


Proceso de restauración de la Virgen de la Soledad en la iglesia de San Juan de Dios de Hidalgo del Parral, Chihuahua: pasado, técnica y semiótica

The Virgen de la Soledad's restoration project from the San Juan de Dios Temple, Hidalgo del Parral, Chihuahua: Past, technique and semiotics

Castorena-Sáenz, Nithia; Manini Ramos, María Fernanda

 **Nithia Castorena-Sáenz**
castorensaenz@gmail.com
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

 **María Fernanda Manini Ramos**
mafer_manini@hotmail.com
Secretaría de Cultura del Estado de Chihuahua, México

Chihuahua Hoy
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
ISSN: 2448-8259
ISSN-e: 2448-7759
Periodicidad: Anual
vol. 21, núm. 21, e5726, 2023
chihuahua.hoy@uacj.mx

Recepción: 01 Abril 2023
Aprobación: 30 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/733/7334219008/>

DOI: <https://doi.org/10.20983/chihuahuahoy.2023.21.9>

Autor de correspondencia: castorensaenz@gmail.com

UACJ



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La Virgen de la Soledad se encuentra ubicada en el templo de San Juan de Dios en el sureño municipio de Hidalgo del Parral en el estado de Chihuahua. El proyecto para su conservación-restauración surge a raíz de la preocupación de la comunidad ante el estado de conservación que presentaba la imagen. La relevancia del proceso radica no solo en su solidez técnica, sino en el valor histórico y social de la pieza, características que le han garantizado su permanencia en la comunidad parralense. La Virgen de la Soledad está representada en una escultura de bastidor articulada de finales del siglo XVII y se encuentra estrechamente ligada con los orígenes mineros de la ciudad, una parte fundamental de su historia e identidad. A lo largo de los siguientes apartados se pondrá de manifiesto la importancia del vínculo que una comunidad establece con su patrimonio y cómo esta relación está estrechamente ligada al quehacer de la conservación, convirtiéndola en una disciplina científica y, a su vez, social.

Palabras clave: género, historia cultural, patrimonio, restauración, semiótica.

Abstract: The Virgen de la Soledad is located in the temple of San Juan de Dios in the Southern municipality of Hidalgo del Parral in the state of Chihuahua. The project for its conservation-restoration arises from the community's concern about the state of conservation that the image presented. The relevance of the process lies not only in its technical solidity but also in the historical and social value of the piece, characteristics that have guaranteed its permanence in the community of Parral. The Virgen de la Soledad is represented in an articulated frame sculpture from the end of the 17th century and is closely linked to the mining origins of the city, a fundamental part of its history and identity. Throughout the following sections the importance of the link that a community establishes with its heritage will be revealed and how this relationship is closely linked to the task of conservation, making it a scientific discipline and in turn a social one.

Keywords: cultural history, gender studies, heritage, restoration, semiotics.

Introducción

El proyecto de conservación-restauración para la Virgen de la Soledad surge a raíz de la preocupación de la comunidad parralense ante el estado de conservación que presentaba la imagen. Esta inquietud los motivó a solicitar un diagnóstico a la Delegación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en Chihuahua, lo cual derivó en una visita por parte del personal del mismo, así como de la Dirección de Atención Integral a Comunidades de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-INAH (DAIC CNCPC-INAH) y de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Chihuahua, en el mes de mayo de 2022.

La relevancia de este proyecto radica tanto en el valor histórico de la pieza como en el social, los cuales le han garantizado su permanencia en la comunidad parralense. La Virgen de la Soledad está representada en una escultura de bastidor articulada de finales del siglo XVII y está estrechamente ligada con los orígenes mineros de la ciudad, que son una parte fundamental de su historia e identidad.

En cuanto a su valor social, este se asocia con el carácter simbólico del objeto. Muñoz Viñas señala que los objetos simbólicos son signos y símbolos de otra cosa, y su valor es acordado por un grupo específico de personas, pues dichos objetos depositan creencias, haciéndolas tangibles a través de los mismos. Incluso, el autor destaca que el propio acto de restaurar estos objetos podría considerarse una forma de expresar esas creencias. A lo largo de los siguientes apartados se pondrá de manifiesto la importancia del vínculo que una comunidad establece con su patrimonio y cómo esta relación se encuentra estrechamente ligada al quehacer de la conservación, convirtiéndola en una disciplina científica y, a su vez, social (2003).

La Virgen de la Soledad se encuentra ubicada en el templo católico de San Juan de Dios en el sureño municipio de Hidalgo del Parral en el estado de Chihuahua. La figura llegó a la localidad en alguna fecha imprecisa de finales del siglo XVII, [1] quedando registrada en archivos de testamento fechados en 1708, 1715 y 1721-1722.

Durante octubre y noviembre de 2022 se llevó a cabo un proceso de restauración de esta Virgen de la Soledad. Conocida y apreciada en la comunidad la figura sale a procesión dos veces al año en las conmemoraciones del 22 de octubre y 12 de diciembre, organizadas ambas por la parroquia y con la asistencia de una gran cantidad de feligreses locales.

La escultura de la Virgen de la Soledad, según la ficha de datos generales del bien cultural, es considerada un bien mueble de tipo escultura de bastidor articulada denominada “Virgen de la Soledad” de autor no conocido.

En el “Proyecto de intervención de la escultura policromada Virgen de la Soledad, perteneciente al templo de San Juan de Dios, Hidalgo del Parral, Chihuahua” (Vásquez), se refiere la siguiente descripción de la escultura:

Representación de la Virgen de la Soledad o los Dolores. Se trata de una escultura de bastidor o candelero pues es una imagen de vestir y se encuentra articulada en hombros y codos. Es una representación femenina que va de pie. Solo presenta encarnación en rostro, cuello y manos la cual se observa muy pálida pues tiene una intervención anterior. Su rostro se encuentra muy detallado y tiene una expresión de dolor o aflicción y su ceño se encuentra fruncido, sus parpados están ligeramente cerrados y su mirada ligeramente dirigida hacia abajo y lleva pestañas sintéticas. Sobre sus mejillas, corren cuatro lágrimas del lado izquierdo y dos del lado derecho, su boca se encuentra ligeramente abierta y se observan sus dientes. Su cabeza es lisa pues cuenta con un casquete para portar peluca la cual es de manufactura moderna. Sus manos se encuentran con las palmas extendidas y los dedos ligeramente abiertos para sostener algún tributo. La virgen porta un resplandor metálico en la cabeza, conformado por un conjunto de 6 a 7 rayos largos que se alternan con uno corto y en la diadema una cabeza de querubín al centro rodeado con ornamentos fitomorfos. Cabe mencionar que la Virgen cuenta con un corazón de plata con la fecha de su coronación y algunos atuendos históricos. (2022, p. 3)

El arraigo de la imagen en la región es muy grande: la procesión más grande en la que participa ocurre cada 22 de octubre, pero además de esto la feligresía da cuenta de que la llegada de esta Virgen de la Soledad coincide con el final de una peste que azotó a toda la región, sobre todo a los trabajadores mineros, y que fue un minero adinerado quien en su lecho de muerte mandó pedir la imagen. Finalmente, aunque el minero murió, la peste cesó.

