

LOS USOS SOCIALES DEL PATRIMONIO CULTURAL*

Néstor García Canclini
 Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa,
 México, D.F.

A medida que el debate sobre el patrimonio cultural se agudiza en los medios masivos y en la escena política, encontramos más difícil definir posiciones bien fundamentadas con los modos habituales de conceptualizarlo y estudiarlo. ¿Puede cambiarse el uso o remodelarse un edificio de valor histórico por necesidades actuales? Si se necesita ampliar el Metro para mejorar el transporte en el centro histórico de la ciudad, y al excavar se descubren restos precolombinos, ¿cuál debe ser la elección: el progreso o la memoria? Los sismos que trastornaron en 1985 gran parte de la ciudad de México, además de agravar bruscamente los problemas de vivienda, impusieron la evidencia de que nuestras nociones ordinarias sirven poco para intervenir en los conflictos presentes entre grupos con intereses antagónicos.

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el instante de un peligro.

WALTER BENJAMIN

Repensar el patrimonio exige deshacer la red de conceptos en que se halla envuelto. Los términos con que se acostumbra a asociarlo -identidad, tradición, historia, monumentos- delimitan un perfil, un territorio, en el cual "tiene sentido" su uso. La mayoría de los textos que se ocupan del patrimonio lo encaran con una estrategia conservacionista, y un respectivo horizonte profesional: el de los restauradores, los arqueólogos, los historiadores; en suma, los especialistas en el pasado.

Sin embargo, algunos autores empiezan a vincular el patrimonio con otras redes conceptuales: turismo, desarrollo urbano, mercantilización, comunicación masiva. Estos términos son mencionados casi siempre como adversarios del patrimonio: desafíos o agresiones exteriores que proceden de universos distintos. Aquí partiremos de la hipótesis opuesta. Nos parece que estas referencias recurrentes son el síntoma de una relación fundamental entre el patrimonio y lo que suele considerarse ajeno a su problemática. Muchas de las dificultades que obstaculizan la teorización y la política cultural en esta área proviene de una inadecuada ubicación del patrimonio en el marco de las relaciones sociales que efectivamente lo condicionan.

En México, como en otros países, la legislación, las declaraciones de organismos nacionales e internacionales, y sobre todo los debates recientes, muestran un triple movimiento de redefinición y reconcentración de los discursos referidos al patrimonio cultural:

- a. Se afirma que el patrimonio no incluye sólo la herencia de cada pueblo, las expresiones "muertas" de su cultura -sitios arqueológicos, arquitectura colonial, objetos antiguos en desuso-, sino también los bienes actuales, visibles e invisibles -nuevas artesanías, lenguas, conocimientos, tradiciones-.
- b. También se ha extendido la política patrimonial de la conservación y administración de lo producido en el pasado, a los usos socia-

les que relacionan esos bienes con las necesidades contemporáneas de las mayorías.

c. Por último, frente a una selección que privilegiaba los bienes culturales producidos por las clases hegemónicas -pirámides, palacios, objetos legados a la nobleza o la aristocracia-, se reconoce que el patrimonio de una nación también está compuesto por los productos de la cultura popular: música indígena, escritos de campesinos y obreros, sistemas de autoconstrucción y preservación de los bienes materiales y simbólicos elaborados por grupos subalternos.

Esta ampliación del concepto de patrimonio, parcialmente recogida en algunos documentos del gobierno mexicano¹ y de organismos internacionales en los que México participa², no cuenta aún con legislación suficiente para proteger tan diversas manifestaciones culturales e intervenir en sus usos contemporáneos. A menudo, las leyes existentes no prevén las prácticas de organismos oficiales y de agentes particulares, o entran en conflicto con ellas. Queremos analizar aquí cinco de las nuevas cuestiones teóricas y políticas que necesitan ser trabajadas:

1. El patrimonio cultural y la desigualdad social.
2. Los usos del patrimonio.
3. Propósitos de la preservación.
4. El patrimonio en la época de la industria cultural.
5. Los criterios estéticos y filosóficos.

El patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, pero suele ser también un lugar de complicidad social. Las actividades destinadas a definirlo, preservarlo y difundirlo, amparadas por el prestigio histórico y simbólico de los bienes patrimoniales, incurren casi siempre en cierta simulación al pretender que la sociedad no está dividida en clases, etnias y grupos, o al menos que la grandiosidad y el respeto acumulados por estos bienes trascienden esas fracturas sociales.

El estudio de otros aspectos de la vida social ha llevado a una visión menos armónica. Si se revisa la noción de patrimonio desde la teoría de la reproducción cultural, los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen. Las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre las maneras en que se transmite el saber de cada sociedad a través de las escuelas y los museos, demuestran que diversos grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. No basta que las escuelas y los museos estén abiertos a todos, que sean gratuitos y promuevan en todas las capas su acción difusora a medida que descendamos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones³.

Esta diversa capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina, primero, en la desigual participación de los grupos sociales en su formación. Aun en los países en que la legislación y los discursos oficiales adop-

1. Véanse los materiales reunidos en el libro de Salvador Díaz-Berrio Fernández, *Conservación de monumentos y zonas*, INAH, México, 1985.

