

EL PATRIMONIO CULTURAL COMO ESTRATEGIA DE DESPOJO: EL TRASLADO DE LOS MURALES DEL CENTRO SCOP AL NUEVO AEROPUERTO INTERNACIONAL DE MÉXICO

Brenda J. Caro Cocotle¹

- 1 **Brenda J. Caro Cocotle** (Xalapa, Veracruz, 1979) es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana, Maestra en Museos por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Museum Studies por la University of Leicester, Inglaterra. Trabajó en la Coordinación Nacional de Artes Plásticas, INBA; la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM; el Museo de Arte Moderno, INBA; Casa Vecina y el Museo Universitario del Chopo. Ha sido profesora en la Universidad del Claustro de Sor Juana, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, la Escuela Veracruzana de Cine *Luis Buñuel* y en la Facultad de Historia, Universidad Veracruzana. Colabora de manera regular en *CAÍN*, así como en otras publicaciones como *Código*, *GasTv* y *Glocal*. Fue autora invitada al *Blog de Crítica*. Es autora del libro *Paraguas de navegación* (México: IVEC, 2017), álbum ilustrado por Catalina Carvajal. jugardeoficina@gmail.com

RESUMEN

El artículo analiza el uso y recurso del patrimonio cultural como una estrategia de despojo. Revisa en particular el caso de la exposición *Archivo (s) Centro SCOP*, en relación con el Nuevo Aeropuerto Internacional de México, y cómo es que, en este caso particular, la forma en su conjunto —el marco expositivo, el espacio de exhibición, los recursos, el proyecto, el tipo de agentes, el precedente— busca generar un consenso en torno a dicha obra, en detrimento de otros patrimonios culturales y naturales y saberes colectivos.

Palabras clave: patrimonio cultural, despojo, exposición, arte contemporáneo

I

Decimos todo y nada cuando empleamos el término *patrimonio cultural*; en realidad, la mayoría de las veces lo utilizamos sin saber con precisión qué es lo que implica. El concepto es, en su raíz, un concepto moderno, es decir, hijo de la racionalidad enciclopédica, los golpes revolucionarios, los cismas independentistas y la forja de las identidades nacionales.² Es una figura que ha danzado y danza a ritmo de las crisis institucionales y políticas, inconforme siempre con su propia definición y alcance. Huidizo, inabordable, sólo se explica su permanencia gracias a su incapacidad de ser permanente.

II

Patrimonio....

Podemos agotar sus definiciones.

2 Cfr. Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Uruguay: Trilce.

Podemos mover la cabeza y afirmar que es “el conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano, que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos”. (Ilam, s/f).

Podemos.

Podemos coincidir con Bonfil Batalla (1997) y decir que es un laberinto, con múltiples entradas y salidas, producto de diferencias y desigualdades, de experiencias y memorias compartidas, de identidades en construcción; un proceso incesante de producción de significados y sentido.

Podemos.

Podemos esgrimir, junto con la UNESCO, que el patrimonio es de tal diversidad y complejidad que para comprenderlo hay que subdividirlo en cultural, cultural-natural y natural, y que el primero a su vez, hay que clasificarlo en material (tangible) o inmaterial (intangible).

Podemos.

Podemos, frente al patrimonio, ser disidentes o reaccionarios

Podemos.

Podemos asumirlo como necesario o contingente.

Podemos.

Podemos hacer del patrimonio táctica o estrategia... Podemos, aunque en el proceso contravengamos todo lo que hemos afirmado de él primero.

III

No es casualidad, por tanto, el recurso a un puñado de frases hechas cuando se discute acerca del patrimonio, o cuando se asume la bandera del mismo para hacer referencia a una circunstancia, objeto o manifestación cultural específica. Hay un elemento que se da por sentado en cada una de aquellas: la valoración de que el patrimonio es algo bueno por sí mismo y que, por lo tanto, toda iniciativa, propuesta o proyecto al amparo del patrimonio lo es también. Así considerado, el concepto pareciera estar dotado de un halo de virtud y exento de cualquier conflicto de interés o de una agenda particular. Dicho de otra forma: podemos dudar de todo, menos del patrimonio.

