUEÑO DE JOE: ESTÉTICA Y POLÍTICA EN CHILE DURANTE EL SESENTA Y OCHO SUDAMERICANO (1965-1970)

I. INTRODUCCIÓN

Quisiera comenzar precisando que esta es una exposición sobre **investigación en arte contemporáneo**: un espacio de producción de saberes que aborda la metodología historiográfica entre otras varias -sociología, estudios culturales, ed. artística, etc.-, y que a diferencia de muchas de ellas por separado, busca una comprensión contextual e integral de los fenómenos artísticos-visuales. Esto considerando no solo su dimensión simbólica y estética -como hace desde hace siglos la historia del arte desde una condición "conservadora" en términos disciplinares (Hadjinicolaou, 1973: 1)-, sino también perfilar su dimensión material y relacional a fin de obtener una mirada social acerca de la persistente necesidad de las prácticas creativas, sus objetos y experiencias (Fischer, 2011: 21-31). Ello contraviniendo una perspectiva tradicional (idealista) de la historia del arte como historia de los artistas, los periodos, o el devenir individual de las obras de arte en cuanto objetos de propiedad privada (Hadjinicolaou, 1973: 22, 46, 59).

Es necesario avisar esto antes de iniciar, ya que los sesenta latinoamericanos -y particularmente chilenos- son un momento fundacional dentro de las relaciones entre arte, política y sociedad, no pudiendo ser comprendidos sin atender al contexto de participación y desborde popular que enmarcó a dicha producción, y cuya politización excedió largamente a lo que el arte interpretará como "arte político" luego del ciclo de dictaduras militares que se desplegó en el Cono Sur a partir de 1973. Ello pese al eclipsamiento de las obras de los sesenta por parte de las obras "subterráneas" propias de la cultura de la resistencia a la dictadura (que en Chile han sido identificadas con la denominada 'Escena de avanzada'. Richard, 2007: 15), invisibilización reproducida por los relatos historiográficos de su época y posteriores (cf. Galaz e Ivelic, 1988).

No nos centramos en la falencia de dichos relatos, sin embargo nuestro ejercicio busca reconstruir una narrativa propia, centrada en la continuidad y retroalimentación de ambos procesos a partir de un esquema fiel a los hechos y no a su lectura a partir del devenir. Desde esta perspectiva, las artes visuales chilenas de los sesentas emergen en un contexto político creativo y radicalizado; mientras las de los ochentas enfrentarán el desmontaje del proyecto político socialista y la estigmatización de sus militancias. Sentidos colectivos y comprometidos que unificaron a los artistas regionalmente, por ejemplo, en torno a nociones como la de "arte de resistencia" de Marta Traba (2005, 79-139).

Ante ciertos fenómenos afines que cruzaron el Chile de los sesenta -la diáspora intelectual de los exilios argentino y brasileño, la masificación y radicalización de la política, la emergencia del ideal cultural revolucionario de la "obra total" propuesta por el utopismo soviético (Groys, 2008: 14-15), etc.- ¿Cómo concebir los efectos locales del "sesenta y ocho" en el arte dando cuenta de su mundialidad? Desde esa pregunta, el "sesenta y ocho latinoamericano" que perfilamos no tiene un afán "globalizante", sino alusivo a un momento de aceleración transnacional a fines de los sesenta, que incluyen a la escena artística local dentro de un escenario inabarcable a partir de una organización tradicional del relato, basada en "movimientos" y "estéticas" distinguibles y sucesivas.

Tras este objetivo, desarrollamos tres aspectos de mayor importancia dentro del estudio de caso propuesto: a) El despliegue de una "nueva militancia", expresada en el carácter orgánico del copiamiento de las instituciones de arte; b) El nacimiento de una disidencia artística que une

vida y arte, vinculada al mundo juvenil; c) La emergencia de una comunidad de artistas en torno a la experiencia común del viaje formativo al primer mundo, motor del discurso anticolonial. Cabe destacar que el desarrollo de esta temática se da a partir de la presentación de ciertas fuentes obtenidas en archivos de arte chilenos, latinoamericanos y europeos, entre los cuales destacamos el Centro de Documentación de las Artes, el Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Chile), el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y el Instituto Internacional de Historia Social (Amsterdam).

II. MIRANDO LOS SESENTA DESDE EL PRISMA DE LOS OCHENTA

Desde nuestra perspectiva, la principal dificultad para mirar los sesenta "en sus propios términos" son las lecturas realizadas en las décadas poteriores, en un contexto de derrota política de la izquierda y estigmatización de las militancias, representadas en territorio chileno por el proyecto de la Unidad Popular. Se instalará a partir de entonces una idea "homogeneizante" del arte militante, contrastante con la dispersión de estéticas, intereses y soportes exhibidos por las obras de artistas inscritos en los partidos más grandes de la coalición de gobierno: el Partido Socialista (PSCh) y el Partido Comunista de Chile (PCCh).

Una de las fuentes discursivas definitorias y acelerantes de este proceso de "estigmatización" será *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, ensayo de la teórica francesa radicada en Chile Nelly Richard, publicado por primera vez en Italia en 1986[1]. En él, Richard dibuja un campo artístico en el que la neovanguardia chilena -a la que bautiza como 'Escena de avanzada'- debe sortear por igual las "marcas políticamente contrarias" del "poder oficial y la izquierda ortodoxa", que entonces a su juicio clausuran y monopolizan respectivamente el debate intelectual del Chile dictatorial (Richard, 2007: 21). En una crítica a partir de su propia experiencia de la UP, época durante la cual llegó a Chile, Richard equipararía ambas posiciones pues estas operarían desde el "reduccionismo ideológico" del arte criollo y el realismo socialista, respectivamente. En esta idea, que reiteraría en sus textos hasta 2009 (cf. Richard, 2009), el arte militante previo a 1973 y retomado en 1983 en el marco de la lucha por el retorno democrático habría (sic) "c*alzado las obras -temáticamente- con los significados predeterminados del repertorio* [ideológico] *de la izquierda tradicional*" (2007: 21).

Este autoritarismo en su vertiente izquierda se subordinaría entonces a la línea de los partidos Socialista y Comunista, y estaría ejemplificado por el matrimonio de pintores José Balmes -un exiliado de la guerra civil española y militante del PCCh- y Gracia Barrios, a quienes sindicó como "artistas-militantes" en oposición a los neovanguardistas en cuanto creadores y promotores de una estética "nueva" a partir de lo poético. Ante esta idea de "arte militante", la prolongada acción institucional del PCh en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile -que remonta sus inicios a la década del cuarenta- habría falseado en su ascenso político conjunto al de la UP los procesos de elaboración de los "verdaderos artistas políticos", que desearon durante la dictadura desarrollar una plástica oblicua, metafórica y poética vinculada a los postulados del situacionismo y el mayo francés (Richard, 2007: 16). Como veremos, esta división que Richard luego prolonga desde 1973 al pasado y al futuro (cf. 2009) es más bien artificial al tratarse de las obras de la esfera del compromiso político en los sesenta, y respondería al desenlace de la dictadura vinculada al proceso de renovación de la izquierda.

1 La primera edición de este texto es su publicación en la revista australiana *Art & Text* en 1986, que para efectos de este análisis consultaremos por vía de la tardía edición del texto como libro realizada en 2007 por la autora con Editorial Metales Pesados. cf. Nelly Richard, "Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973", *Art & Text*, Melbourne, 1986.

III. LOS SESENTA COMO DESPERTAR

"Recomponer" los sesenta enmascarados por las lecturas post-socialistas implica primero acceder a una serie de claves contextuales locales, regionales y transnacionales. Enunciaré de manera general algunos elementos que signaron este periodo (1965-1973), y que luego persistirán como ejes articuladores de los debates del arte dentro de un proceso de radicalización:

1. La emergencia popular y obrera en la política nacional y la esfera pública, y la imagen misma de la "masa" como sujeto moderno y de vanguardia. La obtención de una "voz propia" por parte de dichos sujetos se expresó en el campo intelectual con angustia y entusiasmo, sin embargo constituyó una de las temáticas más relevantes dentro de la cultura producida en la bisagra del sesenta al setenta (Albornoz, 2005: 148).

2. El establecimiento de identidades aunadoras en los sectores medios profesionales, al cual pertenecen la mayoría de los artistas, que incluye a la intensificación del movimiento estudiantil y de sectores funcionarios medios a partir de la Reforma Universitaria (1968), y la apertura de los espacios institucionales del arte a sistemas "meritocráticos" de designación de autoridades (cf. Casals, 2017). Ejemplo de ello es el nombramiento del pintor y grabador Nemesio Antúnez como director del Museo Nacional de Bellas Artes en 1969, que oficializa la vía de modernización del arte propuesta por el Partido Demócrata Cristiano (PDC) -opositor y competidor en los sectores populares de la UP- durante el gobierno de Eduardo Frei, antecesor de Allende. Antúnez, al igual que el teórico socialista Jorge Romero Brest en Argentina, promoverá a las neovanguardias norteamericanas y su estética de retorno al "cubo blanco" como "la forma más avanzada" del arte contemporáneo, y por tanto la única vía posible de modernización de las artes en Chile.

3. La instalación de un horizonte radical de transformación en torno a la "revolución" y la "utopía", devenido en la exaltación de la creatividad frente al lastre de la tradición; así como también la puesta en práctica de la confrontación o "lucha de mentalidades" por parte de los intelectuales latinoamericanos (Pinto, 2005: 9-10). A partir de ello, los artistas serán concebidos (y autoconcebidos) como "ingenieros de un nuevo mundo" e imaginadores de la infraestructura para "parir al hombre nuevo" (aquí parafraseando al pintor Roberto Matta).

4. La experiencia conjunta del tiempo contemporáneo, devenida de la matriz internacionalista pero también de la expansión libre de estos ideales y su reconocimiento en experiencias similares a nivel internacional. En particular, la experiencia del viaje "de puesta al día" con el arte noreuropeo será un elemento común a toda formación artística latinoamericana en los sesenta (Alonso, 2010: 15-16).

IV. LA IMPOSIBILIDAD DE LA UNIDAD POPULAR COMO UN SOLO PROYECTO ARTÍSTICO

Para adentrarnos más en la provocación que ofrece esta investigación, a la hora de mirar los sesenta abordo tres ejes que definieron entonces de manera importante los discursos y quehaceres de las artes visuales comprometidas en Chile, y que expresan muy bien el grado de politización general de la sociedad en su conjunto, así como la enorme diversidad del "arte político" desplegado desde las militancias afincadas en la UP. Contrariamente a la idea de que el gobierno de Allende expresó una única y nítida posición política e ideológica respecto de la construcción cultural asociada al nacimiento del "hombre nuevo", exhibida en artículos de gran connotación en torno al tema (cf. Bowen, 2008), resulta imposible obviar la heterogeneidad y contradicción entre sus distintas actorías, destacando al llamado "proceso de los 1000 días" más como un semillero experimental que como un proceso basado en certezas.

A fin de desplegar brevemente esta diversidad en el ámbito de las artes visuales, propongo tres ejes desde los cuáles observar este vasto cuerpo de obras, personalidades y procesos:

IV.1 La diversidad del debate militante.

Uno de los elementos más conflictivos dentro de las lecturas transicionales comentadas es su caracterización de la militancia: abordada exclusivamente desde la identidad comunista, se describe como homogénea, rígida y monolítica. Imagen cultural impensada en un contexto político partidista primero "conflictivo" (1962-1967) y luego "radicalizado" (1967-1970), que abunda en actores y referentes en todas las artes y prácticas culturales (Casals, 2010: 12-15).

La vinculación de militancia y arte se da en múltiples niveles, aunque tensionada por dos ejes definitorios: la participación política autónoma de artistas en el espacio político (como militantes); y la proximidad política o "simpatía" entre los artistas y las esferas formales de la política. Esta última, a la que los actores de la época llamarán "compromiso", se caracteriza por su ductibilidad e intermitencia, posibilitando la acción política de amplias franjas de artistas codo a codo con los partidos de masas, aunque sin solidificar este vínculo de cercanía en una inscripción institucional concreta.

La gravitancia de ambos referentes de acción política en el arte caracterizó las formas de intervención distinguibles entre "militantes" y "comprometidos", asumiendo ambos estratos una condición ejemplar de cara a la sociedad. En el primer grupo, el campo de los artistas vinculados al PCCh contaba con una larga experiencia en producción artística a nivel visual y discursivo durante el gobierno de la UP (su gráfica se remonta a sus tempranos orígenes partidarios en 1912, cf. Ulianova, Álvarez y Loyola eds., 2012), y durante los frenéticos tres años de despliegue socialista buscan a partir de diferentes flancos y actitudes -pintura mural, obras reproductibles, obras masivas-televisivas, entre otras (cf. Olmedo, 2012)- desarrollar un "arte para el pueblo" por medio de la recuperación de la función social del arte como horizonte institucional. Por otro lado, el despliegue de un aparato militante diversificado al interior de las instituciones artísticas vinculadas a la Universidad de Chile -con importante presencia intelectual del PSCh, PCCh y "nueva izquierda", como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)- definió a partir de mediados de los sesenta la dirección de su Facultad de Artes hacia una matriz latinoamericanista que le permitirá oficiar de "ministerio de cultura" del gobierno de Allende". Así, la presencia de figuras del internacionalismo comunista europeo en el ámbito universitario como el crítico de arte español José María Moreno Galván (que en 1971 ideó al Museo de la Solidaridad como "la primera colección a nivel mundial de arte de propiedad del pueblo") y el teórico brasileño Mário Pedrosa (exiliado, trotskista y académico de la Universidad de Chile) dan cuenta de cómo el "gran 68" tuvo un asidero materialmente detectable en Chile, propiciando una formación por vía del "teléfono" (pasando las lecturas de la teoría de la dependencia de boca en boca, de mano en mano) como medio de formación de sus principales cuadros intelectuales.

IV.2 La necesidad del arte.

Mientras tanto, en el círculo del "compromiso" o adhesión blanda a la estructura partidaria de la UP por parte de las y los artistas visuales, encontramos un sinnúmero de intentos por restaurar durante esos años una función social del arte inspirada en el comunismo, siendo el ejemplo más relevante y conocido la fundación del Museo de la Solidaridad en 1972.

De acuerdo al interés de esta perspectiva, no me detendré en el trabajo que un sinnúmero de creadores tuvieron fuera del ámbito artístico propiamente tal, adentrándose en la invención de una nueva "visualidad" útil y moralizante, como es el caso del artista del PCCh Guillermo Núñez,

quien desplazó sus propuestas pictóricas y gráficas al diseño gráfico relacionado a lo político en revista *Ercilla*. Me centraré más bien en casos desconocidos como el de la artista Virginia Errázuriz: una mujer artista tensionada entre la izquierda y su familia terrateniente (afectada por las expropiaciones populares iniciadas por la reforma agraria de Frei profundizada por Allende), y que desde el confinamiento debido a la maternidad elaboró una serie de obras que se cuestionan la realidad política a partir de la cotidianidad femenina. Esta "mirada subjetiva y femenina" se expresa nítidamente en la selección de materiales de desecho, "encontrados", que se contraponen a los "soportes nobles" en que habitualmente se realizan las obras escultóricas (el mármol, el bronce, la piedra), dando cuenta materialmente de una realidad invisible en la esfera de la "alta cultura" chilena de mediados del siglo XX. Sus esculturas textiles, hechas de residuos encontrados dentro de su propia casa-cárcel, representan a figuras femeninas de su propia autobiografía, siendo particularmente fructífero en términos críticos el cómo estos objetos -tanto en su relación con la "creadora" como con la sociedad- busca levantar un lenguaje propio, popular e íntimo.

IV.3 La juventud como un espacio de producción subjetiva.

La emergencia de una comunidad juvenil del arte en torno a la experiencia común de la universidad y el viaje formativo reforzaron el conflicto generacional existente en la sociedad dentro del espacio del arte, el que ya se desarrollaba en la academia chilena desde inicios de la década anterior. Esta confrontación entre jóvenes y adultos se expresó a través de la propia exhibición pública de las militancias: un mayor grado de compromiso revolucionario o una vinculación directa con los partidos que interpretaban este debate (MIR, PCCh, PSCh) bastaba para ser identificado dentro del "universo juvenil".

Alberto Pérez, Barricada I, 1965. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Dentro de este perfil, una de las figuras más relevantes será la del profesor de la Universidad de Chile Alberto Pérez: un pintor identificado con el PSCh, aunque cercano al universo del PCCh e integrante del *Grupo Signo* de José Balmes, que en 1966 ingresará al Ejército de Liberación Nacional o "elenos" en su versión chilena (a partir de integrantes del ELN original, fundado en Bolivia por el Che Cuevara), y desde ahí se aproximará al MIR hacia el inicio del gobieno de la UP. Siendo el primer doctor en historia del arte en Chile, se enfocó en apuntalar en lo público una perspectiva latinoamericanista-apropiacionista como interpretación de la juventud. A inicios de esta etapa de radicalización personal realizaría su mítica obra *Barricada I* (1965), podemos ver la mezcla de una crítica social y una cita al *pop*: entre los tablones poblacionales y sangrantes, una alusión bastante directa a la reciente matanza de la población José María Caro realizada por el gobierno del PDC en 1962, aparece el rostro de Vanessa Redgrave, protagonista del film *Blow Up* de Antonioni (1966).

Patricia Israel y Alberto Pérez, América Despierta, 1972. Imagen cortesía MSSA, Santiago de Chile.

Pérez, junto a la artista cercana al MIR Patricia Israel, será pionero en el viraje del cartel -una herencia traída a Chile por los exiliados republicanos del PCE- al *poster* norteamericano, buscando apoyar desde una mirada irreverente y política los procesos de conformación de las nuevas subjetividades juveniles. En plena UP (1971), Pérez e Israel abrirán POSTERSHOP: una de las primeras tiendas de póster en Chile, que apuntaba a los usos de la gráfica en el dormitorio, donde el espacio íntimo se convertía en identidad. El afiche *América despierta* (1972) da cuenta de como esta propuesta se paseaba entre el *pop* neoyorkino, la gráfica política y el discurso nuestroamericanista (cf. García y Berger, 2016).

V. CONCLUSIÓN

Con la victoria de Allende en 1970, muchos de los elementos potenciales en los sesenta alcanzaron su máximo esplendor, aunque no su unicidad: la gráfica se propago como forma de democratización del arte, el rol revolucionario se mezcló con el del artista, la exaltación de la cultura popular abrió paso en las bellas artes a temas como la violencia, lo cotidiano y el humor.

Ello nos impediría hablar de una única "estética" o "proyecto cultural" de la UP, pues es precisamente ahí donde radica su originalidad y potencia política: su construcción en la confrontación y diferencia.

En esta línea y para finalizar, me gustaría enseñarles esta pintura titulada *El último sueño de Joe* (1966) del pintor comunista Guillermo Núñez. Siendo uno de los principales articuladores de la cultura durante el gobierno de la Unidad Popular, Núñez es recordado como el director del MAC "de Allende" por afirmar -muy oficialistamente- su deseo de que el museo "oliera a empanada y vino tinto" durante su gestión. Estuvo cerca: bajo su dirección se produjo la mítica exhibición de las Brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán (1971), así como la exposición inspirada en las 40 medidas del programa de la UP, que convocó a la escena artística completa tras la figura de Allende. Previo a esto, Núñez viajó en 1964 "de allegado" a Nueva York con ayuda de Antúnez y otros artistas financiados por becas norteamericanas, y allí confrontó por igual la estética pop y la Guerra de Vietnam. Esta pintura es fruto de ello: la observación y convergencia de estéticas hasta entonces estigmatizadas (liberales, imperiales, etc.) a través del prisma del internacionalismo comunista. Lamentablemente tras el golpe , que incluyó a Núñez inmediatamente dentro de sus listas negras y culminó en su detención a fines de septiembre de 1973 por su enorme figuración pública, la mayor parte de sus obras "pop" fueron pintadas por él mismo de blanco. Borradas de la historia y de los lienzos, su ausencia nos deja un PC de "artes oficiales", ahí donde esta misma colectividad puso en cuestión la idea de una plástica única para la revolución social.

Guillermo Núñez, *El último sueño de Joe*, 1966. Colección particular. Fotografía cortesía MSSA, Santiago de Chile.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, La Habana, Criterios, 2008.

Carolina Olmedo Carrasco, "Reflexiones en torno al muralismo comunista en Chile: exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago", Olga Ulianova et al. eds., *1912-2012: el siglo de los comunistas chilenos*, Santiago, IDEA USACH, 2012.

César Albornoz, "La cultura en la Unidad Popular", Julio Pinto ed., *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Lom Editores, 2005.

Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 2011.

Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile, arte actual*, Valparaíso, Ediciones de la Universidad de Valparaíso, 1988.

Julio Pinto ed., *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Lom Editores, 2005.

Nelly Richard, *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* [1983], Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.

Nelly Richard, *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*", *E-misferica* no. 6.2, Nueva York, Hemispheric Institute / NYU, 2009, http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard (consultado el 25 de marzo de 2018).

Nicos Hadjinikolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Marcelo Casals, *Middle Class and Dictatorship in Chile: Consent, Negotiation, and Crisis, 1970-1983*, tesis de la Universidad de Wisconsin-Madison para obtención del grado de Doctor en Historia de América Latina y el Caribe, expuesta en las *XXII Jornadas de Historia de Chile*, Universidad Austral, Valdivia, noviembre de 2017.

Marcelo Casals, *El alba de una revolución. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la 'vía chilena al socialismo', 1956-1970*, Santiago, Lom Ediciones, 2010.

Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Martín Bowen Silva, "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2008, http://journals.openedition.org/nuevomundo/ (consultado el 1 de junio de 2018).

Olga Ulianova et al. eds., *1912-2012: el siglo de los comunistas chilenos*, Santiago, IDEA USACH, 2012.

Rodrigo Alonso ed., *Imán: Nueva York: Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2010.

Soledad García y Daniela Berger, *La Emergencia del pop: irreverencia y calle en Chile*, Santiago, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LOS VITRALES RELIGIOSOS EN LOS TEMPLOS MODERNOS LA CONTRIBUCIÓN DE CUATRO ARTISTAS EN MÉXICO: KITZIA HOFMANN, JOSÉ REYES MEZA, VÍCTOR VASARELY Y GIULIA CARDINALI

San Martin Córdova, Ivan

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LOS VITRALES RELIGIOSOS EN LOS TEMPLOS MODERNOS. LA CONTRIBUCIÓN DE CUATRO ARTISTAS EN MÉXICO: KITZIA HOFMANN, JOSÉ REYES MEZA, VÍCTOR VASARELY Y GIULIA CARDINALI

En la historiografía del arte mexicano es común el uso del término "integración plástica" cuando se hace referencia a aquel fructífero período del siglo XX en el que la pintura, la escultura y la arquitectura se amalgamaron a tal punto que es difícil saber en dónde termina una y comienza la otra. Hoy se cuenta con numerosa bibliografía que aborda esa integración de las artes, una expresión que también se manifestó en el resto de Latinoamérica, con notables ejemplos en Brasil, Venezuela o Chile, por citar sólo algunos países. En la arquitectura mexicana abundan los ejemplos de esta práctica, principalmente en lo concerniente a la pintura mural, la escultura y los mosaicos; producción que ha merecido el comentario, en el país, de varios trabajos monográficos de especialistas que abordan el "muralismo mexicano", así como también de guías para conocer su ubicación y significados iconográficos, sobre todo en edificios modernos —como la Ciudad Universitaria o el Centro Médico Nacional—, donde se dio una plena integración plástica entre la pintura y la escultura, a diferencia de los edificios virreinales, donde el primer muralismo sólo aprovechó superficies y cubiertas de la arquitectura previa.

Existe otra disciplina artística que ha recibido menos interés historiográfico por parte de los especialistas: me refiero al vitral, el cual, a pesar de ser un elemento compositivo que contribuyó decisivamente a la consecución de las cualidades espaciales y morfológicas de la arquitectura mexicana, aún reclama su derecho a ser incluido entre las expresiones artísticas que conformaron la gloriosa integración plástica.

I. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una revisión breve de la producción bibliográfica reciente constata una escacez de libros libros abocados al registro, catalogación, identificación, interpretación y valoración de los vitrales en México. En las publicaciones con enfoque autoral, es decir, aquellas centradas en el trabajo de un artista, se suelen incluir dibujos, pinturas, murales y, ocasionalmente, cuando es el caso, vitrales, lo cual brinda cierta información. Por ejemplo, el *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* de Lily Kassner publicado por la UNAM en 1983,[1] cuya finalidad es mostrar toda la producción artística de decenas de autores nacionales y extranjeros que laboraron en México a mediados del siglo pasado, adicionalmente aporta, sin duda alguna, invaluables datos para un primer acercamiento historiográfico a los diseñadores de vitrales, tales como Mathías Göeritz, Kitzia Hofmann, Giula Cardinale, Ernesto Paulsen o Leonardo Nierman.

Un texto más reciente, publicado en 2002,[2] que aborda la obra artística de sólo un autor —el duranguense Fermín Revueltas—, dedica todo un capítulo a su producción vítrea en obras públicas, tanto en la Ciudad de México como en algunas capitales del interior del país. Debe recordarse que Revueltas no fue un caso aislado en esta área de expresión, pues ya otros artistas habían incursionado con anterioridad en el diseño de vitrales en la arquitectura del siglo XX, tanto

[1] Lily Kassner, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).

[2] Carla Zurián, *Fermín Revueltas, constructor de espacios* (México: RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002).

en edificios virreinales como en obras modernas: Saturnino Herrán lo había hecho desde 1913,[3] Roberto Montenegro en 1922,[4] Víctor M. Reyes en 1929[5] y Diego Rivera en 1931.[6]

También se debe destacar el excelente trabajo de *Artes de México* publicado en junio de 2009,[7] una obra monográfica que incluyó colaboraciones de varios investigadores acerca de la riqueza del patrimonio vítreo en México, así como de las principales obras que lo albergan y de los diferentes géneros arquitectónicos que lo incluyen. Abarca vitrales fabricados desde finales del porfirismo[8] hasta aquéllos del siglo XX, y no sólo se detalla el aspecto creativo de los artistas, sino también el aspecto técnico de la fabricación y los principales talleres que los produjeron.

Esta escasa producción bibliográfica muestra el vacío historiográfico en torno a la producción de los vitrales mexicanos, una de las expresiones artísticas donde también se vertió la integración plástica. Al igual que murales y esculturas, enfrentan los riesgos de destrucción, abandono y falta de mantenimiento, ya sean los vitrales que se alojan en obras públicas, como escuelas, oficinas y hospitales, ya los que constituyen espacios domésticos como comedores, escaleras y sanitarios de residencias y edificios de apartamentos. Frente a este panorama historiográfico, cabe preguntarse: ¿por qué en los estudios recientes sobre la integración plástica se ha olvidado el papel de los vitrales como elementos compositivos para la consecución cualitativa del espacio arquitectónico? ¿Se debe acaso a que la impronta que dejó el muralismo mexicano ha terminado por obnubilar la contribución de los vitrales? ¿O es que acaso han influido factores ideológicos al momento de seleccionar sus casos de estudio? ¿Será que hay géneros arquitectónicos preferidos por los historiadores de la arquitectura?

II. VITRALES, RELIGIOSIDAD Y PATRIMONIO

Uno de los géneros arquitectónicos que previsiblemente ha incluido un gran número de vitrales, ha sido el religioso, pues prácticamente se han incorporado en la mayor parte de los espacios para la celebración del culto; lo mismo en capillas y parroquias católicas apostólicas, que en sinagogas, iglesias anglicanas y ortodoxas, templos luteranos, bautistas, presbiterianos o pentecostales. De manera evidente, los ejemplos son numéricamente superiores en los templos de la mayoría católica, pero no necesariamente en su calidad, pues existen extraordinarios diseños y fabricaciones inspirados por toda la diversidad religiosa.

Suelen diferir en su representación iconográfica, pues mientras que el catolicismo apostólico durante siglos ha promovido la representación de imágenes antropomórficas, a menudo se proscriben en las sinagogas, mientras que en las iglesias luteranas si bien se permiten las representaciones de vegetales y animales, no se exhiben imágenes de vírgenes o santos a causa de ser considerados elementos idolátricos. También difieren en sus expresiones formales, pues el diseño de los vitrales suele subsumirse a las corrientes artísticas dominantes de cada época —principalmente pictóricas. Por tanto, en las primeras tres décadas del pasado siglo los vitrales fueron figurativos, mientras que a partir de los años cuarenta los diseños se transformaron

[3] Me refiero al vitral "El hijo pródigo", actualmente en el Museo de Aguascalientes.

[4] Me refiero al vitral "La vendedora de pericos" y "El jarabe tapatío" para el edificio virreinal del ex Colegio de San Pedro y San Pablo, en el Centro Histórico de la capital federal.

[5] Me refiero a los vitrales del Pabellón Mexicano en la Exposición Iberoamericana en Sevilla, España.

[6] Me refiero al vitral "Los cuatro elementos", en el edificio de la Secretaría de Salud, obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

[7] Artes de México, Vitrales, núm. 94 (2009).

[8] Me rehúso a utilizar el adjetivo "porfiriato", pues connota un sentido despectivo de aquel régimen.

gradualmente en abstractos, aunque casi siempre manteniendo algo de la figuración, probablemente para no renunciar al papel didáctico que las iglesias han atribuido a los vitrales. Finalmente, las técnicas en la fabricación del vitral han variado con el tiempo, desde los emplomados tradicionales hasta técnicas novedosas que aseguren su permanencia frente a las agresiones de la lluvia, del aire y hasta de las palomas.

Pero más allá de todas estas diferencias, la inclusión de los vitrales en los espacios de culto se debe al papel simbólico que ha jugado la luz en las religiones desde hace muchos milenios, desde la personificación del sol como una deidad, hasta la identificación de los rayos solares como manifestación sensible de la divinidad. Por ello la mayor parte de las iglesias prescriben una cierta orientación en el acomodo espacial de sus templos, ya sea que los orantes dirijan sus rezos hacia el oriente —como ocurría con los templos mayores en las religiones mesoamericanas—, o bien que los brazos del templo o la fachada principal miren hacia un cierto punto cardinal. Así, por ejemplo, las catedrales góticas, renacentistas y barrocas solían posicionar su altar hacia el oriente, de tal modo que el movimiento de la luz solar bañaba en su totalidad la nave principal del templo, y descendía por detrás del altar en la mañana, mientras que por la tarde iluminaba la fachada principal. Es evidente que en todos estos casos la penetración lumínica no sólo ha tenido la finalidad práctica de iluminar los espacios interiores, sino que ha sido un elemento estratégico para la consecución, primero, de un ambiente estético y simbólico idóneo para propiciar, como objetivo último, la experiencia religiosa, como lo recomendaba el sacerdote jesuita Antonio Blanch a finales del pasado siglo al distinguir entre lo religioso y lo estético:

> Ya que el sentimiento de veneración y adoración que antes hemos señalado como característico de lo religioso, no puede de ningún modo confundirse con la admiración estética, ciertamente gratificante, pero que no se inclina ante lo bello como ante algo que compromete al sujeto humano y que lo fundamenta existencialmente. El éxtasis estético no transforma radicalmente a quien lo experimenta; la experiencia religiosa sí.[9]

Así, los vitrales contribuyen a la calidad simbólica y didáctica de los espacios religiosos —por las connotaciones de la luz solar y por las iconografías incorporadas—; además impulsan la estética del ambiente al inundar, durante el día, de tonalidades multicolores los espacios interiores, mientras que por la noche el proceso se sucede a la inversa, con la luz artificial de las velas o lámparas eléctricas que ilumina los paños de los vitrales, ocasionando que desde el exterior se vea todo el esplendor cromático, a manera de grandes lámparas urbanas.

Esta riqueza patrimonial nuevamente contrasta con la ausencia historiográfica de especialistas mexicanos que se aboquen al estudio y cuidado del vitral religioso. En España, por ejemplo, se dispone de estrategias de catalogación, análisis y conservación de vitrales románicos y góticos, mientras que en México apenas existen monografías sobre algunos de sus autores, como ha sido el caso del arquitecto fray Gabriel Chávez de la Mora, diseñador de templos, muebles, tipografía, iconografía, enseres litúrgicos y, desde luego, notables diseños para vitrales de templos católicos. Otra excepción ha sido el caso de Mathías Göeritz, artista de origen alemán que se afincó en México y que contribuyó con varios diseños de vitrales religiosos, tanto en iglesias virreinales —como ocurrió con los vitrales de la catedral metropolitana en la década de los sesenta— como en templos de nueva factura, en capillas católicas y sinagogas.

Frente a estas carencias historiográficas se puede preguntar: ¿cómo fue la integración plástica de los vitrales en la arquitectura eclesial? Dentro de la arquitectura moderna, ¿su papel fue funcional o decorativo? ¿Las propuestas plásticas de los vitrales se debieron a los sacerdotes o a

[9] Antonio S. J. Blanch, *Lo estético y lo religioso. Cotejo de experiencias y expresiones* (México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1996), 19.

los arquitectos? ¿El diseño de vitrales fue semejante en los templos de las distintas religiones? ¿En qué medida influyeron los conceptos teológicos y litúrgicos en el diseño de los vitrales? ¿Quiénes fueron sus principales diseñadores?

III. INTEGRACIÓN PLÁSTICA

Para responder algunas de estas preguntas nos serviremos de la propuesta teórica de Horacio Torrent, arquitecto argentino de origen, pero avecindado en Chile desde hace muchos años. En sus textos, propone cuatro niveles de relación entre la arquitectura y las otras artes,[10] a propósito de lo que en México se ha llamado integración plástica, pero que en otros lugares de Latinoamérica se conoce sólo como integración de las artes.

• El nivel inferior (llamémosle A) es aquél en que cada práctica artística conserva su independencia de la arquitectura, ya que ésta sólo le sirve de soporte, sin modificar sustancialmente la concepción del espacio exterior o interior; de tal suerte que el mural, mosaico, escultura o vitral sólo se adhiere o sobrepone al espacio o sitio destinado, como ocurriría con un relieve escultórico dentro de un espacio arquitectónico.

• El nivel intermedio (B) se refiere a la contribución artística que aprovecha los vanos o disposiciones volumétricas existentes, como ocurre con la pintura mural, que recubre volúmenes exteriores o se inscribe en los intersticios de los edificios ya construidos. Esto sucedió con los primeros murales de los edificios virreinales, donde si bien es posible analizar únicamente la contribución pictórica, la obra sin ella no se percibiría igual.

• El siguiente nivel (C) ocurre cuando demás artes se incorporan para lograr un efecto previamente planeado en la composición del espacio arquitectónico, como sucedería justamente con muchos vitrales, ya que el cromatismo aportado al interior modifica completamente la percepción estética del resultado final, aunque esto no implica que necesariamente haya habido un criterio común entre el autor de los vitrales y el de la arquitectura envolvente (a veces pueden distar muchos años entre ambas realizaciones).

• Finalmente, el cuarto nivel (D) describe la total interdependencia entre la arquitectura y las artes visuales —es decir, plena integración plástica— pues existe una cohesión entre espacio interior, espacio exterior, morfología arquitectónica y colaboraciones artísticas, lo cual resulta en una sola obra de arte total, donde la parte y el todo estarían compositivamente imbricados entre sí.

IV. UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

Para contribuir a la perspectiva arquitectónica sobre la integración plástica, también se puede realizar un análisis artístico del propio elemento, a fin de identificar la afinidad pictórica que presenta con la pintura —por ejemplo, figurativo *versus* abstracción—, además de sus cualidades estéticas, innovaciones técnicas y, sobre todo, su capacidad comunicativa, desde el contenido ideológico en los edificios de gobierno hasta el teológico/hagiográfico en los religiosos. Así, aquí se propone la siguiente clasificación para distinguir diferentes tipos de vitrales en los templos mexicanos del siglo XX:

1. El vitral naturalista: el diseño recurre a la representación claramente reconocible de la naturaleza (plantas, animales y seres humanos) para trasmitir un mensaje religioso; este tipo de

[10] Horacio Torrent, "Modern Architecture and Synthesis of the Arts.: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes", *Docomomo Journal*, núm. 42 (verano, 2010).

diseños fue utilizado desde finales del siglo XIX en templos historicistas y en los primeros templos modernos de los años treinta y cuarenta, aunque puede aparecer en cualquier época (foto 1).

2. El vitral-emblema: el diseño recurre a la representación de elementos gráficos, los cuales tienen un significado religioso o de adscripción institucional para los eclesiásticos y buena parte de la feligresía; este tipo de diseños suele utilizarse para mostrar filiaciones hagiográficas o pertenencia a órdenes y congregaciones (foto 2).

3. El vitral-celosía/cancel: el diseño aprovecha los intersticios que deja una celosía o un cancel para brindar el cromatismo que se desea al interior del templo; este tipo de diseños puede incluir o no alguna figuración básica, pues su finalidad es principalmente lumínica. Suelen ser muy económicos, pues la celosía disminuye el uso de grandes lienzos vítreos o emplomados costosos (foto 3).

4. El vitral geométrico a-temático: al igual que la clasificación anterior, aquí el diseño sólo persigue el cromatismo que se desea al interior del templo, sin incluir tema hagiográfico alguno. La diferencia estriba en que no se inscribe en ninguna celosía —su estructura suele ser metálica— y suele utilizar diseños abstractos, con geometrías sencillas u "orgánicas" (foto 4).

5. El vitral geométrico temático: el diseño persigue, además del efecto cromático al interior del templo, la trasmisión de información mitológica, cosmológica o pasajes hagiográficos. Generalmente sus diseños son semi-abstractos, es decir, que pueden reconocerse sutilmente algunas figuras de seres humanos, flores o animales, aunque sin caer en la representación naturalista de la primera clasificación (foto 5).

6. El "vitral sin vidrio": en esta clasificación se inscriben todas aquellas membranas translúcidas que cumplen el mismo papel que un vitral tradicional, pero con materiales distintos, ya sea de origen pétreo, como las placas de ónix, o de procedencia artificial, como el acrílico o algún otro nuevo material. Como no se dispone de ningún término para este tipo de soluciones que no llevan vidrios, nos daremos la licencia de llamarlos "vitrales sin vidrio", a sabiendas de que literalmente se trataría de una contradicción (foto 6).

Estas cinco tipologías podríamos combinarlas con los tres niveles de integración plástica, para así contar con una matriz donde verter el análisis de los casos de estudio (templos) donde se incluyan características de tipo artísticas, autorales, iconográficas o técnicas:

		Nivel A **de integración plástica**	***Nivel B*** **de integración plástica**	***Nivel C*** **de integración plástica**	***Nivel D*** **de integración plástica**
1	Vitral naturalista	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
2	Vitral-emblema	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
3	Vitral-celosía o vitral-cancel	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
4	Vitral geométrico a-temático	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
5	Vitral geométrico temático	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
6	Vitral sin vidrio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio

Por cuestiones de extensión y por selección cualitativa, aquí sólo analizaremos ejemplos del nivel superior de integración plástica (D), identificaremos a sus autores y señalaremos la categoría a la que pertenece el vitral principal de la obra. Desde luego, se anticipa que un análisis pormenorizado de cada templo debería incluir la clasificación de todos sus vitrales, pues en ocasiones en una misma obra pudieran coexistir vitrales pertenecientes a varias tipologías. Igualmente, por razones de espacio sólo se han seleccionado cuatro autores de vitrales religiosos,

dos mujeres y cuatro varones, pues no se pretende un análisis exhaustivo, sino sólo indagar las posibilidades metodológicas del andamiaje teórico propuesto en algunos casos de estudio.

V. KITZIA HOFMANN

Su nombre real fue Heléne Domenge. Nació en la Ciudad de México en 1928, donde estudió dibujo y pintura con el muralista tapatío Jorge González Camarena; escultura con el artista duranguense Ignacio Asúnsolo, y acuarela con el maestro Greshenne, para después proseguir sus estudios en la Academia de la Grande Chaumiére en París. Fue durante aquel viaje, en la segunda posguerra, cuando aprendió la técnica del emplomado, pues por entonces se estaban restaurando los vitrales de Sainte-Chapelle.[11] A su regreso a México, ya con el nombre artístico de Kitzia Hofmann —derivado del nombre de su esposo y también artista Herbert Hofmann-Ysenbourg— se dedicó a la realización de pinturas, esculturas y vitrales, principalmente religiosos —elaboró algunos laicos—[12], de los cuales sólo abordaremos dos.

La Capilla de la Soledad (1956-58) para los Misioneros del Espíritu Santo[13] fue proyectada por los arquitectos Enrique de la Mora y Palomar y Fernando López Carmona, mientras que el cálculo estructural corrió por parte del inmigrante español Félix Candela Outeriño. Se trataba de una capilla congregacional y formaba parte de un conjunto arquitectónico mayor, con casa de ejercicios espirituales para los misioneros de esta congregación mexicana relativamente nueva.[14] La capilla fue construida sobre un jardín inclinado y se comunicaba con el resto del conjunto arquitectónico a través de un pequeño atrio a modo de transición entre el conjunto virreinal y la capilla moderna. La planta y la solución estructural fueron muy sencillas: una única nave romboidal, con el altar y presbiterio casi centralizados, de tal suerte que los congregantes misioneros pudiesen rodearlo.[15] (foto 7)

La audaz solución estructural de la cubierta permitió liberar dos grandes vanos bajo las puntas del manto de cascarón, los cuales en un principio poseyeron cancelería y vidrios trasparentes que mostraban el entorno arbolado circundante, como se observa en las fotografías de 1957 al terminar la obra civil. Sin embargo, los misioneros no estaban conformes con esas vistas hacia el jardín, pues temían la distracción de sus ejercicios espirituales —recordemos que era el objetivo principal de la capilla—; por lo que decidieron que sería mejor contar con vitrales, una decisión contraria al deseo del arquitecto De la Mora. Después de muchas discusiones, finalmente los futuros usuarios del templo decidieron incorporarlos, por lo que en 1958 fueron encargados a Kitzia Hofmann dos grandes vitrales:[16] el principal detrás del altar con intensos colores azules, dorados y rojos que esbozan la figura de una enorme paloma que despliega sus alas —expresión

[11] Lily Kassner, Diccionario de escultura mexicana del siglo XX, 170.

[12] Como el vitral en la planta baja del edificio de Nacional Financiera, 1964.

[13] Los Espiritanos o Misioneros del Espíritu Santo son una congregación fundada en París en 1703 por Claude-François Poullart des Places, cuyo objetivo es la formación de sacerdotes y misioneros. Kristina Krüger, Rainer Warland, *Órdenes religiosas y monasterios. 2 000 años de arte y cultura cristianos* (España: Ulmann, 2008).

[14] Había sido fundada en 1914 por iniciativa de Concepción Cabrera de Armida, el padre Félix de Jesús Rougier y el primer novicio Moisés Lira Serafín –los tres actualmente en proceso de posible veneración y/o beatificación–, cuyo intenso trabajo pastoral terminaría por hacer crecer la congregación con nuevos novicios, lo cual generaría inclusive sus propias ramas femeninas: en 1934 se fundaron las Misioneras de la Caridad de María Inmaculada y más tarde, en 1938, las Misioneras de Jesús Sacerdote y las Hermanas de la Vera Cruz Hijas de la Iglesia.

[15] Originalmente sólo asistían los miembros de la orden, pero años después se abrió al culto público. Su ubicación es Avenida Universidad núm. 1700, casi esquina con Francisco Sosa, colonia Coyoacán, delegación Coyoacán, Ciudad de México.

[16] La ejecución corrió a cargo de Víctor F. Marco (1912-1991), perteneciente a una familia de fabricantes de vitrales.

iconológica del Espíritu Santo. Tales formas identifican su pertenencia a la quinta categoría, que aquí hemos propuesto como vitral geométrico temático.

El segundo vitral se encuentra en el coro alto de la capilla y no presenta referencias iconográficas, sólo tiene la finalidad de inundar de luz ambarina el espacio interior, por lo que se puede clasificar dentro de la cuarta categoría, que hemos denominado como vitral-geométrico a-temático.

Es evidente que el resultado estético al interior de la capilla sería completamente distinto sin la presencia de vitrales, como puede constatarse fácilmente al observar las fotografías antiguas que muestran visibilidad del edificio al jardín exterior. Cabe aclarar que en este caso, la incorporación del vitral principal no fue por decisión del arquitecto, sino de los propios usuarios y los fines religiosos que querían alcanzar. Por estas características cualitativas[17] puede afirmarse que se alcanzó una plena integración plástica, pues la arquitectura y las artes visuales —donde participa activamente el vitral— presentan una cohesión plástica que permite considerarla como una obra de arte total, es decir, donde la parte y el todo están compositivamente imbricados entre sí.

VI. JOSÉ REYES MEZA

Nació en Tampico, Tamaulipas, en 1924, y falleció en la Ciudad de México en 2011 a la edad de 86 años, luego de una fructífera vida como artista plástico, en la que incursionó como pintor, muralista y escenógrafo. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ubicada entonces en el antiguo edificio de la Academia de San Carlos, donde recibió la enseñanza de personajes como Francisco Goytia, Francisco de la Torre y Luis Sahagún. En el ámbito de la pintura mural, realizó obras en la Universidad de Tamaulipas, en el desaparecido Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos, y en la Ciudad de México: un mural al interior del Registro Público de la Propiedad. Desde luego, también ejecutó intervenciones artísticas en pintura, retablos y vitrales en muchas iglesias, de las cuales se analizará una de ellas.

La parroquia de San Antonio de Padua (1962-1966/76) en la colonia Xotepingo se localiza en un angosto solar en forma de trapecio en avenida División del Norte, en el sur de la ciudad.[18] El encargo provenía del sacerdote Miguel Herrera, quien llamó al arquitecto Alberto González Pozo, pues ya había realizado anteriormente otro templo en la cercana colonia El Rosedal. Luego de varias propuestas iniciales, el proyecto definitivo se desarrolló mediante un pequeño atrio frontal —donde después se haría un campanario exento—[19] que da paso a un interior de una sola nave, con el altar y presbiterio al fondo, y un pequeño deambulatorio posterior que comunica con dos capillas, una dedicada al Santísimo y la otra a la Virgen de Guadalupe.

La solución estructural de la cubierta del templo fue completada por medio de un sistema mixto: plegaduras y superficies laminares en un mismo elemento, solución que contó con la

[17] Todos estos elementos, tanto arquitectónicos como artísticos, han hecho que la capilla se encuentre catalogada como patrimonio artístico inmueble del INBA, lo cual le asegura un primer nivel de protección institucional, mediante el número de registro INBA: DF-COY-139-4157.

[18] Su ubicación es Av. División del Norte núm. 3430, esquina con Museo, colonia Xotepingo, delegación Coyoacán, México, Ciudad de México.

[19] Este campanario no pudo ser concluido con el resto de la obra en 1966, pues pasarían varios lustros más para que pudiera realizarse. Fue hasta 1976 cuando se edificó al inicio del atrio, diseñado por el mismo González Pozo y la colaboración artística de Reyes Meza. Se trató de una esbelta torre de concreto, adornada con franjas verticales de piezas cerámicas similares a los de la portada, que se abre en la parte superior para sostener la campana.

asesoría estructural del arquitecto Juan Antonio Tonda Magallón. La expresiva cubierta —asemeja a un gran acordeón— daba plena independencia al diseño de muros y ventanas, lo que permitió que lateralmente se insertaran una serie de angostos vitrales multicolores en forma de "v" invertidas, expuestos al asoleamiento del oriente y poniente. Por su parte, a los pies del templo se incorporó un pequeño coro sobre el acceso y un muro-portada con dos franjas de vitrales que forman una cruz a la que se sobrepone un gran rosetón vítreo monumental, obra de Reyes Meza, artista con el que González Pozo ya había trabajado en el templo de El Rosedal. (foto 10)

En el caso de las franjas de vitrales que ocupan los intersticios entre los marcos estructurales, el diseño no representa iconografía religiosa alguna, pues su función consiste en dotar de cromatismo el interior de la prolongada nave. Por ello, se puede identificar con claridad su pertenencia a la cuarta categoría, que aquí hemos propuesto como vitral geométrico a-temático, mientras que la cruz y el gran rosetón de la portada pertenecen a la segunda categoría, vitral-emblema.

La calidad estética del espacio arquitectónico —tanto interior como exterior, por su apreciación urbana— constituye un nuevo ejemplo de plena integración plástica, pues la arquitectura y las artes visuales presentan una cohesión plástica de obra de arte total, independientemente de que se trate de un autor del que aún deban hacerse investigaciones más abundantes, toda vez que, por ejemplo, el tamaulipeco no fue incluido por Lily Kassner en su mencionado *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* de 1983.

VII. GIULIA CARDINALI

Nacida en Milán, Italia, en 1928, donde estudió en el Liceo Artístico de Brera, estudió arquitectura en el Politécnico de Milán. Sus primeros trabajos profesionales se dedicaron a cuestiones urbanas relacionadas con monumentos antiguos. Se desconocen los motivos y la fecha precisa de su llegada a México, pero se sabe que en 1957 ya se encontraba en el país en ejercicio de arquitecta, en el proyecto de iluminación del Cine Ariel, y en 1960 en el interiorismo del Cine Internacional. También se incorporó como académica a la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde tuvo una intensa vida académica que combinó con la escultura en fierro y madera, así como con el diseño de algunos vitrales.

El templo para Nuestra Señora de Guadalupe Reina del Trabajo (1962-1972) en la colonia Obrera Popular, Azcapotzalco,[20] fue proyectado por el arquitecto German Herrasti Ortiz de Montellanos, mientras que el cálculo estructural estuvo a cargo de Molina y Asociados, despacho que solía construir este tipo de estructuras ligeras desde la década de los cincuenta. El proyecto se gestó desde 1962, pero la construcción se dilató muchos años por los pocos recursos con que se disponían: primero se hizo la cubierta, luego las fachadas laterales y al final la portada principal, mientras que algunos elementos nunca se realizaron, como un esbelto campanario.

La iglesia se situó en la esquina en dos calles barriales, lo cual la dotó de una cierta jerarquía dentro de la humilde colonia. Sobre el acceso al templo se situó una losa quebrada zigzagueante de concreto aparente que al exterior funciona como una prolongada marquesina que sombrea el acceso central, mientras que al interior sirve para cubrir una serie de espacios complementarios, pues el coro aquí no se encuentra sobre el ingreso.

La gran cubierta fue conformada por seis mantos de paraboloides hiperbólicos muy peraltados, los cuales permitieron una planta ortogonal de tres naves, aunque por la esbeltez de las seis columnas intermedias se percibe como un solo y espacioso salón. Al fondo de la nave se

[20] Su ubicación es Poniente 58 esquina Norte 69, colonia Obrera Popular, delegación Azcapotzalco, Ciudad de México.

localizó el retablo triangular con la imagen de La Guadalupana, mientras que el coro se localizó detrás del presbiterio, pues aquí el altar no se encuentra en el centro geométrico del espacio, sino ligeramente centralizado para acercarse a los feligreses. (foto 11)

El gran tímpano sobre el acceso principal se destinó a un gran vitral, el cual fue encargado en 1972 a la arquitecta Cardinali.[21] Ella aprovechó la gran superficie disponible para captar la luz solar que ilumina cromáticamente el interior de la nave, sobre todo cuando los feligreses salen del templo y encuentran el impactante vitral de intensos colores rojo, ámbar y azul, cuyas franjas circulares dibujan siluetas concéntricas a una elipse central. Lamentablemente en el enorme tímpano fue insertada una columnata de concreto demasiado robusta[22] que indudablemente merma la continuidad en el diseño abstracto del vitral. Éste lo podemos situar claramente dentro de la cuarta categoría como vitral geométrico a-temático. En este caso, la importancia estética del vitral es incuestionable, por lo que constituye otro ejemplo de integración plástica, pues el espacio arquitectónico no se percibiría igual en ausencia de la colorida ejecución de Cardinali.