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

Patrimonio cultural y desigualdad social

3. Se trata de un principio general, establecido por quienes investigan las leyes sociales de la difusión cultural (véanse especialmente Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1977; y P. Bourdieu y Alan Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Minuit, París, 1969). No se trata de una determinación mecánica del nivel económico o educativo sobre la capacidad individual de apropiarse del patrimonio, sino lo que las encuestas y las estadísticas revelan acerca del modo desigual en que las instituciones transmisoras del patrimonio permiten su apropiación, debido a su organización y a su articulación con otras desigualdades sociales. (Conclusiones semejantes se encuentran en los estudios sobre patrimonio en México, que luego citaremos).

* Este artículo reproduce el publicado, con igual título, en *El Patrimonio Cultural de México* (E. Florescano, comp.), 1993. México. F.C.E.

tan la noción antropológica de cultura, que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral. En los países más democráticos, o donde los movimientos revolucionarios lograron incluir saberes y prácticas de indígenas y campesinos en la definición de cultura nacional -como México-, los capitales simbólicos de los grupos subalternos tienen un lugar subordinado, secundario, dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos. Por eso, la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual⁴.

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

El patrimonio cultural sirve, así, como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Los sectores dominantes no sólo definen cuáles bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento. En las clases populares encontramos a veces una extraordinaria imaginación para construir casas con desechos en una colonia marginada, para usar las habilidades manuales logradas en su trabajo y dar soluciones técnicas apropiadas a su estilo de vida. Pero difícilmente ese resultado puede competir con el de quienes disponen de un saber acumulado históricamente, emplean a arquitectos e ingenieros y cuentan con vastos recursos materiales y la posibilidad de confrontar sus diseños con los avances internacionales.

Lo mismo se podría decir al comparar un conjunto de músicos aficionados de un pueblo indígena con una orquesta sinfónica nacional. Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen, en este sentido, su patrimonio propio.

También pueden alcanzar altos grados de creatividad y valor estético, según se comprueba en la artesanía, la literatura y la música de muchas regiones de México. Pero tienen menor posibilidad de realizar varias operaciones indispensables para convertir esos productos en patrimonio generalizado y ampliamente reconocido: acumularlos históricamente (sobre todo cuando sufren pobreza o represión extremas), convertirlos en la base de un saber objetivado (relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral), expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemáticas. Algunos de estos puntos se cumplen bien en ciertos grupos: por ejemplo, en la acumulación y transmisión histórica dentro de las etnias más fuertes. Pero la desigualdad estructural impide reunir todos los requisitos indispensables para intervenir plenamente en el desarrollo de ese patrimonio dentro de las sociedades complejas.

Esta desventaja suele acentuarse en los sectores populares más integrados al desarrollo moderno. La producción cultural de los obreros, observa la antropóloga brasileña Eunice Ribeiro Durham, casi nunca se archiva. La memoria popular, en la medida en que depende de las personas, "es una memoria corta", sin los recursos para alcanzar la profundidad histórica que logra el patrimonio reunido por los intelectuales en la universidad⁵. En México, el registro de la producción cultural de sectores populares no indígenas ha sido escaso y reciente. Son excepcionales los programas como el del Museo Nacional de Culturas Populares. Sus exposiciones y libros amplían la documentación de las culturas subalternas más allá de lo indígena, y reconocen el lugar de la cultura obrera y diversos aspectos de la cultura urbana dentro del patrimonio nacional⁶. Pero el conocimiento de lo que podríamos llamar "popular moderno", desde la historia sindical hasta los usos del espacio urbano, sigue teniendo menor importancia en la definición del patrimonio que las grandes obras de las culturas tradicionales, sobre todo del período precolombino.

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

La *acción privada* respecto del patrimonio está regido, igual que en otros ámbitos, por las necesidades de acumulación económica y reproducción de la fuerza de trabajo. A menudo, esta tendencia lleva a la explotación indiscriminada del ambiente natural y urbano, la expansión voraz de la especulación inmobiliaria y el transporte privado, en detrimento de los bienes históricos y del interés mayoritario. Pero como no

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

5. Eunice Ribeiro Durham, "Cultura, patrimonio e preservação", en Antonio Augusto Arantes (comp.), *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*, Sao Paulo, Brasil, 1984, pp. 32-33.

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

Los usos del Patrimonio

hay un solo tipo de capital, tampoco existe una sola estrategia privada respecto del patrimonio. No sirven, por eso, las generalizaciones que etiquetan el comportamiento de los diversos agentes con el simple rótulo de "burguesía" o "intereses mercantiles". En parte, la degradación del medio natural y urbano deriva de que los distintos tipos de empresas -industriales, inmobiliarias, turísticas- utilizan a su antojo el patrimonio con visiones sectoriales y enfrentadas. Las contradicciones entre sus intereses son más destructivas cuando no existen programas públicos que definan el sentido del patrimonio para toda la sociedad, regulen enérgicamente el desarrollo económico y establezcan un marco general -basado en intereses generales- para el desempeño de cada sector del capital.