Pero, todo concepto puede ser utilizado de manera instrumental. (Además, dicen que el camino al infierno está sembrado de buenas intenciones).

IV

Los trabajos de Richard Florida (2002) y George Yúdice (2002; 2004) constituyen dos de los estudios más completos sobre el valor económico y social generado por artistas e intelectuales, así como de los usos del capital simbólico de la cultura. Con tonos y enfoques distintos entre sí, contrapuestos incluso,³ ambos autores ahondan sobre el empleo instrumental de la misma, su vinculación con la especulación inmobiliaria, los tratados comerciales y las

3 El trabajo de Florida indaga sobre la clase creativa y las políticas de reorganización urbana a través de aquella. Se le ha criticado el que obvie los procesos de gentrificación derivados de estas últimas, así como que ignore el hecho de que, a largo plazo, esa misma clase creativa será objeto de una precarización. Yúdice, es un agudo crítico de las propuestas de Florida. En su trabajo, analiza el uso de la cultura como recurso tanto por parte de las instituciones gubernamentales, como del sector privado, la sociedad civil y las agencias de cooperación internacional.

fuerzas de poder político. La cultura resulta menos inocua de lo que parece, menos una construcción en abstracto, menos un hermoso añadido en la vida, menos dotada de un “poder emancipatorio”. La cultura se nos presenta cargada de intereses. Y si el patrimonio, los patrimonios, son parte del entramado de la cultura, entonces también entran en el juego de las agendas.

V

Afirma Bonfil Batalla que “el valor patrimonial de cualquier elemento cultural [...] se establece por su relevancia en términos de la escala de valores de la cultura a la que pertenece; en ese marco se filtran y jerarquizan los bienes del patrimonio heredado y se les otorga o no la calidad de bienes preservables, en función de la memoria colectiva y en la integración y continuidad de la cultura presente” (1997: 32). En un plano ideal, el valor patrimonial estaría dado por el consenso social, expresado y operante mediante instancias de representación específicas. Si aceptamos la premisa, es necesario preguntarse: cómo se configura dicho valor y cómo se encuentra determinado.

A nuestro juicio, es factible rastrear tres momentos clave que han determinado dicho marco axiológico, en específico en lo que al patrimonio cultural nacional se refiere. El primero correspondería a la identificación del patrimonio con el patrimonio construido o edificado, cuyas categorías operativas son el vestigio —u objeto de carácter histórico— y el monumento. Patrimonio es pues aquello que es tangible y que puede vincularse con una narrativa histórica (glorias del pasado prehispánico, incomodidad colonial, Independencia, Revolución y modernidad posrevolucionaria). Esta identificación del patrimonio conllevó la implementación de políticas orientadas a su conservación y difusión, con el objetivo de configurar una identidad nacional y una “conciencia” patrimonial por la cual asentar

determinados valores, aun cuando los mismos pudieran estar contrapuestos con otros existentes al interior de las comunidades o grupos sociales. Para que dicha conciencia pudiera operar, se instauró un andamiaje legal —cuya expresión máxima cristalizó en la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972)— y un entramado institucional —INAH e INBA—.