VIII. VÍCTOR VASARELY

Nacido en 1908 en Pecs, Hungría, y fallecido en París en 1997, su nombre real fue Vásárhelyi Győző, aunque en el mundo hispanoamericano fue castellanizado como Víctor Vasarely, como se le conoció en México. A finales de los años veinte ingresó a la Academia Poldini-Volkman de Budapest, para después mudarse a París en 1930, donde comenzó a trabajar como diseñador gráfico en varias agencias de publicidad. Su desarrollo artístico pasó por varias etapas de expresión, primero con una apuesta a lo figurativo, luego a la abstracción, para finalmente encontrar en la perspectiva y en los juegos geométricos los medios idóneos para su expresión personal. Esto lo llevaría a ser considerado como "padre" del Op Art o arte óptico (también llamado arte cinético). Gradualmente, su trabajo comenzó a internacionalizarse, abandonó los espacios tradicionales de la pintura y se orientó hacia una mayor integración con otras artes. Para la Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela, realizó en 1954 un mural de cerámica, en colaboración con el arquitecto Raúl Villanueva, mientras que para el caso de México, fue hasta la década de los setenta cuando aportó una obra para un espacio religioso católico.

La parroquia de Nuestra Señora de la Resurrección (1972-76) fue diseñada por el arquitecto Juan Cortina del Valle en la colonia residencial Bosque de las Lomas, una zona al poniente de la capital de crecimiento urbano promovido por la prolongación del Paseo de la Reforma en dirección a la carretera hacia Toluca. El templo se localizó frente a una transitada avenida[23] en un entorno urbano mayoritariamente habitacional con alto nivel económico. (foto 12)

La volumetría del templo fue muy sencilla: una pirámide monumental, con dos de sus caras laterales completamente cerradas, mientras que la fachada frontal se abrió para permitir la inserción de un gigantesco vitral titulado "Homenaje a México", el cual se convirtió en el gran protagonista estético. Desde el exterior, la luz artificial lo ilumina como una gran lámpara urbana, y durante el día, la luz natural irrumpe llena de cromatismo al interior de la única nave triangular, donde se encuentran el presbiterio, el altar y el espacio ocupado por las bancas para la feligresía.

[21] *Arquitectura México*, núm. 105, 1972, 143.

[22] Habría que revisar si estructuralmente esa columnata tuvo alguna finalidad, pues aunque la cubierta de paraboloides no requiere por sí misma de apoyos laterales en sus bordes, bien podría haberse necesitado si es que la losa hubiera sufrido asentamientos una vez terminada la obra.

[23] Su ubicación es Paseo Bosques de Reforma núm. 486, esquina con Bosques de Duraznos, colonia Bosques de las Lomas, delegación Cuajimalpa, Ciudad de México.

Las figuras y colores del "vitral" realizado en acrílico provocan un efecto óptico de profundidades cúbicas y abstractas, sin ninguna concesión a la iconografía figurativa de temática religiosa, pues su función se dirige a dotar de cromatismo el interior de la nave. Estas características nos llevan a identificarlo con claridad a la cuarta categoría, que aquí hemos propuesto como vitral geométrico a-temático; sin embargo, en lo tocante al material con que fue realizado, acrílico en vez de vidrio, también podríamos subsumirlo en la sexta categoría de vitral sin vidrio, con la salvedad que ya se ha dicho de la posible contradicción en los términos.

Además del vitral monumental encargado en 1976 a Vasarely, también le fueron encomendados el mobiliario litúrgico y la cruz principal del presbiterio, evidencia de la apertura de la Iglesia católica a las formas artísticas innovadoras de aquellos años setenta. Por lo anterior, y al igual que los casos anteriores, esta obra constituye un estupendo ejemplo de integración plástica, pues la arquitectura, el diseño del vitral y las artes litúrgicas presentan una cohesión plástica que produce una obra de arte total.

IX. LOS FABRICANTES DE LOS VITRALES

Algunos talleres o casas fabricantes de vitrales han sido ya mencionados, pues aun y cuando el asunto principal que nos ocupa es la integración plástica entre el vitral y la obra arquitectónica, esto no hubiera sido posible sin el adecuado proceso de fabricación. Un vitral inicia su elaboración con el diseño elegido y culmina con la colocación del vitral en el sitio convenido; el proceso incluye la selección del vidrio, su adecuado corte y la pericia de fijar los elementos a través de diversos técnicas, algunas de ellas innovadoras, pues los vitrales que nos ocupan no se conformaron con el tradicional emplomado.

La identificación de las casas fabricantes a veces es sencilla, sobre todo en los vitrales más antiguos, los cuales brindan gran ayuda a los historiadores de la arquitectura, pues antes era usual colocar el nombre comercial en algún lugar del vitral. Cuando éste no aparece, todavía podemos confiarnos al vínculo muy común que se daba entre el artista y determinada casa comercial a la que confiaba la manufactura de sus diseños; sin embargo, en ocasiones ni siquiera aparece el nombre del diseñador, lo cual incrementa la dificultad para identificar la casa comercial. Evidentemente, no todos los talleres se orientaron exclusivamente a los vitrales religiosos, pues también cubrían la demanda para los espacios domésticos o de edificios gubernamentales, sin embargo, dado que el género religioso los continuaba requiriendo a lo largo de todo el siglo XX, es comprensible que los principales talleres aparezcan reflejados en los templos, algunos inclusive cubriendo varias generaciones de propietarios.

Debe recordarse que gran parte de los vitrales utilizados en México a finales del siglo XIX eran importados de Europa, razón por la cual las técnicas y el estilo de los mismos era también concebido desde el exterior. La Real Fábrica de Baviera dirigida por Franz Xavier Zettler (1841-1916),[24] asentada en Múnich, proporcionaba vitrales a muchos lugares del mundo, México entre ellos; una muestra de su trabajo se puede apreciar en la escalera del antiguo Colegio de San Ildefonso que data de 1899, en los vitrales del tambor de la cúpula de la iglesia de Santa Teresa la Antigua,[25] los de la iglesia de Loreto o los medallones vítreos en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles en la colonia Guerrero, que datan de 1911. La casa alemana siguió proporcionando vitrales aún bien entrado el siglo XX, como los que adornan el templo neogótico de Nuestra

[24] Marianne Chauvin, "Paseo por un México traslúcido", en *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 21.

[25] Hoy Centro Ex Teresa Arte Actual.

Señora del Rosario en la colonia Roma, obra realizada de 1927 a 1930 por los hermanos Manuel y Ángel Torres Torrija, arquitecto e ingeniero, respectivamente.[26]

Hubo también otras firmas extranjeras cuyos diseños llegaron a México, como la del maestro vidriero Félix Gaudin (1851-1930), pues suyos son los que adornan el interior de la capilla neogótica de 1891 del Panteón Francés de la Piedad. También francés fue el maestro Jacques Gruber (1870-1936), quien diseñó los vitrales civiles de los almacenes de El Centro Mercantil[27] que realizara la Casa Tiffany o algunos vitrales de la capilla del antiguo Hospital Francés.[28] También podemos incluir los vitrales fabricados por la casa Coffetier de París, que adornan la galería del Castillo de Chapultepec diseñados por el francés Charles Champigneulle en 1900.

Por entonces, los vitrales importados competían con fabricantes en México asentados desde tiempo atrás, como la famosa casa fundada en 1839 por Claudio Tranquilino Pellandini, la cual no sólo se dedicaba al vitral, sino ofrecía todo tipo de artículos para la decoración doméstica, como espejos, muebles y vajillas, por lo que en tiempos del porfirisimo se encontraba como una comercio plenamente consolidado. Para 1900 la casa Pellandini poseía grandes talleres donde se emplomaban, grababan y pintaban vitrales de diversos tamaños y destinos, y en donde trabajaban muchos artesanos que con el tiempo se independizarían y fundarían sus propias casas comerciales, como los mexicanos Daniel Morales y Jesús de Balvanera, o el español Marco y Urrutia (1878-1931).[29]

Desde 1900 había llegado a México Víctor Francisco Marco y Urrutia, invitado por el propio Carlos Pellandini para trabajar en sus talleres, pues había aprendido el oficio de vidriero en Barcelona, sede de una larga tradición de siglos atrás. En México trabajó por varios años con Pellandini, pero luego se independizó y fundó Estudios Marco, donde también laboraban sus hijos Víctor Francisco, Santiago Luis y Manuel Isidoro Marco, quienes no sólo realizaban vitrales civiles y religiosos por encargo, sino que inclusive fueron fabricantes de vidrio.

De Estudios Marco fueron los vitrales religiosos de la antigua Basílica de Guadalupe, trabajos que fueron comenzados en 1931, pero que fueron concluidos ya por sus hijos en 1933, pues el padre falleció justo al inicio de la asignación. También esta familia realizó muchos otros vitrales en templos modernos, algunos de ellos aún figurativos, como el principal de la capilla de la Inmaculada Concepción,[30] obra realizada por el arquitecto José Creixell del Moral en 1942-1945[31] y cuyos vitrales fueron diseñados por Víctor Francisco Marco hijo.

También de Estudios Marco fueron los vitrales fabricados para la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe (1952-54) —también llamada "La Guadalupita"— en la colonia San Rafael,[32]

[26] Lucía Santa Ana, "Las iglesias historicistas del catolicismo apostólico", en *Tradición, ornamento y sacralidad, la expresión historicista del siglo XX en la Ciudad de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 71.

[27] Hoy convertido en el Gran Hotel de la Ciudad de México.

[28] Este hospital fue demolido en 1960, pero los vitrales de la capilla fueron trasladados al nuevo Panteón Francés de San Joaquín. Marianne Chauvin indica que sólo uno de esos vitrales está firmado, pues también la capilla poseía vitrales de Casa Pellandini.

[29] Todos estos datos provienen del mismo texto: Marianne Chauvin, "Paseo por un México Traslúcido", *loc. cit.*

[30] Pues los cuatro vitrales laterales son de M. Pardinas, según aparece anotado en el mismo elemento.

[31] Localizada en la parte posterior de la parroquia de la Sagrada Familia de la colonia Roma: Puebla núm. 148, entre Orizaba e Insurgentes, colonia Roma, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México

[32] Joaquín García Icazbalceta núm. 96, esquina con Velásquez de León, colonia San Rafael, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México.

proyecto empezado por Carlos Lazo con el cálculo estructural del ingeniero naval Miguel Rebolledo Rivadeneira, pero terminado por el ingeniero y arquitecto Francisco J. Serrano y Álvarez de la Rosa (1900-82) para los misioneros oblatos de María Inmaculada. En una de las esquinas del vitral principal aún se exhibe la firma de la casa fabricante: "S-V.-F.-Marco, 1953", es decir, Santiago Luis y Víctor Francisco Marco. De igual modo, los mismos hermanos fabricaron en 1958 los vitrales de Kitzia Hofmann para la mencionada Capilla de la Soledad (1956-58) de los Misioneros del Espíritu Santo en el Centro Espiritual del Altillo, así como también los vitrales para la parroquia del Santísimo Redentor (1962-64) en la colonia Cuauhtémoc,[33] obra del ingeniero civil José Fernández Cangas (1927-2012),[34] para quien los realizaron en 1964, según consta en su firma en uno de los vitrales laterales.[35]

Otro taller con importante fabricación de vitrales fue el de Enrique Villaseñor,[36] quien se encargó, por ejemplo, del "Jarabe tapatío" y "La vendedora de pericos" de Roberto Montenegro para la antigua iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo en 1922,[37] así como también de "La tierra, el aire, el agua y el fuego" que Diego Rivera diseñó en 1929 para el edificio de la Secretaría de Salud y Asistencia,[38] obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

Por su parte, la casa Vitrales Escalerillas también realizó vitrales para espacios religiosos, pues sus artesanos se encargaron de materializar los diseños del arquitecto español José Luis Benlliure (1928-94)[39] para la parroquia de la Virgen de la Medalla Milagrosa (1953-57),[40] obra del arquitecto español Félix Candela Outeriño, Arturo Sanz de la Calzada y Pedro Fernández Miret.[41]

La Fábrica de Vidrio Soplado Carretones del doctor Francisco Ávalos tomó el nombre de la calle donde se encontraba ubicado el taller de vidrio emplomado, el cual lamentablemente fue cerrado hace algunos lustros. Se encargaron de fabricar los vitrales ambarinos y rojizos para las intervenciones de Mathías Göeritz en la restauración de la iglesia de San Lorenzo en 1954 y en la Catedral Metropolitana en 1960. También a esta misma casa de vidrio soplado le encargó Göeritz en 1965 la fabricación de todos sus vitrales para la sinagoga Maguen David,[42] pues el artista, que conocía su calidad, solía siempre recurrir al mismo fabricante, un vínculo laboral frecuente, como ya se ha mencionado.

---

[33] Río Po núm. 2, esquina con Río Grijalva, colonia Cuauhtémoc, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México.

[34] Ingeniero veracruzano de origen y egresado de la Escuela de Ingeniería del Colegio Cristóbal Colón de los hermanos lasallistas.

[35] Según se anota en la inscripción inferior del vitral del extremo poniente, a los pies del templo.

[36] Nacido en 1889. Escribió el libro *El vidrio* en 1931.

[37] *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 2 y 67.

[38] *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 52-57.

[39] José Luis Benlliure fue madrileño de nacimiento; llegó a México con 11 años de edad, producto del exilio español acogido por el gobierno de Lázaro Cárdenas. Sus habilidades en el dibujo hicieron que colaborara anticipadamente en los despachos de los arquitectos Enrique de la Mora y Mario Pani, aun antes de ingresar a la Escuela de Arquitectura en 1944. De aquella temprana época son los dibujos que realizó para el proyecto de la Purísima en Monterrey, los cuales fueron publicados en el núm. 14 de la revista *Arquitectura* en noviembre de 1943. *Cfr.* Rafael López Rangel, *José Luis Benlliure. Un clásico de la arquitectura contemporánea en México* (México, UNAM/UAM, 2012), 45-48.

[40] Ixcateopan núm. 78 esquina con Matías Romero, colonia Vértiz Narvarte, delegación Benito Juárez, Ciudad de México.

[41] La oferta de fabricantes de vitrales también se multiplicó en otras ciudades del interior del país, como la Casa Montaña fundada desde 1917 en Torreón, Coahuila, que enviaba sus piezas a la Ciudad de México, pues suyos fueron los vitrales del vestíbulo del imponente conjunto del Centro Escolar Revolución y los nueve en el Hospital de Ferrocarrileros, ambos diseñados por Fermín Revueltas en 1933 y 1934 respectivamente. *Cfr. Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 58-59.

[42] *Arquitectura México*. núm. 98 (México, 1967), 111.

La Casa de las Peñas fue otra de las firmas comerciales que fabricaron vitrales en México, muchos de ellos religiosos, como los elaborados en ferro-cemento y con bloques de vidrio para el artista Jaques de Veyrac, que en 1968 diseñó para la parroquia del Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes (1964-68) en Polanco,[43] obra de los hermanos arquitectos Enrique y Agustín Landa Verdugo. Al mismo taller de José de las Peñas también le fueron encargados en 1968 los vitrales de la parroquia de Santa María de los Apóstoles (1967-1968), bajo el diseño del tamaulipeco José Reyes Meza,[44] artista con el que el autor del templo, el arquitecto Alberto González Pozo, había ya colaborado en obras anteriores. La labor en equipo entre ambos artistas hizo que probaran técnicas innovadoras, además de conseguir una plena integración plástica en las obras, producto de la intensa relación colaborativa entre ambos:

> […] Son placas precoladas de concreto, soldadas a soleras verticales, con pedazos de vidrio de una pulgada de espesor importado de Chartres (por el señor De las Peñas). Reyes Meza tuvo que adaptar su diseño a este sistema y lo hizo muy bien. Decidimos que el color del concreto de los precolados fuera interiomente gris muy oscuro y exteriormente rojo, igualándolo al de la aguja de lámina que remata la obra. […] La labor de Reyes Meza en ésta y otras obras mías fue decisiva para su aspecto final, y corroboró mi empeño en asociarme con un artista plástico de mi confianza para estas cuestiones.[45]

X. CONCLUSIONES

El patrimonio de vitrales en México es rico y variado, no sólo porque se manifestó en todo tipo de géneros arquitectónicos, sino porque ha estado presente a lo largo de los movimientos artísticos del siglo XX. La brevedad de este texto sólo nos ha permitido mostrar un sector reducido del espectro y abre la posibilidad de continuar la investigación en próximas etapas.

Ha quedado manifiesto que la integración plástica no se reduce a murales y esculturas, sino que los vitrales también forman parte de este movimiento de unidad artística. Aunque, desde luego, aquí sólo se mostraron ejemplos idóneos que alcanzaron ese grado de unidad, existen muchos casos donde el papel del vitral varía en su aproximación a la obra arquitectónica.

Los cuatro casos mencionados evidencian la intensa relación que los vitrales alcanzaron a establecer con la estructura y el espacio para el culto, así como también la comunicación de los artistas con los arquitectos autores de los templos, a tal punto que inclusive probaron innovadoras técnicas de construcción de los propios vitrales. Sin embargo, no siempre se conocen los autores del diseño de los vitrales, pues a veces fueron realizados por los mismos arquitectos o ingenieros quienes no creyeron necesario incluir su nombre en alguna parte del vitral. En otros casos, son obra de otros artistas que no le dan importancia a insertar su nombre en el propio vitral, sea porque no lo acostumbran o por un criterio de humildad al tratarse de un edificio religioso.

En términos generales, el estado de conservación de los vitrales suele ser aceptable, pues en México los templos son edificios utilizados constantemente, a diferencia de otros países donde el decrecimiento de la feligresía ha motivado el cambio de uso de los inmuebles. En nuestro país la sólida religiosidad —si bien ya no exclusivamente católica apostólica— obliga a dar mantenimiento, en la medida de las posibilidades económicas de las comunidades, a los templos,

[43] Horacio núm. 1758, colonia Chapultepec Morales, delegación Miguel Hidalgo, Ciudad de México.

[44] Ivan San Martín, Estructura, abstracción y sacralidad. La arquitectura religiosa del Movimiento Moderno en la Ciudad de México (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 205.

[45] Información proporcionada por Alberto González Pozo, 16 de agosto de 2015.

a excepción de las sinagogas, que en ocasiones quedan subutilizadas al mudarse su feligresía. Y es que debe recordarse que buena parte de los templos construidos en el siglo XX son de propiedad federal y, aunque están en posesión de las comunidades religiosas, éstas no son propietarias, lo cual complica desde luego la decisión de a quien compete restaurar los templos, si al Estado o a los poseedores. La reforma constitucional de 1991 que otorgó la posibilidad de que las asociaciones religiosas pudieran tener bienes inmuebles no tuvo una acción retroactiva, por lo cual la mayor parte de los edificios religiosos continuaron como propiedad federal, con excepción de aquéllos que fueron incluidos en algún conjunto escolar o bajo la propiedad de algún testaferro o asociación civil, como ocurrió con muchas sinagogas. A estas circunstancias que influyen en su mantenimiento, debe sumarse el hecho de que con el paso del tiempo muchos vidrios ya no se fabrican y eso dificulta la reposición de las piezas causadas por impactos accidentales o por la acción constante de las palomas, lo cual obliga a colocar mallas de protección que a veces enturbian la percepción estética del vitral.

Finalmente, otro aspecto que también requiere atención historiográfica es el asunto de los fabricantes, cuyos nombres generalmente quedan en el olvido, sobre todo cuando no insertaron información suya en algún lugar del vitral, pues las documentaciones de contratos no siempre se resguardan en las parroquias. Por ello, consideramos que este texto puede servir como un esfuerzo inicial para futuras investigaciones, tanto de quien esto escribe como de colegas interesados en el valor patrimonial de los vitrales mexicanos, un elemento frecuentemente olvidado en la historiografía de la integración plástica.

XI. REFERENCIAS

Anguiano, Guillermo Plazola. *Fray Gabriel Chávez de la Mora.*México: Plazola Editores, 2006.

Arquitectura México. núm. 98 (1967).

Arquitectura México, núm. 105 (1972).

Artes de México, *Vitrales*, núm. 94 (2009) .

Blanch, S. J. Antonio. *Lo estético y lo religioso. Cotejo de experiencias y expresiones.* México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1996.

Diario Judío (diciembre , 2013). Disponible en: http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/enrique-shor-polifacetico-artista-actor-de-teatro-yiddish-cantante-y-editorialista/12204/

Diario Oficial de la Federación, 4 de agosto de 2008. Disponible en: http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5203505&fecha=04/08/2011, consultado el 29 de agosto de 2015.

Kassner, Lily. *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Krüger, Kristina y Rainer Warland. *Órdenes religiosas y monasterios. 2 000 años de arte y cultura cristianos.* España: Ulmann, 2008.

San Martín, Ivan. *Estructura, abstracción y sacralidad. La arquitectura religiosa del Movimiento Moderno en la Ciudad de México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Santa Ana, Lucía. "Las iglesias historicistas del catolicismo apostólico", en *Tradición, ornamento y sacralidad, la expresión historicista del siglo XX en la Ciudad de México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Serur, David *et al.*, "Sinagoga Maguen David", *Arquitectura México*, núm. 98 (julio-septiembre, 1967).

Torrent, Horacio, "Modern Architecture and Synthesis of the Arts.: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes", *Docomomo Journal*, núm. 42 (verano, 2010).

Taifeld, Manuel. "Enrique Shor. Polifacético artista, actor de teatro yiddish, cantante y editorialista",

Zurián, Carla. *Fermín Revueltas, constructor de espacios*. México: Editorial RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

ZACATECAS, MÉXICO. LA ARQUITECTURA DE IDENTIDAD CULTURAL, EN DISONANCIA CON LA FABRICACIÓN ARQUITECTÓNICA PARA EL TURISMO

Rocío Ramírez Villalpando

ZACATECAS, MÉXICO. LA ARQUITECTURA DE IDENTIDAD CULTURAL, EN DISONANCIA CON LA FABRICACIÓN ARQUITECTÓNICA PARA EL TURISMO.

I. INTRODUCCIÓN

IMAGEN 1. CENTRO HISTÓRICO DE ZACATECAS

Fuente: Rocío Ramírez Villalpando

El gobierno del estado de Zacatecas a través de la Secretaria de Turismo, cuenta con una estrategia de promoción y divulgación de su capital, así como sus más de cincuenta municipios en los que busca resaltar las riquezas con las que cuenta el estado. En febrero de 2017, el gobernador del estado Alejandro Tello Cristerna, dio a conocer la nueva marca turística denominada "Zacatecas ¡Deslumbrante!, afirmando con ello que uno de los objetivos, es el devolverle a la entidad el esplendor y potencial turístico que la ha caracterizado.

El abanico de opciones se divide, es seccionado en nueve grandes rubros que denominan experiencias: Centro Histórico, Plata y Minería, Pueblos Mágicos, Museos, Religiosa, La Bufa, Sideral, así como la Callejoneada Zacatecana.

Las siguientes líneas abordan el patrimonio arquitectónico y urbano en relación al turismo, enfocado desde dos puntos de vista, el primero, en el que la identidad e idiosincrasia de la sociedad zacatecana se ve reflejada en el área en comento, la arquitectura y, la segunda perspectiva, la de aquella arquitectura fabricada con una finalidad eminentemente turística, en la que no se busca el reflejo de la sociedad, mucho menos el rescate de la memoria colectiva de la población, pues el objetivo principal es la derrama económica que atraería al estado.

El planteamiento se hace desde varias perspectivas, la primera, donde se aborda la arquitectura que esta ligada que surge a la par de la ciudad, aquella que nos da arraigo y en la que se refleja de una forma u otra la sociedad que la ha habitado a través del tiempo. La segunda hace énfasis en la arquitectura que se da como consecuencia de la necesidad turística y lo que esta representa para los gobiernos. La tercera comenta de manera puntual el proyecto para la construcción de una virgen monumental en el municipio conurbado de Guadalupe, que provoco fuerte polémica a la sociedad de la entidad, tras catalogarse como anticonstitucional. Para finalizar, se aborda de manera general la relación existente entre el patrimonio arquitectónico y el turismo.

II. ARQUITECTURA DE IDENTIDAD.

En lo referente al centro histórico, Zacatecas es una ciudad, en la que esta área denominada Patrimonio Cultural de la Humanidad en diciembre de 1993, es totalmente caminable, por lo que, al recorrer sus calles, callejones, plazas y plazuelas enmarcados con edificios principalmente coloniales, se logra comprender la riqueza arquitectónica que la capital posee.

El recorrido en el que se evoca a la plata y minería, se hace posible visitar los espacios en los cuales el quehacer minero era llevado a cabo, con todo lo que ello implicaba principalmente en la economía, pero que tuvo su efecto en el devenir de la región, y que hasta la actualidad coloca a Zacatecas en la cima de los productores de plata en el mundo. La oferta turística incluye minas adaptadas para este fin como "el Edén" en la capital, "Proaño" en el municipio de Fresnillo, "San Bernabé" en Vetagrande, y como consecuencia de esta actividad económica en el estado, la visita a la ex hacienda de Bernárdez, que hoy día alberga al Centro Platero de Zacatecas, lugares en el que los artesanos joyeros, trabajan este metal para la creación de diversas obras artesanales-artística (joyería y orfebrería).

IMAGEN 2. EX HACIENDA DE BERNÁRDEZ. CENTRO PLATERO DE ZACATECAS

Fuente: Rocío Ramírez Villalpando

Sin duda alguna, el legado, conocimiento y aprendizaje que puede ser vertido a través de la obra que albergue un museo, es en Zacatecas, uno de sus puntos fuertes, pues cuenta con museos con gran diversidad de exhibiciones, el museo Rafael Coronel que alberga la mayor cantidad de mascaras en el mundo; el museo Manuel Felguérez, único en Latinoamérica enfocado en el arte abstracto, el Francisco Goitia y el Pedro Coronel donde se exhiben obras pictóricas de grandes maestros como Picasso o Miró, de igual modo en la zona conurbada perteneciente al municipio de Guadalupe, el museo que alberga arte virreinal, entre muchos otros, que han permitido que la población local y turista, tenga acceso a obras de gran riqueza y valor tanto artístico como académico y cultural.

IMAGEN 3. MUSEO MANUEL FELGUÉREZ

Fuente: Rocío Ramírez Villapando

La arquitectura en general es de gran interés para toda persona que visita Zacatecas, sin embargo, es innegable que, en el ámbito religioso, cuenta con joyas excepcionales. La Catedral Basílica de Zacatecas, fiel reflejo de la evolución histórica de la ciudad, en la que puede apreciarse en la portada de su fachada principal, el barroco en su máxima expresión pero que, en su interior, un neoclásico sobrio, que es coronado por un retablo contemporáneo que da cuenta de la evolución de una ciudad que comienza a conformarse en el siglo XVI y que da muestra fiel del presente siglo XXI.

Pero no es la catedral el único hito religiosos del estado, la iglesia de Fátima ubicada en la colonia moderna Sierra de Álica, Santo Domingo que se alza en el corazón de la ciudad, y la capilla de Nápoles en el convento de Guadalupe, el Santuario del Santo Niño de Atocha en Plateros municipio de Fresnillo, entre otros distribuidos en todo el estado.

En lo referente a la observación sideral, consiste en un novedoso atractivo que tiene como marco la zona arqueológica de la quemada en el municipio de Villanueva, por lo que se suma a la riqueza arquitectónica de la región, un atractivo natural que comienza a explotarse y que representa una alternativa mas para la distracción, llevando de la mano la aportación de conocimientos multidisciplinarios.

III. LA CREACIÓN PARA EL TURISMO.

Otro de los atractivos que comenzó a hacerse presente a partir del año 2001 es el de los denominados Pueblos mágicos, programa creado por la secretaría de turismo de la nación, con el fin de impulsar el turismo en diversos poblados del país. Zacatecas en la actualidad cuenta con cinco pueblos mágicos, los municipios de Jerez de García Salinas, Sombrerete, Nochistlán, El Teúl de González Ortega, y Pinos, de los cuales se ha buscado la explotación no solo del lugar que ha sido incluido en este programa federal sino del contexto, que engloba zonas arqueológicas, o áreas que reflejan el páramo zacatecano.

Si bien es cierto, este programa ha traído algunos beneficios para las diversas localidades que han sido inscritas en el, también es verdad que ha resultado polémico, pues pueblitos con características únicas, se han homogenizado con varios ya sea de entorno geográfico o del país en general, o bien, han perdido su identidad por las "mejoras" innecesarias a las que son sometidos. Ésta entonces, una de las acciones que transforma sustancialmente las entidades y que, los convierte en producto, creado para fines turísticos, del cual se obtiene un recurso federal para la implementación de mejoras, que lejos de abonar a la salvaguarda del patrimonio tangible e intangible del lugar, garantiza la pérdida de la esencia del sitio.

Mención aparte merece el cerro de La Bufa, pues Zacatecas, fue parte fundamental en la revolución mexicana, y una de las batallas más significativa fue la celebrada en el emblemático cerro en junio de 1914, la victoria fue alcanzada por la división del norte, que derrotó al Ejército Federal del régimen de Victoriano Huerta. Caudillos como los Generales Felipe Ángeles, Pánfilo Natera y el centauro del norte Francisco Villa a la cabeza, mismos que dejaron su impronta en la sociedad Zacatecana.

IMAGEN 4. CERRO DE LA BUFA

Fuente: Rocío Ramírez Villalpando

La huella revolucionaria, además de estar presente en la memoria de los zacatecanos, se materializa al visitar el cerro de "La Bufa". Es 1984 abrió las puertas el museo "La Toma de Zacatecas", años más tarde se inauguraría la "Plaza de la Revolución Mexicana", en donde se colocaron estatuas de los tres generales antes mencionados, principales responsables de la victoria revolucionaria, de tal forma que al realizar un recorrido por este cerro, hoy uno de los principales atractivos turísticos de la capital zacatecana, se trasporta de alguna manera al visitante, a un momento de la historia mexicana, la cual se recuerda pero sobre todo se transfiere a nuevas generaciones a través de la arquitectura y el espacio público que conmemora dicha contienda.

Por último, lo correspondiente a la "Callejoneada Zacatecana", en la cual un grupo de personas va acompañado de un burrito cargado de mezcal y al son de un *tamborazo*, recorriendo las calles y callejones del centro zacatecano.

IV. EL NOVEDOSO Y POLÉMICO PROYECTO TURÍSTICO.

Los títulos de los diarios nacionales y estatales, anunciaban la creación de la virgen más alta del mundo en Zacatecas, esto, en el municipio de Guadalupe, fue el ayuntamiento encabezado en ese momento por Enrique Flores Mendoza quien propuso la construcción de una esfinge con alrededor de 47 metros de altura, la cual sería erigida en el cerro San Simón.

El presidente municipal, planteo "El buscar generar un polo de desarrollo turístico, religioso, artesanal, la estrategia es hacerlo en función de esta imagen monumental de la patrona de los mexicanos, sería un factor de éxito para lograr la famosa noche adicional que se quiere en Zacatecas en la estrategia de potencializar el turismo." (Flores Mendoza: 2017)

Cierto es que existen proyectos de esta índole que se han llevado a cabo en el país, tal es el caso del Cristo Roto, ubicado en el municipio de San José de Gracia en el estado de Aguascalientes, así como el Cristo del Cubilete en Guanajuato, o la Virgen colocada en Xiotepec de Juárez, Puebla. Sin embargo, este proyecto, pretende superar todos los anteriores, incluso, a nivel internacional pues estaría por encima del Cristo Redentor de Río de Janeiro, Brasil, así como de la Estatua de la Libertad en Nueva York.

Después de este planteamiento, las opiniones se diversificaron y la polémica se hizo evidente, varios actores académicos y políticos abordaron la inconstitucionalidad de tal proyecto, al estar constitucionalmente establecida la libertad de culto en el territorio mexicano, esto, además de recalcar que la información dada a conocer sobre el costo de la obra que ha tenido un rango de variación de los 50 hasta los 90 millones de pesos, implicaría para el gobernante municipal, principal promotor de la misma, una rendición puntual de cuentas, pues aunque se pretende realizar con una aportación tripartita entre el gobierno municipal, estatal y capital privado, se debe analizar el origen de los fondos.

El llamado por parte de las autoridades del municipio, ha continuado en la misma tesitura, buscando que la población no se manifieste por un proyecto de esa magnitud, haciendo mención al impacto cultural, económico y religioso, además de la generación de empleos que sin duda alguna involucrarán a la gente de la zona, una zona con infinidad de carencias, abarcando todos los servicios básicos (agua, luz, drenaje, pavimentación, etc.).

De tal modo que, con votos a favor y otros en contra, el proyecto en comento parece haber quedado en el aire, sobre todo por el momento electoral que vive México, al que se ha sumado Licenciado Flores Mendoza, que pidió licencia para separarse de su cargo como presidente municipal de Guadalupe y contender por su relección como presidente municipal.

V. UN BOSQUEJO DE LA RELACIÓN ENTRE EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y EL TURISMO.

Lo valioso de los pequeños poblados, pueblos o grandes ciudades es esa esencia que trasmiten al recorrer sus calles, el turista generalmente, visita y descubre a su paso ese paisaje, edificado o no, que vuelve aquel sitio campirano o citadino, solitario o con constantes aglomeraciones, un lugar único, que, para quienes observamos no solamente el paisaje generalizado, sino que puntualizamos en su arquitectura, traza urbana, gestación y desarrollo, nos

lleva a comprender lo valioso de las peculiaridades en todos los ámbitos, y así valorar la singularidad de cada uno de los lugares que se visitan.

En la actualidad, se ha vuelto común, la perdida de identidad, los visitantes a ciudades como Zacatecas, no puede distinguir entre un edificio del siglo XVI y, el que se construyó a inicios del presente siglo XXI falsificado su fachada. Lo verdaderamente preocupante es que son las mismas autoridades las que no solo permiten estas acciones, sino que las fomentan, tal vez con una buena intención, sin embargo, se malentiende, la salvaguarda de la ciudad de rostro de cantera y corazón de plata. Entonces es, cuando se da cabida a reflexiones como la siguiente:

> El patrimonio hoy día, sólo existe o interesa si produce un beneficio económico, en una sociedad hipercapitalista donde todo tiene un precio y el valor de cualquier cosa, […] La posición patrimonial de un edificio histórico una ciudad pasa hoy por inscribirse en alguno de los múltiples circuitos turísticos que envuelven a gran parte de nuestra memoria colectiva arquitectónica. Itinerarios que son la antítesis de esos recorridos urbanos que proponían los dadaístas en su intento de popularizar y extraer el arte de los museos, de desacralizarlo, de llevarlo a la calle para llegar a una unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano, de ver otra ciudad al margen del ya más que incipiente turismo que había en parís a principios del siglo XX. (Alarcón, González y Motero Fernández 2016: 75)

La explotación turística de las ciudades con un plan específico, puede ser catalogada como un arma de doble filo, porque, aunque sin duda traerá consecuencias positivas para la entidad, si esta -la explotación turística- no tiene un planteamiento formal, estructurado, analizado desde las múltiples perspectivas que le rodean, puede llevar a esa entidad a la perdida irreparable de su identidad, esa que la hacía única.

IMAGEN 5. MUSEO RAFAEL CORONEL

Fuente: Rocío Ramírez Villalpando

VI. CONCLUSIONES

Muchos son los sitios emblemáticos de las ciudades que hacen que estas sean por si mismas atractivo turístico. El estado de Zacatecas cuenta con mucha riqueza edilicia que le permite atraer a propios y extraños a visitarla.

El gobierno de la entidad la ha promocionado desde diversas perspectivas y en todas ellas Centro Histórico, Plata y Minería, Pueblos Mágicos, Museos, Religiosa, La Bufa, Sideral, además de la tradicional Callejoneada Zacatecana, todas ellas con un denominador común que las alberga o las contextualiza: la arquitectura.

Son muchos los sitios del estado que se han explotado turísticamente a partir de que por si mismos y al margen de su constitución, son puntos de interés, como lo son incluso los museos que no solamente llaman la atención por la obra que exhiben sino por la edificación que los alberga, que en el caso específico de Zacatecas, en su gran mayoría están ubicados en inmuebles con carácter histórico trascendental , mismos que a su vez, han sido salvaguardados si por su importancia edilicia, pero también, como consecuencia del arte que albergan.

Sin embargo, la otra cara de la moneda es la que presentan las construcciones o espacios urbanos que han sido creados para la explotación turística y que carecen de identidad, pero que en algunas ocasiones la van conformado. En otros casos, los proyectos o planteamientos de nueva creación, que están enfocados y diseñados para atraer turistas, si no cuentan con la fundamentación adecuada suelen ser rechazados por la población.

Las ciudades deben ser en todo momento un reflejo histórico de las sociedades que las habitaron, de lo que nos heredaron en las diversas ramas del conocimiento, y de manera puntual de la arquitectura de las épocas por las que ha pasado, esto aunado a mil temas más que permiten que estás áreas geográficas delimitadas políticamente reflejen lo que son. Sin embargo, se debe ser analítico en la forma en que el turismo hace presencia en estas, porque puede ser, que caiga en una perdida del patrimonio arquitectónico, que desdibuje y concluya en la carencia absoluta de lo que la hace invaluable, su identidad.

VII. BIBLIOGRAFÍA.

Alarcón González, Luisa/ Montero Fernández, Francisco (2016): "El patrimonio arquitectónico como bien de consumo turístico". En Cháves Martín, Miguel Ángel (ed.): Ciudad Arquitectura y Patrimonio. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Flores Mendoza, Enrique (2018): Virgen Monumental de Guadalupe, se busca construir bajo una inversión privada. En http://aficionzac.com/virgen-monumental-de-guadalupe-se-busca-construir-bajo-una-inversion-privada/, (consultado el 15 /05/2018).

Godoy, Dante (2018): Virgen Monumental contra constitución: académico. En http://ntrzacatecas.com/2017/10/09/virgen-monumental-contra-la-constitucion-academico/comment-page-1/ , (consultado el 30/05/2018).

Mejía Irma (2017): Construirán la virgen más alta del mundo en Zacatecas. En http://www.eluniversal.com.mx/estados/construiran-la-virgen-mas-alta-del-mundo-en-zacatecas, (consultado el 28/05/2018).

Pórtico Online. Continúan preparativos para virgen monumental en Guadalupe. En http://porticoonline.mx/2018/03/09/continuan-preparativos-virgen-monumental-en-guadalupe, (consultado el 30/05/2018.)

Secretaria de Turismo del Estado de Zacatecas (2018), Programa Zacatecas ¡Deslumbrante!. En www.zacatecastravel.com, (consultado el 20/05/2018).

THE BAROQUE SKIN: A REFLECTION ABOUT THE ADORNMENTS OF FRANCISCAN ARCHITECTURE IN NORTHEASTERN BRAZIL

Assis Ferreira, Ana Clara
Ramos, Lucas Cardoso
Silva, Maria Angélica da

PELE BARROCA: UMA REFLEXÃO SOBRE OS ADORNOS DA ARQUITETURA FRANCISCANA NO NORDESTE BRASILEIRO

As ordens religiosas atuaram fortemente na construção do território da colônia portuguesa da América desde os seus primórdios. Neste processo sociológico e histórico intervieram elementos com referências culturais bastante diversas de modo que o sincretismo e o confronto entre diversas culturas moldaram e continuam moldando a formação e a realidade social brasileira.

Acompanhando este processo na longa duração, a ação missionária assume um papel de primeira grandeza pelo protagonismo dos seus membros, numa época em que a evangelização se tornava crucial para a implementação do projeto colonial português.

Dessa maneira, em uma busca de levar a novos aglomerados de homens a salvação, frades seráficos acompanham o processo de expansão ultramarina no Novo Mundo, deixando marcas físicas e imateriais que chegam aos dias de hoje.

Inicialmente é preciso considerar a estreita relação entre o franciscano e o espaço urbano, já que estes não consideravam o claustro como um limitador espacial. O convento deveria manter uma porta aberta para a saída do frade de forma que a ação missionária se desse, integrada com o espaço e os moradores ao redor. O impedimento da regra com relação a posse de bens materiais também já preconizava a dependência de esmolas e portanto,da manutenção de uma relação ainda mais vital com a comunidade.

Essa relação também pode ser ilustrada pela própria existência da Ordem Terceira, criada para permitir que os leigos pudessem ter um lugar ainda próximo à instituição franciscana, cujos membros importantes influíram na própria história americana, como é o caso de Cristóvão Colombo e de muitos outros personagens da história do projeto expansionista colonial.

Dessa maneira, se relacionando estreitamente com o núcleo urbano, e adaptando-se ás novas variáveis naturais dos trópicos, os franciscanos foram construindo suas marcas materiais e imateriais no processo de urbanização do Brasil. Neste caso, vilas e cidades concentraram-se inicialmente no litoral e., nelas, são edificados na região nordeste da colônia um conjunto de edificações conventuais franciscanas. Estudos realizados sobre estas casas, durante anos, se referiram ao caráter de monumento dessas edificações, por seu destaque na paisagem urbana e pela qualidade da sua arquitetura. Na tentativa de criar padrões para as mais diversas produções coloniais, autores importantes como o ex-curador do Louvre, Germain Bazin, que realizou estudos por mais de uma década no Brasil, no século passado, agrupou estas casas como uma família de conventos irmãos. Assim, denominou as 15 casas franciscanas do Nordeste, como "Escola Franciscana do Nordeste", considerada por ele como uma das criações mais originais da arquitetura religiosa no país. Esse reconhecimento se dá também pelo tombamento individual de todas elas como patrimônio nacional, pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Bazin retrata a unidade e a força desses complexos arquitetônicos, acentuando as suas similaridades.

A partir deste registro, recorrentemente confirmado pela literatura, pode-se constatar vários aspectos que aproximam estas edificações, que usualmente, compartilham soluções de planta e de fachada, bem como de posicionamento no núcleo urbano. Os programas arquitetônicos também são muito semelhantes e fazem girar a casa em torno, usualmente, de um único claustro.

Contudo, se a observação dos conventos se detém nos seus detalhes, esta costura que os aproxima começa a apresentar brechas que podem ser analisadas, buscando enriquecer os estudos e matizar as conclusões que aproximam essas casas conventuais.

Este estudo foi realizado através de consulta a fontes primárias, mas sobretudo através de pesquisa de campo, com a visita sistemática a estas casas, buscando observá-las em seus detalhes e compará-las.

Imagem 0 1: Da esquerda para a direita, fachadas dos conventos de Penedo (AL), Cairu (BA), São Francisco do Conde (BA), Igarassu (PE), Sirinhaém (PE), São Cristóvão (SE), Cachoeira (BA), Marechal Deodoro (AL), Olinda (PE), Igarassu (PE), Salvador (BA. Hospício), Ipojuca (PE), Pau d'Alho (PE), Salvador (BA) e Recife (PE). Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

Um fato importante foi não nos determos apenas no que os cômodos e paredes revelavam, mas buscarmos pistas para além dos elementos mais rígidos e estruturais da arquitetura. Em vez de músculos, ossos e tendões, observou-se a pele do edifício. Portanto, a camada que reveste este corpo arquitetônico, e que tanto revela, quando está em pauta a análise de um edifício instrutor, ideológico, que devia, por todo o tempo, estar alertando os seus habitantes sobre o discurso religioso ao qual estavam submetidos.

Apesar dessa força unitária destacada por Bazin ao atribuir aos conventos nordestinos o título de "irmãos" e enquadrá-los em uma "escola", podemos identificar

contrastes e dualidades, inseridas nesse universalismo defendido pelo autor. Essas particularidades foram portanto, inicialmente percebidas através dos revestimentos, esculturas, cores e pinturas, que recobrem esses complexos arquitetônicos e a qual aqui chamamos pele - a camada mais superficial que permite a troca entre o meio interno e o externo.

Essa "pele" é de extrema importância para os mendicantes, como destacado pelo Braunfels, autor que realizou importante estudo das casas conventuais da Europa Ocidental. É neste autor que encontramos a afirmação, que são nos conventos dos mendicantes, em especial, dos franciscanos e dominicanos, que, já na Idade Média e posteriormente no contexto do Renascimento produziram-se igrejas de pele colorida, que chegavam a rebaixar o valor da arquitetura em detrimento da força visual da pintura, tornando esta, mera concha a abrigar essa pele viva. (1972: 145). É o caso da própria basílica de Assis e de outras igrejas conventuais como a dominicana, de São Marcos, em Florença, onde os afrescos extremamente coloridos trazem uma vivacidade muito grande para os ambientes religiosos. Obras de Cimabue, Giotto, Pietro Lorezentti, Fra Angélico e outros, transformaram de forma bastante impactante os ambientes arquitetônicos mendicantes em livros visuais abertos a todos.

Por outro lado, essa opulência, brilho e riqueza da pele barroca aparentam, em primeira análise, contrastar com a filosofia franciscana de simplicidade e abnegação. Se não nos determos apenas nas igrejas e ampliarmos nossa visita a todo o edifício conventual, se notará como estas partes contrastam com a limpeza com que usualmente podemos qualificar os ambientes mais privados do convento. Neles, encontramos neutralidades e peles desnudas de ornamentos, recobertas apenas pela simplicidade.

No caso dos conventos estudados no Nordeste do Brasil, há de se observar, que essas dualidades ainda fazem parte da unidade defendida pelo Bazin, visto que ela pode ser observada, com variações de intensidade, em todos os exemplares dos "irmãos nordestinos". Em alguns deles, como na igreja do convento de Salvador, na Bahia, considerada uma das sete maravilhas de origem portuguesa no mundo, e a capela da Ordem Terceira em Recife, Pernambuco, a abundância de recursos aplicados na construção fizeram com que estas características e contrastes fosse ainda mais acentuados. Mas mesmo em conventos de aplicações barrocas mais modestas, e menos embrulhados no esplendor do ouro, ainda é possível visualizar essas dualidades.

Imagem. 02: Detalhes da simplicidade expressa nas vestes franciscanas. Salvador - Ba. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

Neste contexto, é necessário lembrar que a Ordem dos Frades Menores advém da inspiração de um homem cujo discurso de humildade, trabalho, penitência e respeito à natureza se destacava do contexto da própria igreja católica medieval. Francisco considerava-a tão importante que a personificou na figura da "Senhora Pobreza", à qual alegava ter desposado, como uma alusão a sua escolha de viver sempre fiel a esta.

O ideal de desprendimento das posses é recorrente no franciscanismo, sobre a qual Umberto Eco em seu famoso romance "O nome da rosa" nos diz "um franciscano não deve possuir nada, nem como pessoa, nem como convento, nem como Ordem" (2012: 93). Esta ideia de simplicidade se destaca também na obra de historiadores como Jacques Le Goff, que nos diz "Os mendicantes e especialmente os Menores pregaram pela palavra e pelo exemplo que toda a humanidade deve se salvar por uma conduta penitencial comunitária cujos modelos não estão no alto da hierarquia, mas embaixo, quer dizer, entre os humildes, os mais pobres, entre os leigos como entre os clérigos" (2015: 240). Essa filosofia atravessou os séculos, e pode ser observada nas ações de frades com os quais tivemos contato pessoalmente, durante o decorrer dos estudos. Na simplicidade das vestes, ao despojamento de convidar a partilhar a mesa, no cumplicidade com menos favorecidos.

A princípio, se identificaria uma dualidade entre arquitetura e filosofia se quando se apreende o pensamento da Ordem religiosa produtora desses conventos. Mas apesar da importância de conhecer as visões franciscanas para a compreensão das obras realizadas pela Ordem, é importante refletir que esses produtos elas também influenciam diretamente a própria dinâmica conventual e não estão resguardadas das transformações do mundo. O rompimento dessa relação linear entre filosofia e obra produtor e produto, permite reflexões mais profundas da relação entre os franciscanos e essa pele que envolve as suas construções. Dessa maneira, compreender a simplicidade e sua suposta incompatibilidade com o barroco é tão importante quanto refletir sobre de que maneira o próprio revestimento barroco influencia nessa filosofia.

Numa possível contradição à simplicidade que permeia a filosofia franciscana, o barroco, no contexto religioso, é a expressão de uma igreja contrarreformista triunfante e poderosa. E se destaca pelos seus cenários esplendorosos de representação de poder material e espiritual. Apesar disso, não se pode deixar de considerar as diferenças dos exemplares arquitetônicos europeus para as construções nascidas nos trópicos.

Imagem 03: Capela Mor e detalhe do teto do convento de Santa Maria Madalena. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

E cabe até se falar em um "outro barroco", que se desenvolve já no século XVIII. Neste contexto, que os conventos franciscanos terão sua fisionomia alterada. Na fachada, os frontões ganham novas terminações, o contorno de portas e janelas se cobrem de volutas.

Internamente, os retábulos tornam-se preciosos, as colunas salomônicas envolvem os altares. A pele se reveste em ouro e cor.

Imagem 04: Detalhes da igreja do Convento de Salvador. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

Na tentativa de compreender estes conflitos, alguns autores vão defender o barroco para além do âmbito religioso, como um traço proeminente na construção cultural do país e que está intimamente relacionada à sua tradição. Afirma-se que "a questão do Barroco, ou melhor, de uma visão barroca do mundo sempre esteve presente em nossa história, através dos costumes, rituais, aspirações e o gosto por cenografias suntuosas e ilusórias com que se expressavam o poder material e religioso naquela sociedade desigual" (CAMPELO 2001: 17). Compreende-se que mesmo se buscarmos um exemplo bastante distanciado temporalmente, mas característico da arquitetura brasileira, a aclamada obra de Niemeyer, esta revela, nas suas linhas modernistas (essencialmente mais simples, e livres dos adornos barrocos) uma predileção pelo cenográfico. A maneira como sua arquitetura curvilínea traça, sobre o branco, dramáticos jogos de luz e sombras nos mostra que essa tradição barroca não abandonou a arquitetura brasileira. No que tange ao complexo conventual (aqui pensado em sua totalidade) podemos perceber que a pele barroca, com a exuberância comumente associadas a ela, está restrita a alguns ambientes conventuais, não sendo esse artifício utilizado indiscriminadamente, muito pelo contrário. É nítida a intencionalidade e até um planejamento cuidadoso dos locais onde esses revestimentos suntuosos são aplicados. Num contexto geral, podemos perceber que os aposentos privados dedicados aos freis, possuem uma pele desnuda, conforme o próprio. Germain Bazin afirma: "A arquitetura das construções monásticas é bem simples e conforme os hábitos de pobreza da Ordem" (1998: 144). Normalmente podemos listar como ambientes cobertos por expressiva pele barroca a igreja, a sala do capitulo e a sacristia. O primeiro revela o estilo em todo o seu fulgor. Mais que uma pele, ele esculpe a arquitetura. No cômodo, reservado a reuniões entre os freis surge usualmente um tratamento especial com pinturas em afresco, sobre paredes e sobre os elementos de sustentação em pedra, ao ter, normalmente, portais generosamente trabalhados. Nos exemplares mais requintados, temos nestas salas um altar como uma expressão diminuta dos retábulos da igreja. Já as sacristias também costumam ser ricamente adornadas, seja por pinturas no teto, quadros, pelos lavabos esculpidos ou até mesmo pelos arcazes, caixões, mesas e compartimentos para os amitos de madeira maciça, cuidadosamente entalhados, destinados a guardar todo o aparato necessário para as atividades litúrgicas.

Apesar disso, não se pode deixar de ver que a essência dessa tradição carrega em si mesma uma grande dose de simplicidade. Ao enxergar os espaços conventuais, através dos seus ornamentos barrocos suntuosos (ou a ausência deles) pode-se perceber que ao primeiro golpe de vista, essa antítese entre a simplicidade a o luxo de alguns cômodos pode ser sinônimo de uma contradição no próprio conjunto e até com a filosofia Franciscana. Porém, durante essa análise, inpirada em Edgar Morin e sua teoria da complexidade, nessa tentativa

de demarcar onde existe essa simplicidade e opulência, pode-se perceber outros aspectos que extrapolam a pele conventual.