La acción privada no siempre puede ser reducida a una simple agresión al patrimonio, puesto que algunos grupos aprecian el valor simbólico que incrementa el valor económico. Existen inmobiliarias que defienden la preservación de un barrio muy antiguo para aumentar el costo de las viviendas que tienen allí. Algunas empresas turísticas conservan el sentido escenográfico de edificios históricos, aunque introducen cambios arquitectónicos y funcionales con fines lucrativos, como el convento convertido en Hotel Presidente de Oaxaca, donde las celdas fueron transformadas en *suites*, se colocó una piscina en uno de los patios y la capilla fue adaptada como sede de convenciones y fiestas⁷.

Quizá los efectos de la mercantilización son más ambivalentes en las culturas populares tradicionales. Tal vez por ello muchos estudios y documentos políticos eluden analizar esa ambigüedad. Se prefiere denunciar, simplemente, que las artesanías sometidas al régimen de valor de cambio sufren un deterioro de su calidad y sus componentes simbólicos tradicionales. Pero es innegable que en ciertos pueblos pobres, para cuyos habitantes la única opción es emigrar, la incorporación de las artesanías al mercado urbano y turístico posibilita que muchos indígenas y campesinos permanezcan en sus comunidades y reactiven sus tradiciones productivas y culturales. El problema no es tanto el cambio de escenario y de uso de las cerámicas o los tejidos, ni las adaptaciones que experimentan, como las condiciones de explotación en que se producen. De ahí que sea ineficaz una política de apoyo al patrimonio artesanal que sólo se dedique al rescate y la conservación de las técnicas y los estilos tradicionales. Así como la defensa del patrimonio urbano requiere enfrentar la crisis estructural de las grandes ciudades y la injusticia sufrida por los sectores pobres, una verdadera intervención en el desarrollo actual de las artesanías necesita de una política cultural combinada con transformaciones socioeconómicas en las condiciones de vida de los campesinos.

También el *Estado* tiene una relación ambivalente con el patrimonio. Por un lado, lo valora y promueve como elemento integrador de la nacionalidad. En el México postrevolucionario, sobre todo en el cardenismo, la política cultural buscó combinar la cultura de élites y la popular en un sistema, y trató de usarlo -junto a la castellanización de los indígenas, la

reforma agraria y el desarrollo del mercado interno- para superar las divisiones del país. El indigenismo, que guió durante décadas la política de investigación arqueológica y de rescate de las culturas populares, extrajo del pasado de las principales etnias algunas bases del nacionalismo político. Sin la acción del Estado es inexplicable la vasta rehabilitación de sitios arqueológicos y centros históricos, la creación de tantos museos y publicaciones dedicados a guardar la memoria, y el uso de estos recursos para conformar una identidad compartida. Esta intervención estatal, sin comparación con la de cualquier otro país latinoamericano, logró -antes que las comunicaciones masivas y el turismo- que las artesanías de diversos grupos étnicos, los símbolos históricos y algunos saberes regionales trascendieran su conexión exclusiva con la cultura local. La difusión conjunta por todo el país de los tejidos tzotziles y las imágenes del arte mural de la ciudad de México, la cerámica tarasca y las pirámides mayas, formó un repertorio iconográfico unificado que es visto como representativo de la mexicanidad hasta en poblaciones que nunca tuvieron experiencias directas de esas manifestaciones regionales.

No obstante, como todo Estado moderno, al promover el patrimonio ha tendido a convertir esas realidades locales en abstracciones político-culturales, en símbolos de una identidad nacional en que se diluyen las particularidades y los conflictos. A veces, el Estado se interesa por el patrimonio para frenar el saqueo especulativo; en otros casos, porque el alto prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso, y en otros, señala Carlos Monsiváis, por simple "auto-complacencia escenográfica"⁸. Pero si entendemos que el Estado no es únicamente el gobierno, debemos ver también el peso mayor o menor de cada una de estas tres prácticas como resultado del grado de participación de los diferentes sectores en la apropiación de estos bienes.

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

"Por décadas, la izquierda cometió el grave error de juzgar, por ejemplo, a la lucha por preservar monumentos coloniales como tarea del guardarrapa evocativo de la derecha, quizás algo plausible, pero de ningún modo tarea prioritaria. En su preocupación por adueñarse del sentido del porvenir, la izquierda le "regaló" el pasado a la derecha, reservándose sólo la cláusula de la interpretación correcta y científica"⁹.

En años recientes, la expansión demográfica, la urbanización incontrolada y la depredación ecológica suscitan movimientos sociales preocupados por rescatar barrios y edificios, o por mantener habitable el espacio urbano. En la ciudad de México se produjeron avances extraordinarios en la organización y participación popular, luego de los sismos de septiembre de 1985: agrupamientos vecinales inventaron formas inéditas de solidaridad y elaboraron soluciones colectivas, poniendo en primer lugar la reconstrucción de sus viviendas de acuerdo con su estilo de vida, pero planteando también asumir críticamente "el valor histórico del

7. Leopoldo Rodríguez Morales y Pedro Paz Arellano, "La protección y conservación del patrimonio cultural de Oaxaca", en *La defensa del patrimonio cultural*, Primer foro organizado por la Delegación Sindical D-IIIA-1 de la Sección 10 del SNTE, México, julio de 1983.

8. y 9. Carlos Monsiváis, "Sobre la defensa del Centro Histórico", *Unomásuno*, supl. de Sábado (México), 3 de diciembre de 1983, p. 3.