Este modelo pronto encontró críticas por su carácter restrictivo y falta de reconocimiento de las diferencias culturales y desigualdades regionales, que resquebrajaban la narrativa e imagen de unidad impuestos. Aparece un segundo momento en el que la noción de patrimonio se amplía al incluir la perspectiva inmaterial y la incorporación de categorías tales como “diversidad” y “multiculturalidad”. La noción de objeto cultural se modifica y refiere también al documento, tradiciones, fiestas y otras manifestaciones de carácter intangible. Es interesante observar que, en términos legales, no se modificó la denominada ley de 1972 y que se dejó inalterada una jerarquía de valor respecto del patrimonio, en donde los vestigios prehispánicos ocupan el primer lugar de importancia, seguido de los monumentos, casas históricas, patrimonio artístico mueble y, finalmente, los archivos. Respecto al resto de expresiones culturales, los ajustes se llevaron a cabo a nivel de políticas institucionales, mediante la apertura de una serie de direcciones y subdirecciones al interior del INAH y el INBA, así como la fundación de otros organismos a nivel federal (como lo fue el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas o la dirección Nacional de Culturas Populares), con sus respectivos reglamentos. La conservación y difusión siguieron siendo las principales estrategias de trabajo en función del patrimonio, bajo fórmulas que buscaron involucrar a las comunidades y grupos de ciudadanos en el “cuidado y divulgación” de “su” patrimonio, con resultados y alcance dispares.

El tercer momento es el que introdujo la perspectiva de la cultura —y por extensión, del patrimonio—, como un recurso, garante de un tipo de desarrollo ya sea eco-

nómico, social y/o individual. La ampliación categórica y conceptual conllevó un cambio respecto al tipo de políticas implementadas, ya que hay un reconocimiento, velado, de un valor de uso. De manera que a los ejes tradicionales de trabajo se añaden otros como lo son el turismo cultural, las ciudades-patrimonio y pueblos mágicos, la marca-país y un espectro amplio al amparo de la economía naranja.⁴ Aparecen también nuevos marcos regulatorios tales como planes de manejo, leyes ISO y estándares internacionales, declaratorias, leyes de mecenazgo y patrocinio privado, licencias, etc. Éstas a la vez que constriñen el marco de operación y grado de regulación y responsabilidad del Estado, se presentan como abiertas a la participación ciudadana: Se nos dice que ahora, más que nunca, somos dueños y responsables de ese patrimonio, que se ha “ciudadanizado”, que tenemos acceso al mismo desde cualquier lugar y a cualquier hora, que podemos consultar su imagen digitalizada (qué importa que su catalogación sea un desastre) y descargar la *app*, que nada nos impide subirnos al parque temático o tomarnos la foto frente a letras gigantes que reflejan nuestro orgullo local y nacional; que se nos invita a participar en convocatorias o cabildear un subsidio...

...Pero dicha participación no alcanza el plano de la toma de decisiones.

- 4 Economía naranja es un concepto acuñado por Felipe Buitrago Restrepo e Iván Duque, y presentado en el informe *La economía naranja. Una oportunidad infinita*, publicado en el 2013 bajo el auspicio del Banco Interamericano de Desarrollo. La definen como “el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual”. Entre las principales críticas que se le han hecho al concepto están en que propone una visión reduccionista de la cultura que deja fuera a un amplio sector de manifestaciones culturales que no caben dentro de los parámetros definidos por el concepto. Se le critica también que el concepto sirve para justificar una serie de prácticas tendientes a la precarización del trabajo cultural, a la vez que legitima prácticas tendientes a la privatización del patrimonio cultural y artístico.

Volvamos al punto de partida: cómo se genera el valor patrimonial y en manos de quién se determina ¿Cómo se establece el consenso? Decir: “es nuestro patrimonio” no lo hace. ¿O sí?

