



Curaduría interpretativa

**un modelo para la planeación
y desarrollo de exposiciones**

Alejandra Mosco Jaimes

Curaduría interpretativa

**un modelo para la planeación
y desarrollo de exposiciones**

Alejandra Mosco Jaimes

Curaduría interpretativa, un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones, es una publicación realizada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Todos los derechos reservados.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comisión Editorial de la ENCRYM o del INAH.

ISBN: 978-607-539-197-7

Primera edición: 2018

D. R. © 2017 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Córdoba 45, colonia Roma, 06700, Ciudad de México.

publicaciones@encrym.edu.mx

Producido y hecho en México

Secretaría de Cultura

María Cristina García Zepeda

Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto Hernández

Director general

Aída Castilleja González

Secretaria técnica

Maribel Núñez-Mora Fernández

Secretaria administrativa

Adriana Konzevik Cabib

Coordinadora Nacional de Difusión

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Andrés Triana Moreno

Director

Guadalupe de la Torre Villalpando

Subdirectora de Investigación

Ma. de Lourdes González Jiménez

Secretaria académica

Lyla Patricia Campos Díaz

Subdirectora de Planeación y Servicios Educativos

María de los Ángeles Hernández Cardona

Coordinadora académica de la Licenciatura en Restauración

Énoe Mancisidor Pérez

Coordinadora académica del Posgrado en Museología

Luis Carlos Bustos Reyes

Coordinador académico de la Maestría en Conservación
y Restauración de Bienes Culturales Inmuebles

Jesús Fernando Monreal Ramírez

Coordinador académico de la Maestría
en Conservación de Acervos Documentales

Ximena Agudo Guevara

Luis Carlos Bustos Reyes

Guadalupe de la Torre Villalpando

Mariana Flores Hernández

Elizabeth García Aguirre

María Ruiz Cervera

Comisión de publicaciones de la ENCRyM

Elizabeth García Aguirre

Programa de publicaciones ENCRyM

Jorge D. González Navarro

Diseño y formación editorial

Silvia Arce

Corrección de estilo

Contenido

INTRODUCCIÓN	9
Capítulo 1	
Conceptos fundamentales: Museología, museografía y curaduría, el gran dilema	13
1.1 Antecedentes generales del pensamiento museológico. ¿Quiénes discuten sobre museos?	15
1.2 Museología <i>versus</i> museografía. La eterna confusión	18
1.3 El concepto de curaduría. Otro gran dilema	30
1.4 Algunas ambigüedades: museología, museografía y curaduría	41
1.4.1 ¿Investigador o curador?	42
1.4.2 La tortuosa e incomprensida relación entre el museógrafo y el curador	45
CAPÍTULO 2	
Entendiendo la interpretación temática	53
2.1 Difundir <i>versus</i> divulgar. La interpretación temática como una forma de divulgación	55
2.2 La pertinencia de la interpretación temática como base teórica para la divulgación en el trabajo curatorial	57
2.3 La interpretación temática. Un poco de historia	57
2.4 Herramientas teórico-metodológicas de la interpretación temática	61
2.4.1 Tilden. Un hombre de principios	62
2.4.2 Lewis. Un intérprete único	64
2.4.3 Ham. Un teórico muy práctico	65
2.4.4 Veverka: Interpretación con calidad de exportación	74
2.4.5 Otros autores, otros aportes	77
CAPÍTULO 3	
Curaduría interpretativa	
Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones	93
3.1 Un modelo flexible	95
3.2 La importancia de los guiones en los museos	96
3.3 Guion museológico, guion científico académico y guion curatorial	101
3.4 Tipología de guiones para la conceptualización, planeación y desarrollo de las exposiciones	102
3.5 Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas	103
3.5.1 Fase 1. Planeación y conceptualización	105

3.5.2 Fase 2. Desarrollo de guiones	106
3.5.3 Fase 3. Evaluación y retroalimentación	112
CAPÍTULO 4	
Curaduría interpretativa. Ejemplo de aplicación	113
4.1 Desarrollo de la exposición temporal	
<i>Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos</i>	115
4.1.1 Fase 1. Planeación y conceptualización	115
4.1.2 Fase 2. Desarrollo de guiones	121
4.1.3 Fase 3. Evaluación y retroalimentación	141
CAPÍTULO 5	
Metodología para el desarrollo de cédulas interpretativas para exposiciones	149
5.1 La teoría del cedulario interpretativo	151
5.2 Recomendaciones para cedulario interpretativo	159
5.3 Tipología y criterios de contenido para cedulario interpretativo de museos y exposiciones	164
5.3.1 Cedulario interpretativo en exposiciones. Ejemplos de aplicación	169
5.3.2 Cedulario interpretativo para niños. Ejemplos de aplicación	183
CAPÍTULO 6	
Un método para la interpretación de sitios patrimoniales	191
6.1 El contexto	194
6.2 Metodología para el desarrollo de cédulas interpretativas en sitios patrimoniales al aire libre	198
6.2.1 Cedulario interpretativo en el monumento histórico, Ex Convento de Tecali, Puebla	214
6.2.2 Cédula introductoria con plano (única)	220
6.2.3 Propuesta para la Ruta del Volcán	226
6.2.4 Propuesta para las rutas del Bicentenario y Centenario de México	231
6.3 Reflexiones sobre esta experiencia	236
Bibliografía	239

INTRODUCCIÓN

En años recientes ha surgido un creciente interés por los museos y su estudio. Algunos ejemplos de ello son el aumento de redes locales, nacionales e internacionales de intercambio y reflexión museológica, las crecientes ofertas de profesionalización de los trabajadores de museos, el aumento de foros, seminarios y conferencias, etcétera.



9

En México el trabajo en los museos aún se realiza principalmente mediante dos vías: la experiencia personal, es decir, el trabajo práctico y el aprendizaje empírico, y la formación de disciplinas alternas a la museología. Sin embargo, pocas veces se reflexiona acerca del quehacer en los museos y sus implicaciones en el campo de la museología. En palabras de Francisca Hernández: “Incluso aquellos que, desde otras ciencias como la antropología, la sociología, la semiótica o el arte, se acercaban al mundo de los museos lo hacían partiendo de sus propias disciplinas científicas, pero sin poseer una necesaria fundamentación museológica” (Hernández, 2005: p. 11).

A partir de ese escenario nació este trabajo. En principio, mi acercamiento al ámbito de los museos, o más específicamente al patrimonio y las exposiciones, se dio gracias a mi formación como historiadora. Posteriormente, tuve la necesidad de entender más a fondo la museología como campo de estudio. Así, la presente propuesta metodológica es el resultado de la sistematización del trabajo profesional desempeñado en la práctica, más el análisis y la reflexión teórica desde el campo de la museología como fruto del estudio de los contenidos académicos de la Maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH.

Durante mi experiencia en el campo de la divulgación del patrimonio, entendí que un elemento clave para su conservación es el público y, por ello, elegí como enfoque teórico la *interpretación temática*.

La interpretación temática es un enfoque de la comunicación que no solo intenta transmitir información, sino entendimiento y comprensión; se fundamenta en las formas de aprendizaje de las personas desde una perspectiva recreativa, emotiva y en lo posible placentera. Su objetivo principal es la concientización del público sobre la importancia de conservar el patrimonio. Basada en este enfoque, desarrollé una propuesta metodológica que integra su

aplicación en la planeación, conceptualización, diseño y elaboración de guiones para exposiciones, sosteniendo que se trata de una alternativa viable, estructurada y organizada para hacer exposiciones atractivas, didácticas, emotivas y participativas, que generen un conocimiento significativo y permanente en el público, con el fin de promover el compromiso y la toma de acciones en la conservación del patrimonio.

Debo advertir que esta propuesta no se encausa —y nunca la he aplicado—, al arte y arte contemporáneo. Esto debido a que el corazón de lo que llamo *curaduría interpretativa*, es facilitar la comprensión del conocimiento a públicos diversos, no especializados, con estrategias dirigidas. Existen diferentes posturas sobre si deben utilizarse este tipo de tácticas para “explicar” el arte, o si los públicos “deben por ellos mismos”, apreciarlo. Este campo no es mi especialidad, ni es mi interés centrarme en esta discusión.

Este libro está organizado en seis capítulos. En el capítulo uno abordo los conceptos fundamentales de esta propuesta: museología, museografía y curaduría; para ello, realizo una breve revisión de estos tres conceptos a partir, exclusivamente, de sus definiciones.¹ De estos conceptos hago algunas observaciones en torno a sus funciones, relaciones y alcances en la práctica, y con base en ello, propongo definiciones alternativas. Sobre esto, pido la comprensión del lector, en el entendido de que serán sometidas a discusión y se enfrentarán a diferentes posturas; sin embargo, este ejercicio fue necesario para fundamentar y desarrollar lo consecuente. El concepto de curaduría y la función del curador se tratan de manera especial, debido a que la propuesta metodológica, como ya lo mencioné, se centra en este campo.

En el capítulo dos expongo los argumentos sobre la pertinencia de la *interpretación temática* como base teórica para la propuesta metodológica que aquí se desarrolla, y en general, como herramienta útil para la conservación del patrimonio. Destaco en especial, el hecho de que se trata de una teoría que se centra en el público. Para ello, presento una breve revisión histórica del surgimiento y evolución de esta corriente. Posteriormente hablo de los aportes de algunos autores destacados, que serán fundamento de las propuestas subsecuentes.

En el capítulo tres desarrollo el tema central del libro: *curaduría interpretativa*, que consiste básicamente en un *modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*. Se trata de un método de etapas y pasos, que a su vez contempla los guiones de trabajo que comúnmente se utilizan en los museos. Aunque fue necesario hacer una breve revisión de sus diferentes acepciones, ya que existen aún muchas discrepancias sobre sus usos en el ámbito especializado. Aquí destaco en particular la propuesta de dos guiones: el *guion de estrategias interpretativas* como elemento faltante en la tradición museológica y el *guion curatorial* como elemento integrador y central en el planteamiento metodológico de este trabajo.

El capítulo cuatro consiste en un ejemplo de aplicación del *modelo* y sus resultados a partir de una exposición específica; todas sus *etapas y pasos* son ejemplificados (a excepción de la evaluación y retroalimentación).

¹ Advierto que no es mi objetivo hacer una revisión o síntesis de la historia y evolución de los museos, las exposiciones y la práctica museológica, museográfica ni curatorial.



En el capítulo cinco explico la teoría interpretativa dirigida especialmente al tema del ceculario, y como resultado de esta revisión presento una propuesta tipológica y criterios de contenido con recomendaciones y ejemplos de aplicación.

Finalmente, el capítulo seis es un anexo, pues se trata de otra propuesta metodológica aplicada a la interpretación-divulgación de sitios patrimoniales al aire libre, que he llamado *esquemas interpretativos*. En realidad, cronológicamente, este campo fue mi primer acercamiento para el desarrollo de todas las propuestas que aquí presento, antes de la curaduría formal de exposiciones y museos.

Los *esquemas interpretativos* se aplicaron a sitios patrimoniales: zonas arqueológicas y monumentos históricos en custodia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de la Dirección de Operación de Sitios, DOS-INAH, y por supuesto utilizando los elementos teóricos de la interpretación temática. Se presentan varios estudios de caso, ejemplos y los resultados parciales.

Cabe subrayar que este texto es el resultado de la suma de años de experiencia a partir del 2005, cuando conocí los aportes de la interpretación temática al campo de la conservación del patrimonio. Una primera versión de este texto fue mi tesis de maestría del Posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ENCRYM, *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones*, la cual fue merecedora al Premio Nacional INAH "Miguel Covarrubias" 2013, como mejor tesis de maestría en el área de Museografía e Investigación en Museos.

Sin embargo, de entonces a la fecha, no solo he tenido nuevos aprendizajes, sino algunos de los autores que cito y que son la base teórica de toda esta propuesta, en años recientes también han publicado versiones revisadas, renovadas, corregidas y actualizadas de sus textos; por consiguiente, para esta nueva versión me di a la tarea de revisar los nuevos escritos y hacer las actualizaciones pertinentes para incorporarlas a este texto. Sumado a los aprendizajes personales, con el paso del tiempo la primera estrategia que llamé *metodología interpretativa* también ha sufrido ajustes y mejoras, resultado de la puesta en práctica en más de una decena de exposiciones que abordan distintas temáticas: conservación del medio ambiente, historia, memoria musical, etc., en las cuales he estado involucrada directamente en la curaduría.

Esta propuesta también ha sido base para la formación de nuevos curadores y profesionales de museos a través de los cursos de Curaduría impartidos en la ENCRYM, en sus programas de posgrado: Maestría en Museología y especialidad en Museografía, así como diversos cursos en otras instituciones públicas y privadas. Sin embargo, no pretende ser determinante, sino un apoyo, una herramienta de trabajo que puede ser utilizada de manera integral o parcial.

Por último, agradezco infinitamente a todos aquellos que me han acompañado y han hecho posible este libro, así como el gran aprendizaje que he recibido de cada uno.



Capítulo 1

**Conceptos fundamentales:
Museología, museografía
y curaduría, el gran dilema**

1.1 Antecedentes generales del pensamiento museológico. ¿Quiénes discuten sobre museos?

Comenzaré con una breve síntesis de algunos planteamientos que se han hecho en el pensamiento museológico.



15

Podemos situar el origen de los museos en los primeros coleccionistas de la antigüedad; sin embargo, desde el punto de vista del pensamiento occidental, se determina que es en la época clásica cuando aparece el *museion*, palabra de origen griego que significa “lugar dedicado a las musas” o “casa de las musas”.

Su dimensión mitológica presentaba a dicho lugar, habitado por nueve musas hijas de Zeus y Mnemosyne (la Memoria), consideradas diosas protectoras de la poesía, de las ciencias y las artes, que tienen como tarea enseñar a los humanos aquellas cosas curiosas y dignas de ser conocidas, convirtiéndose, así, en fuente y origen del museo (Hernández, 2005:18).

Así, desde la antigua “casa de las musas”, a lo largo de los siglos, se han desarrollado reflexiones acerca de la importancia, el significado, el manejo, la conservación y la función de las colecciones, lo que se considera como el desarrollo del pensamiento museológico. La noción y evolución de estas actividades alrededor del coleccionismo y el *museion*, corren a la par y responden a las diferentes formas de pensamiento histórico-social.

Sin embargo, en la literatura sobre el campo de la museología, se destaca que es a partir de la década de 1940, que este pensamiento tiene un cambio radical, debido a la gran devastación que sufre el patrimonio cultural a consecuencia de la Primera, y más propiamente de la Segunda Guerra Mundial. Es entonces que los planteamientos sobre este patrimonio —muchos de los cuales estaban estrechamente relacionados con los museos—, miran hacia un nuevo horizonte: la noción del patrimonio universal. Como resultado de esta “universalización” surgen entidades supranacionales especializadas, dedicadas al estudio, reflexión y conservación del patrimonio. En el caso de los museos, se crea en 1946 el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), dependiente de la Unesco, que significó una etapa de modernización en la vida de los museos, tanto desde el punto de vista conceptual como formal (Hernández, 2005: 51-52).

Desde entonces, el ICOM ha sido el foro de discusión más importante sobre museos en el mundo. Entre sus objetivos destacan:

- ⦿ Establecer la definición del museo (definición que se ha revisado y actualizado desde su fundación a la fecha).
- ⦿ Proponer políticas de modernización y transformación del museo.
- ⦿ Reconocer la profesionalización del personal del museo (curadores, restauradores, museógrafos, etcétera).
- ⦿ Reconocer la necesidad de integrar otras disciplinas para el desarrollo del museo (por ejemplo, la pedagogía para desarrollar una labor educativa dentro del museo).
- ⦿ Profundizar en la investigación científica y reflexión teórica sobre la museología.
- ⦿ Ofrecer definiciones básicas sobre la museología y la museografía que sirvan como punto de referencia para los investigadores (Hernández, 2005: 53).

Desde entonces a la fecha, las definiciones y postulados del ICOM son un referente universal en el campo de los museos. No obstante, en los años sesentas se comienza una discusión más formal en cuanto a determinar conceptos y categorías de la museología, así como planteamientos sobre si es solo un campo de conocimiento o se puede considerar una disciplina científica individual. Ello debido principalmente a la necesidad de ser aceptada como disciplina académica para impartirse en las universidades.² Por esta razón, en 1977 se funda el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), conformado en su mayoría por miembros activos del ICOM de ese entonces.

Para entender el desarrollo de esta reflexión en el ámbito internacional, seguiré el esquema que propone Francisca Hernández, especialista española en museología y gestión del patrimonio, quien clasifica el desarrollo del ICOFOM en tres periodos. El primero tiene lugar entre 1977 y 1982, y es presidido por Jan Jelinek, quien se ocupa de dar forma a la estructura científica y administrativa del comité, estableciendo los siguientes objetivos prioritarios:

- a) La concepción de la museología como disciplina científica.
- b) La profundización en el desarrollo de los museos y de sus profesionales alcanzando su papel en la sociedad, sus actividades y funciones.
- c) La potenciación del análisis crítico de las principales tendencias de la museología (Hernández, 2005: 59).

En el segundo periodo, encabezado por Vinos Sofka, de 1983 a 1989, se consolida el ICOFOM y la museología comienza a ser reconocida como disciplina académica; su estructura de estudio se basa en la reflexión sobre la interrelación sociedad-objeto-museo (Hernández, 2005: 60-61).