Con más de tres siglos en la región, la imagen de la Virgen de la Soledad permite la elaboración de múltiples reflexiones alrededor de la historia cultural chihuahuense. Es oportuno, en este punto, adelantar que para estas reflexiones se parte de la idea de Herón Pérez respecto a que: “[...] en la cultura todo es significativo y, viceversa, toda la semiótica no puede tener otro objeto que la cultura” (1995, p. 14); y es en este sentido que nos proponemos explorar aquí las formas en las que los símbolos guardan relación con la reconstrucción histórica y aparecen en el imaginario y el discurso de las personas alrededor de la Virgen de la Soledad.

De tal forma, lo que se plantea en este artículo es abordar tres aristas de un mismo proceso. Es decir, el proceso técnico de conservación-restauración realizado en la figura de la Virgen de la Soledad tiene relación con la percepción simbólica que la población tiene de la imagen. El mismo proceso técnico cuenta con una dimensión histórica, a partir del pretérito en el que arriba la imagen al lugar y su historia ahí desde entonces. Las tres dimensiones se relacionan de formas que aquí nos planteamos explorar: se relaciona el pasado con la construcción del símbolo; se relaciona el proceso técnico con el símbolo construido; y se relaciona el pasado con el proceso de restauración y la comprensión que se tiene en el presente de dicho símbolo.

Finalmente, como se verá a lo largo del texto, el proceso de restauración hace las veces de una especie de mediador entre la historia y la semiótica de una comunidad, por lo que, aunque en este caso la restauración no alcanza a ser un proceso participativo, no puede realizarse de forma aislada de la comunidad en la que se lleva a cabo.

Primera parte: Dimensión técnica

En el primer momento de diagnóstico, luego de la autorización correspondiente, la Virgen fue bajada del retablo y se le aplicaron diferentes pruebas de solubilidad y limpieza, calas estratigráficas, estudio con luz ultravioleta y estudios complementarios de rayos X y tomografía axial computarizada en el ánimo de contar con información más precisa sobre el estado de la escultura. Un criterio importante a tomar en cuenta en el proceso de restauración apuntaba a conservar las características formales y estéticas de su advocación.

Previo a exponer los procesos de intervención es necesario describir brevemente el estado de conservación en el que se encontraba la imagen y aclarar que muchos de los deterioros que presentaba eran resultado de su función de culto. De inicio: en el soporte de madera se detectaron grietas en el reverso de la escultura (en la espalda de la Virgen) y, de igual manera, el perno del brazo derecho se encontraba desgastado, poniendo en riesgo la seguridad del elemento durante la manipulación de la pieza.

En cuanto al soporte textil de lino que cubre el embón y la estructura de madera, se observaron desgarros en el reverso en las zonas donde estaban las grietas en la madera, así como un injerto en la parte inferior, el cual consistía en una tela moderna cosida a la original, que tenía la finalidad de ocultar los desgarros y faltantes en el lino.



Figura 1.

Textil que recubre el soporte de madera

Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).



Figura 2.

Injerto de tela en la parte inferior

Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

La escultura presentaba diferentes intervenciones anteriores inadecuadas que solo cubrían los deterioros, sin corregirlos, y que incluso llegaban a perjudicarla en algunos de los casos. Un claro ejemplo eran los resanes en el cuello y la cara de la Virgen, donde se usó un material plástico para corregir los daños, pero que, al ser incompatible con los materiales originales, estaba ocasionando grietas y desprendimientos de dicha capa que afectaban el valor estético de la obra; así como también la tira de tela que se usó para cubrir las grietas en la cabeza, pero que ya se encontraba semidesprendida.

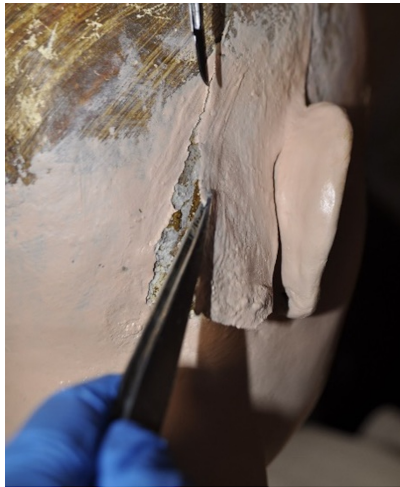


Figura 3.

Resanes en el cuello y nuca con material sintético

Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Figura 4.
Tira de tela en la cabeza



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Finalmente, la cara de la Virgen también presentaba alteraciones, debido a las intervenciones anteriores. Principalmente, la policromía original había sido cubierta con una pintura más moderna (posiblemente acrílica) y se había maquillado a la Virgen, colocando sombra plateada en los párpados, además de pestañas postizas, dándole una expresión demasiado severa a la imagen.

Figura 5.
Acercamiento al maquillaje en la cara de la Virgen



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Es importante recalcar que durante todo el proceso se trabajó estrechamente con la comunidad para lograr desarrollar una propuesta de conservación-restauración para la Virgen, que cumpliera con todos los requisitos técnicos y los criterios de la disciplina, pero que a su vez atendiera (en medida de lo posible) sus preocupaciones y necesidades. El *objetivo* principal de la intervención era devolverle su estabilidad a la pieza, para garantizar que pudiera seguir saliendo a procesión, ya que esta práctica es una parte fundamental de su valor social.



Figura 6.

Colaboración con los miembros de la comunidad

Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Figura 7.

Colaboración con los miembros de la comunidad



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

En la parte estética, habiendo identificado los repintes y resanes de materiales sintéticos en el rostro y en el cuello, la propuesta para estas zonas se tuvo que abordar con mucha cautela. A pesar de que se logró identificar la presencia de la capa de preparación de la policromía original, gracias a los estudios de rayos X y la tomografía axial computarizada gestionados y proporcionados por la misma comunidad parralense, no se podía conocer en qué estado se encontraba el estrato, por lo que retirar los repintes hasta llegar a la capa original era un riesgo bastante grande.

Fue así que la CNCPC desarrolló dentro de la propuesta dos alternativas para atender las problemáticas estéticas del rostro y el cuello, para que la comunidad pudiera decidir:

1. Retirar por completo los repintes del rostro y los resanes del cuello, con el riesgo de que la policromía original debajo de la pintura acrílica estuviera en mal estado y requiriera una intervención mayor; y
2. Solo eliminar la pasta de resane de la nuca y la parte trasera del cuello, sin alterar demasiado el rostro.

Al evaluar los riesgos y beneficios de la primera opción, la CNCPC y la Diócesis de Parral decidieron que la opción más viable sería limitarse a retirar los resanes del cuello y la nuca, porque se consideró que modificar la apariencia del rostro de la Virgen después de tantos años podría afectar negativamente la percepción y la devoción de la comunidad, quienes ya reconocían a la Virgen por su aspecto actual y era a esta imagen a la que le rendían culto.