VI

Señala Florescano (1997: 15) que “la selección y rescate de los bienes patrimoniales se realiza de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes”, lo que no implica que lo anterior ocurra sin que haya fuerzas en oposición y resistencia. Sin embargo, se tiende a ignorar, de manera consciente o no, que el valor patrimonial atribuido a un objeto o manifestación es resultado de la pugna entre tales relaciones de poder. Es decir, por un lado, se ha configurado un andamiaje conceptual, legal e institucional para validar al patrimonio nacional; por medio de éste, se hace responsable al Estado de garantizar la conservación y difusión de aquél, con la coadyuvancia de los ciudadanos en tanto *terceros interesados*, y se asume que esa garantía es algo *bueno, obligado y en beneficio de la sociedad en su conjunto*. Por el otro, dicha garantía es resultado de una serie de negociaciones por parte de diversos grupos de interés que hacen uso del andamiaje para inclinar las fuerzas a su favor.⁵

Así, la disputa por el patrimonio puede entenderse bajo dos dimensiones: la primera tendría que ver con lo que se reconoce como patrimonio y la segunda, con lo que dicho reconocimiento representa en otras esferas de acción social.

5 No quiero implicar un sentido negativo a esta circunstancia. Ocurre, independientemente de que lo que se dispute o lo valoremos como algo a favor o en contra de nuestros intereses particulares.

VII

El patrimonio es, en el fondo, un ejercicio político.

VIII

Del 6 de febrero al 28 de abril del presente año se presentó en Archivo, centro de documentación y exhibición dedicado a la arquitectura, la exposición *Archivo (s) Centro SCOP*, cuyo objetivo, a decir de la curaduría a cargo de Mario Ballesteros Arias,⁶ fue invitar a una serie de artistas a que propusieran qué hacer con el patrimonio artístico del edificio sede de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes,⁷ en concreto, de los murales pintados en 1950 por Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Arturo Estrada, Rodrigo Arenas Betancourt y Zúñiga, mismos que resultaron seriamente dañados tras los sismos del 19 de septiembre de 2017. La premisa fue especular “sobre la conservación del patrimonio moderno en un contexto de urgencia (...) parte de una coyuntura excepcional y apremiante para accionar [sic] —en forma de respuestas rápidas— una reflexión urgente [sic] en torno a preguntas complejas y problemáticas relacionadas con el patrimonio moderno afectado por los sismos del 19S, así como una reconsideración de los principios tradicionales de conservación patrimonial frente a un estado de excepción”⁸.

Aunque se trató de una exposición colectiva que reunió el trabajo de 16 artistas, aquella tuvo como eje el proyecto presentado por Pedro Reyes y el despacho de arquitectura FR-EE Fernando Romero Enterprise, en el que se proponía recuperar y trasladar los murales de su

6 Quien es también director del recinto.

7 Antes denominada Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP).

8 Fragmento de la cédula introductoria y *statement* curatorial.

sitio actual al Nuevo Aeropuerto Internacional de México (NAIM), mismo que es objeto de críticas, rechazo y oposición tanto por parte de los pobladores de San Salvador Atenco y varias comunidades del Valle de México donde se ha planeado su construcción, como por parte de asociaciones civiles y ciudadanos de a pie. Las críticas no se hicieron esperar, en particular a partir de las declaraciones del actual secretario de Comunicaciones y Transportes, Gerardo Ruíz Esparza, el cual anunció el traslado como un hecho consumado y no como una propuesta sugerida y a revisión.⁹ Es legítimo preguntarse el por qué del escozor: ¿no acaso la salvaguarda del patrimonio cultural nacional no sólo es deseable sino necesaria? ¿No acaso reprochamos al Estado su responsabilidad para con el mismo? ¿No acaso demandamos un mayor compromiso del gobierno para con la cultura y el arte? ¿No debería alegrarnos la pronta respuesta? ¿No deberíamos darle la bienvenida de la propuesta sin mayor reparo?