² En 1965, durante la VII Conferencia General del ICOM, celebrada en Nueva York, se reconoce la necesidad de que el personal de los museos debía recibir una enseñanza específica sobre museología y se planteaba que en las universidades se impartieran cursos de museología teórica. Por ello, en 1968, se crea el Comité Internacional sobre Enseñanza de la Museología (ICTOP, por sus siglas en inglés). Aunque se le llamaba museología teórica, no se le dejaba de considerar una disciplina aplicada, cuyo contenido no dejaba de ser empírico-descriptivo (Hernández, 2005: 54).

Por último, el tercer periodo, Hernández lo ubica desde 1990 hasta nuestros días, dirigido por diversos directores, y abarcando distintos temas de reflexión, entre ellos, museología y medio ambiente, museología y comunidad, museología y globalización, museología y patrimonio intangible, etcétera.

De acuerdo con la historia del ICOFOM como punto de referencia, observamos que la reflexión más intensa sobre la museología y su valor científico, se origina prioritariamente solo en su primer periodo; posteriormente se analizan temas más relacionados con la museología en su carácter de aplicación. Si bien no se ha dejado de reflexionar sobre el tema, desde que la museología se ha integrado como disciplina académica en algunos centros de estudios, paradójicamente parece haber disminuido el interés por dicha reflexión; de hecho, esto se aprecia en las temáticas que abordan las publicaciones especializadas en museología que en mayor medida se enfocan al pragmatismo.

En este trabajo considero necesario comenzar por aclarar tres conceptos fundamentales: museología, museografía y curaduría. Aunque por supuesto, el ICOM y sus entidades, así como diversos autores, han propuesto algunas definiciones. Por otro lado, he observado, tanto en museos, como en instituciones académicas especializadas, que continúan siendo preguntas frecuentes: ¿qué es o qué entendemos por museología?, ¿qué es la museografía?, ¿qué es la curaduría?, ¿en qué se diferencian?, ¿cuál es el ámbito de competencia de cada una?

Para aclarar lo anterior, presento mis propuestas de definición de los conceptos museología, museografía y curaduría, para explicar el sentido y los alcances en que se aplicarán dichos términos en este trabajo. En ningún sentido pretenden ser determinantes, solo espero sean útiles para el lector y contribuyan a la discusión del ámbito museológico.

Ahora bien, estas definiciones surgieron de la observación, la reflexión, el análisis y la praxis del ámbito museístico. A continuación expongo una breve revisión de los tres conceptos con base en diferentes propuestas de sus definiciones; en ningún sentido mi objetivo es discutir la historia y evolución de los museos, las exposiciones y la práctica de estos tres campos.

1.2 Museología versus museografía. La eterna confusión

Sobre la definición de estos dos conceptos, encuentro tres dificultades principales. La primera es que se tiende a pensar que la diferencia entre ambos solo radica en que la museología es una “ciencia” que se dedica al ámbito teórico, mientras que la museografía es una “práctica”, “técnicas” y “procedimientos” expresados exclusivamente en la praxis, lo cual desde mi punto de vista no es así de simple. La segunda, es que la mayoría de las definiciones disponibles son ambiguas, pues para ambos conceptos se habla indistintamente de la aplicación de diversos “procedimientos y prácticas en el museo”. Y la tercera, es que ninguna definición se cuestiona sobre las implicaciones de llamar “ciencia” a la museología.

Lo anterior lo podemos advertir con claridad revisando algunos textos; por ejemplo, en los más elementales, como diccionarios y enciclopedias, encontramos:

Museología

Ciencia que trata de los museos, su historia, su influjo en la sociedad, las técnicas de conservación y catalogación (Real Academia Española, 2001: 1558).

Ciencia que estudia los museos, su estructura arquitectónica y organización de las partes expositivas, con especial atención en la presentación y conservación de los objetos que van a ser expuestos (Gran Enciclopedia Hispánica, 2006: 4355).

Museografía

Conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo (Real Academia Española, 2001: 1558).

Ciencia que estudia la disposición, catalogación y exposición de los objetos para el diseño del discurso expositivo y la contextualización de los contenidos del museo (Gran Enciclopedia Hispánica, 2006: 4355).

En literatura especializada las definiciones no varían mucho:

Georges Henri Rivière (1981)

Museología

Una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y la función en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, animación y difusión, de organización y funcionamiento, la arquitectura nueva o rehabilitada,³ los emplazamientos admitidos o seleccionados, la tipología, la deontología (Rivière, 1993: 105).

³ G. H. Rivière utiliza el término francés *muséalisé*, “musealizada”. Nota de Luis Alonso Fernández.

Museografía

Un cuerpo de técnicas y de prácticas aplicadas al museo (Rivière, 1993: 105).

Consejo Internacional de Museos, ICOM

Museología

Ciencia del museo que estudia su historia, razón de ser, función en la sociedad, sistemas de investigación, educación y organización, relación con el medio ambiente físico, la clasificación de los diferentes tipos de museo y los sistemas de estudio de las culturas. Es decir, estudia los métodos y sistemas más eficaces para materializar estos aspectos (ICOM, 1970: 28).

Museografía

Las técnicas y procedimientos del quehacer museal en todos sus diversos aspectos (construcción, catalogación, organización e instalación de fondos) (Zubiaur, 2004: 47-48).⁴

Miguel Madrid

Museología

Campo científico que se ocupa de la investigación teórica y la resolución científica de los problemas de los museos. La museología de reciente aparición en el mundo de las ciencias (s. XIX). Entre los problemas de que se ocupa y pretende resolver se encuentran la historia de los museos, pedagogía y didáctica de los museos; filosofía de los museos o museología filosófica. Es la “cabeza de la museografía” (Madrid, 1995: 109-110).

Museografía

Descripción y aplicación de las técnicas relacionadas con el diseño, producción y montaje de las exposiciones en los museos. Es el brazo y la mano de la museología (Madrid, 1995:109).

⁴ Francisco Zubiaur en su libro, *Curso de museología*, dedica el capítulo tres justamente a este tema “Museología y museografía. Definición y evolución”, donde cita definiciones de varios autores; sin embargo, no asume una postura respecto a la diferencia entre estos conceptos. (Véase Zubiaur, 2004, capítulo 3).

Museografía

Es la disciplina que tiene como objetivo disponer y organizar la exposición de objetos, testimonios de la evolución del hombre y la naturaleza, con fines específicamente didácticos, culturales, estéticos y recreativos (INAH, 1977).

Cabe preguntar ¿cuál es el origen de esta discusión?, y tal vez la respuesta es de tipo histórico, pues a partir de la revisión historiográfica sobre el tema, encontramos lo siguiente:

en 1727 aparece el término “*Museographia*” que es el título de una obra cuyo autor, Neickel, redactó en latín para asegurar su difusión en toda Europa. Es un tratado teórico en el que se dan una serie de orientaciones sobre clasificación, ordenación y conservación de las colecciones. También se encuentran en él referencias concretas a la forma de las salas de exposición, la orientación de la luz, la distribución de los objetos artísticos y los especímenes de historia natural. Estas salas, además de cumplir la función de exposición, se consideraban como el lugar más adecuado para la investigación (Hernández, 2005b: 64-65).⁶

Es decir, el término *Museographia*, nace como un concepto de corte teórico que engloba las principales actividades —clasificación, ordenación y conservación— de colecciones, que hoy en día se consideran parte integral de la museología. Además, *Museographia* aparece en los documentos por primera vez mucho antes que *museología*; de hecho dos siglos antes, si consideramos la datación que hace Luis Alonso Fernández, especialista español, en el libro *Museología y museografía*:

La juventud de la museología como ciencia —en parte, todavía en proceso constituyente—, a la que ha precedido en el tiempo y en el espacio la museografía, como también se ha indicado, es uno de los motivos para que antes de 1945 no apareciera su definición o descripción ni en los diccionarios ni en las enciclopedias al uso. Sólo después de aquella época, comienza a incluir muy tímidamente, designándola unas veces como “especialidad” y otras como “ciencia” (Alonso, 2001: 32).

Lourdes Tourrent, especialista mexicana en museos, también coincide en el contexto del surgimiento del concepto museología apenas en el siglo pasado:

El término era (y continua siendo)⁷ clave porque desde la posguerra el número creciente de museos, más la complejidad de los mismos, requería de un concepto que abarcara el espacio de reflexión de sus especialistas. La variedad de acciones del museo contemporáneo

⁵ A pesar de que el Instituto Nacional de Antropología e Historia es pionero en México y Latinoamérica en ofrecer programas académicos para la profesionalización en los campos de museología y museografía, a través de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ENCRYM, no ofrece una definición sobre el término museología, ni existe la figura de *museólogo* como parte de su Escalafón general de puestos de trabajo.

⁶ *Museographia* es una obra del marchante de Hamburgo, Gaspar F. Neickel. (Véase Hernández, 2005b: 23).

⁷ Refiriéndose al término museología.

(coleccionar, documentar, clasificar, conservar, restaurar, exhibir, difundir y educar, además de administrar) rebasaron el término museografía, con el cual tradicionalmente se había ubicado el espacio productivo museístico. Poco a poco, la palabra museografía se concretó a designar las técnicas de montaje de exhibiciones (Turrent, 1997: 5).

Por otro lado, Francisca Hernández, apunta que la discusión para llegar a una definición consensuada de ambos términos comenzó hasta 1958 durante el Seminario Regional de Museos, organizado por la Unesco en Río de Janeiro, Brasil, donde la museología era definida como aquella “ciencia que tiene por objeto estudiar la misión y organización de los museos”, mientras que la museografía era entendida como “el conjunto de técnicas que tienen relación con la museología”. Cuatro años más tarde, en 1962, dichas definiciones son asumidas y confirmadas por el Quinto Seminario Regional de Museos, celebrado en México (Hernández, 2005: 53).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por formalizar definiciones, aun hoy día, hasta en los ámbitos y literatura especializados, no siempre es clara la diferencia entre museología y museografía o se utilizan de manera prácticamente indistinta. En palabras de Lourdes Turrent, para finales de los años noventas: “Los museólogos siguen confundiendo a la Museología, con los museos y la Museografía. Desconocen el porqué y el cómo del museo como institución del mundo occidental” (Turrent, 1998: 7-8).

Por otro lado, el término museografía ha sido mucho más abordado en la literatura. En mi opinión, una de las mejores definiciones es la que nos ofrece Francesc Hernández, especialista español en la implementación de tecnologías y didáctica en el museo, quien nos dice:

La museografía

no es una manifestación artística o arquitectónica de carácter aleatorio y ello a pesar de que pueda tener importantes componentes de creatividad.

La museografía es un espacio tecnológico relacional donde inciden las aportaciones y saberes de diversas ciencias y disciplinas tecnológicas que tiene sentido en tanto se incide en la acción, en la creación del artefacto o producto museográfico. Ello implica que la museografía es, por definición, un espacio básicamente interdisciplinario y que el museógrafo, a la inversa de otros investigadores, tiene que buscar su optimización en la diversificación y generalidad antes que en la superespecialización (Hernández, 2005: 55).

Como podemos observar, esta definición abarca un carácter más amplio, y de acuerdo con el autor, en el argumento que plantea, en la museografía coinciden saberes no solo técnicos, sino de diversas ciencias y disciplinas.

Para él, entre más conocimientos tenga el museógrafo sobre el objeto de estudio a musealizar, las ciencias referentes, las técnicas de comunicación y las tecnologías diversas, mayor puede ser la efectividad del producto museográfico, pues en sus palabras “no se puede musealizar lo que se desconoce”. Es decir, no limita a la museografía a un sentido técnico-práctico, sino a un conocimiento integral:

El objeto de la museografía es mostrar, dar a conocer, comunicar y hacer comprensibles diferentes objetos de estudio (históricos, geográficos, artísticos, patrimoniales, tecnocientíficos, biológicos, etc.) a un determinado horizonte destinatario, mediante la intervención de un espacio a musealizar (museo, espacio de presentación, monumento, paisaje, etc.) (Hernández, 2005).

No obstante, curiosamente este autor tampoco distingue la diferencia con la museología, ya que en su discurso utiliza estos términos de manera indistinta, como una dualidad, pero al mismo tiempo reconoce su particularidad, es decir:

La museografía/museología también puede planear hipótesis acerca de qué estrategias y técnicas son las más idóneas para hacer comprensible un determinado objeto de estudio. En esta capacidad radicaría su autonomía disciplinar. Por tanto, la museografía/museología no se limita a una función de transmisión de saberes establecidos por otras ciencias o disciplinas (transposición didáctica), sino que debe investigar, relaborar y proponer para hacer comprensibles los objetos de estudio (Hernández, 2005: 57).

Tal vez, como el término de museografía surge históricamente antes que el de museología (al menos con dos siglos de antelación), aún se encuentra muy presente en el lenguaje que se usa tanto en el campo especializado como no especializado. Es muy común escuchar y leer que casi a todo lo relacionado con museos se le agrega el adjetivo “museográfico”; no obstante, los problemas resultan en la falta de claridad de fondo, y en especial, en la confusión sobre los ámbitos de competencia de la museología y la museografía.

Por ahora, puedo decir que creo firmemente en tres ideas: primera, que la diferencia entre ambos conceptos no radica en que la primera es solo teoría y la segunda es solo práctica; segunda, que la museología y museografía son ámbitos complementarios y diferenciados a la vez; y tercera, que no considero a la museología como una ciencia formal. Con estos argumentos, propongo las siguientes definiciones alternativas.

Museología. Es una disciplina que tiene por objeto el análisis de la realidad histórico-social, de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación, exposición, difusión y divulgación de objetos, el conocimiento y la creación artística, así como de la búsqueda de planteamientos para desarrollar todos los quehaceres de la actividad museal.

Museografía. Disciplina que conjuga diversos conocimientos y áreas relacionadas con la creación, uso e intervención de espacios, la aplicación del diseño y la tecnología para exponer colecciones, el conocimiento y las artes, en un espacio museal.

A partir de la búsqueda de la diferenciación entre ambos términos surge también la discusión sobre el carácter científico de la museología, tema que hoy en día se encuentra en pleno debate y del cual me gustaría profundizar un poco.

Para empezar, es considerablemente menor la cantidad de literatura dirigida a la reflexión teórica de la museología. En idioma español, la mayor parte de producción sobre el tema

ha sido publicada por autores españoles;⁸ en el caso de México, destaca el grupo de estudio sobre Museología de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CNME-INAH, liderada, en ese entonces, por Felipe Lacouture,⁹ cuyos resultados periódicamente fueron publicados en la *Gaceta de Museos*; aunque sé que no han sido los únicos esfuerzos, para fines de esta revisión citaré algunos de ellos.

Turrent¹⁰ plantea que:

A partir de 1970, después de que los miembros del ICOM replantearon el papel del museo, realizaron una encuesta, entre especialistas europeos y norteamericanos, para conocer el significado que para ellos tenía la palabra museología.

Los resultados de la encuesta, fueron dados a conocer en 1980 en una edición bilingüe que se tituló *Document de travail sur la Museologie (DoTraM)*, o *Museological Working Papers (Muwop)*, trabajo que no unificó criterios y tampoco ofreció conclusiones.

Es decir, la palabra museología no sólo no definía su objeto de estudio, sino que tampoco contemplaba sus implicaciones (Turrent, 1997: 5).

Las reflexiones en torno a la búsqueda de lo que podríamos llamar “estatus científico” de la museología se centran en los postulados básicos de la ciencia: definir un objeto de estudio, una metodología, un código terminológico propio y una teoría autónoma con valor universal. Sobre ello, Luis Alonso apunta:

El conocimiento científico es aquel que consigue la comprensión objetiva y racional de un sector de la realidad. Y como cada zona de realidad exige un determinado y específico modo de conocimiento, para que una disciplina pueda ser considerada científica debe contar con suficiente autonomía para la elaboración sistemática de esos principios y teoría de valor universales (Alonso, 2001: 33).

Uno de los textos clásicos sobre el tema, es el de Aurora León, titulado *El museo. Teoría, praxis y utopía* (1978), donde dedica un apartado justamente al planteamiento que llama “Ciencia y empiria del museo”. Su argumentación también se centra en el hecho de que varios errores conceptuales en el ámbito de los museos se deben al carácter reciente de la ciencia museológica, por lo que defiende la necesidad de elaborar un código terminológico que clarifique el sentido de esta incipiente disciplina:

Disciplina que hasta hace pocos años se ha movido en una práctica asistemática que ofrecía un cúmulo de datos y hechos museográficos sin una ordenación coherente, sin directrices valorativas y sin un método de análisis que canalizara los postulados museológicos (León, 1978: 91).

⁸ Muchos de ellos basándose a su vez en autores de otros países e idiomas.

⁹ Hago referencia a este grupo, porque son de los pocos ejemplos en que los resultados fueron publicados y difundidos.

¹⁰ Miembro del grupo arriba citado.

Así, destaca que “lo museográfico y lo museológico”, son los primeros términos causantes de los planteamientos erróneos de la ciencia del museo, tal vez debido a que comparten un eje común histórico-artístico, así como raíces etimológicas y significados, aunque sus funciones son diferentes. Sus similitudes y diferencias las hacen converger y divergir en un mismo campo de acción: el museo.

Para la autora:

Museografía es la descripción de todos los elementos concernientes al museo que abarca desde la construcción del edificio hasta los problemas técnicos de ubicación, exposición, conservación de las piezas, mientras que la Museología es la ciencia que opera sobre los datos museográficos, rectificándolos, ampliándolos y transformándolos (León, 1978: 92).

En otras palabras, para León, la museografía es el fenómeno de la exposición, es decir, todos aquellos hechos reales que conllevan la presentación de un contenido en un continente para el público, mientras que la museología es el análisis reflexivo de este fenómeno. En sus palabras: “Es la empiria del museo la que hace operar eficazmente a la ciencia museológica” (León, 1978: 93).