A partir de lo anterior, es posible advertir que la restauración, como disciplina, involucra un ejercicio crítico continuo, un trabajo de reflexión y comprensión del bien cultural a intervenir. Debemos tener muy claro que no solo se trata de preservar la materialidad de los objetos, sino que “el fin último de la restauración no está en el objeto, sino en el sujeto y en la relación simbólica y significativa que éste establece con el objeto de la Restauración” (Seguel *et al.*, 2010, p. 49).

Después de meses de gestiones y de trabajo colaborativo entre el gobierno municipal y estatal, el INAH y la comunidad de la Diócesis de Parral, la restauración finalmente se inició el 7 de noviembre de 2022 en el espacio del Museo de Arte Sacro, ubicado a un costado del templo de San Juan de Dios.

Desde el primer día, con la llegada al recinto, fue evidente la disposición de la comunidad por contribuir al proyecto: desde ayudar en la adecuación del espacio de trabajo hasta apoyar para conseguir los materiales o herramientas necesarias. Su apoyo fue, sin duda alguna, una parte esencial para lograr la intervención.

Debido a esta devoción desde un inicio fue evidente la importancia de involucrar a la gente de esta comunidad durante todo el proceso de intervención. Empezando por el padre responsable del templo, a quien se le informaba continuamente de los avances y descubrimientos de los diferentes procesos, e incluso a las diferentes personas que apoyaban en distintas labores parroquiales.

A pesar de que a veces resultaba un poco inquietante para estas personas ver a la Virgen en ese contexto, todo esto permitió visibilizar más el quehacer de la profesión y enseñarles más acerca de las buenas prácticas de conservación preventiva, porque, a fin de cuentas, la pieza se queda bajo sus cuidados cuando los restauradores concluyen el proyecto y su preservación se convierte en su responsabilidad.

En cuanto a la parte técnica del proyecto, se describirán brevemente los procesos más relevantes de la intervención y, para los fines de este documento, estos se dividirán en dos categorías: de estabilización y estéticos. Como sus nombres lo indican, los de estabilización buscaban garantizar la seguridad de la obra durante las diferentes procesiones en las que participa a lo largo del año, mientras que los estéticos buscaban regresarle el valor estético a la pieza, así como su apariencia original (según lo acordado con la comunidad).

Figura 8.
Apoyo de la comunidad para la realización del nuevo perno



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

En la estabilización una de las primeras problemáticas que se abordaron fue la elaboración de un nuevo perno para el brazo derecho, siendo este proceso otro claro ejemplo del apoyo brindado por los miembros de la localidad. Después de retirar el perno (que ya no cumplía con su función) se empezó a trabajar la madera, pero, aunque se contaba con herramienta básica de carpintería, el trabajo resultó ser más complejo. Fue entonces cuando se acudió a la comunidad para colaborar con un carpintero local y, afortunadamente, se localizó un taller cerca del templo, donde el encargado ofreció su ayuda sin ningún costo solo por tratarse de la restauración de la Virgen de la Soledad.

En cuanto al soporte textil, al retirar el injerto de tela que se había cosido a la original, se volvió más evidente el deterioro en la parte inferior. Los desgarrres que presentaba el lino se habían originado debido a la función de la pieza, ya que al manipularla para sacarla a procesión se colocaban las manos por debajo de la tela para poder sujetar la estructura de madera, ocasionando un daño a este soporte textil, ya que originalmente estaba adherido a la base.

Figura 9.
Deterioro en la parte inferior del lino original



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

En las proyecciones de corrección de esta problemática inicialmente se había planteado la colocación de dos bandas perimetrales de lino en la parte inferior del textil, que estuvieran adheridas tanto a la base como a los travesaños laterales de la estructura de madera; sin embargo, esto hubiera dificultado la sujeción de la escultura durante las procesiones. Esta alternativa, si bien presentaba menos complicaciones, además de que iba a corregir las deformaciones y darle estabilidad a la tela, finalmente hubiera llevado a la misma situación, porque implicaba sujetar la estructura por encima del lino y, al final, se hubiera rasgado como el original.

Por otro lado, la idea de que la Virgen ya no pudiera participar en las procesiones tampoco resultaba una solución factible, porque esto forma parte de su valor social. Este cambio podría generar inconformidad en la comunidad, e incluso afectar también negativamente su devoción, poniendo en riesgo la preservación de la obra.

Por ese motivo, se optó por colocar dos bandas perimetrales, adhiriéndolas solamente de la parte inferior (la base), dejando aberturas de acceso a los costados que permitieran sujetar la estructura sin dañar la tela; esta solución representó un reto aún mayor durante la intervención, porque el tensado del lino se complicaba más al no ser uniforme, pero aun así los resultados obtenidos fueron muy buenos. Para reforzar las aberturas laterales, se le hizo una bastilla a la tela, la cual también se logró gracias al apoyo de una de las feligresas, quien dedicó gustosamente parte de su tiempo a la restauración de su Virgen.



Figura 10.

Bandas perimetrales después del tensado

Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Figura 11.

Abertura lateral en bandas perimetrales



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Pasando a la parte estética es necesario mencionar que, a la par de la intervención de los repintes y resanes, salieron a relucir problemas estructurales que debieron ser atendidos para evitar futuros deterioros. Primeramente, las acciones se centraron en determinar el método adecuado para rebajar los resanes realizados con el material plástico, siendo la finalidad de este proceso darle una mayor uniformidad al estrato; al rebajar la pasta entre la zona del cuello y la nuca, se detectaron unas grietas horizontales de una abertura considerable que significaban un riesgo para la pieza.

Respecto a la cinta que se había colocado en la cabeza, además de ser una intervención inadecuada, se estaba desprendiendo de uno de los extremos, por lo que fue retirada cuidadosamente. Este proceso reveló la presencia de grietas y aberturas que recorrían la cabeza de lado a lado y, de igual manera, en la parte superior se descubrieron una serie de perforaciones en la madera que habían sido resanadas con yeso, el cual tuvo que ser retirado por su incompatibilidad con la materialidad de la obra.

En la zona de la nuca, como la capa de resane era de un grosor mínimo, y además ya se estaba desprendiendo en algunas áreas, se optó por retirarla por completo y esto permitió encontrar la policromía original de la escultura. Esta, desafortunadamente, se encontraba en mal estado y presentaba muchos faltantes, pero aun así se lograron identificar las tonalidades iniciales de la piel de la Virgen, las cuales no correspondían con el tono más pálido que se le había colocado en años recientes.

Muchos de estos trabajos requirieron a la par acciones de estabilización, empezando por el soporte de madera, pues en este fue necesario resanar tanto las grietas como las perforaciones para evitar futuros deterioros; durante este proceso se tuvieron varias complicaciones a causa de las condiciones climáticas durante la restauración, las cuales impedían el correcto secado y provocaban el craquelado de la capa, pero finalmente se logró completar el proceso adecuadamente.