De primera intención, nadie objetaría la urgencia de abrir una discusión seria sobre el patrimonio cultural en riesgo; si algo revelaron los sismos de septiembre fue la falta de rutas de acción y protocolos de actuación en caso de siniestro, y la laxitud o ausencia de manuales de procedimientos para la conservación preventiva y protección del patrimonio en zonas vulnerables, de los que son responsables la Secretaría de Cultura federal y los institutos y secretarías de cultura locales. De primera intención, cualquiera aplaudiría que dicha discusión fuera encabezada por parte de aquellos que se considera expertos o interesados en el asunto —los *artistas* y los *arquitectos*—, y se congratularía que a la sociedad civil se le hiciera partícipe de la misma, al menos a nivel de comunicación pública. De primera intención, *nadie y cualquiera* estarían gustosos. Mas como dijo, paradójicamente, Jesús Reyes-Heroles: “en política, la forma es fondo”, y en

9 Cfr. s/f. “Reubicarán en NAICM murales de SCT”, *El Universal*, Economía, 15 de abril de 2018.

este caso particular, la forma en su conjunto —el marco expositivo, el espacio de exhibición, los recursos, el proyecto, el tipo de agentes, el precedente— es problemática por donde se la vea.

El formato expositivo no es gratuito. Dos aspectos lo caracterizan: el primero, el tipo de interacción comunicativa que genera, y segundo, el carácter de “voz autorizada”, a partir de una presunción de conocimiento. Es decir, el visitante es colocado en un estado de excepción espacio-temporal, en el que se da una intermediación entre él mismo y un discurso curatorial (una racionalidad), que tiene una expresión material. La exposición se convierte en un medio de comunicación, que soporta información, a la vez que funge y permite una acción social determinada (García Blanco, 1999).

La exposición se nos presenta como un “*foro público abierto*”, en el que un conjunto de *expertos*, “debatén”, “imaginan” y “*consensan*” qué es lo conveniente por hacer respecto al patrimonio artístico y cultural. Al insertar el proyecto de Pedro Reyes y FR-EE Fernando Romero Enterprise dentro de este marco, el mismo aparece *como la alternativa a “adoptar” y no otra*. Es decir, se nos propone como *la solución* a la que no sólo no se objeta, sino que se despliega arropada por *el consenso de la comunidad artística, que es la que tiene el conocimiento sobre el valor cultural del patrimonio*. En este caso, la muestra colectiva refuerza la centralidad otorgada a la pieza; no existe un equilibrio entre las distintas propuestas, ni un contrapeso.

No se quiere indicar con lo anterior que hubiese una aceptación tácita del resto de los artistas convocados respecto al proyecto de Reyes y Romero, pero eso no se comunica a los visitantes, para los que el discurso se presenta terminado: esto es lo que hay que hacer para salvaguardar *nuestro (tú) patrimonio*. En ningún momento se los invita a participar más allá de su papel como espectadores. A lo más, se les pide que acepten lo que se ha resuelto bajo la lógica de que los profesionales saben qué es lo bueno, lo deseable y lo posible por hacer.

A lo anterior habría que añadir otro punto: las características del lugar donde la exposición tuvo lugar. Archivo es una iniciativa de Fernando Romero; sí, el mismo que presenta el proyecto junto con Reyes, el mismo que junto con Norman Foster, está encargado del diseño del Nuevo Aeropuerto. Es un centro documental y expositivo que, si bien está abierto al público en general, constituye una iniciativa más bien de nicho —artistas, arquitectos, diseñadores—. Los alcances de cualquier debate que se pudiera fraguar, son más bien limitados y dirigidos. Una exposición como la propuesta antes que el consenso del gran público, apuesta por el de la denominada clase intelectual, un sector que se supone es el primer interesado por la defensa del patrimonio.

Eso nos lleva a mirar con detalle el papel que jugaron y juegan Reyes y Romero. Más allá de su trabajo particular como artista, Pedro Reyes ocupó un lugar relevante en la esfera pública en 2016, al convertirse en la cabeza más visible de un movimiento por la defensa del Espacio Escultórico¹⁰ ante la construcción de un nuevo edificio en los terrenos universitarios donde se asienta dicha obra. Reyes logró concitar el apoyo de un gran número de artistas, intelectuales, académicos, estudiantes y vecinos de la zona en conflicto, al grado de que el asunto se volvió materia de interés periodístico. La presión ejercida obligó a las autoridades universitarias a revisar el caso; y aunque se resolvió proseguir con la edificación, el debate quedó abierto y la figura de Reyes, fortalecida.