De ahí tenemos que nuestra autora caracteriza a la museología en el ámbito de reflexión y análisis teórico de las ciencias humanas:

La Museología es ciencia social no sólo porque produce un enfrentamiento dialéctico público-museo sino porque el mismo contenido del museo —el objeto— es un elemento esencialmente socializado. Es decir, que el material básico de análisis procede de la realidad histórico-social, lo que supondría un detenido estudio de la sociedad actual que, por la complejidad de fenómenos que presenta, desbordaría los límites del tema. No obstante, una idea básica en la ciencia museológica se presenta desde el momento en que el análisis de ésta aparece en función de los individuos, los elementos constitutivos de la sociedad y la Historia (León, 1978: 93).

En su búsqueda por elementos universales que den soporte a la museología como disciplina científica, León encuentra que “existen conceptos que soportan el peso teórico de la disciplina; el público, la planificación, el continente y contenido del museo son las formulaciones de validez universal intrincadas, a su vez, en el complejo museístico” (León, 1978: 94). La asimila en el campo científico como disciplina histórica, debido a que su objeto de análisis corresponde a una realidad de tipo histórico-social, enmarcada en postulados que se ubican en un espacio y tiempo determinados.

En su postura, nuestra autora defiende el hecho de que:

La Museología comporta todos los caracteres —sujeto, objeto, sentido, medios y finalidad— que la constituyen autónoma y cualitativamente y se conforma como ciencia al contar con tres elementos básicos:

- 1º. Ser expresiva de algo real (elemento histórico).
- 2º. Ser explicativa de forma global de contenidos y comportamientos parciales (elemento teórico).
- 3º. Ser emisora de métodos empíricos (elemento práctico).

Por tanto, los hechos, los principios, los juicios estimativos y normas fundamentan el carácter científico de la Museología (León, 1978: 95).

Para ella, la museología se centra en dos ámbitos generales: el primero, la reflexión del desarrollo de la actividad histórico-social a través del museo, y el segundo, la necesidad de estructurar el museo científicamente y ordenar todas las ciencias, artes y materias que tengan que ver con él. Sin olvidar que sus preceptos están sujetos al cambio y al ritmo del progreso. “La teorización de la ciencia museológica consiste, pues, en definir los postulados sustanciales para alcanzar la meta propuesta en todo museo: una conservación de obras que, llevadas con una organización acorde con la estructura interna de la institución, capacite una enseñanza eficaz para el público” (León, 1978: 96).

Por otro lado, y retomando a Alonso, encontramos una postura tal vez un poco más cauta al respecto, pues para él, en una formulación académica las ciencias se especifican por su objeto formal y en el caso de la museología:

Desde esa perspectiva el museo es el objeto propio y específico de la museología y de la museografía. Y mientras que para la primera es tanto objeto formal como material, sobre cuya totalidad de aspectos y materiales debe construir un sistema específico de principios y aplicaciones de valor universal —es decir, proporcionar el conocimiento científico de la realidad museística— (Alonso, 2001: 33).

Regresando al grupo de México de la CNME-INAH, sobre la definición de museología que proponen, el carácter científico de esta disciplina ni siquiera estaba en duda, por el contrario, criticaban la falta de profundidad en la reflexión filosófica de este concepto. Por ejemplo, de nuevo Lourdes Turrent relata que en ese entonces en el ámbito internacional solo se ofrecía...

Una visión puramente empírica o inductivo-deductiva, no atendieron el fondo del problema a nivel epistemológico, salvo las opciones del grupo checoslovaco, de mayor profundidad filosófica.

Desde febrero de 1996 nos reunimos en torno a la Dirección del Centro de Documentación de la CNME-INAH, sus representantes, el Museo Franz Mayer y el Centro de Arte Mexicano para ofrecer respuesta a este problema (Turrent, 1997: 6-7).

Y como resultado de esas reuniones proponen la siguiente definición:

La museología es la ciencia que estudia los postulados, acciones y consecuencias del proceso museal cuyo hecho real, con sus repercusiones sociales, es la confrontación de individuos con una realidad planteada mediante objetos representativos que son seleccionados, conservados y exhibidos (Turrent, 1997: 7).¹¹

De acuerdo con esta definición Felipe Lacouture considera que:

podemos plantear que es una disciplina, derivada originalmente del espacio del museo, debe considerarse como el estudio científico del proceso museal, que abarca en su campo de estudio a los postulados, acciones y consecuencias, no sólo del museo, sino de cualquier instancia museal. Para los primeros, los postulados, habrá que acudir al pensamiento filosófico y epistemológico.

La museología como disciplina científica con un método, en el que se establecen relaciones de acciones, postulados y consecuencias, que finalmente se expresan como una estructura, como mecanismo de partes interactuantes, obteniendo así su peculiaridad esencial (Lacouture, 1998: 4).

Y con base en ello propone una *estructuración metodológica de la museología* y los componentes de lo que llama *proceso museal*.

¹¹ Véase dentro de este mismo artículo, el apartado “La estructuración conceptual” de la *Gaceta de Museos*, donde la autora explica lo que este grupo entiende por postulados, acciones y consecuencias. De Turrent también puede verse “Desafíos al pensamiento museológico. El problema de las definiciones”, en este otro artículo explica y ejemplifica el proceso museal y sus componentes. “Para que la museología se pueda convertir en una ciencia universal, necesita tener un objeto de estudio que en las sociedades esté presente en todo tiempo y lugar y pueda estudiarse a través de un método científico. Este es el Proceso Museal” (Turrent, 2001: 1-9).



Estructuración metodológica de la museología									
<p>“El estudio científico del proceso museal: Postulados-Acciones y Consecuencias” en la confrontación vivencial (emocional-racional) del hombre con su realidad, mediando objetos significativos.</p>									
LA MUSEOLOGÍA									
Nivel filosófico									
Ontología	Gnoseología	Axiología			Ética	Epistemología (Metodología del conocimiento)			
Nivel Científico									
Sociología	Psicología	Semiología-Comunicología			Lingüística	Pedagogía	Otros		
Nivel Taxonómico									
<p>Visión integral Naturaleza-Hombre “Tout ce que l’homme a humanisé” (Georges Henri Rivière)** (Disciplinas de base temática)</p>									
Geología	Geografía	Biología	Ecología	Paleontología	Antropología	Historia	Ciencia	Arte	Pensamiento
		Botánica		Paleoantropología	Arqueología		Tecnología		Religión
		Zoología			Etnología				
Acciones (Producción)									
*Investigación (aplicada)	*Documentación	*Conservación	*Exhibición			*Educación	*Evaluación		
*Recolección	*Catalogación	(Permanente y Preventiva)	(Interpretación)			*Difusión	*Comunicación (Participación)		
		*(Restauración)							
PROCESO MUSEAL: POSTULADOS, ACCIONES Y CONSECUENCIAS									
La exposición museológica y su discurso									
Postulados:									
Discurso Ideológico, conceptual, con el objeto interpretado como testimonio									
Acciones:									
Discurso sensible en el espacio. Valores visuales-táctiles. Espacio, volumen, luz. Preparación y secuencias.									
Consecuencias:									
Repercusiones de orden social, cultural, económico y político.									
“La primera característica del acto total es la siguiente: lo social sólo es real cuando está integrado en un sistema” (C. Lévi-Strauss, refiriéndose a Marcel Gauss en su concepción de “Acto Social Total”).									
Lo equivalente en el estudio de la Museología sin fraccionar, como un sistema integrado.									
LAS 12 ACCIONES DEL MUSEO									
(Trabajo Interno y Social)									
1. Museo Interno {Investigación (aplicada) – Recolección									
{Documentación – Catalogación									
{Conservación – Restauración									
2. Museo Público {Exhibición – Explicación (interpretación)									
3. Museo Social {Educación – Difusión									
{Evaluación – Comunicación (participación – público)									

** “Todo lo que el hombre ha humanizado”, Georges Henri Rivière.

Fuente: (Lacouture, 1998: 6).



Un poco más reciente es el libro de Francisca Hernández, *Planteamientos teóricos de la museología* (2005), que puede considerarse uno de los textos indispensables sobre el tema escritos en lengua española. En este trabajo, Hernández hace una síntesis histórica y una recopilación de las principales tendencias del pensamiento museológico, y coloca en el centro de la discusión los planteamientos de diferentes autores acerca de la museología y su estatuto epistemológico. Se destaca el hecho de que existen al menos dos posturas en debate: la que defiende el carácter científico e individual de la museología y la que sostiene lo contrario:

Por una parte están los que defienden que la museología es una ciencia independiente, que cuenta con una teoría y métodos específicos. Se basan en la afirmación de que la museología estudia las características que son comunes en todos los museos, se refiere a todos los fenómenos que tienen relación con los temas museísticos y que poseen su propio contenido, su propia metodología y sus propios sistemas.

Por otra, se encuentran aquellos que defienden que la museología es una ciencia aplicada donde las profesiones disciplinares se consideran la base de la teoría. Para defender su argumentación señalan que no existe una museología común que valga para cada uno de los museos, muy diferentes entre sí, que la museología no posee un tema específico de investigación ni una metodología propia y que, tanto el objetivo general como las funciones de los museos son semejantes, por lo que los criterios que se han de utilizar a la hora de coleccionar, conservar y exponer los objetos están en estrecha dependencia con el carácter de la disciplina (Hernández, 2005: 76-77).

Sin embargo, basando su argumento en Neustupný (1971),¹² Hernández considera que la museología existe como disciplina independientemente de que sea separada o no de las demás ciencias y su importancia radica en que es aceptada como disciplina académica aunque aún no alcance a delimitar bien su perfil cognitivo y aunque utilice una combinación de teorías y metodologías diferentes (Hernández, 2005: 78).

Valdría mucho la pena reflexionar más detalladamente sobre las propuestas de estos autores; sin embargo, cabe recordar que no es el objetivo de este trabajo, más bien la intención es bosquejar sintéticamente algunos postulados para abordar una postura al respecto, pues como ya lo señalé los planteamientos posteriores se fundamentarán en estos conceptos básicos.

Entonces, concluyo parcialmente que en las reflexiones de la museología, aún no existen los argumentos suficientes y capaces para definirla como una ciencia específica, pero tampoco considero que existan las suficientes evidencias para concluir lo contrario, en especial si tomamos en cuenta que, si bien el origen del museo es remoto, la museología como disciplina es muy reciente y, por lo tanto, sus bases teóricas y metodológicas todavía se encuentran en fase de construcción.

¹² "¿What is the museology?", *Museum Journal*, 1971, pp. 67-68 (citado en Hernández, 2005).



En este texto reconozco el carácter académico y formal de la museología, y aunque carece hasta el momento de un *corpus* sistemático integral que sirva para estudiar con rigor todos y cada uno de los problemas que plantean los museos de la actualidad, también creo que su rigor radica en el hecho de que utiliza diferentes tipos metodológicos para resolverlos; además, considero que la discusión sobre la definición de sus conceptos básicos contribuye a la formulación de un código terminológico propio. Así, ambos tipos, metodológicos y conceptuales, podrán ser aplicables solo al ámbito de los museos. También considero que la reflexión más cuidadosa y el análisis de estos fenómenos ayudarán a que poco a poco se genere un *corpus* teórico, si no individual, sí cada vez más diferenciado y aplicable solo al ámbito de los museos, así como una terminología propia.

De esta manera, propongo que el estudio y la reflexión de la museología se puedan dividir en dos ramas:¹³

Museología teórico-filosófica. Su objetivo será reflexionar en la búsqueda de un marco epistemológico propio, una metodología general para explicar la relación histórico-social de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación y exposición de objetos, así como los fenómenos de la naturaleza, la sociedad y las artes, considerados también fuente de información y conocimiento. Por ello, esta será el área crítico-filosófica que discurrirá sobre su propio hacer, y por lo tanto, esta empresa tendrá que ser llevada a cabo preferencialmente por museólogos (aunque en realidad, esta es el área de la museología menos trabajada, aún en construcción).

Museología aplicada. Abarcará los principios y métodos de todas las ciencias auxiliares del museo, desde la conservación de objetos, hasta el desarrollo de estrategias para explicar, exponer, divulgar el conocimiento (tanto a través de las colecciones-objeto, como de la representación de fenómenos y las artes), así como el estudio de la comunicación en el museo, del comportamiento del público, entre otros.

Por consiguiente, considero que es principalmente en la museología aplicada donde otras disciplinas intervienen para resolver los retos de la praxis museológica, por ejemplo: la química, la pedagogía, la psicología, las ciencias de la comunicación, etc., así como la museografía, una de sus áreas históricamente más desarrolladas.

¹³ Francisca Hernández hace una recopilación de cinco esquemas de distintos autores sobre la estructura de la museología. El primero, de Villy Toft Jensen, separa por un lado a la museología general y por otro a la museología especial. El segundo, de Vinos Sofka, está dividido en tres partes: museología general, museología especial y museología aplicada o museografía. El tercero, de Geoffrey D. Lewis, también de tres partes, museología general, museología especial y museología aplicada. El cuarto, de Wolfgang Klausewitz, tiene cuatro categorías: museología general, museología aplicada, museología especial y museografía. Finalmente, está el esquema de división de la museología según cinco objetivos, propuesta por Peter van Mensch: museología general, museología histórica, museología teórica, museología especial y museología aplicada. (Véase Hernández, 2005: 140-145).

1.3 El concepto de curaduría. Otro gran dilema

Cabe resaltar que la palabra curaduría presenta mucha mayor complejidad que los conceptos de museología y museografía pues se trata de un término que no nace propiamente en el museo, ni se aplica sólo en su contexto. De hecho, actualmente existe mucha confusión acerca de su uso y ámbito de competencia en los museos y aún más en los espacios no especializados.

Basta con revisar cualquier diccionario para advertir que a su significado no se lo asocia al campo museístico; por ejemplo, el de la Real Academia Española define *curaduría* solo como “cargo de curador”, y si nos remitimos a *curador*, lo define como “aquel que está a cargo de un menor”, “el que cuida o cura algo”; o “quien cura lienzos, carnes, pescados”, (RAE, 2018). Esto es preocupante pues refleja que la máxima autoridad en nuestro idioma, aún hoy, no relaciona la palabra curaduría o curador con el ámbito museístico.

Para entender esto revisé algunas de las definiciones disponibles. En los textos dedicados al estudio de los museos, no encontré una definición específica, pues aunque la palabra curaduría es comúnmente utilizada, casi nunca se explica su significado; es decir, solo se aborda en cuanto a las actividades que desarrolla un curador. Por otro lado, es relativamente poca la cantidad de textos publicados que se refieren específicamente a este campo.¹⁴ No obstante, con base en dicha revisión propongo definir:

Curaduría. Es la disciplina que se encarga del estudio de las colecciones, del conocimiento y/o la creación artística reunidos en el museo, a través de su identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento, para la conceptualización y desarrollo de contenidos que serán la base de las exposiciones y todos sus programas derivados, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significados.

Cuando hablo del desarrollo de contenidos para exposiciones y todos sus programas derivados, me refiero a catálogos, talleres, audiovisuales, folletos, guías, actividades complementarias, etc., es decir, todo debe tener coherencia con los objetivos y la investigación realizada por el o los curadores.

Para llegar a esta definición, fue necesario conocer lo que se ha escrito, pero sobre todo, ponerlo en práctica, “experimentar como curadora”. Por el momento presentaré las posturas de varios autores.

La mayoría destaca que la definición deriva de la palabra curador (ra), en dos sentidos principales: el primero, que tiene relación con “cuidar”, y el segundo, con “curar”; es decir, curador es “el o la que cuida algo” o “alguien que tiene cuidado de algo”. No obstante, al mismo tiempo tiene el sentido de curar, es decir, aliviar.

¹⁴ En la literatura de arte moderno y contemporáneo es más común encontrar referencias sobre la práctica curatorial; sin embargo, como he advertido desde el inicio, no es mi objetivo analizar este campo de la curaduría.



Iker Larrauri, museógrafo mexicano de gran y reconocida trayectoria en nuestro país, ofrece un ensayo muy importante al respecto: *Curas, curanderos y curadores en los museos*, y como podemos advertir, desde el título nos remite a la ambigüedad del término. Sin embargo, con su vasta experiencia en museos nos esboza una excelente propuesta:

El curador es el investigador que conoce y estudia los temas y los materiales que dan motivo a la existencia y determinan las funciones de un museo. Para esto aplica los conocimientos de su especialidad y contribuye de esta manera a la conservación y divulgación de estos temas y materiales. Sus actividades se orientan en dos sentidos, por una parte, la organización, control y manejo de las piezas que forman las colecciones, y por otra, su estudio, identificación y clasificación, para conocer e interpretar el significado de éstas. En consecuencia, el curador además de tener a su cargo el cuidado de las colecciones, es quien sistematiza y conforma los contenidos temáticos y materiales de las exposiciones. Asimismo, tiene indirectamente injerencia y responsabilidad en los contenidos temáticos de los comunicados informativos y promocionales que emite el museo y en los programas educativos y de divulgación que realiza. Resumiendo la investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad del curador (Larrauri, 2007: 92).

Llegar a esto no le resultó nada fácil, pues contextualiza su reflexión al caso de México, donde explica que los términos *curador* y *curaduría*, como acepciones relativas a la museología, “no fueron aceptados con facilidad ni con simpatía porque sus significados más conocidos están asociados a actividades ajenas a la labor de los museos, como son la medicina y el sacerdocio católico; el cura cuida las almas de los pecadores, el médico la salud física de éstos y sus semejantes” (Larrauri, 2007: 92).