Al terminar los resanes, la reintegración cromática de la parte posterior del cuello fue deliberada con el padre encargado del templo y del proyecto. A pesar de que se había identificado una tonalidad más oscura en la policromía original, el repinte en el rostro presentaba una tonalidad más clara, y como no se iba a retirar se tuvo que encontrar un punto medio entre ambos tonos que no generara un contraste demasiado notorio, logrando una transición de tonalidad apropiada entre ambas áreas.

Figura 12.

Reverso de la figura después del resane y reintegración cromática



Fuente: fotografía perteneciente al proyecto de intervención de la CNCPC-INAH (2022).

Finalmente, en cuanto al rostro, la intervención sería mínima para no alterar la relación entre la comunidad y la Virgen. Aun así, era evidente que las sombras plateadas de los párpados y las pestañas postizas se tenían que retirar, pues no eran apropiadas para una imagen religiosa. Los párpados se dejaron de un tono color piel que tuviera concordancia con el resto del rostro y sí se le volvieron a colocar unas pestañas, pero esta vez de pelo natural, tal y como se realizaba en siglos pasados por parte de los imagineros.

Las decisiones que se tomaron en este punto de la intervención estuvieron sustentadas en las imágenes más antiguas que se tenían de la Virgen en el Museo de Arte Sacro, donde se podía constatar que sus párpados no tenían ningún tipo de pigmento. Fue muy importante aclarar esta cuestión a la comunidad, para que comprendieran que todas las decisiones tomadas en las intervenciones deben estar sustentadas con evidencias, sobre todo cuando se pretende modificar la apariencia actual de la imagen.

El trabajo de conservación-restauración de la Virgen concluyó el 6 de diciembre de 2022. Se realizó una rueda de prensa para dar a conocer a la comunidad parralense los resultados de la intervención y regresar la escultura a su nicho en el retablo del templo de San Juan de Dios. Después de un mes de estar en restauración, la Virgen fue recibida por su comunidad con entusiasmo y fervor.

Segunda parte: Dimensión histórica: el encuentro de los siglos XVII y XXI

Aboites expone que fue en el verano de 1631 que “comenzó la primera bonanza de la minería de lo que poco después se llamaría San José del Parral” y que en aquel momento se conocieron depósitos de plata superficiales que eran “excepcionalmente ricos”. Esto provocó que la organización administrativa se formara paralelamente al descubrimiento, por lo que hubo una “jurisdicción al mando de un alcalde mayor, autoridad real con facultades administrativas y de justicia”. Pasó de tener cinco mil habitantes en 1635 a diez mil en 1645; el mismo autor refiere para comparativo que la Ciudad de México contaba con cuarenta mil habitantes para esas fechas (2011, pp. 49-50).

Una de las nociones de las que parte este texto se construye alrededor de la idea de que los procesos de restauración permiten reflexionar no solo sobre el pasado sustantivo, material, evidenciado en la imagen que se restaura, sino en el “símbolo” que esta imagen representa, el cual nace en un momento determinado del pasado y se refuerza con el discurrir de los años. Esto ocurre de tal forma que es posible hablar de un encuentro de pasado y presente en el significante de dicho símbolo.

Los orígenes del proceso de restauración que aquí se aborda comienzan en 2021 durante algunas actividades de capacitación que la DAIC del INAH llevó a cabo, a partir de la recepción de la solicitud de realizar un diagnóstico de la Virgen de la Soledad. En aquel primer momento este estuvo a cargo de la restauradora Daniela Ortega, aunque derivado de la importancia del caso, por ser una de las vírgenes más relevantes del estado de Chihuahua, se solicitó otra visita específica para efectuar algunas pruebas de limpieza y estudios más detallados, y así elaborar un proyecto de restauración.

Finalmente, la elaboración del diagnóstico de la escultura se llevó a cabo en mayo de 2022 y estuvo a cargo del Centro INAH Chihuahua, de la CNCPC del INAH y la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Chihuahua. Aunque el equipo técnico e institucional estuvo conformado como se acaba de describir, desde el proceso de diagnóstico se vio involucrado un grupo de personas locales interesadas en el proceso, entre quienes se encontraban el presbítero Leonel Larios, el obispo monseñor Mauricio Urrea y Liliana Valdez, regidora de Cultura del Municipio de Parral. Como se verá más adelante, la participación social dentro del proceso de restauración da cuenta de las operaciones simbólicas alrededor de la imagen de la Virgen de la Soledad.

Una de las potencias de este texto se encuentra en la presentación de los testimonios de algunas y algunos feligreses, que dan cuenta de la percepción sobre la imagen de la Virgen de la Soledad, no solo respecto a la necesidad de restaurarla, sino en cuanto a la importancia que esta ha tenido en sus vidas, reconociendo su origen en tiempos remotos, al menos siete décadas después de su origen. François Dossé reflexiona que:

Con el nacimiento de la ciudad, surgió la política. Este sentimiento de pertenencia a una comunidad que ultrapasa la unidad clánica y gentilicia, aparece bajo el aspecto abierto del ágora. Ruptura esencial en la historia de la humanidad de un mundo que se define por la apertura el cuestionamiento de su identidad, las relaciones de la realidad y de la verdad. (2006, p. 213)

La cita es pertinente en cuanto que permite relacionar los símbolos vigentes en la comunidad con el origen de la misma. Es decir, hasta la fecha, los mayores atractivos turísticos de Hidalgo del Parral son aquellos que se relacionan con su origen minero, la derrama de riquezas y los estragos que esta actividad provocó en la región. Por ejemplo, la amalgamación (idóneo para beneficiar grandes cantidades de mineral de bajo contenido de plata), el método más utilizado para la separación de la plata del resto de los metales, requería de la utilización de mercurio y los vapores que este desprendía: “envenenaban y mataban en un plazo de cuatro a 24 meses a aquellos desgraciados cuyo trabajo consistía en pisar el mineral para hacer la mezcla con el mercurio” (Aboites, 2011, pp. 52-53). Como podrá advertirse a partir de esto, una necesidad continua en San José del Parral, durante aquel naciente siglo XVII, fueron los esclavos. Eso implicó que, entre otras cosas, estos representaran entre un 20 % y 50 % de la población de Parral a mediados de aquel siglo. La mayoría de estos esclavos eran bozales, como se denominaba a los negros criollos (nacidos en Nueva España), “el resto eran originarios de Angola, Mozambique, Congo, Biafra, Calabar y Guinea, traídos a la Nueva España por negreros portugueses y vendidos por comerciantes de la ciudad de México con la intermediación del colegio jesuita de Durango” (Aboites, 2011, p. 53). Así pues, el arribo de la Virgen de la Soledad a la región se alude a las gestiones y capital de un minero, además, durante un periodo de enfermedad prolongado. Aboites (2011) expone que entre 1695 y 1696 hubo una epidemia “que mató sólo a niños y a mujeres” (p. 65), por lo que sería trabajo de una investigación particular determinar si el minero que mandó traer a la Virgen durante ese periodo oscuro en la región en realidad murió víctima de dicha epidemia.