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

centro" de la ciudad en relación "con todos los servicios necesarios para una vida digna"¹⁰.

Sin embargo, esta preocupación no es compartida masivamente. La organización y las movilizaciones se empequeñecen en cuanto pasa la crisis. También en la distribución de los intereses por el patrimonio, en los temas prioritarios de los diversos sectores, advertimos el desigual uso de la ciudad. Es comprensible que las clases populares, atrapadas en la penuria de la vivienda y en la urgencia por sobrevivir, se sientan poco involucradas en la conservación de valores simbólicos, sobre todo si no son los suyos. Aun respecto de su propio capital cultural, los sectores subalternos manifiestan a veces una posición vacilante o tibia, como si interiorizaran la actitud desvalorizadora de los grupos dominantes hacia la cultura popular. Sólo algunas capas medias y populares, especialmente afectadas por el agravamiento de la situación, van profundizando su conciencia colectiva. Nuevos movimientos, desde los populares urbanos hasta los ecologistas, empiezan a cambiar lentamente la agenda pública y ensanchan el debate sobre el patrimonio. Tres rasgos caracterizan la transformación observable en estos sectores:

- a. La cuestión del patrimonio ambiental -natural y urbano- no se ve como responsabilidad exclusiva del gobierno.
- b. Se comprende que si no hay movilización social por el patrimonio, es difícil que el gobierno lo vincule con las necesidades actuales y cotidianas de la población.
- c. El efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación colectiva y democrática, o sea: crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases puedan compartirlo y encontrarlo significativo.

En el fondo, las nuevas interacciones entre capital, Estado y sociedad están cambiando la problemática patrimonial. Ya no se trata sólo de las dos cuestiones que monopolizan casi toda la bibliografía: cómo conservarlo o restaurarlo debidamente -si es adecuado cierto material, si queda mejor esta pátina- y cómo protegerlo con mayor seguridad -perfeccionar las leyes, instalar alarmas eficaces contra robo-. La cuestión del patrimonio ha desbordado a los dos responsables de estas tareas, los profesionales de la conservación y el Estado. Pese a la enorme importancia que aún tienen la preservación y la defensa, el problema más desafiante es ahora el de los USOS sociales del patrimonio. En él es necesario concentrar los mayores esfuerzos de investigación, reconceptualización y política cultural.

Los propósitos de la preservación

Hay por lo menos cuatro paradigmas político-culturales desde los cuales se responde a esta pregunta. El primero, que llamaremos *tradicionalismo sustancialista*, es el de quienes juzgan los bienes históricos únicamente por el alto valor que tienen en sí mismos, y por eso conciben su conservación independientemente del uso actual. Consideran que el patrimonio está formado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que han desaparecido las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron. Esta posición es sostenida por diversos actores sociales, aunque prevalece en las tenden-

cias aristocrático- tradicionalistas del campo académico y de los aparatos políticos. Su rasgo común es una visión metafísica, histórica de la humanidad o del "ser nacional", cuyas manifestaciones superiores se habrían dado en un pasado desvanecido y sobrevivirían hoy sólo en los bienes que lo rememoran. Preservar un centro ceremonial o muebles antiguos son tareas indiferentes a las preocupaciones prácticas; su único sentido es guardar esencias, modelos estéticos y simbólicos, cuya conservación inalterada servirá precisamente para atestiguar que la sustancia de ese pasado glorioso trasciende los cambios sociales. Quedan fuera de esta política los bienes precarios o cambiantes, los que sólo documentan prácticas populares o acontecimientos culturales, sin alcanzar un puesto sobresaliente en la historia culta de las formas y los estilos. Los otros paradigmas corresponden al privilegio otorgado a cada uno de los tres agentes sociales descritos en el punto anterior.

Quienes ven en el patrimonio una ocasión para valorizar económicamente el espacio social o un simple obstáculo al progreso económico sustentan una concepción *mercantilista*. Los bienes acumulados por una sociedad importan en la medida en que favorecen o retardan "el avance material". Este destino mercantil guiará los criterios empleados en todas las acciones. Los gastos requeridos para preservar el patrimonio son una inversión justificable si reditúa ganancias al mercado inmobiliario o al turismo. Por eso se atribuye a las empresas privadas un papel clave en la selección y rehabilitación de los bienes culturales. A este modelo corresponde una estética exhibicionista en la restauración: los criterios artísticos, históricos y técnicos se sujetan a la espectacularidad y la utilización recreativa del patrimonio con el fin de incrementar su rendimiento económico. Los bienes simbólicos son valorados en la medida en que su apropiación privada permite volverlos signos de distinción o usufructuarlos en un *show* de luz y sonido.