Imagem 05: Lavabo da sacristia de Igarassu. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Seja na solução arquitetônica, conforme já comentado, cujo caráter estritamente funcional e sem excessos pode se atribuir um intuito funcionalista, também a decoração, em alguns de seus aspectos, deixa intuir uma possibilidade de ser fabricado em série. É o próprio Bazin que comenta a ideia de oficinas itinerantes, que se responsabilizariam pelas obras edificadas franciscanas no período colonial.

O convento tem uma planta enxuta e pronta para ser adaptada para uma repetição. Sem sobras, aparas, tudo é feito para funcionar da maneira mais simples e eficiente possível. Eruditas, buscam o requinte nos princípios clássicos combinados à necessidade de, em locais adversos, com poucos meios e sempre sob ameaça de guerras e invasões, buscar otimizar ao máximo todos os recursos.

Mas ao analisar isoladamente o convento como pele, também é possível enxergar a simplicidade franciscana dentro das suas produções barrocas. Isso pode ser constatado na documentação de época, onde se menciona a falta de mão de obra especializada da colônia, as diferenças de dificuldades de importação de matéria prima e a diferença dos recursos naturais disponíveis, quando comparados ao que se encontrava no reino. Foi preciso conhecer as novas madeiras, as ervas disponíveis para tintura e mesmo acolher o traço africano e indígena abarcando-o na iconografia religiosa das pinturas e esculturas.

Imagem 06: Lavabo esculpido em Pedra. Convento de Igarassu. Foto de Alice Jardim, 2010.

Essas soluções adaptadas e criativas, trazem em si uma singeleza ou por vezes uma brutalidade, que podem ser inicialmente ofuscadas pelo brilho do revestimento dourado. Pode-se também atentar pelo trabalho da madeira meticulosamente esculpida, onde estão incrustadas na identidade desse barroco brasileiro.

Apesar de inicialmente parecer que o barroco está restrito aos lugares reluzentes, e esteja completamente ausente nos demais lugares, na verdade pode-se aventar a hipótese de todo o convento ser revestido por uma única pele uma única linguagem barroca. Para isso, devemos ir além do reducionismo que só vê as partes e lembrar que o próprio barroco se baseia em antíteses, em dramaticidades e contrastes, o que o traduz no seu estado mais genial e genuíno. A dualidade não resolvida é a essência barroca, fazendo assim com que o desnudo da pele ou a capa grossa decorada, o traço erudito ou o tosco do entalhe, participem dessa essência.

Essa visão também compatibiliza e justifica em certo grau a funcionalidade barroca no franciscanismo, já que ao aproximar o luxo da simplicidade, a abnegação e a pobreza também reluz, se contrasta. As cores dos paramentos se associam ao barroco, mas as vestes usuais dos freis tornam-se ainda mais nulas sob tetos de dourado flamejante, as celas ainda mais modestas com a proximidade de parede recoberta de afrescos, a humildade mais minúscula frente ao brilho e à magnificência divina. O franciscano ao produzir o barroco também faz com que a pobreza seja ressaltada, não em conflito, mas em coesão.

Imagem 07: Aposento destinado a freis. Convento de Santa Maria Madalena. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Dando ênfase as multiplicidades que permeiam a unidade defendida por Bazin, estão os atributos enquanto obra arquitetônica, considerando não apenas a pedra e cal e os critérios funcionais, mas também as relações do edifício com a natureza, os pactos entre aberturas e fechamentos, as cores, as atmosferas geradas pela construção e os seus apelos sensoriais e afetivos. Dessa forma, a visão unitária que tende a definir estas construções centenárias como semelhantes, seguindo alguns critérios específicos de agrupamento identificados pelo autor supracitado, precisam, para persistir, velar as questões identificadas de contexto geográfico, histórico e simbolismos que criam um universo particular em cada casa seráfica.

O acúmulo de elementos que caracterizam cada convento e os seus temas, os revestimentos, esculturas, cores e pinturas, quando combinados, são entendidos como definidores da individualidade de cada casa conventual, assim, através da combinação destes

elementos internos, as expressões acumuladas pelo tempo tendem a se comunicar com o visitante e o meio externo através da sua pele - a camada mais superficial que permite a troca entre o meio interno e o externo.

Ainda tendo com referência as discussões iniciadas por Bazin, se o barroco procede essencialmente por cúmulo, isto acontece porque lhe é preciso criar uma cortina de formas e imagens que intercepte o mundo real. Uma superfície mínima de parede nua poderia oferecer ao espectador uma possibilidade de evasão para fora do universo que lhe é proposto. Ainda assim, para esse prisioneiro, só resta uma saída: deixar-se seduzir pela pele criada (BAZIN 1998: 9-10). É entendido que a dicotomia presente no estilo deve ser refletida sob uma perspectiva múltipla entendendo que as diversas influências identificadas em sua superfície continuam construindo novos significados cada universo comunica, seduz e permeia o sagrado e o profano de maneiras distintas.

Um outro ponto de vista se apresenta quando se considera as induções sobre as influências de outras culturas. De fato, a cultura brasileira se forma sob diversos e intensos cruzamentos. Europeus, por si só miscigenados, inúmeras tribos indígenas, múltiplas Áfricas. A originalidade encontrada nas composições barrocas brasileiras estaria intimamente ligada a tal formação.

Mas aprofundando um pouco mais as reflexões sobre a personificação das casas conventuais cinco conventos foram destacados para análise. Dentre elas, o convento de Nossa Senhora dos Anjos em Penedo, Alagoas, pode-se destacar elementos macro, como a sua inserção paisagística, como também detalhes de sua edificação. Está localizado quase às margens do Rio São Francisco, um dos mais importantes leitos fluviais do Brasil, que integra o edifício em sua paisagem, entrando por suas janelas, organizando sua base topográfica, auxiliando na sua condição climática intensa e solar. Em sua fachada, as esculturas de anjos, obras de barro com fisionomias talhadas, reverberam traços ameríndios.

Dentro do edifício, esta prática se repete e além da pele grossa e esburacada provida pelas esculturas, suas bases de madeira avivam-se repleta de pinturas florais em tons avermelhados e rosados que seguem desde o altar da Igreja até em alguns pontos da recepção no seu interior. Aqui e ali, pinturas eruditas trazem os pássaros estrangeiros e a imagem pintada de Nossa Senhora, com um feto em seu ventre, parece desconsiderar as regras de Trento.

Imagem 08: Santa grávida, escultura de pele negra, fisionomia ameríndia e pássaros. Convento de Nossa Senhora dos Anjos. Penedo, AL. Foto: Lucas Ramos, 2016.

Cada elemento identificado separadamente acaba elevando o simbolismo do Convento de Penedo e criando um cenário que só se experiência, pleno, com as cores quentes do retábulo, as matérias ameríndias e negras, a invasão floral dos trópicos.

Em Olinda, o convento de São Francisco é a definição de externo dentro do interno. A cidade e sua paisagem está presente no próprio complexo arquitetônico que se apresenta quase como um mirante e mistura a atmosfera de fora com os elementos vistos dentro. As

janelas voltadas para o mar intensificam uma sensação de calma juntamente com o contar lento de histórias por meio dos azulejos do claustro que recriam os cenários vividos por São Francisco de Assis e reúnem símbolos significativos do mesmo. Estes tons de azul ganham força nos ambientes seja pelo céu, mar ou os próprios azulejos. No interior, sua pele revela-se volumosa e opulenta através da talha, que continua repleta de elementos fitomorfos os mais diversos, como folhas de acanto, parreiras e outros. Este convento guarda a aparência e atmosfera de um ancião, que tem afinidade por contar histórias, priorizar a contemplação da natureza, de maneira mais sutil e no seu tempo, não é tão quente e explosivo como a experiência em Penedo.

Imagem 09: Vista para o mar, azulejos com temas diversos, o dourado e a talha em temas fitomórficos. Convento de Olinda, PE. Foto: Lucas Ramos, 2016.

No convento de Santo Antônio em Ipojuca, Pernambuco, a sensação de um cenário receptivo e percebido seja pelo abraço da galilé ou pela integração com os outros edifícios é sentido em harmonia compondo a paisagem de uma vizinhança. A igreja se mostra simples, sóbria com a tendência aos tons pastéis, marrons e brancos, o colorido encontrado se faz através do revestimento do piso que possuem padrões e cores diferentes como um tecido retalhado. No seu caso, episódios da sua história afastaram em parte a atmosfera barroca, visto ter sofrido um grande incêndio. A perda de vários ornamentos, porém, deu lugar para que surgisse pinturas mais leves, com intenso ar tropical, realizadas pelo frei, que dos longes da Europa e com o olhar tingido pela luz local, afixou no teto cenas retratando a catequização dos brasis, a própria comunidade e temas cristãos. O claustro é pequeno, sem grandes ornamentos nas laterais, mas o verde da vegetação cultivada nesse espaço grita como um pequeno oásis no meio da sobriedade. Ainda no claustro percebe-se uma pintura em tela com temáticas orientais, remetendo às iconografias indianas. Em suma, o que se passa é uma sobriedade acentuada e uma falta de vaidade, como se os elementos que possuem maior importância estão presentes sem excessos, como uma casa simples, mas caprichosa em seus poucos ornamentos. A pele desta edificação transmite um universo de humildade e até limpeza, como um indivíduo que possui um grau maior de evolução espiritual se desapega dos excessos, o que ainda faz parte da filosofia franciscana.

Imagem 10: claustro verdes, revestimentos de piso, vitrais, pinturas a óleo e pintura com tema indiano no claustro. Convento de Ipojuca, PE. Foto: Lucas Ramos, 2016.

O convento de Santo Antônio em São Francisco do Conde no estado Bahia posiciona-se no sítio, a princípio, com um certo distanciamento da vizinhança, em uma privacidade representada pelo muro que cerca a entrada principal à edificação, diferente dos outros vivenciados, possuindo um trajeto acompanhado de palmeiras imperiais que verticalizam os passos. Em sua fachada, os azulejos que revestem alguns pontos cintilam alguns tons de azuis, inclusive na coberta das torres. Segundo a literatura, supõe-se a introdução de elementos decorativos de origem mexicana, referindo-se a detalhes esculpidos debaixo das janelas centrais do frontispício e a quatro cabeças de onças com os caninos à vista na estante do coro, lembrando o culto do jaguar dos Olmecas, que seriam divindades representadas através de figuras zoomórficas para estes povos ameríndios mexicanos (OTT 1984: 24). As pinturas presentes são escuras e o azul mais uma vez presente dentro da igreja, revestindo todas as paredes laterais como uma faixa de céu na terra, dos azulejos azul e branco, também comunicam cenas religiosas. A vista do coro para fora também fez parte da experiência, como uma forma tímida de interação, ou observação da cidade ao redor. E ainda sobre o universo por trocas entre outras religiões, depara-se nos dias de hoje, com a realização de oferendas às entidades de matriz africana em área externa deste convento. Fato também constatado nos cruzeiros franciscanos de Olinda e Salvador.

Imagem 11: Palmeiras imperiais, azulejo que reveste a maior parte das paredes internas da igreja, figura zoomórfica no coro e oferenda de religiões de matriz africana. Convento de São Francisco do Conde, BA. Foto: Lucas Ramos, 2017.

Finalmente, se nos posicionarmos às margens do rio Paraguaçu, no estado da Bahia, as ruínas do convento franciscano, quando comparados aos outros conventos de mesma linhagem, causam estranhamento desde o cruzeiro e a fachada do monumento, que se apresentam cheios de entalhes evidenciando a possibilidade de influências ameríndias. Estas cabeças e a temática de frutas e flores tropicais esculpidas em pedra criam um cenário fantasioso, onde os sincretismos e o tropicalismo são palpáveis em diversos níveis. Entender o que se antecedeu através do esqueleto deixado nestes tons de cinza da pedra e azuis dos azulejos de pele descamada, é também tentar desvendar através da pele como funcionava o todo, como o vazio fora preenchido.

Imagem 12: rosto tribal, frutas talhadas, azulejos com temas aquáticos, a natureza invadindo as ruínas e relação do rio com a edificação. Convento de Paraguaçu, BA. Foto: Lucas Ramos, 2017.

Para além das suposições e ainda buscando referências mais concretas dos sincretismos tão caros ao barroco, as temáticas da azulejaria que ainda se conserva remetem a criaturas aquáticas, tendo em vista que na atualidade o mangue é presente dentro do que já foram os ambientes seráficos. De fato, este é o único convento franciscano histórico no Nordeste que se debruça literalmente às margens de um rio.

Desta forma este convento em específico é o mais exótico, quando comparado aos restantes, sua pele traduz uma descendência sincrética que não se posta de maneira discreta, mas alardeada. Mais que os outros, está crivado por marcas de um universo que se aproxima do mítico e do selvagem que possui uma relação ardente com o lugar e que não esconde, talvez, o que escorre por trás da sua pele.

I. ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 01: Fachadas dos conventos Franciscanos do Nordeste 4
Imagem 02: Detalhes da simplicidade expressa nas vestes franciscanas 5
Imagem 03: Capela Mor e detalhe do teto do convento de Santa Maria Madalena 6
Imagem 04: Detalhes da igreja do Convento de Salvador 7
Imagem 05: Lavabo da sacristia de Igarassu 8
Imagem 06: Lavabo esculpido em Pedra. Convento de Igarassu 8
Imagem 07: Aposento destinado a freis 9
Imagem 08: Santa grávida, escultura de pele negra, fisionomia ameríndia e pássaros. 10
Imagem 09: O mar, azulejos com temas diversos, o dourado e a talha em temas fitomórficos 11
Imagem 10: Claustro verdes, revestimentos de piso, vitrais, pinturas a óleo e pintura com tema indiano no claustro 11
Imagem 11: Palmeiras imperiais, azulejo que reveste a maior parte das paredes internas da igreja, figura zoomórfica no coro e oferenda de religiões de matriz africana 12
Imagem 12: rosto tribal, frutas talhadas, azulejos com temas aquáticos, a natureza invadindo as ruínas e relação do rio com a edificação 12

II. REFERÊNCIAS

BAZIN, Gemain. *Arquitetura Religiosa barroca no Brasil*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

BRAUNFELS. Wolfgang. *Monasteries of Western Europe – The architecture of the order*. Londres: Thames & Hudson, 1972.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da Simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Editora casa da palavra/Departamento Nacional do Livro, 2001.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeira: Nova Fronteira, 1985.

GALENO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1976.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

OTT, Carlos. *Monumentos Históricos e Artísticos do Município de São Francisco do Conde*. Salvador: Afla Gráfica e Editora, 1984.

SILVA, Maria Angélica da; MAGALÃHES, Ana Cláudia; FERRARE, Josemary (Org.). *O Convento Franciscano de Santa Maria Madalena*. Brasília: Iphan/Minc, 2012.

VESPÚCIO, Américo. Eduardo Bueno (org). *Novo Mundo. As Cartas que Batizaram a América*. São Paulo: Planeta, 2003.

LA NORMALIZACIÓN DE LA MIRADA: UNA POSIBLE RELACIÓN ENTRE VISIÓN MÍSTICA E IMAGEN EN EL CASO DE DOS MONJAS CHILENAS (S. XVII-XVIII)

Martínez Waman, Catalina del Pilar

LA NORMALIZACIÓN DE LA MIRADA: UNA POSIBLE RELACIÓN ENTRE VISIÓN MÍSTICA E IMAGEN EN EL CASO DE DOS MONJAS CHILENAS (S. XVII-XVIII).

Úrsula Suárez (1666-1749) y Josefa de Peñailillo (1739-1823) son dos religiosas chilenas que vivieron durante la época colonial, y que si bien, nunca compartieron el mismo convento, se relacionan entre sí por dos motivos: ambas fueron mujeres que escribieron sobre sus experiencias sobrenaturales dentro de los claustros y en ambas se puede rastrear una relación entre estas experiencias y el imaginario visual -pinturas, esculturas, libros- al que tuvo acceso cada religiosa. Esta investigación propone un posible vínculo entre dichas imágenes y los textos producidos por cada una, bajo el encierro conventual.

La labor literaria dentro de los conventos, fue clasificada como una producción obligatoria para las monjas y quizá esta condición hizo más ambigua su catalogación dentro de la literatura como tal. El discurso que proviene de ellas mismas, sobre su quehacer escritural se sumerge en la humildad y sometimiento, reconociéndose ignorantes y expresando abiertamente su desconocimiento en el tema "En ella la monja enunciante carecía de conocimientos y capacidades expresivas y, por ende, subordinada y dependiente del saber y la palabra del confesor en quien reside la autoridad y competencia para examinar, interpelar y enjuiciar los contenidos del discurso" (Lucía Invernizzi 2008: 77-86*),* el confesor, como agente activo dentro de la experiencia literaria de la monja, fue el encargado de vigilar los escritos conventuales donde se buscaban con especial énfasis, los temas concernientes a las experiencias sobrenaturales que decían tener algunas ellas, ya que éstas fueron asociadas a la herejía o a la posesión demoníaca. Las monjas dada su condición femenina, fueron presa fácil de confusiones debido a "su debilidad, desbordada imaginación, dominio de la afectividad, reducida capacidad racional y tendencias al mal de la melancolía" (Lucía Invernizzi 2008: 77-86). Estas religiosas aceptaban que eran susceptibles a este tipo de padecimientos, pues ellas reconocían en sí mismas, su ignorancia y falta de capacidad racional.

La relación con la escritura de Josefa de Peñailillo, monja dominica que ingresó a los doce años y en contra de la voluntad de sus padres, al entonces Beaterio de Santa de Rosa de Lima -que se constituye como monasterio en 1754- se vincula con la necesidad de ampliar su confesión regular con el sacerdote jesuita Manuel Álvarez, esto se resuelve por medio de cartas, que se extendieron desde 1752-1769 (truncada por la expulsión de la orden en Latinoamérica), el material consta de 65 cartas manuscritas que, a pesar de la solicitud de parte de la monja, de ser destruidas en su totalidad, aún se conservan.

Por su parte, Úrsula Suárez, quién se enclaustra en el Monasterio de las Clarisas de la Victoria en Santiago de Chile, escribe su Relación Autobiográfica a solicitud de su confesor Tomás de Gamboa, evidenciando en su escritura el carácter obligatorio de esta labor: "Si vuestra paternidad quiere quitarrne la vida, sera bastante el mandarme que escriba; porque es cierto que por muchos motivos lo siento, que puestas en mi no se puede dar credito, y de desirlas me averguenso" (Armando de Ramón 1984: 34). En este tipo de escritura, la monja tuvo que realizar un trabajo recopilatorio, dando énfasis a las experiencias que desde su niñez las llevaron a tomar hábito, sintiendo el llamado de Dios, manteniendo un discurso en donde se sentían tocadas desde una temprana edad por la vida consagrada a su Esposo. Epistolario y autobiografía se diferencian por una característica primordial, el primero se sitúa en un tiempo contemporáneo a la actividad religiosa, lo que hace que la escritura esté enfocada a esa actualidad, mientras que la autobiografía

puede tender a la imaginación y a la intencionalidad discursiva que quiera darle la religiosa a su propia historia de vida.

Dentro del universo documental que debe existir al interior de los archivos conventuales, la elección de mantener los documentos escritos por Úrsula y Josefa respectivamente, no fue antojadizo, ya que ambas fueron reconocidas por sus inquietudes espirituales y su condición de monjas "visionarias". Por aquella época este tipo de declaraciones fueron un arma de doble filo, ya que es conocido el fenómeno de las "alumbradas" (René Millar 2000), en donde algunas mujeres, ante el fervor por la doctrina cristiana, quisieron ser elegidas por Dios, declarando tener una comunicación directa o manifestando algún tipo de actividad sobrenatural en sus vidas, fuera de las normas impuestas por el claustro monacal. Ante este tipo de prácticas poco ortodoxas de algunas mujeres de la época, la escritura también funciona como un "detector de mentiras"; como el lugar del cuestionamiento para los confesores y guías espirituales del discurso místico de las monjas.

En los conventos coloniales, además, encontramos una serie de influjos visuales que rodearon el entorno de las monjas e influenciaron sobre el intenso deseo de imitar a los santos para elevarse hacia una vía de rectitud y de agrado a Dios. La constante exposición de estas religiosas ante imágenes de piedad cristiana, nos lleva a proponer una referencia visual en sus influjos visionarios. El imaginario plástico que manejan estas monjas refirió a decenas de cuadros colgados en sus muros. Aquí es donde me detengo, con el objetivo de establecer una relación entre el relato visionario de estas dos monjas, expuesto en ambos documentos y su relación con las pinturas que "decoran" sus conventos.

El uso de la imagen dentro de los claustros fue frecuente, no sólo como medio pedagógico de aprendizaje y de reflexión ante los misterios de Dios, sino también como modelo de un lenguaje corporal piadoso porque "al rezar, llorar, orar con las rodillas sangrando, mantenerse inmóviles durante horas abrazando una cruz o marchar en procesión, las monjas estaban aplicando ciertos métodos de piedad penitencial" (Rosalva Loreto 2000), ya que "en el universo privado de una religiosa del siglo XVIII la decoración constituida por pinturas y lienzos formó parte importante de una lectura iconográfica" (Rosalva Loreto 2000). De esta manera, las imágenes influyeron desde los modelos iconográficos en las normas de comportamiento corporal de las monjas hasta, como lo proponemos acá, las visiones sobrenaturales con su Esposo.

Una referencia local sobre el uso de los cuadros en los claustros coloniales fue el de Rosa de Lima, primera Santa latinoamericana cuya canonización impacto a los países aledaños, en este caso Chile. La santa utilizaba la imagen como medio de imitación de perfección (Ramón Mujica Pinilla 2006), ya que la consideraba superior a la palabra, en nuestro caso particular, sor Úrsula también hace mención de la imagen en su autobiografía como activadora de piedad cristiana y modelo penitencial:

> Otra noche me sucedió que andando en la Vía Sacra en la última estación, que es cuando la cruz se enarboló, mirando yo al Señor con ternura y comparación, y a su Santísima Madre traspasada de dolor, no hallaba qué hacer, viendo eran mis pecados motivo de que el Padre Eterno ejecutase en su Santísimo Hijo tan tremendo castigo por lo que y[o] había cometido, mirando también el corasón de la Purísima Virgen partido de dolor, y que la causa era yo […] (Úrsula Suarez 1984: 170)

En esta cita, se reconoce el uso de las imágenes en el interior del claustro como medio de reflexión y a su vez, como una forma de activar la piedad cristiana, incitando la culpa en Úrsula. En el caso de Josefa, la monja declara que el uso de las imágenes se traduce en una explícita influencia sobre su percepción de la realidad: "Tampoco puedo mirar con libertad hacia ninguna imagen de nuestro Señor o santos, [que] luego, al punto, no me acometa con gran vivesa; y aun

entre las mesmas religiosas y demás se me representan malas y feas apariensias" (Josefa de Peñailillo 2008: 168).

Las visiones descritas por nuestras monjas sobrepasaron lo que podemos denominar como la facultad fisiológica de ver y fue más bien una manera de mirar, que como ellas mismas describen se diferencia de la visión física: "Vi con los ojos del alma"; "…veo allá en el interior que se me representa muy al vivo, más que si lo viera con los ojos del cuerpo…". Este tipo de declaraciones determina una diferencia entre la realidad y el estado de arrobo en el que caen Úrsula y Josefa. Además de la distinción entre visión física y visión sobrenatural, nuestras monjas indican en varios lugares de sus respectivos textos, cierta conciencia pictórica. Úrsula hace una notable afirmación al experimentar una visión del purgatorio: "Uno sobresalía, más alto, hermoso y blanco; que si fuera yo pintor pudiera retratarlo…" (Úrsula Suárez 1984:218), en este fragmento la monja tiene cierta consciencia de una relación entre la visión sobrenatural a la que ella tiene acceso y la construcción pictórica que constituye dicha representación.

Si revisamos algunos ejemplos entre los relatos visionarios de nuestras monjas y los cuadros que poblaron sus respectivos monasterios, nos encontramos con algunas sentencias como la descripción hecha por Úrsula mientras meditaba en el claustro:

> Estando una noche en el coro sola, en recogimiento, sentí pasar junto a mí; miré y halléme tan sola como estaba, sin haber otra alma. Volví a mi recogimiento y veí a mi Señor y Redentor con una manta colorada, que le daba a la garganta de la pierna, el pelo empolvado y todo enmarañado, subir por unos escalones anchos, (Úrsula Suárez 1984:218)

Sobre este esta descripción encontramos entre las pinturas correspondientes a la colección del Monasterio de las Clarisas de la Victoria que habitó Úrsula durante prácticamente toda su vida, El cristo de la caña (fig. 1), esta imagen canónica del Ecce Homo que acompaña a la monja en su oración se vincula con la representación de Jesús, siendo presentado por Poncio Pilato ante la multitud que decidiría el destino del reo. Este tipo de representaciones fueron proliferas al interior de los claustros, acompañándose también de esculturas de bulto, con una evidente intención de impactar, al encontrarse con imágenes laceradas, incitando a la conmoción de los sentidos.

FIG. 1. CRISTO DE LA CAÑA, ANÓNIMA POTOSINA, ÓLEO SOBRE TELA, S. XVIII, 0,81X0,7 M., MONASTERIO DE LAS CLARISAS DE LA VICTORIA.

En el caso de Josefa, su relación con el modelo iconográfico de Santa Rosa de Lima fue crucial como un referente de perfección, rectitud y mortificación del cuerpo. El ya constituido monasterio instala en sus dependencias una Serie de Vida de Santa Rosa de Lima, perteneciente a la Escuela Quiteña, atribuida a Laureano Dávila -posiblemente ejecutada por más de una mano- datada para la primera mitad del siglo XVIII. Esta serie pictórica consiste en 14 lienzos (de 19 originalmente) y fue recientemente rescatados, para su restauración, siendo expuestos por primera vez a la comunidad fuera de los muros del convento, actualmente ubicado en Las Condes, Santiago de Chile.

En sus cartas, Josefa escribe sus enormes ansias de seguir el modelo de su Santa Patrona y decide ayunar, mortificar su cuerpo y comer hierbas amargas en sus alimentos. Los cuadros de la serie tienen varios ejemplos gráficos de mortificación corporal, encontramos por ejemplo La aligeración del silicio (fig. 2), donde en la intimidad de la habitación de la Santa un joven Jesús le presta auxilio en la rígida mortificación de Rosa. La representación pictórica de la santa limeña que motiva a la monja chilena en su camino de imitación y perfección.

FIG. 2. LA ALIGERACIÓN DEL SILICIO, LAUREANO DÁVILA, S. XVIII, 122 X 162 CM., MONASTERIO DE DOMINICAS DE SANTA ROSA DE LIMA.

Desde este tipo de ejemplo Josefa sigue los pasos hacia la santidad. En una visión de la monja chilena:

> Estando, pues, en estas súplicas y ofertas en el octavario del corpus entre 4 y 5 de la tarde, me enajené de los sentidos y quedé como en un letargo: vi con los ojos de el alma, con más servidumbre y claridad que si lo persibiera los ojos del cuerpo, que salía del sagrario mi Señor en la forma de un pequeñito niño como de un año, que, remontándose a lo alto, se penetró por las rejas del coro y se me puso junto a mi, (Josefa de Peñailillo 2008: 235)

En otra visión sobre el mismo tema:

> El día que se{le}ebra la Iglesia del Señor, sólo oí la {mi}sa hasta que alsó el señor sacerdote la hostia, porque, de {allí} para adelante, todo fue embelesarme con la humanidad santísima de mi adorable Jesús, que se me hiso patente a mi alma cuando alsaron la hostia en figura de un pequeño niño, a proporción su tamaño de podo más de tersia; y me cautivó su amable vista y hermosura, que me llevó toda la voluntad, corazón y alma, (Josefa de Peñailillo 2008: 230)

A este caso podemos citar una serie de pinturas del monasterio donde aparece Jesús como infante, por ejemplo, en la serie de Santa Rosa de Lima, el cuadro número siete, titulado Esposorio de Santa Rosa (fig. 3) trata sobre el matrimonio místico entre la Santa y Cristo, donde este último está representado bajo la forma de un infante de más o menos un año, en brazos de su Madre el Niño Jesús desposa a la Santa colocando el anillo en su dedo; otra imagen en donde un adolescente Jesús acompaña a la santa limeña por los jardines o también una Virgen del Rosario que sostiene sobre su falda un pequeño niño Jesús.

FIG. 3. ESPOSORIO DE SANTA ROSA, LAUREANO DÁVILA, S. XVIII, 123 X 162 CM., MONASTERIO DE DOMINICAS DE SANTA ROSA DE LIMA.

Por otro lado, los ropajes blancos, dorados y los nimbos asociado esto con la divinidad, tanto de Dios como de Jesús, son parte del imaginario visual que compone tanto visiones como cuadros, Úrsula nos relata ello mediante uno de sus raptos:

> […] y me vi en una alegre claridad, y desendía mi santo Padre en una nube, vestido de un ropaje blanco, que ni él era de plata ni era de seda, ni de otra tela que yo halle comparación, era muy especial y agradable a la vista; el rostro lo tenía majestuoso y apasible y muy de carisias, con una resplandesiente estrella, que sus rayos le sirculaban toda la cabeza y le forman una presiosa corona, (Josefa de Peñailillo 2008: 304)

O en otra visión: "Miré la imagen de la Madre de Dios, a quien he tenido especial devoción: vila con el rostro encendido y tan relumbrante que apenas podía mirarle, y de todo el manto parecía le salían rayos" (Úrsula Suárez 1984: 169). En este pasaje observamos cierta hiperbolización en el uso de la imagen: observando cualquier imagen religiosa estamos al tanto del uso de pigmentos que iluminan como dorados o formas en el tratamiento del espacio de cielo que le da ciertos atisbos más luminosos, en este caso la monja utiliza estos recursos y los describe en sus visiones; reafirmando esta conexión entre pintura y visión.

Algunos cuadros utilizan recursos pictóricos expresivos que aluden a este tipo de visión, o tal vez, el cuadro número doce de la serie, Jesús ofrece la llaga del costado a la Santa (fig. 4) es un ejemplo apoteósico de un encuentro sensual entre Jesús y la Santa, donde la paleta cromática toma mayor intensidad en los colores en la escena principal, realzando con un efecto luminoso.

FIG. 4. JESÚS OFRECE A LLEGADA DEL COSTADO A LA SANTA, LAUREANO DÁVILA, S. XVIII, 127 X 162 CM., MONASTERIO DE DOMINICAS DE SANTA ROSA DE LIMA

Como último ejemplo Úrsula es el tópico de la Pasión de Cristo en sus visiones:

> […] se me fue rindiendo el cuerpo y frustrándose todos los sentidos, hasta que totalmente los perdí; y, estando en la forma dicha; se me representó, allá, en lo íntimo de mi alma, la humanidad santísima de nuestro Señor, con una crus de insoportable peso, muy grande y gruesa, que casi le rendía, (Josefa de Peñailillo 2008: 336)

En otra visión: "Me ha manifestado su Majestad, en días pasados, en la orasión, su crus de grande peso" (Josefa de Peñailillo 2008: 434). El cuadro número doce de la serie de Santa Rosa, llamado la Aparición del Nazareno (fig. 5), es un ejemplo decidor sobre la visión y su relación con la pintura, en la obra se representa la aparición de Jesús a la Santa portando una enorme cruz que lleva a cuestas.

FIG. 5. APARICIÓN DEL NAZARENO, LAUREANO DÁVILA, S. XVIII, 127 X 162 CM., MONASTERIO DE DOMINICAS DE SANTA ROSA DE LIMA

En los fragmentos citados de nuestras monjas es posible reconocer la manera en que se relacionaron con este universo visual que fue ofrecido por medio de las pinturas religiosas. Las imágenes en el interior de los monasterios formaron parte de un relato y un mensaje descifrable por estas monjas, y que aún persisten en el encierro conventual de ambos conventos, pues el corpus de obra se mantiene para su uso devocional, para quienes habitan estos monasterios.

Como podemos corroborar en textos sobre teoría de la imagen en Freedberg, éstas siempre afectan a quienes las observan, de alguna u otra manera, independiente del conocimiento que se tengan de las mismas. Además, las teorías de Estudios Visuales, proponen una transformación de la historia del arte, hacia una historia de las imágenes, poniendo énfasis en el aspecto social de las mismas, y no necesariamente en su dimensión estética (Mitchell), por ello podemos conjeturar que el proceso de "mirar" es cultural, siendo cruzado por una serie de factores de esta índole como la institucionalidad (Iglesia Católica), discurso (perfección de santas mujeres) y visualidad (elementos propios de la retórica del cuerpo e imitatio), en suma, este enfoque proporciona una respuesta hacia la relación de un cuadro en el contexto de un encierro conventual, aunque el valor de una obra, en este caso religiosa, es doble: por un lado, el mensaje cristiano que quiere proyectar y por otro, las características intrínsecas de se factura, estos estudios nos brindan la perspectiva de que una imagen no solamente se válida desde sus características inmanentes, sino que sobre todo, de la apreciación de su significado que dependerá del horizonte cultural de su producción y la recepción de esta misma, en nuestro caso, de la producción en los talleres de arte quiteño, con un claro discurso persuasivo en su factura y, la percepción visual de nuestras monjas coloniales sobre dicho discurso, pero también de su propia realidad cultural.

Las imágenes al interior de los monasterios formaron parte de un relato visual que no fue indiferente a nuestras monjas coloniales, como pudimos revisar en los escritos de ambas, donde se evidencia una carga iconográfica escritas a manera de metáfora, cargadas del corpus visual que albergaban sus respectivos claustros. La discursiva de dichas obras de arte, se vincula con una didáctica que apunta al adoctrinamiento del cuerpo y, sobre este discurso, los cuadros de visión, por ejemplo, tienen como objetivo, en palabras de Victor Stoichita (Victor Stoichita 1996) "generar visiones", como un trampatojo sacro que estimula la visión física, para alcanzar una visión sobrenatural. Este procedimiento imitativo, es el factor más trascendente para nuestra disciplina, la normalización de la mirada dentro del claustro a través del cuadro, se enfatiza con la escritura de sus experiencias místicas y, además, de este conjunto de factores, resulta un tipo de monja ideal, un cuerpo dominado por el relato visual impuesto sobre los muros de los conventos.

BILIOGRAFÍA

Aguirre, Margarita (1994). Monjas y conventos. La experiencia del claustro. Santiago: SERMAN.

Araya Espinoza, Alejandra (2005). "Las beatas en Chile colonial: En el corazón de lo social y en el margen de la historiografía". En: Dimensión Histórica de Chile. Historia social, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Número 9, pp. 13-46.

Cano Roldán, Imelda (1980). La mujer en el Reyno de Chile. Santiago.

Cardemil, Gaspar (1910). Monasterios coloniales de Chile. Santiago: Imprenta San José.

Invernizzi Santa cruz, Lucía (2006). "La "bodega del amor" y la tradición mística en un texto chileno del siglo XVIII". En: Revista Chilena de Literatura, n° 66, pp.5-32.

De Certeau, Michel (1994). La fábula mística siglos XVI-XVII. México: Universidad Iberoamericana.

Freedberg, David (1992). El poder de las imágenes. España: Catedra.

Kordic, Raïssa (2006). "Recursos plásticos y simbólicos en representaciones místicas del Chile colonial". En: Anales de Literatura Chilena, n°7, pp. 33-42.

Lavrín, Asunción (2000). "La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el convento de San Juan de la Penitencia". En: Estudios de Historia Novohispana, UNAM, Vol. 22, n°022, pp. 49-75.

Loreto López, Rosalva (2000). Los conventos femeninos de los Ángeles del siglo XVIII. México: Colegio de México.

Mebold, Luis K. (1987) Catálogo de pintura colonial en Chile: obras en monasterios de religiosas de la antigua fundación. Santiago: Universidad Católica.

Millar, René (2000). Misticismo e inquisición en el virreinato peruano: los procesos a los alumbrados de Santiago de Chile. 1710-1736. Santiago: Universidad Católica.

Montecino, Sonia (2008). Mujeres chilenas: fragmentos de una historia. Santiago: Catalonia.

Mujica Pinilla, Ramón (2005). Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América. México: Fondo de cultura económica.

Peñailillo, Josefa Dolores. Epistolario de Sor Dolores Peña y Lillo: (Chile, 1763-1769). Madrid: Iberoamericana.

Salinas Álvarez, Cecilia (1994). Las chilenas de la colonia: virtud sumisa, amor rebelde. Santiago: LOM.

Sánchez Lora, José Luis (1988). Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Santa Rosa de Lima, El tesoro americano. Pintura y escultura del periodo colonial (2000). Santiago: Corporación Cultural de las Condes.

Suárez, Úrsula (1984). Relación Autobiográfica (Prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio, Estudio Preliminar de Armando de Ramón). Santiago: Biblioteca Nacional,

A DIVULGAÇÃO DA GRAVURA REVOLUCIONÁRIA CHINESA NO BRASIL: OS CASOS DA REVISTA HORIZONTE E DO CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE

Duarte Duprat, Andréia Carolina

A DIVULGAÇÃO DA GRAVURA REVOLUCIONÁRIA CHINESA NO BRASIL: OS CASOS DA REVISTA *HORIZONTE* E DO CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE*

Os artistas brasileiros ligados ao Partido Comunista do Brasil (PCB) criaram, entre as décadas de 1940 e 1950, uma série de aparatos culturais – jornais, revistas, associações artísticas – com agendas voltadas para a promoção da consciência de classe e dos valores socialistas entre o proletariado brasileiro. Essas iniciativas ocorreram em um contexto mais geral da política global do pós-guerra, no qual os Estados Unidos e a União Soviética passaram a disputar a hegemonia no cenário internacional. No momento anterior, as campanhas e a formação de organizações contra o fascismo deram um grande impulso para as lutas populares, que se traduziram no crescimento da influencia comunista em diversas partes do mundo. É o caso da Aliança Nacional Libertadora (ANL), constituída em 1935, que congregou pessoas de diversas vertentes políticas, destacando-se lideranças comunistas como Luiz Carlos Prestes.

Os anos 1950 são marcados por uma reversão da expansão no Brasil, com o estreitamento dos espaços políticos a exemplo da cassação do registro do PCB em 1947. A conjuntura motivou os militantes a se voltarem para outras esferas de atuação, notadamente as atividades culturais, a fim de chegar à população e difundir ideais ligados à emancipação de classe trabalhadora. O desenvolvimento de uma estética influenciada pelo realismo socialista já foi amplamente debatido, como um dos principais vetores de influência para os artistas deste período. No entanto, é fundamental não esquecermos que havia referências múltiplas que não se esgotavam na União Soviética, apesar de predominar nas diretrizes teóricas do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Nesse sentido, falar de uma arte engajada deve remeter também a outros movimentos internacionais.

Nesse artigo, abordarei o trânsito da arte chinesa para os artistas do PCB, especialmente aqueles do Rio Grande do Sul que se reuniam em torno da revista *Horizonte*, que circulou entre 1949 e 1956, e do Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA). Os fundadores do CGPA, Carlos Scliar e Vasco Prado, devem muito da motivação para criar sua associação ao *Taller de Gráfica Popular* (TGP) do México. Eles conheceram o trabalho dessa organização através de Leopoldo Méndez durante o I Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wroclaw, na Polônia, em 1948. Em uma primeira parte, o texto vai tratar da formação da moderna gravura chinesa e seu desenvolvimento até a Revolução de 1949, para, em um segundo momento, tratarei da sua circulação no extremo sul do Brasil.

I. O SURGIMENTO DA MODERNA GRAVURA CHINESA

A gravura revolucionária chinesa se desenvolveu a partir da década de 1930, quando um grupo de artistas se reuniu em torno do literato Lu Xun (1881-1936), que conhecia o repertório gráfico tradicional chinês e europeu. Lu Xun, opositor do feudalismo e das elites, procurou popularizar a literatura, escrevendo em linguagem simplificada, e fundou a editora Flor da Manhã, em Shangai, e a revista homônima, que publicou obras de Georg Grosz, Lionel Feininger e Käthe Kollwitz, entre outros europeus. A jornalista norte-americana Agnes Smedley, residente na China, intermediou a relação de Lu Xun com Käthe Kollwitz. Ela era amiga da artista alemã, que lhe

* Esse trabalho é parte da dissertação da autora intitulada de *Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte: arte e projeto político*, defendida no ano de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

enviava obras, como a série *Revolta dos Tecelões*, as quais eram repassadas ao escritor chinês, que promoveu mostras de trabalhos e de fac-símiles de Kollwitz. Com as exibições e os cursos promovidos por Lu Xun, os chineses conheceram a produção europeia, e parte da xilogravura moderna da China passou a empregar seu estilo compositivo e suas formas (Simone 2004). A cultura visual socialista buscava as formas nacionais em vez das importadas. A concessão a Kollwitz e a outros artistas da Europa se deu pelo cunho social de seus trabalhos e pelo uso da gravura em madeira.

A xilogravura moderna foi promovida por Lu Xun porque ele alegava que a inspiração deveria vir das raízes tradicionais, nas formas populares e nas estampas dos camponeses. O escritor expôs seus argumentos no texto *Sobre o uso das velhas formas*, publicado em 1934 (Lago 2011). O moderno se construiria a partir do antigo. Lu Xun tinha contatos no Japão e vários de seus seguidores viajaram àquele país para acompanhar o movimento de renovação da gravura japonesa e para conhecer mestres da técnica como Yamamoto Kanae. Em 1931, Lu Xu promoveu um seminário sobre xilogravura ministrado por Uchiyama Kanzo, em Xangai. A técnica ensinada pelo japonês derivava dos alemães Kollwitz e Max Klinger. Essa tendência de gravação inspirada nos europeus se chamou de "xilogravura moderna" ou *chuangzuo banhua* / *sosaku hanga* (Lago 2011: 227).

Depois de 1949, o Estado socialista empenhou-se em desenvolver uma arte própria capaz de impulsionar a transformação cultural e propiciar a aceitação e a legitimação das novas políticas. A cultura visual socialista era um componente crítico e propunha-se a ser uma cultura de massa alternativa à produção artística dominante no Ocidente (Tang, 2015).

Em primeiro de outubro de 1949, Mao Zedong (Mao Tsé-Tung) fundou a República Popular da China. Meses antes, em julho de 1949, ocorreu o Congresso dos Trabalhadores da Literatura e da Arte de Toda a China, em Pequim, que reuniu mais de 800 delegados de várias regiões e tradições e estipulou a organização nacional dos trabalhadores da cultura e a criação da "literatura e arte do povo da Nova China". Concomitantemente, realizou-se a primeira exposição de artes da Nova China, com cerca de 550 obras, destacando-se as xilogravuras da cidade de Yan'an.

Jiang Feng (1910-1982), um dos principais gravadores e instrutores da Academia Lu Xun de Yan'an, declarou, no Congresso, que a arte deveria estar a serviço dos trabalhadores, dos camponeses e dos soldados. A revolução veio do campo para a cidade, assim, a arte também deveria se ocupar das demandas dos trabalhadores industriais. Para Jiang Feng, o primeiro passo para a criação da nova arte era a autotransformação de artistas, artesãos e tradicionais calígrafos em artistas revolucionários – processo chamado *gaizao* – por meio da fusão de suas ideias e de seus sentimentos com os do proletariado e da busca de inspiração na vida e na linguagem do povo. O segundo passo era produzir trabalhos de arte em grande escala empregando meios tecnológicos a fim de inseri-los no mercado. Li Hua (1907-1994), outro gravador importante, acreditava que o valor da arte residia no olhar do povo. O artista se contrapunha às artes elitistas e às tendências ocidentais importadas.

Li Hua aprendeu a gravar em madeira após ter estudado arte no Japão, nos anos 1930. Ele se correspondia com Lu Xun e engajou-se no movimento gráfico emergente. Ele foi editor-chefe da revista *Gravura Moderna*. Durante a invasão japonesa na Manchúria, Li Hua fez *China ruge!* (Fig. 1), a imagem de um homem nu, vendado, amarrado a um poste, que se contorce de dor e parece estar prestes a reagir àquela situação. No canto esquerdo, vê-se um objeto cortante que talvez o ajude a se livrar das cordas que o detêm. É a representação da própria China, que resiste e luta pela sua libertação.

FIGURA 1 – LI HUA. *CHINA RUGE!*, 1935. XILOGRAVURA, 20 X 15 CM. NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA (NAMOC)

Fonte: <http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_254018.htm>

Outro nome importante da moderna gravura foi o professor e editor de arte Huang Yan (1920-1989), proveniente do condado de Xing Ning. Suas atividades iniciais envolveram a propaganda da guerra antijaponesa. Finalizado o conflito, morou em Taiwan e, em seguida, em Hong Kong, onde se juntou ao ateliê de pintura Renjian, em 1948. A xilogravura *Uma Pessoa Cai, Milhares de Pessoas Se Levantam* (1948), inicialmente intitulada *A Chama da Democracia*, é uma homenagem aos mártires que lutaram pela democracia, especialmente, Wen Yidou (Fig. 2). No plano de fundo, recorda-se o Incidente de 28 de Fevereiro de 1947, no qual um conflito contra o governo chinês liderado pelo Kuomintang (Partido Nacionalista da China) foi violentamente reprimido e milhares de civis taiwaneses, mortos. É notável a riqueza de detalhes, os efeitos de luz e sombra e a complexa composição dessa gravura.

FIGURA 2 – HUANG YAN. UMA PESSOA CAI, MILHARES DE PESSOAS SE LEVANTAM, 1948. XILOGRAVURA

Fonte: <http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_253906.htm>

Liu Xian (1915-1990) se destacou entre os discípulos de Lu Xun, observando as orientações do realismo, e tornou-se também pioneiro do movimento da gravura moderna em madeira. Ele estudou artes gráficas no Japão com Hiratsuka Unichi, em 1934 (NAMOC). Liu Xian exerceu o cargo de diretor do Departamento de Pesquisa do NAMOC. Desenvolveu um estilo peculiar nas linhas, que poderiam ser mais econômicas ou mais suaves, como pode ser visto nos retratos de Karl Marx, Vladmir Lênin e do escritor Máximo Gorki (Fig. 3, 4 e 5). Nos dois primeiros casos, ambos do início dos anos 1930, é curioso observar os traços orientais nos rostos da figura. Em *Máximo Górki*, no segundo caso, parece existir uma referência maior às formas ocidentais.

FIGURA 3 – LIU XIAN. *KARL MARX*, 1932. XILOGRAVURA, 12 X 15 CM

Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201405/t20140516_277243.htm

FIGURA 4 – LIU XIAN. *VLADIMIR LÊNIN*, 1932. XILOGRAVURA, 31 X 19 CM

Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201405/t20140516_277269.htm

FIGURA 5 – LIU XIAN. *MÁXIMO GÓRKI*, 1949. XILOGRAVURA, 32,1 X 25,1 CM. NAMOC

Fonte: <http://www.namoc.org/en/collections/201405/t20140516_277264.htm>.

O programa para a cultura de Mao, divulgado no fórum sobre literatura e arte de Yan'an de 1942, requeria a redescoberta dos recursos nativos do povo chinês, proclamado pela Revolução sujeito histórico e protagonista da libertação nacional. O artista autotransformado seria o responsável pelo processo criativo e capaz de sintetizar sua subjetividade com as necessidades coletivas. O novo modo de produção tratava de adaptar (*gaibian*) elementos familiares provindos das tradições folclóricas, não das elites. O objetivo não era satisfazer desejos individuais, e sim formular estratégias sistemáticas de popularizar a nova cultura nacional revolucionária. A produção em massa de arte visual também empregou a adaptação de formas já existentes. A primeira empreitada nesse sentido foi uma campanha nacional de modificação das populares gravuras de Ano Novo (*nianhua*), lançada pelo Ministro da Cultura em novembro de 1949. A ideia era substituir os símbolos de boa sorte por temas referentes à melhora de vida da classe trabalhadora e cenas que remetessem às mudanças sociais, culturais e políticas. O jornal *Diário do Povo* noticiou que mais de duzentos artistas, de 26 regiões, aderiram à campanha.

O projeto de reconfiguração das artes era pautado pela modernização das práticas tradicionais e pela ideia de arte como experiência pública. Na fase inicial, entre os anos de 1949 a 1952, surgiram associações artísticas e publicações culturais por todo o país, as escolas foram remodeladas, exposições foram montadas e vários artistas ingressaram no funcionalismo público.

Já em 1950, a gravura entrou em crise, perdendo a competição para as reformuladas *nianhua*, pôsteres e pinturas a óleo. O gravador Li Qun (1912–2012), da primeira geração da xilogravura moderna chinesa, avaliou que as referências europeias e a falta de características locais afastaram o público. Li Qun observou que, apesar da busca por incorporar elementos nativos, a preocupação excessiva com aspectos formais e o viés naturalista das gravuras levaram a trabalhos afastados da realidade e da classe trabalhadora e falharam ao optar pelos modelos europeus. Lembrando que Käthe Kollwitz foi uma referência importante para a geração de Li Qun. A ausência da representação do operário urbano também explicaria o desinteresse nas xilogravuras. Para mudar esse quadro, o artista orientou seus colegas a estudar as teorias marxistas a fim de compreender melhor o realismo crítico, conhecer profundamente a vida do povo e procurar se basear nas artes folclóricas.

Apesar disso, nessa época, firmou-se o tratado de amizade entre a China e a União Soviética, e a influência do realismo socialista zhdanovista se intensificou. Esse alinhamento teve

como consequência o maior trânsito das imagens chinesas por meio dos aparatos culturais dos partidos comunistas alinhados ao PCUS.

II. A DIVULGAÇÃO DA GRAVURA REVOLUCIONÁRIA CHINESA DO BRASIL

As publicações comunistas do Brasil divulgaram e comemoraram a Revolução Chinesa. A edição da revista cultural *Fundamentos* de fevereiro de 1950 dedicou várias páginas à Nova China e a exaltou com o maior acontecimento na época da crise do capitalismo, uma vitória na direção da libertação dos povos (Fig. 6). Na matéria, lê-se um panorama da Revolução. A luta e o combate do Exército Popular de Libertação contra as tropas do Kuomintang, patrocinadas pelos Estados Unidos, eram motivos de júbilo. A história de resistência chinesa deveria ser um exemplo. Durante o século XIX, o país atravessou períodos de exploração de ingleses, norte-americanos, franceses, japoneses, alemães e russos. A classe feudal estava aliada aos interesses estrangeiros. Em 1911, estourou a revolução popular, liderada por Sun Yat-Sen, que derrubou a dinastia manchu. Em 4 de maio de 1919, tem-se o importante levante nacionalista e, em 1921, a fundação do Partido Comunista Chinês. Após episódios da traição da burguesia, que ascendeu ao poder, de Chiang Kai-Shek, das baixas numerosas nos movimentos de resistência, finalmente, as forças revolucionárias se consolidaram, tendo à frente Mao Tsé-Tung. A Revolução possuía três princípios: acabar com os resquícios do feudalismo, livrar a China das intervenções estrangeiras e estabelecer a democracia. Devido a todos os anos de luta contra o imperialismo e contra a elite feudal e burguesa, a Nova China se tornou o modelo e representaria um avanço democrático em direção à paz e à liberdade dos povos (A REVOLUÇÃO... 1950).

Os gravuristas chineses desempenharam um papel fundamental para consolidar os valores revolucionários junto à população. A xilogravura, sobretudo, serviu como um canal de comunicação com a classe trabalhadora, a maioria era analfabeta. Um dos primeiros nomes reconhecidos da moderna gravura em madeira foi Jou Shi, que muito se inspirou na obra de Käthe Kollwitz. O artista foi preso e fuzilado por integrante do Kuomintang. Posterirormente, Lu Xun organizou uma exposição dos trabalhos de Jou Shi em Xangai. Temerosa da influência sobre o povo, a polícia, entre 1932 e 1937, declarou a moderna gravura inimiga da ordem. Em homenagem aos artistas da Nova China, a *Fundamentos* ilustrou suas páginas com os trabalhos deles, "que constituíram eficiente arma de combate contra o imperialismo, a opressão e a miséria" (A REVOLUÇÃO... 1950: 19).