En este punto son oportunas las reflexiones de Bloch sobre las formas de urdir los testimonios desde un punto de vista crítico: “[...] la comparación crítica bien entendida no se conforma con aproximar testimonios en un mismo plano temporal. Un fenómeno humano siempre es el eslabón de una serie que atraviesa las épocas” (1996, p. 128), a partir de lo cual es posible plantear, por ejemplo, ¿cómo la devoción a la imagen de la Virgen de la Soledad ha trascendido los años y ha permanecido en las mentalidades de las y los avecindados en Hidalgo del Parral?

Para las reflexiones que aquí se presentan se ha recurrido a los testimonios de personas que habitaron la región desde hace más de tres siglos, los cuales se encuentran en fuentes disponibles en el Archivo Histórico Municipal de Parral; así como en entrevistas a las personas que, en el presente, continúan demostrándole su devoción a la Virgen de la Soledad.

La devoción a esta imagen ha estado presente en la localidad desde principios del siglo XVIII.^[2] En el testamento de Juana de Hugarte (1715), natural vecina del Real de San Joseph de Parral, la susodicha instruye para que algunas de sus letras se utilicen:

[...] para otro retablo para el altar de nuestra señora de la Soledad, que esta se erigiese de nuevo en la Iglesia de nuestra señora de la Concepción y San Juan de Dios: de este Real para el cual se den ciento cincuenta pesos de mis bienes. (AHMHP, [1715], Caja 32, Exp. 131, Fojas 24-26, f. 25)

En otro testamento se encuentra la instrucción de celebrar misas: “[...] en el altar de nuestra señora de la Soledad que tiene en la Iglesia de nuestra señora de la Concepción y San Juan de Dios [...]” (AHMHP, [s. f.], Caja 32, Exp. 131, Fojas 27-29, f. 28).

La devoción continuó con un fervor semejante en años posteriores; por ejemplo, en un testamento elaborado entre 1721 y 1722 se encuentra la instrucción de utilizar seiscientos pesos para costear lo que: “[...] se necesitare para el paso de nuestra señora de la Soledad que sale en la procesión el jueves santo en la noche de las parroquias de este Real y yo así lo mando en su nombre [...]” (AHMHP, [1721-1722], Caja 38, Exp. 161, Fojas 72-81, f. 78).

Ahora bien, la estrategia para rastrear las formas en las que esta imagen se ha mantenido en la semiósfera (Lotman, 1996) de las personas de la región, es a través de las herramientas de la historia oral. Al respecto de los retos que esto implica Graciela de Garay plantea que son, al menos, cinco. Primero: quien investiga se vuelve sujeto y objeto de su estudio, pues las y los investigadores somos parte del momento que se analiza y, para este caso particular, agregaríamos también que somos parte del entorno que se aborda (1999). El segundo implica un problema ontológico, pues a la pregunta: ¿qué es el pasado?, la respuesta consecuente es la paseidad. Ricoeur (2004) establece que no existe un depósito del pasado, sino que solo se tienen huellas, improntas, y estas deben ser descifradas desde el presente, lo que intensifica la carga de la interpretación de aquel pasado que se reconstruye. Como se verá más adelante, la presencia de la Virgen de la Soledad en Hidalgo del Parral ha sido tan constante que las personas entrevistadas no pudieron ubicar el momento preciso en el que la conocieron ni aquel en el que su devoción por ella comenzó.

En continuidad con las advertencias que plantea De Garay, la tercera sería la aceleración de los tiempos: no es posible separar el pasado del presente. La devoción a la Virgen se encuentra de cierta forma vinculada a la cantidad de tiempo que ella tiene en la región (más de tres siglos), por lo que las abuelas, tías o mamás les contaron de ella sale a relucir en las entrevistas realizadas.

La cuarta es sobre la complejidad para documentar y representar una experiencia pasada. En el caso de la veneración a la imagen de la Virgen no solo se conjunta la dimensión histórica del momento en que esta haya arribado a la localidad, sino un pasado inmediato urdido a través de los relatos familiares: tías, abuelas, madres, sobre todo mujeres, figuran como las principales responsables de transmitir a las siguientes generaciones las nociones y milagros alrededor de la Virgen de la Soledad. De la misma forma, son mujeres quienes mantienen vigente la costumbre de cuidados y pleitesía a la imagen de la Virgen, y seguramente no será una sorpresa: se solicitó por parte de las autoridades religiosas (representantes de cierta forma de la voluntad popular) que fueran mujeres las profesionistas encargadas de la restauración de la imagen.

Un gran aliado para este abordaje se encuentra, entonces, en el testimonio, asumiéndolo como una metodología de la investigación que trata de asentar las representaciones, imágenes y percepciones de las experiencias de los sujetos, construidas a partir de marcos interpretativos concretos (Calveiro, 2012) que, sobre todo, cobran relevancia y sentido, de acuerdo con la región en la que se crean; es decir, el entorno de una ciudad (material y simbólico) es la posibilidad para que la memoria se construya y se mantenga. Entonces, lo que se pide del

testimonio es su interpretación del mundo inscrita en una época específica. Por eso es necesario ser particularmente cuidadosos con los testimonios: ¿para quién se hace?, ¿para qué se hace?, ¿en qué momento se hace? Todo esto puede tener interpretaciones diferentes.

La misma Calveiro propone ciertas características para los testimonios. Ella anota que son una construcción reflexiva de una experiencia particular, la del que relata con capacidades distintas de descripción e interrogación; no hay dueños de la memoria; el discurso de la memoria y la historia son hermanos; no hay historia sin memoria, y no hay memoria sin historia; la interpretación de los testimonios implica posturas éticas; no hay testimonios verdaderos o falsos, sino que deben ser colocados en su espacio de producción, lo que los lleva a cobrar un sentido social; responsabilidad del testimonio que permita construir puentes para comprender; permite a los testigos ser parte activa del procesamiento social de la experiencia; se interpreta y procesa lo experimentado para dar paso a otras visiones; y se abre el discurso académico para dar cuenta de su deuda con el pasado.

Calveiro, además, sostiene que “el testimonio es el recurso privilegiado para acceder a este lugar oculto y negado de las prácticas del poder global. Si bien toda experiencia es única [...]” (2012, p. 141) eso no la torna en incomunicable.

Entre los postulados de la historia oral se encuentra aquel que refiere que esta reconstruye principalmente la experiencia y que, en tanto subjetiva, no es típica sino única, por lo que no es posible encontrar representatividad ni tipicidad en la historia oral. Entonces, no se entrevista para saber qué ocurrió exactamente, sino para saber cómo se sintió, cómo se recuerda, cómo marcó a quienes entrevistamos.