Por otro lado, el uso de estas palabras, según el autor, se incorporaron en tiempos recientes, particularmente los ubica en la década de 1970. Antes se empleaban en el mismo sentido las palabras de conservador y conservación (aunque aún en algunos museos se sigue usando). Sin embargo, explica que esta transformación se debió a que los expertos restauradores establecieron que su especialidad no solo era restaurar, sino en un sentido más amplio, era propiamente la de conservar; por esta razón, se entendió que era a ellos a quienes correspondía llevar el nombre de conservadores.

En cuanto a la investigación, Larrauri refiere que el curador desarrolla las siguientes actividades: examinar, identificar, clasificar y catalogar las piezas que integran las colecciones,

estableciendo sus características materiales, origen, función, procedencia, antigüedad, entre otras, así como las diferencias y similitudes entre ellas y las relaciones funcionales, contextuales y circunstanciales que pudieran guardar entre sí.

Con base en esa información, el curador interpreta los significados culturales de los objetos, tanto en lo particular como en relación al conjunto. Los documenta para formar catálogos, incluyendo las historias particulares de las piezas cuando éstas lo ameritan (Larrauri, 2007: 92-93).

Por otro lado, el curador, con base en la investigación de las piezas, es el responsable de conceptualizar y desarrollar los contenidos de una exposición.

Para la realización de exposiciones aporta las bases de conocimiento (programación temática o guión científico de la exposición) que dan base a la elaboración de guiones museográficos y a la selección y ordenamiento de las obras que serán exhibidas. Asesora la producción de los elementos de información y revisa y aprueba sus contenidos. Asimismo, supervisa la correcta ubicación de los objetos en el conjunto, según el discurso de la exposición (Larrauri, 2007: 93).

También comenta que es el trabajo de investigación del curador el que da soporte conceptual a las labores educativas y de difusión que realiza el museo.

Respecto a la gestión de colecciones, el curador debe llevar a cabo el registro y elaboración de catálogos, al igual que tener perfecto control de las piezas en depósito, exposición o fuera de la institución, “en principio es quien establece o modifica, dispone y cuida que se apliquen las normas y técnicas adecuadas para el control del movimiento y ubicación de los objetos en el museo o fuera de él cuando por razones técnicas o de difusión se autoriza su salida” (Larrauri, 2007: 93).

El curador también debe procurar que las colecciones se complementen con diversos medios de adquisición, ya sea por recolección, excavaciones, préstamos, intercambios, compra o donaciones.

Como vemos, Larrauri define al curador a partir de sus actividades en dos sentidos: la investigación y la gestión de colecciones. Pero al desarrollarlas de manera puntual, observamos una función más: la divulgación del conocimiento. Refiere que el curador es el que define los programas temáticos que son la base para el desarrollo de los proyectos museográficos; el curador es el responsable de desarrollar los textos y las cédulas dirigidas al público sobre el tema de la exposición y la identidad de los objetos.

Para este autor, el curador también: “Documenta y supervisa la producción de elementos de información gráfica, tridimensional y animada de las exposiciones que le corresponde curar y asesora su instalación a fin de asegurar la correcta expresión de los datos que hubiera aportado” (Larrauri, 2007: 94). Asimismo contribuye a la difusión y divulgación de los conocimientos por medio de publicaciones, conferencias y visitas guiadas a las exposiciones del museo; y también redacta guías de sala, catálogos de las colecciones y estudios particulares sobre los materiales a su cargo.

Además, Larrauri agrega como responsabilidad complementaria del curador, procurar ampliar sus conocimientos y experiencia mediante la participación en actividades afines a su especialidad fuera del museo, como asistir a cursos, conferencias, seminarios y congresos.

Entonces, conforme a lo expuesto por Larrauri, podemos afirmar que el término de curador es complejo y no siempre es claro, tal vez debido principalmente a dos razones: la primera de índole histórico ya que está relacionada con la idea de “cuidar-aliviar” que hoy en día

tiene mayor relación con las actividades del restaurador en el sentido de “intervenir” las piezas; y la segunda, dado que el término no nace en el ámbito de los museos, en el imaginario colectivo tampoco hay conexión con sus colecciones y actividades.

Otra propuesta clave, me parece que es la de Jane Kessler, en su artículo “The Role of the Curator”, donde a partir de catorce puntos que describen el papel del curador, establece los criterios para evaluar una exposición. En el punto número uno reconoce tres ámbitos diferentes: primero, originalmente la palabra curador significa “alguien que cuida”, refiriéndose al ámbito religioso, “un cura es alguien que cuida el alma”; segundo, en el ámbito laico, “un curador es una persona que atiende una cosa, que mantiene la integridad de algo, que es responsable y que se hace cargo”; y finalmente en el ámbito especializado, para ella curador es “algún tipo de académico que cuida los objetos y las ideas que contienen las colecciones especiales para así orientar la estructura y el establecimiento de dichas colecciones”.

A partir de esta última definición, Kessler continúa con su lista. En el punto dos comenta: “Actualmente, sin embargo, un curador es alguien que solamente selecciona y exhibe. Así es, solamente eso.”

No obstante, aclara en el punto tres, que hacer la curaduría de una exposición, es cuidar de ella, pero “como si se estuviera escribiendo un cuento o un poema.” En un proceso subjetivo y objetivo a la vez, es decir, se utilizan los objetos (como si fuera un vocabulario) y “se combinan esas cosas de manera que se pueda describir o iluminar algún aspecto de la actividad o de la creatividad humana”.

En el punto cuatro anota que mantener el balance entre la objetividad y la subjetividad resulta un reto para el curador, pues ambas son válidas. “Una de ellas le da la distancia, la evaluación abierta y honesta. La otra le da la cercanía, la chispa propia que es muy personal.”

Por otro lado, en el punto cinco glosa que el trabajo del curador presenta una opinión personal o institucional y, por consiguiente, no podemos decir que hay elecciones correctas o equivocadas de los objetos; es decir, no hay una forma correcta o incorrecta de presentar los objetos. Sin embargo, “Hay exposiciones e ideas de curaduría que están bien fundamentadas y luego quedan bien apoyadas por procesos de selección, presentación y material didáctico”.

El punto seis revela la importancia de que el proceso de la curaduría parte de una tesis y esta a su vez se deriva de un propósito. Sin embargo, sugiere que hay que saber diferenciar entre “propósito” y “tesis”, de manera que ambos se lleguen a comprender plenamente en una exposición. “Un curador plantea un enunciado, una declaración, una tesis, una idea a la que se le dará un seguimiento tangible a través de la selección y exhibición de objetos (o, en algunos casos, de no-objetos).”

El punto siete señala que para lograr un buen trabajo de curaduría se debe tener un sólido proceso de pensamiento para presentar una opinión específica que resulte estimulante tanto al propio curador, como a sus colegas y al público en general. “El próximo problema estriba en

determinar cómo y por qué se seleccionan los objetos y los artistas. Si el propósito de la exposición consiste en iluminar y expandir la comprensión de un tema en particular, entonces el curador tiene la responsabilidad de ser diligente en el proceso previo de investigación.”

En el punto ocho, se explica la importancia del papel del curador como intérprete y al mismo tiempo observador de lo que presenta. Para Kessler, el curador también debe desarrollar una cabal comprensión de cómo el diseño y la presentación de los objetos (o no objetos) afectan la interpretación y el significado que la gente le dará a la exposición y por lo tanto involucrarse en ello. “Por esta razón, el curador debe decidir el diseño de la exposición, el diseño gráfico del material de apoyo y los textos interpretativos.”

El punto nueve habla de la importancia del trabajo en equipo, en especial entre el curador y el diseñador, pero agrega una figura más, la del escritor o ensayista. Para ella el curador no necesariamente tiene las cualidades de un buen escritor, y puede ser que no siempre encuentre las palabras adecuadas para explicar los contenidos de la exposición. “El ensayo para un catálogo no debe servir para exhibir las cualidades de un escritor. El ensayo que se escribe para un catálogo tiene el único propósito de ser un instrumento creativo que pueda ofrecer una comprensión más rica del tema de la exposición.”

En el punto diez, Kessler dice: “El trabajo de curaduría es estimulante, desafiante y creativo”. En general se trata de un trabajo muy complejo, que puede evaluarse como exitoso si el público no percibe esa complejidad al terminar de visitar una exposición.

El punto once apunta, “El buen trabajo de curaduría produce exposiciones excelentes que no sólo entretienen y capturan la imaginación del observador, sino que pueden educarlo, desafiarlo e iluminarlo”.

El punto doce aborda el papel del curador como intermediario entre las colecciones y el público. “Un buen curador puede ser como el puente entre el arte/cultura y el mundo que generalmente desdeña las manifestaciones artísticas y culturales.”

El punto trece subraya los peligros y desatinos en que pueden incurrir los curadores cuando:

se equivocan, crean tesis falsas, caen entrapados en sus propias opiniones, olvidan su responsabilidad institucional, pierden su integridad personal, hacen malas selecciones, pierden la visión del propósito original, dejan que venganzas personales influyan en su trabajo, consumen los fondos disponibles cuando todavía se encuentran a mitad de camino y obtienen terribles evaluaciones de parte del público... pero los curadores también aprenden cuando sufren todas estas experiencias (Kessler, 1995).

Finalmente, en el punto catorce, afirma que para que un curador se pueda considerar en verdad curador, “necesita enfrentarse con la realización de una idea de la misma manera como un artista lucha con la realización de una obra de arte. De lo contrario, no se llamará curador sino exhibicionista” (Kessler, 1995).

Como vemos, Kessler trata las funciones del curador enfocándose mucho en la conceptualización y desarrollo de exposiciones. Si bien analiza el origen etimológico de la palabra curador como “cuidador”, curiosamente no se orienta mucho en ese aspecto. No aborda la responsabilidad del curador en el manejo de las colecciones, sino que hace mucho énfasis en la labor del curador como creador de narrativas, de historias; lo asume como un intérprete, como mediador entre el público y el conocimiento, dirigido siempre por una tesis y un propósito claros. Además visualiza la curaduría como un proceso sustentado en una buena base académica, y a la vez muy creativo; también colaborativo, involucrándose en el diseño y las estrategias de presentación. En general, un proceso que debe ser evaluado por la respuesta del público.

De cualquier manera, con ambas propuestas pude definir más claramente las funciones de un curador. Sin embargo, idealmente, propongo añadir tres funciones más.

La de gestor de exposiciones, es decir, al ser el curador el experto en un tema o colección puede ubicar piezas en otros acervos o especialistas sobre temas específicos y, por lo tanto, gestionar colaboraciones o apoyos para desarrollar una exposición en particular.¹⁵

La de comisario, es decir, el responsable de obra cuando las piezas salen del museo. Se encarga de verificar que se trasladen y se monten correctamente, y supervisa que el lugar de destino tenga las condiciones adecuadas de conservación para la colección. Aunque esta actividad no siempre la realiza el curador, otras veces la lleva a cabo el restaurador por sus conocimientos para intervenir colecciones.¹⁶

Y la tercera función, la de experto en legislación y normatividad del patrimonio, ya que al trabajar directamente con colecciones, el curador debe tener pleno conocimiento de la normatividad nacional e internacional para el manejo y traslado de piezas.

Sin embargo, cabe recordar que aún hoy resulta extraordinariamente complicado determinar definiciones y responsabilidades no solo del campo de la curaduría, sino de otras áreas del museo, por consiguiente, no puedo asegurar que lo que he expuesto antes se aplique en todos los museos, es decir, dependiendo el museo, institución o país, sus funciones y denominaciones pueden cambiar. Por ejemplo, en algunos países se sigue utilizando el término conservador para referirse al experto de la colección, quien determina los contenidos y selecciona la obra para una exposición; en otros casos se utiliza el término comisario en este mismo sentido.

Aunque podemos decir que de manera general en México,¹⁷ recientemente, como lo explica Larrauri, el término curaduría tiene estas acepciones; y en lengua inglesa, al menos en Estados Unidos y el Reino Unido, se utiliza el término *curator* y *curatorship*, prácticamente en el mismo sentido que en nuestro país.

¹⁵ Esta actividad la puede desarrollar el curador, sin embargo, dependerá de cada caso específico.

¹⁶ En un escenario ideal, creo que ambos tendrían que llevar a cabo el “comisariado” pues el curador es quien mejor entiende la colocación de las piezas respecto al discurso formulado, mientras que el restaurador es quien mejor puede actuar en caso de que las piezas sufran algún deterioro o verificar más concretamente que las medidas de conservación tanto del traslado como del lugar destino sean las adecuadas. Aunque en algunos casos críticos, las comisiones las realiza personal ajeno a cualquiera de estas especialidades.

¹⁷ Reitero que esto se debe tomar con cierto cuidado, debido a que cada museo puede tener una terminología particular.

Resulta curioso que en la literatura inglesa hay títulos que hablan de curaduría, *curatorship*, pero pareciera que dan por sentado a qué se refiere pues no la definen o de manera muy general en algunos textos se explican sus funciones. Por ejemplo, en el libro de Gaynor Kavanagh, *History Curatorship* (1990), la autora describe en general el caso de los museos de historia y presenta las diferentes maneras o corrientes (históricas) en que los curadores (historiadores) abordan la historia en los museos. Un trabajo por demás interesante, sin embargo, como ya anotamos, ella no se preocupa por explicar el término y sus funciones, aunque a lo largo del libro en varios párrafos hace aclaraciones y quedan de manifiesto algunas ideas. Así comenta sobre la labor documental del curador:

En Gran Bretaña, “documentación” se usa casi exclusivamente para los procedimientos relacionados con la catalogación de material de museo y no hay ningún término general o colectivo que designe esta área central de la actividad museística.

En efecto, el museo cumple el papel extensivo de documentalista, en su estrecha relación con el rol de coleccionista, pero con una gama más amplia de registro y adquisición. Para ello, el curador tiene que profundizar aún más en este campo de conocimiento, es decir, hacer una aproximación más cualitativa que cuantitativa de los archivos y colecciones. La naturaleza crítica de esta área es parte fundamental de la curaduría. La información obtenida durante estos procesos forma la base de todas las actividades posteriores de los museos. Además, proporcionará las fuentes primarias para otros investigadores y la base para las publicaciones que surjan (Kavanagh, 1990: 72).

Otro ejemplo es el *Manual of Curatorship* (1984), trabajo editado por John Thompson que recopila ensayos de muy diversos autores. Este vasto libro, al igual que los anteriores, habla en general del trabajo que se lleva a cabo en los museos y en algunos artículos se describen de manera muy superficial algunas de las actividades que realizan los curadores en los museos del Reino Unido; sin embargo, ningún autor se centra en el ámbito de la curaduría en particular. El libro se organiza en cinco secciones:

1. El contexto del museo
2. Manejo y administración
3. Conservación
4. Investigación de colecciones
5. Servicios a los usuarios

En este texto se entiende al curador como el responsable de la documentación, cuidado, manejo e investigación de las colecciones:

El curador o jefe de colecciones multidisciplinarias, probablemente no tenga una comprensión o conocimiento de más de una o dos de las colecciones bajo su cargo. Sin embargo, el comité directivo del museo debe esperar que el curador determine exactamente las prioridades de conservación de todas las colecciones, además de hacer un uso eficiente de los recursos humanos y financieros a su disposición (Lowell, 1994: 211).

La investigación que se hace en el museo, en la práctica, no es diferente a otro tipo de investigaciones, excepto que en este caso está basada en las colecciones, con un énfasis tridimensional (documentos que a veces a los historiadores les resulta difícil entender). Sin embargo, no se trata de una investigación abstracta, rara o especial.

En muchos aspectos, la investigación es un proceso, una construcción basada en los intereses y preparación personal del curador, un constante razonamiento del conocimiento acumulado en el curso de la experiencia, una transformación de datos en bruto en archivos, computadoras y libretas convertidos en vehículos de pensamiento sobre las colecciones y su significado en términos del desarrollo del mundo físico y la humanidad en general (Fenton, 1994: 494).

Regresando al contexto latinoamericano, las nociones sobre las actividades curatoriales coinciden a grandes rasgos. Por ejemplo, el Ministerio de Cultura de la República de Colombia publicó en el 2009, *Curaduría en un museo. Nociones básicas*; un breve manual donde se define “La curaduría en museos a partir de la triada que soporta un museo: conservar (coleccionar, almacenar y preservar), estudiar (investigar y describir), comunicar (exhibir y difundir)”. Y particularmente al curador como el que “estudia, clasifica, establece categorías de análisis, contenidos temáticos, redacta guiones, instaura y supervisa normas técnicas, documenta materiales culturales y difunde conocimiento al público” (Restrepo, 2009: 12).