El papel protagonista del Estado en la definición y promoción del patrimonio se funda en una concepción *conservacionista y monumentalista*. En general las tareas del poder público consisten en rescatar, preservar y custodiar especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, de ser símbolos de cohesión y grandeza. Ante la magnificencia de una pirámide maya o de un palacio colonial a casi nadie se le ocurre pensar en las contradicciones sociales que expresan. La atención privilegiada a la grandiosidad del edificio suele distraer también de los problemas regionales, la estructura de los asentamientos rurales o urbanos en medio de los cuales los monumentos adquieren sentido: se ha señalado varias veces que la salvaguarda del patrimonio es eficaz si toma en cuenta las grandes obras junto con los sistemas constructivos y los usos contextuales del espacio¹¹. Pero es grande la tentación de asociar al Estado con las herencias monumentales para legitimar el sistema político actual: se manifiesta así la voluntad de defender lo propio, se busca significar el arraigo histórico de quienes lo conservan y "reinauguran" después de restaurarlo, y en la forma más plena de apropiación se le usa como sede física de un organismo oficial. En México, esta con-

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

cepción monumentalista no se muestra únicamente en la política de conservación y uso de edificios antiguos; está presente también en la arquitectura que evoca la monumentalidad precolombina o colonial, originando reelaboraciones afortunadas -las del Museo Nacional de Antropología y El Colegio de México-, reinventiones brillantes que insertan el modelo piramidal en las búsquedas geométricas contemporáneas -el Espacio Escultórico en la Ciudad Universitaria de la UNAM-, pero también la grandilocuencia abrumadora de la Plaza Tapatía de Guadalajara y la Macropiazza de Monterrey, donde la aspiración autoexaltadora del poder político y económico sacrificó la organización histórica y el equilibrio estético del espacio público.

El cuarto paradigma, que denominamos *participacionista*, concibe el patrimonio y su preservación en relación con las necesidades globales de la sociedad. Las funciones anteriores -el valor intrínseco de los bienes, su interés mercantil y su capacidad simbólica de legitimación- son subordinadas a las demandas presentes de los usuarios. La selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo deben decidirse a través de un proceso democrático en el que intervengan los interesados y se consideren sus hábitos y opiniones. Este enfoque se caracteriza, asimismo, por incluir en el patrimonio tanto los edificios monumentales como la arquitectura habitacional, los grandes espacios ceremoniales o públicos del pasado del mismo modo que los parques y plazas de hoy, los bienes visibles junto a las costumbres y creencias. El acento en la participación social es el recurso clave para evitar los dos riesgos más frecuentes que Oriol Bohigas señala en las ciudades o barrios antiguos: que se conviertan en "ciudades-museos", ilustraciones históricas de estructuras y formas que quedaron sin función, o "ciudades para snobs", áreas apropiadas por una élite de artistas, intelectuales, burgueses y sobre todo especuladores, que ven en esos conjuntos urbanos un modo de subrayar su distinción¹².

Desde la perspectiva participacionista es posible plantear a las políticas culturales preguntas reveladoras sobre los usos sociales que se da a los bienes históricos:

- a. ¿Con qué óptica se los restaura, la aristocrática que tantas veces los engendró o la del conocimiento y la utilización de quienes ahora desean entenderlos?
- b. ¿De qué modo se presentan y se explican los edificios antiguos al abrirlos al público, y los objetos al exhibirlos en museos?
- c. ¿Forman parte de la política cultural sólo la catalogación y restauración, o también se busca conocer las necesidades y los códigos del público, lo que sucede en la recepción y apropiación que cada grupo hace de la historia?

En México estas preguntas han recibido respuesta más bien con acciones que con estudios sistemáticos sobre los usos del patrimonio y las necesidades populares. Existen en el país organismos dedicados a promover el patrimonio vivo, que han hecho investigaciones sobre la participación social, como el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección

General de Culturas Populares y el Museo Nacional de Culturas Populares. Sin embargo, es difícil evaluar los efectos de las diversas concepciones que los guían, entre otras razones, porque hay pocos estudios sobre la recepción de sus tareas. Predomina la voluntad de difundir y promover el patrimonio popular, o el acceso a la cultura en general por parte de las clases subalternas. Esta política promocional viene generando valiosas experiencias educativas y participativas museos comunitarios y escolares, programas de divulgación cultural, pero rara vez basa su acción difusora en investigaciones sobre lo que piensan y hacen quienes la reciben.

Queremos destacar una de estas carencias por su importancia para la participación en el patrimonio cultural: el estudio del público y de los usuarios. Es significativo que dispongamos de una vasta bibliografía de catalogación y descripción de sitios arqueológicos, edificios coloniales y monumentos, obras y tendencias artísticas, pero se cuentan con los dedos de una mano las investigaciones publicadas sobre la recepción de bienes. Conocemos que los museos y las zonas arqueológicas reciben anualmente un amplio público: en 1985 hubo un ingreso de 6.140.173 personas a los museos, de las cuales sólo 1.161.330 eran extranjeras; los sitios arqueológicos tuvieron en el mismo año una concurrencia de 3.280.366, que incluía 1.242.788 extranjeros¹³. También sabemos que existe un alto número de visitantes al Museo Nacional de Historia de Chapultepec (659.997 en 1986) y al Museo Nacional de Antropología (1.194.422 el mismo año)¹⁴ y que algunas exposiciones, como las de Diego Rivera en el Museo Tamayo y en el Palacio de Bellas Artes, alcanzaron el medio millón de asistentes. Pero ignoramos por qué el público va a estos espacios culturales, cómo los usa, qué prefiere o rechaza, de qué modo se apropia del patrimonio nacional y qué dificultades encuentra para relacionarlo con su vida cotidiana. Arturo Monzón¹⁵ y Miriam A. de Kerriou¹⁶ realizaron dos trabajos sobre el Museo de Antropología que recogen principalmente datos cuantitativos. Respecto de los museos de arte, la única investigación publicada es la que Rita Eder efectuó en 1977 en la exposición Hammer¹⁷, y se encuentra en prensa otra investigación realizada en cuatro exposiciones de la ciudad de México por un equipo de investigadores del Instituto Nacional de Bellas Artes, con la colaboración de la Maestría de Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. En otros espacios culturales de la ciudad de México y de la provincia, desconocemos los datos básicos para vincular eficazmente las acciones culturales relativas al patrimonio con las necesidades de la población.