En cuanto al diseño de una investigación cualitativa, como la que aquí se está proponiendo, Maykut y Morehouse (1999) proponen algunas características, como enfoques exploratorios y descriptivos, construcción de muestra intencional, recogida de datos en el escenario natural. Sugieren, finalmente, que lo que es importante no se encuentra predeterminado por quien investiga, sino que será parte de los hallazgos del proceso de la investigación.

Sobre la selección de la muestra: los mismos autores plantean que en investigación cualitativa, se eligen muestras de personas o escenarios, con el objetivo de:

[...] adquirir un mayor conocimiento sobre los fenómenos experimentados por un grupo de gente cuidadosamente seleccionado [...] El investigador puede decidir muestrear casos extremos (personas o escenarios) para comprender mejor algunos fenómenos inusuales o debido a que estos casos pueden ser especialmente esclarecedores [...]. (1999, p. 68)

En el caso particular de este trabajo, los testimonios fueron recogidos en el marco del proceso de restauración de la Virgen de la Soledad y constaron de entrevistas semiestructuradas a tres personas distintas cercanas a las labores de la parroquia, así como a las actividades de devoción a la Virgen. Para los efectos que este artículo busca es apenas pertinente señalar que las tres personas son mayores de cincuenta años y toda su vida han habitado la región colindante a la parroquia de la Virgen de la Soledad.

Como menciona Alessandro Portelli (1998) es importante tomar en cuenta que la historia de vida es siempre algo vivo, y como tal se transforma; es una “obra en proceso” en la cual el narrador revisa continuamente la imagen de su propio pasado, por lo que el momento de la vida en el que el narrador cuenta su historia

es un factor decisivo en esta. El narrador buscará proyectar una imagen de sí mismo, y es así que debe ser tratada su narración: como una imagen personalísima, individual (pp. 3-6).

Ahora retomando a Michel de Certeau es importante mencionar que

La memoria se convierte en el campo cerrado en donde se oponen dos operaciones contrarias: el olvido, que no es pasividad, pérdida, sino una acción contra el pasado; la huella del recuerdo, que es el regreso de lo olvidado, es decir una acción de ese pasado simple obligado a disfrazarse. (1993, pp. 77-78)

Y, por supuesto, en esas operaciones jerárquicas de la memoria se encuentran también valoraciones simbólicas de las formas en las que otras personas han resuelto su veneración hacia la Virgen de Guadalupe. Una de las personas entrevistadas comenta: “ahorita la gente cada vez...” (entrevista 2) y agrega el símbolo de menos con un gesto de las manos, refiriéndose a que es cada vez menos la participación de la gente en la veneración a la Virgen.

En otra entrevista, a la pregunta de cómo fue que conoció a la Virgen, una mujer respondió que desde niña sabía de su existencia, pero que estando en la secundaria, en la localidad donde ella vivía (en los alrededores de Parral), “se puso mal” y su mamá le ofreció a la Virgen que si ella se curaba, la iba a vestir como ella. Así, a los doce años, la vistieron. De ahí en adelante, los viernes de visita, ella y su mamá viajaban a Parral todos los viernes para visitarla (entrevista 3).

Otras entrevistas refieren haber conocido a la Virgen a través de las clases de catecismo o por familiares cercanas, como tías y abuelas (entrevistas 1 y 2). La veneración a la Virgen de la Soledad alcanza, incluso, los ámbitos profundos de la subjetividad, pues una de las entrevistadas ha soñado con la Virgen; en su sueño “le agarró sus manos” y ese gesto es suficiente para sentirse regocijada (entrevista 3).

La Virgen de la Soledad representa los atributos tradicionalmente femeninos de maternidad y abnegación, pues estos ocurren en medio del dolor por la muerte de su hijo; por ello, el vestido negro.

Las formas en las que las personas entrevistadas encarnan la advocación a la Virgen de la Soledad va desde el hecho de compartir videos e imágenes que promueven la veneración a la Virgen hasta participar de la organización de los festejos de octubre, los cuales incluyen la procesión.

Todas estas expresiones pueden ser consideradas como dispositivos en la definición que de este concepto elaboró Giorgio Agamben:

a) El dispositivo es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüístico y no lingüístico al mismo nivel: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo es en sí mismo la red que se establece entre estos elementos; b) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder; c) Como tal, resulta del cruce de relaciones de poder y de relaciones de saber. (2015, p. 11)

Una de las personas entrevistadas es una mujer responsable de cambiar las ropas de la Virgen cada vez que es necesario. Para sacar las cuentas de cuánto tiempo lleva realizando ese trabajo, utiliza la edad de su hija para ubicarse: “mi hija estaba pequeña, como 3 años... ahora sella tiene 26, son 23 entonces”. Esa persona tiene veintitrés años cambiando a la Virgen (entrevista 3). Al respecto, Thompson (1988) menciona que:

el registro “subjetivo” de cómo un hombre o una mujer contempla su vida en conjunto o una parte de la misma, precisamente el modo en que hablan de ella, cómo la ordenan, qué enfatizan, qué omiten, las palabras que escogen, son importantes para la comprensión [...]. (p. 224)

Así, es posible distinguir el símbolo de la maternidad, no solo para hablar de esta en la Virgen de la Soledad, sino las formas de reproducir el símbolo “madre” de quienes la veneran.

Tercera parte: Dimensión simbólica

Más de ciento cincuenta años después de los orígenes de San José del Parral, el símbolo “bárbaros” seguía justificando al símbolo “religión” (incluso como sinónimo de racionalidad), tal cual tesis y antítesis, en las regiones del norte de la —todavía— Nueva España. De la fundación de California septentrional se escribió:

Estando en el registro para elegir terreno [para establecer una misión], se les presentó una numerosa multitud de Gentiles, que armados y presididos de dos Capitanes, con espantosos alaridos pretendían impedir la fundación. Recelando los Padres se rompiese la guerra, y se verificasen algunas desgracias, sacó uno de ellos un lienzo con la Imagen de nuestra Señora de los Dolores, y lo puso a la vista de los Bárbaros; pero no bien lo hubo hecho, cuando rendidos todos con la vista de tan hermoso Simulacro, arrojaron a tierra sus arcos y flechas, corriendo presurosos los dos Capitanes a poner a los pies de la Soberana Reina los abalorios que al cuello traían, como prendas de su mayor aprecio, manifestando con esta acción la paz que querían con los nuestros. (Fray Francisco Palou, Relación histórica de la vida del Venerable Padre Fray Junípero Serra, y de las misiones que fundó en California septentrional. México, Imprenta de don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1787, p. 130; citado en: Bargellini, 2009, p. 46)

Como puede observarse en este extracto, la veneración de las imágenes provenientes de España funcionó también como clave de traducción o clave de encuentro de subjetividades. A estas alturas es imposible conocer lo que los pueblos originarios hayan interpretado en ese momento de la imagen y, por otro lado, con lo que sí contamos es con la interpretación que de ese encuentro hicieron quienes podían escribir en papel lo ocurrido. El relato da cuenta de las intersecciones planteadas como el objeto de este artículo entre pasado y símbolo, a la luz del proceso de restauración de la Virgen de la Soledad.