Por otro lado, aunque no es un campo de mi especialidad, y reitero no es el objetivo de este trabajo, en el ámbito del arte, sobre todo moderno y contemporáneo, el papel del curador se ha discutido con mayor detenimiento. Desde mi perspectiva, la figura del curador sobresale al menos en tres aspectos: como el experto en historia del arte, como crítico de arte y como *dealer*, o comerciante de arte.¹⁸

José Roca, en *Notas sobre la curaduría autoral*, reflexiona sobre el papel del curador y destaca cinco funciones relevantes:

1. *Curar = seleccionar*. Se refiere a escoger a los artistas y las obras que conformarán una exposición. Es la mirada particular del curador, definir sus criterios, establecer un marco teórico que permita reducir el universo para hacerlo más manejable. En sus propias palabras: “Si *curar* es *seleccionar*, entonces también es *excluir*. El curador, debe tomar decisiones, sustentarlas y estar dispuesto a defenderlas: es para esto que se firma una curaduría” (Roca, 2012: 31-33).
2. *Curar = negociar*. Un curador debe establecer el *qué*, el *por qué*, el *para quién* y el *cómo* (Roca, 2012: 33-34).
3. *Curar = mediar*. “El curador es un mediador entre la obra y el público, pero no es un mediador neutro, hay una dimensión subjetiva inocultable en el trabajo curatorial que se deriva del gusto y los intereses profesionales: el curador debe asumir su rol autoral. Roca destaca que hay al menos dos textos curatoriales: el discurso escrito y

¹⁸ Cfr. *The Art Collecting Legal Handbook*, de Boesch y Sterpi (2013), que compila ensayos y entrevistas de diversos curadores en el mundo, quienes analizan principalmente los aspectos legales de las piezas y colecciones artísticas. Ahí también se perfilan las dinámicas y tensiones que existen entre artista, *dealer* (comerciante), coleccionista y curador, así como algunas reflexiones cuando un personaje lleva a cabo una, varias o todas estas funciones.

el que se forma por el diálogo entre las obras, que es propiamente la exposición. El primero tiene el deber de explicitar las intenciones con el fin de facilitarle al público la comprensión; el segundo, más amplio e impreciso, se formará en la mente del visitante a partir de su recorrido” (Roca, 2012: 34).

4. *Curar = relacionar*. “El curador tiene el deber de hacer que su discurso sea claro, y al mismo tiempo debe dar el espacio para que la curaduría no se torne demasiado literal” (Roca, 2012: 35).
5. *Curar = escenificar*. “La curaduría es un ensayo que se construye en el espacio; es una serie de relaciones entre las obras escogidas, y el espacio en que se despliegan, y entre las obras, el público y el recinto que los contiene. La curaduría es indisoluble de la museografía, que debe estar a su servicio. Una exposición memorable se concibe en la mente, se compone en el espacio y se experimenta con el cuerpo” (Roca, 2012: 36).

Como experto en arte, el papel del curador se orienta a ofrecer propuestas donde el arte cobra una resignificación con su visión y lectura personal.¹⁹ Así, mientras en otros museos la figura del curador es prácticamente anónima, en el arte moderno y contemporáneo, el curador suele ser el protagonista de la exposición, algunas de las veces más allá del propio artista o artistas.

A propósito de lo anterior, Félix Suazo, crítico de arte, en su artículo *El (sano) oficio de curar* (2007), nos ofrece una perspectiva de la curaduría desde el arte contemporáneo, donde de nuevo aparece la ambigüedad de la palabra curar respecto a sanar:

Una de las figuras profesionales más extravagantes y ambiguas en el contexto de la cultura plástica contemporánea es la del curador de exposiciones. A menudo confundido por los profanos como un terapeuta raro venido a menos para curar no se sabe qué patología del arte y otras veces entendido, sencilla y llanamente, como un sujeto que organiza exposiciones (Suazo, 2007).

Ambigüedad que Suazo resuelve de manera casi irónica:

Siguiendo la ambigüedad etimológica del término se nos ocurre proponer un cruce metafórico entre la terapia médica —destinada a la prevención y cura de las enfermedades del cuerpo— y la reciente acepción cultural atribuida al ejercicio curatorial. En este sentido el curador es una suerte de *sanador estético* cuya función básica consiste en el diagnóstico de tendencias, inclinaciones y tensiones propias de la cultura y el arte de nuestro tiempo. En definitiva, la interpretación semiótica es a la comunicación artística lo mismo que el diagnóstico de las enfermedades a la medicina: un instrumento de desciframiento y exégesis. Quien cura no es un sanador de cuerpos sino un hacedor de lecturas, un inventor de hermenéuticas que incentiva la complicidad entre los artistas, las obras y sus destinatarios potenciales (Suazo, 2007).

¹⁹ En exposiciones de este tipo, en muchas ocasiones hay una gran tensión entre la figura del curador y el artista, pues si se trata de una obra de un artista vivo, la discusión se centra en el tema de si el curador ofrece la lectura que el artista originalmente se planteó sobre su obra; por ello también es común encontrar exposiciones “curadas” por el propio artista.

Por otro lado, Cuauhtémoc Medina, crítico mexicano de arte moderno y contemporáneo, apunta una visión de la curaduría que se alinea con lo anteriormente postulado, respecto a que el curador es:

organizador de exhibiciones de la galería pública o el agente intelectual/decorativo de la galería privada, y el promotor ya no de la institución estatal, sino del mundo del arte y su mercado. Como nueva profesión, el curador es fruto de la división del trabajo y del mapa epistemológico. A la vez es el amalgamamiento de una serie de funciones anteriormente diversificadas en un territorio vago, cambiante, móvil y multifuncional. En tanto el universo conceptual del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, pseudo-*connoisseur*, diseñador de exhibiciones, administrador, galerista, publicista, directorio telefónico, guerrillero y activista cultural, cajuelera y pensador nos plantea el campo ordenado de subdivisiones disciplinarias de la modernidad, la ambigüedad y plurifuncionalidad de la noción “curador” nos lanza de lleno en el *mélange* postmoderno de la confusión disciplinaria (Medina, 2001: 7-8).

Así, podemos decir que el papel del curador de arte moderno y contemporáneo se ha desarrollado en una dinámica muy particular, pero la propuesta metodológica que presentaré no necesariamente se plantea para este tipo de museos y/o exposiciones.

Ahora abordaré el tema de las exposiciones “sin colecciones”, y sus repercusiones en el ámbito curatorial. A partir del escenario más amplio sobre la definición de museo que nos aporta el ICOM:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 2007).²⁰

Y según el Artículo 4, entran en esta definición:²¹

- a) las salas de exposición que con carácter permanente mantienen las bibliotecas públicas y las colecciones de archivos;
- b) los monumentos históricos, sus partes o dependencias, tales como los tesoros de las catedrales, lugares históricos, arqueológicos o naturales, si están oficialmente abiertos al público;
- c) jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros y otras instituciones que muestren ejemplares vivos;
- d) parques naturales (Alonso, 2001: 30).

²⁰ La definición de museo se ha desarrollado de acuerdo con la evolución de la sociedad. Desde su creación en 1946, el ICOM actualiza esta definición conforme a las realidades de la comunidad mundial de museos. Según los Estatutos del ICOM, durante la 22ª Conferencia General en Viena, Austria, del 2007, esta es la última versión de la definición de museo, que es aceptada como referencia en la comunidad internacional.

²¹ De acuerdo con los Estatutos del ICOM, durante la VII Asamblea de Alemania de 1968.

Si consideramos esta definición, entonces existen dos aspectos muy importantes dentro del campo de la curaduría: el primero el hecho de que se reconoce al museo como una institución con funciones acerca del patrimonio tanto material como inmaterial; es decir, se reconoce que en un museo no necesariamente se cuenta con una colección tangible. Un ejemplo claro de ello son los museos de ciencias, que parten prioritariamente de conceptos o algún conocimiento a desarrollar para una exposición.

Así, hay al menos dos tipos de curadores y curadurías. Por un lado, el curador tradicional, que como ya vimos, se dedica a la investigación de colecciones y desarrolla curadurías donde, con los objetos, se expone un tema. Por el otro, el curador menos ortodoxo que no necesariamente estudia una colección, sino puede ser especialista o científico de una disciplina específica, por ejemplo la física o la química, y trata de exponer fenómenos o conceptos abstractos para, a partir de ello, desarrollar el contenido de una exposición, por lo que se tiene que apoyar de elementos museográficos, cuyo resultado son curadurías en las que, a diferencia de la tradicional, el espectador tiene una mayor participación. De hecho, muchas veces estas exposiciones consisten en que el visitante “experimente” para que el fenómeno o conocimiento sea claro.

Un aspecto a considerar es el hecho de que el ICOM reconoce “otros” espacios como museos, por ejemplo acuarios, zoológicos, jardines botánicos, etc., con “colecciones vivas”. Esto conlleva nuevas consecuencias para el curador, en este caso biólogos o botánicos, ya que sus colecciones son especies de flora y fauna, que por su naturaleza tienen que ser tratados de manera distinta, tanto en su manejo como en su disposición para las exposiciones.

La metodología propuesta en este trabajo se puede aplicar en cualquiera de las variantes aquí expuestas. No obstante, reitero que puede ser la excepción el arte moderno y contemporáneo dado que no siempre existe una intención abiertamente educativa o de divulgación por parte de los curadores.

1.4 Algunas ambigüedades: museología, museografía y curaduría

La museología como disciplina en un primer momento nació de la praxis, pero conforme los museos fueron evolucionando, surgió la necesidad de reflexionar teóricamente sobre ellos. Así, nos encontramos con una disciplina muy joven y aún con muchos retos. La construcción de una terminología específica es solo uno de ellos, pero considero que es de mayor relevancia debido a que tiene repercusiones de índole práctico.

Por ejemplo, podemos entender las definiciones sobre museología, museografía y curaduría, pero en cuanto las trasladamos a la práctica, o mejor dicho a “quienes las practican”, de nuevo entramos en conflicto, pues surgen preguntas como: ¿quién es, cómo se forma o qué saberes debe tener un museólogo, un museógrafo o un curador?, ¿qué funciones cumple cada uno en el museo?, y más aún, ¿cuál es el perfil de cada uno?

Hoy en día uno de los grandes dilemas en el museo es la definición y alcances de los perfiles profesionales, pues aunque existen algunas propuestas de “catálogo de puestos” para trabajadores de museos, la verdad es que cada institución y cada país define los perfiles de una manera particular.

Algunas definiciones como las anteriormente expuestas, nos acercan a ciertas características, pero pareciera que se necesitan varias profesiones en un solo personaje. Por ejemplo, podemos suponer que el museógrafo debe tener conocimientos de arquitectura, de diseño gráfico e industrial, de comunicación, de aplicación de tecnologías, etc., es decir, debe “saber de esas disciplinas”, pero no necesariamente ser especialista en todas. Entonces ¿cuál debería ser la profesión de origen más adecuada del museógrafo?

En el caso del curador pasa lo mismo, tendría que ser un especialista en el tema de la colección o ramo de conocimiento a tratar en el museo: historiador, antropólogo, biólogo, historiador de arte, etc., pero también tendría que saber de catalogación, manejo y conservación de colecciones, comunicación, didáctica, psicología, pedagogía, etc. Y finalmente, entonces el museólogo ¿tendría que saber de todo esto y más?

Como vemos, aún resulta complejo contestar estas preguntas. Reitero que no es el objetivo de este trabajo; sin embargo, permiten contextualizar este acercamiento.

Existen autores que han hecho intentos por definir los perfiles, funciones y actividades de los trabajadores y especialistas en museos. Muy conocido es el *Manual de Gestión de Museos* (1998) de Lord y Dexter, ellos ofrecen en el apéndice de este libro un “Catálogo de puestos de trabajo”, elaborado “a partir de una lista que a su vez forma parte de un estudio de planificación de un museo estadounidense”, donde los mismos autores advierten: “Es posible que ningún museo necesite todos los puestos aquí descritos, y puede que algunos requieran otras especialidades. No obstante, hemos tratado de que la lista sea lo más completa y representativa posible” (Dexter y Lord, 1998: 207).

Dicho catálogo es un buen ejemplo de esta situación, pues aunque es un loable esfuerzo por definir los nombres, las responsabilidades, y lo que los autores llaman, las cualificaciones de cada uno de los actores del museo. La verdad es que responden a un escenario ideal,²² además de que se trata del contexto estadounidense, que en la realidad en México casi nunca aplica. Aunque hay términos comunes como el de curador, restaurador, etc., hay ambigüedades pues utilizan términos como el de conservador, conservador-restaurador, investigador en conservación y restauración, etcétera.

Dexter y Lord editaron posteriormente un nuevo texto, *The Manual of Museum Exhibitions* (2002), en donde retoman de manera más detallada y realista los papeles de varios especialistas en el proceso de desarrollar exposiciones ya que presenta algunos estudios de caso. No obstante, de nuevo se trata de una realidad distinta, al menos para el caso de México y Latinoamérica. Existen otros ejemplos en la literatura que tratan sobre los departamentos y el personal del museo²³ y en todos se pueden encontrar coincidencias y divergencias.

1.4.1 ¿Investigador o curador?

Con la referencia del escenario anterior, ahora me enfocaré en la curaduría, que es el tema central de este trabajo. Retomando el tema del perfil del curador y basándome en sus funciones encuentro una visión casi generalizada de que el curador es, en esencia, un especialista en alguna disciplina, trátase de humanidades u otras ciencias, según la naturaleza del museo, por lo que resulta una clara correspondencia con la investigación científica y/o académica.

Pero entonces me surgen nuevos planteamientos, ¿cuál es la diferencia entre la investigación científica tradicional y la que se produce en un museo?, ¿cuándo o cómo la investigación científica se convierte en curaduría?

Bueno, el primer argumento podría ser que la principal diferencia es que la investigación en un museo surge a partir de una colección, y por lo tanto, se convierte en curaduría en el momento en que es expuesta o expresada con objetos; sin embargo, como ya apunté, puede haber museos que no tengan una colección tangible, entonces queda claro que esa no es la respuesta.

Por otro lado, no podemos decir que la investigación científica sea una actividad exclusiva del museo (como muchas otras), por el contrario, es claro que existen centros especializados, ajenos completamente a colecciones o espacios museísticos; no obstante, pienso que lo que determina la diferencia son justamente las funciones principales del museo, es decir,

²² Los autores presentan una lista de cerca de cincuenta y cinco puestos de trabajo en el museo tan solo de titulares, cuando sabemos que en la mayoría de los museos, en México, uno de los grandes inconvenientes es precisamente la falta de personal.

²³ Entre otros ejemplos, encontramos el libro de Luis Fernández, ya citado aquí, donde en el capítulo ocho "Gestión y administración del museo", dedica un apartado para proponer los departamentos e infraestructuras "para que un museo pueda funcionar de un modo adecuado". (Véase Alonso, 2001: 320). Y Francisco Zubiaur, en su *Curso de museología*, curiosamente también en el capítulo ocho "Organización interna del museo. El personal de los museos y su función", donde aparece la estructura organizativa y funciones del personal de los museos. (Véase Zubiaur, 2004: 171-179).



la investigación que ahí se produce deberá tener la misma dirección que la institución en su conjunto: conservar, investigar, comunicar, exponer y divulgar. Aunque podría pensarse que estas funciones también pueden aplicarse a otros campos de manera particular, pienso que en realidad es la interrelación indisoluble de ellas la que le otorga un carácter único e inherente al museo.

Adriana Higuera también se refiere al tema en su ensayo *Espacios de representación y mediación curatorial: un reto para el encuentro*, “La figura curatorial puede estar al centro de la investigación, documentación, conservación, crítica, gestión museografía, recepción cultural, pero requiere de la disciplina museológica, en tanto teorización del fenómeno museal para desplegar su totalidad” (Higuera, 2005: 5).

Así, la investigación que se produzca en un museo, además de contar con todo el rigor académico o científico, también debe tener un enfoque propiamente museológico, es decir, de conservación, comunicación, exposición y divulgación. Por lo tanto, el investigador del museo, a diferencia del resto, además tiene que traducir y hacer comprensibles los fenómenos u objetos de estudio a los diferentes públicos y no solo a la comunidad científica, lo que significa un esfuerzo extra de su parte, pues comunicar y divulgar es, justamente, lo que a mi manera de ver lo convierte en un verdadero curador y lo diferencia del investigador común.

Asimismo es mi convicción que la investigación en museos debe tener un fuerte sentido y compromiso social; los estudios generados sobre las colecciones, las ciencias y la creación artística deben estar dirigidos al entendimiento, aproximación y disfrute de la sociedad. Un museo sin públicos no tiene sentido, un museo sin públicos se convierte en un depósito de colecciones o en un centro de investigaciones (sin sentido peyorativo). El museo cobra sentido solo a partir de las personas, no de las colecciones.

Al respecto Higuera argumenta: “Si el museo tiene una función social, y la curaduría se lleva a cabo en dicho espacio, es claro concluir que la práctica curatorial no se encuentra exenta de la misma función. El curador tiene un compromiso con la sociedad”. (Higuera, 2005: 5).

Sin embargo, como lo explica Carlos Vázquez, antropólogo mexicano especialista en museos:

en el campo de los museos se ha dado un deslinde de las actividades museológicas de las diversas disciplinas a las que se aboca el museo, lo que ha contribuido a una divulgación de nuestro patrimonio cultural, no del todo apropiada, en nuestros museos. Esto se ha dado porque en los proyectos de los museos se contrata a investigadores desvinculados del quehacer de los museos, y los resultados de sus trabajos carecen de criterios que permitan verter los resultados de sus investigaciones hacia los diversos ámbitos de éste, con las características didácticas... para ese público heterogéneo que lo visita (Vázquez, 1997: 219).

Por lo anterior, Vázquez nos habla de las características del investigador-curador y su función de comunicación con el público.

Por las características tan especializadas en las labores del investigador-curador de cualquiera de las disciplinas que tratan la temática base del Museo, se ha mencionado que se involucra con los objetos, contextos y procesos de los cuales surge el objeto para que, posteriormente, sea capaz de transmitir esa información recopilada, sistematizada y analizada hacia los diferentes ámbitos del Museo. La presentación de la información necesariamente debe ser concisa, clara y extractada, apoyada con una rigurosa selección de piezas de colección “museables” y del material gráfico, de manera que le permitan reforzar el contenido teórico. No hay que olvidarse de que en esta labor de divulgación se planean criterios didácticos que permiten hacer accesible el contenido del museo al público visitante (Vázquez, 1997: 219).