Na capa da *Fundamentos*, percebem-se as formas orientais para elaborar a cena do grupo de pessoas que parece estudar e conversar. As linhas são limpas, não existe um plano de fundo nem a marcação do chão. Já em *Trabalhadores*, percebe-se um tratamento realista, a construção de texturas através dos entalhes na madeira, aspectos compositivos, provavelmente, apreendidos das referências europeias (Fig. 7).

FIGURA 6 – CAPA DA *FUNDAMENTOS – REVISTA DE CULTURA MODERNA*, ANO II, N.12, FEV. 1950

FIGURA 7 – CHEN YIN CHIAO (1911-1970), *TRABALHADORES*

Fonte: FUNDAMENTOS, fev. 1950, p. 12

Os realizadores da revista *Horizonte* manifestaram sua admiração pela China já na capa da edição inaugural da chamada *Nova Fase* (1950-1956), sob a direção da escritora Lila Ripoll: "Uma

linha, nítida e tensa, divide o mundo de hoje em dois campos. De um lado, os partidários da Paz, da cultura, de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética, na Nova China e nas Democracias Populares. Em tôrno dêste campo, se reúne o que há de melhor na Humanidade" (*Horizonte*, 20 dez. 1950, n. 4, ano I, p.1). Matérias sobre o país e sua produção cultural podem ser encontradas em suas páginas. Por exemplo, o artigo de E. Cary (1951), *A Gravura Chinesa*, no qual se ressalta o papel do expressionismo alemão, do início do século XX, para o desenvolvimento da gravura revolucionária chinesa. O autor destaca que o escritor Jou Chen conhecia a produção de Käthe Kollwitz, e o literato Lu Xun chegou a organizar uma exposição dedicada à artista (Cary 1951).

A publicação estampou gravuras chinesas em quatro capas dos trinta e dois exemplares (Fig. 8, 9, 10 e 11) e publicou alguns textos de Mao Tsé-Tung – *A Propósito de Literatura* (1951); *Sobre A Contradição* (1952), ensaio de 1937 sobre a dialética materialista; o poema *A Neve* (1953), sobre a Grande Marcha[1]; e *Perspectivas da Cultura Nacional Chinesa* (1954). O primeiro artigo é o resumo do discurso inaugural dos debates do fórum de Yan'an, proferido em 1942, quando Mao era presidente do Partido Comunista da China. Ele explica que há várias frentes de combate pela libertação nacional, entre elas, a frente cultural. O escritor deveria se preocupar em produzir para a maioria da população, que era proletária, e não cair no engano de pôr a classe média em primeiro lugar (muito menos as classes burguesa e feudal), deixando de lado os operários, os camponeses e os soldados. O primeiro passo do método para chegar à arte revolucionária seria aprender com o público o que o interessa; o segundo, definir a matéria-prima a ser empregada, que poderia ser a tradição literária aplicada de modo crítico. Para o líder chinês, "A função do escritor ou do artista é a de pôr a experiência de cada dia numa forma organizada e sistemática, de dar relevo aos pontos essenciais, de caracterizar os tipos, a fim de que o todo se transforme numa peça de arte ou de literatura" (Tsé-Tung 1951: 62). As palavras de Mao se remetem às teorias marxianas e marxistas sobre o tipo e sobre a busca da essência da realidade, que não se limita à aparência e é capaz de suscitar a reflexão sobre a realidade.

Perspectivas da Cultura Nacional Chinesa integra um trabalho maior intitulado *A Nova Democracia na China*, publicado na revista *Cultura Chinesa* de 1941. É um estudo de Mao que procura adaptar os princípios de marxismo-leninismo aos países coloniais e semicoloniais (1954, p. 60). O dirigente chinês declara que a cultura da Nova China participa da cultura socialista mundial pelo seu caráter anti-imperialista e antifeudal, é a cultura da Nova Democracia, ainda não é plenamente socialista. Ainda haveria traços da velha política e da velha economia, a história da China deveria ser respeitada, mas olhando-se para frente, para o desenvolvimento de uma cultura revolucionária liderada pelo comunismo e voltada para o proletariado. Novamente, aparece a concepção de que a arte é capaz de mostrar possibilidades de futuro a partir da realidade. A sociedade transformada pode ser antevista nas imagens realistas.

[1] A Grande Marcha se trata do percurso de 10 mil quilômetros, que atravessou onze províncias até o Norte da China, de cerca de 100 mil combatentes do Exército Vermelho em apoio a Mao Tsé-Tung contra o governo de Chiang Kai-shek. Iniciou-se em 27 de outubro de 1934.

FIGURA 8 – ANÔNIMO. *O SEMEADOR*, [DE 1930 A 1950]
GRAVURA CHINESA. CAPA DA *HORIZONTE*, NOVA FASE, N. 7, JUL. 1951

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

FIGURA 9 – CEN JEN. *SOLDADOS DA LIBERDADE*, [DE 1930 A 1950]
CAPA DA *HORIZONTE*, N. 6, NOVA FASE, N. 5, FEV.-MAR./1951, P. 57

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

FIGURA 10 – ANÔNIMO. *CHEGADA DO EXÉRCITO DE LIBERTAÇÃO*, 1949
GRAVURA CHINESA. CAPA DA *HORIZONTE*, NOVA FASE, N. 8, AGO. 1951

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

FIGURA 11 – ANÔNIMO. *AJUDANDO O GUERRILHEIRO*, [DE 1940 A 1952].
CAPA DA *HORIZONTE*, N. 10, ANO II, DEZ. 1952

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

III. A CHINA EM PORTO ALEGRE

Em novembro de 1955, as estampas chinesas saíram das páginas impressas das revistas culturais e puderam ser vistas pelo púbico porto-alegrense em uma exposição organizada pelo CGPA (Fig. 12). A mostra foi assunto do escritor, jornalista e vereador Josué Guimarães para um artigo do jornal *A Hora*. As imagens do Oriente o recordaram de uma viagem ao país:

> São pedras [as gravuras] que arrancamos da muralha da nossa indiferença. Através delas ficamos conhecendo o espírito e o sentimento daquele povo distante. [...] À disposição do nosso povo e dos nossos artistas estão quase todas as técnicas utilizadas desde tempos imemorais pelos artistas chineses. Desde o papel recortado – legitimamente arte popular hoje grandemente difundida – até à tradicional gravura em madeira (Guimarães 1955: 8).

Os temas das gravuras compreendiam uma diversidade de cenas, entre as quais se sobressaiam as de elementos da natureza. Guimarães observou o tratamento estético ocidental em alguns trabalhos, devido, provavelmente, à influência da técnica de Kollwitz na China, anteriormente mencionada. A exposição contou com a parceria da União dos Artistas Chineses que disponibilizou os trabalhos exemplares da herança cultural do país, como as estampas de Ano-Novo e de papel recortado.

No *Correio do Povo*, jornal tradicional do Rio Grande do Sul, as impressões quanto à mostra foram diferentes. O jornalista responsável pela coluna dedicada às artes, Aldo Obino, demonstrou sua contrariedade a respeito da Revolução Chinesa noticiando assim o evento:

> Trata-se de uma exposição com estampas variadas e de valores diversos, com exemplares, alguns bem expressivos em relação à sensibilidade delicada e feminil, hoje sob o impacto implacável do marxismo militante, que vem transformando a face social e a compleição psicológica de um povo milenarmente amigo da harmonia e da mansuetude humana (Obino 1955: 8).

Obino deixou transparecer a concepção idealizada que tinha da China e seu desagrado em relação ao comunismo; porém, não deixou de comunicar ao público que o valor da mostra, pois nela era possível identificar traços autênticos da cultura chinesa nas obras. A exposição foi, de fato, uma oportunidade ímpar para os habitantes da região conhecer essa produção cultural.

FIGURA 12 – ESTAMPA CHINESA EM PAPEL RECORTADO PRESENTE NA EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS CHINESAS ORGANIZADA PELO CGPA

Fonte: A HORA, 26 nov. 1955, p. 8 [registro fotográfico da autora]

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os artistas comunistas brasileiros do pós-guerra buscaram no realismo socialista soviético sua principal fundamentação teórica e estética, entretanto, pode-se perceber outras referências. A difusão da gravura revolucionária chinesa, como também do pensamento por trás dessa produção, foi inspiradora na busca de formas tradicionais e regionais que possibilitassem a conexão entre o artista, a obra e o público. Mesmo que se identifique o tratamento ocidental em parte das estampas chinesas, é possível também notar o esforço em resgatar aspectos da tradição popular, mas empregados para divulgar a mensagem revolucionária. Para os artistas do Rio Grande do Sul isso foi particularmente tocante. O Clube de Gravura de Porto Alegre, cuja trajetória foi de 1950 a 1956, notabilizou-se por um método de trabalho caracterizado pela observação da realidade local. Seus integrantes viajavam ao interior do estado a fim de registrar e de aprender sobre o trabalho, os hábitos e o cotidiano do campesinato. Essas iniciativas geraram uma série de obras que se destacaram na produção do CGPA. Os traços regionais se encontram não só nas cenas campestres, mas também nas representações do proletariado urbano. Falar da possibilidade de uma nova sociedade, pautada no socialismo, através de elementos culturais locais, que facilitariam a identificação com o espectador, seria uma estratégia assemelhada de chineses e brasileiros.

V. REFERÊNCIAS

A REVOLUÇÃO Chinesa (fev. 1950). Em: Fundamentos – Revista de Cultura Moderna, ano II, Nº 12, pág. 4-13.

Cary, E. (fev.-mar. 1951). "A gravura chinesa". Em: Horizonte, Nº 6, pág. 76-78.

Guimarães, Josué (26 nov. 1955). "Gravuras que nos levam à China". Em: A Hora, ano I, Nº 296, pág. 8.

Horizonte, ano I, 20 dez. 1950, Nº 4, pág.1.

Lago, Francesca dal (2011). "Les racines populaires de l'art de la propagande communiste en Chine: des gravures sur bois du Mouvement pour la nouvelle xylographie (xinxin banhua 新新版畫) aux nouvelles estampes du Nouvel An (xin nianhua 新年畫)". Em: Arts asiatiques, v. 66, pág. 225-238.

NAMOC – Museu Nacional de Arte da China : <http://www.namoc.org>

Obino, Aldo (4 dez. 1955). "Estampa chinesa contemporânea". Em: Correio do Povo, Porto Alegre, ano 61, Nº 53, pág. 8.

Simone, Eliana de S. P. de (2004). Käthe Kollwitz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Tang, Xiaobing (2015). Visual Culture in Contemporary China. Cambridge: Cambridge University Press.

Tsé-Tung, Mao (fev.-mar. 1951). "A propósito de literatura". Em: Horizonte, Nº 3 (Nº 6), pág. 60-65.

Tsé-Tung, Mao (dez. 1952). "Sobre a contradição". Em: Horizonte, ano II, Nº 10, pág. 284-293

Tsé-Tung, Mao (nov. dez. 1953). "A neve". Em: Horizonte, ano III, Nº 3, pág.79.

Tsé-Tung, Mao (mar.-abr. 1954). 'Perspectivas da cultura nacional chinesa". Em: Horizonte, ano IV, Nº 27, pág. 60-61.

TURISMO COMUNITÁRIO E PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL EM TERRITÓRIOS INDÍGENAS: VISIBILIDADE ÉTNICA E REELABORAÇÃO CULTURAL

Cunha Lustosa, Isis Maria

TURISMO COMUNITÁRIO E PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL EM TERRITÓRIOS INDÍGENAS: VISIBILIDADE ÉTNICA E REELABORAÇÃO CULTURAL

I. INTRODUÇÃO

A partir da minha pesquisa referente ao turismo em áreas protegidas, desenvolvida entre 2003-2005, no Departamento de Geografia da Universidade Federal de Goiás (UFG) na cidade de Goiânia, Goiás, Brasil, esta se desdobrou durante uma experiência técnica especializada no Ministério do Meio Ambiente (MMA), entre 2004-2009, para investigar especificamente o turismo em Terras Indígenas – inseridas no Plano Estratégico de Áreas Protegidas (PNAP) – do país conforme o Decreto Nº 5.758, de 13 de abril 2006. Neste decreto "O detalhamento dos objetivos e das ações [...] para as terras indígenas [...] é orientado sob a forma de quatro eixos temáticos interligados e inter-relacionados, conforme o Programa de Trabalho sobre Áreas Protegidas da Convenção sobre Diversidade Biológica (Decisão VII/28) " (Brasil 2006: 3). Portanto, durante o período de investigação no MMA, no Subprograma Projetos Demonstrativos (PDA), por meio dos Projetos de Âmbito Local e Regional do Componente Ações de Conservação da Mata Atlântida, estive a assessorar o projeto 'Programa de Desenvolvimento Sustentável e Preservação da Mata Atlântica na Reserva Indígena Pataxó da Jaqueira (PROJAQ)' do povo indígena Pataxó da Bahia, nos municípios Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália, na Região Nordeste do país, executado entre 2007-2009, por meio da Associação Pataxó de Ecoturismo (ASPECTUR). Deste modo, aproximei-me das discussões referentes ao turismo em territórios tradicionais (incluso as Terras Indígenas) de povos do Nordeste brasileiro. Assim, por meio da na linha temática do PDA que contemplou projetos com fins de proporcionar o "uso sustentável dos recursos naturais por meio do ecoturismo em áreas de relevância ambiental" (Brasil 2006b: 5) e cultural, o PROJAQ como um projeto de autogestão indígena, propôs: desenvolvimento do ecoturismo e etnoturismo indígena tais como: trilhas interpretativas, danças-rituais, pintura corporal, esportes, jogos, culinária e moradia tradicional, educação etno-ambiental dentro e fora da Reserva, viveiro comunitário de mudas nativas, horta de plantas medicinais e aromáticas [...] centro de artesanato e resgate da língua nativa Patxohã. (Projaq 2006: 2)

O Projaq ampliou a experiência pioneira do Povo Indígena Pataxó da Bahia com a atividade turística realizada na Reserva da Jaqueira e a proporcionar a visibilidade étnica de Povos Indígenas do Nordeste e a reelaboração cultural do mesmo povo mediante o turismo e patrimônio cultural em que no Brasil, segundo o difundi o *site* Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPHAN):

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a nominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento, sobretudo os de caráter imaterial. A mesma Constituição estabelece ainda a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública [...] Nessa redefinição promovida pela Constituição, estão as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os

conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico[1].

Portanto, convém referir conforme o *site* do Instituto Sociambiental (ISA) que o último Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revela um Brasil com "717 Terras Indígenas, acima de 240 povos indígenas, e mais de 150 línguas"[2] e, portanto, "se somam às comunidades que atuam diariamente na salvaguarda do Patrimônio Cultural[3] brasileiro[4]", logo o turismo também passou a ser um fenômeno social de interesse de alguns povos indígenas do Nordeste do Brasil, pois "O turismo [...] reinventa o patrimônio cultural" (Almeida 2013: 12) como nas experiências de turismo com o povo Pataxó da Bahia e o povo Jenipapo-Kanindé do Ceará, observadas ainda mais desde 2008, ano em que ampliei à minha pesquisa sobre o Turismo em Terras Indígenas para a realização do doutorado entre 2008-2012 na Universidade Federal de Goiás (UFG), Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), tornando-me membro pesquisadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas das Dinâmicas Territoriais (Laboter), unidades que sediaram o primeiro Colóquio de Turismo em Terras Indígenas (1º CTurTI), oriundo da tese referida, a caminho da sua quinta edição a ser sediada no Chile, onde definiu-se um eixo temático "Turismo y procesos de patrimonialización en los territorios de pueblos indígenas y afrodescendentes"[5] conforme apresenta o *site* do *Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR).*

Este estudo iniciou-se comparando os dois casos de turismo com o povo Pataxó da Bahia e o povo Tremembé da Barra do Mundaú no Ceará, mas optou-se em substituir o citado povo Pataxó pelo povo indígena Jenipapo-Kanindé do Ceará a fim do estudo comparativo investigar o turismo comunitário e o turismo massivo em dois contextos indígenas no mesmo estado focalizando-se o litoral leste e litoral oeste cearense, portanto, a tese defendida em 2012, intitula-se "Os povos indígenas, o turismo e o território: um olhar sobre os Tremembé e os Jenipapo-Kanindé do Ceará" (Lustosa 2012). Esta mesma pesquisa referente à atividade turística em territórios tradicionais indígenas, amplia-se ainda mais desde 2013, com a participação direta na coordenação e organização do mencionado 1º CTurTI" (Lustosa 2015), evento originado no Departamento de Geografia da mesma universidade.

A mencionada pesquisa referente ao turismo em TIs também se expandiu para Universidade de Brasília (UnB) no Laboratório e Grupo de Estudos em Relações Interétnicas (LAGERI) na linha de pesquisa do mesmo nome, pois o LAGERI segue como laboratório parceiro do CTurTI desde 2013, e, portanto, gerou esta linha de investigação vigente em 2018 na qual encontro-me como membro pesquisadora, e fortalece a continuidade das minhas pesquisas em áreas protegidas, incluso às TIs, iniciadas cerca de 11 (onze) anos em três grandes Regiões do Brasil, incluindo-se o Nordeste do país, e o turismo e o patrimônio tornam-se as bases dos projetos de turismo em TIs, e, este mesmo turismo, constitui-se nova base de "reafirmar a identidade e a

1 Iphan (s/a). "Patrimônio Cultural". En http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218 (20/3/2018)

2 Isa (2018). "Quantos são". En https://pib.socioambiental.org/pt/Quantos_s%C3%A3o%3F (20/3/2018)

3 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) celebra as culturas indígenas destacando os seus bens culturais registrados como Patrimônio Cultural do Brasil e as línguas indígenas incluídas no Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL). Essa é uma parte do extenso repertório de referências culturais indígenas que integra a diversidade cultural brasileira. En http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4616/legado-cultural-indigena-um-patrimonio-brasileiro (20/4/2018).

4 Iphan (2018). "Legado cultural indígena um patrimônio brasileiro" En http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4616/legado-cultural-indigena-um-patrimonio-brasileiro (20/4/2018).

5 Ciir (2018): "V Coloquio Internacional "Turismo, Pueblos Indígenas, Comunidades Tradicionales y Afrodescendientes (V CTurTI): Derechos Indígenas, Territorio y Desarrollo en Contextos Turísticos" En

http://ciir.cl/agenda/v-coloquio-internacional-turismo-pueblos-indigenas-comunidades-tradicionales-afrodescendientes-v-cturti-derechos-indigenas-territorio-desarrollo-contextos-turisticos/9 (29/5/2018)

patrimonialização" (Almeida, 2013: 9). A mesma pesquisa consolida-se ainda mais, e, ampliaram-se as investigações para um estudo comparado no Brasil, Argentina/Chile (área de fronteira) desde o estágio de pós-doutorado no segundo semestre de 2016 na *Universidad de Buenos Aires (UBA)*, *Instituto de Ciencias Antropologicas (ICA)*" focalizando no caso do Brasil o turismo comunitário em TIs de povos com territórios tradicionais na zona costeira do Ceará, e os casos do turismo com o Povo Mapuche em Neuquén (Argentina) e *Región de Araucanía* que também possuem projetos de turismo, onde ressalta-se a inclusão do Chile na investigação comparada desde os trabalhos de campo realizados em comunidades Mapuche em janeiro de 2018 junto a pesquisadores do CIIR.

Deste modo, aborda-se um recorte do estudo comparativo entre dois povos indígenas do Nordeste localizados na costa atlântica do Ceará, com referência ao turismo comunitário, patrimônio cultural, territórios indígenas e visibilidade étnica, e, investigam-se as semelhanças e diferenças. Mediante o uso do patrimônio cultural (material e imaterial) pelos indígenas, inclusive por meio de projetos de turismo comunitário com autogestão de lideranças e jovens indígenas (mulheres e homens) em algumas aldeias de TIs nesta zona costeira cearense ou de outros estados situados na costa nordestina.

Recorre-se à noção de identidade étnica (Cardoso de Oliveira 1976) baseando-me na noção de reelaboração étnica a partir daquela de reelaboração cultural de Pacheco de Oliveira (1999) como estratégia destes povos para lutar contra a expropriação dos seus territórios tradicionais por grandes empresas em uma das cinco grandes Regiões do país, o Nordeste, onde as populações locais rurais sofreram décadas de exploração (Lustosa 2012, 2015; Lustosa, Baines 2015). E o turismo massivo adverso ao turismo comunitário, mostra-se como mais um vetor de exploração em territórios tradicionais.

II. TURISMO COMUNITÁRIO E PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL EM TERRITÓRIOS INDÍGENAS DO CEARÁ

Defende-se, portanto, o fenômeno turismo, como um dos vetores da identidade étnica indígena junto aos povos indígenas Jenipapo-Kanindé e Tremembé da Barra do Mundaú no Ceará, e, proporciona-se uma visibilidade dos respectivos povos indígenas com TIs situadas na zona costeira leste e oeste cearense. Sendo a experiência com o povo Jenipapo-Kanindé de turismo comunitário na Terra Indígena Aldeia Lagoa Encantada por meio de projetos de autogestão nos quais o patrimônio cultural também representa um vetor desta identidade. Na segunda situação com o povo Tremembé da Barra do Mundaú há pressão de grandes empreendedores internacionais apoiados pelo governo (federal, estadual e municipal) para implantar um megaprojeto de turismo massivo para o fluxo de visitantes estrangeiros, logo esta TI Tremembé, passa a ser objeto de expropriação por empreendedores internacionais, locais e governantes. Esta modalidade de turismo não interessa ao povo Tremembé em questão, e, a Cacique Adriana Carneiro, refere ser importante o turismo ambiental implantado por projeto de autogestão indígena como a mesma mencionou durante entrevista concedida na Aldeia São José durante organização com os parentes Tremembé dos preparativos culturais (pinturas, cantos, orações e comidas indígenas) para a edição da X Festa do Murici e do Batiputá em janeiro de 2017. A referida festa, segunda revela a Cacique Adriana:

Começa terça-feira dia 10 de janeiro de 2017. No primeiro é a colheita do Murici durante o dia e a noite cultural (homens vão para a pesca e caça) para trazer tudo para a finalização da festa, a cominança no sábado. Murici, batiputá, tudo vai ser colocado num determinado local com agradecimento a mãe natureza. Cada aldeia vai trazer a sua apresentação à noite com os rituais, momento de louvação à mãe natureza que a gente tem algo para agradecer. Pedir força. Só essa ancestralidade pode nos proteger, o Pai Tupã... A gente tem um terreiro sagrado (entre a aldeia São

José e Munguba). A gente vai lá para agradecer e sentir a força espiritual. Ouvi o canto dos pássaros e dos encantados[6].

O patrimônio cultural (material e imaterial) também se torna expressado nas duas TIs mencionadas por meio dos rituais, como Ritual do Toré junto ao povo Jenipapo-Kanindé e o Ritual do Torém com o povo Tremembé da Barra do Mundaú), a retomada da língua indígena Tupi na educação indígena, as disciplinas de arte e cultura inseridas na Escola Diferenciada de Ensino Fundamental e Médio Jenipapo Kanindé no município Aquiraz, Distrito Iguape e a Escola Diferenciada Indígena de Ensino Fundamental e Médio Buriti (também chamada Escola Indígena Brolhos da Terra) na TI Tremembé da Barra do Mundáu no município Itapipoca, Distrito Marinheiros. Somam-se ainda as festas nas mesmas TIs. A Festa do Marco Vivo de Yburana[7], anualmente comemorada na Terra Indígena Aldeia Lagoa Encantada do Povo Jenipapo-Kanindé. Na mesma aldeia a Cacique Pequena detém como Mestre da Cultura do Estado do Ceará o 'Título Notório Saber em Cultura Popular' concedido pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Embora o povo Jenipapo-Kanindé, assim como outros povos indígenas do Ceará, com TIs localizadas na zona costeira, sejam invisibilizados por governantes do mesmo estado, e, por seus aliados empreendedores de grandes projetos de desenvolvimento na costa cearense, percebe-se que em momentos estratégicos para o governo do estado, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, visibiliza os indígenas e revela notícia de interesse político, 'Mestre da Cultura do Ceará, Cacique Pequena lança disco neste domingo, 3/6, no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar', e difundi:

A Associação das Mulheres Indígenas Jenipapo Kanindé apresenta o projeto 'Musicalidade Indígena – Lançamento do disco *Beleza da Vida*, de Cacique Pequena' [...] o disco traz músicas autorais de Pequena, revelando traços históricos e culturais da etnia Jenipapo-Kanindé [...] É pela voz que ela se torna guardiã da memória e das tradições orais. Elemento essencial nas danças, nas festas e nos rituais religiosos, a música é, para as culturas indígenas, uma forma de ligação com a natureza e com os ancestrais, com os encantados. De caráter transcendental e mágico, a expressão musical indígena guarda poderes curativos e mnemônicos. Como atividade não-estática, a música indígena carrega elementos que fogem à folclorização e buscam, para além da preservação das tradições, a identificação e a sociabilidade entre as aldeias. Primeira mulher brasileira nomeada cacique, Pequena tomou lugar na liderança da etnia Jenipapo-Kanindé por vários anos [...]. Em 2015, Cacique Pequena foi eleita Mestre da Cultura Popular Tradicional, através do edital *Tesouros Vivos da Cultura,* da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult). Cacique Pequena continua a ser uma personagem expressiva da comunidade onde vive, apoiando as lutas indígenas e traduzindo para as gerações seguintes os conhecimentos da natureza[8].

Do mesmo que a Cacique Pequena, a Cacique Adriana Carneiro, liderança Tremembé da Aldeia São José na TI Tremembé da Barra do Mundaú, revela-se com as músicas autorais indígenas como se expressou durante a abertura de edições do CTurTI em dois Departamentos de Geografia de duas universidades públicas do país – Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2013 e Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2017. Também nos mesmos momentos expressou a 'Oração do Povo Tremembé', e em alguns trechos, segundo (Lustosa 2017: 9), a Cacique expressa:

6 Entrevista da Cacique Tremembé na Aldeia São José, Terra Indígena Tremembé da Barra do Mundaú, 5/1/2017.

7 Associação das mulheres indígenas Jenipapo-Kanindé (s/a): "Marco Vivo". En http://www.indiojenipapokaninde.org/marco-vivo/(20/3/2018).

8 Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Ceará (2016): "Mestre da Cultura do Ceará, Cacique Pequena lança disco neste domingo, 3/6, no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar". En http://www.secult.ce.gov.br/index.php/latest-news/45430-mestre-da-cultura-do-ceara-cacique-pequena-lanca-disco-neste-domingo-36-no-anfiteatro-do-centro-dragao-do-mar (5/4/2017).

Oração do povo Tremembé
Nós Tremembé acreditamos
em Deus que é nosso pai Tupã
na Terra que é nossa mãe;
Na mata que é nossa vida;

No interesse demonstrado pela Cacique Adriana em desenvolverem junto com parceiros uma proposta de turismo ambiental, esta ideia nada tem em comum com o Projeto de turismo empresarial do Nova Atlântida que tenta há décadas expropriá-los do território tradicional (Lustosa 2012). Nesta outra prática de turismo ambiental mencionada pela liderança da Aldeia São José, o patrimônio ambiental e cultural do povo Tremembé da Barra do Mundáu estará inserido a partir de uma proposta de projeto com autogestão deste povo indígena Tremembé de Itapipoca, mas antes de qualquer proposta de projeto de turismo, a Cacique prioriza a "'Terra Indígena demarcada."[9]

Outro patrimônio imaterial a ressaltar, trata-se da Festa do Murici e do Batiputá, realizada todos os anos em janeiro na Terra Indígena Tremembé da Barra do Mundaú, município de Itapipoca, Distrito Marinheiros. A Cacique Adriana Carneiro difundiu durante o IV CTurTI na UFC em Fortaleza o convite para IX Festa do Murici e do Batiputá ocorrida no último janeiro de 2018. (Lustosa, 2015).

No âmbito dos esportes realizam-se os jogos indígenas no Ceará. Segundo outra estratégia governamental para demonstrar que visibiliza os indígenas deste estado, a Secretaria do Esporte do Governo do Estado do Ceará, difundiu no seu *site* oficial, em março de 2018, breve chamada, e apresentou uma logomarca nominada 'Jogos dos Povos Indígenas do Ceará'[10], e divulgou:

É um evento que busca a integração dos povos indígenas, como forma de criar um intercâmbio cultural esportivo e de lazer que ajude no resgate das modalidades tradicionais, possibilitando a troca de experiências, o fortalecimento da cidadania, da identidade étnica, contribuindo para o reconhecimento de suas etnias por toda a sociedade em geral.[11]

Quando são concluídas atividades esportivas como estas, a invisibilidade, especialmente dos povos indígenas com territórios tradicionais na zona costeira cearense (vislumbrada por empreendedores de grandes projetos desenvolvimentistas), volta à ação e perdura até outro momento que governantes promovam a visibilidade dos povos indígenas do Ceará como um modo de projetá-los a partir de interesses políticos (federais, estaduais ou municipais), nunca para beneficiar estes povos do estado.

A visibilidade étnica real e concreta por parte dos povos indígenas do Ceará, ocorre por meio da Assembleia Estadual dos Povos Indígenas, incluindo-se nestes encontros às atividades relacionadas aos os temas culturais. A XXII Assembleia Estadual dos Povos Indígenas na Aldeia Lagoinha dos Potiguara em Novo Oriente (Ceará), realizada em julho de 2017, segundo foi veiculada na matéria 'Movimento Indígena realiza até dia 26 de julho a XXII Assembleia Estadual dos Povos Indígenas na Aldeia Lagoinha dos Potiguara em Novo Oriente (CE), destacou:

9 Entrevista da Cacique Tremembé na Aldeia São José, Terra Indígena Tremembé da Barra do Mundaú, 5/1/2017.

10 Secretaria do Esporto do Estado do Ceará (2018): "Jogos do Povos Indígenas do Ceará". En http://www.esporte.ce.gov.br/index.php/eventos/jogos-indigenas-do-ceara (20/3/2018).

11 Secretaria do Esporto do Estado do Ceará (2018): "Jogos do Povos Indígenas do Ceará". En http://www.esporte.ce.gov.br/index.php/eventos/jogos-indigenas-do-ceara (20/3/2018).

'A Assembleia Estadual dos Povos Indígenas do Ceará ocorrerá num momento de intensos ataques aos direitos dos Povos Indígenas no Brasil. A atividade avaliará a luta dos Povos Indígenas cearenses e planejará ações estratégicas de resistência e de enfrentamento as diversas formas de violações aos direitos dos Povos Indígenas em nosso estado', afirma Weibe Tapeba, liderança indígena e integrante da comissão organizadora [...]. No dia 25, o dia começa com ritual do Toré / Torém. A partir das 8h30min, debates sobre comunicação, mídias e fundo solidário. A programação segue com plenárias temáticas sobre juventude indígena, mulheres indígenas e agenda política do movimento indígena continuando com apresentação dos resultados e noite cultural [...] A Assembleia Estadual dos Povos Indígenas do Ceará é o principal espaço de discussão e deliberação do movimento indígena. (Scaliotti 2017)

Somam-se ainda outras formas de manifestações culturais, a citar o artesanato indígena e a culinária indígena ofertados para visitantes interessados pelo turismo comunitário na zona costeira cearense, especialmente por meio do projeto de turismo "Educação Integral para a Sustentabilidade e o Desenvolvimento do Turismo Comunitário na Terra Indígena (TI) Jenipapo-Kanindé como meio de vida e manifestação da sua afirmação étnica." (Lustosa 2012: 10). Esta experiência de autogestão indígena foi criado em 2005 na TI Aldeia Lagoa Encantada do povo Jenipapo-Kanindé. Deste modo, o patrimônio cultural referido em TIs do litoral cearense, também é meio para os povos indígenas do Ceará construírem as suas reivindicações conforme os direitos indígenas constitucionais e internacionais sobre os seus territórios tradicionais junto à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e outros órgãos do governo relacionados à demarcação das terras indígenas, à gestão territorial, e a regulamentação do turismo em terras indígenas como a FUNAI oficialmente expôs dentre as Metas do objetivo 9045 no penúltimo Plano-Pluri Anual (Ppa 2012-2015).

Expôs-se, portanto, algumas abordagens sobre a questão do turismo e da valorização do patrimônio cultural nos territórios tradicionais. Estas são questões pertinentes, pois frequentemente os atores sociais não indígenas persistem em desconsiderar que atualmente os povos indígenas exercitam o papel de protagonistas e tentam livrar-se da subordinação imposta por interlocutores deixando-os sob tutela nos assuntos de seus interesses, incluindo-se o turismo e o patrimônio material e imaterial. O turismo em algumas TIs do Brasil tem provocado reflexões a propósito de seu impacto na cultura, na reelaboração ética, na participação ou não das comunidades indígenas, considerando que se trata de um fenômeno muito complexo, incluindo-se questões conceituais sobre as diversas práticas de turismo em territórios tradicionais (Lustosa 2102), ainda mais envolvendo-se as festas, os rituais ou outras manifestações culturais de povos indígenas com projetos de turismo comunitário.

III. REFLEXÕES DA PESQUISA COM POVOS INDÍGENAS DO CEARÁ A GUISA DE CONCLUSÃO

Na experiência no Ministério do Meio Ambiente (MMA) mencionada em Programa de Cooperação Internacional no Subprograma Projetos Demonstrativos (PDA) por meio da assessoria a projetos socioambientais e culturais para povos indígenas, povos quilombolas e outras comunidades tradicionais, sendo a técnica responsável em coordenar direta e indiretamente os projetos de turismo comunitário em rede regional na Floresta Atlântica e Amazônica, tema totalmente articulado aos contextos de patrimônio cultural, o artesanato sempre foi o principal foco destes projetos institucionais, como no exemplificado Projaq, projeto decorrente da experiência pioneira de turismo autogestionado em Terra Indígena do Nordeste brasileiro (Lustosa 2012). Além de outros projetos consultados em outros programas do Governo Federal, entre 2004-2009, os Programas – Programa de Apoio ao Ecoturismo e à Sustentabilidade Ambiental do Turismo (PROECOTUR); Carteira Indígena e Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas

(PDPI referentes aos direitos territoriais, bens culturais, turismo em territórios tradicionais, dentre outras vertentes.

Ao mesmo tempo na minha trajetória acadêmica (desde 1999 no âmbito das Ciências Humanas) bastante focalizada nas investigações referentes ao turismo como fenômeno social e às suas interferências territoriais e nas práticas culturais, portanto, no período do curso de Doutorado desenvolvi a tese defendida em abril de 2012, e, esta investigação a partir de abordagens da Geografia Humana e da Antropologia Social compara duas situações em que povos indígenas do Ceará foram alcançados por projetos de turismo que se tornaram catalizadores de afirmações étnicas (Lustosa 2012). A pesquisa de campo nas duas TIs reveladas anteriormente desdobrou-se entre 2008 a 2012. As situações enfocadas de povos indígenas com TIs localizados em municípios da Zona Costeira (leste e oeste) do estado do Ceará assemelham-se, pois esses dois povos sofreram as pressões de grandes consórcios de empresas nacionais e internacionais que visavam se apropriar das suas TIs para implantar projetos de turismo empresarial internacional em seus territórios tradicionais.

Na situação do povo Tremembé da Terra Indígena Tremembé da Barra do Mundaú no litoral oeste, este povo organiza-se como indígena e reivindica seus direitos territoriais ao Estado Nacional por meio da FUNAI frente à ameaça do projeto de turismo empresarial com capital estrangeiro e apoio do governo brasileiro – Nova Atlântida Cidade Turística, Residencial e de Serviços LT. O citado complexo turístico considerado um mega e falacioso projeto transnacional almeja, sobretudo os fluxos de visitantes estrangeiros. (Lustosa 2012). Embora o povo Tremembé da Barra do Mundáu tenha conquistado a posse permanente da TI conforme a Portaria Declaratória publicada em 11/8/2015, mesmo assim encontram-se os habitantes indígenas sob pressões por parte de representantes do Nova Atlântida, que tentam expropriar seu território tradicional, e consequentemente provocam conflitos entre os Tremembé da Barra do Mundáu, em sua maioria, adversos a implantação do Nova Atlântida que destruiria a paisagem, a cultura local (incluso o sítio sagrado na mata, o cemitério indígena, os cinco sítios arqueológicos, a casa de farinha, além da caça, da pesca, da coleta dos frutos batiputá e murici primordiais à festa anual) comentada. Apesar disso, parte dos habitantes das quatro aldeias da mesma TI (que consideram-se não indígenas) se deixaram cooptar por ofertas financeiras de representantes do Nova Atlântida, e ainda não cessaram os desacordos internos, inclusive aqueles conflitos internos entre indígenas de uma mesma família. Os referidos Tremembé, para resistir à invasão da sua TI, acionaram a identidade indígena em ato de reafirmação étnica na tentativa de embargar o empreendimento turístico 'Nova Atlântida', sendo a reelaboração cultural fundamental para a sua visibilidade étnica (Lustosa 2012; Lustosa; Baines 2015). Deste modo a Escola Brolhos da Terra "marcou a consolidação da reafirmação étnica Tremembé neste local, junto com a criação de um local sagrado para o ritual do Torém, a Festa do Murici e do Batiputá somadas às outras atividades culturais" (Lustosa, Baines 2015: 382) como visibilidade étnica, e também para tentar impedir o avanço do turismo massivo por meio do Nova Atlântida dentre os demais impactos sociais, culturais, ambientais, e políticos decorrentes de outros formas de grandes projetos de desenvolvimento sobre o território tradicional deste povo indígena.

Na outra situação investigada em minha tese de doutorado, a do povo Jenipapo-Kanindé da Terra Indígena Aldeia Lagoa Encantada, no litoral leste cearense, este povo indígena embora tenha conseguido a demarcação de sua TI junto à FUNAI, igualmente ao povo Trememebé da TI Barra do Mundaú, ambos os povos não estão com as suas TIs homologadas. Esta situação jurídica das TIs do estado do Ceará já atravessam décadas, e os processos de demarcação, encontra-se em distintas fases, a, ainda sem conclusão a favor dos indígenas.

Na situação do povo Jenipapo-Kanindé houve por parte das lideranças indígenas o impedimento da construção do projeto turístico internacional Aquiraz Riviera – Consórcio Luso-Brasileiro Aquiraz Investimentos SA em sua TI. Posteriormente, foi implantado um projeto de turismo comunitário de autogestão indígena junto a Rede Cearense de Turismo Comunitário (REDE TUCUM) a partir de 2005, sendo as cinco trilhas ecológicas, o artesanato, o ritual do Toré, a Festa do Marco Vivo, os jogos indígenas, a língua tupi, a disciplina de arte e cultura da Escola Diferenciada Indígena, o cantinho do Jenipapo, a casa de farinha e, especialmente, o Museu Indígena inaugurado em 2010 na aldeia com seu espaço e patrimônio cultural incorporado no roteiro turístico conforme as orientações do Projeto Historiando – Educação para o patrimônio, direito a memória e políticas públicas patrimoniais, que "surgiu em 2012, a partir da iniciativa de profissionais das áreas de História e Patrimônio comprometidos com a educação enquanto ferramenta de transformação social."[12]

No tocante a Festa do Marco Vivo, acima destacada, segundo revela o site da Associação das Mulheres Indígenas Jenipapo-Kanindé (AMIJK):

Desde 1997, a etnia Jenipapo-Kanindé realiza a Festa do Marco Vivo de Yburana. O ritual teve início quando um grupo de lideranças, tendo à frente a Cacique Pequena, convidou os parentes Tapeba, Pitaguary e Tremembé para uma celebração espiritual da natureza. Todo mês de abril, o Marco Vivo reúne povos indígenas em orações, cantos e danças, um encontro com seus ancestrais e o pai Tupã. O ritual, ecológico e sustentável, é um momento de reafirmação e intercâmbio de identidades indígenas, buscando reconhecer o território e a cultura material e imaterial. Durante a festa, acontece o Toré, ritual de espiritualidade indígena manifestado em danças e cantos, um dos elementos de cultura mais atuantes no sentido de fortalecer os laços de ancestralidade da comunidade, importante também para orientação e articulação política.[13]

O referido povo indígena por meio do seu projeto *Educação* Integral para a Sustentabilidade e o Desenvolvimento do Turismo Comunitário na Terra Indígena (TI) Jenipapo-Kanindé elaborado em parceria junto a professores e alunos do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC) como um meio de vida e manifestação de afirmação étnica dos Jenipapo-Kanindé, sendo esta experiência de turismo comunitário, iniciativa da AMIJK, e, faz parte da REDE TUCUM composta por 14 comunidades tradicionais como forma de resistência aos projetos de desenvolvimento na costa leste e oeste cearense. (Lustosa, 2012).

Os povos indígenas do Ceará lutam por sua visibilidade étnica e atravessam processos de reelaboração cultural e reivindicam à FUNAI o reconhecimento oficial das suas TIs conforme a Constituição Federal de 1988, embora sejam invisibilizados pelos atores hegemônicos interessados em expropriar os seus territórios tradicionais para implantar projetos de turismo empresarial. A fim de interceptar o desenvolvimento deste turismo sobre os territórios tradicionais "as formas de reelaboração étnica no mundo contemporâneo são muito diversas e se desdobram conforme particularidades culturais e dentro de contextos históricos e políticos muito específicos" (Lustosa, Baines 2015: 401), e investiga-se no estudo comparativo entre o Brasil (povos Indígenas do Ceará) e Argentina/Chile (Povo Mapuche).

A desejada pesquisa interdisciplinar entre a Geografia Humana e Antropologia Social em regiões específicas dos países latino-americanos, além do Brasil, visa ampliar os meus interesses sobre os estudos interculturais e indígenas, bem como ampliar as redes internacionais de pesquisa

[12] Projeto Historiando (2010): "Educação para o patrimônio, direito a memória e políticas públicas patrimoniais". En https:/projetohistoriando.wordpress.com (25/5/2017).

[13] Associação das mulheres indígenas Jenipapo-Kanindé (s/a): "Marco Vivo". En http://www.indiojenipapokaninde.org/marco-vivo/(20/3/2018).

nos três países referidos, incluindo-se como tema prioritário o turismo em territórios indígenas, com evidência às situações das Terras Indígenas de povos que assumem o turismo comunitário e/ou repudiam o turismo empresarial e o patrimônio também é cerne neste contexto latino-americano. Para a qual destaco o "Patrimônio entendido como símbolo da história de territórios materializado nas paisagens (Costa, Steinke, 2012: 117) dentre outras a serem abordadas em futuras reflexões.

Os Povos Indígenas no litoral do Ceará enfrentam a especulação imobiliária que avança sobre os seus territórios tradicionais e há poucos anos permaneciam na invisibilidade, pois sua indianidade foi negada pelos governantes e empresários, especialmente os consórcios internacionais de turismo empresarial. Defende-se o turismo como vetor de afirmação étnica frente às transformações territoriais. (Lustosa, 2012). Na Região Nordeste existem outros povos que estão em processos de reelaboração étnica e reivindicam a regularização das suas terras junto à Funai. Este órgão indigenista, cada vez mais, se mostra ineficaz na conclusão dos processos de regularização das TIs no país mesmo com a Política Nacional de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas (PNGATI) instituída pelo Decreto presidencial nº 7.747/2012 o qual "Dispõe sobre o procedimento administrativo de demarcação das Terras Indígenas" [14] no país. A demarcação precede turismo em TIs, portanto, a questão fundiária destas terras torna-se prioritária.

Tenho ampliado desde 2013 até o momento 2018 a investigação para além dos impactos dos grandes projetos desenvolvimentistas de turismo empresarial em terras indígenas localizadas na costa cearense, áreas estratégicas para os grandes projetos de desenvolvimento públicos e privados subsidiados com capital internacional nos nove estados da Região Nordeste do Brasil, com os maiores recursos financeiros para o turismo destinados ao estado do Ceará. Portanto, "Este crescimento do fluxo turístico vincula-se aos investimentos estatais, uma das forças motrizes do turismo no Nordeste brasileiro" (Araújo, Dantas 2011: 2). Sendo assim, o turismo comunitário e o patrimônio material e imaterial, como vetores da identidade étnica, consequentemente da visibilidade étnica, são categorias centrais a essa proposta de projeto em momento latino-americano bastante nevrálgico diante os direitos nacionais e internacionais dos povos indígenas infringidos por governos anti-indígenas, sendo estes povos indígenas, cada vez mais negados na sociedade nacional.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Maria Geralda. Espaço & Geografia, Vol.16, No 2 (2013), 417:440

Araújo, Enos Feitosa de; Dantas, Eustógio Wanderley Correia (2011): "As políticas públicas e o turismo litorâneo na região metropolitana de Fortaleza – Ceará" En: Revista Geográfica de América Central [Número Especial EGAL], Costa Rica [II Semestre 2011]. pp. 1-15

Cardoso de Oliveira, Roberto (1976). Identidade, Etnia e Estrutura Social: São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

Costa, Everaldo Batista da/Steinke, Valdir Adilson (2012): Brasília e áreas protegidas do Cerrado: gestão do patrimônio mundial no Brasil Central" En: Olam Ciência & Tecnologia [Ano XII], Rio Claro-São Paulo, [Nº 1-2], pp. 117-147

Lustosa, Isis Maria Cunha (2015): "O povo indígena Jenipapo-Kanindé do Ceará e o Turismo". Pereiro, X. (ed.), Almeida, M. G. de/Lustosa, I. M. C. (coeds.): Turismo em terras

[14] Brasil (1996): "Decreto No 1775, de 8 de janeiro de 1996". En http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D1775.htm. (20/3/ 2015).

indígenas. Volume especial da Agália Revista de Estudos na Cultura. La Coruna: Agália, pp. 93-1 27

Lustosa, Isis Maria Cunha (2012). Os povos indígenas, o turismo e o território: um olhar sobre os Tremembé e os Jenipapo-Kanindé do Ceará. Goiânia: UFG.

Lustosa, Isis Maria Cunha (2017). "IV CTurTI agradecer em verso, prosa e imagens". En: Gorayeb, Adryane/ Meireles Antonio Jeovah de Andrade/ Lustosa, Isis Maria Cunha/ Almeida, Maria Geralda de. (orgs.): Anais do IV Colóquio Internacional de Turismo em Terras Indígenas e de Comunidades Tradicionais: ataques aos seus direitos e suas estratégias de enfrentamento. Fortaleza: Departamento de Geografia da Universidade Federal do Ceará, pp. 15-28.

Lustosa, Isis Maria Cunha/Baines, Stephen Grant (2015): "Reelaboração étnico-cultural dos 'Tremembé da Barra do Mundau' frente ao turismo: ressignificações identitárias e festas". En: Oliveira Maria de Fátima et al (orgs.): Festas, religiosidades e saberes do Cerrado. Anápolis: Editora UEG, pp. 375-405

Pacheco de Oliveira, João (1998). "Redimensionando a questão indígena no Brasil: uma etnografia das terras indígenas". En: Pacheco de Oliveira, João Pacheco (org.): Indigenismo e territorialização: poderes, rotinas e saberes coloniais no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/LACED, pp. 15-60.

Scaliotti, Oswaldo (2017): "Movimento Indígena realiza até dia 26 de julho a XXII Assembleia Estadual dos Povos Indígenas na Aldeia Lagoinha dos Potiguara em Novo Oriente (CE)". En http://tribunadoceara.uol.com.br/blogs/investe-ce/2017/07/24/movimento-indigena-realiza-ate-dia-26-de-julho-xxii-assembleia-estadual-dos-povos-indigenas-na-aldeia-lagoinha-dos-potiguara-em-novo-oriente-ce/(15/5/2018)

MASCARAMENO CORPORAL E DIVERSIDADE EM SABERES

Braga Mendonça (Bya Braga), Maria Beatriz

MASCARAMENO CORPORAL E DIVERSIDADE EM SABERES

A prática do artista cênico, bem como a do pesquisador em artes da cena, que se preocupa com a relação ética e crítica indivíduo-sociedade, buscando superar dicotomias e opressões nela implicadas, necessita compreender como a singularidade humana pode se construir no processo da universalidade. O oposto disso também se faz importante entender, ou seja, como o universal se constrói por meio do particular.

Desde que iniciamos nossas atividades no campo das artes da cena, seja como artista, seja como professora e pesquisadora na área de atuação e improvisação, observamos o quanto nos deparamos com singularidades humanas distintas, percebidas na aparência, inicialmente, ou seja, na visualidade do corpo. Em nosso trabalho é o corpo que ativa o processo de uma atuação e da performatividade. E, portanto, é o corpo que motiva o conhecimento.

Tem sido nosso desafio trabalhar e pesquisar para além desta visualidade corporal, da materialidade cênica performativa visível, ainda que mediada por elas. Ou seja, ao longo de nossas atividades, nos interessamos por compreender o universal dentro do particular, isto é, como a universalidade se expressa em um indivíduo, seja dentro da relação natureza-cultura ou do humano-animal, por exemplo. Dessa forma, nos preocupamos em difundir que o singular faz parte de uma totalidade que, por sua vez, se forma na relação entre singularidades humanas. E fazemos isso nos processos cênicos de aprendizagem que mediamos.

O trabalho pedagógico cênico que realizamos tanto com princípios pedagógicos e artísticos da Mímica Corporal Dramática, quanto aquele no qual utilizamos máscaras objetos oriundas da tradição cultural popular brasileira (máscaras de vestir todo o corpo ou parte dele, diversos tipos de narizes e de vários seres ou, ainda, máscaras de cabeleira, inspiradas nos jogos do Carnaval, Dança dos mascarados, Bois, etc) e internacional (*Commedia dell'Arte*), tende a revelar o ser humano em sua singularidade, fazendo-o distinto de outros seres. Porém, paradoxalmente, tais processos também colocam o ser humano em situação de semelhança a outros seres.

Desse modo, entendemos que as técnicas de atuação e improvisação associadas diretamente ao mascaramento corporal são mediações potentes construídas para a discussão da relação indivíduo-sociedade, ou seja, elas constroem pontes nesta relação apresentando imagens concretas da realidade e abrindo perspectivas de intervenção, transformação ou superação dela, a começar pela própria reflexão sobre o que é o ser humano hoje. Os mascaramentos enfrentam de modo concreto as "verdades" estabelecidas para o ser humano, iniciando isso na problematização de sua própria visualidade corporal.

Portanto, os mascaramentos são vias estratégias de conhecimento e ação, com grande potencial de intervenção social. Podemos perceber isso em dois mascaramentos corporais distintos. Existem aqueles evidenciados na presença física de um atuador, revelando formas de artesania gestual explícitas, com sistematizações expressivas bastante específicas, como é o caso das ações performativas na arte da Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux. E existem também aqueles que se mostram na sustentação da presença performativa de um atuador mascareiro, com a máscara objeto, originada em formas de arte, do mito, do rito, da festa ou de um folguedo. Há em ambos modos de mascaramento uma alta potência de discussão crítica do modo da prática artística cênica, e também a respeito da relação indivíduo e sociedade, com real capacidade de intervenção na própria instituição teatral, especialmente em seus aspectos históricos de relação com a literatura e a arquitetura.

Obviamente, tratamos aqui de operações poéticas e estéticas para a concretização desta dialética entre o singular e o universal, por meio da prática de mascaramentos performativos cuja corporalidade se destaca. De fato, ao nosso ver, mascaramento sem prática da dilatação da corporeidade tende a ser uma expressão somente decorativa. E, assim, aqui nos referimos a particularmente dois processos de aprendizagem e pesquisa artísticas que, ao nosso ver, contribuem sobremaneira para tal discussão entre o particular e o universal. Eles parecem, ainda, interligados em procedimentos, mesmo que de modos bastante distintos.