Así, Reyes posee un capital cultural que es ante todo político: no es sólo un artista, sino que es un activista con una causa y bandera muy concreta, el patrimonio artístico edificado, el cual, dentro del marco regulatorio existente, se considera con mayor valía e importancia que el patrimonio natural u otros saberes colectivos con estrecho vínculo comunitario. Reyes tiene un lugar y un papel difícil de objetar: es un “experto” que “sabe” y que “actúa”, por lo que

10 Una de las obras de integración plástica más relevantes de la historia del arte en México y del paisaje arquitectónico de Ciudad Universitaria.

toda acción a la que convoca debiera considerarse “loable”, “necesaria” y “correcta”, por extensión.

Romero por su parte, como ya se mencionó, es el responsable del diseño arquitectónico del nuevo aeropuerto. Lo anterior no por fuerza representa un conflicto de interés —puede aducirse que para una propuesta como la sugerida, trabajar de la mano con el arquitecto responsable de la obra era lo lógico por hacer—; no obstante, sí hay un conflicto en el hecho de que Romero es yerno y socio comercial de Carlos Slim, a cuyas empresas le han sido adjudicadas dos de las tres licitaciones más importantes del NAIM.¹¹

La exposición pareciera responder entonces a una estrategia cuyo objetivo sería generar un conglomerado de intereses a favor de un proyecto de índole política: la construcción del nuevo aeropuerto, en donde los murales y su conservación serían el pretexto para avalar una obra que significaría la pérdida de un vasto patrimonio cultural, natural y de saberes colectivos. De ser así, dicha estrategia implicaría que: 1) la opinión de la clase intelectual importa en cierta medida y a determinado nivel de superficie —generar presión mediática, principalmente—; 2) se considera que dicha clase intelectual es lo suficientemente ingenua e incapaz de hilar quién es quién en lo que a los intereses de la cúpula política y empresarial se refiere.

¿En verdad no hay otra alternativa o solución para los murales del Centro SCOP? Por supuesto que sí. En un comunicado emitido el 6 de abril del presente año, un grupo importante de académicos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en voz de su director, Renato González Mello, objetó el proyecto, al enfatizar que el mismo contravenía los principios de integración plástica que le dieron origen, además de no considerar, a suficiencia, las implicaciones de índole técnica y de conservación que tal

11 Cfr. PODER, “La omnipresencia de Slim en el Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México”, *Torre de control*, PODER, 17 de marzo de 2017.

traslado supondría. Apelaban, además, por definir “un periodo razonable para atender propuestas fundamentadas de la sociedad civil y los especialistas, bajo la organización de las autoridades culturales del Gobierno de la República. Para ello, sería necesario que la SCT hiciera pública la documentación completa sobre el estado de conservación actual del inmueble, especialmente desde el punto de vista estructural. Asimismo, requeriría permitir el acceso a los expedientes históricos relativos a la construcción del Centro SCOP”.¹² La demanda resultaba pertinente en tanto los murales están catalogados como patrimonio nacional y monumento artístico. Cabe señalar que hubo respuesta por parte del curador de la exposición, a través de una carta, donde defendió el rigor de la investigación y el carácter especulativo de la propuesta, así como la intención de “detonar desde nuestras limitadas posibilidades como espacio cultural independiente [...] una revaloración crítica y una conversación abierta en torno al destino incierto del Centro SCOP y su patrimonio artístico”.¹³

¿En verdad existe tal independencia? Sin duda, hay una preocupación genuina y hasta bien intencionada en la propuesta de Reyes, mas no se puede obviar que, en el fondo, la misma avala, en nombre del patrimonio cultural, la destrucción de otros patrimonios de igual o mayor relevancia por lo que suponen para el equilibrio biológico y ecológico.