Frente a este panorama, según Vázquez, en varios museos del INAH, desde los años setentas, algunos expertos ya realizaban el trabajo de “traducir” los textos científicos a un “lenguaje museológico”, labor que consistía en sintetizar la vasta información académica y sumarle recursos didácticos para hacer los contenidos más comprensibles al público antes de ser trabajados por el museógrafo. Esta labor de “traducción” a la que se refiere Vázquez, tradicionalmente no la lleva a cabo el curador, pues por lo regular se asocia al personal de servicios educativos.

El número 52 de la *Gaceta de Museos* (2012), fue dedicado al tema sobre los *Aspectos de la práctica curatorial*; en algunos artículos los autores discuten justo sobre el tema del investigador-curador. Por ejemplo, María Eugenia Sánchez dice: “Los investigadores adscritos a la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) reciben el nombre de investigador-curador. Tienen la responsabilidad del cuidado, el control, el estudio y la interpretación de las colecciones a su cargo” (Sánchez, 2012: 24); argumenta que además tiene que saber sintetizar y traducir una investigación a un lenguaje museal y plasmarlo en un guion científico, es decir, no habla de un guion propiamente curatorial, aunque expresa con mayor claridad la intención del investigador-curador para comunicar a los públicos con ayuda de los museógrafos.

En este mismo número de la gaceta, Violeta Tavizón también aborda el tema:

Cabe diferenciar el trabajo del investigador y el del curador. El primero, que puede ser realizado por el propio curador, tiene el objetivo de realizar un estudio de tipo científico sobre un tema específico, según la temática del museo o de la exposición temporal. Este conocimiento da la pauta al curador para catalogar, seleccionar temas y comunicar, por medio de distintas herramientas interpretativas, el acervo. El trabajo del investigador-curador resulta decisivo para articular el museo (Tavizón, 2012: 31).

La autora puntualiza la importancia del curador como contadores de historias en el museo (Tavizón, 2012: 30). Podemos pensar que en efecto, el investigador para ser curador debe tener habilidades y hacer uso de medios y estrategias de comunicación-divulgación.

En síntesis, el curador además de sus labores y conocimientos habituales en el campo de la investigación debe conocer métodos y estrategias para la comunicación-divulgación con un sentido social.



1.4.2 La tortuosa e incomprensida relación entre el museógrafo y el curador

Comúnmente se acepta que es el curador quien desarrolla contenidos y es el museógrafo quien propone cómo presentarlos y hacerlos comprensibles al público; no obstante, en la realidad esto es mucho más complicado. En mi experiencia, esta relación a veces resulta tortuosa dado que existen muchas variantes y no siempre hay claridad en los ámbitos de competencia.

He participado en museos y con grupos de trabajo en los que el curador parece ser el “todopoderoso”, tiene la última palabra no solo en los contenidos, sino también en el proceso propiamente museográfico. También he vivido el lado contrario, el caso en el que museógrafo “es la máxima autoridad” para decidir y elegir “las piezas más bonitas” sin considerar los argumentos del curador. En ambos casos me parece que el problema radica en dos causas principales: la primera, que ambas partes consideran que se trata de “su exposición” como si fuera un proyecto personal, y el resto del equipo solo estuviera para seguir sus órdenes y asegurar que se respete “su discurso”; la segunda, como ya lo advertí, es que los ámbitos de competencia no son claros. Por supuesto no es así siempre, pero aún sucede.

Por otro lado, como vimos, tradicionalmente el campo de la curaduría ha sido cubierto por investigadores o especialistas de áreas ajenas a la museología: historiadores, antropólogos, arqueólogos, biólogos, físicos etc., ámbitos científicos o académicos en los cuales la divulgación y la comunicación no son parte de su formación profesional. Así se explica que esta labor comunicativa muchas veces se realice en otras áreas, principalmente museografía o servicios educativos. Mi insistencia en puntualizar que este proceso debe comenzar desde la curaduría, no es porque le quiera restar importancia a la labor del museógrafo, sino porque el curador como experto, es quien mejor puede definir los mensajes principales, las ideas centrales, y cuando es el caso, elegir y jerarquizar las piezas; en resumen, construir el discurso. Pero si además, desde el inicio lo hace con un enfoque claro de comprensión para el público, entonces facilitará los procesos posteriores, incluido el trabajo del museógrafo y del personal de servicios educativos.

Otra razón por la que insisto en este asunto, es destacar que en los museos hace mucha falta la profesionalización, ya que en la realidad numerosos museos no tienen los suficientes recursos financieros y humanos. A diferencia de los museos “grandes”, otros tantos operan con el mínimo de personal; una sola persona puede “hacer un poco de todo”, la mayoría de las veces sin capacitación. En cuanto a la curaduría, en muchos de los casos no habrá más personal que “traduzca” sus textos y propuestas.

Por otro lado, aún persiste en muchos investigadores de museos la postura “cultista”, es decir, aún son numerosos los ejemplos en que el “curador” considera que los discursos de los museos deben ser comprendidos solo por una elite altamente educada. Sobre este tema el reconocido museólogo mexicano, Felipe Lacouture, hizo interesantes reflexiones.²⁴ Él parte del análisis, de lo que llama el museo tradicional, refiriéndose principalmente a los grandes museos nacionales de Europa y Estados Unidos, donde concluye que los discursos difundidos ahí, responden a una

²⁴ Principalmente durante las décadas de 1980 y 1990.

función muy específica: “ser templos del nacionalismo”, pues considera que fueron concebidos como grandes aparatos ideológicos del Estado, herederos de una larga tradición imperialista que tenían dos objetivos principales: concentrar objetos y fomentar el nacionalismo. Así, los discursos son generados por los expertos con una intención “cultiva” donde la opinión y/o participación del público resulta prácticamente nula.

Uno de los graves problemas heredados del siglo XIX por el museo moderno es la falta de participación del público, que tradicionalmente ha sido pasivo para recibir una cultura sabia o científica, en el discurso establecido por el experto calificado. Este hablaba —y aún lo sigue haciendo— a la manera del *magister dixit*, sin esperar respuesta y, lo que es peor, sin conocer resultados (Lacouture, s. f.: 8).

No obstante, Lacouture admite que una de las principales preocupaciones de la museología del siglo XX fue dar respuesta a esta cuestión, lo que originó alternativas como la creación de los servicios educativos sistemáticos, programas especiales para niños y adultos, talleres y actividades paralelas como representaciones teatrales, etc., además de presentar las exposiciones de una forma más “lógica” para el público y más opciones al hacer cambios periódicos o exposiciones temporales. Pero esto no cambió la postura del “experto” respecto al público.

En algún momento, Lacouture propuso que la respuesta a esta problemática estaba en los planteamientos de la Nueva museología²⁵ y particularmente en el modelo de *ecomuseo*, donde se proponía la transformación de los elementos tradicionales del museo: colección-visitante-museo para convertirse en patrimonio-comunidad-territorio, en el cual el objetivo principal es la confrontación vivencial y estimulante de las personas con su realidad mediante elementos representativos de la misma (Lacouture, s. f.: 10).

Sin embargo, aunque los postulados de la Nueva museología y del *ecomuseo* tuvieron un impacto significativo en las corrientes de pensamiento museológico, en el caso de México, uno de los resultados fue el desarrollo de un modelo alterno: el museo comunitario, que nació con el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 1983.

Sin embargo, en este programa la metodología consistió en la promoción de iniciativas externas a las comunidades mediante acciones verticales de una autoridad central, lo que en la práctica contradecía los objetivos planteados en su discurso.

Por otro lado, varias comunidades emprendieron iniciativas para crear sus museos a partir de sus necesidades y prioridades. Éste es el caso de los museos comunitarios de Oaxaca, que surgieron en 1986 a raíz de múltiples demandas de comunidades indígenas y mestizas (Camarena y Morales, 2005: 74).

²⁵ Corriente promovida principalmente por Hugues de Varine y George Henri Rivière a principios de los años setentas.



No obstante,

Este tipo de museo no es el resultado de la iniciativa de una dependencia gubernamental —aunque algunos programas pueden ofrecer asesoría—, ni de un experto en el área de museos, ni es labor de un filántropo benévolo, es iniciativa de la comunidad y es dirigido por un grupo legítimo y representativo de ella (Camarena y Morales, 2005: 72-73).

Así la tarea fundamental del museo comunitario es responder lo más plenamente posible a las necesidades de la comunidad y a los procesos de construcción y fortalecimiento de ésta. En esa construcción intervienen complejos procesos de memoria histórica, identidad conflicto y organización (Camarena y Morales, 2005: 73).

Con este modelo los investigadores del INAH desempeñaron el papel de facilitadores para proporcionar a las comunidades herramientas metodológicas para las tareas técnicas sobre investigación y museografía principalmente. Con el tiempo, el INAH se desvinculó del programa y los museos comunitarios evolucionaron de maneras distintas, sin embargo, a la fecha el caso de Oaxaca merece una mención aparte,²⁶ que por el momento no abordaré aquí. En general puedo decir que, por un lado, los museos comunitarios que mantuvieron su autonomía lograron construir sus propios discursos (con asesoría institucional), dirigidos principalmente a un público específico: la propia comunidad; por otro lado, está el caso del Museo Nacional de Culturas Populares²⁷ que buscaba difundir las expresiones culturales de los pueblos indígenas y las culturas populares, y lograr su integración y participación para ser representados en el museo de acuerdo con los postulados de la Nueva museología; sin embargo, en realidad terminó reproduciendo discursos desde la postura de las instituciones e investigadores a cargo de los proyectos.

A pesar de lo anterior, el museo tradicional siguió funcionando prácticamente con los mismos postulados; las propuestas de acercamiento del discurso al público siguen siendo posteriores o alternas a la concepción y desarrollo de contenidos, es decir, a la curaduría.

Lacouture destaca que es la museografía la que se preocupa por hacer frente a este problema, y el ejemplo más significativo es el Museo Nacional de Antropología, creado en 1964, donde los museógrafos echaron “mano de la escenografía y alta decoración para atraer al visitante”, lo que les “valió el reconocimiento mundial. No obstante, el problema de base subsistía y la gran mayoría de los visitantes permanece pasiva aún ante el discurso museográfico que, o bien no entiende o le pasa por alto en gran medida, conformándose con la estética de la presentación” (Lacouture, s. f.: 8-9).²⁸

²⁶ Los comités de los diferentes museos comunitarios de Oaxaca comenzaron a reunirse en 1988, y en 1991 fundaron la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO). Los comités de museos elegidos en las asambleas generales de los pueblos han impulsado una gran diversidad de proyectos, incluidos la revitalización de danza, música y lenguas maternas, el desarrollo de servicios para visitantes y la realización de talleres para los distintos sectores de la población. Por otro lado, la UMCO ha impulsado la creación de redes de museos comunitarios de alcances nacionales e internacionales. (Véase Camarena y Morales, 2005).

²⁷ Museo público creado por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCP), del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), ubicado en la delegación Coyoacán, Ciudad de México.

²⁸ Por supuesto de entonces a la fecha se han hecho diversas renovaciones y reestructuraciones de salas, pero de nuevo pareciera que se enfocan mucho más en la museografía, pues la mayoría de los contenidos siguen siendo muy especializados.



Como bien sabemos, efectivamente nuestro país ha sido reconocido internacionalmente por sus innovadoras exposiciones presentadas en México y en muchos países del mundo. De hecho, podemos hablar una tradición que hoy se conoce como Museografía mexicana, que tuvo su apogeo entre las décadas de 1940 y 1960,²⁹ tradición que en mi opinión se distingue por dos características principales: su intención didáctica y la espectacularidad del uso de recursos escenográficos.

En palabras de Iker Larrauri, uno de los protagonistas de esta gran generación de museógrafos mexicanos, la Museografía mexicana surgió no solo como una nueva propuesta formal, sino también de índole conceptual.

Esos sellos —afirma Iker Larrauri—, nacieron aquí y se fueron generalizando en otros países. Consisten, conceptualmente hablando, en la intención clara y explícita de que el museo tenga una finalidad didáctica.

Esa intención didáctica obligó a una nueva conceptualización en el ordenamiento de los materiales que se ha vuelto característica de la museografía mexicana (Malvido, 1991).

Esta museografía didáctica sin duda fue de llamar la atención: los colores, las formas, la iluminación, la escenografía, la monumentalidad, imprimían un ambiente singular, algunas de las veces hasta de cierto dramatismo muy mexicano. Indiscutiblemente hoy aún persisten huellas de esa tradición en nuestros museos y muestras internacionales, en especial en lo que se refiere a exposiciones sobre culturas precolombinas, historia y arte de México. No obstante, concuerdo con el planteamiento de Lacouture al observar que a pesar de la intención didáctica de la museografía, los contenidos expresados literalmente en las cédulas, siguen siendo poco accesibles para los visitantes, sigue prevaleciendo un discurso erudito.

Lacouture también expone que la falta de atención al público se refleja en el hecho de que han sido, o son, pocas las veces que se realizan estudios para conocer al público y sus opiniones.³⁰ “El monólogo es, pues, característica del museo tradicional gestionado por el especialista, cuando debiera de construir un verdadero centro de comunicación mediando objetos y colecciones.” (Lacouture, s. f.:10).

En el mismo tenor, Néstor García Canclini, si bien reconoce a México como el país latinoamericano que ha dado mayor desarrollo a los museos como instrumentos de conservación del patrimonio, comunicación y educación cultural, en los años noventa, aseveraba que el aspecto menos conocido de ellos y que casi no se había estudiado era el público.

²⁹ Aunque podemos remontar los orígenes de dicha tradición desde el siglo XIX, cuando México se presenta en las grandes exposiciones mundiales y recibe el reconocimiento internacional.

³⁰ Lacouture, en las décadas de 1980 y 1990, fue uno de los principales autores en proponer que se aplicaran “los métodos de investigación de las ciencias sociales para conocer la reacción del público en los museos del INBA y así retroalimentar una política de presentación, estableciendo una suerte de diálogo con los visitantes”. (Véase Lacouture, s. f.: 10).

En su libro *El consumo cultural de México*, refiere que: “Tal vez fue en México donde se realizó el primer estudio latinoamericano sobre públicos en museos” (García, 1993: 15), en relación con el estudio hecho por Arturo Monzón en 1952, “Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología”.³¹ Sin embargo, en ese tiempo, esta experiencia precursora no tuvo continuidad ni llegó a otras áreas de la cultura. En esa misma década, aparecieron más investigaciones sobre públicos de museos que fueron publicadas y coordinadas por García Canclini.³²

La Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH y algunos museos del INBA, también realizaron sondeos y estudios de público, pero centrados en conocer el perfil general del público, es decir, edad, nivel educativo, procedencia, sexo, etcétera.

Hoy en día es más frecuente la realización de estudios de público de museos; el enfoque es conocer a los públicos más allá de solo datos estadísticos. Ahora el interés se concentra en preguntas como ¿qué es lo que el público comprende?, ¿qué le llama la atención?, ¿qué le gusta o recuerda de los contenidos del museo?, entre otras.³³

Por otro lado, desde finales de los años noventas, Lauro Zavala también señaló su preocupación por la situación del llamado museo tradicional. En su artículo “Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones”, considera que durante cientos de años los museos han sido patrimonio de las élites y “No sólo en términos económicos sino sobre todo en términos semánticos.” Pues solo unos cuantos son los poseedores de la información contextual y del lenguaje especializado utilizado en el museo (Zavala, 1996: 8).

Zavala plantea que el museo tiene que ser un espacio abierto, un espacio de comunicación, donde “Comunicar puede significar, entre otras cosas, reconocer aquello que es común a quienes establecen una relación dialógica, o al menos utilizar aquellos elementos discursivos que permiten reconocer la especificidad de cada interlocutor y reconocer sus diferencias específicas” (Zavala, 1996: 10).

³¹ Véase Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, t. VI, 2ª parte, núm. 35, México, 1952.

³² Entre ellas destaca el trabajo de Ana Rosas Mantecón, *Los públicos del Museo del Templo Mayor*, donde determina un perfil de público relacionado con su nivel educativo e ingresos económicos, frecuencia de visita y lectura de las cédulas (García, 1993: 197-233). Reseña editada en *Gaceta de Museos*, núm. 4. Otros ejemplos son los trabajos de Graciela Schmilchuk, quien en 1993 coordinó estudios de público para el proyecto del Museo de las Culturas del Norte, en Paquimé, Chihuahua; y posteriormente, en 1998, junto con Rosas, hace un trabajo similar para el Museo Poblano de Arte Virreinal. Dichos trabajos se centran en la realización de investigaciones preliminares a la creación de museos, con métodos y técnicas del campo de la antropología, sociología, psicología social y mercadotecnia (Schmilchuk y Rosas, “Los públicos potenciales del Museo Poblano de Arte Virreinal”, 1998). Schmilchuk argumenta que algunos de los resultados más relevantes de estas investigaciones indican que “el desconocimiento y aun desprecio de los profesionales hacia patrones perceptivos diferentes a los propios es un obstáculo para atraer nuevos públicos” (Schmilchuk, 1996: 41).

³³ Para el 2013 se formaliza un cuerpo académico en el posgrado en museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” dependiente del INAH, con una línea de investigación sobre Estudios de Museos y Patrimonio, con la que se desarrolló el proyecto *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos*, en el que se realizaron cinco estudios de caso en museos y zonas arqueológicas: Paquimé, Chihuahua, Uxmal, Yucatán, El Tajín, Veracruz, Palenque, Chiapas y Xochicalco Morelos. Los primeros resultados ya han sido publicados y aplicados por diferentes instituciones.