No se logrará una política efectiva de preservación y desarrollo del patrimonio si éste no es valorado adecuadamente por el público de los museos y sitios arqueológicos, los habitantes de los centros históricos, los receptores de programas educativos y de difusión. Para cumplir estos objetivos, no basta multiplicar las investigaciones patrimoniales, los museos y la divulgación; hay que conocer y entender las pautas de percepción y comprensión en que se basa la relación de los destinatarios

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

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

14. Información proporcionada por la Secretaría Técnica del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

15. Arturo Monzón, "Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología", en *Anales del INAH*, t. IV, 2a. parte, núm. 35, México, 1952.

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

17. Rita Eder y otros, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", *Plural* (México), vol. IV, núm. 70, julio de 1977.

El Patrimonio en la época de la Industria Cultural

con los bienes culturales. La participación del público y de los usuarios no sustituye la problemática específica de la valoración histórica y estética de los bienes culturales, ni el papel del Estado o de los historiadores, arqueólogos y antropólogos especializados en la investigación y conservación del patrimonio. Pero sí ofrece una referencia -una fuente de sentido- con la cual debieran redefinirse todas estas tareas para avanzar en la democratización de la cultura.

La masificación de las sociedades contemporáneas ha reubicado los problemas del patrimonio y de la participación. Millones de personas que nunca han ido a los museos, o que apenas se enteraron en la escuela de las obras que exhiben, hoy ven esas obras en sus casas por medio de la televisión. Parecería que es innecesario desplazarse: las imágenes de las pirámides y los centros históricos llegan hasta la mesa donde la familia come, se convierten en temas de conversación y se mezclan con los asuntos del día. La televisión transmite también mensajes publicitarios en los que se usa el prestigio de los edificios antiguos para atribuir sus virtudes a un coche o un licor. El *video clip* difundido diariamente durante el campeonato mundial de fútbol, en que se disolvían las imágenes de las pirámides antiguas en otras modernas, o del juego precolombino de pelota en danzas que remedaban el fútbol actual, proponía una continuidad fluida, sin conflictos, entre la tradición y la modernidad. Es notable que esta visión conciliadora de las contradicciones históricas que transmitía el vídeo de una empresa privada -Televisa- se halle también en mensajes del Estado; por ejemplo, la primera película mexicana en el sistema Omnivisión, *El pueblo del sol*, proyectada en el Planetario de Tijuana dentro del programa de afirmación de la identidad nacional en la frontera norte, describe la etapa colonial como un simple enriquecimiento de las culturas precolombinas. Tal parece que la eliminación de los conflictos es un rasgo más extendido en los medios masivos que en otros modos de documentación y difusión de la historia.

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

con la sociología y los estudios sobre comunicación.

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

Las investigaciones sobre el consumo cultural familiar realizadas últimamente en Estados Unidos, en países europeos y algunos latinoamericanos indican que los gastos domésticos se concentran cada vez más en la adquisición de "máquinas culturales" -televisores, tocadiscos, videos, radios para distintos miembros de la familia y para el coche-, en detrimento del gasto en publicaciones y espectáculos teatrales, cinematográficos y musicales que se realizan fuera de casa¹⁸. Esta "cultura a domicilio, manejada por la iniciativa privada, crece en recursos, en eficacia comercial y simbólica, mientras los Estados siguen dedicándose prioritariamente a las prácticas culturales que están perdiendo influencia.

¿A qué se debe esta resistencia a extender la responsabilidad patrimonial del poder público a los nuevos circuitos y tecnologías culturales? Proviene, en parte, del temor a enfrentar a los grandes consorcios privados. Los pocos intentos de desarrollar acciones más definidas del Estado respecto de las instituciones culturales recibieron virulentos rechazos: los empresarios, además de defender su negocio, argumentan que el control estatal de los espacios simbólicos es una forma de autoritarismo y conduce a la burocratización y unilateralidad de los medios masivos.

¿Por qué esta restricción del Estado a formas tradicionales o cultas del patrimonio es aceptada por muchos responsables de la política gubernamental que defienden con firmeza su participación en el ámbito educativo, e incluso por partidos progresistas de la oposición que tampoco incluyen en sus propuestas estos nuevos espacios culturales? Una de las explicaciones podría hallarse en esa dilatada creencia de que

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

la cultura es la "erudita" y la tradicional, y que su convivencia con la de masas acaba perjudicándolas. Seguimos escuchando con frecuencia que ante la degradación "fatal" que traen el crecimiento urbano y las industrias culturales lo único posible es preservar los bienes históricos y las costumbres tradicionales, testimonios puros de tiempos mejores.