IX

Cierto, una exposición no hace verano. Lo que incomoda es que la misma parece la fachada de algo ya concertado, a

12 Cfr. “Pronunciamiento del Instituto de Investigaciones Estéticas sobre el Centro SCOP”

13 Cfr. “Respuesta de Mario Ballesteros Arias (Archivo Diseño y Arquitectura) al ‘Pronunciamiento del Instituto de Investigaciones Estéticas sobre el Centro SCOP’, publicado en el sitio web del Instituto”.

la que sólo somos los convidados de piedra. El problema del proyecto de Pedro Reyes y FR-EE Fernando Romero Enterprises no es que ignore la existencia de esos otros patrimonios, sino que se nos quiera presentar revestida de inocencia. Incluso si partimos de la premisa de que no hay mala intención, su ignorancia —voluntaria o involuntaria— del cúmulo de intereses que la sustentan y que la misma avala, nos revela una situación de emergencia dentro del ámbito cultural y artístico, en la que toda capacidad crítica pareciera obnubilada.

Pero veamos más allá del formato expositivo que cumple, como ya se señaló, una función comunicativa y didáctica mediante la cual se propone un imperativo de conducta (“es-lo-correcto-por-hacer-por el-patrimonio”). Vayamos pues al trasfondo: cuál es la acción que propone avalar.

Antes que nada, vale la pena tener presente que los murales del antiguo Centro SCOP se inscribieron dentro de una tendencia en boga entre 1945 y 1979, conocida como integración plástica, en el que se dio una sinergia entre arte, arquitectura y urbanismo. Los murales no fueron planteados como una mera decoración sino como parte integral de un concepto mayor, de manera que fueron pensados para relacionarse con el espacio arquitectónico y con el entorno urbano, a manera de un todo. Fueron concebidos para estar ahí, ellos convierten el espacio en un lugar lleno de sentido, y son a su vez transformados por el espacio. No se trata de unos murales sin más, sino de un conjunto de obras que posee una carga simbólica tremenda: por una parte, inscribe, por sí mismo, una espacialidad, habita un sitio o, mejor dicho, hace sitio; por el otro, es representativo de un momento clave de la historia del arte y la cultura en México, mismo que emergió de la mano de un ideal de modernidad, al amparo del *boom* petrolero y la institucionalización del aparato posrevolucionario. Es, en última instancia, patrimonio artístico nacional, bajo protección del INBA, poseedor de un valor colectivo por encima de los elementos formales y de técnica individual de cada una de las obras.

Así, el conjunto mural se haya investido de una impronta de legitimación, o si se quiere, funciona como una especie de sinécdoque de los múltiples significados que entran en juego en la construcción simbólica del patrimonio cultural: identidad, pertenencia, representatividad, conciencia histórico-artística compartida. Se lo dota de una serie de atributos o, mejor dicho, el todo se vuelve un atributo.

La propuesta de su traslado se convierte, por esto último, en una partida poco inocente, no por el hecho del movimiento en sí, sino por el lugar al cual se propone: el nuevo aeropuerto. El NAIM representa para muchas de las comunidades y pueblos asentados en el valle de México y de la zona de Texcoco, así como de otros sectores de la sociedad, una acción de despojo: despojo desde el punto de vista del territorio geográfico al implicar la modificación de la traza territorial y el eventual desplazamiento de las poblaciones; despojo ecológico dado que la construcción implicará no sólo la alteración del paisaje natural, sino un mayor agotamiento de los bancos acuíferos, una acción agresiva de deforestación y sobreexplotación de recursos naturales (como la progresiva erosión de mantos minerales y yacimientos pétreos); despojo de modos de vida y saberes colectivos resultado de una identidad común enraizada en modos de habitar y hacer suyo un espacio, siglos de historia colectiva y organización social.