Se pensamos no trabalho cênico tanto por meio da arte Mímica Corporal quanto por meio de mascaramentos diversos com máscaras objeto, podemos dizer que estas ações, atividades, fazem a mediação entre o ser humano, singular, e a natureza, entre a cultura e a natureza. Tratam-se de atividades cujo ser humano e sua própria visualidade corporal estão diretamente implicadas e que contribuem para compreendermos que somos singulares-particulares-universais, ao mesmo tempo.

A universalidade do gênero humano, por exemplo, se expressa na singularidade de um indivíduo. E este indivíduo, ao se expressar por meio da arte Mímica Corporal ou por meio de mascaramentos diversos com máscaras objetos, pode problematizar tal universalidade. Tal problematização se faz exatamente na relação entre o singular e o universal, ou seja, trata-se de uma relação de mediação. Neste caso, e aqui inspirados na referência do materialismo dialético, a mediação trata exatamente do processo desta relação entre o singular e o universal.

A arte da Mímica Corporal Dramática, criada por Étienne M. Decroux, revisada e atualizada por seus últimos discípulos Corinne Soum (França) e Steven Wasson (EUA), é uma atividade que coloca o sujeito que a realiza em uma condição de expressão extrema de sua singularidade. A aproximação com o singular de cada um se faz em procedimentos artísticos pedagógicos que envolvem diretamente a visualidade do corpo, porém de modo bastante distinto que é, por exemplo, o modo da contrafação corporal.

A contrafação realizada por meio da Mímica Corporal é a investigação cênica proposta por Decroux para um ator que implica em uma experiência corporal que transcende o ato de imitar (DECROUX, 1994: 144). Ela se relaciona ao ato de recriação corpórea que apresenta algo diferente da referência do movimento humano observado (e imitado) por um ator. Trata-se de "desenhar", "esculpir", fragmentar, artificializar um movimento expressivo humano, criar imagens por meio dele e que, no léxico e práticas decrouxianas, passam, inicialmente, por vivenciar o peso corporal e a dilatação do corpo humano na relação com o espaço. Além disso, a contrafação diz respeito também a um jogo intercorporal do próprio indivíduo, em um procedimento que é potencializado pelo movimento do tronco e do equilíbrio dinâmico promovido no jogo da base das pernas. Tudo isso diz respeito, ao fim, em um exercício de descolamento da natureza humana, *natura naturata*, isto é, a natureza tal como ela é em sua aparência corporal, deixando fazer ver a *natura naturans,* que são as leis ocultas e invisíveis que regulam a natureza humana.

A propósito dessa fragmentação e segmentação do corpo a partir do trabalho de Decroux, vale lembrar que no próprio fragmento corporal expressivo surgido pode aparecer uma poética autônoma. O trabalho artístico a partir das proposições de Decroux efetiva, portanto, uma pesquisa artística cujo foco de atenção em uma das partes corporais expressivas em seu sistema gera uma recepção distinta. A partir disso, há ainda a problematização da recepção cênica de um todo, de um ideal de personagem ao ver um ser humano em cena, personagem esta muitas vezes ancorada em expectativas de expressão de uma identidade totalizante.

Ora, o trabalho com variados modos de mascaramento, com ou sem o uso dos objetos máscaras, contribui, portanto, sobremaneira, na percepção e realização prática do surgimento do particular de um indivíduo na relação com o seu singular e com o universal.

Dito isso, a arte da Mímica Corporal colabora para a expressão singular humana promovendo o aparecimento do particular deste humano, ainda que haja uma espécie de "corpo-decroux" apresentado na aprendizagem desta arte. Ou seja, um trabalho de "aculturação" artística que gera um corpo-máscara particular no atuador.

Falar em "corpo-decroux" é o modo que encontramos de dizer de um corpo fictício, fabricado, recriado de sua natureza; corpo este que revela outra natureza. O "corpo-decroux", para nós, é um modo expressivo do que poderíamos compreender como um ápice de experiência do mascaramento corporal dada sua alta sistematização técnica para se conseguir expressá-lo. Para Decroux, "o ator deve [saber] mudar sua estátua dentro de sua esfera transparente de vidro tanto como o céu muda de forma e cor". Deve mover-se dentro dos limites impostos, pois *o ato de mover é ser* (DECROUX, 1994: 58-59) (Grifos nossos).

Assim, o mascaramento corporal mediado por esta arte cênica tende a promover a expressão do particular do ser humano que a realiza. Ou seja, tende a apresentar algo típico deste ser humano.

Por isso, um mascaramento que se pretenda potente não deve esconder o indivíduo, mas sim promover um ato de revelação de sua particularidade, de sua tipicidade. E assim, a atuação por meio de um mascaramento corporal oriundo da arte Mímica corporal não deve se apoiar em esteticismos ou formalismos, ainda que esta técnica carregue forte expressão formal.

"Corpo-máscara" é uma expressão que pode ser encontrada nos estudos cênicos, mas não necessariamente de modo explícito ou com maior desenvolvimento conceitual, para dizer de algumas práticas cênicas de treinamento de ator, fortemente ancoradas na transmissão oral, que se utilizam de variantes técnicas de expressividade física e de visualidade corporal. No Brasil encontramos referências de uso de tal expressão associadas às práticas com a Mímica Corporal e na sua relação com aspectos da artesania de ator (BRAGA, 2007; 2013). Existem também referências a ela apoiadas no trabalho cênico de A. Mnouschkine, no de máscaras e também de Mímica Corporal (STELZER, 2009), ou mesmo trazidas da reflexão entre o teatro e a cultura (OLIVEIRA, 2015).

Difundir a temática do mascaramento corporal, entendendo-a como uma atitude produtora e mediadora de saberes artísticos e culturais, tanto quanto as ações realizadas por meio das máscaras objeto, é um desafio que se inicia na própria ideia sobre máscara.

Nas pesquisas que realizamos, especialmente relacionada à arte da Mímica Corporal Dramática, já tivemos a oportunidade de fazer uma reflexão sobre o teatro como uma arte visual, especialmente relacionado à visualidade corporal. As poéticas visuais corporais nos mostram uma cena expandida e, portanto, um mascaramento expandido. Ou seja, a noção de máscara transcende a ideia de objeto que calça um rosto, ou mesmo parte ou totalidade de um corpo, passando a incorporar o ato de expressão contrafeita, em si, no gesto expressivo de um corpo humano.

Nas práticas tradicionais da Mímica Corporal, com a condução do próprio Étienne Decroux, seu criador, observamos que a noção de máscara por ele difundida é abordada de modo bastante específico. Ou seja, Decroux, quando faz comentários e reflexões sobre o trabalho do ator com máscara, ele a entende como um objeto que é colocado no rosto de um ator para fins específicos de tipificação. Porém, ele deixa claro seu reconhecimento de que o surgimento de sua pesquisa, prática e pedagogia artísticas, a Mímica Corporal Dramática, partiu, no princípio de

tudo, também de aulas de máscara dadas por Suzane Bing no Vieux Colombier nos anos 20 (DECROUX, 1978, p. 29-40). Além disso, existe uma grande referência de Decroux para o trabalho de máscara que é na relação desta com a questão da neutralidade para um ator. Ele fala do trabalho de ator com a neutralidade, mediado pela máscara-véu, como algo "sublime" exatamente pelo fato desta permitir a expressão da universalidade, ou seja, do "homem de todos os tempos", do ser humano que vai "além dos limites" de sua particularidade (DECROUX, 1978: 31; 2003: 134) visual e como ser.

Ao longo do trabalho artístico e pedagógico realizado por Corinne Soum e Steven Wasson, desde meados dos anos 80 em Paris, França, até hoje, em Wyoming Valley/Wisconsin, nos Estados Unidos, notamos a presença de mascaramentos com objetos da seguinte forma: máscaras que cobrem todo o rosto, seja na forma de face humana ou de cabeça de animal; máscaras-narizes ao modo clownesco e bufonesco; e, especialmente, seguindo a tradição decrouxiana, o uso da máscara-véu (denominada nesta pedagogia somente por "véu"). Elas são utilizadas em diversos espetáculos desde o final dos anos 80.

A presença do mascaramento corporal, em si, promovido pela arte da Mímica Corporal, existe no trabalho da Cia. L'Ange Fou, de Soun e Wasson e é, ao nosso ver, algo distinto e profundamente belo. Trata-se do trabalho realizado com o movimento expressivo do corpo humano e que faz referência explícita a figuras e fragmentos gestuais de peças do repertório mímico corporal, desenvolvido desde a fase moderna até recentemente. Ambos artistas, portém, não compartilham da terminologia "corpo-máscara" ou congênere para se referirem ao trabalho que realizam na ênfase da técnica física, em si, da Mímica Corporal. Em conversas conosco, eles disseram que tal terminologia parece ser uma espécie de "formulação acadêmica francesa".

Ainda assim, considerando as discussões sobre o teatro no campo expandido (SÁNCHEZ, 2007), refletimos sobre o fato de que a arte da Mímica Corporal, de grande sistematização corpórea, abre, artisticamente, o entendimento hoje também sobre as questões do mascaramento.

É importante dizer que não compreendemos a arte da Mímica Corporal como uma "gramática" ou "codificação" somente. Considerá-la deste modo é permitir um risco de entendimento sobre ela, diga-se na verdade, um mal entendido, que se dirige à ideia de um engessamento formal das experiências de atuação corporal que ela proporciona, ou mesmo um excesso de estetização corpórea. Ao vivenciarmos esta arte seja como exercício para o treinamento de atuação, seja para meio de composição artística, podemos compreender que atualmente ela pode contribuir para a expansão do entendimento sobre máscaras para além da noção da máscara como objeto. Há na Mímica Corporal um modo de sistematização física, ao modo da contrafação, como expusemos acima, que permite aproximarmos as ações que dela são oriundas da noção expandida de mascaramento e, também, do próprio teatro. E, sendo ela assim também considerada trataria, a nosso ver, de um excelente exemplo de mascaramento corporal contemporâneo.

Além disso, considerando-se os princípios éticos desta arte expostos por Decroux, praticados e transmitidos por Soum e Wasson até hoje, em um processo vivo de pesquisa artística, revisão, transposição e atualização, poderíamos supor que tal mascaramento corporal traz uma reflexão efetiva sobre a emancipação humana.

Se considerarmos ainda os variados mascaramentos existentes por meio do uso de objetos, especialmente os testemunhados por nós nas manifestações espetaculares brasileiras, verificamos também uma viva expressão entre o universal e o particular. O professor Tácito Borralho expõe isso ao relatar sobre variadas máscaras brasileiras, apoiadas em manifestações festivas específicas (BELTRAME & ANDRADE, 2010, p. 167-188). Seu relato fortalece nossa

reflexão no que concerne ao valor de se captar na expressão mascareira os modos particulares e universais que incidem sobre um mascarado de Bois, Reisados, Carnaval, Dança dos Mascarados, Cavalhadas, Cavalo-Marinho, Folias de Reis, Caboclinhos, Maracatu, Procissão do Fogaréu, entre outros, e que condicionam a sua singularidade. Isso porque, em geral, tratam-se de expressões fortemente relacionadas à vida individual do atuador que é permeada, em várias circunstâncias, por ritos, crenças e festejos distintos.

Isto posto, consideramos que o desenvolvimento dos estudos sobre mascaramento expandido e diverso, aliados à noção de mascaramento corporal, faz-se importante e pode se configurar melhor na elaboração de cartografias poéticas sobre tais expressões. As cartografias podem, por exemplo, apresentar reflexões sobre o ser humano mascarado, que se apropria ou não de modos de existência de outras espécies na sua ação mascareira, podem se referir ao processo de como se dá a passagem ao outro incorporado, ou mesmo fazer um levantamento das experiências existentes citando-as criticamente para além de suas descrições.

Obviamente, perceber a particularidade em um atuador, independentemente de qual origem seja sua atividade na relação com o mascaramento, é algo difícil. Porém, isso se faz necessário para o processo da emancipação humana. Tal processo se relaciona também às variações do comportamento humano e dos acontecimentos sociais em um dado tempo histórico. E, além disso, há que se pensar, também, nas questões de gênero, considerando que o tema da máscara abre, em si, questões sobre isso ao problematizar o uso de máscaras para uso de determinado gênero ou não, ao apontar criticamente para processos da transformação humana, da transfiguração e do travestimento.

Os mascaramentos diversos contribuem bastante para tais problematizações e expressões, rompendo efetivamente dicotomias, generalizações e representações sociais. Mas, sobretudo, tratam-se de trabalhos performativos que impactam muito positivamente, a nosso ver, a discussão sobre o estatuto do ser humano em nossa sociedade que, é importante salientar, é alimentado progressivamente pela conduta social capitalista. Além disso, os mascaramentos diversos colaboram para discussões sobre as questões do regionalismo, do nacionalismo e da tradição que corre o risco de entendimento estreito, precarizando ainda mais a vida humana.

REFERÊNCIAS

BELTRAME, V. e ANDRADE, Milton de. *Teatro de Máscaras*. Disponível em:

https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2016/05/teatro-de-mc3a1scaras_valmor-beltrame-e-milton-de-andrade-org.pdf. Acesso em 12 de março de 2018.

BORHEIM, G.. *O conceito de tradição*. In: Tradição-contradição. Rio de Janeiro, Zahar, 1987, p. 13-29.

BORRALHO, Tácito. A*s máscaras nas manifestações teatrais populares brasileiras*. In: Teatro de Máscaras. BELTRAME, Valmor N.; Andrade, Milton de (Org.). Florianópolis: UDESC, 2011. P. 167 a 188.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesania de ator. Caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

___ (Maria Beatriz B. Mendonça). *Étienne Decroux e a artesania do ator*. Cadernos virtuais de pesquisas em artes cênicas, Anais do Colóquio PPGAC, UNIRIO. 2009. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/issue/view/55.

___ (Maria Beatriz B. Mendonça). *O ator decompositor no trabalho cênico de Étienne Decroux*. Cadernos virtuais de pesquisas em artes cênicas, Anais do Colóquio do PPGAC, UNIRIO. 2007. Disponível em http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/issue/view/18.

COPEAU, Jacques. *A máscara*. In Registres, VI. L´École du Vieux-Colombier [Registros, VI. A Escola do Vieux-Colombier [Velho Pombal]]. Textos estabelecidos, apresentados e anotados por Claude Sicard. Paris: Gallimard, 2000. p. 298-355. (Coll. Pratique du Théâtre [Col. Prática do Teatro]. Tradução didática de José Ronaldo Faleiro.

CONTIN, Cláudia. *Madeira, couro, cores e carne. Histórias entre Commedia dellArte e máscaras do mundo*. In: Teatro de Máscaras. BELTRAME, Valmor N.; Andrade, Milton de (Org.). Florianópolis: UDESC, 2011.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

___. *The mask*. In: Mime Journal. Claremont-EUA: Pomona College: 1978. P. 29-40.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Franca Rame (org.). Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1998.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque*. Paris: Entretemps, 2010.

GOLDBERG, RoseLee, *A arte da performance*, São Paulo Martins Fontes, 2006.

KLINTOWITZ, Jacob. *Máscaras brasileiras*. São Paulo: Projeto Cultural Rhodia, 1986.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LUKÁCS. Georgy. *Ontologia do ser social. Princípios ontológicos fundamentais em Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

___. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978.

MONETTA, Michele & ROCCA, Giuseppe. *Mimo e maschera*. Roma: Dino Audino, 2016.

MURPHY, John Patrick. *Cavalo marinho pernambucano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, B. *A dialética do singular-particular-universal*. In: A. A. Abrantes, N. R. Silva, & S. T. F. Martins (Orgs.). Método histórico-social na psicologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 25-51

OLIVEIRA, E. J. *Souza de. Corpo-máscara: considerações acerca do trabalho do ator e do encenador entre teatros e culturas*. Disponível em: http://www.mimus.com.br/wp-content/uploads/2015/05/mimus-no.5-final-2015.pdf. Acesso em 15 de abril de 2018.

SARTORI, Donato & Pizzi, Paola. *Maschere e mascheramenti. I Sartori tra Arte e Teatro*. Padova: Il Poligrafo Casa Editrice, 1996.

SÁNCHEZ, J. A.. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA/Quaderns portàtils, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica*. São Paulo: Autores Associados, 2003. STELZER; Andréa. *O corpo máscara do ator contemporâneo. O ator decompositor no trabalho cênico de Étienne Decroux*. Cadernos virtuais de pesquisas em artes cênicas, Anais do Colóquio do PPGAC, UNIRIO. 2009. Disponível em:

http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/705/645. Acesso em 15 de abril de 2018.

TESSARI, Roberto. *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo.* Editori Laterza, Roma, 2013.

TODOROV, T.. *Nós e outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana.* Rio de Janeiro, Zahar, 1993, p. 75-76.

LA CIUDAD DE QUERÉTARO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE PATRIMONIO. DEL ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL A LA ESTABILIDAD POSREVOLUCIONARIA

Miró Flaquer, Maribel

LA CIUDAD DE QUERÉTARO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE PATRIMONIO. DEL ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL A LA ESTABILIDAD POSREVOLUCIONARIA.

I. INTRODUCCIÓN.

En México, fue durante las últimas décadas del Porfiriato cuando en la capital del estado de Querétaro dio inicio un proceso de reflexión en torno a aquellas edificaciones, objetos, lugares históricos y tradiciones, que se identificaron como el repertorio de signos que debía ser conservado. Los criterios de selección tuvieron por principales fundamentos sus cualidades artísticas, la relevancia en el proceso histórico nacional y/o el interés que despertaban entre los visitantes. Esta tendencia continuó hasta la década de los cuarenta, cuando aparece el primer ordenamiento legal con la pretensión de conservar el primer cuadro de la ciudad, al tiempo que comienza un interés por recuperar el legado de las culturas que originalmente poblaron el territorio. La selección de ciertos bienes culturales, como susceptibles de ser conservados, correspondió a una decisión de las élites y a un interés oficial, primordialmente ligado al incremento del turismo y a su potencial económico.

II. UN APÓSTOL DE LA CULTURA

A finales del siglo XIX, la música y el dibujo habían sido parte importante de la formación femenina. Lo anterior abrió las puertas de varias casas de prominentes familias queretanas al entonces muy joven fotógrafo, dibujante y pintor, Germán Patiño, quien fuera profesor de dibujo de las hijas del gobernador porfirista Francisco González de Cosío. Valiéndose de su relación con el mandatario, Patiño consiguió el apoyo necesario para organizar una exposición de pintura y escultura queretanas, la cual sería la antesala de su nuevo proyecto: ampliar las actividades de la vieja academia de San Fernando. Así, en 1910 y como parte de las celebraciones del centenario de la Independencia, se inauguró oficialmente la Academia de Bellas Artes donde se enseñaría, además de dibujo, pintura, escultura, música y declamación. La escuela, que llegó a tener 400 alumnos, incrementó sus colecciones de pintura gracias a las obras que la Academia de San Carlos de la Ciudad de México facilitó a Patiño, en virtud de un convenio de comodato signado con la federación. (Bueno, Miguel (1948): *Peregrina Historia del Museo Regional de Querétaro, y algunas reflexiones de sus principales obras de pintura colonial.* Querétaro: Ediciones Cimatario, pp.7-10)

En septiembre de 1914, Germán Patiño fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes. Muy poco después, durante la etapa armada de la Revolución, el comandante de las fuerzas revolucionarias carrancistas en Querétaro, Federico Montes, encargó a Patiño que tomara de los diversos templos las pinturas que considerara pertinentes a fin de resguardarlas en la Academia. De tal suerte, las obras reunidas fueron rigurosamente inventariadas e integradas a su colección. (Zárate, Guadalupe (2011): "El nacimiento de un revolucionario. Germán Patiño y la cultura queretana". En Somohano Lourdes/Gutiérrez Blanca (eds.): *Querétaro en el tiempo*, tomo II, México: Poder Ejecutivo del estado de Querétaro, pp. 210-211)

Una vez finalizado el conflicto armado, el gobierno del estado encabezado por Saturnino Osornio (1931-1935), borró del presupuesto las partidas destinadas al funcionamiento de la Academia. Patiño recibió la orden de entregar el acervo con que contaba al gobierno de la entidad, sin embargo logró conservar su depósito tras demostrar que no pertenecían al gobierno estatal sino a la federación.

Al triunfo de la Revolución, Patiño sumó a sus funciones como director y maestro de la Academia, la de inspector honorario de monumentos federales a nivel local. Lo anterior le llevó a realizar inventarios de las obras de arte y otros bienes que aún resguardaban los templos queretanos, colaborando así con la elaboración de los primeros catálogos federales, amén de realizar el registro fotográfico de los principales edificios de la ciudad. Su activa participación en el inventario y consecuente protección de los bienes culturales de la federación, le ocasionó más de un conflicto con las autoridades locales. Las anteriores reclamaban para sí, el derecho a disponer y administrar los inmuebles que el Estado nacional consideraba como propiedad federal. (Zárate, Guadalupe (2011): "El nacimiento de un revolucionario. Germán Patiño y la cultura queretana", en Somohano Lourdes/Gutiérrez Blanca (eds.): *Querétaro en el tiempo*, tomo II*,* México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, pp. 214-215)

III. LOS MUSEOS Y LA CREACIÓN DEL MUSEO REGIONAL DE QUERÉTARO

Con la creación a nivel federal de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1905, a ella se integró el Museo Nacional. En ese entonces eran pocos los museos con los que el país contaba fuera de la Ciudad de México. Entre los anteriores figuraba el Museo Histórico de la capital queretana, fundado en 1892, y que de manera prioritaria estaba dedicado a rendir homenaje a los héroes de la Independencia y la Restauración de la Republica.[1]

Por otra parte, y a fin de exhibir adecuadamente la amplia colección de bienes muebles con que ya para entonces contaba la Academia de Bellas Artes, se pensó en adecuar un espacio en algún anexo de los muchos templos de la ciudad. En 1929 el ex convento de San Francisco fue entregado por el gobierno federal al estado, el cual lo solicitó con el propósito de establecer el Museo de Arte Religioso y Colonial así como la Escuela de Artes y Oficios. El gobierno estatal consiguió el préstamo del edificio pero no concretó su oferta de adecuarlo como museo y escuela, limitándose a continuar con su arrendamiento para comercios y bodegas lo que contribuyó a su deterioro. (Zárate, Guadalupe (2003): *Los espacios de la memoria. Museo Regional de Querétaro.* México: INAH, pp. 35-69)

Ante tales circunstancias, el edificio fue reclamado por la federación y en 1931 la Secretaría de Hacienda, con la colaboración del gobierno queretano, emprendió los trabajos necesarios para la recuperación y restauración tanto del templo como del claustro, en el cual, según opinaba un estudioso de la época, "no sólo se borraron las huellas que dejara en patios y salas la invasión plebeya, sino que hubo que reparar muchas ofensas inferidas por el tiempo mismo y aún por sus anteriores ocupantes […]". (Bueno, Miguel (1948): *Peregrina Historia del Museo Regional de Querétaro, y algunas reflexiones de sus principales obras de pintura colonial.* Querétaro: Ediciones Cimatario, p.28)

Cuatro años más tarde se dispuso que el edificio pasara a manos de la Secretaría de Educación Pública y, pocos meses después, fue declarado monumento colonial; lo anterior significaba que debía asegurarse su buen uso y adecuada conservación. (Bueno, Miguel (1948): *Peregrina Historia del Museo Regional de Querétaro, y algunas reflexiones de sus principales obras de pintura colonial.* Querétaro: Ediciones Cimatario, pp. 77-78) En enero de 1936, el gobernador Ramón Rodríguez Familiar (1935-1939) dispuso que al nuevo museo pasaran las colecciones del para entonces desaparecido Museo Histórico.

El 6 de noviembre de 1936, ya como Museo Regional de Querétaro, el inmueble y sus colecciones fueron formalmente entregados al Departamento de Monumentos de la Secretaría de

[1] El Museo Histórico no contó con un inmueble propio, estuvo alojado en uno de los salones del Palacio de Gobierno.

Educación Pública. Al crearse el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939, al Instituto se le dotó de personalidad jurídica y patrimonio propio, el cual consistía en los edificios y colecciones que tenía el Departamento de Monumentos, el Museo Nacional y otros museos entre los cuales figuraba el queretano.

Germán Patiño, quien había sido el principal artífice de la creación del museo y convertido en su primer director, recibió instrucciones del subjefe del Departamento de Monumentos, Jorge Enciso, para que se abocara a la recuperación de todos aquellos bienes culturales nacionales que se encontraban prácticamente abandonados en algunos templos queretanos como el de La Cruz, el de San Agustín y la parroquia de Santiago. (Bueno, Miguel (1948): *Peregrina Historia del Museo Regional de Querétaro y algunas reflexiones de sus principales obras de pintura colonial.* Querétaro: Ediciones Cimatario, p. 82)

Entre los proyectos de Patiño figuraban el recuperar edificios históricos, enriquecer la Biblioteca del Museo, empezando por resguardar la del Colegio Civil; además de conformar una sección histórica y otra arqueológica, cuya primera colección estaría integrada por algunas "piedras" que el mismo Patiño había podido recoger de los sitios de El Pueblito, San Joaquín, Ranas y Toluquilla.

Miguel Bueno consideraba un acierto el que el Museo contara con una sala de arqueología, ya que el estudio de la época precortesiana cambiaría la precepción de aquellos "[…] que negaban la cultura indígena, afirmando que antes de la llegada de los españoles: Querétaro era suelo inhóspito y yermo, habitado por grupos sin historia y sin rumbo". (Bueno, Miguel (1948): *Peregrina Historia del Museo Regional de Querétaro, y algunas reflexiones de sus principales obras de pintura colonial.* Querétaro: Ediciones Cimatario, pp. 33-34)

La intención de ampliar espacios y colecciones del Museo, fue una constante desde la década de los cuarenta. El periódico *El Día*, en abril de 1944 anunciaba que los locales donde antes estaban "unos tenderetes" habían quedado anexados al Museo Regional, ya que se pretendía ampliar el espacio de exhibición para dar cabida a los objetos arqueológicos que se traerían de la Ciudad de México. (*El Día*, Querétaro, abril 13 de 1944, p.3)

IV. LOS QUERETANOS AFILAN LA PLUMA.

En cuanto el país y el estado recobraron la paz social, de inmediato los queretanos defensores y promotores de la cultura y las artes, afilaron la pluma y esgrimieron sus mejores argumentos para enaltecer su patrimonio. Hubo algunos, como Heraclio Cabrera, cronista de la ciudad de Querétaro, quien, adelantándose a los movimientos conservacionistas de la segunda mitad del siglo XX y ante la incertidumbre del futuro y los estragos de la modernización, se aferraron a los testimonios del pasado como asidero de una anhelada identidad colectiva.

De tal suerte, Cabrera afirmaba que uno de los rasgo característicos de la cultura moderna era su pasión por lo viejo: "[…] la iglesia edificada ya hace muchos siglos, […] la mansión señorial, teatro de memorables acontecimientos, cautivan y seducen no tanto por su belleza real y positiva, si no por lo que sugieren al espíritu, por su poderosa evocación de los tiempos pasados." (Cabrera, Heraclio (1920). *Querétaro Colonial. Don Ignacio Casas. Un grande ingenio olvidado. Notas para su estudio.* Querétaro: Imprenta de Gobierno, p.7)

Se vivía un momento en el cual los esfuerzos de la federación se limitaban a la expedición de leyes que reconocían la importancia de registrar y conservar, como propiedad de la nación, ciertos bienes culturales. Sin embargo, aún no se contaba con las instituciones y los especialistas, que en calidad y número suficiente, garantizaran su protección. Por su parte, las autoridades queretanas se encontraban aún muy lejos de contar con una política cultural que considerara la

necesidad de invertir algún recurso para salvaguardar la integridad de los templos coloniales, los monasterios semiderruidos, las grandes casonas, o los innumerables bienes muebles de innegable valor artístico.

Poco antes de que se expidiera el primer ordenamiento jurídico para la conservación del patrimonio edificado de la ciudad, en 1939 un grupo de destacados intelectuales queretanos encabezados por Germán Patiño, teniendo por sede el Museo Regional conformó la sociedad "Amigos de Querétaro". Dicha asociación, la cual tenía por lema "respeto y amor al pasado", contaba entre sus finalidades con las siguientes: velar por la conservación y el aspecto típico de la ciudad de Querétaro y de sus monumentos históricos y artísticos; dar a conocer dentro y fuera del estado sus bellezas naturales y monumentales por medio de la propaganda adecuada; fomentar el turismo y emprender toda clase de publicaciones que coadyuvaran a la consecución de sus propósitos. (Anónimo (1939): *Estatutos de la Sociedad "Amigos de Querétaro".* México: Impresora INCOMEX, S.A, pp. 3-4)

V. EL HERALDO DE NAVIDAD, UNA PUBLICACIÓN QUE SE NEGÓ A MORIR.

Una publicación no oficial, pero si oficialista, que influyó poderosamente en la selección y difusión de aquellos bienes culturales que merecían ser conservados fue el *Heraldo de Navidad.* Revista que con la intención de darle a los tradicionales festejos navideños un órgano de difusión, había nacido con el siglo el 25 de noviembre del año 1900.

Durante la lucha armada revolucionaria las tradicionales fiestas de Navidad, con su desfile de carros alegóricos, sus veladas literarias, sus corridas de toros, kermeses y cabalgatas, no vivieron sus mejores momentos. Sin embargo en su ejemplar de diciembre de 1915, en pleno conflicto armado, *El Heraldo* anunciaba que su publicación no sería suspendida debido a que se trataba de un órgano cultural y constituía una herencia intelectual.[2] (La Redacción (diciembre 15 de 1918): "No morirá El Heraldo de Navidad", en *El Heraldo de Navidad,* p.1) Así, los queretanos "distinguidos" continuaron llenando las páginas de *El Heraldo* con sus colaboraciones en pro de la valoración de aquellos bienes, tangibles e intangibles, que consideraban soporte de la identidad queretana e imperdibles para quienes visitaban la ciudad capital.

Heraclio Cabrera se esforzaba por rescatar la figura del arquitecto novohispano Ignacio Mariano de las Casas, y lamentaba las intervenciones que habían afectado la originalidad del Templo de San Agustín. (Cabrera, Heraclio (diciembre 20 de 1922): "Querétaro colonial. San Agustín". En: *El Heraldo de Navidad*). Valentín Frías describía minuciosamente los espacios que conformaban el antiguo convento de Santa Clara; el cual había llegado a ser "una pequeña ciudad". (Frías, Valentín (enero de 1923): "Nuestra Portada". En El *Heraldo de Navidad*) Miguel Bueno, en su artículo "Las pilas coloniales" recordaba la existencia de algunas que habían sido derruidas por orden de la alcaldía a principios del siglo XX, cuando las tuberías dotaron de agua potable a la ciudad y perdieron su utilidad. (Bueno, Miguel (enero 18 de 1936): "Las pilas coloniales". En *El Heraldo de Navidad.*) Severo Lara, destacaba las cualidades artísticas del patio del Palacio Federal, la casa de la familia Ecala y la Plaza de la Independencia. Orgulloso afirmaba: "Casi no existe en la República una plaza de un estilo colonial tan puro, como la plaza de la Independencia de esta Ciudad, en dicha plaza ninguna casa es tan bella, ni de estilo tan puro como la casa marcada hoy con el No 6, vista al Oriente, aduana a un tiempo, arquitectura notable,

[2] Las sucesivas ediciones de *El Heraldo* no mantuvieron un mismo formato; algunas no contienen más datos que el mes y año de publicación y en su mayoría carecen de número de página. La revista ha continuado publicándose, ininterrumpidamente, hasta la fecha.

legendaria historia y sabrosa leyenda." (Lara, Severo (enero de 1824):"El Patio del Palacio Federal". En: El *Heraldo de Navidad*, p.57)

Así, los redactores y colaboradores de *El Heraldo*, a lomo de ferrocarril, entre el Querétaro tradicional y el moderno, dejaban también constancia de las obras realizadas por el gobernador José María Truchuelo (1920-1923). Con entusiasmo se referían a la construcción del jardín Vicente Guerrero, mismo que transformaría un paraje en ruinas consecuencia de la demolición de los vetustos paredones del antiguo convento de Santa Clara y donde, hacía ya varios años, se había pretendido erigir una catedral. Dicha obra formaba parte de las modificaciones a la traza urbana que abrieron al norte del jardín, una amplia calle de 20 metros de ancho de nombre Nicolás Bravo, y otra nueva por el lado oriente; la calle Guadalupe Victoria. (Anónimo (enero de 1923): "La labor del actual gobierno de Querétaro. En: *El Heraldo de Navidad*.) Los monumentos de ayer debían sobrevivir pero no se podía, ni se debía, evitar dar paso a los nuevos tiempos.

Veinte años más tarde, a finales de 1944, *El Heraldo* publicaba el artículo de autor anónimo "Querétaro en marcha", el cual testimoniaba la transformación urbana de la ciudad a partir de las demoliciones de antiguos edificios: "Comienza a despertar entre los queretanos el deseo de construir nuevas casas, de adaptar a las exigencias modernas las ya existentes, a fin de ir transformando esta ciudad en su aspecto urbano". (Anónimo (diciembre de 1944): "Querétaro en marcha". En: *El Heraldo de Navidad*)

La moderna ciudad de Querétaro parecía tener prisa por dejar atrás su rostro monacal y severo para dar paso al bullicio de la vida contemporánea y cosmopolita. Al tiempo que se construían el teatro cine Alameda y el Gran Hotel Colonial, estaba por iniciarse un fraccionamiento urbano a inmediaciones de la Alameda.

El principal artífice de tales adelantos, el gobernador Agapito Pozo (1943-1949), se sumaba a la lista de colaboradores de la revista y en su artículo "El futuro de Querétaro", escribía: "venciendo el proverbial pesimismo de los queretanos […] los hechos recientes acusan que el futuro de Querétaro es halagador". Se refería a la mejora de las comunicaciones, al incremento de la actividad turística y al dinamismo de la construcción gracias a la condonación de impuestos. (Pozo, Agapito (diciembre de 1944): "El futuro de Querétaro". En: *El Heraldo de Navidad*)

En 1950 *El Heraldo* cumplía diez lustros de vida. Para entonces era evidente que a pesar de que la línea editorial de la revista no había cambiado y el arte colonial seguía siendo motivo de orgullo y tema de más de un artículo. Sin embargo, las imágenes de "bellas señoritas", pertenecientes a familias queretanas de rancio abolengo, y no las joyas arquitectónicas de antaño, adornaban sus páginas. Una nueva época daba inicio. .

VI. LA CONSERVACIÓN DE LOS MONUMENTOS Y LA LEGISLACIÓN.

En el contexto de la Revolución Mexicana, durante la breve dictadura de Victoriano Huerta se expidió un reglamento que incorporó la Inspección de Monumentos Arqueológicos al Museo Nacional de Arqueología y Etnografía. Poco después, en abril de 1914, fue promulgada la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales. (Rodríguez, Leopoldo (2011): "Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales, promulgada el 6 de abril de 1914". En: *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, No. 21, p. 206)

A diferencia de los decretos porfirianos, que hacían énfasis en la recuperación del legado prehispánico, la Ley de Conservación de Monumentos ampliaba el espectro de la conservación hacia los monumentos históricos como un "patrimonio de la cultura universal de los pueblos", incluyendo aquellos que correspondían a los periodos virreinal e independiente.

Fue la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes la encargada de implementar la política de conservación a través de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos. La anterior tenía a su cargo la vigilancia y clasificación de los monumentos y era, además, responsable de administrar y aprobar los proyectos de restauración de los inmuebles. (Salinas, Daniel: " Los inicios de la protección del patrimonio cultural en México. De la independencia a los gobiernos posrevolucionarios": En: https://www.academia.edu/12096868/Los_inicios_de_la_protecci%C3%B3n_del_patrimonio_cultural_en_M%C3%A9xico._De_la_independencia_a_los_gobiernos_posrevolucionarios.Fecha de consulta: 11 de abril de 2017)

Debido a los vaivenes de la lucha armada, dicha ley fue derogada por el gobierno de Venustiano Carranza y en su lugar fue redactada otra, la cual, asumiendo los mismos principios que su antecesora, establecía como obligación de la nación la conservación de monumentos, edificios, templos y objetos históricos y artísticos. Así, en plena Revolución y a su paso por Querétaro, Carranza emitió en enero de 1916 la Ley sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos o Artísticos.

Durante la etapa institucional de Revolución, una vez finalizado el conflicto armado, la revaloración de lo indígena que finalmente se transformaría en la corriente ideológica que conocemos como indigenismo, reconoció el pasado prehispánico en su desarrollo histórico y cultural, pero también revaloró las artes y las tradiciones indígenas y populares como la esencia del alma nacional.

A contrapelo, en la capital del país, círculos intelectuales como el Ateneo de la Juventud, pugnaron por revalorar la herencia hispánica, mientras la política cultural consideraba, distancia temporal suficiente de por medio, la inclusión de los monumentos coloniales en su política conservacionista. Entonces se elaboró una legislación que les confirió, tanto a los bienes culturales de la Iglesia católica como a los de origen prehispánico, el carácter de patrimonio de la nación y se crearon las instituciones dedicadas a su estudio, conservación y difusión.

En la década de 1930, dos nuevas leyes cobraron carta de naturalización. En enero de 1930 durante el gobierno del presidente Emilio Portes Gil, se promulgó la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales y se instauró el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos, encargado de garantizar su cumplimiento. De forma paralela se creó la Comisión de Monumentos, responsable de expedir las declaratorias de monumentos nacionales y un Departamento de Museos que se haría cargo de aquellos adscritos a la Secretaría de Educación Pública.

Tres años más tarde, se consideró necesaria la expedición de una nueva ley que, a deferencia de la anterior, definiera con precisión el concepto de propiedad nacional y el dominio de la nación sobre los inmuebles considerados monumentos. Durante el gobierno de Abelardo Rodríguez se publicó en el Diario Oficial de la Federación, con fecha 19 de enero de 1934, la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural, misma que estaría vigente hasta el año de 1970.

Se trataba de un gran proyecto cultural que consideró la protección a los monumentos como parte de otro de mayores proporciones el cual pretendía un cambio social a través de la educación y la cultura. Dicho proyecto devino en la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939.[3] (Salinas, Daniel: "Los inicios de la protección del patrimonio cultural en México. De la independencia a los gobiernos posrevolucionarios": En:

ttps://www.academia.edu/12096868/Los_inicios_de_la_protecci%C3%B3n_del_patrimonio_cultural_en_M%C3%A9xico._De_la_independencia_a_los_gobiernos_posrevolucionarios.Fecha de consulta: 11 de abril de 2017) Años más tarde, durante la presidencia de Miguel Alemán Valdés, nació, por ley del Congreso de la Unión promulgada el 30 de diciembre de 1946, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

A partir de entonces se empezaron a formar los primeros inventarios de bienes muebles e inmuebles de propiedad federal. Entre 1935 y 1937, se emitieron las primeras ocho declaratorias de monumentos históricos a inmuebles ubicados en la ciudad de Querétaro, a saber: Iglesia del Sagrario y Casa de la Compañía (1935); iglesia y convento de San Francisco (1935); iglesia y convento de Santa Rosa (1935); iglesia de Santa Clara (1935), iglesia y convento de San Agustín (1935), iglesia de San Felipe (1936), iglesia y convento de Teresitas (1937), así como la Casa de los Perros ubicada en la calle de Allende No.16 (1937). (Armas, Luz Amelia /Solís, Oliva/Zárate, Guadalupe (2011): *Historia y monumentos del estado de Querétaro.* México, Gobierno del Estado de Querétaro, pp. 79-80)

De forma paralela, la modernidad posrevolucionaria y el crecimiento económico, ocasionaron una pérdida irreparable de patrimonio urbano. Fue hasta la década de los cuarenta cuando apareció el primer ordenamiento legal de carácter local, con la intención de conservar el patrimonio edificado de la ciudad. La Ley de Conservación de la Ciudad de Querétaro, aprobada por la XXXIII Legislatura estatal y publicada por el gobernador Noradino Rubio el 8 de enero de 1942, la declaraba "típica y monumental", prohibía las construcciones que no estuviesen en consonancia con su estilo y estipulaba que no podría emprenderse ninguna obra nueva sin previa autorización de la Junta de Vigilancia. (Armas, Luz Amelia /Solís, Oliva/Zárate, Guadalupe (2011): *Historia y monumentos del estado de Querétaro.* México, Gobierno del Estado de Querétaro, pp. 82-83)

Cuatro años más tarde, en enero de 1946, el gobernador del estado Agapito Pozo, publicó la Ley de Planificación y Zonificación de la Ciudad de Querétaro, misma que señalaba la necesidad de implementar mecanismos para la conservación y disfrute del acervo arquitectónico de la ciudad. *(La Sombra de Arteaga*, Querétaro, 8 de enero de 1942, pp.8-10)

Pero ni el indigenismo, ni el surgimiento del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el cardenismo, tuvieron en Querétaro efectos inmediatos. La valoración del patrimonio arqueológico en la entidad fue un fenómeno tardío, pese a que, desde 1928, Ignacio Marquina había incluido en sus publicaciones referencias acerca de los sitios de Ranas y Toluquilla, En 1931 Emilio Cuevas y Eduardo Noguera realizaron una visita a dichas las zonas, además de la conocida como El Cerrito. A los anteriores se sumaron las investigaciones de Jacques Soustoelle, y Joaquín Meade, también durante la década de los treinta. (Martínez, Héctor (2006): *Historia de la Arqueología en Querétaro*. México: UAQ, pp. 88-93)

Guadalupe Zárate afirma que las primeras acciones de protección al patrimonio arqueológico fueron obra de Germán Patiño, quien, en 1932 y gracias a la intervención de la Dirección de Monumentos, logró la suspensión de las obras "de exploración" que el propietario de la hacienda El Cerrito llevaba a cabo por iniciativa propia. Pese a la fundación del Museo Regional en 1936 y su posterior adscripción al INAH, sus colecciones estuvieron integradas casi de manera exclusiva, por bienes relacionados con el arte religioso y objetos históricos. Consta que antes de 1939, al Museo se le conocía de manera indistinta como Museo de Arte Religioso o Museo de Arte Colonial. Fue en 1947 cuando se recibió, por conducto del Círculo de Queretanos de México, la primera colección de piezas arqueológicas y no fue hasta el año de 1970 que se registró un nuevo ingreso de este tipo de material al Museo. (Zárate, Guadalupe (1999): *La*

Historia de las Cosas. Formación de las Colecciones del Museo Regional de Querétaro México: INAH, 1999, pp.46-47)

VII. EL AUGE DEL TURISMO.

No obstante el abandono en que se encontraba la inmensa mayoría del patrimonio artístico y cultural, la escasez de museos y la evidente falta de infraestructura, la década de los veinte vio nacer el turismo como una actividad organizada a partir del establecimiento de organismos tanto públicos como privados dedicados a dicho sector. En 1934, habían entrado al país 40,000 turistas, mientras que para 1942 se registra un ingreso de 90,000 visitantes, mismos que en 1946 suman ya los 250,000. (Ramírez, Manuel (1997): *Teoría General del Turismo.* México: Ed. Diana, pp. 16-18) Los años cuarenta atestiguaron la construcción de grandes hoteles; se multiplicaron las agencias de viajes, aparecieron los transportes turísticos y los guías especializados. Durante el régimen del Miguel Alemán (1946-1952) la actividad turística adquirió un papel destacado, al considerarse una importante fuente de divisas para la economía nacional. En 1949 se promulga la Ley Federal de Turismo.

Con el desarrollo del turismo proliferaron los impresos que promocionaban las riquezas naturales y culturales de México. El estado de Querétaro, particularmente su ciudad capital, continuó atrayendo la mirada de quienes vieron en la publicación de guías especializadas el mejor recurso para atraer a los visitantes, primordialmente extranjeros. En términos generales, estas guías, varias de ellas escritas en español e inglés, destacaron la importancia del patrimonio edificado, incluyeron referencias a los museos e hicieron un breve recuento de la historia local. Contenían además datos prácticos como listas de hoteles e información sobre medios de transporte. Algunas no dejaron de hacer un llamado a los inversionistas al incluir noticias sobre el estado que guarda la actividad económica, subrayando las ventajas de invertir en hoteles, restaurantes o estaciones de gasolina.

La actividad turística de la primera mitad del siglo XX, siguió construyendo su andamiaje sobre las ruinas de antiguos conventos, templos semi abandonados, museos en construcción y bienes muebles (desde obra plástica hasta el más diverso mobiliario) que esperaban, pacientes, la mano delicada y precisa del restaurador que les devolviese su original dignidad.

VIII. REFLEXIONES FINALES.

Así pues, durante la primera mitad del siglo XX, el proceso nacional de patrimonialización transitó de la selección y conservación de ciertos bienes fundamentalmente de carácter arqueológico, a la inclusión del patrimonio virreinal y de una diversidad de manifestaciones culturales propias de la composición pluriétnica del país. Creció el número de museos y se enfatizó su uso social en materia educativa. La legislación procuró garantizar la conservación de un amplio espectro de bienes, muebles e inmuebles, y se crearon los institutos encargados de su estudio y protección. La activación del patrimonio traspasó los límites de la conformación de una identidad nacional y, de manera significativa, el turismo se sumó al proceso. La dialéctica resultado del binomio conservación-destrucción del patrimonio, fundamentalmente el edificado, caracterizó a una época que se distinguió por el crecimiento urbano y la construcción de obras de infraestructura.

En la capital del estado de Querétaro, las directrices nacionales representaron un marco de referencia obligado; se llevan a cabo inventarios de patrimonio edificado y se expiden las primeras declaratorias de patrimonio nacional. Sin embargo, hubo variaciones en el tiempo y en los matices. Antes de la década de los cuarenta, para la gran mayoría de los estudiosos locales, el

patrimonio arqueológico fue prácticamente ignorado; privó la noción de que la identidad "queretana", construida desde arriba y desde el centro, estaba íntimamente ligada a la presencia hispana y a la labor evangelizadora de la Iglesia católica. Da ahí el empeño por preservar tanto los monumentos como el carácter "colonial" de la ciudad capital. El auge del turismo se basó, en consecuencia, en la difusión de ciertos bienes de origen virreinal a los que se sumaron aquellos que daban testimonio, con un fuerte sentido evocativo, de los grandes episodios de la historia nacional. La incorporación del patrimonio arqueológico a las colecciones del Museo Regional fue tardía, mientras la primera legislación estatal que se emitió en materia de conservación, obedeció exclusivamente a la necesidad de salvaguardar de los estragos de la implacable piqueta "modernizadora", el primer cuadro de la ciudad.

IX. REFERENCIAS

Impresos de la época y bibliografía

Armas, Luz Amelia, Oliva Solís y Guadalupe Zárate, *Historia y monumentos del estado de Querétaro,* México, Gobierno del Estado de Querétaro, 2011

Bueno, Miguel, *Peregrina Historia del Museo Regional de Querétaro, y algunas reflexiones de sus principales obras de pintura colonial,* Querétaro, Ediciones Cimatario,1948.

Cabrera, Heraclio, *Querétaro Colonial. Don Ignacio Casas. Un grande ingenio olvidado. Notas para su estudio*, Querétaro, Imprenta de Gobierno, 1920.

Estatutos de la Sociedad "Amigos de Querétaro", México, Impresora INCOMEX, S.A., 1939.

Martínez, Héctor, Historia *de la Arqueología en Querétaro*, México, UAQ, 2006,

Ramírez, Manuel, *Teoría General del Turismo*, México, Ed. Diana, 1997.

Zárate, Guadalupe, "El nacimiento de un revolucionario. Germán Patiño y la cultura queretana", en Lourdes Somohano y Blanca Gutiérrez, Coords., *Querétaro en el tiempo,* tomo II, 2011.

_____ La Historia de *las Cosas. Formación de las Colecciones del Museo Regional de Querétaro,* México, INAH, 1999.

_____*Los espacios de la memoria. Museo Regional de Querétaro*, México, INAH, 2011.

Fuentes electrónicas.

Salinas, Daniel, *Los inicios de la protección del patrimonio cultural en México. De la independencia a los gobiernos posrevolucionarios*. Disponible en https://www.academia.edu/12096868/Los_inicios_de_la_protecci%C3%B3n_del_patrimonio_cultural_en_M%C3%A9xico._De_la_independencia_a_los_gobiernos_posrevolucionarios

Hemerografía.

El Día, Querétaro, México.

El Heraldo de Navidad, Querétaro, México.

La Sombra de Arteaga, Periódico Oficial del Gobierno del Estado, Querétaro, México.

"Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales", promulgada el 6 de abril de 1914 en Leopoldo Rodríguez Morales, Documentos, *Boletín de Monumentos Históricos,* Tercera época, Núm. 21, enero-abril, 2011, México, INAH, p. 206.

LA VALORACIÓN DEL ESPACIO URBANO PATRIMONIAL DE LA CIUDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO, DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS

Mejía Morales, Norma
Cardona Benavides, Gloria
Hernández Barriga, Claudia
García Gómez, Carmen

LA VALORACIÓN DEL ESPACIO URBANO PATRIMONIAL DE LA CIUDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO, DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS.

I. INTRODUCCION

En el marco de la diversidad de perspectivas del estudio del patrimonio cultural ofrecemos argumentos para la discusión del patrimonio cultural tangible, en específico del patrimonio urbano, enfocándonos en la complementación de los parámetros de su valoración a partir de la inclusión de las prácticas cotidianas (PC), la singularidad del territorio y el uso y apropiación del espacio que ambos generan, configurando lugares, entendidos como territorios con identidad y apego.

Así, iniciamos describiendo el área del conocimiento en la que se circunscribe la investigación, la perspectiva teórica que fundamenta sus ejes conceptuales: el patrimonio cultural y las prácticas cotidianas (PC), enfatizando los elementos configuradores de la condición patrimonial del espacio urbano y la relación entre las PC, la vida cotidiana y la construcción de la condición patrimonial del espacio.

Después, abordamos las características físico-espaciales, a partir de los factores configuradores de la morfología de Guanajuato y sus atributos actuales. Esta caracterización, permite entender la lógica de la vida cotidiana, misma que se describe a partir de los diferentes usuarios en el cuarto apartado del documento

II. EL ORIGEN DE LA CONDICIÓN PATRIMONIAL DEL ESPACIO URBANO Y SU RELACIÓN CON LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS.

La teoría del patrimonio predominante en el área de la arquitectura considera que el patrimonio cultural se determina desde las relaciones existentes entre los pueblos y sus elites con su pasado y que, los gobiernos locales a partir de la memoria, la identidad y la historia local o nacional, aprovechan los bienes culturales para consolidar e incrementar la industria turística, por lo que, desde esta perspectiva, el patrimonio cultural "es una construcción social en la que tradicionalmente los grupos en el poder, desde el presente, seleccionan algunos de los múltiples objetos del pasado, a los que se les asignan atributos históricos, artísticos y valores colectivos" s/a, 2009, p. 7), así, el estudio del patrimonio urbano se ha enfocado principalmente en los centros históricos de las ciudades para la recuperación, conservación y aprovechamiento del pasado edificado.

En esta misma disciplina, otras posiciones retoman el enfoque antropológico del concepto de patrimonio cultural, considerando que éste, hace referencia a todo lo que el hombre hace, conoce, cree o valora, que es heredado de grupos sociales del pasado y que está conformado por los bienes tangibles e intangibles que uno o varios grupos sociales asumen como una cultura propia que constituye su identidad (Lee y Quiroz, 2008).

En esta segunda posición, los lugares y objetos patrimonializados también son socialmente apropiados de diversas maneras, tratándose así de un patrimonio cultural donde se yuxtaponen identidades, memorias, atributos y valores, por lo que "la apropiación, la relación identitaria, el acceso y el disfrute de esos objetos culturales, considerados herencia colectiva, es diferente por parte de los diversos actores sociales, públicos y privados". (s/a, 2009, p. 7)

Es la condición de colectividad de la construcción de identidades y de la apropiación de la que es sujeto el patrimonio urbano cultural que fundamenta nuestro planteamiento considerando que el concepto de patrimonio cultural es invención social que implica la legitimación de referentes simbólicos asociados a determinada identidad, valores e ideas de ciertos elementos culturales, presentes en la vida cotidiana de un territorio.