No puede mantenerse esta posición en cuanto se le confronta con lo que se quiere salvar. Porque los centros históricos son resultado de etapas diversas de desarrollo en que se fueron sedimentando estilos constructivos y concepciones dispares del espacio urbano. Del mismo modo las artesanías tradicionales surgieron de progresivas adaptaciones al entorno natural y de distintos tipos de organización social, primero precolombinos, luego coloniales y por último del capitalismo moderno. No vemos por qué los antiguos diseños de los edificios deben permanecer indiferentes a las nuevas funciones que se les asignan, ni por qué la alfarería y los tejidos no pueden adaptarse a las condiciones socioeconómicas y culturales de los indígenas que emigran a las grandes ciudades o habitan pueblos campesinos transformados. Encontramos una lógica incuestionable en que los purépechas, por ejemplo, que durante siglos compusieron la iconografía de su cerámica con diablos, serpientes y pájaros, hoy -cuando van a vender sus piezas a las grandes ciudades o pasan varios meses por año trabajando como braceros en los Estados Unidos- hagan con el barro diablos que viajan en aviones o en autobuses con ruta "México-Laredo", que hablan por teléfono o son vendedores ambulantes. El problema no reside en que se cambien las imágenes tradicionales, sino con qué criterios se modifican y quiénes lo deciden: ¿los artesanos, los intermediarios, los consumidores?

El proceso del patrimonio y las condiciones de transformación de las sociedades contemporáneas requieren que diferenciamos en él, según los términos de Raymond Williams, lo que es arcaico, residual y emergente. Lo *arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre "de un modo deliberadamente especializado". En cambio, lo *residual* se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo *emergente* designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales¹⁹. La política cultural respecto del patrimonio, agregamos nosotros, no puede aferrarse al primer sentido, como suele ocurrir; necesita articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan las prácticas innovadoras en la producción y el consumo.

Ante los conflictos que plantean al patrimonio las transformaciones sociales, es posible formular tres criterios generales para orientar las decisiones:

a. La preservación de los bienes culturales nunca puede ser más importante que la de las personas que los necesitan para vivir: al recuperar un centro histórico, la revaloración de los monumentos no debe pesar más que las necesidades habitacionales y simbólicas de sus habitantes, ni la política artesanal puede anteponer la defensa de los objetos a la de los artesanos.

b. Las soluciones deben buscar un equilibrio orgánico entre las tradiciones que dan identidad -a un barrio, a los productores de artesanías- y los cambios requeridos por la modernización.

c. Las políticas y las decisiones sobre estos problemas deben tomarse en instancias y con procedimientos que hagan posible la participación democrática de los productores y los usuarios: ¿por qué casi siempre que se rehabilitan los centros históricos sólo intervienen los funcionarios y los arquitectos, pero no los que habitan el barrio?, ¿por qué los artesanos nunca forman parte de los jurados en los concursos donde se premian artesanías, ni les pedimos que opinen sobre los folletos turísticos que dicen cómo interpretarlas? Las experiencias de coparticipación de especialistas y usuarios desarrolladas en las tareas de reconstrucción posteriores al sismo, así como las asociaciones de consumidores y de defensa del patrimonio natural, muestran que estas utopías comienzan a ser realizables.

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

Desde el célebre texto de Benjamin de 1936²⁰, uno de los temas cruciales de la estética es la manera en que la reproductividad técnica de la pintura, la fotografía y el cine atrofian "el aura" de las obras artísticas, esa "manifestación irreplicable de una lejanía"²¹ que tiene la existencia de una obra única en un solo lugar al que se peregrina para contemplarla. Cuando se multiplican en libros, revistas y televisores los cuadros de Orozco y las fotos de Álvarez Bravo, la imagen original es transformada por la repetición masiva. El problema de la autenticidad y unicidad de la obra cambia su sentido. Advertimos entonces, con Benjamin, que "lo auténtico" es una invención moderna y transitoria. Por una parte, porque "la imagen de una virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado"²². Por otra, se vuelve evidente que el cambio actual no es sólo efecto de las nuevas tecno-

Los criterios estéticos y filosóficos

En el arte

19. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980, pp. 143-146.

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

21. *Idem*, p. 24.

22. *Idem*, p. 21.

23. Idem, p. 24

logías, sino una tendencia histórica global; "acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales"²³, un reclamo histórico para superar el elitismo a que llevó el secuestro de los originales en los museos y las mansiones.

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

Este ejemplo extremo no quiere sugerir que los museos y los centros históricos se hayan vuelto insignificantes y no merezcan ser visitados, ni que el esfuerzo de comprensión requerido por un centro ceremonial prehispánico o un cuadro de Toledo se reduzcan hoy a recortar sus reproducciones y pegarlas en el cuarto. No es lo mismo, por supuesto, preservar la memoria en forma individual que plantearse el problema de cómo asumir la representación colectiva del pasado. Pero el ejemplo del museo privado sugiere que es posible introducir más libertad y creatividad en las relaciones con el patrimonio. También permite repensar cómo se transforma la apropiación del arte al pasar de un mundo rígidamente jerarquizado, donde los que detentaban el saber y el poder disponían de cotos reservados, a este tiempo en el que "las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, accesibles... Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas"²⁴. Nos permiten definir de otro modo cómo se forma la experiencia histórica al relacionar el pasado con el presente, cómo encontramos y cambiamos el significado de nuestras vidas participando en procesos de reelaboración de los que podemos convertirnos en agentes activos.