Los murales dotarían al nuevo aeropuerto de una carga de legitimidad y legitimación, vía la acción cultural, de la que ahora carece: se convertiría, de súbito, en un espacio de conservación y “protección” y una obra de sitio específico; en un “proyecto” de integración plástica bajo la misma tónica del discurso de la “modernidad”, propia del momento original en que fueron consolidados los murales; en una edificación que no puede ser disputada, contravenida, suspendida y/o cancelada porque qué sería del destino de *nuestro patrimonio cultural*; en el depositario de una *acción intrínsecamente buena*.

Bajo este tenor, el traslado de los murales se consolidaría como una estrategia de despojo que apela a un su-

puesto *bien común* (el patrimonio) y a un *interés colectivo*, que se concibe jerárquicamente superior porque, bueno, señores, hablamos de cultura, de arte, que aunque menospreciados en términos presupuestales, han jugado el papel de legitimador para ciertas élites políticas, y han sido plataforma de visibilidad para varios de los gobiernos en turno, los cuales justifican así su acción en dicho ámbito.

X

Que debiera preocuparnos el destino de los murales, sin duda; pero de igual manera debiera preocuparnos y ocuparnos el destino de un paisaje natural y material y de saberes amenazados por la construcción del aeropuerto. Que debemos sentarnos para saber qué hacer con nuestro patrimonio en situaciones de emergencia, por supuesto; pero debiera alertarnos ante todo el descubrir que estamos en una situación de emergencia en donde el patrimonio cultural funciona como una estrategia de legitimación del despojo.

XI

Soslayar lo anterior es grave. Y para el sector cultural, inexcusable.

BIBLIOGRAFÍA

BONFIL BATALLA, Guillermo (1997). "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados" en Florescano, Enrique (Comp.). *El patrimonio nacional de México*, Vol. 1, Biblioteca Mexicana, México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, pp. 28-56.

FLORESCANO, Enrique (1997). "El patrimonio nacional. Valores, usos, estudio y difusión", en *El patrimonio nacional de México*, Vol. 1, Biblioteca Mexicana, México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, pp. 15-27.

FLORIDA, Richard (2002). *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Nueva York: Basic Books.

GARCÍA BLANCO, Ángela (1997). *La exposición como medio de comunicación*, Madrid: Akal, Col. Arte y Estética.

NORA, Pierre (2008). Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, Uruguay: Trilce.

YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.

YÚDICE, George y Miller, Toby (2004). *La política cultural*, Barcelona: Gedisa.

RECURSOS DIGITALES

ILAM, "Patrimonio Cultural" (s/f) en *Ilam Patrimonio*. Recuperado de <http://ilam.org/index.php/es/programas/ilam-patrimonio/patrimonio-cultural>

Instituto de Investigaciones Estéticas, "Respuesta de Mario Ballesteros Arias (Archivo Diseño y Arquitectura) al 'Pronunciamento del Instituto de Investigaciones Estéticas sobre el Centro SCOP', publicado en el sitio web del Instituto", Imágenes, 2018. Recuperado de http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/respuesta_de_mario_ballesteros_al_pronunciamento_del_iie

Instituto de Investigaciones Estéticas, "Pronunciamento del Instituto de Investigaciones Estéticas sobre el Centro SCOP" (Ciudad de México, 6 de abril de 2018). Recuperado de http://www.esteticas.unam.mx/pronunciamento_iie_110418

PODER. “La omnipresencia de Slim en el Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México”, *Torre de control*, 17 de marzo de 2017. Recuperado de <https://www.rinducuentas.org/reportajes/2017/03/17/la-omnipresencia-de-slim-en-el-nuevo-aeropuerto-internacional-de-la-ciudad-de-mexico/>

s/f. “Reubicarán en NAICM murales de SCT”, *El Universal*, Economía, 15 de abril de 2018. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/cartera/economia/reubicaran-en-naicm-murales-de-la-sct>