Ahora bien, para el desarrollo de este apartado se utiliza como guía a Ruth Amossy en cuanto a sus reflexiones sobre el *ethos* contenido y reflejado en el discurso. Con esta categoría la autora busca dar cuenta, al mismo tiempo, “de las determinaciones y las elecciones discursivas que el sujeto realiza en su enunciación” (2018, p. 20). La misma autora muestra que:

[...] el Análisis del discurso puede nutrirse de los planteos sociológicos y teórico-políticos sobre la categoría *ethos*... a la luz de los enfoques de Goffman y Bourdieu, la figura del locutor político y desde allí su *ethos*, pueden ser abordados desde una doble dimensión: por un lado, como una figura determinada por una serie de elementos estructurantes, es decir, como una instancia afectada por un lugar social, político e ideológico; por otro lado, como un *actor político*, es decir, como un agente capaz de innovar y dislocar las estructuras mediante una serie de elecciones enunciativas y argumentativas, que son también políticas. (p. 21)

Lo que precisamente guarda relación con el argumento central de *En pos del signo*: “toda cultura está estructurada como un magno sistema semiótico cuyos textos, organizados jerárquicamente, remiten a una extensa gama de lenguajes cuya gramática se atiene a reglas parecidas a las de las gramáticas de las lenguas naturales” (Pérez, 1995, p. 14).

El texto de Amossy es oportuno para el análisis planteado en esta ocasión, pues parte de un entrecruzamiento de las nociones de “presentación de sí”, que viene desde la sociología, con la de *ethos*, que viene de la retórica (2018, p. 26). La autora establece como hipótesis de base que la presentación de sí es una dimensión constitutiva del discurso. De este modo postula:

[...] que el discurso comprende ciertas dimensiones constitutivas tales como el dialogismo analizado por Bajtín (la palabra es siempre una reacción a la palabra ajena); la argumentatividad, por la cual toda palabra orienta modos de ver; o el *ethos*, que designa el hecho de que toda toma de la palabra implica una presentación de sí. (2018, p. 27)

La referencia que hace Amossy a la idea de Bajtín en cuanto a que “la palabra es siempre una reacción a la palabra ajena”, permite relacionarla también con otros autores: Gilles Deleuze y Félix Guattari. Al exponer los principios de uno de sus conceptos principales, el de rizoma, mencionan que el Principio de Conexión implica que: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales [...]” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 13) y agregan que:

La lengua es, según la fórmula de Weinreich, “una realidad esencialmente heterogénea”. No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo. (p. 13)

La introducción de la dimensión de poder aparece como una potencia para las reflexiones que este texto se propone, y es justo siguiendo ese concepto que se encuentran vasos comunicantes con lo que plantea James C. Scott al respecto de que: “Las relaciones de poder son, también, relaciones de resistencia”, por lo que la “subsistencia de cualquier modelo de dominación siempre es problemática” (2005, p. 71). Estas nociones reivindican, además de la agencia, la dignidad de los sujetos que aparentemente carecen de poder y los coloca en el lugar que les corresponde como sujetos activos de la propia narrativa regional.

Por ejemplo, han sido las personas sin “poder de decisión” en las instituciones quienes alertaron del demeritado estado de conservación en el que se encontraba la Virgen. Han sido también esas personas las encargadas de organizar las fiestas y las peregrinaciones en el Día de la Virgen, y entre otras cosas guardan en su memoria los gestos de algunas autoridades que les impidieron o bloquearon celebrar ciertas fiestas que tradicionalmente se realizaban para la Virgen, e incluso alguna autoridad eclesial que les llegó a decir: “¡bueno!, pues si la Virgen no es de ustedes”. Scott (2005) plantea que es en el discurso y los usos del lenguaje que es posible percibir las operaciones de poder.

Obviamente no existe un “certificado de propiedad” sobre la imagen de la Virgen de la Soledad; sin embargo, en el enunciado “no es de ustedes” significa:

“ustedes no deciden”, “ustedes no tienen el poder”, “yo decido sobre la imagen”, “yo tengo el poder”.

Toda esta estructura, previamente existente en el espacio social, es algo en lo que Amossy (2018) centra su atención. Siguiendo a Bourdieu (2002), la autora retoma el concepto de *habitus* que este desarrolla, utilizándolo para explicar cómo “todos los principios de elección están incorporados” [y] “se han convertido en posturas, disposiciones del cuerpo: los valores son gestos, formas de pararse, de caminar, de hablar. La *fuerza del ethos* está en que es una moral hecha *hexis*, gesto, postura” (p. 134). Amossy toma nota de que:

[...] los antiguos griegos pensaron la noción de *ethos* en tanto imagen discursiva que el orador produce de su propia persona”, y cómo en esto “cuestión de saber cómo toda toma de palabra construye una imagen del locutor”, quedaba fuera. De lo que se trata, según la autora, no es del modo en que el orador se hace ver en su discurso, “sino de aquello que ya se sabe de él”. (2018, pp. 35 y 38)

Ahora bien, la idea de que no se trata “del modo en que el orador se hace ver en su discurso sino de aquello que ya se sabe de él”, deja al descubierto el entramado social preexistente al sujeto; todo aquello que ya es, que ya funciona y se operativiza desde antes de la existencia misma del sujeto; por lo tanto, existe toda una performatividad en el plano de la expectativa y en cuanto el sujeto no cumpla con alguna de esas actuaciones habrá sanciones sociales por la falla. Judith Butler explica que

El sujeto está obligado a repetir las normas que lo han producido, pero esa repetición crea un ámbito de riesgo porque, si no consigue restituir las normas ‘correctamente’, se verá sujeto a sanciones posteriores y sentirá amenazadas las condiciones imperantes de su existencia. (2001, p. 40)

Por su parte, Deleuze y Guattari (2015), al abordar los postulados de la lingüística, mencionan que “La máquina de enseñanza obligatoria no comunica informaciones, sino que impone al niño coordenadas semióticas con todas las bases duales de la gramática. La unidad elemental del lenguaje – el enunciado – es la consigna” (p. 81). Para Deleuze y Guattari en el lenguaje se representan las tensiones de poder que operan en el plano social; en sus palabras:

[...] las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una “obligación social”. Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo [...] El lenguaje sólo puede definirse por el conjunto de consignas, presupuestos implícitos o actos de palabra, que están en curso en una lengua en un momento determinado. (2015, p. 84).