Respecto al otro eje conceptual del estudio, las PC, no son sólo las prácticas, ni el hacer, sino que son los encadenamientos que permiten la repetición de los actos diarios, de los cotidiano, para integrar un todo, por lo que lo cotidiano no se reduce a hechos o acciones aisladas, sino que tiene que ver con "el contexto de estas acciones, las relaciones sociales en las cuales toman lugar sobre todo porque su encadenamiento se efectúa en un espacio social y en un tiempo social" (Lindon, 2004, p 44).

Las PC, así como el espacio, el tiempo, la pluralidad de sentido y lo simbólico son los componentes de la vida cotidiana, el espacio de la vida cotidiana es el de las prácticas de los actores que está cargado de significados e incorpora la idea de límite a partir de los significados con los que se asocia, siendo esta forma de espacialidad de la vida cotidiana muy cercana al concepto de lugar[1] (Lindon (2004).

El tiempo en la vida cotidiana se expresa de dos maneras: el vivido cotidianamente (ciclo de 24 horas) es el tiempo de las prácticas de los individuos, de transcurso constante y el tiempo histórico (Lindon, 2004), mientras que la pluralidad de sentido implica la multiplicidad de sentidos y significados que pueden representar los lugares a partir de diferentes puntos de vista, dando pie al aspecto simbólico generado a partir de la vida cotidiana, es el conjunto de símbolos reconocidos por una comunidad y que a su vez la identifica.

A partir del tiempo, Lefebvre establece dos tipos de PC: unas cíclicas, periódicas y repetitivas y otras creativas siendo estas últimas las que pueden transformar la realidad (Lindon, 2004).

Así, el estudio de las PC esta intrínsecamente relacionado con las prácticas sociales y la vida cotidiana, que, por realizarse en un espacio determinado, las prácticas sociales llevan explícita su espacialización, por lo que las asume como sinónimo de las prácticas espaciales, por lo tanto, las prácticas sociales son inherentes a las formas y constituyen las intervenciones materiales y físicas que requieren los integrantes de una sociedad determinada para el desarrollo de su vida cotidiana (Lefebvre, 1991).

Con estos soportes teóricos el análisis se centra en de determinar la construcción de la condición patrimonial del espacio urbano considerando los componentes de la vida cotidiana, con énfasis en la espacialidad y en las PC cíclicas periódicas y repetitivas presentes en la ciudad de Guanajuato.

III. FACTORES CONFIGURADORES DEL ESPACIO URBANO PATRIMONIAL

Considerando la singularidad del proceso de configuración de la ciudad de Guanajuato identificamos a partir del medio físico natural, su morfología y lógica de estructuración urbana, los elementos espaciales que han determinado las características de las PC en dicha ciudad.

La particularidad de estos elementos es de tal magnitud, que se asocian a hechos urbanos específicos de un contexto territorial y de prácticas socio espaciales propias de una sociedad y un

[1] Entendido como el espacio cargado de significación y apropiación por parte de los usuarios cotidianos

tiempo determinado[2], mismos que retomamos en el estudio considerándolos generadores de PC las cuales algunas siguen vigentes, haciendo que la condición patrimonial del espacio urbano sea una condición "viva", y presente en la vida cotidiana de los guanajuatenses.

III.1 Medio Físico Natural

La ciudad de Guanajuato cuyo origen se debió a la ubicación de minas y haciendas de beneficio en el margen del Río Guanajuato y otros que desembocan en él durante su trayecto por la ciudad (Marmolejo, 2015), se caracteriza por emplazarse en un estrecho valle rodeado de montañas argentíferas (imagen 1).

Imagen 1. Trayectoria del Río Guanajuato

Fuente: Mejía, *et. al.* (2016)

Estos rasgos junto con la topografía del sitio definieron los atributos morfológicos y la lógica de crecimiento del tejido urbano, principalmente del sistema parcelario, viario y de espacios abiertos, pues todos ellos están determinados por la trayectoria, brazos y meandros que generaba el Río.

III.2 Morfología urbana

El asentamiento, al inició fue un centro minero que luego fue villa (Real de Santa Fe) y finalmente una ciudad, su transformación se explica con la lógica de funcionamiento del "sistema de haciendas" (imagen 2) y de la morfología del tejido urbano (Zamora, 1999).

Imagen 2.Emplazamiento Haciendas de Beneficio siglos XVI y XVII

Fuente: Martínez (2015, p181)

La traza urbana de Guanajuato, no se apega a las Ordenanzas de Felipe II, sino que fue determinada por la topografía, aspectos económicos y de explotación minera; luego, por el procesamiento realizado en las haciendas de beneficio, control y resguardo de la materia prima más adelante, por la necesidad contar con un lugar de residencia de los trabajadores mineros (barrios) o bien de hospitales para atender a la mano de obra de las minas.

El centro minero de Guanajuato se originó en el asiento de variadas dimensiones, que en grupo conformaban un Real de Minas. Así, "el tejido urbano del Real se constituyó por la adición de elementos y por la división del sistema de solares que dio origen al sistema parcelario" (Zamora, 1999, p102).

La división parcelaria se determinó por las colindancias entre los asientos para el beneficio de los metales y los solares, la orientación de éstos estuvo en función de la pendiente del terreno y la cañada, localizándose de manera perpendicular a las curvas de nivel del terreno para el control de los torrentes de agua. La construcción a la orilla del Río o en la ladera de los cerros imposibilitó el crecimiento del tejido urbano por lo que las modificaciones se centraron en la construcción de puentes sobre la cañada para acceder a los solares (Guevara y Lara, 2015) y para conectar el sistema viario definiéndose así calles y barrios del centro histórico (Vidaurri, 2015).

Las características parcelarias de la ciudad desde sus orígenes imprimieron singularidad a la configuración de su tejido. La dotación de equipamiento, espacios públicos o vialidades principales respondieron a otra lógica basada en donaciones, expropiaciones y/o usos de

[2] Circunstancia por la que nuestro caso de estudio fue incluido en la Lista del Patrimonio Mundial De la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (SEP, 1982)

pequeñas áreas generadas por la trayectoria del Río Guanajuato y sus distintos ramales. (imagen 3).

Imagen 3. Ciudad de Guanajuato en 1750

Fuente: Flores (2015, p 207)

Del sistema viario, sobresalen como elementos constitutivos la calle subterránea (creada a partir del entubamiento del Río), los túneles, la avenida principal y los callejones. Éstos son predominantemente de circulación peatonal con topografía inclinada cuyos porcentajes de pendiente oscilan entre un límite máximo del 27%, promedio 12% y mínimo 3%. El 75% de los callejones analizados, no cuentan en su trayectoria con espacios públicos, áreas verdes, ni equipamiento.

Respecto a los sistemas de espacios libres públicos, a finales del siglo XIX, existían 26 plazas y plazuelas, veinte de ellas en el casco y seis en los suburbios, entre ellas: plaza principal, la de San Diego, la de la Reforma, la del Ropero, San Francisco y Mexiamora, El Baratillo, la Compañía, San Fernando, San Pedro, la de Zaragoza la de la Presa de la Olla, la de Mellado y Valenciana. (Marmolejo, 2015).

IV. CARÁCTERÍSTICAS DEL ESPACIO DE LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS

La organización interna de la ciudad en la proximidad a los callejones presenta en términos generales las siguientes características.

Aunque hay una cobertura del 100% de las redes de infraestructura: agua potable, electrificación y sanitaria, su calidad constructiva (tubería expuesta, irregularidad de trayectoria, presencia de materiales constructivos tóxicos como el asbesto, entre otros) y las condiciones de mantenimiento (tubería y bocas rejillas de drenaje azolvadas, registros rotos), representan con frecuencia condiciones de riesgo para sus habitantes.

El sistema viario incluye, la calle subterránea, los túneles, la vialidad principal y los callejones, siendo en los dos últimos donde se expresa con mayor claridad la forma de uso cotidiano del espacio y algunas de las permanencias en los modos de vida específicos de Guanajuato que datan de la época virreinal.

La avenida principal cruza de oriente a poniente el tejido urbano de Guanajuato: Durante su trayecto va cambiando de nombre y de ancho en sus diferentes tramos: Sangre de Cristo, Cantarranas, Avenida Juárez, Tepetapa, en ella prevalece una circulación mixta de vehículos y personas.

Las secciones viales predominantes en los callejones tienen como rango de medidas entre 2 y 6 metros de ancho, con pavimentos de mala calidad constructiva, excepto los de uso turístico (Callejón de Constancia, Callejón de San Cayetano, Callejón de Recreo, entre otros)

En la muestra analizada de los 116 callejones localizados en la zona de monumentos prevalece el uso habitacional (64.52%), le sigue el uso mixto 12.67% (habitación y tienda de abarrotes), existe un 10.38% de vacantes urbanas, el equipamiento en callejones sólo está presente en un 6.43% de ellos. El uso comercial representa el 6%.

El emplazamiento del equipamiento al igual que la trayectoria del sistema viario y de las rutas de transporte (imagen 4) sigue siendo hasta la fecha, determinadas por el eje rector definido por el recorrido del río Guanajuato. Aunque la distribución del equipamiento se da a lo largo de toda la avenida principal, se identifican cuatro zonas de concentración del mismo (imagen 5). Al poniente de la ciudad se ubican importantes zonas recreativas (zona de pastitos, plaza Hidalgo o

plaza de las Ranas- y canchas deportivas en el área de la ex estación de ferrocarril) y comerciales (la Alhóndiga y el Mercado Hidalgo).

Imagen 4. Rutas de transporte

Fuente: elaboración propia

Imagen 4. Equipamiento urbano

Fuente: elaboración propia

Más al centro, se localiza equipamiento educativo conformado por las instalaciones de la Universidad de Guanajuato, también se ubican recintos religiosos como la Catedral, Templo de la Compañía, Templo de San Diego, etc.

Hacia el oriente en la zona de la Presa de la Olla, prevalece la concentración de equipamiento administrativo estatal. Esta distribución del equipamiento determinará la dinámica cotidiana y los usuarios de las diferentes zonas que son interconectadas mediante las diferentes rutas de transporte que circulan por la vialidad principal.

Es en estas condiciones del espacio urbano que los habitantes y usuarios cotidianos se han venido adaptando para atender y resolver sus necesidades espaciales y en las que se desarrolla la vida cotidiana, mismas que imprimen simbolismo al espacio a partir de su uso cotidiano y con ello atributos patrimoniales únicos a la Ciudad de Guanajuato.

V. LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS

En el uso actual del espacio urbano, se manifiestan principalmente tres usuarios: los residentes permanentes, quienes viven y realizan todas sus actividades en el centro de la ciudad; los estudiantes, cuya residencia familiar se localiza en otras ciudades del estado y que, por sus estudios viven en centro de Guanajuato de lunes a viernes, finalmente los turistas nacionales y extranjeros.

Así y a partir de dichos usuarios describimos las características esenciales de las PC de cada uno de ellos resaltando las particularidades que les imprimen atributos patrimoniales, dignos de ser considerados como indicadores de la valoración del patrimonio del espacio urbano.

V.1 Resientes permanentes.

En ellos, permanece la lógica de las prácticas espaciales cotidianas, presente en el asentamiento desde el siglo XVIII, en las partes bajas de la ciudad se localizaban los espacios productivos, de comercio, educativos, de recreación y de carácter religioso, en las partes altas (callejones) la zona habitacional de los trabajadores indígenas de entonces y de trabajadores, resientes y estudiantes de nivel superior actualmente, lo que implica que los habitantes de los callejones bajen para atender sus necesidades de trabajo, abasto, educación, recreación, etc. dos o tres veces al día.

Las necesidades se atienden mediante locales comerciales cuya lógica de emplazamiento también está en función de la topografía y la traza de callejones y calles, presentando como constante tres modalidades de prácticas espaciales a partir de la ubicación de locales comerciales:

- Al inicio y al final del callejón
- Sólo al inicio de los callejones en su proximidad a la Avenida Juárez
- Al inicio, en medio y al final del callejón

Las modalidades con mayor presencia son las dos primeras, mismas que permiten observar que en el uso cotidiano del espacio permanece la práctica de "bajar" a la avenida principal, bien sea para acudir a los equipamientos para obtener algún servicio, o para abordar el transporte colectivo. Práctica espacial que imprime un alto dinamismo de uso del espacio a lo largo del recorrido de una de las afluentes del Río.

La zonificación a partir de la ubicación del equipamiento descrita anteriormente y las formas de uso cotidiano del espacio en cada una de ellas, ofrecen elementos para identificar permanencia de uso, por ejemplo, ya desde finales del siglo XIX, la zona de la Alhóndiga era eminentemente comercial con usos cotidianos actuales similares a los de entonces. Por su parte, el centro la ciudad ya jerarquizada por templos y plazas desde el siglo XVIII, consolidó su supremacía con la construcción del edificio central de la Universidad de Guanajuato y sus instalaciones complementarias. En esta zona, además de los habitantes de la ciudad se suman los estudiantes que vienen de otros municipios del estado, quienes se adaptan a las PC de la Ciudad.

La zona de la Presa de la Olla, por la especialización de equipamiento administrativo presenta transformaciones en las PC, integrándose horarios y días hábiles en el uso del espacio, generándose en ellos, una intensidad de uso mayor que los fines de semana, así como la presencia de nuevas prácticas como la saturación de automóviles estacionados en las calles.

La lógica de las PC actuales refleja que la avenida principal, en toda su trayectoria de oriente a poniente sigue constituyendo un eje rector, un factor de atracción y conformador de dichas prácticas, siendo un espacio de integración y cohesión social por la diversidad de uso de suelo que en ella se presenta y por ser el espacio en el que confluyen los habitantes cotidianos de nuestro objeto de estudio. (imagen 6)

Imagen 5 Trayectorias cotidianas de residentes

Fuente: elaboración propia

V.2 Estudiantes

Las PC de estos usuarios, se apega a la de los residentes, pues la localización de las viviendas que habitan se encuentran mayoritariamente en los callejones céntricos (parte alta de la cañada) y próximos a sus centros educativos parte baja de la cañada), así en las partes bajas de la ciudad se localizan las sedes de la Universidad de Guanajuato, los espacios de comercio y recreación, por ello, al igual que los residentes permanentes bajan a la avenida principal dos a tres veces al día para abastecerse de alimentos o servicios propios de su condición de estudiantes (copias, papelerías, impresiones, etc.) acuden a locales comerciales que generalmente se localizan en la avenida principal y al inicio de los callejones.

Las PC de los estudiantes se ven regidas por la lógica ancestral de concentración de actividades en la parte baja de la ciudad y próximas al cauce del Río Guanajuato, mismo que en la actualidad constituye la calle subterránea. (imagen 7)

Imagen 6. Trayectorias cotidianas de estudiantes

Fuente: elaboración propia

V.3 Turistas

Los turistas al igual que los estudiantes son habitantes temporales de la ciudad de Guanajuato, aunque estos últimos con menos tiempo de uso del espacio, no obstante, también

presentan un patrón las PC que realizan en la ciudad, ajustándose a las características físicas ya descritas.

La ubicación de los atractivos turísticos y elementos del patrimonio cultural edificado determinan el área del espacio que utilizan, concentrándose mayoritariamente en el Centro Histórico y en las principales vialidades, no es común que los turistas utilicen los callejones (salvo los de uso turístico) dado que se presenta una circunstancia de límites intangibles de apropiación del espacio en los que los callejones son predominantemente usados por los residentes permanentes y los estudiantes.

No obstante, los tres tipos de usuarios cohabitan cotidianamente la parte central de la ciudad, en específico toda la trayectoria de la Av. Juárez, expresándose una yuxtaposición en el uso del espacio, su apropiación y simbolismo, pues mientras para los residentes es su lugar, para los estudiantes representa su espacio de emancipación e independencia y para los turistas significa una ciudad con importante oferta turística patrimonial. Es decir, mientras que para los dos primeros el espacio urbano de Guanajuato está impregnado de significado construido a partir de las PC, para los turistas sólo se trata de consumir como discurso a una ciudad turística y patrimonial (imagen 8).

Imagen 7. Trayectorias frecuentes de turistas

Fuente: elaboración propia

Esta multiplicidad de sentidos y tergiversación de la riqueza patrimonial la ejemplificamos con las festividades culturales y patrimoniales que se realizan durante el año en la ciudad. El 58% se realiza en el Centro Histórico (imágenes 9 y 10) aunque sólo el 17% se relaciona con el patrimonio intangible de la ciudad. Del total de eventos anuales sólo el 27% se vincula con el patrimonio de Guanajuato y el 64% con actividades culturales de carácter turístico.

Imagen 8. Actividades culturales anuales

Fuente: elaboración propia

Imagen 9. descripción de actividades culturales anuales

Fuente: elaboración propia

VI. CONCLUSIONES

Cerramos nuestras reflexiones planteando que el estudio del espacio urbano patrimonial debe complementarse considerando las prácticas espaciales cotidianas específicas y particulares de cada ciudad en un momento histórico determinado, pues en ellas radica la condición patrimonial de esta escala espacial.

Consideramos importante se realicen estudios sobre la manera que se usa, apropia y transforma el espacio a través de las actividades cotidianas, pues permitirán identificar necesidades resuelta o no resueltas y la adaptación de las necesidades cotidianas a las características espaciales del lugar, lo que, para las ciudades con valor patrimonial, pudiera impactar directamente en la conservación del patrimonio tangible e intangible.

La singularidad en la vida cotidiana, y las permanencias espaciales encontradas en Guanajuato, nos permiten aseverar que condición patrimonial de una ciudad, es una cualidad del espacio asignada por sus propios habitantes a través del tiempo y su uso cotidiano, por tanto la consideración de sus particularidades, son relevantes en cualquier estudio urbano y para la elaboración de políticas públicas de conservación del patrimonio, toda vez que brindan evidencias de que la condición patrimonial de un espacio, --más que esta determinadas por aspectos

técnicos, estéticos o normativos--, es determinada por los usuarios cotidianos, quienes con base en la memoria colectiva dan continuidad y permanencia aquellos aspectos del espacio que les implican cierto valor.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Flores, Salvador (2015) Un túnel oculto. Análisis de afluente en la calle Truco y Ayuntamiento, Universidad de Guanajuato en Ruiz, A. y Eloy Juárez (coord.), De Río a Calle, 50 Aniversario de calle subterránea, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp 206-215.

Guevara María y Ada Lara (2015), La función social de la calle subterránea como patrimonio cultural, Universidad de Guanajuato, en Ruiz, A. y Eloy Juárez (coord.), De Río a Calle, 50 Aniversario de calle subterránea, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp 143-162.

Lee, Gabriela y Héctor Quiroz (2008), La invención del patrimonio, en Quiroz Roche, Héctor (comp.) (2008), Rescate y aprovechamiento del patrimonio urbano: algunas experiencias en ciudades medianas y pequeñas, México, Facultad de Arquitectura, UNAM. Pp 13-25.

Lindón, Alicia (2004), Las huellas de Lefebvre, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Revista Veredas, Vol.5 No. 8, ene-jun- pp 39-60 Recuperada el 12 de noviembre de 2017 de http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/download/Lindon%20-%20Las%20huellas%20de%20Lefebvre%20sobre%20la%20vida%20cotidiana.pdf

Lefebvre, Henry (1991), *The production of space* (trad. Donald Nicholson Smith), Gran Bretaña. Editorial Blakwell.

Martínez René, (2015), Características fisiográficas que influyeron en el establecimiento de la Ciudad de Guanajuato, Universidad de Guanajuato, en Ruiz, A. y Eloy Juárez (coord.), De Río a Calle, 50 Aniversario de calle subterránea, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp 177-205.

Mejía, Norma., *et. al.*, (2016), la forma urbana como factor configurador de la habitabilidad del espacio urbano patrimonial, The Conference Arquitectonics Network: Mind, Land & Society, which took place in Barcelona, in June 2016. Memoria en línea http://pa.upc.edu/ca/Varis/altres/arqs/congresos/congreso-internacional-arquitectonics-network-mente-territorio-y-sociedadcon ISBN 978-84-617-68295

Marmolejo, Lucio (2015), Efemérides Guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Tomo I.

Vidaurri, José, (2015) "El Río de Guanajuato, historia y ciudad, Universidad de Guanajuato", en Ruiz, A. y Eloy Juárez (coord.), De Río a Calle, 50 Aniversario de calle subterránea, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp 121-142

Zamora, Verónica, (1999), Expresiones urbano-arquitectónicas en ciudades mineras de beneficio en la ciudad de Guanajuato durante el siglo XVII, Tesis para obtener el grado de doctor en Arquitectura. División de estudio de posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM. México.

S/A (2009), El patrimonio cultural urbano: identidad, memoria y globalización, Andamios. Revista de investigación social, vol. 6, núm. 12, diciembre, 2009, pp. 7-10, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México recuperado el 11 de noviembre del 2013 de Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62815957001

Secretaria de Educación Pública (1982), Decreto de zona de monumentos históricos en la ciudad de Guanajuato. Consultado el 24 de enero de 2015, disponible en: www.mener.inah.gob.mx/archivos/cnmh_decreto_zmh_guanajuato_guanajuato.pdf

IMAGEN 1

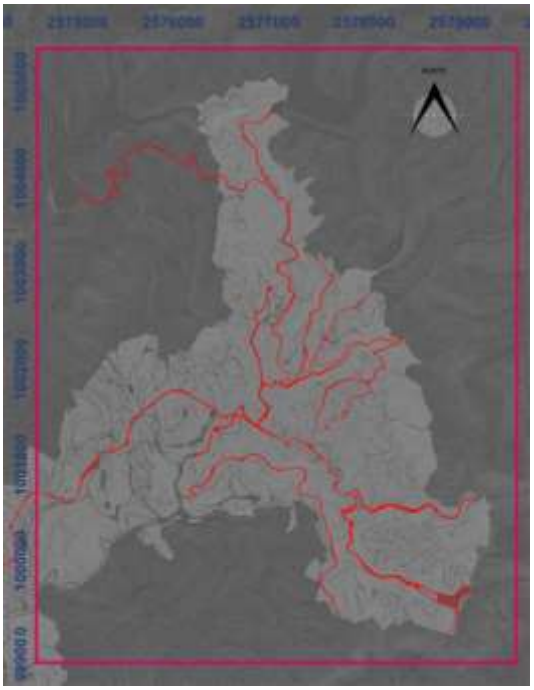


IMAGEN 2

IMAGEN 3

IMAGEN 4

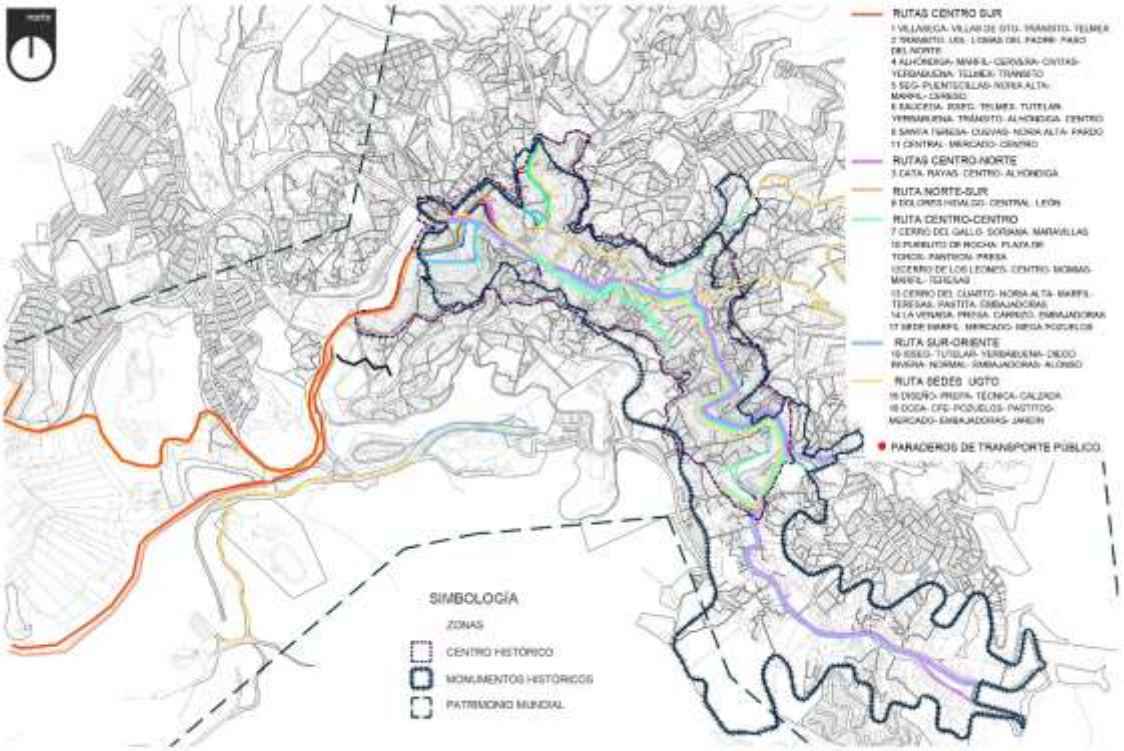

RUTAS CENTRO SUR
RUTAS CENTRO-NORTE
3 CATA- PAYAS- CENTRO- ALHONDIGA
RUTA NORTE-SUR
RUTA CENTRO-CENTRO
RUTA SUR-ORIENTE
RUTA SEDES UGTO
PARADEROS DE TRANSPORTE PUBLICO
SIMBOLOGÍA
ZONAS
CENTRO HISTÓRICO
MONUMENTOS HISTÓRICOS
PATRIMONIO MUNDIAL

IMAGEN 5

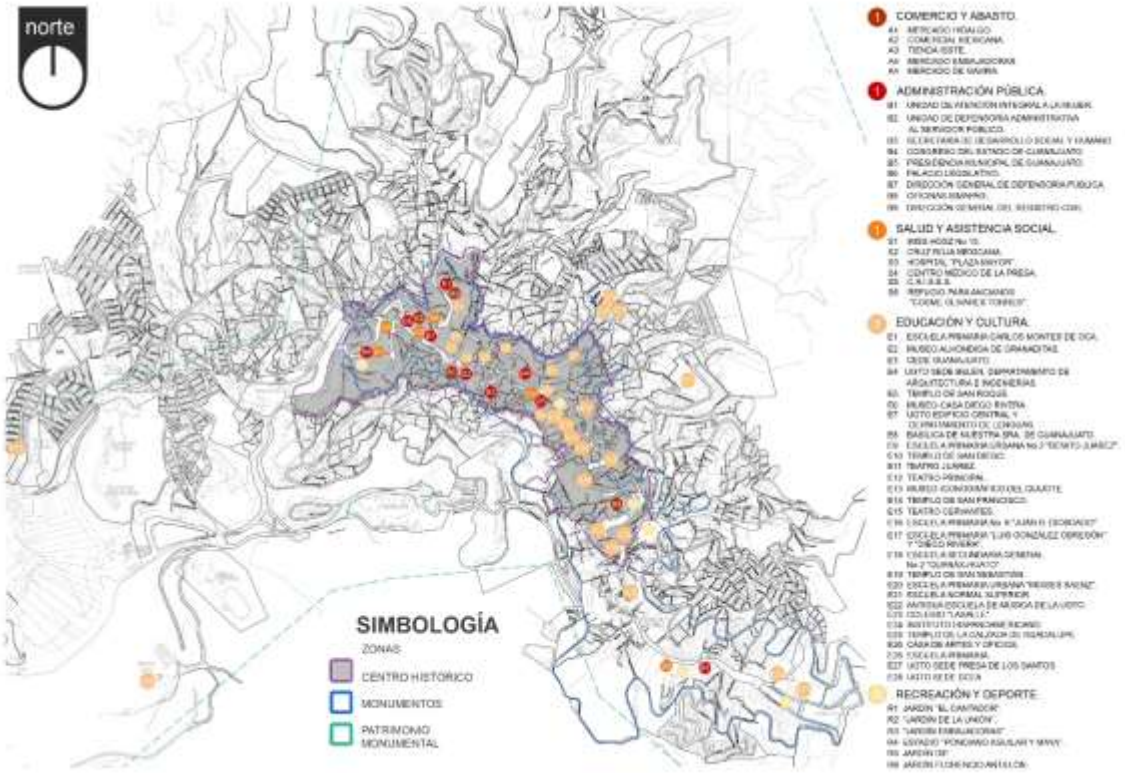

norte
SIMBOLOGÍA
ZONAS
CENTRO HISTÓRICO
MONUMENTOS
PATRIMONIO MONUMENTAL
COMERCIO Y ABASTO
ADMINISTRACIÓN PÚBLICA
SALUD Y ASISTENCIA SOCIAL
EDUCACIÓN Y CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

IMAGEN 6

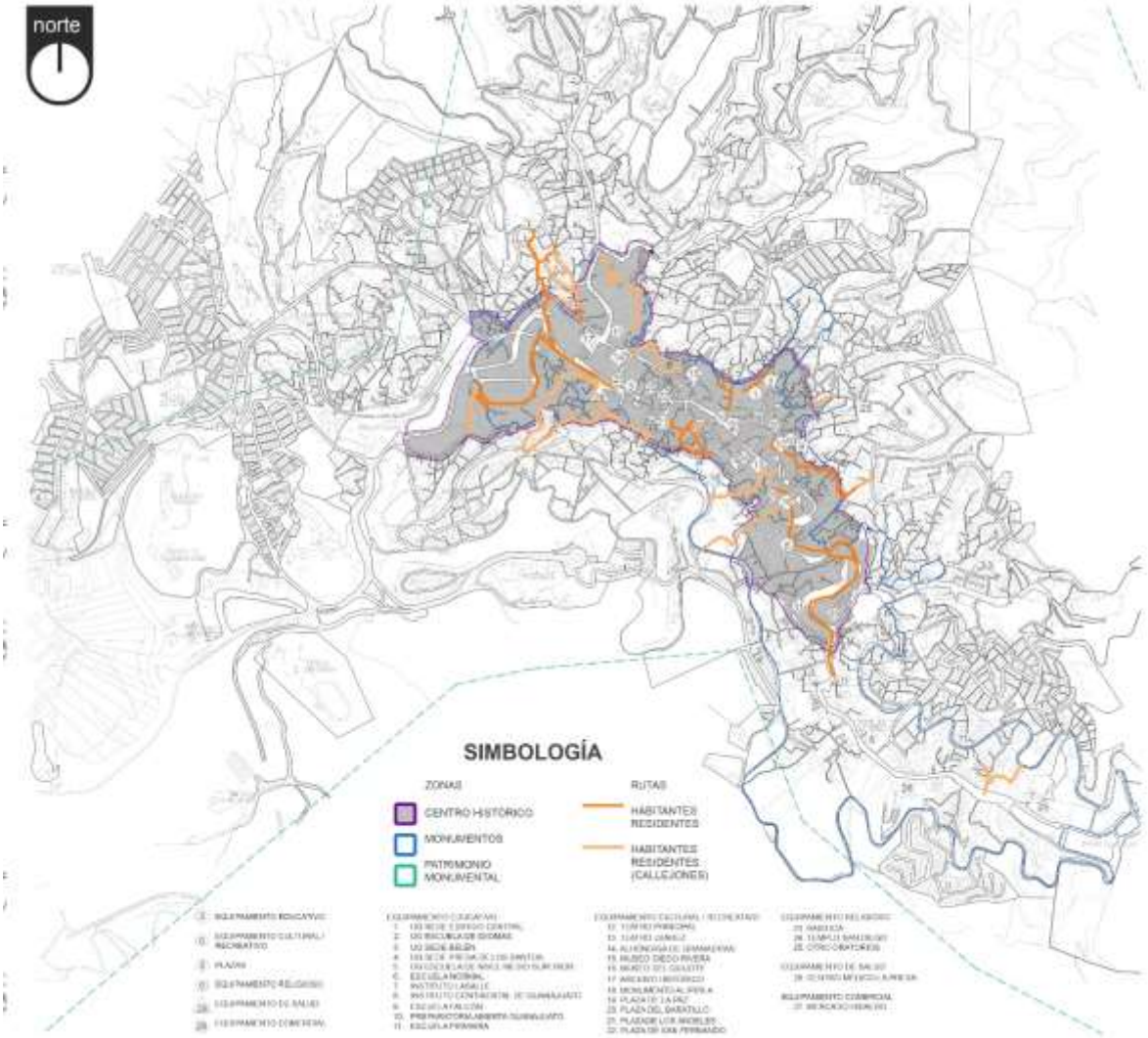

norte
SIMBOLOGÍA
ZONAS
CENTRO HISTÓRICO
MONUMENTOS
PATRIMONIO MONUMENTAL
RUTAS
HABITANTES RESIDENTES
HABITANTES RESIDENTES (CALLEJONES)

IMAGEN 7

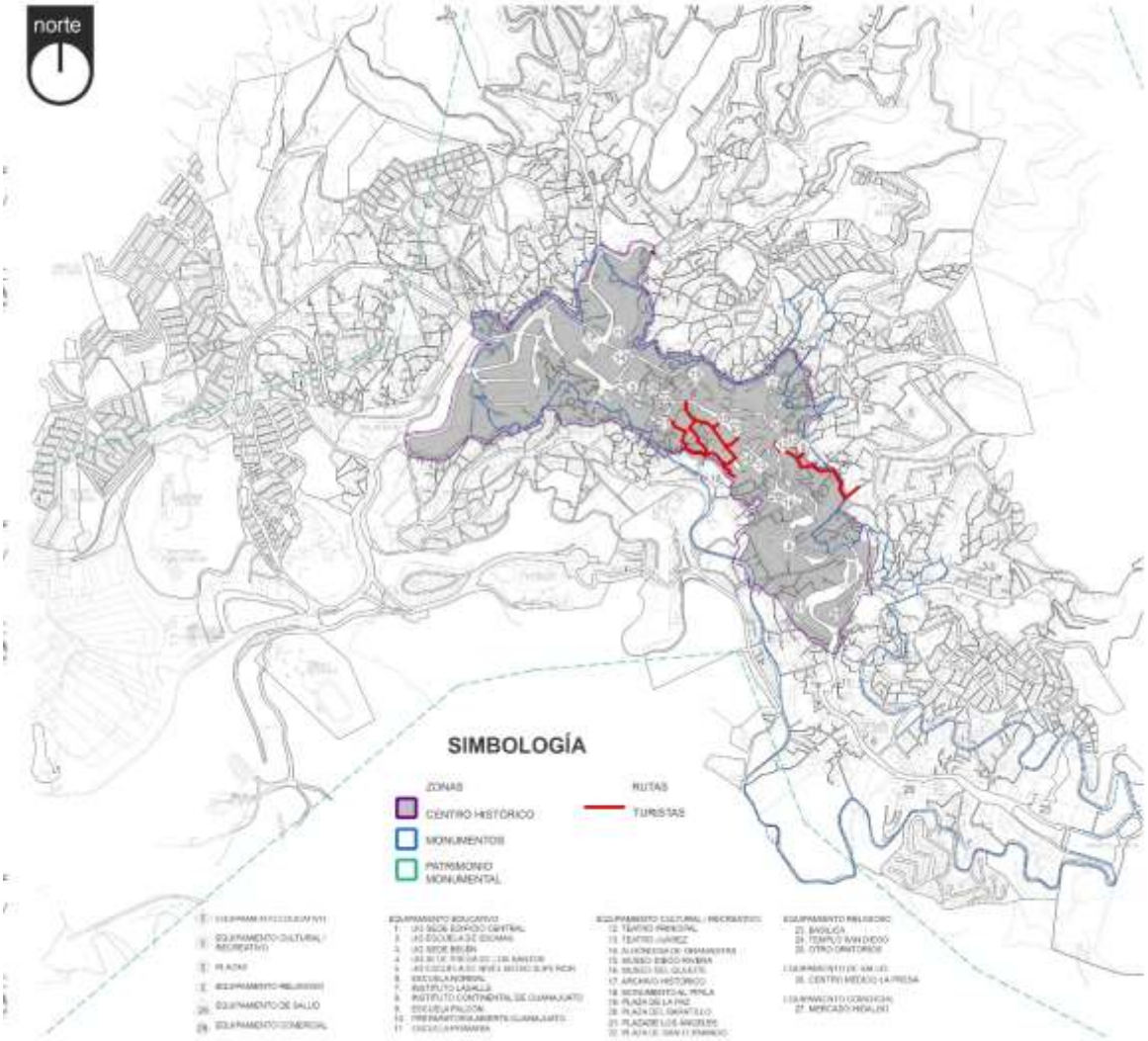

norte
SIMBOLOGÍA
ZONAS
CENTRO HISTÓRICO
MONUMENTOS
PATRIMONIO MONUMENTAL
RUTAS
TURÍSTAS

IMAGEN 8

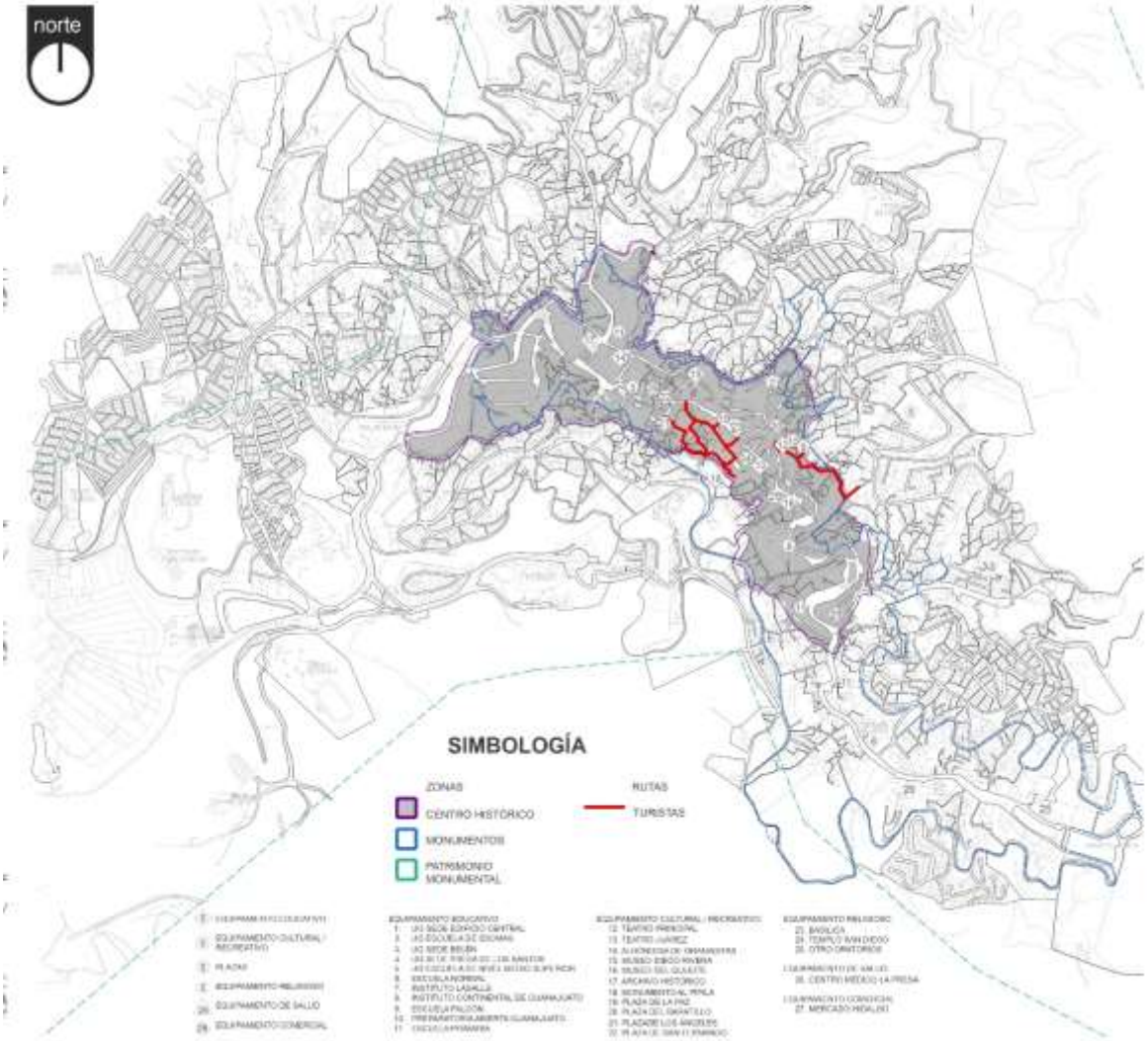

norte
SIMBOLOGÍA
ZONAS
CENTRO HISTÓRICO
MONUMENTOS
PATRIMONIO MONUMENTAL
RUTAS
TURISTAS

IMAGEN 9

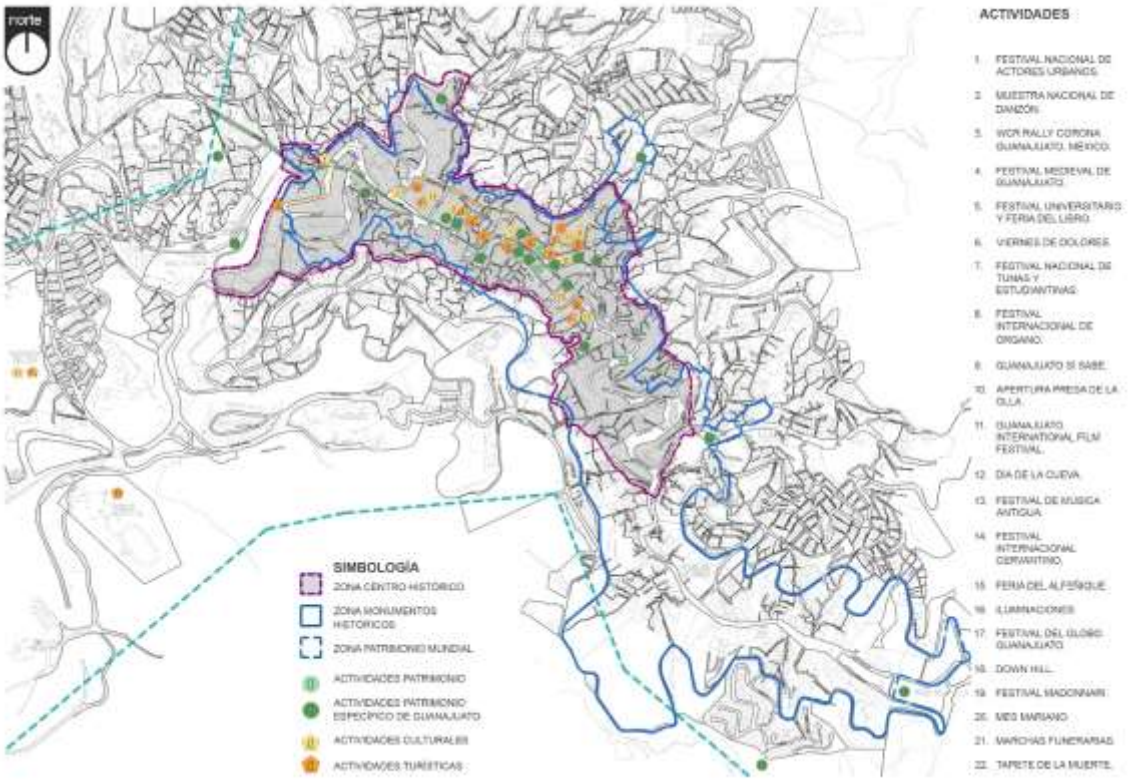


IMAGEN 10

REPENSAR EL CUIDADO AL PATRIMONIO CULTURAL Y ARTÍSTICO: EVENTOS NATURALES EN TAXCO 2017

Silva González, Jaime
Gama Avilez, Romelia

REPENSAR EL CUIDADO AL PATRIMONIO CULTURAL Y ARTÍSTICO: EVENTOS NATURALES EN TAXCO 2017.

I. ANTECEDENTES.

El patrimonio cultural, representado en este caso de estudio, por los edificios emblemáticos de una época de origen pujante, de un pueblo con vocación minera en la colonización española en México, tiene nexos en la actualidad con la actividad turística y económica del lugar, al mismo tiempo que representan en sí mismos en muchos de los casos, expresiones artísticas, ya sea en sus ornamentos arquitectónicos o los implementados en su interior como los retablos, pinturas y esculturas de gran significado en el imaginario actual del pueblo de referencia, en este caso se trata de una ciudad del sur de México, que es conocida a nivel nacional e incluso internacional, precisamente por su configuración urbana, arquitectónica, su actividad artesanal platera derivada de los orígenes y desarrollo minero de este sitio.

II. DESARROLLO DEL PUEBLO MINERO DE TAXCO EN LA ÉPOCA COLONIAL.

La ciudad de Taxco es consecuencia histórica de la implantación de campamentos mineros de exploración y posterior explotación de mineral en esta zona, los residentes españoles, enviados por Hernán Cortés se establecieron primero, de manera provisional en los diferentes sitios donde se hacían las exploraciones para la localización de vetas de plata y otros metales, iniciando desde el sur a unos 15 kilómetros donde los nativos explotaban de manera rudimentaria el cobre y la plata, asentándose definitivamente en lo que hoy es la ciudad de Taxco en 1529, según algunos historiadores.

Por la conformación montañosa del terreno, la construcción de las haciendas de beneficio de mineral estaba asentadas en laderas con pendientes considerables desde los 15° en adelante. De igual forma se fueron construyendo edificios de diferente uso, entre ellos y en mayor número los dedicados a vivienda, librando las pendientes fuertes con callejuelas que siguieron lo que consideraron el mejor trazo rodeando las colinas e interconectando entre ellas con las menores pendientes posibles, aunque hoy en día se observan varias calles de origen colonial que son de extrema dificultad para circular, ya sea para el peatón o para los vehículos que son conducidos por esas calles que ahora se convirtieron en parte de la ciudad moderna.

Este asentamiento original siguió el patrón de barrios, para asignar diferentes sectores sociales de aquella época: los de los trabajadores comunes, los capataces y jefes de mina, los administrativos junto con la nobleza española, los cuales, éstos últimos, ocuparon los sitios centrales del poblado en lugares preferentes y con menores pendientes.

Después, a lo largo de los siglos XVI al XVIII la actividad económica se mantuvo estable, con altibajos normales, una segunda bonanza se presentó a mediados del XVIII cuando el minero José de la Borda, a raíz de la abundancia en la explotación minera, y en agradecimiento, mandó construir la magnífica iglesia de Santa Prisca, considerada una de las obras de mayor relevancia del barroco mexicano. Convirtiéndose en símbolo del poder económico y, además como elemento para acrecentar la fe y devoción religiosa que se propagaba entre los españoles y criollos y se inculcaba con mayor fuerza a los nativos.

Esta segunda época de bonanza fue la que propició en forma relevante el incremento de la población, tanto por la mayor producción minera como por la misma construcción de Santa Prisca, como edificio principal, y de igual manera las parroquias y templos de los barrios, mismos que se construyeron a lo largo de la etapa de colonización, como de los edificios de gobierno y casas de los mineros, hechos que demandaron una cantidad impresionante de trabajadores, muchos de los cuales terminaron tomando la residencia con sus familias en esta ciudad.

VISTA LATERAL DE LA IGLESIA DE SANTA PRISCA, PRINCIPAL HITO DE TAXCO. 2016. FOTOGRAFÍA DE LOS AUTORES

La imagen urbana también se vio mejorada a partir de ese segundo periodo de riqueza, se empedraron las calles principales y don José de la Borda mandó mejorar las plazas y colocar fuentes en ellas para hacer una ciudad que mostrara su fortaleza económica. De esta manera se configura la traza urbana, la cual no ha sufrido cambios en la actualidad.

A los barrios antes mencionados se les implementaron cada uno con sus respectivas iglesias y atrio, para las actividades de la creciente imposición y asimilación religiosa, motivando a realizar festividades propias de la península Ibérica, que pronto se fueron entretejiendo con las propias costumbres nativas, creando de esta manera una rica expresión sincrética.

Con el curso de los años y la mayor explotación de mineral, se fue incrementando el número de pobladores tanto nativos como criollos y españoles, en el orden descrito. Por lo tanto las construcciones de factura colonial, de igual manera se incrementaron adaptándose a la conformación geomorfológica y a la ampliación lineal de las calles establecidas.

III. DECAIMIENTO DE LA PRODUCCIÓN MINERA EN LA ÉPOCA INDEPENDIENTE HASTA LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

Durante los años del movimiento de independencia y de la revolución, quedaron semi paralizadas las actividades mineras en el país, lo que significó un retraso en la economía del mismo y el estancamiento en el desarrollo de los pueblos. Hasta ésta etapa, la configuración urbana de este pequeño pueblo, no tuvo problemas para soportar las actividades que se desarrollaban, puesto que poco cambiaron desde la fundación, siglos atrás.

IV. NUEVAS VOCACIONES Y POTENCIALIDADES ECONÓMICAS A PARTIR DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

Las primeras décadas del siglo XX vieron el renacimiento de esta ciudad, tanto por la renovación de la actividad minera como por el "descubrimiento" de ésta como destino turístico debido a la conformación paisajista con su traza y tipología constructiva de origen colonial como al desarrollo artesanal de la plata que implementó el Sr. William Spratling, originario de los Estados Unidos, con sus talleres, como al posterior desarrollo de esta actividad en la mayoría de las familias del lugar, que encontraron una forma de sustento económico dadas las circunstancias de la explotación del metal como de la afluencia turística que se incrementó a partir de los años 50 del siglo

IV.1 El papel preponderante del turismo en Guerrero a partir de 1940.

A partir de la década de 1960 la vida le sonrió a la mayoría de taxqueños en cuanto a la economía, las familias prosperaron con la doble ventaja que daba el turismo y la venta de artesanía de plata. Hubo muchos que construyeron sus viviendas con los mejores materiales existentes en esos años, sin embargo, también hubo muchos, que al tener dinero disponible en cantidades mayores que las de subsistencia, se volvieron soberbios y le dieron la espalda a los valores tradicionales de la ciudad, como el estilo colonial, característico del lugar, alterando las construcciones para adaptarlas a los usos actuales como aberturas de grandes vanos para accesos de vehículos o para apertura de locales comerciales.

IV.2 El inicio de la conciencia de la salvaguarda y conservación de patrimonio en esta ciudad.

Como resultante directa del impacto de la asimilación religiosa en la ciudad de Taxco, se muestra de manera física palpable la imagen urbana de la misma. Al observar las panorámicas que ofrece el asentamiento urbano, con sus grandes diferencias altimétricas en su conformación topográfica se percibe que no es igual a la de la mayoría de los pueblos de Guerrero, se trata de un asentamiento de origen español, conservado bajo esa tipología colonial; luego enseguida se percata el observador que sobresalen en muchas partes del asentamiento, construcciones que hasta la fecha conservan el uso litúrgico religioso, con un buen estado de conservación debido este al cuidado regulatorio que se impone mediante la "junta de conservación y vigilancia" y al mismo tiempo por el mencionado uso y mantenimiento que le dan sus administradores. Cuando este observador se entremezcla con la gente del lugar, entiende este mundo de asimilación religiosa volcada en diferentes elementos materiales, hechos y actitudes, muchos de los cuales no van de la mano directamente de la fe, ni hacen necesario este vínculo, sencillamente son expresiones derivadas de aquella.

IV.3 Declaratorias y leyes para la protección de patrimonio y su contexto en Taxco.