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

En las artes populares

Las artesanías de mayor venta son imitadas en otros pueblos y en talleres de las grandes ciudades. La cerámica de Tonalá ha sido mejorada y rediseñada en talleres de alta temperatura de Tlaquepaque; la alfombra verde de Patamban es hecha ahora también en Tzintzuntzan; los tejidos y cerámicas originarios de pequeños pueblos del Estado de México, Oaxaca y Michoacán ya son producidos en la ciudad de México, en

parte por migrantes originarios de los pueblos donde esas artesanías nacieron, en parte por fábricas urbanas que contratan a esos migrantes como asalariados o directamente copian los diseños para usufructuar su éxito en el mercado.

Estos cambios en la producción tienen su correlato en el consumo. Al estudiar las artesanías purépechas, observamos que cada vez que se lee "Recuerdo de Michoacán" se sabe que ese objeto fue hecho para no ser usado en Michoacán. Esa fórmula, supuestamente destinada a garantizar la autenticidad de la pieza, es el signo de su inautenticidad. Un tarasco jamás precisará marcar el origen en las ollas o jarros que él produce para utilizar en su pueblo. La inscripción es necesaria para el turista que mezclará esa cerámica con la comprada en otras partes: significa menos el sentido natal de los objetos que la distinción social, el prestigio del que estuvo en tales sitios para comprarlos. En suma, la leyenda es desmentida por el hecho de estar escrita. Si fue preciso grabar su origen se supone el riesgo de que se deje de recordar, o saber, de dónde procede. La mayoría de los objetos que llevan esa fórmula de identificación no son comprados a los productores, ni elegidos por la relación afectiva, de interés y comprensión, que el foráneo establece con quienes lo hacen. Cuando logramos la confianza del artesano, él nos muestra aquello con lo que más se identifica, y tal vez nos regale una pieza, pero seguramente no las que etiqueta con "recuerdos" fingidos para vender en mercados urbanos²⁵.

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

La diferencia entre el original y la copia es básica en la investigación científica y artística de la cultura. También importa distinguirlos en la difusión del patrimonio. Pero cabe separar el reconocimiento del valor de ciertos bienes de la utilización conservadora que hacen de ellos algunas tendencias políticas. Por una parte, el reconocimiento que merecen ciertos objetos y prácticas porque representan descubrimientos en el saber, hallazgos formales y sensibles, o acontecimientos fundadores en la historia de un pueblo. Por otra, la pretensión ideológica de quienes buscan construir "lo auténtico" en núcleo de una concepción arcaizante de la sociedad, y pretenden que los museos, como templos o parques nacionales del espíritu, sean custodios de "la verdadera cultura", refugio frente a la adulteración que nos agobiaría en la sociedad de masas. Su oposición maníaca entre un pasado sacro, en el que los dioses habrían inspirado a los artistas y a los pueblos, y un presente profano que trivializaría esa herencia, tiene al menos tres dificultades:

25. Desarrollamos este análisis en *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982, pp. 143-162.

En el patrimonio cultural tradicional

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

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

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

¿Significa esto que la distinción entre una estela original y una copia, entre un cuadro de Diego Rivera y una imitación, se han tornado indiferentes? De ningún modo. Tan oscurecedora como la posición que absolutiza una pureza ilusoria es la de quienes, resignados o seducidos por la mercantilización y las falsificaciones, por cierta liberación posmoderna o un cinismo histórico, proponen adherir alegremente la abolición del sentido, al goce vertiginoso e histórico de los significantes que revolotean en las vitrinas²⁶. Ya dijimos que hay objetos singulares por su espesor cultural o valor estético, su carácter único en la sociedad que los engendró o el significado que adquieren en la historia. Merecen, por eso, que cada pueblo siga guardándolos como testimonio, cultivando su memoria y su admiración en museos, exposiciones itinerantes, y también en las múltiples reproducciones -fílmica, televisiva, en copias del propio objeto-

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

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

La política cultural respecto del patrimonio no tiene por tarea rescatar sólo los objetos "auténticos" de una sociedad, sino los que son *culturalmente representativos*. Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer "puros", iguales a sí mismos, sino porque "representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales"²⁷.

Por lo mismo, la investigación, la restauración y la difusión del patrimonio no tienen por fin central perseguir la autenticidad o restablecerla, sino reconstruir la *verosimilitud histórica*. Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. Cirese lo dice así respecto del museo: "para incluir la vida, el museo debe trascenderla, con su propio lenguaje y en su propia dimensión, creando otra vida con sus propias leyes aunque sean homólogas y también diferentes a aquéllas de la vida real"²⁸. El museo y cualquier política patrimonial deben tratar los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos hagan inteligibles las relaciones entre ellos, propongan hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos.

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

Conclusión

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

28. *Ibidem*, p. 31.