Por otro lado, el caso de México no es aislado, pues este fenómeno existe en otros países. Revisemos brevemente el caso español. Regresando a Francesc Hernández, autor en cuyos planteamientos me basé para entender mejor la museografía, encontré que afirma que el investigador disciplinar (como él se refiere al curador), siempre usará su propio lenguaje, el de científico, y asegura que es el museógrafo el que debe construir un lenguaje comprensible para públicos más amplios.

Es obvio que las actividades o necesidades de un museógrafo/museólogo, respecto al objeto de estudio, no son las mismas que un investigador disciplinar. Por otra parte, el investigador utilizará un lenguaje específico destinado a su horizonte destinatario (la propia comunidad científica) y el museógrafo/museólogo deberá construir el lenguaje comprensible para los horizontes amplios (Hernández, 2005: 57).

También afirma que “El museógrafo actúa como comunicador entre un objeto de estudio y un horizonte destinatario (determinados colectivos humanos) con el fin de hacerlo perceptible, cognoscible y comprensible” (Hernández, 2005: 56); de nuevo el aspecto de la comunicación es abordado desde la museografía, aunque aquí hay un gran inconveniente, pues para él la museografía/museología son prácticamente lo mismo.

Como ya anoté, creo que la tarea comunicativa del museo no solo recae en el museógrafo, sino que debe estar implícita en todos los ámbitos del museo; pero en particular, en lo concerniente a la “construcción de un lenguaje comprensible”. Es mi convicción que se trata de una tarea que debe comenzar con el curador, pues el museógrafo no es el especialista del objeto o conocimiento a musealizar; ese lenguaje debe comenzar de donde parten los contenidos, desde la raíz, es decir, desde el curador.

Otro ejemplo sobre el tema, es el surgimiento de lo que parece ser ya una corriente en el caso español, la llamada Museografía didáctica. Joan Santacana es uno de sus principales representantes, y en su libro titulado con el nombre de esta corriente, se reúnen diversos autores que abordan el tema y analizan casos. A grandes rasgos, el planteamiento fundamental de Santacana se centra en recuperar el sentido didáctico del siglo XVII, de la llamada Didáctica magna, entendida como los “artificios para enseñar de manera eficaz y divertida a la mayor parte de la gente” (Santacana, 2011). Y con base en ello plantea los principios didácticos referidos a la exposición:

La exposición debe utilizar recursos variados; la repetición cansa.
Siempre hay que partir de lo conocido para ir a lo desconocido.
La musealización debe atender tanto a conceptos como a procedimientos.
El discurso museológico debe incluir una introducción, un desarrollo y una conclusión.
Los objetos siempre deben acompañarse de un cierto contexto.
Los mensajes escritos deben ser cortos, parecidos a los titulares periodísticos o publicitarios.
Los mensajes deben estar priorizados; no todo tiene la misma importancia.
Un único espacio no debería contener muchos mensajes; es mejor un mensaje para cada espacio.
La arquitectura y el diseño deben estar al servicio de las ideas y de la comprensión del discurso. No hay que concebirlos para hacerles sombra (Santacana, 2005: 92-94).

De nueva cuenta es en la museografía donde está latente la preocupación con respecto a que los públicos comprendan los discursos; sin embargo, hay elementos que pienso tienen que ver más con la curaduría o que se podrían resolver mejor desde esta disciplina, como se destaca en los puntos dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete, aunque no descarto que la curaduría y la museografía siempre resultan complementarias.

Como apunta Adriana Higuera: “Museógrafos y curadores se encuentran ante el reto del dominio de este lenguaje y el conocimiento de sus estructuras. Ante el reto de la profundización del fenómeno comunicativo en espacios museales y su interpretación técnica. Ante la materialización del lenguaje y la concientización mediadora de su profesión” (Higuera, 2005: 3).

Vázquez también expone la relación que debería existir entre curador y museógrafo:

El investigador-curador y el museógrafo están capacitados para resolver diferentes retos que se les presentan en el trabajo cotidiano, como por ejemplo ¿cómo poner en escena las manifestaciones culturales en contextos “muertos?” La respuesta es que el museo tiene su propio lenguaje que es la conjunción del discurso transmitido a través de las cédulas, los apoyos gráficos y los significados de los propios objetos ubicados en las diversas ambientaciones museográficas que los especialistas crean (Vázquez, 1997: 219).

Curaduría y museografía deben cumplir la función de comunicar y en su búsqueda por ello deben trabajar conjuntamente, aunque, bien sabemos, en la praxis no siempre ocurre así. Higuera también reconoce que: La curaduría se encuentra con la museografía, pero no siempre se funde con ella; caminan de forma paralela, en ocasiones se dan la espalda, pero no siempre consolidan una unidad (Higuera, 2005: 4).

Considero que esto sucede porque muchas veces se trabaja de manera casi aislada. Entonces, reitero que el problema radica en que la mayor parte de esas estrategias de comunicación no parten desde el origen, es decir, desde la curaduría.

Aunque es claro que desde hace tiempo existen propuestas de acercamiento del discurso a los públicos, siguen siendo posteriores o alternas a la concepción y desarrollo de contenidos, es decir, a la curaduría; si bien hay ejemplos afortunados, en la realidad, creo que aún en muchos museos prevalece ese “discurso erudito” del que hablan estos autores.

Desde mi perspectiva, esto se agudiza en temas de arte moderno y contemporáneo, pues aunque aquí nadie duda de que es el curador el responsable de ser el mediador “directo” entre los públicos, el artista y la obra de arte, pareciera que buscan hacer exactamente lo contrario: crear códigos encriptados, a los cuales solo pueden acceder unos cuantos iluminados, ilustrados, cultos. Y de nuevo, en algunos museos, servicios educativos entra “al rescate” para tratar de explicar al público las propuestas artísticas de vanguardia. Aunque de cualquier manera, tampoco es determinante, pues hay artistas que desde su propia obra están haciendo propuestas más “lúdicas” para acercar nuevos públicos al arte, al igual que otros especialistas, instituciones y museos están trabajando en este mismo tenor.



CAPÍTULO 2

Entendiendo la interpretación temática

2.1 Difundir versus divulgar. La interpretación temática como una forma de divulgación

Como ya expuse, es necesario que los investigadores o académicos a cargo del desarrollo de contenidos de una exposición o museo, cuenten con las habilidades, conocimientos y métodos de la comunicación-divulgación en el museo. Por ello también es importante hacer una distinción entre los conceptos difusión y divulgación, los cuales comúnmente se utilizan como sinónimos.

Parte de la idea de que “dar a conocer, escribir y publicar” son labores inherentes al trabajo de investigación; a saber, investigadores y académicos producen conocimiento que pueden —y deben— compartir de diferentes formas y en diferentes medios. Según Victoria Espinosa, especialista en lingüística y literatura española, tanto la difusión como la divulgación científica son actividades de comunicación, pero vale la pena entender la diferencia entre ambas, pues la autora considera que:

La difusión es la propagación del conocimiento entre especialistas y constituye un tipo de discurso diferente, contiene un conjunto de elementos o signos propios de un discurso especializado y una estructura que se constituyen en factores clave a la hora de su evaluación.

Los informes y artículos científicos constituyen, hoy día, un tipo de discurso escrito con una forma determinada y con unas condiciones de contenido, que permiten cumplir con un propósito final de comunicación, la difusión científica. Estas normas, construidas en el tiempo, son las que todo investigador debe conocer y aplicar en el momento de escribir lo que ha investigado.

Entenderemos por discurso científico escrito un conjunto de géneros discursivos entre los que se cuentan los artículos científicos, *papers*, informes, protocolos de laboratorio, proyectos, manuales, etc. El discurso científico representa el conocimiento nuevo, que ha elaborado el investigador, con sus recursos expresivos propios: presencia de definiciones, ejemplificaciones, uso de lenguajes formales y sistemas semióticos (fotografías, esquemas, tablas, etc.), restricción del paradigma verbal (prescinde de la 1ª y 2ª persona y de los tiempos pasados, excepto información específica), alto grado de especificidad (densidad terminológica) y nivel estable de formalidad (Kocourek, 1991; Sager *et al.*, 1980) (Espinosa, 2010: 5-6).



Mientras que:

La divulgación del conocimiento científico es una responsabilidad de todo aquel que investiga, porque contribuye a la democratización del conocimiento, realimentar las desigualdades preexistentes o comunicar resultados a la comunidad formada por los especialistas en la materia. Gérard Fourez (1992) plantea que la divulgación de la investigación científica “consiste en una actividad de relaciones públicas de la comunidad científica que se interesa por mostrar al ‘buen pueblo’ las maravillas que los científicos son capaces de producir”.

Por ello, el diseño de herramientas y estrategias de divulgación científica que apunten a la reapropiación social del conocimiento científico, es uno de los principales desafíos que permiten hacer posible el protagonismo ciudadano en la toma de decisiones de problemas que afectan la calidad de vida de generaciones presentes y futuras. En este proceso, el papel de la comunidad científica resulta decisivo (Espinosa, 2010: 5-6).

Entonces, conforme a esta lógica, cuando utilizo la palabra *difundir* me refiero a “dar a conocer entre especialistas”, es decir, a una actividad que exige rigor y precisión científica, que utiliza lenguaje especializado, contextos, antecedentes y un marco teórico y epistemológico propios de las ciencias o áreas de conocimiento específicos. Mientras que cuando hablo de *divulgar* lo entiendo como la actividad de comunicación que se dirige a otros públicos que no tienen manejo o conocimiento del lenguaje especializado ni todo el contexto de las ciencias, humanidades o arte. Así, investigadores y académicos, son formados para difundir, pero no para divulgar, pues como veremos en este capítulo, divulgar o hacer “accesible” el conocimiento a los diferentes públicos, es una actividad compleja que requiere de teorías y métodos específicos, que en muchas ocasiones no son del dominio de los investigadores del museo.

Divulgar se refiere a “propagar o expandir algo entre el vulgo”, la muchedumbre, el pueblo, pero no en sentido ofensivo o despectivo, pues en todos los casos, sean ciencias, humanidades o arte, ningún ser humano es docto en todo. Necesitamos divulgación porque aunque seamos especialistas en un campo(s) o tema(s), somos vulgares en el resto. También se han confundido estos términos en el museo; comúnmente el departamento de difusión es el encargado de “dar a conocer” las noticias, actividades, eventos, inauguraciones, etc., a través de los medios de comunicación (radio, prensa, revistas, espectaculares, televisión, web, redes sociales, etc.), pero no necesariamente se hacen cargo de “traducir o explicar” los contenidos académicos o científicos de las exposiciones en el sentido de la divulgación del conocimiento.

2.2 La pertinencia de la interpretación temática como base teórica para la divulgación en el trabajo curatorial

Una vez hechas estas aclaraciones, ahora es importante explicar ¿por qué elegir la interpretación temática como base teórica para la divulgación en el trabajo curatorial? Bueno, en primer lugar porque se trata de una estrategia ya conocida y utilizada desde hace mucho tiempo y con buenos resultados en la conservación del patrimonio, principalmente en países como Estados Unidos, Canadá, Australia, España y algunos países de Europa; mientras que en México ha surgido en menor medida y de manera relativamente reciente.

Además:

1. Se trata de una estrategia dirigida a todos los públicos.
2. Plantea un sistema de planeación para el desarrollo de programas para la conservación del patrimonio, aplicable en exposiciones, museos, centros de visitantes, sitios patrimoniales, parques, zoológicos, etcétera.
3. No requiere de grandes inversiones económicas y se puede aplicar a prácticamente cualquier programa de conservación patrimonial.

2.3 La interpretación temática. Un poco de historia

Comenzaré por explicar ¿qué es la interpretación? Y para ello, considero necesario citar a Manuel Gándara, especialista en divulgación de patrimonio arqueológico en México, quien hace una aclaración esencial respecto a su definición:

es importante diferenciar el sentido preciso en que utilizamos el término “interpretación”. Hoy en día es cada vez más frecuente encontrarlo en los escritos de historiadores y científicos sociales, íntimamente relacionado a la creciente popularidad de los enfoques “hermenéuticos” o “interpretativos” (Gándara, 2001: 55).

Gándara destaca que a la interpretación de orientación hermenéutica de tradición “dura”, se le suele asociar a la vez con un enfoque “posmoderno”. Pero la interpretación a la que él y yo nos referimos en esta obra tiene un sentido sustancialmente diferente.

Aclarado este punto, encontramos los orígenes de la interpretación del patrimonio en Estados Unidos desde mediados del siglo XIX con los naturalistas estadounidenses dedicados a promover el acercamiento de la sociedad con la naturaleza. Entre ellos, cabe mencionar a Ralph Waldo Emerson, fundador del Club Trascendental en Boston, y a Henry David Thoreau, quienes sientan las bases del movimiento conservacionista de Estados Unidos con base en la filosofía de “vivir de cerca la naturaleza” (Ludwing, 2003: 1).

Sin embargo, se reconoce a John Muir como el más famoso e influyente naturalista y conservacionista de Estados Unidos, como el autor que por primera vez, en 1871, utiliza el término de “interpretación” para describir la experiencia inmediata con la naturaleza (Ludwing, 2003: 1). Su trabajo innovó los programas gubernamentales de conservación ambiental y desarrolló el concepto de parque nacional, lo que posteriormente contribuye (además de su amistad personal con el presidente Theodore Roosevelt), a promover la declaración del primer monumento nacional en 1890, el Parque Nacional de Yosemite, área natural protegida y abierta para el disfrute del público. Por esa razón se le conoce como “El padre de los parques nacionales” (Sierra Club Org., 2009).³⁴

Muir usó la palabra “interpretar” para describir el entendimiento del patrimonio del planeta: “interpretaré las rocas, aprenderé el lenguaje de las inundaciones, las tormentas y las avalanchas. Me pondré en contacto con los glaciares y los jardines silvestres, y me acercaré tanto como pueda al corazón del mundo” (Browning, 1998).³⁵

Muir demostró que la interpretación es un instrumento poderoso para que la gente entienda su entorno y la importancia de cuidarlo; fue ejemplo e inspiró a otros conservacionistas para interpretar lo que veían y sentían.³⁶ (Brochu y Merriman, 2003: 12).

Enos Mills fue uno de los discípulos más destacados de Muir, siguió sus enseñanzas y consejos sobre “convertirse en un hábil observador de la naturaleza y luego escribir al respecto” (Brochu y Merriman, 2003: 12). Además, lo impulsó para convertirse en un gran orador; metas que logró a lo largo de los años, pues se convirtió en un especialista de vida silvestre, escribió más de una docena de libros y numerosos artículos, y se dedicó a enseñar a muchos visitantes sobre la importancia de conocer, entender y conservar la naturaleza.

Uno de los más importantes guías naturalistas de su época, Mills entrenó a otros para también ser guías. En su libro *Adventures of a Nature Guide*, escribió: “La meta es iluminar y revelar el seductor mundo del aire libre introduciendo influencias determinantes y las tendencias de la audiencia. Un guía naturalista es un intérprete de geología, botánica, zoología e historia natural” (Mills, 1920).³⁷

En esa misma obra describe sus experiencias y explica cómo conducir grupos en recorridos por áreas naturales. Se le considera el primer escritor moderno en definir el papel de un guía como intérprete, como “alguien que traduce lo que ve y experimenta, a otros con menos experiencia” (Brochu y Merriman, 2003: 13).

³⁴ En 1892 John Muir y otros conservacionistas fundan el Sierra Club, organización dedicada a establecer las bases de la conservación ambiental que contribuyó a establecer nuevos parques nacionales. Para 1916, durante el gobierno del presidente Woodrow Wilson, se funda el National Park Service (NPS, por sus siglas en inglés), o Servicio de Parques Nacionales, como la entidad responsable del manejo, protección, conservación y difusión de los parques nacionales y monumentos hasta entonces declarados. Este sistema fue el primero de su tipo en el mundo y ha sido un modelo para otros países en lo referente al manejo de áreas protegidas. (Véase National Park Service, 2009).

³⁵ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 12).

³⁶ Cabe resaltar que uno de los elementos más importantes de la interpretación es su sentido emocional, a saber, destaca el significado y valores del patrimonio a través de elementos intangibles. Además, busca dirigirse a los sentidos y las emociones relacionando el tema a interpretar con la experiencia del visitante, característica que está presente desde sus orígenes.

³⁷ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 13).

En 1940, el trabajo de ofrecer información y educación para la conservación de áreas naturales de Estados Unidos fue oficialmente llamado *park interpretation*, “interpretación de parques”. Pero fue hasta 1957, con la publicación del libro de Freeman Tilden, *Interpreting our Heritage*, que se sientan las bases filosóficas de la interpretación, fundadas en seis principios, que veremos más adelante. También fue el primer autor en definir formalmente la interpretación retomando la propuesta de Mills, quien dice que la meta del naturalista es “iluminar y revelar”, entendiéndola como: “Una actividad educativa que aspira a revelar los significados y las relaciones por medio del uso de objetos originales, a través de experiencias de primera mano, y por medios ilustrativos en lugar de simplemente comunicar información literal” (Tilden, 1957).³⁸

Diversos autores han aportado nuevas propuestas, pero a pesar del paso del tiempo, el libro de Tilden sigue siendo un referente indispensable para el estudio de la interpretación.