Y agregan una explicación en torno a que no pueden existir enunciaciones individuales, pues estas necesariamente tienen un carácter social (de la sociedad y el momento histórico precisos en el que el enunciado se da). Los mismos autores señalan a Bajtín y a Labov como aquellos que habían insistido previamente en el carácter social de la enunciación, y que:

[...] de esa forma no sólo se oponen al subjetivismo, sino al estructuralismo, en tanto que éste remite el sistema de la lengua a la comprensión de un individuo de derecho, y los factores sociales, a los individuos de hecho en tanto que hablan. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 113)

Es decir, el lenguaje siempre será un reflejo de lo que ocurre en el plano social y no tiene más alcance que aquello que de por sí existe, por lo que siempre un enunciado será repetición.

Ahora bien, si lo que ocurre en la sociedad es algo que ya existe, no quiere decir que esto exista de una forma desordenada, sino que cuenta no solo con una jerarquización, sino con una estructura particular. Amossy retoma a Goffman en cuanto a la idea de “una dramaturgia tomada en un sentido metafórico, a modo de analogía que permite comprender mejor la naturaleza de la interacción social”. Así pues, cada persona en un intercambio con alguna otra, “ya se encuentra preparada para representar un rol que pueda dar a los otros la impresión que convenga a las circunstancias y produzca el efecto deseado” (2018, p. 45). Entonces, para que la actuación pueda llevarse a cabo es necesario un medio (*setting*), que constituye el aspecto escénico de la fachada (*front*), la que a su vez requiere de insignias que indiquen un rango, una vestimenta particular, el sexo, la edad, las características étnicas, las posturas, los modos de hablar, las expresiones del rostro, los movimientos, todo lo cual configura la apariencia (*appearance*) y modales (*manners*). Todo esto que describe Amossy está profundamente impregnado de los símbolos del poder, cómo estos fluyen, contra quién se ejercen, quién los ejerce. Al respecto, nos interesa anotar lo que apunta Judith Butler respecto a que “[...] el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos” (2001, p. 12).

Para abordar todo esto que ocurre en el campo de los hechos y diferenciarlo de lo que sucede en el del discurso, Amossy retoma la distinción entre el *ethos* “dicho” y el *ethos* “mostrado”, que plantea Maingueneau, quien dice que:

Aquello que el orador pretende *ser*, lo deja oír y ver: no dice que es simple y honesto, lo *muestra* a través de su manera de expresarse. El *ethos* está, de este modo, atado al ejercicio de la palabra, al rol que le corresponde a su discurso. (Maingueneau, 1993, p. 138; citado en: Amossy, 2018, p. 51)

A modo de cierre

Finalmente, el proyecto de conservación-restauración de la Virgen de la Soledad de Hidalgo del Parral es un claro ejemplo del rol que juegan las obras de culto en cualquier comunidad y, sobre todo, de la importancia de la devoción y el sentido de identidad asociado a este tipo de bienes, porque en última instancia esto es lo que garantiza su preservación.

La restauración no solo se trata de intervenir la materialidad del objeto, sino de preservar su significado y el mensaje que transmite a los individuos de la localidad para proteger su estrecho vínculo. Los profesionales de esta disciplina deben mantener un diálogo constante con los miembros de la comunidad y, en muchos casos, lograr una mediación que garantice la conservación adecuada de la obra, sin alterar su funcionalidad y valor social.

Una de las formas de largo aliento en las que la imagen se encuentra arraigada en la comunidad tiene que ver con los estereotipos de género y cómo estos se ven cumplimentados y ejemplificados en la misma devoción y en la vida de quienes continúan la veneración a la Virgen. Como puede advertirse es esta una forma más de cohesión social. Además, es gracias a esta serie de “valores simbólicos” que

se logró la activación material que culminó en el proceso interinstitucional, para que su restauración se llevara a cabo.

Referencias

- Aboites, L. (2011). *Historia breve. Chihuahua*. El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica.
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.
- Amossy, R. (2018). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*. Prometeo.
- Bargellini, C. (2009). El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821. Cicatrices de la fe. *Revista de la Universidad de México*, 66, 43-48. unam. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7404676>
- Bloch, M. (1996). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2002). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Cátedra.
- Calveiro, P. (2012). *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo XXI.
- De Certeau, M. (1993). *El oficio de la historia. Historia y psicoanálisis*. Universidad Iberoamericana.
- De Garay, G. (1999) (Coord.). *La historia con micrófono*. Instituto Mora.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Dossé, F. (2006). *La historia en migajas*. Universidad Iberoamericana.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiósfera de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Maykut, P. y Morehouse, R. (1999). *Investigación cualitativa. Una guía práctica y filosófica*. Editorial Hurtado.
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Editorial Síntesis.
- Pérez, M. H. (1995). *En pos del signo*. El Colegio de Michoacán.
- Portelli, A. (1998). El tiempo de mi vida. Las funciones del tiempo en la historia oral. En Jorge Aceves (Comp.), *Historia oral*. Instituto Mora; UAM.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Scott, J. C. (2005). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era.
- Seguel Quintana, R., Benavente Covarrubias, Á. y Ossa Izquierdo, C. (2010). Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción. *Conserva*, 15, 47-65.
- Thompson, P. (1988). *La voz del pasado. La historia oral* (Col. Estudios Universitarios, 26). Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana D'Estudis I Investigació.
- Vásquez, M. A. (2022). Proyecto de intervención de la escultura policromada Virgen de la Soledad perteneciente al templo de San Juan de Dios, Hidalgo del Parral, Chihuahua. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural; Dirección de Atención Integral a Comunidades; INAH.

Archivo

Archivo Histórico Municipal de Hidalgo del Parral (AHMHP) (1715), (Caja 32, Exp. 131, Fojas 24-26, f. 25). Chihuahua, México.

Archivo Histórico Municipal de Hidalgo del Parral (AHMHP) (s. f.), Caja 32, Exp. 131, Fojas 27-29, f. 28. Chihuahua, México.

Archivo Histórico Municipal de Hidalgo del Parral (AHMHP) (1721-1722), (Caja 38, Exp. 161, Fojas 72-81, f. 78). Chihuahua, México.

Entrevistas

Entrevista 1. Realizada por Nithia Castorena Sáenz el 31 de octubre de 2022.

Entrevista 2. Realizada por Nithia Castorena Sáenz el 5 de noviembre de 2022.

Entrevista 3. Realizada por Nithia Castorena Sáenz y María Fernanda Manini Ramos el 20 de marzo de 2023.

Notas

- [1] Hay versiones que mencionan que pudo haber sido en 1687 que arribara desde España al entonces mineral de San José del Parral, traída por fray Bernabé de Quezada, perteneciente a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. Para más información, véase: <https://www.elsoldeparral.com.mx/incoming/una-joya-oculta-a-la-vista-de-todos-cronica-de-la-virgen-de-la-soledad-noticias-de-parral-chihuahua-fiestas-patronales-iglesia-catolica-celebraciones-y-festejos-coronacion-pontificia-tradicion-parralense-5923904.html>
- [2] En documentos del Archivo Histórico Municipal, en el que se encuentran expedientes de testamento que hacen referencia a esta Virgen.

Notas de autor

castorensaenz@gmail.com