Por fortuna, y preocupados por el futuro de la floreciente ciudad, se crea en enero de 1978 la ley 174 de conservación y vigilancia de Taxco de Alarcón Guerrero, para vigilar la conservación de los edificios construidos en todos sus elementos, así como regular la tipología constructiva de obra nueva, como la señalética del lugar.. En 1990 aparece en el diario oficial de la federación, la declaratoria de la ciudad de Taxco, como zona de monumentos históricos, con lo cual se refuerza su protección; la ley 174 fue abrogada en el año 2015 para sustituirla con la ley número 685, en los mismos términos de conservación del patrimonio de Taxco.

IV.4 La densificación de las ciudades, masificación del turismo y preponderancia de las actividades económicas.

En pleno siglo XXI la ciudad de Taxco con todo lo que representa de sitio patrimonial cagado de historia y signos tangibles e intangibles de otras épocas, se ha ido transformando al ritmo impuesto por diferentes tendencias histórico temporales y ahora más que nunca en conveniencias económicas surgidas del neoliberalismo, que están atacando directamente las representaciones edilicias como las actitudes de los pobladores locales que se han segado por esta vorágine de superación económica, la cual no tendría mayores consecuencias si no viniera implementada por la destrucción de la conciencia de pueblo colonial con todas sus implicaciones de la falta de conciencia histórica para conservar el tipo de construcciones, desatendiendo lo que frágilmente defiende la junta de conservación y vigilancia, la insensibilización paulatina de la valorización del patrimonio que se tiene a la vista y del que se forjó con la devoción cristiana traída (inducida por razonamiento o por la fuerza) por los españoles, lo cual creó un ambiente de prosperidad tanto económica como de valores personales y de grupo.

Por lo que el diagnóstico propuesto de esta investigación es el siguiente.

- Falta de conciencia del valor arquitectónico y urbano que tiene la ciudad.
- Invasión de actividades estresantes regidas por el signo económico.
- Tibia actuación de la junta de conservación en cuanto a la defensa del patrimonio.
- Alteraciones de leves a graves en la imagen de la ciudad colonial por ignorancia y por prepotencia o conveniencias económicas.
- Alteración de las costumbres originarias por asimilación de otras.
- Falta de cohesión social por la des territorialización de esta ciudad

CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE TAXCO Y DETALLE DE CASERÍO, 2017.
FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

IV.5 La actividad sísmica y meteorológica en Guerrero.

Siendo Guerrero, un estado que registra alrededor del 25% de la sismicidad que tiene nuestro país, debido a la entrada de la placa de Cocos (placa oceánica) por debajo de la placa norteamericana (placa continental). El punto de encuentro entre estas dos placas ocurre frente

a las costas del pacífico, desde el estado de Jalisco, hasta el de Chiapas. (Instituto geofísica UNAM. 2014); lo que refiere una región de gran exposición a sismos.

TECTÓNICA DE LA REPÚBLICA MEXICANA. 2014. GOOGLE

Referente a las características geofísicas y bioclimáticas de la ciudad de Taxco, se considera preciso acotar que el emplazamiento de la ciudad se realizó en base a las necesidades de explotación minera con el asentamiento de campamentos y posteriormente la conformación por barrios como es la estructura actual; la topografía del asentamiento es irregular con variaciones de cota de hasta 300 metros, en colinas surcadas por la principal vía de comunicación que es la carretera Nacional, construida en los inicios del siglo XX, el tipo de suelo es compacto tipo tepetate, lo que hace un soporte firme para el desplante de las construcciones. El subsuelo se encuentra parcialmente perforado por los túneles de exploración minera, misma actividad que tuvo un gran auge, pero que en la actualidad ha dejado de funcionar.

Respecto al clima de Taxco, es de tipo cálido sub húmedo, aunque en las partes altas que son el apéndice del eje volcánico central se presenta un clima sub húmedo semicálido, con una temperatura promedio anual de 18 grados C°. De acuerdo a estas dos subdivisiones climáticas también la vegetación es variada.

La conformación del suelo en la ciudad de Taxco es de una resistencia considerable tipo III al tener compactos de tepetate, lo cual ha sido de gran ayuda por la poca resonancia de las ondas sísmicas, muy diferente a las de la ciudad de México, por ejemplo, donde los terrenos arcillosos crean un efecto de ampliación de resonancia sísmica creando zonas de amplitud máxima de onda como si se tratara de la membrana de un tambor (Instituto Geofísica UNAM, 2014) Sin embargo la cercanía de los epicentros donde se generan los deslizamientos de las placas tectónicas, es decir en la placa de Cocos, activa en las costas de Guerrero y Oaxaca principalmente, afecta el comportamiento geológico de todo nuestro estado. A lo largo de los siglos ha existido actividad tectónica de las placas, con deslizamientos más agresivos en ciertos años, como el que produjo el sismo de 1985, que afectó gran parte del sur del país, pero con consecuencias desastrosas en la ciudad de México. No obstante que las construcciones de manufactura colonial que es el tema de este artículo no han sufrido daños severos, es preocupante sus sistemas y métodos de conservación, ya que como lo menciona Meli: se acepta generalmente, que los edificios que han subsistido durante siglos sin daño, o efectos

menores, han dado prueba suficiente de su seguridad; sin embargo, hay situaciones en que ese argumento no es válido, pues la capacidad del edificio para resistir efectos sísmicos puede irse reduciendo con el tiempo por diversas razones; en primer lugar por el deterioro natural de los materiales, pero también por debilitamiento debido a efectos de sismos anteriores y por modificaciones a la estructura, con las que puedan haber disminuido su resistencia ante sismos. (Meli Roberto, 1998. P: 93)

Un factor importante en la construcción de edificios en la época colonial fue el conocimiento adquirido a través de la práctica y el error durante siglos, el conocimiento del terreno fue de vital importancia, así como el sistema utilizado para la cimentación, ésta de acuerdo a las proporciones del edificio debería ser precisa como lo consigna Paladio: De todos los errores que se puedan cometer en la construcción, los más peligrosos son los que se hacen en la cimentación, porque provocan que la obra se derrumbe y no pueden corregirse, sino con gran dificultad. (Paladio Andrea, 2005. P: 30)

Con la experiencia constructiva de los sistemas arquitectónicos de la colonia, incluyendo los conocimientos prehispánicos, los arquitectos y alarifes españoles, y posteriormente mestizos, implementaron nuevos conocimientos de acuerdo a las características de las regiones, asumiendo las consecuencias que podrían tener los edificios en cuanto a los diferentes tipos de suelo y los efectos que podrían suscitarse con los movimientos sísmicos.

La respuesta constructiva la origina estructuras con gruesos muros de carga con una gran rigidez, de escasa altura y construidas con una gran simetría y orden en sus diferentes plantas. Es decir, resultan con una unidad estructural contenida por los esfuerzos directos que logran los apoyos, arcos y bóvedas. (Rojas Jorge, 2002. P: 24). Otra respuesta constructiva a cargas provocadas por sismos incluyó la adición de contrafuertes, arcos arbotantes adosados a la mampostería, los cuales fueron necesarios al cambiar la cubierta de madera (típicas hasta la primera mitad del siglo XVII) por cúpulas y bóvedas de mampostería de conglomerado y ladrillo.

Las construcciones coloniales en Guerrero, tienen los cimientos y apoyos verticales conforme a los conocimientos descritos, atendiendo, además del tipo de suelo, a las proporciones en altura cuyo peso se debía soportar; sin embargo, los años de deterioros acumulados han dejado huella en varios de ellos, y la parroquia de Santa Prisca de Taxco no es la excepción, como lo consignó el INAH en junio del 2013: El Templo de Santa Prisca, el principal monumento de Taxco, es una de las construcciones que sufrió grietas por el temblor del 16 de junio (CNN INAH, 2013).

TEMPLO DE SANTA PRISCA Y SAN SEBASTIÁN EN TAXCO. FOTOGRAFÍAS DE LA AUTORA

Una de las fallas graves más frecuentes en edificios históricos es el colapso de bóvedas y techos, debido a los movimientos de los muros laterales, por tal motivo es reiterada la indicación de fabricar muros de un espesor considerable y adicional a ellos por la parte exterior la construcción de contrafuertes. En las cúpulas no es muy común pero se usan también contrafuertes tipo botarel, como los adosados en los templos de Tepecoacuilco y Huitzuco, de la zona norte del estado, Para distribuir los empujes debido al coseo. Otros elementos en condiciones de riesgo son las torres, por su esbeltez en este sistema constructivo.

En cuanto a los sismos, se concluye determinando cuales son los efectos que los sismos producen a las construcciones por lo que a éstas afectaciones sísmicas que obviamente están en función de las magnitudes se les denomina intensidad sísmica, para lo cual es determinante también la zona en que se registra el sismo, el epicentro y la distancia de este, respecto al sitio de referencia, ya que la magnitud registrada en un sismo tiene diferentes consecuencias (diferente intensidad) dependiendo del estos factores.

Es importante mencionar las causas de los daños estructurales que se produjeron en las edificaciones de la ciudad de México a raíz del sismo de mayor magnitud registrado en los últimos años, correspondiente al sismo de septiembre de 1985, y aunque este análisis se hace en edificaciones relativamente recientes, algunas constantes llegaron a afectar a monumentos históricos, entre los cuales se destacan, los que abajo se mencionan (Nieto José, et.al, 1989. P:7) Al respecto, es preciso señalar que siendo la ciudad de México un laboratorio nacional en el que se reflejan varios problemas de diferente índole que tienen gran similitud con otras entidades federativas del país, así mismo, las causas que enseguida se mencionan, son las mismas que han ocurrido en los recientes hechos acontecidos a raíz del sismo del 19 de septiembre de 2017. Teniendo la experiencia de 1985 y ahora, después de tres décadas, resulta verdaderamente preocupante, ver los mismos errores.

▪ Errores en la concepción y el diseño arquitectónico entre los factores que influyen son: Asimetría, Excesiva discrepancia en las relaciones largo/ancho y o alto/ancho, planta baja débil y Holgura insuficiente en las colindancias.

▪ Inadecuación del sistema estructural: Modelación estructural inadecuada, Influencia de elementos nominalmente no estructurales de intervenciones anteriores, conexiones entre elementos verticales y horizontales inadecuados. Choques entre estructuras vecinas, materiales con diferentes propiedades mecánicas e incompatibles entre sí.

▪ Fallas en cimentaciones y fallas por supervisión deficiente o insuficiente, aunado a esto la falta de mantenimiento en los inmuebles históricos y las modificaciones o alteraciones e incluso el cambio de uso fueron también factores que influyeron en las fallas estructurales.

Con la presencia de un sismo, la infraestructura de un edificio suele comportarse con desplazamientos al unísono que el suelo; sin embargo por inercia, la masa del edificio tiende a oponerse a este desplazamiento dinámico, (Bazán Enrique, 2002. P: 29) siendo mayor la oposición en los elementos estructurales de la superestructura que aquellos que componen la infraestructura del edificio, ya que el movimiento sísmico del suelo que se transmite a los edificios es el que tiende a dirigir el movimiento de este.

Con ello se generan fuerzas de inercia producidas por la vibración del mismo movimiento y se transmiten a cada uno de los elementos componentes estructurales mediante trayectorias que se dirigen en función de su configuración estructural, lo cual genera esfuerzos y deformaciones que ponen en peligro la estabilidad de las edificaciones sobre todo, aquellas construcciones históricas más sensibles a estos efectos.

La respuesta sísmica de los monumentos históricos presenta diferencias sustanciales con respecto a la de los edificios modernos comunes. Estas diferencias se derivan básicamente de las distintas formas arquitectónicas y estructurales de los edificios, así como de los materiales con que han sido construidos los edificios antiguos que no tienen la misma capacidad de trabajo para absorber grandes esfuerzos a tensión como los contemporáneos y que resultan ser muy significativas, impidiendo una continuidad entre los elementos y dando lugar a mecanismos muy diferentes para absorber los efectos sísmicos.

En el caso de la Ciudad de México, la interacción de estructuras extraordinariamente rígidas y masivas como las de los edificios históricos, con un suelo sumamente blando y deformable de arcillas, sobre las que están desplantados se modifica sustancialmente las vibraciones inducidas por un sismo, mientras que para los edificios modernos este efecto es de mucho menor importancia, ya que la rigidez que ellos presentan son totalmente diferentes.

A pesar de que la ciudad de México registra actividad sísmica periódico debido a las condiciones mecánicas del suelo y de lo que afirmaba el Arq. Bernardo Calderón Cabrera acerca de la frecuencia de los terremotos más representativos que se suscitan cada 70 años, Jorge Antonio Rojas afirma que la actividad se acelera, reduciéndose a los 25 ó 30 años, consecuencia de la "alteración de la mecánica de suelos" (Rojas Jorge, 2002. P: 119-120).

TEMPLO DE TEPECOACUILCO, HUITZUCO Y ATENGANGO DEL RÍO EN LA ZONA NORTE DEL ESTADO DE GUERRERO, EN DONDE SE REGISTRARON LOS MAYORES DAÑOS A RAÍZ DEL SISMO DEL 19 DE SEPTIEMBRE DE 2017.

Fotografías de autores

Por otro lado, los factores bioclimáticos que afectan a las superficies de piedra son: los producidos por líquenes formados por hongos y algas que conviven simbióticamente produciendo hidrato de carbono, que por un lado debilitan las capas superficiales de la piedra y además producen manchas oscuras o de diferente coloración que demeritan la imagen estética de los edificios; las plantas que al encontrar humedad en la superficie echan raíces dañando los paramentos además de acumular más humedad que es dañina para la construcción ejemplo común de ello es el ortigo; el aire que al paso de mucho tiempo erosiona las superficies expuestas, el agua, que al encontrar grietas en las superficies va dañando los materiales, sistemas constructivos y hasta estructuras si no es solucionado.

La combinación de lluvia y sol, amalgaman elementos bioquímicos que afectan de igual manera las cubiertas y muros expuestos, creando entre otros el calcín que es una enfermedad de la piedra.

Así mismo, las afectaciones por las políticas y el ritmo actual de la modernidad, a partir del siglo XX y más concretamente hacia finales del mismo, se ha acelerado el ritmo de vida acumulado en las ciudades, con lo cual aumentan las densidades de construcción, los problemas viales y la consecuente contaminación atmosférica, sonora y visual, y se generan una serie de conflictos sociales y económicos que afectan las políticas y la forma de vida en estas urbes. Por consiguiente, los edificios históricos están expuestos a los efectos derivados de la vida moderna, donde también están expuestos los valores y las tradiciones de los habitantes ahora en un mundo que induce a la total globalización.

Sin embargo, los mayores deterioros y alteraciones en estas edificaciones no se deben a los temblores (y efectos medio ambientales) sino al inadecuado mantenimiento, nula conservación e intervenciones destructivas, por ejemplo: eliminación de muros, crujías o la sobrecarga debido a agregados incluso de niveles completos. (Rojas Jorge, 2002. P: 25).

V. CONCLUSIONES.

Los sistemas constructivos de la época colonial han demostrado ser de una gran nobleza, sin embargo hay una clara necesidad de crear una conciencia histórica de los pobladores de las ciudades donde éstos se encuentran asentados, dicho conocimiento debe

hacer brotar una nueva conciencia de apropiación y de arraigo hacia esa parte de nuestra historia que es nuestro legado cultural, de tal manera que la sociedad civil al frente, conduzca las acciones que los gobiernos deben de ejecutar en beneficio de dichos monumentos patrimoniales, con acciones de restauración, conservación y promoción para su uso en actividades alternas que la vida moderna exige y que sin tener que construir otros edificios nuevos, aprovechemos su potencial espacial e histórico que nos ofrecen.

La ciudad de Taxco de Alarcón, en su desarrollo y evolución ha pasado por diferentes etapas, de inicio, formación y consolidación, en cuanto a ciudad con patrimonio histórico, desarrollo económico y actividad turística, llegándose a crear una conciencia y aprecio por su origen de parte de sus pobladores, al menos de las generaciones de mediados a finales del siglo XX. Sin embargo, este postulado, se rompe con el desequilibrio de la explotación masiva de sus recursos, que paradójicamente son su sustento. Por tal motivo expresado así, en términos genéricos, es necesario retomar dicha conciencia de los orígenes y evolución, en el planeamiento de la protección al patrimonio artístico - edificado, tomando en cuenta los deterioros causados (además de los antrópicos), por efectos de contingencias de origen natural como sismos, para lo cual se recalca la hipótesis de que en la medida de que los habitantes y gobiernos de este lugar histórico tomen conciencia de la protección al patrimonio de su ciudad y lo vuelvan en programas y acciones a favor de la conservación del mismo, así será el provecho, expresado en un círculo virtuoso de sustentabilidad – beneficio colectivo, del que podrán gozar tanto la generación actual como las próximas.

En forma general se puede aseverar que las entidades de gobierno y la sociedad civil no están preparadas para afrontar contingencias naturales:

A pesar de que estos eventos generan un gran impacto negativo en la industria turística, no parece haber mucha planificación proactiva por parte de sus actores, ya que en general se reconoce que solo las grandes empresas se preparan de forma competitiva y ventajosa para reaccionar ante eventos inesperados, creando las condiciones de entorno para que las decisiones tomadas antes de un desastre o crisis, les permita una respuesta rápida y organizada, entregándoles una dirección clara a seguir…(Madrid Peralta, 2012, pág. 44).

Esta propuesta incluye al turismo responsable como base del desarrollo, promoción y conservación del patrimonio. Esto no solo incluiría el adiestramiento y culturización de personas en contacto directo con los visitantes como guías de turismo y personal de hoteles, restaurantes y lugares de visita, sino también clases y adiestramiento en los diferentes niveles escolares, de temas de historia, identidad, apreciación del arte, comunicación y las necesarias para apropiarse realmente del tesoro cultural y lo que representa para el sustento físico y espiritual como individuos y como colectividad.

Las universidades juegan un papel preponderante en el monitoreo de alteraciones y daños que puedan presentar los elementos tangibles del patrimonio cultural y artístico, conjuntamente con organismos del gobierno federal como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Juega un papel de gran importancia, el concurso de las autoridades de gobierno federal, estatal y local en la pre disposición de recursos para la protección del ambiente patrimonial y artístico, entendido como una inversión en beneficio de la colectividad, en el ámbito social, cultural, artístico, económico y de sustentabilidad en el más amplio sentido.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Instituto de Geofísica, servicio sismológico Nacional. Reporte de Sismo. 2014. UNAM.

Madrid Peralta, A. (2012). Análisis comparativo de experiencias internacionales exitosas sobre reconstrucción productiva en Destinos turísticos afectados por desastres y situaciones de crisis. En U.C. Chile, *Patrimonio turístico en Iberoamérica, experiencias de investigación, desarrollo e innovación*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Central de Chile.

Meli Piralla Roberto. (1998). *Ingeniería estructural de los edificios históricos*. Fundación ICA. México.

Nieto Ramírez José Antonio y Trigos José Luis. (1989). *Construcción y tecnología*.

Palladio Andrea. (2005). *Los cuatro libros de Arquitectura* (de la versión en inglés de IssacWare 1738). UAM. Editorial Limusa. México.

Rojas Ramírez Jorge Antonio. (2002). *Configuración estructural de la arquitectura del siglo XIX*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

Viladevall I Guasch. (2003). *Gestión del patrimonio cultural. Realidades y retos*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

CNN INAH, (2013).

EL ESPACIO PÚBLICO DE RECEPCIÓN EN LA CIUDAD DECIMONÓNICA MEXICANA, EL CASO DEL "PUENTE DE LAS MONAS" EN CELAYA, GUANAJUATO

Sil Rodríguez, José Luis

EL ESPACIO PÚBLICO DE RECEPCIÓN EN LA CIUDAD DECIMONÓNICA MEXICANA, EL CASO DEL 'PUENTE DE LAS MONAS' EN CELAYA, GUANAJUATO.

I. INTRODUCCIÓN

La recepción de personajes se localiza a medio camino entre la fiesta como evento sociocultural y la ceremonia oficial como acto político-administrativo, el tema que nos ocupa no es estrictamente una fiesta pues su propósito no es únicamente celebrar un acontecimiento, pero tampoco es rigurosamente un ceremonial político porque su intención no es investir aunque sí reconocer la investidura de alguien.

La recepción de personajes es más bien un evento sociopolítico en el que al aquilatar la investidura del personaje y celebrar su llegada a la plaza se reconoce también la importancia de la población y ello es motivo de festejo, es por tanto un suceso extraordinario que requiere de testimonios excepcionales, por eso se crean símbolos que muestren la excepcionalidad del hecho o se dota de simbolismo a objetos o sitios existentes con ese fin.

En esta idea notamos tres conceptos que constituyen los ejes conceptuales de nuestra indagatoria: la fiesta, el ceremonial político y la recepción, cada uno de ellos con fines y procesos diferentes pero emparentados en su expresión. Analizamos en nuestra disertación sobre tales nociones los planteamientos de diversos autores entre ellos Emile Durkheim y Calude Levi-Strauss.

II. LOS RITOS

Durkheim (2007) identifica dos tipos de culto: el culto negativo cuya finalidad principal radica en establecer diferencia entre cosas profanas y cosas sagradas, y el culto positivo cuyo objetivo está en definir los actos que otorgarán al grupo social los beneficios de la veneración, pero también define los momentos, tiempos y secuencias en que tales actos (los 'ritos') deberán realizarse.

El autor identifica como fin último del culto la hermandad del grupo social y adquirir la convicción de pertenecer a una estirpe definida por rasgos que los fraternizan, para ello se requiere que el grupo arribe a un estado de efervescencia colectiva que propicie la confraternización de cada uno de los miembros para lograr el todo, ganar la 'efervescencia colectiva' es tarea y objetivo del rito.

Así, el culto positivo adquiere forma de fiesta para celebrar la consubstanciación del clan, pero los rasgos compartidos son sentimiento no materialidad por lo que su entidad debe ser refrendada periódicamente para garantizar su supervivencia; el rito cumple también esta función y de ahí el sentido festivo, ser parte de una estirpe y ser parte de una unidad mayor: la naturaleza.

Para Durkheim (2007), una forma de culto negativo son los ritos piaculares[1] que tienen como objetivo solemnizar una fecha negativa o un acontecimiento doloroso, este tipo de ritos

[1] Del latín *piaculum* a cuyo significado 'expiar', Durkheim agrega la connotación de 'desdicha'

busca expiar al evento pernicioso eliminando su carga dañosa y al hacerlo se lo sacraliza, se evitan así en el futuro mediato e inmediato calamidades que afecten al clan o a cualquiera de sus miembros.

III. EL PENSAMIENTO SALVAJE

Levi-Strauss (1964) compara al pensamiento científico y al pensamiento salvaje o pensamiento primitivo, denominado así por encontrarse en la base del pensamiento; acota como diferencia esencial entrambos el sentido de su construcción, pues el pensamiento científico crea estructuras partiendo de acontecimientos mientras el pensamiento primitivo o pensamiento mítico crea acontecimientos desde las estructuras.

La estructura cardinal del pensamiento mítico es el lenguaje basado en signos y en la representación mimética, representa al objeto imitándolo, en tanto que la ciencia también se apoya en el lenguaje y en la representación metafórica, a base de conceptos.

El pensamiento mítico se basa en mitos y ritos cuyo valor reside en ser una forma de conocer y organizar la realidad habitual asignando un lugar y una función a cada objeto y a cada acontecimiento percibido con los sentidos, los mitos y ritos se modifican para adaptarse a nuevos descubrimientos, nuevos objetos o nuevos acontecimientos captados sensorialmente, con ellos además se transmite el conocimiento generacionalmente.

Las representaciones rituales en tanto que palabras del leguaje mítico sólo pueden serlo si su significado es unívoco, pero los símbolos pueden ser usados con un significado diferente, ello es posible por tratarse de materiales trabajados de los cuales según Levi-Strauss (1964) se reconocen elementos invariantes pese a que los significados cambien.

Esto se debe a que los significados no son intrínsecos, son representaciones 'de posición' en las que el significado cambia a partir del discurso del mito y del entorno cultural en que se lleva a cabo el ritual, en la visión general de la realidad adquieren una posición y un sentido lógicos pese a las variaciones de su significado.

Durkheim (2007) y Levi-Strauss (1964) proponen conceptos complementarios, mientras aquel establece al culto como elemento unificador a través de los ritos cuyo fin es lograr un estado de efervescencia colectiva y que al hacer referencia a condiciones de unidad o parentesco ideales requiere de ser renovado periódicamente, Levi-Strauss señala al culto o conjunto de ritos como un discurso en el que las 'palabras' -los ritos- conllevan componentes estructurales que permiten la flexibilidad del discurso y aun de los ritos.

De esta manera las celebraciones se presentan como discursos unificadores de los grupos sociales, se integran con ritos cuyos componentes elementales o estructurales permiten su uso con fines discursivos distintos por lo tanto actos u objetos iguales o semejantes pueden estar presentes en celebraciones con fines distintos o en una misma celebración cumplir funciones diferentes.

En lo hasta aquí expuesto encontramos los fundamentos de lo que será la actividad central de nuestro estudio, la recepción entendida como un ritual llevado a cabo por un grupo social con un fin específico, el reconocimiento del personaje recibido y desde éste hacia el grupo social.

IV. LA FIESTA

Gómez (1990) identifica como componentes básicos de las fiestas al entorno exterior, a los mitos, a los ritos, a la comida y a las diversiones. El primero alude a la ambientación de la fiesta y a las actividades necesarias para la ambientación; el segundo a las historias y relatos que justifican la celebración; el tercero remite al protocolo de la fiesta, así como a su simbolismo; la comida señala el consumo de viandas asociadas al rito o complemento de éste; finalmente las diversiones son acciones comunales que complementan la festividad.

Se identifican tres dimensiones de las fiestas: la económica, la política y la ideológica, (Gómez, 1990) la primera se refiere a los modelos de intercambio (aportación-beneficio) entre organizadores y sociedad, pueden ser de tipo recíproco, redistributivo, o de mercado; la segunda alude a la forma de organización de la fiesta, incluye al espacio y al tiempo, puede ser: igualitaria, jerarquizada, o estratificada.

En tanto que la ideología de la fiesta refleja ideas, valores, necesidades e intereses del grupo social, se da en tres modos distintos: vernáculo, carismático, o burocrático; de éstos destacamos a la ideología carismática que aparece cuando los valores y contenidos simbólicos son aceptados por el grupo social en su conjunto, y a la ideología burocrática que obedece a una axiología impuesta desde las cúpulas sociales o gubernamentales, en consecuencia los valores y rituales giran en torno al sentimiento nacionalista y a los padres de la patria.

Por otro lado, la fiesta y sus valores coadyuvan a la configuración de la identidad social, de esta manera ambas -fiesta e identidad- comparten un rasgo socio céntrico en el que lo percibido como propio supera en valoración a aquello que no se acepta como tal, la identidad se define entonces por las relaciones internas y con otros grupos a escala variable.

En cuanto a los objetivos de la fiesta, ésta "persigue un doble fin: la sacralización de los valores que identifican a una sociedad y le dan sentido y, la integración de los miembros y sectores en el proceso de reconstrucción permanente que le hace ser y existir como sociedad real." (Gómez, 1990, 13)

Gómez (1990) complementa lo enunciado por Durkheim (2007) y por Levi-Strauss (1964) al aportar a la visión discursiva de la fiesta y representativa del rito, la idea del entorno como conformador de la fiesta y reconoce también a la comida como parte importante de la misma, Durkheim asimismo había identificado este elemento como central en el culto.

Dado que su aportación viene del estudio de sociedades 'civilizadas' Gómez (1990) destaca las dimensiones económica, política e ideológica de la fiesta (en tanto que los autores iniciales observaron sociedades 'salvajes'), no obstante la inclusión de éstas enriquece el conocimiento de la fiesta como expresión social, finalmente concluye que la fiesta tiene como propósito la integración de los grupos sociales creando valores identitarios que definen a la comunidad como una sola, es decir la fiesta conduce a la unidad e identidad de los grupos sociales.

V. LAS FIESTAS NACIONALES

Las fiestas populares civiles de acuerdo con Ridolfi (2004) surgen como contraparte a las fiestas populares religiosas, impulsadas por la monarquía para exaltar la figura del soberano y para establecer comunicación con los súbditos, su alegoría se basaba en la exhibición de los símbolos del poder y de las jerarquías sociales.

Según Ridolfi (2004) después de la revolución francesa en 1789 se produce una transición de las fiestas monárquicas en fiestas populares bajo una estructura republicana. Aquí las fiestas populares engendran a las fiestas nacionales que se incorporan a la retórica política e integran el calendario ceremonial civil apoyando al fortalecimiento de los Estados democráticos emancipados de la monarquía y de la influencia religiosa.

En América Latina la constitución de una idea de nación -la 'religión de la patria'- se desarrolló bajo elementos contradictorios: las ceremonias de la nueva religión patriótica en apoyo a "la construcción de nuevas jerarquías sociales burguesas y la legitimación de las instituciones liberales" (Ridolfi, 2004, 141) por una parte, y la competencia de las celebraciones civiles con el calendario litúrgico religioso que trataba de mantener su hegemonía social por otro.

Empero la construcción de la religión de la patria debía tener un fundamento, así los estados de formación reciente se apoyaban en las honras militares que habían llevado a la formación de la nación. En México la institución de las fiestas nacionales se hace en torno a los 'padres de la patria' lo que obligó también a la creación de un discurso patriótico que sustentara tales actos y personajes, las fiestas nacionales coadyuvaron en la consolidación de ambos dentro una idea de nación.

Aunque Ridolfi no reflexiona sobre los constitutivos de las fiestas nacionales en el sentido de los autores anteriores, visualizamos componentes semejantes a los señalados por ellos en el arreglo de las fiestas nacionales y en el calendario bajo el que se llevaban a cabo, esencialmente en el discurso de nación manifiesto en el conjunto de ceremonias (ritos) con el fin de lograr la integración social entorno a la idea de la patria, la que a su vez otorgaría identidad a la sociedad mexicana.

VI. LA ETIQUETA

La fundación de un Estado independiente y autónomo requiere -en términos contemporáneos- de gobernabilidad, y para ello se precisa de relaciones armónicas entre los diferentes sectores de la sociedad, Torres (2001) señala esto y agrega que alcanzar tal armonía hacia finales del siglo XIX fue tarea de los manuales de urbanidad, dado que "la urbanidad es una manera de conservar el orden establecido" (2001, 282).

Los manuales de urbanidad abundaron en México en la segunda mitad del siglo XIX difundidos tanto en ediciones bibliográficas como en publicaciones de prensa como revistas y periódicos, el público al que se dirigían era jóvenes de clase media alta y alta, el objetivo era educar a una élite para que con su ejemplo se eliminara 'la barbarie' de la sociedad mexicana, tomando como modelo el europeo occidental decimonónico. (Torres, 2001)

Otro objetivo de las conductas de urbanidad era crear una identidad que uniera al grupo social practicante de tales reglas (Torres, 2001), habiendo pasado México por un largo periodo de guerras intestinas la poca idea de nación generada en el virreinato se había perdido, por lo que era oportuno tanto para la formación de la identidad nacional como para sustentar la idea de paz generalizada la adopción de reglas de etiqueta y pautas de urbanidad que normaran la vida nacional.

De esta manera las reglas de etiqueta se incorporan a las celebraciones públicas, solemnizando dichos actos y ejemplificando la manera de aplicar las pautas conductuales de los manuales de urbanidad para alcanzar el refinamiento que la condición civilizada requería.

En la primera mitad del siglo XIX las conductas sociales que regían la vida social y pública se jerarquizaban en dos niveles: la vida laboral y la vida cultural incluida la vida social, que en el inicio era limitada y que al correr del siglo y ya entrada la segunda mitad de éste, se relajó la permisividad de fiestas públicas surgiendo diferentes tipos de fiestas o reuniones. (Miranda, 2007)

El carácter privado de las fiestas que los políticos protagonizaron en las décadas anteriores al porfiriato, se ramificó a la moda de los homenajes públicos. El propósito de este tipo de sociabilidad no radicó en la fiesta *per se*, sino en su simbolismo y en la búsqueda de mecanismos de acercamiento al pueblo. [...] Esto quiere decir que al mismo tiempo que se legitimaban las alianzas políticas, también se le brindaba un lugar primordial a la procuración de manifestaciones de apoyo y de respaldo público. (Miranda, 2007, 51)

VII. LAS CELEBRACIONES EN GUANAJUATO

En México y en particular en el Estado de Guanajuato se desarrolló el sentimiento nacionalista durante el siglo XIX a partir del movimiento de independencia iniciado en 1810 y concluido en 1821, tarea que se dificultó debido a las disputas entre independentistas y grupos que promovían la protección europea bajo un esquema monárquico, dichas contiendas se reflejaron en constantes intercambios en el poder que llevaron incluso a la instauración de dos períodos imperiales: el primero con Agustín de Iturbide como Emperador de México entre 1822 y 1823 y la segunda con Maximiliano de Habsburgo como Emperador de 1864 a 1867, con intermitentes periodos de gobierno de los grupos republicanos entre ambos imperios.

Sin embargo, pese a las luchas políticas y militares por la toma del poder, durante todo el siglo XIX se dieron expresiones festivas tanto en el ámbito religioso como en el político y aún en el contexto cotidiano, así extendimos el análisis de nuestras variables al siglo XVIII a efecto de establecer contraste entre las manifestaciones conmemorativas en el virreinato y en el periodo independiente incluyendo al porfiriato, lo que dilató el sondeo hasta la primera década del siglo XX.

Territorialmente circunscribimos la exploración documental al enclave guanajuatense, empero incluimos algunas manifestaciones en otros territorios como Veracruz y la Ciudad de México con el objeto de cotejar las celebraciones abajeñas con las de otras regiones de nuestro país.

Así, de la consulta de AHUG, AHGEG, AHPFM, Marmolejo (2015), Municipio de Celaya (2007) y Velasco (1947a, 1947b, 1948) desde el siglo XVIII y hasta 1910 registramos 63 actos festivos desarrollados principalmente en la capital del Estado, de ellos el 67% corresponden a actos de carácter oficial, 23% a eventos de corte religioso y 10% a acontecimientos de orden ciudadano. Observamos cómo son abrumadora mayoría los actos oficiales, es decir los de orden político, y muy escasas las expresiones populares.

Al comparar el siglo XVIII con los siglos XIX y XX, encontramos que en el final del periodo virreinal las celebraciones oficiales ascienden al 40% en tanto que las religiosas suman el 60%, y de las ciudadanas no tenemos registros. Aquí observamos la predominancia de la actividad religiosa sobre la gubernamental y la popular, lo cual denota una alta incidencia del clero en la vida cotidiana, o por lo menos en los actos festivos.

El análisis del siglo XIX muestra 69% de conmemoraciones oficiales, 17% religiosas y 14% ciudadanas, advertimos inversión en el origen de las festividades pasando las de orden

político a ser dominantes, surgen las de corte ciudadano que alcanzan casi igual importancia que las religiosas, esto debido al retraimiento de la iglesia de las celebraciones por las luchas armadas, y a que la disputa del poder entre grupos pro-monarquía y grupos republicanos generó constantes celebraciones tanto de un bando como del otro al alcanzar triunfos parciales en la citada disputa, en tanto los ciudadanos comunes aprovecharon periodos de tregua para expresar su admiración a artistas y a personas de su comunidad con motivo de algún hecho importante o de su deceso.

Por último en la primera década del siglo XX las celebraciones registradas fueron únicamente de carácter oficial, lo cual tendría explicación primero en lo corto del lapso temporal estudiado, y después en que el gobierno federal buscaba legitimar la permanencia del General Porfirio Díaz a la cabeza del administración pública nacional utilizando los sentimientos nacionalistas y la propia participación de Díaz en acciones militares durante la intervención francesa y durante el segundo Imperio, mientras la iglesia que había sido separada del gobierno se mantenía expectante ante el descontento popular por la prolongada presidencia de Díaz, lo que también desmotivo a la sociedad para celebrar actos conmemorativos.

Respecto a las características de las celebraciones, de acuerdo con lo descrito por Marmolejo (2015), las actividades más recurrentes en las festividades clericales eran una misa solemne iniciada con un *tedeum*, repiques de campanas e iluminaciones particularmente cuando la celebración incluía una procesión, y en los casos de misas fúnebres se construían catafalcos.

En las celebraciones políticas, éstas tenían uno de dos fines: solemnizar un hecho como la promulgación de constituciones y leyes, o saludar a un personaje estando este presente o de forma simbólica estando la celebridad ausente. En el primer caso la ceremonia iniciaba con el juramento de lealtad o cumplimiento, acto seguido se cantaba un *tedeum* siguiendo con una misa solemne acompañada de repiques de campanas; en esta modalidad se llegaban a construir edificaciones provisionales como salones, templetes y sitiales que eran suntuosamente adornados.

En tanto que los actos de salutación iniciaban con la recepción del personaje por una comitiva del Ayuntamiento a las afueras de la ciudad, el ingreso a la ciudad del dignatario escoltado por cuadrillas militares en medio de vítores, música y repique de campanas así como de cohetes, invenciones de pólvora (fuegos artificiales) e iluminaciones si el arribo era de madrugada o por la tarde o noche; si la personalidad no estaba presente se omitía la recepción y el resto de las actividades se realizaban en la Plaza Principal con la asistencia del Gobernador, del Ayuntamiento, del Párroco y de la ciudadanía en general; para esta variante se creaban -aunque no siempre- edificaciones provisionales en la forma de arcos triunfales principalmente.

Finalmente, las celebraciones populares consistían en la recepción del personaje a la entrada a la ciudad por las personas más reconocidas de la sociedad que acompañaban a la celebridad hasta el sitio destinado para su alojamiento seguidos de música, repiques de campana y vítores de la multitud, en ocasiones se agregaban cohetes y se ofrecía un baile en honor al visitante. (Marmolejo, 2015)

Como se observa en lo descrito había una fuerte influencia de las formas de celebración religiosa en los otros actos públicos tanto oficiales como populares particularmente el repique campanas y en los actos oficiales el juramento ante Dios, el *tedeum* y las iluminaciones, posterior de la promulgación de las Leyes de Reforma entre 1855 y 1860 se eliminan las misas, el *tedeum* y las iluminaciones de los actos públicos, sin embargo, permanece el juramento y el repique de campanas como parte importante de dichas manifestaciones.

VIII. LOS SITIOS DE CELEBRACIÓN

En lo que atañe a los espacios que albergaban las festividades, las religiosas se llevaban a cabo en templos, principalmente en la Parroquia de Guanajuato, pero también se realizaban en plazas y en las calles particularmente cuando se incluía una procesión, las políticas tenían como marco principal la Plaza Mayor, las Casas Consistoriales, las calles y los templos cuando se trataba de jurar las leyes, pero cuando se trataba de recibir a algún personaje importante esta acción se consumaba en los puentes o en la garita a las afueras de la ciudad; por último las celebraciones populares se efectuaban en plazas, teatros y en las calles de la ciudad.

De los espacios señalados el más usado en la capital fue la Plaza Mayor, el segundo con mayor uso fue la Parroquia de Guanajuato y finalmente las calles especialmente las aledañas a la Plaza Mayor. En cuanto a los espacios para la recepción los más empleados fueron el Puente de Nuestra Señora de Guanajuato y la Garita de la Aduana o Garita de Marfil, en Irapuato se recibía a los visitantes en el Puente de la Garita y en Celaya al inicio del siglo XIX en el Puente Tresguerras y posteriormente en el Puente de las Monas.

Como vemos respecto a nuestro tema en análisis el uso de los puentes de acceso a la ciudad fueron los espacios más usados para recibir a personajes relevantes que visitaban la ciudad, dichos puentes se construyeron con madera y posteriormente se sustituyeron por construcciones de piedra y/o cantería, sin embargo, sólo uno de ellos reflejó en su fabrica la condición de puerta de acceso a la ciudad y de espacio de recepción: el Puente de las Monas en Celaya, Guanajuato.

IX. EL PUENTE 'DE LAS MONAS'

La importancia de Celaya en el virreinato e incluso hasta el porfiriato reside en su vasta producción agrícola, pero la proximidad con el Río Laja que le otorgó fertilidad también le generó inconvenientes como las constantes inundaciones que a lo largo de su historia la han amenazado, en un documento fechado el 20 de noviembre de 1692 transcrito por el Municipio de Celaya (2007) se narra una inundación sufrida por la ciudad, lo relevante del testimonio es la mención de dos ríos: uno el Río Laja y otro cuyo nombre no se indica pero cercano al entonces límite de la ciudad.

La proximidad a estos ríos y la necesidad de atravesarlos para acceder a la ciudad motivó que a inicios del siglo XIX el Intendente de la Provincia de Guanajuato Don Juan Antonio Riaño, encargara al arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras la construcción de un puente que cruzara al Río Laja, el cual fue inaugurado el 15 de agosto de 1809. (Velasco, 1947a)

No obstante, en vista que el multicitado puente distaba una legua de la ciudad y que era necesario cruzar el segundo río conocido como el 'Rillito' para entrar a la ciudad, se determinó la necesidad de construir otro puente, así:

> Del año de 1844, y por acuerdo del prefecto (Don Pantaleón Espinosa de los Monteros), […] data la construcción del puente situado a la salida del camino que conduce a Querétaro, sobre el canal que va a desembocar en la vía fluvial denominada el 'Rillito', que en aquellos años corría a extramuros de Celaya. Se inauguró el 27 de septiembre del mismo año, y el vulgo le aplicó desde luego el nombre de 'Puente de las Monas', porque a la mitad de sus altos parapetos, […] su constructor, Don Longinos Núñez, colocó las estatuas sedentes de dos jóvenes y apuestas matronas que representan a la ciudad de Celaya y a la República Mexicana. (Velasco, 1947b, 227-228)

Desde ese momento el puente adquirió la connotación de puerta de acceso a la ciudad donde eran recibidos los personajes ilustres que la visitaban. El Puente de las Monas vio pasar por su plataforma a personajes como el Emperador Maximiliano en agosto de 1864, los restos mortales del General y Licenciado Manuel Doblado en julio de 1869, al General Porfirio Díaz y al Ejército Constitucionalista en diciembre de 1876, a la cantante de ópera Ángela Peralta, además de políticos y ejércitos durante las constantes luchas internas que se sucedieron en México durante la segunda mitad del siglo XIX. (Velasco 1948)

Imagen 1. Ubicación del Puente de las Monas.

Fuente: Elaborada por el autor sobre archivo de Imagen Histórica de Celaya A.C.

Sin embargo, con la inauguración del ferrocarril el Puente de las Monas perdió protagonismo como acceso a la ciudad puesto que los personajes ilustres que la visitaban arribaban empleando este moderno y novedoso medio de transporte.

La pérdida de protagonismo del puente aunado al crecimiento de la mancha urbana de Celaya propiciaron que la estructura quedara inmersa en la red de calles y fachadas de la zona, el puente cae en desuso y en el abandono mientras las acciones llevadas a cabo para secar la Ciénega norte y transformarla en el parque público 'La Alameda' propician que la acequia o 'rillito' que cruzaba el puente se secara, lo que permitió que los terrenos que lo rodean fueran cedidos a particulares para construcción de casas habitación, mismas que utilizaron los parapetos a manera de barda o muro de las casas que sobre el puente se construyeron.

Imagen 2. Puente de las Monas, las 'Monas'.

Fuente: Elaborada por el autor

X. ESTRUCTURA DEL PUENTE

Señalamos antes que la construcción del Puente de las Monas a base cantería reviste la asignación simbólica de puerta y espacio de recepción de Celaya, simbolismo que es reforzado por las características estéticas del puente; en ahorro de espacio no extendemos la descripción y análisis de tales características, sin embargo, hacemos un recorrido sumario de ellas a fin de destacar el citado simbolismo.

La mayor parte de los componentes del puente permanecen ocultos por lo que nos centramos en describir la parte visible del mismo: sus parapetos. Los parapetos del Puente de las Monas se componen de tres secciones de diferentes dimensiones, destaca la sección central que en ambos lados funge como pedestal de sendas efigies femeninas; las secciones laterales ostentan un tablero rectangular en alto relieve, en la parte superior presentan una cornisa de orden dórico y en la parte baja una banca de cantería en forma de prisma rectangular sin decoraciones; las secciones centrales más gruesas que las laterales para soportar los pedestales de las monas, se dividen en cinco cuerpos dos de ellos decorados en relieve, dos más lisos con un remetido central de recorrido longitudinal y en el cuerpo inferior la continuación de la banca, el remate es continuación de la cornisa de las secciones laterales. Los pilares extremos lucen el mismo arreglo de la sección central con excepción de la banca, en su lugar hay una basa de orden jónico.

Sobre la cada sección central hay un pedestal en forma de prisma rectangular que soporta a las monas, se trata de dos efigies femeninas en postura sedente, la norte porta en su mano derecha una antorcha y sostiene una rueda con el escudo de armas de la ciudad; la sur

ostenta en la diestra un pergamino enrollado y sostiene otra rueda con el escudo nacional porfirista; bajo la estatua norte se lee la inscripción "LA MUNICIPALIDAD DE CELAYA AÑO DE 1844" mientras que bajo la escultura sur se observa la leyenda: "AL ORNATO Y BENEFICENCIA PÚBLICA", tales características confirman la afirmación de Velasco (1947b)de que se trata de representaciones de la Ciudad de Celaya y de la República Mexicana.

Imagen 3. El Puente de las Monas, antes y después de su recuperación

Fuente: Elaborada por el autor

XI. CONCLUSIONES

Los textos relacionados con la fiesta hacen consideración de ella como una actividad general, no obstante resaltamos en esta generalidad dos categorías: celebraciones y conmemoraciones, es decir actos festivos que buscan resaltar un hecho que está ocurriendo en el primer caso y, acciones obsequiosas que tratan de resaltar un hecho ocurrido en el pasado que reviste importancia al momento del festejo y que busca perpetuar tal relevancia, por ello se vuelve periódica; por nuestra parte definimos una tercer categoría de actividades a las que denominamos 'protocolarias' por seguir un formulismo en su desarrollo, en éstas incluimos la acción de investir o reconocer a alguna personalidad o de solemnizar una ley, e identificamos aquí también a la acción de 'recibir' dado que se trata de un acto festivo que sigue un protocolo y que busca reconocer al personaje y, en sentido inverso recibir reconocimiento la población que recibe como puebla relevante.

Las ceremonias hasta la primera mitad del siglo XIX muestran influencia religiosa en los actos que las componen aún en los ejercicios oficiales, a partir de la segunda mitad de dicho siglo aparecen acciones de corte militar como escoltas de cuerpos militares y objetos como arcos triunfales; la acción de recibir por su parte adquiere características menos solemnes y más populares, pero observando la etiqueta que caracterizaba la buena educación.

Los espacios favoritos para realizar tales ceremonias fueron los templos para las fiestas religiosas, las plazas para las oficiales o políticas y los puentes para los actos de recepción, así éstos se constituyen en los espacios de recepción por antonomasia.

El 'Puente de las Monas' fue en su tiempo la puerta de acceso a Celaya y sirvió como Espacio Público de Recepción; enfatizó la distinción de Celaya en el contexto político, social, económico y urbano del México del siglo XIX, de ahí su fábrica, la dimensión de sus parapetos y del uso de la estética neoclásica para destacar su trascendencia simbólica. Las representaciones emblemáticas de la ciudad de Celaya y la República Mexicana tienen la misma intención de resaltar la importancia del espacio, de la ciudad y de la sociedad celayense en su conjunto.

XII. BIBLIOGRAFÍA

Durkheim, Emile (2007) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ciudad de México, Colofón.

Gómez, Pedro (1990) "Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas" en Pierre Cordova y Jean-Pierre Étienvre (coord.) *La fiesta y la ceremonia, el rito*. Granada, Casa de Velázquez, Universidad de Granada. pp. 51-62

Levi-Strauss, Calude (1964) *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Marmolejo, Lucio (2015) *Efemérides Guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato* (I) I y II. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

--- (2015) *Efemérides Guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato* (II) III y IV. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

Miranda, Pedro (2007) "Una aproximación a la élite y a las fiestas de familia en la ciudad de Mérida, segunda mitad del siglo XIX" en *Signos Históricos* 18. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana. pp 36-57

Municipio de Celaya. (2007) *Fuentes Esenciales para la historia de Celaya*. Celaya, Municipio de Celaya.

Torres, Valentina (2001) "Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el porfiriato. Notas sobre el comportamiento femenino" en Claudia Agostoni y Elisa Speckman (edit.) *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. pp 271-289

Velasco, Luis de (1947a) *Historia de la ciudad de Celaya*, Tomo I. Ciudad de México.

--- (1947b) *Historia de la ciudad de Celaya*, Tomo II. Ciudad de México.

--- (1948) *Historia de la ciudad de Celaya*. Tomo III. Ciudad de México.

XIII. ABREVIATURAS

AHUG Archivo Histórico de la Universidad de Guanajuato

AHGEG Archivo Histórico General del Estado de Guanajuato

AHPFM Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán de San Pedro y San Pablo

IMAGEN 1. UBICACIÓN DEL PUENTE DE LAS MONAS

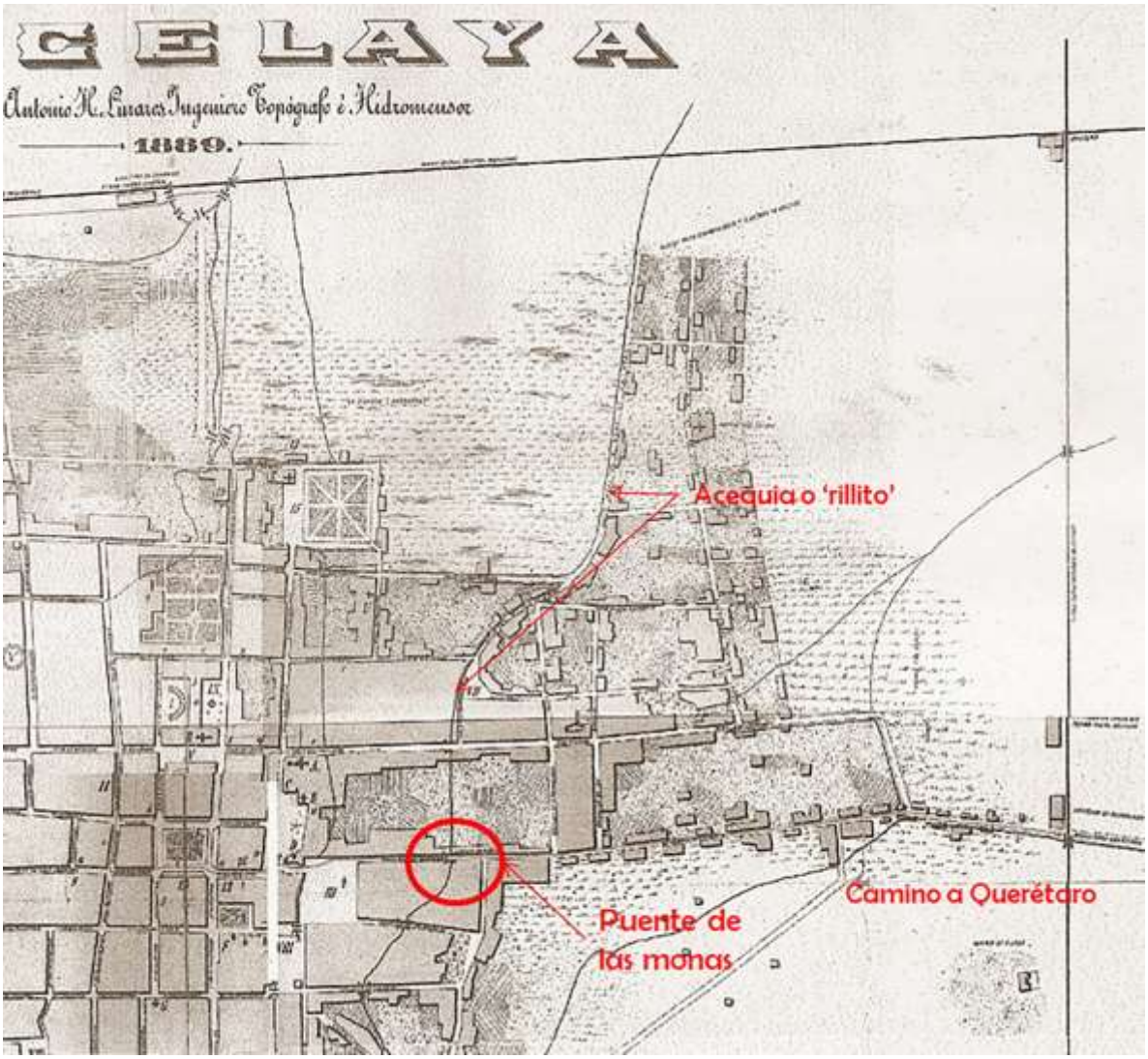


IMAGEN 2. PUENTE DE LAS MONAS, LAS ‘MONAS’.

IMAGEN 3. EL PUENTE DE LAS MONAS, ANTES Y DESPUÉS DE SU RECUPERACIÓN

EL PATRIMONIO CULTURAL FRENTE A LOS DIVERSOS TERRITORIOS. EL CASO DE CHOLULA PUEBLA, MÉXICO

Fátima Lucero Frausto Cárdenas

EL PATRIMONIO CULTURAL Y SUS APROXIMACIONES TERRITORIALES. EL CASO DE CHOLULA PUEBLA, MÉXICO

Cholula se ha conformado como un territorio histórico localizado dentro del valle Puebla-Tlaxcala, en la zona central de México. Se encuentra dividido actualmente en tres municipalidades San Andrés Cholula, Santa Isabel Cholula y San Pedro Cholula. Para este estudio la delimitación conceptual de Cholula se enfoca en San Pedro y San Andrés, ya que por su proximidad con la pirámide han generado relaciones históricas, culturales, sociales y políticas que han influido de manera directa en la declarada zona de monumentos arqueológicos de Cholula, pieza fundamental en el análisis del patrimonio cultural cholulteca.

El patrimonio cultural se define como una construcción social, que dota de valor a los bienes culturales en condiciones sociales históricas particulares. (Pérez Ruíz, 2004) Asimismo, se toma en consideración que la "la definición de qué bienes son o no patrimonio cultural es, […], un campo de disputa y negociación de los diversos grupos sociales y culturales que conforman una nación, un estado, o una comunidad cultural". (Pérez Ruíz, 2004: 14) Desde esta perspectiva se analiza la zona de monumentos arqueológicos, a través de un evento de manifestación pacífica que fue nombrado por los medios de comunicación como "El abrazo a la pirámide de Cholula", suceso que permite la identificación de instituciones, actores y grupos sociales que han estado involucrados en la apropiación, reapropiación y defensa del patrimonio cultural, marcando relaciones axiológicas que influyen en la conformación territorial de la zona de monumentos.

I. LA CARA OBJETIVA Y SUBJETIVA DEL ABRAZO A LA PIRÁMIDE DE CHOLULA

Según el filósofo Risieri Frondizi "el valor surge en la relación sujeto-objeto y por lo tanto posee una cara objetiva y otra subjetiva". (Frondizi, 1993:34) Por ello es muy importante partir del acto valorativo, que Frondizi considera fundamental en el análisis axiológico ya que permite enfocarse en "(…) la actividad del sujeto por medio de la cual este se pone en relación con el objeto". (Frondizi, 1993: 34)

La relación sujeto-objeto se traduce en la valoración, que para este análisis se centrará en el acto denominado por los medios como "El Abrazo a la Pirámide de Cholula" que fue convocado por la organización civil Círculo de defensa de Cholula como una forma de manifestarse en un acto de paz y resistencia el 24 de agosto de 2014. El suceso que detonó la manifestación fue la intensión por parte del gobierno del estado de Puebla de construir un parque en terrenos aledaños a la pirámide, lo cual implicaba la expropiación de terrenos[1] utilizados para el cultivo de flores, así como la delimitación perimetral de la zona no permitiendo el libre acceso al templo católico de nuestra señora de Los Remedios que se encuentra en la cima del monumento arqueológico.

Ante la falta de información clara y precisa, diversos grupos sociales se organizaron invitando a la sociedad, medios de comunicación y autoridades a asistir al evento como muestra de la no aprobación al proyecto denominado Parque Intermunicipal o Parque de las Siete Culturas. La controversia por el parque temático, se sumó a las implicaciones legales, ya que se quería intervenir en una zona que por decreto federal es monumento arqueológico desde

1 De las 21 hectáreas a expropiar, 12 se ubican en San Andrés y nueve en San Pedro, en P. Méndez, "Las 7 culturas a la pirámide de Cholula".

1993;aunado a las actividades religiosas, el parque no permitiría la libre practica del culto al restringir el acceso; administrativamente, implicaba la intervención y coordinación de los municipios que colindan con la zona de monumentos arqueológicos, San Andrés y San Pedro Cholula; y como antecedente estaba la construcción del distribuidor vial de Cholula, proyecto no aprobado por la sociedad pero que continuaba en construcción a pesar de violar los reglamentos de protección patrimonial.

Estos factores influyeron para que la sociedad civil en general asistiera al evento de manifestación pacífica defendiendo intereses diferentes pero todos vinculados con la zona de monumentos. Así tenemos la relación de los sujetos (S) con el objeto (O=monumento patrimonial) y el acto de valoración (AV=abrazo a la pirámide). No obstante, es preciso señalar que la sociedad civil se conformó asimismo por distintos grupos. El primero es el "circulo de defensa de Cholula" (G1), conformado por académicos y activistas, habitantes de Cholula, quienes hacen la convocatoria. El segundo, son los asistentes con un interés meramente religioso (G2), personas integrantes de los barrios, el sistema de cargos y practicantes de la fe católica. El tercero, integrado por los habitantes de la zona conurbada Puebla- Cholula que se han integrado en los nuevos fraccionamientos (G3), no participan activamente y no están directamente vinculados a los dos grupos anteriores, pero ante la problemática no fueron indiferentes.

Para entender cómo la situación influyó en la relación S-O es necesario identificar el valor que cada S le brinda al O. Frondizi señala la existencia del valor de un objeto a partir de propiedades y cualidades, las primeras, representan el ser del objeto y existen "`primarias´ y fundamentales para la existencia del objeto (extensión, impenetrabilidad, peso) y de las `secundarias´ o `sensibles´ (color, olor, sabor)". (Frondizi, 1993: 34) En el caso de la zona de monumentos de Cholula, las propiedades primarias son las siguientes: a) El polígono de protección que abarca la declaratoria es de 154 hectáreas. El área medular, es decir, lo que corresponde a la gran pirámide y a los patios ceremoniales abiertos al público son 14 hectáreas, por lo que 140 hectáreas restantes están distribuidas entre el área urbana de San Pedro y San Andrés Cholula.; b) La pirámide de Cholula o el "Tlacihualtepetl" (cerro hecho a mano) cuenta con 400 m. por lado y 65 m. de altura, sus materiales son piedra, cantera y estuco; c) en la cima de la pirámide se ubica una construcción religiosa que data del s. XVI. Las propiedades secundarias se vinculan con los relieves en la cantera de la pirámide así como el colorido de los murales del sitio arqueológico y el decorado de la iglesia.

Los valores son calificados por Frondizi como irreales ya que no hay en ellos realidad o ser de los objetos, sino tan sólo "valer". (Frondizi, 1993: 5) Sin embargo, suelen adjudicarse a las propiedades ya sea por el costo del material con el que fueron fabricados, las texturas, colores, formas, etc. Asimismo, el valor puede recaer en las necesidades e intereses que se traducen en deseos. (Fabelo, 2007: 35) Esto posibilita dos tipos de deseo hacia los objetos: deseado y deseable, Frondizi hace la distinción entre ambos y afirma que es necesaria ya que es fundamental para mostrar la doble cara del valor. (Frondizi, 1993: 92)La primera cara del valor sería "lo deseado" como valioso y la segunda "lo deseable" con potencial de generar nuevos valores.

En este sentido la primera cara del valor en la zona de monumentos en Cholula se vincula con lo valioso como elemento deseado, por ejemplo las piezas arqueológicas, los objetos religiosos y los recintos representan un valor social vinculado con la historia, la tradición y la identidad. La segunda cara del valor, en relación a ser merecedor y que inspira la creación de nuevos valores, se refleja a partir de lo que podría ser, en este caso para el Estado y las empresas de servicios el valor recaería en la derrama económica que podría generarse si este sitio se convirtiera en un punto nodal del turismo nacional a través de la implementación de nueva infraestructura.

Esta situación el valor sigue representando una contradicción entre su concepción a partir de las propiedades naturales del objeto, y el objeto frente al sujeto y sus deseos. Para esclarecer esta ambivalencia Frondizi propone el concepto de "*gestalt*" o "estructura" afirmando que "el valor constituye una cualidad estructural, es decir posee propiedades que no se encuentran en ninguno de sus miembros o partes constitutivas ni en el mero agregado de ellas", (Frondizi, 1993: 48) sino en la situación que caracteriza a la relación S-O como al valor que en esta surge. En otras palabras, para que el valor exista debe darse la doble contribución del objeto y del sujeto, (Frondizi, 1993: 48) pero es la situación la que determina la relación S-O y así mismo el valor que se genere entre ambos como un "proceso de reproducción valorativa de la realidad por parte del sujeto". (Fabelo, 2007: 38)

La cualidad estructural del valor (S-VALORACIÓN-O) que propone Frondizi permite visualizar el valor vinculado a una función social, es decir los elementos involucrados en el valor, no se reducen sólo a la relación S-O, la valoración en este caso aparece como la situación determinante que condiciona al valor, por lo tanto, lo que es bueno en una situación puede ser malo en otra. (Frondizi, 1993) Esto permite enmarcar el caso de análisis de la siguiente forma, la cualidad estructural se conforma por la zona de monumentos patrimoniales de Cholula (O), ciudadanía e instituciones (S) aunque dentro de este grupo es posible encontrar subdivisiones (G1, G2, G3), y la valoración a través del evento "El abrazo a la pirámide" que sirve como condicionante del valor, que a su vez, se sustenta en una serie de eventos anteriores que ante las visiones dispares de los sujetos pusieron en peligro el objeto valorado.

Para entender esta confrontación de valoraciones es necesario recurrir a la teoría de la muldimensionalidad de los valores propuesta por José Ramón Fabelo para así lograr esclarecer cómo un mismo objeto puede tener lecturas axiológicas distintas.

II. UNA LECTURA DE LA ZONA DE MONUMENTOS PATRIMONIALES DE CHOLULA DESDE LA PLURIDIMENSIONALIDAD DE LOS VALORES.

La propuesta de Fabelo Corzo al abordar los valores desde una multidimensionalidad es comprenderlos "como un fenómeno complejo con manifestaciones distintas en diversos planos de análisis, que muestre la conexión mutua entre esos planos y realice para cada uno de ellos las revisiones categoriales correspondientes". (Fabelo, 2007: 54) El autor reconoce tres dimensiones fundamentales que corresponden con tres planos de análisis conceptual: objetivo, subjetivo e instituido. (Fabelo, 2007)

II.1 Dimensión objetiva del valor.

Entiende al valor como "(…) parte constitutiva de la propia realidad social, como una relación de significación entre los distintos procesos o acontecimientos de la vida social y las necesidades e intereses de la sociedad en su conjunto". (Fabelo, 2007: 54) Como reflejo de la realidad social, el valor desde esta postura es dinámico, cambiante, corresponde a unas condiciones histórico-concretas, por lo que se vincula directamente con su contexto. En otras palabras, se refiere a la función que cumple, el lugar que desempeña u ocupa en el sistema de relaciones sociales, es decir, la relación valor del objeto con su función social.

La dimensión objetiva del valor aplicada a la zona de monumentos en Cholula se enlaza directamente con las características primordiales que le dan relevancia patrimonial en la región, entre estas se encuentran: los vestigios arqueológicos han demostrado una antigüedad de 500 a. C., fue un importante centro religioso y comercial en la época prehispánica, durante la época colonial y virreinal se reconfiguró nuevamente como un importante centro religioso con la

imagen de la Virgen de los Remedios, esto le ha permitido estar habitado de manera ininterrumpida, por lo que se le considera la ciudad viva más antigua de América. (Bonfil, 1988: 7) Estos elementos permiten detectar cómo cada monumento presente en la zona es el reflejo de una sociedad determinada, ya sean los restos de la pirámide que en su momento fue un edificio ceremonial; el templo católico en la cima representando una función social específica, la evangelización de los indígenas de la zona y la suplantación de una religión por otra; la construcción de un hospital psiquiátrico; la creación de un museo de sitio y la reciente inauguración de un museo regional; y finalmente la apertura-reactivación de una estación y ruta de transporte férreo con fines turísticos.

II.2 Dimensión subjetiva de los valores.

Es la forma en que la significación social, que constituye el valor objetivo, se refleja en la conciencia individual o colectiva, es decir, el sujeto enjuicia la realidad desde el lugar que ocupa en el sistema de relaciones sociales. (Fabelo, 2007) Intereses distintos provocan que cada sujeto (individual o colectivo) genere su propia escala subjetiva de valores, conformando un sistema propio relativamente estable, propiciando un patrón o standard que regula la conducta humana y, a través del cual, el sujeto valora cualquier objeto o fenómeno nuevo. (Fabelo, 2007)

En la dimensión subjetiva Cholula cuenta con diversos sujetos quienes de manera individual o colectiva han valorado y protegido los recintos patrimoniales de la zona. De manera colectiva, en 2014, año de mayor presión social ante la construcción del parque se conformaron los siguientes grupos en colectivos o asociaciones:

A) Pro Cholula A.C. organización civil que promueve la conservación y protección del patrimonio cultural cholulteca. En un primer momento estuvo integrada por empresarios poderosos e intelectuales renombrados, (Muñiz-Montero, 2012: 242) no obstante, en 2004, tiene su primera confrontación con el gobierno municipal a causa de la tala de árboles en el zócalo de Cholula. La organización comienza una nueva etapa e integra diversos profesionistas conformando un equipo interdisciplinario.

B) Círculo de Defensa del Territorio de Cholula, hacen la convocatoria de la manifestación pacífica "el abrazo a la pirámide". Como representante de la agrupación estaba el Lic. Adán Xicale, quien el 7 de octubre de 2014 fue detenido junto a tres personas más, después de tomar el recinto municipal de San Andrés. Considerados presos políticos por defender el patrimonio cultural, esta represión por parte del Estado ocasionó que el movimiento tomará nuevas posturas y cada organización civil defendiera sus propios intereses.

C) Cholula Viva y Digna, movimiento que surge a partir del conflicto del parque de las siete culturas y que hasta la fecha se dedica a dar difusión sobre la historia del patrimonio cultural, como una forma de generar conciencia en la población ante la riqueza cultural y patrimonial con la cuenta Cholula.

D) Cholula en Bici, promueve una movilidad urbana sustentable a partir del uso de la bicicleta. Su participación estuvo activamente vinculada a la manifestación en contra de la construcción del distribuidor vial de Cholula que en febrero de 2014 representó una amenaza contra el patrimonio, su ubicación en la zona de amortiguamiento vinculada al sitio arqueológico aún cuenta con vestigios. Este suceso representó un antecedente en la lucha contra la destrucción del patrimonio y ante el cual no se logró nada.

Otras agrupaciones sociales importantes que influyen directamente en los ritmos de vida de los habitantes de Cholula, son las asociaciones religiosas, en específico el sistema de cargos que se define como "una estructura institucional organizativa religioso-cultural fuera de la iglesia

católica, pero con fuertes vínculos con esta", (Gámez, 2012: 171)esta organización jerarquiza a los grupos y al espacio: 1) a los grupos, en: a) mayordomías, b) asociaciones, c)hermandades y d)comisiones; y 2) el espacio, toma relevancia según lo siguientes niveles: a) la representación, b) la clasificación del territorio y c) los espacios numinosos. (Sánchez, 2014)

Las agrupaciones reflejan una conciencia colectiva en defensa del patrimonio, y a su vez cada grupo al defender intereses distintos muestran valoraciones personales de los líderes e integrantes que se relacionan socialmente dentro de un contexto determinado de clase o condición social. Asimismo, es posible detectar una valoración de sucesos y experiencias pasadas que influyen en la manera de actuar de los sujetos que en al acto del abrazo a la pirámide salen a manifestar sus inconformidades y se posicionan a favor de la conservación del patrimonio y en contra de cualquier intento de explotación comercial con los bienes patrimoniales por parte del estado.

II.3 Dimensión instituida de los valores.

Este plano "(…) puede ser el resultado de la generalización de una de las escalas subjetivas existentes en la sociedad o de la combinación de varias de ellas" (Fabelo, 2007: 57) Esta dimensión se reconoce por su carácter de oficializar los valores ya que desempeña un papel regulador dentro de la sociedad. Los valores instituidos se vinculan a las relaciones de poder, por lo que los demás sistemas subjetivos se ven obligados a subordinarse a aquello que desde las instancias de poder se considera valioso, respondiendo a los valores de quienes los instituyen y que pueden o no coincidir con los valores del resto de la sociedad. Por ello, generalmente "el sistema oficial de valores se presenta a sí mismo como universalmente valioso, es decir, como bien común o bien general". (Fabelo, 2007: 57) Comúnmente se asocia este tipo de valores con el Estado-nación, no obstante, según Fabelo Corzo las relaciones de poder desbordan el contexto político gubernamental y permean marcos referenciales amplios como la humanidad o reducidos como la familia. (Fabelo, 2007: 58)

Esta dimensión instituida en el caso de Cholula está plasmada a través de órdenes jurídicos de valoración y protección del patrimonio cultural. El primero del que se tiene registro es la Ley sobre Conservación de Poblaciones Típicas y Bellezas Naturales de Estado de Puebla expedida el 8 de abril de 1986 y que tiene por objeto la protección, conservación y restauración de las poblaciones típicas y bellezas naturales comprendidas dentro de la entidad. Una población típica cuenta con: 1. Excepcional valor arquitectónico vernáculo y popular, exponente de una corriente histórica, social y cultural del arte mexicano, 2. Con características de una región del estado y 3. Lugares de belleza natural. (Orden Jurídico Poblano, 1986)

El segundo es el Decreto Federal de Protección del Patrimonio Arqueológico de 1993, durante el sexenio de Carlos Salinas De Gortari (1988-1994). Según la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos (1973) define a los monumentos arqueológicos como bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con estas culturas (art. 28), por lo tanto, una zona de monumentos arqueológicos es el área que comprende varios monumentos arqueológicos inmuebles, o en que se presuma su existencia (art. 39). Un decreto de este tipo implica que los monumentos son propiedad de la nación, inalienables e imprescriptibles (art. 27), y sólo el presidente de la república, mediante decreto, hará la declaratoria de zona de monumentos arqueológicos, artísticos o históricos (art.37), debido a ello, las zonas de monumentos estarán sujetas a la jurisdicción de los poderes federales en los términos prescritos por esta ley y su reglamento.

Hasta este punto la Federación había promovido valores de conservación, protección y difusión del patrimonio. Sin embargo los nuevos intereses económicos se reflejan en las medidas que se implementan con el Programa de Pueblos Mágicos en 2001, un pueblo mágicos se define como: "localidades con atributos simbólicos, leyendas historia, hechos trascendentes, cotidianidad, magia que te emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día un gran oportunidad para el aprovechamiento turístico". Sin embargo, a pesar de que muchos pueblos en México tienen estas características, el título sólo se concede a "aquellos pueblos que cumplan criterios, condiciones de vocación, espacios, infraestructura, servicios, organización y trabajo entre la sociedad, iniciativa privada y autoridades". (Plan de manejo Cholula Pueblo Mágico, 2012) San Andrés y San Pedro Cholula forman parte de este programa desde 2012 y año con año son evaluados para continuar con el nombramiento.

La intervención del gobierno del Estado de Puebla en 2014, primero la construcción del distribuidor vial y, después, el intento de crear un parque interviniendo directamente en la zona de monumentos patrimoniales y, justificando el acto con la idea de "dignificar" el sitio arqueológico, rebela como los intereses del estado han cambiado y ahora en lugar de proteger busca generar ventaja mercantil a través del patrimonio cultural, imponiendo los valores de una clase política a una sociedad con intereses y necesidades muy distintas.

Según Fabelo Corzo

> "(…) el poder constituye, (…), un tipo de significación instrumental o extrínseco cuyo carácter valioso o anti valioso depende de la naturaleza del fin que se persigue con el mismo. Este fin puede ser o no ser coincidente con los intereses generales de la sociedad (lo objetivamente valioso). Por consiguiente, el sistema instituido de valores puede guardar una relación de mayor o menor correspondencia con el sistema objetivo de valores". (Fabelo, 2007: 69)

La valoración axiológica del patrimonio presente en "el abrazo a la pirámide" se traduce en una red territorial múltiple que no cuenta con fronteras delimitadas sino permeables, permitiendo a los actores tener acercamientos diversos con la zona de monumentos arqueológicos, ya que sus miradas se enfocan desde distintas perspectivas e intereses.

III. CONFORMACIÓN TERRITORIAL DE LA ZONA DE MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS DE CHOLULA

El concepto de territorio se vincula ampliamente con la fusión de elementos físicos y culturales. Ana María Portal afirma el territorio no sólo es una determinante geográfica, sino que es una construcción histórica y una práctica cultural, a la que entiende como, la construcción de una territorialidad que se realiza a partir de la apropiación simbólica y física del territorio, lo que permite constituirlo como espacio cultural. (Portal, 1996)

Ernesto Licona identifica los elementos que hacen del territorio una entidad física cultural: el territorio en primer lugar es lo que nombran y recuerdan los grupos sociales que lo habitan, es un lugar referencial para un grupo social, sitio con límites donde se expresa un punto de vista y se mira hacia el exterior, a partir de la importancia de lo vivido, lo enunciado y lo recorrido para definir un territorio. Fusiona dos actos: uno lingüístico y otro físico, lo que implica un producto de significación y un eje estructurante de identidades. (Licona, 2007)

Gilberto Giménez define el territorio como "un espacio apropiado y valorizado simbólicamente e instrumentalmente por los grupos humanos", (Giménez, 1999: 27) al vincular el territorio con la cultura Giménez identifica tres dimensiones: La primera, "el territorio conceptuado como espacio de inscripción de la cultura que equivale a una de las formas de objetivación de este". (Giménez, 1999: 33)En este punto aparecen huellas de la historia, la cultura

y el trabajo de los grupos sociales plasmados en el espacio. La segunda, "el territorio como marco o área de distribución de instituciones y prácticas culturales", (Giménez, 1999: 34) la denominada cultura etnográfica. La tercera, "el territorio puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y apego afectivo, y sobre todo como símbolo de pertenencia socio-territorial". (Giménez, 1999: 34) Esta apropiación simbólica y afectiva implica un lazo que va más allá de la presencia física.

Armando Silva posiciona al territorio como un referente entre pasado y un futuro, concibiéndolo como un espacio donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evolución del futuro permiten referenciarlo como un lugar que aquél nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos. Por ello, nombrar el territorio es "asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo, en una u otra forma, es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo". (Silva, 1992: 48)

Tomando como referencia estas concepciones de territorio y los diversos actores e intereses vinculados con el acto valorativo del abrazo a la pirámide, se propone analizar el territorio de la zona de monumentos arqueológicos de Cholula desde cuatro aproximaciones:

III.1 Territorio histórico.

Sucesos históricos que influyeron en la conformación del territorio actual de Cholula como la conformación pluriétnica de la época prehispánica, la fundación de la ciudad de Puebla en 1531, la conformación de haciendas como sistemas administrativos y productivos, la recuperación y reagrupación del territorio gracias al movimiento de la revolución mexicana, el reparto agrario y el actual uso del territorio Choluteca convertido en terreno a disposición para el uso expansivo de la ciudad de Puebla.

III.2 Territorio Patrimonial.

Implica contemplar tres nociones básicas: lo tangible, lo intangible y lo natural. En el caso de Cholula, en ocasiones los tres tipos se ven involucrados simultáneamente en un mismo referente simbólico. Asimismo, se señala al Estado a y la sociedad civil como principales actores en su conformación, definidos a partir de tres momentos que marcan la constitución y la tensión de Cholula como territorio entendido patrimonialmente (Declaratoria de monumento arqueológico, 1993; Declaratoria de Pueblo Mágico, 2012 y el Proyecto Parque Intermunicipal, 2014), a través del desarrollo de cada suceso es posible observar la valoración instituida, en su relación constitutiva con el estatuto de patrimonio; de esta manera se observa un Estado que en 1993 tenía una función de protector, en 2012 se enfoca en la explotación del patrimonio a través del turismo, y finalmente en 2014 se marca una tendencia hacia la mercantilización del patrimonio, quedando en un segundo plano la conservación.

III.3 Territorio Sagrado o Sociorreligioso.

Si la religión se concibe como "(…) un fenómeno sociocultural que se caracteriza por su ubicuidad, por ser envolvente y abarcador". (GámezyRamírez, 2016: 10) El territorio desde este enfoque representaría una unidad dinámica entre los hombres, la naturaleza y el cosmos, donde se incluyen divinidades, espíritus y entidades anímicas que pueblan el mundo. (Bravo, 1994) En el caso de Cholula el núcleo de este territorio es la pirámide o el tlachihualtepetl (el cerro hecho a mano o artificial), que representaría el territorio conformado históricamente, y la Virgen de los Remedios, que sirve como vínculo religioso, (Sánchez, 2014) como soporte del sistema de cargos

que consiste en "una estructura institucional organizativa religioso-cultural fuera de la iglesia católica, pero con fuertes vínculos con ésta", (Sánchez, 2014, pág. 218) esta organización a la vez jerarquiza a los grupos y al espacio: 1) a los grupos, en: a) mayordomías, b) asociaciones, c)hermandades y d)comisiones; y 2) el espacio, toma relevancia según lo siguientes niveles: a) la representación, b) la clasificación del territorio y c) los espacios numinosos. (Sánchez, 2014)

III.4 Territorio Periurbano.

Permite entender las dinámicas actuales que buscan reestructurar los territorios en el contexto global, en el caso de Cholula la presión se ejerce por su colindancia con la ciudad de Puebla. El territorio periurbano (urbano-rural urbano) se caracterizan por el contacto entre dos ámbitos de prácticas diferenciadas, lo rural y lo urbano. Es un territorio en el que "ocurren nuevas expresiones y formas de organización política, toda vez que ahí se conjuntan situaciones y procesos que emanan tanto de lo urbano como de lo rural". (Ávila, 2004: 103)Representa, a su vez, un "espacio multifuncional, sometido a grandes y rápidas transformaciones, y cuyo dinamismo está en gran medida determinado por el crecimiento desde la ciudad". (Entrena, 2005: 63)

IV. CONCLUSIONES

Partiendo de que el valor surge en el proceso de reproducción valorativa de la realidad por parte del sujeto, tiene una cualidad estructural que se genera a partir de la doble contribución del objeto y del sujeto, y que se define a partir de la situación que caracteriza la relación S-O. Para analizar este proceso se expuso el caso de "el abrazo de la pirámide de Cholula" como un ejemplo de acto valorativo, en el que intervinieron diversos sujetos ya sea de manera individual o colectiva. La diversidad de intereses frente al patrimonio cultural presentes en este acto se desglosaron en tres planos de análisis axiológico: objetivo, subjetivo e instituido. Estas tres dimensiones nos permitieron examinar las relaciones presentes en esta manifestación pacífica, evento que representó la convergencia de distintos sujetos con intereses particulares pero unidos por un conjunto de objetos englobados en el concepto de patrimonio cultural.

En el caso de la dimensión objetiva, el valor está presente en su conformación como reflejo de una realidad social, por ello es posible detectar en la zona de monumentos una complementariedad de elementos que van narrando las necesidades e intereses de diversos grupos sociales a través de un contexto histórico determinado. La dimensión subjetiva, nos muestra la significación social del patrimonio cultural, sin embargo esta significación no es homogénea. Tal vez, podría considerarse un objetivo general la defensa del patrimonio, pero fue matizado por los intereses de la conciencia individual y colectiva a través de la vinculación en pequeñas agrupaciones. En el caso de los integrantes del sistema de cargos el valor patrimonial representaba la fe y el santuario católico; para otros como Pro Cholula A.C. el valor patrimonial estaba en los vestigios arqueológicos e históricos; Para Cholula Viva y Digna el patrimonio se integraba de manera más integral englobando tradiciones, vestigios materiales e incluso la defensa de los cultivos; mientras que para Cholula en bici su interés primordial es la movilidad urbana sustentable.

Todos estos matices se enfrentan con la dimensión instituida que busca generalizar los valores de un grupo determinado a través de las relaciones de poder. En el caso del patrimonio cultural en México, el valor generalmente lo oficializa el Estado a través de códigos legales. En la zona de monumentos de Cholula, es posible identificar la aplicación de valores del Estado desde dos perspectivas, la primera a través de decretos locales y federales que buscan proteger el patrimonio, y la segunda a partir de interese económicos con la implementación de estrategias

desde el entorno federal como el programa pueblos mágicos y desde el entorno estatal con proyectos que buscan potenciar una derrama económica a través del turismo, dejando de lado la conservación del patrimonio. En este sentido, un mismo valor puede ser interpretado de forma positiva o negativa según la situación que condicione el valor y el papel que desempeñe el sujeto dentro de un grupo social.

Esta pluridimensionalidad de valores se desglosa en cuatro variantes que configuran el territorio en la zona de monumentos arqueológicos de Cholula: histórico, socio-religioso, patrimonial y periurbano. Cada una de estas aproximaciones al territorio involucra diversos actores e instituciones que intervienen en la creación, uso y gestión que generan procesos de resignificación y defensa del patrimonio cultural. Si bien existen reglamentos legales que protegen el patrimonio cultural, los últimos sucesos han demostrado que el factor económico reflejado en el desarrollo de nueva infraestructura que busca fomentar el turismo, ha dejado en segundo plano la conservación patrimonial, lo que ha marcado nuevas posturas ciudadanas e institucionales frente al uso, gestión y defensa del patrimonio.

Tal como afirma Ashwell haciendo referencia al proyecto del parque de las 7 culturas, "el parque temático no sólo produjo destrucción del patrimonio arqueológico sino algo que el estado no había previsto: una comunidad que se reconoció no representada en ese paisaje reinterpretado y cuyas formas de vida se enorgullecieron de no ser representados en ese paisaje". (Ashwell, 2017) Los actores y elementos se yuxtaponen y entran en conflicto de manera conjunta y dinámica en un mismo territorio que no tiene límites fijos, que se activa y desactiva, que evoluciona, como resultado de su actividad constante e ininterrumpida. Por medio de los sucesos ocurridos en Cholula es posible detectar que ya no es sostenible la gestión del patrimonio sólo desde el estado imponiendo los valores instituidos, si el patrimonio cultural se analiza tomando en cuenta todo su potencial axiológico y las implicaciones territoriales que están en juego, nuevas medidas de gestión y conservación tendrán que ser impulsadas para lograr una valoración integral del mismo.

V. BIBLIOGRAFÍA

[S.A.]. (1973). Ley Federal obre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos . México: Gobierno Federal.

[S.A.]. (1986). Orden Jurpidico poblano. Puebla : Gobierno del Estado.

[S.A.]. (2012). Plan de manejo en función del Prograna Cholula Pueblo Mágico. Cholula.

Ashwell, A. (11 de septiembre de 2017). Cholula: un paisaje mesoamericano usurpado. La Jornada de Oriente.

Ávila, H. (abril de 2004). La agricultura en las ciudades y su periferia: un enfoque desde la geografía. Investigaciones Geográficas, 98-121.

Bonfil, G. (1988). Cholula: la ciudad en l era industrial. México: BUAP.

Bravo, C. (1994). Territorio y espacio sagrado. En C. y. Garma, Las peegrinaciones religiosas una aproximación (págs. 39-49). México: UAM-IZTAPALAPA.

Entrena, F. (2005). Procesos de periurbanización y cambios en los modelos de ciudad. Un estudio europeo de sus causas y consecuencias. Papers(78), 59-88.

Fabelo, J. R. (2007). Los valores y sus desafíos actuales. Lima: EDUCAP-Instituto de Filosofía de la Habana.

Frondizi, R. (1993). Pensamiento Axiológico. Antología. La Habana-Cali: Instituto Cubano del Libro-Universidad del Valle.

Gámez, A. (2012). Cosmovisión y ritualidad agrícola en una comunidad ngiwá (popoloca). México: Facultad de Filosofía y Letra-Benemérita Universidad Autonóma de Puebla/ Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.

GámezyRamírez. (2016). Territorio, fiesta y ritual en las Cholulas, Puebla. Puebla: BUAP-Faculta de Filosofía y Letras.

Giménez, G. (junio de 1999). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. Estudios sobre las culturas contemporáneas, 5(9), 25-57.

Licona, E. (2007). Espacio y cultura: un acercamiento al espacio público. En E. (. Licona, El zócalo de la ciudad de Puebla. Actores y apropiación social del espacio (págs. 19-44). Puebla: BUAP/UAM/CONACYT.

Muñiz-Montero, I. (2012). Defensa y conservación del patrimonio cultural en la ciudad de Cholula, México: El caso de ProCholula A. C. Agricultura, sociedad y desarrollo, 231-250.

Pérez Ruíz, M. (2004). Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía. Cuadernos. Patrimonio cultural y turismo, 13-28.

Portal, A. M. (enero-junio de 1996). Características generales del sistema de cargos de mayordomía urbana. Iztapalapa, 16(39), 2542.

Sánchez, V. (2014). Significación del espacio y el tiempo, la memoria apropiada en el territorio: los diez barrios de la ciudad de San Pedro Cholula Puebla. Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas, 211-244.

Silva, A. (1992). Imaginarios Urbanos. Bogotá y Sao Paulo.Cultura y comunicación Urbana en América Latina . Bogotá: Tercer Mundo.

DEL PATRIMONIO 'NACIONAL' A LA 'INTERNACIONALIZACIÓN' DEL PATRIMONIO: REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE SU CONOCIMIENTO

Ruiz Gil, Jose-Antonio

DEL PATRIMONIO 'NACIONAL' A LA 'INTERNACIONALIZACIÓN' DEL PATRIMONIO: REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE SU CONOCIMIENTO

I. INTRODUCCIÓN. EL 'PATRIMONIO NACIONAL'.

Planteo la presente ponencia como un ejercicio intelectual de conceptualización del Patrimonio Histórico y/o Cultural en la actualidad. Pero para esto he de comenzar con la genealogía del Patrimonio. Se trata de un concepto construido socialmente, es decir, históricamente. Por lo mismo, estamos ante una idea dinámica, que se modifica a lo largo del tiempo. Estos cambios se ajustan a los cambios históricos (Ruiz 2005a).

Diversos autores, en el marco de diferentes disciplinas, llevan el origen de los museos, colecciones, de la Arqueología o de la Conservación a la Antigüedad Clásica. Esto es posible, pero no es la idea que quiero transmitir, pues si asociamos los diferentes bienes a su sociedad, si les damos un contexto histórico, hemos de acordar que es a fines del siglo XVIII en la Europa Occidental de la Ilustración donde se inicia la valoración de un universo material que se correlaciona con el conocimiento, con la Ciencia. El Patrimonio no es el objeto realizado, sino la relación de ese conjunto de objetos con nuestra sociedad como ejemplo de un modo de vida, histórico y/o cultural (Ruiz 2005a).

Desde este punto de vista, es fundamental la conceptuación de esa aspiración cultural, que vamos a llamar Patrimonio, como política. No podemos separar la noción de Patrimonio de su definición normativa, se trata de un conjunto de objetos culturales, socialmente valorados, respaldados por la Ley (Ruiz 2005a). Por este motivo, considero importante resaltar la transmutación histórica que se produce a partir de la Revolución Francesa y de la constitución de los estados-nación (Fumaroli 2007). Es muy significativo que la raíz etimológica de las palabras 'patria' y 'patrimonio' sea la misma.

Los documentos internacionales cuando tratan de definir el Patrimonio Cultural, lo ciñen claramente a aquellos producidos en un determinado Estado, encontrados en el mismo, o realizados por sus habitantes. Por lo tanto, si de diferenciar 'patrimonios' se trata, tan sencillo como hacerlo en virtud de los estados considerados. La normativa de los Estados de Derecho empleaba el término de 'Patrimonio Nacional' en muchos casos. Sin embargo, esto ha ido cambiando lenta pero progresivamente, en el mismo sentido de la evolución política contemporánea, hacia el respeto a los derechos democráticos de las minorías.

La realidad es que el interés político por el Patrimonio se fundamentaba en el discurso nacional, en el 'patriotismo'. Además del himno, de la bandera, …, había un Patrimonio Nacional, común, compartido. En no pocos lugares se erigieron monumentos (sobre la importancia y el valor del concepto de 'monumento' ver Castillo 2014) conmemorativos en homenaje a las glorias del pasado. Un historicismo militante que se enseñada en las escuelas y que impregnaba toda la educación y la formación ciudadanas. En la misma dirección, pero en sentido contrario, en la actualidad el interés se ha tornado económico y es el sector turístico el que acapara toda la atención.

II. LA 'INTERNACIONALIZACIÓN' DEL PATRIMONIO.

Pues bien, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, el panorama ha cambiado radicalmente. Tras un conflicto internacional provocado por la expansión de los propios estados

hipernacionalistas occidentales, hemos asistido a varios procesos históricos que han llevado a un crecimiento más desigual que nunca de la población mundial. No es este un ensayo histórico, por lo que no me detendré más de lo necesario en materia histórica. Pero sí quiero resaltar la idea fundamental que relaciona la globalización con el crecimiento demográfico. Hay más población porque hay Globalización, y ésta se retroalimenta. Estos movimientos migratorios pueden ser más o menos estables y, en cualquier caso, implican la existencia de grupos minoritarios con derechos.

Esta cuestión es muy relevante. Y quiero detenerme en ella. Pienso que lo sustancial no es el tiempo o la estabilidad migratoria, sino su acepción social. Esto es, la cuestión económica. Claro, pensemos que vivimos en sociedades estructuradas económicamente en función a la distancia del capital. Tanto dentro de nuestros países como fuera. Así pues, podemos tener grupos de 'extranjeros' conviviendo un largo (o corto) espacio de tiempo y ser radicalmente diferentes entre ellos, es decir, legales o ilegales. El estatuto legal, los derechos, se alcanzan desigualmente. Llegados a este punto podría comentar la situación de aquellas minorías que generan cultura en el país de acogida, por ejemplo, música, que evidentemente son propias de su lugar de origen, pero que normativamente son del de acogida. Y esto sin mencionar la posible existencia de compañías internacionales, como sucede en este sector citado.

Veamos el caso del Turismo. El turismo también es una actividad que se inicia en el siglo XVIII. De esos '*gentlemen'* que realizaban el *Grand Tour* (Pérez-Juez 2006) se ha terminado en un turismo de masas, pasando por un sinnúmero de experiencias contemporáneas. Eran viajes a lugares más o menos exóticos donde se remarcaba la diferencia, no solo del objeto cultural, sino cultural. Era un canto a la diferencia entre lo occidental (básicamente perteneciente a una clase pudiente) y el mundo atrasado, decadente incluso, y objeto de aspiración colonial. Ya el turismo no es eso, y no interesa tanto resaltar la diferencia cultural, sino la convivencia entre culturas. Todo esto teniendo en cuenta que todo el planeta se ha occidentalizado y que el Turismo, como otras facetas de existencia, se encuentra inmerso en una planificación económica capitalista.

El Patrimonio caracterizador de cada nación pretendió mantener un lenguaje propio, unificado, y de gloria histórica. Era un modo de exaltación patriótica. Con la internacionalización del Patrimonio esa carga negativa y/o positiva, en el sentido de buscar buenos y malos entre los vecinos, también en la propia historia nacional, se ha transformado en neutra. En otros lugares simplemente se trata de mostrar la idiosincrasia, la diferente identidad, de un moderno Estado. Así llegamos al concepto de "plurinacional", o cómo poder convivir siendo radicalmente diferentes. Hay que respetar a las minorías, hay que tender a la multiculturalidad, y hay que vender el Patrimonio a los turistas. De este modo no es extraño que encontremos alguna prisión (histórica, por supuesto) que visitar, o que se rememore el pasado "bandolero" de alguna localidad.

Pero no solo esto, también hay que recordar que la fundación de la UNESCO en 1945 se vio refrendada por la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) y, en 1972, con la consideración de un Patrimonio Mundial, o de la Humanidad. Esta denominación es interesante desde un punto de vista conceptual, puesto que si bien es inicialmente una forma de categorizar (es decir de formar una Lista) no hemos de perder de vista que puede suponer una manera de extender el *World System* (Ruiz 2005b), el modo de pensar occidental. Desde esta base conceptual se ha propuesto la existencia de un "genocidio cultural" que, si bien no tiene existencia jurídica, sí goza en los últimos años de naturaleza propia en los medios de comunicación y de opinión occidentales.

En resumen, que podemos entender un universo del patrimonio, en cuyo lenguaje vamos a diferenciar uno para la Humanidad, y otros de interés nacional. Interés muy relativo, puesto que

la existencia de un turismo implica la necesidad y el conocimiento internacionalizado. ¿Hasta qué punto es de interés nacional o local algo que interesa a alguien foráneo? Por ejemplo, en el sector de la gastronomía, hasta 9 platos hay en el Patrimonio Mundial, pero podemos encontrar desde las bondades de la Dieta Mediterránea, hasta la cocina japonesa o mexicana. ¿Cómo dimensionar esto con el café turco, o con el lentisco de Quíos?

III. PATRIMONIO Y TECNOLOGÍA

Antes he definido al Patrimonio como socio-histórico. El Patrimonio (no los bienes que lo componen) no existió con anterioridad al siglo XVIII, es una creación de la sociedad Contemporánea. Y nuestra sociedad occidental globalizada no puede ser entendida sin su propio desarrollo tecnocientífico. Los objetos de época son parte del Patrimonio, los convencionalismos y convenciones socio-políticas también conforman el Patrimonio. Y no nos olvidemos del Conocimiento, de esa toma de conciencia social que supone mirar al pasado e intentar hacerlo presente. Todo esto es el Patrimonio (Ruiz 2005a).

Un objeto antiguo es la base, pero puede estar dañado, incompleto, obsoleto… Hay que añadir algo en múltiples ocasiones para musealizarlo, es decir, para traerlo al presente de forma comprensiva. Y esto se logra incorporando novedades epistemológicas (desde un punto de vista más teórico) o técnicas (de un modo más práctico). Esto lo observamos muy especialmente en la Restauración. Pero no solo. Por ejemplo, el dibujo como creación es Patrimonio por definición. También es un apoyo para el conocimiento histórico, geográfico, cultural en general. Del mismo modo podemos hablar de la pintura, o de la fotografía.

La tecnología además de darnos obras de arte, también ha supuesto un hito en la documentación y conservación del Patrimonio. La idea que quiero transmitir es que, en la actualidad, con los avances tecno científicos que nos han conducido a la Globalización, el Patrimonio se ve modificado en su realidad práctica y aumentado con nuevos productos. Por ejemplo, el Coliseo romano tiene una existencia material muy concreta. Tenemos dibujos, pinturas, fotografías, y otras imágenes en movimiento que nos cuenta de él, de su devenir posterior al momento de su construcción y uso; y ahora lo acompañamos de imágenes digitales y de realidad aumentada.

En otras palabras, que el Patrimonio a fecha de hoy se ha de conocer con los medios que nuestra sociedad tiene (por ejemplo, en Rogerio-Candelera 2014). Y estos medios son o serán digitales. Patrimonio Digital y Digitalización del Patrimonio aparecen como una nueva oportunidad en un mundo globalizado y desigual. Estamos en una sociedad del conocimiento, y en una sociedad democrática, circunstancias en las que pretendo insistir en el aspecto de reflexionar sobre la construcción social del Patrimonio.

IV. PROPUESTAS PARA UN DEBATE

El objetivo que me he marcado es justamente el de agitar las conciencias mediante unas reflexiones en materia de Patrimonio de forma que entre todos podamos aportar algunas ideas. Quiero incidir en el aspecto digital de nuestra sociedad y en cómo lo Digital modifica epistemológicamente el Patrimonio. Hasta ahora el Patrimonio se fundaba en la gestión nacional de una masa de bienes culturales. En este caso, el mundo digital conlleva cambios sociales radicales (la comunicación social del Patrimonio, por ejemplo) que transforman la realidad social de forma desigual.

Hace algún tiempo se puso de moda una frase que decía "Lo que no está en Internet no existe". Creo que es una buena forma de acercarnos a esa construcción del conocimiento

patrimonial que tenemos hoy día. Antes de la revolución digital transcurría un cierto tiempo donde ese patrimonio era valorado (por autoridades) y era reconocido (por los ciudadanos, fueran nacionales o no). Había casos más claros, y otros que no lo eran tanto. El grado de consenso social estaba unido a la propia cohesión ideológica.

La cuestión fue cambiando en razón a la apertura social: derechos de pueblos indígenas, derechos raciales, derechos sexuales, derechos de la mujer, del niño… La democratización de la sociedad ha supuesto un aumento del número de colectivos a considerar y del número de sensibilidades y orientaciones a satisfacer. Ya lo comenté antes en cuanto al cambio respecto al turismo y a los turistas, muy especialmente con el llamado "turismo cultural". La tecnología digital ha popularizado las comunicaciones e, incluso, podríamos discutir si las ha democratizado.

Cualquier cosa de nuestro mundo, material o inmaterial, puede y es objeto de comunicación. Aunque pomposamente se piense en que implica información, lo es solo como unidad de medida. De este modo, los diferentes colectivos adaptan a su modo de ver y sentir el Patrimonio. El monumento se convierte en una imagen a capturar, en una evidencia del paso por el mundo y en una ostentación de su identidad. Hay un acercamiento muy superficial al hecho patrimonial que es compatible con otro muy profundo y creyente.

Llegados a este punto son dos las ideas que quiero someter a discusión. Por un lado, la necesidad de que la información profesional sea en abierto (*open access*) y, en segundo lugar, que la formación del personal técnico patrimonial lo sea en cultura digital (Ruiz 2017). Con respecto a la primera cuestión, en 2015 el Presidente de la Unión Europea, Sr. Juncker, propuso la constitución de un Mercado Único Digital Europeo (*European Digital Single Market*). Esta propuesta hay que situarla al máximo nivel no sólo político, sino social y económico, y se propone mejorar el acceso *on line* a bienes y servicios digitales en la Unión Europea, entendido este acceso especialmente en la modernización de la legislación sobre derechos de autor (imágenes, películas, música, y juegos), que tan importantes son en materia histórica y cultural. Actualmente, las distintas convocatorias europeas exigen la publicación en abierto de los resultados. Se trata de minimizar los efectos de la llamada 'brecha digital'. Resumiendo: lo público es digital.

En cuanto a la segunda idea, comenzaré diciendo que la formación de los profesionales en materias humanísticas en general y de Patrimonio en particular, no puede basarse únicamente en contenidos ni en metodologías tradicionales. La oportunidad y la idoneidad del nuevo mercado único digital en Europa nos demanda una planificación de los estudios acorde con un presente que ya es digital. Y una propuesta de formación más tecnológica es, a mi juicio, lógica; no pensando en el propio mercado, sino en una Sociedad que hace tiempo renunció a ser analógica.

Pondré el ejemplo de la Comunidad Autónoma de Andalucía, en España, donde la cuestión más relevante está en el futuro que se plantea para la Competencia Digital, por supuesto en un marco educativo donde priman las competencias. El nuevo currículo de Educación Primaria introdujo en el curso 2015-2016 la materia "Cultura y Práctica Digital", para niños de 11 años, como materia de libre configuración autonómica de la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora Educativa), con un 7% del total de horas lectivas (dos a la semana, tantas como Ciencias Naturales o Ciencias Sociales). La asignatura se articula sobre tres bloques temáticos: la Cultura digital, la práctica tecnológica, y la educación en línea. En el primer caso se pretende inicial al alumno en la importancia de la tecnología digital en la sociedad, en la comunicación (redes sociales, plataformas, blogs, conectividad móvil), y en la identidad digital (uso, seguridad y ética). En el segundo, en aplicaciones de móviles y tabletas, así como en blogs, wikis, comunidades virtuales y redes sociales (web 2.0). Por último, en entornos digitales de aprendizaje y producción digital propia.

Esta apuesta en el currículo educativo de los más jóvenes, no se aprecia en los estudiantes más mayores. De cualquier forma, nacidos, nativos, en la cultura digital. No obstante, actualmente se están implementando distintos cursos especializados, incluso a nivel de máster universitario, como aquellos que incluyen contenidos sobre realidad virtual.

La virtualización es una parte, tal vez la más notoria, de la digitalización de las Humanidades. Pero precisamente por este motivo se aprecia la necesidad de la inclusión de una formación básica, de mayor calado dentro del nivel universitario dedicado al Patrimonio, que incorpore y racionalice las distintas actividades laborales relacionadas con el nuevo universo digital del que la Historia nos está haciendo partícipes en un futuro inmediato. Con esta finalidad, en un reciente trabajo (Ruiz 2017) he propuesto el aumento de la formación digital en los planes de estudio en materia de patrimonio cultura, muy especialmente para la Universidad de Cádiz, de la que formo parte.

Todas las fases por las que pasa el bien cultural, investigación, conservación, y difusión, están inmersas en la actualidad en lo que venimos llamando 'digitalización del Patrimonio'. De hecho, en los próximos años se producirá un progresivo 'alejamiento' del bien para ser el producto digital el objeto de trabajo. En este sentido se van a necesitar expertos en la realización de productos históricos y/o patrimoniales en formato digital. Esto supone una novedad epistemológica, pues supone trascender la cesura entre ciencias y letras, entre tecnología y humanidades.

Por ejemplo, en mi caso, como arqueólogo, he optado por incorporar la geofísica (el GPR concretamente) como herramienta de trabajo. No estoy hablando de añadir o incorporar el informe geofísico al expediente cultural, sino de usarlo, de conocerlo y manejarlo. Estoy hablando de hacer Historia con un instrumento que me proporciona la información a través de un ordenador. Hablo de documentar, de dar a conocer un yacimiento arqueológico prescindiendo de restos, documentado solo con imágenes digitales.

Por lo tanto, y para finalizar estas reflexiones, pienso con respecto a la historiografía y a la propia conceptualización del Patrimonio, que la tecnología y la cultura digital suponen una oportunidad más que un desafío para la investigación y la enseñanza del Patrimonio y de los Bienes Culturales en las Instituciones de Educación Superior y Centros de Investigación iberoamericanos. La opción que les propongo es la formar y formarnos en las distintas herramientas tecnológicas que dan forma a nuestro mundo, un mundo del que también formamos parte y del que debemos tomar parte.

V. BIBLIOGRAFÍA

Castillo Ruiz, Irma Faviola (2014): Estado y políticas públicas en la construcción social y material del patrimonio cultural en el estado de Zacatecas, 1953-2010. Tesis Doctoral, COLMICH, Zamora, Mexico.

Fumaroli, Marc (2007): El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna). Barcelona, Acantilado.

Pérez-Juez Gil, Amalia (2006): La gestión del Patrimonio Arqueológico. Ed. Ariel.

Rogerio-Candelera, Miguel Ángel (ed.) (2014): Science, technology, and Cultural Heritage: An inexorable relationship. Taylor & Francis.

Ruiz Gil, J.A. (2005a): Creer y crear. El Patrimonio Cultural en la encrucijada de la Globalización. Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones.

Ruiz Gil, J.A. (2005b): El análisis de los Sistemas Mundiales y su aplicación. Historia Actual On Line (HAOL), Núm. 7 (primavera), 151-157.

Ruiz Gil, J.A. (2017): Digital Heritage Training for Historians in Europe: A Local Proposal. Virtual Archaeology Review, 8(17): 56-63.