La tradición estadounidense hace énfasis en el sentido emocional de la interpretación, la National Association for Interpretation³⁹ (Asociación Nacional de Interpretación, NAI, por sus siglas en inglés), actualmente es la organización más importante de profesionales dedicados a la interpretación del patrimonio natural y cultural en Estados Unidos. Y conforme a la propuesta de Tilden, nos ofrece la siguiente definición: “La interpretación es un proceso de comunicación que forja las conexiones intelectuales y emocionales entre los intereses de la audiencia y los significados inherentes del recurso”⁴⁰ (Brochu y Merriman, 2003: 17).

Otra definición que me parece importante es la de Paul Risk que glosa:

La interpretación, sea a través de charlas o por otros medios, es exactamente lo que la palabra quiere decir: la traducción del lenguaje técnico y a menudo complejo del ambiente, a una forma no técnica —sin por ello perder su significado y precisión—, con el fin de crear en el visitante una sensibilidad, conciencia, entendimiento, entusiasmo y compromiso (Risk, 1982).⁴¹

Como vemos, Risk destaca que el resultado de la interpretación debe provocar la sensibilidad, conciencia, entendimiento entusiasmo y compromiso con la conservación del patrimonio. Está planteada para generar una actitud o un resultado más allá del momento de la visita, un resultado a mediano y/o largo plazo.

³⁸ Citado en (Ham, 1992: 3).

³⁹ Fue fundada en 1988 como resultado de la unión de dos organizaciones ya existentes, la Association of Interpretive Naturalists (fundada en 1954) y la Western Interpreters Association, WIA, Asociación de Intérpretes de Occidente (fundada en 1965). (Véase NAI, 2009).

⁴⁰ Entendiendo recurso como todo aquel objeto, o sitio patrimonial.

⁴¹ Véase Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP, 2018).

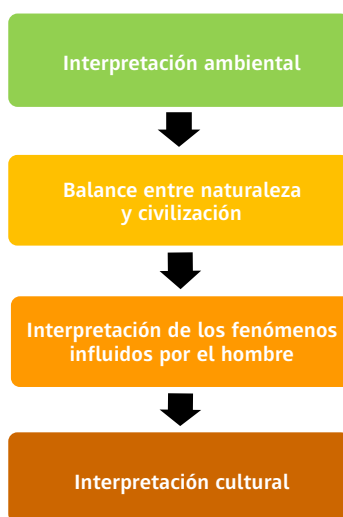
En resumen, las características más relevantes y distintivas de la interpretación, las defino así:

La **interpretación temática** es una estrategia de comunicación que traduce el lenguaje científico, técnico o especializado de cualquier disciplina o área de conocimiento a un lenguaje sencillo y claro, sin perder su significado y precisión, y tiene por objetivo revelar los valores y los significados del patrimonio de una forma comprensible, emotiva y significativa, para así crear conexiones intelectuales y emocionales entre las personas y el patrimonio, que inspiren la sensibilidad, conciencia y compromiso para su conservación.

Si bien la interpretación surgió en el contexto de la conservación de las áreas naturales y la vida salvaje, la verdad es que siempre se ha enfocado hacia la explicación de los procesos de los fenómenos naturales y su relación con la sociedad; o dicho en otras palabras, a entender la importancia del balance entre naturaleza y sociedad.

Así, posteriormente se desarrolló otra área importante, la interpretación de los recursos culturales, que se refiere a la interpretación de “lo hecho por el hombre” o lo relacionado con los “fenómenos influidos por el hombre” (Ludwing, 2003: 3). Entonces, ahora los objetos a interpretar son parte del patrimonio cultural, como monumentos históricos, zonas arqueológicas, ciudades históricas (interpretación urbana) y museos. Sin embargo, en muchos casos no es fácil separar la interpretación del patrimonio cultural de la del natural, sobre todo en sitios abiertos tales como zonas arqueológicas y museos al aire libre, donde la interpretación debe incluir ambas áreas.

Evolución de la interpretación ambiental a la interpretación cultural



Creo que la interpretación del patrimonio puramente natural o cultural no existe, pues efectivamente la naturaleza siempre se percibe en interacción o influida por el ser humano; sin embargo, dependiendo el recurso o tema a interpretar se puede inclinar más hacia un lado o a otro. Hoy en día la interpretación es y puede ser aplicada a cualquier sitio patrimonial, ya sea de índole natural, cultural, o ambas, por ello en adelante solo me referiré a la interpretación del patrimonio.

2.4 Herramientas teórico-metodológicas de la interpretación temática

La interpretación nació de la preocupación por la conservación del ambiente natural. Fueron los primeros conservacionistas o intérpretes quienes resaltaron la importancia de explicar al público los fenómenos de la naturaleza desde su propia experiencia y con los recursos *in situ*. Desde esta perspectiva, “podemos considerar que la interpretación es un acto de transferencia cultural que puede ser tan antiguo como la humanidad, aunque se le haya definido y denominado sólo hace unos cien años”. (AIP, 2018: 1). No obstante, la diferencia es que en estos últimos siglos, la interpretación se ha estudiado y sistematizado académicamente construyendo un marco teórico-metodológico para su entendimiento y aplicación en diferentes ámbitos.

La sistematización y construcción teórica de la interpretación surgió en Estados Unidos y hoy se ha convertido en una disciplina estudiada, difundida y aplicada en muchos sitios patrimoniales en el mundo.⁴² Sin embargo, la interpretación llegó de manera tardía a México, aproximadamente a partir de la década de 1990. En sus inicios, igual se enfocó solo al patrimonio natural, cuando algunas organizaciones públicas y privadas empezaron a emplear la interpretación en programas de educación ambiental.⁴³

Manuel Gándara fue pionero en la aplicación de la interpretación temática en el campo de la arqueología en México. En su lucha por la defensa y protección del patrimonio arqueológico hizo un análisis y reflexión sobre el papel de todos los actores involucrados en su conservación: autoridades, iniciativa privada, sociedad civil, y especialistas, académicos e investigadores.

Gándara partió del hecho de que en México existe un gran patrimonio arqueológico, por lo tanto, el trabajo de protegerlo es un reto descomunal para una sola institución, que por ley está en resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH. Gándara encuentra como alternativa el trabajo en conjunto, es decir, un aliado potencial debe ser el público.⁴⁴ Para él la interpretación temática es una alternativa porque se trata de una estrategia que se centra en el entendimiento del público, quienes pueden ayudar activamente a su conservación.

A continuación, me enfocaré en algunos autores y en sus aportaciones, quienes serán la base teórica para el desarrollo de la propuesta que he llamado curaduría interpretativa.

⁴² Principalmente por medio de asociaciones, centros de investigación y grupos de intérpretes profesionales. Véase “La interpretación de los sitios patrimoniales en resguardo del INAH: Un reto compartido” (Mosco, 2018: 97-136).

⁴³ Un ejemplo que conozco bien es el caso del parque ecoarqueológico Xcaret ubicado en la Riviera Maya de Quintana Roo, donde desde finales de la década de 1990 se establecieron programas de educación ambiental utilizando el enfoque de la interpretación temática dirigida al turismo nacional y extranjero. Posteriormente, a partir de mi gestión como jefa de exhibiciones culturales (2002-2006) en dicho parque, la interpretación se comenzó a aplicar también en programas relacionados al patrimonio cultural como recorridos guiados a las zonas arqueológicas y exposiciones temporales y permanentes sobre cultura y tradiciones mexicanas, particularmente de la zona maya.

⁴⁴ Véase (Gándara, 1999).

2.4.1 Tilden. Un hombre de principios⁴⁵

Comenzaré citando los seis principios de Tilden,⁴⁶ quien sistematiza y funda las bases teóricas de la interpretación por primera vez:

Principio 1. Relacione lo que está siendo presentado o descrito, con algo afín a la personalidad o experiencia del visitante.

Uno de los grandes inconvenientes que tienen los especialistas al abordar un tema, es que casi siempre hablan pensando en sus pares. Lograr la atención y el interés de un público tan heterogéneo como el que visita un museo, un sitio patrimonial, un área natural, un parque, un zoológico, etc., es extraordinariamente complejo. Sin embargo, para lograrlo, Tilden refiere que es necesario crear una conexión entre el objeto a interpretar y la experiencia personal del visitante, hacer referencia a situaciones comunes o de la vida cotidiana, por ejemplo: “¿Cuántos de ustedes han ido a una farmacia? Para los antiguos mayas ir a la selva a buscar plantas era como ir a la farmacia, pues descubrieron las propiedades medicinales de muchas de ellas (Mosco, 2002: 17).

Principio 2. La información, como tal, no es interpretación. Todos estamos de acuerdo en que la información es esencial para la interpretación, pero no debería detenerse ahí.

Tilden se refiere a que no debemos solo expresar datos: fechas, hechos, nombres, cifras, etc., aunque ello no significa que estos no sean importantes, al contrario, mientras más nos apeguemos a las investigaciones científicas mejor, pero se trata de no quedarse ahí, sino de revelar, de explicar al público lo que hay detrás de esa información, por ejemplo: no basta hablar del nombre común, el nombre científico y la distribución de una especie de plantas o animales, sino de explicar su función en el ecosistema, sus usos o aprovechamiento, el significado simbólico para las comunidades, las consecuencias de su extinción, etcétera.

Principio 3. La interpretación es un arte, que combina muchas artes. Cualquier arte se puede enseñar.

La interpretación puede nutrirse de las artes, pues en sí, en el arte se busca crear emociones, se puede utilizar la poesía, la música, el arte dramático, el cine, etc. Por ejemplo: para hablar o recrear una época de la historia se puede utilizar una canción que exprese el contexto histórico-cultural, observar una pintura, escultura, etc., que represente el sentido estético de ese momento, se puede ambientar un espacio a la usanza de una época o se pueden hacer representaciones sobre un evento histórico, se pueden utilizar fragmentos de una película, en fin, la creatividad es el límite. El arte permite crear conexiones emocionales con el público, que es justo el propósito de la interpretación.

⁴⁵ Ham lo cita y destaca: “Tilden, no era científico, naturalista, historiador, ni técnico de ninguna clase. Por el contrario, fue dramaturgo y filósofo. No tenía mucha base en las ciencias biológicas o físicas —aspectos frecuentes en los programas interpretativos— pero era una persona extraordinariamente sensible con un profundo entendimiento intuitivo acerca de cómo los humanos nos comunicamos mejor. Este entendimiento guió su opinión de la interpretación” (Ham, 1992: 3).

⁴⁶ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 24-28).

Principio 4. La meta principal de la interpretación no es la instrucción, sino la provocación.

El objetivo de la interpretación es siempre ir más allá, no quedarse solo en los hechos, los datos, las descripciones, ni solo con el momento de la visita; la interpretación se propone sembrar una semilla en el visitante que lo incite, lo estimule y motive a conocer más.

Principio 5. La interpretación debe tratar de presentar un todo, más que sólo una parte, y debe dirigirse a la persona completa, más que sólo a una fase de ésta.

En la interpretación se busca crear conexiones en varios sentidos. Entre el tema que se está abordando y su contexto general, es decir, no se trata de solo de enunciar hechos aislados que nos dicen muy poco o nada, sino debemos hablar de una totalidad, explicar las relaciones entre un hecho y su contexto; también hay que crear una conexión entre el público y el patrimonio involucrándolo a través de su experiencia (como se enuncia en el principio uno; y además de la conexión intelectual, también se persigue establecer un enlace a nivel emocional para que la experiencia sea completa.

Principio 6. La interpretación dirigida a los niños, no debe ser una dilucidación de la presentación a los adultos, sino que debe seguir un método fundamentalmente diferente.

Cuando nuestro público se trata de un grupo de niños debemos plantear un programa específico para ellos, pues a medida que crecemos y maduramos nuestra forma de aprendizaje también cambia y lo que puede resultar interesante para los adultos puede ser aburrido para los niños y viceversa. Cabe recordar, que la interpretación tiene el objetivo de crear conexiones con las personas, por ello, lo ideal es conocerlas lo mejor posible y hasta donde se pueda ajustar programas para los diferentes tipos de público.

Además de estos principios, Tilden se refirió al “amor” como el “ingrediente inapreciable” de la interpretación pues, “Observó que los mejores intérpretes se apasionan con sus temas. Los intérpretes permiten que sus luces internas y amor iluminen lo que comparten”. Y agregó “Es la persona, el guía, el intérprete el que hace que suceda algo especial”.⁴⁷

Por último, es importante recordar que así como Tilden definió lo que es interpretación, también dijo claramente lo que no es interpretación, ya que debe existir un equilibrio; los hechos son importantes, pero no suficientes, la interpretación debe ser entretenida, pero no debe ser solo entretenimiento, el secreto está en ofrecer una “interpretación balanceada”.⁴⁸

⁴⁷ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 33).

⁴⁸ Al respecto, Bob Roney, intérprete y maestro en el Parque Nacional de Yosemite, refiere: “los programas interpretativos tienen la obligación de entretener con límites éticos” (Brochu y Merriman, 2003: 19-20).

2.4.2 Lewis. Un intérprete único

Otro autor medular en el desarrollo teórico de la interpretación es William Lewis, quien colaboró durante más de tres décadas con el Servicio de Parques Nacionales de Estados Unidos. A diferencia de Tilden, Lewis provenía del campo de la ciencia, era físico, profesor de la Universidad de Vermont, y gracias a su formación universitaria aportó un enfoque más académico a la interpretación.

Como lo relatan Brochu y Merriman, a Lewis le debemos las siguientes aportaciones: “Lewis puntualiza que él tomó su enfoque de las enseñanzas de Aristóteles, que enfatizaban que la comunicación siempre debería transmitir un propósito central” (Lewis, 1980).⁴⁹ Este es un hecho trascendental en la interpretación, pues justo en este planteamiento se inspira Sam Ham para desarrollar el concepto de *theme*, tema o propósito central, de ahí que la defina como interpretación temática.

Asimismo, Lewis planteó: “De una cosa estamos seguros, y es que cada uno de nosotros ve el mundo de una forma única” (Lewis, 1980).⁵⁰ Reconoce que no existe un público homogéneo, “las audiencias vienen con diferentes experiencias y entenderán la comunicación desde el punto de vista de sus perspectivas personales, conformadas según sus experiencias” (Brochu y Merriman, 2003: 14). Otro aporte valioso propone que las audiencias tienen diferentes estilos de aprendizaje. Lewis se pregunta “¿Cómo aprende la gente? y ¿cómo sus estilos de aprendizaje afectan su percepción de la experiencias interpretativas que creamos?” (Lewis, 1980).⁵¹ Sugiere que los intérpretes sean también científicos sociales y aprendan del público, y del proceso de comunicación, para ello se apoya en la psicología.

Creó el concepto de “trío interactivo” conformado por el intérprete, el visitante y el recurso a interpretar. Lo califica de interactivo porque entiende que cada uno es único y al conjuntarlos crean una experiencia única, y por lo tanto en proceso de cambio, ninguna experiencia es igual a otra. Por ello considera obligatorio que en interpretación, el intérprete tiene el compromiso de conocerse ampliamente a sí mismo, al visitante y al recurso a interpretar.

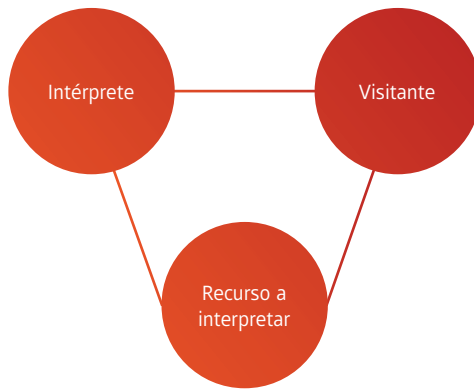
⁴⁹ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 14).

⁵⁰ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 14).

⁵¹ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 15).



Cuadro 1
El trío interactivo de Lewis



Cuadro 2
El trío interpretativo, según la National Association for Interpretation, basado en Lewis



En resumen, Lewis es el primer autor que le da un enfoque académico a la interpretación; su aporte sustancial se centra en la premisa de que no es suficiente el conocimiento, sino que hay que conocer a los públicos, que tienen diferentes estilos de aprendizaje, los cuales hay que comprender y entender sus características para desarrollar una propuesta interpretativa. El público es heterogéneo, dinámico, único, al igual que la experiencia que resulta de conjuntar el patrimonio, los públicos y la interpretación.

2.4.3 Ham. Un teórico muy práctico

Sam Ham es uno de los autores más relevantes de la interpretación temática de las últimas décadas; sus libros *Environmental Interpretation* (1992) e *Interpretation: Making a Difference Purpose* (2013), son referencia obligada en interpretación. En ambos presenta su acercamiento teórico, además de una gran variedad de ejercicios prácticos, estudios de caso, consejos y actividades.

En su primer libro, define la interpretación como un enfoque de la comunicación:

En su concepto básico la interpretación es exactamente una traducción. La interpretación ambiental involucra la traducción del lenguaje técnico de una ciencia natural o área relacionada en términos e ideas que las personas en general, que no son científicos, puedan entender fácilmente, e implica hacerlo de una forma que sea entretenida e interesante para ellos (Ham, 1992: 1).

No obstante, en su segundo libro aclara que su definición de la interpretación no es un concepto acabado. Ham alude que la interpretación se puede definir de acuerdo con los lugares o contextos en los que usualmente ocurre, los tipos de audiencia a las que quiere llegar, y los tipos de resultados y objetivos que se buscan. La interpretación tradicionalmente involucra la comunicación con un sentido de buscar placer en la audiencia (Ham, 2013: 1).

De cualquiera de sus definiciones es importante considerar que el éxito de la interpretación radica en que los pensamientos y significados hagan una conexión con la mente; y yo agrego, con el corazón de la gente.

Ham parte de un escenario práctico: de sus observaciones como intérprete del Servicio de Parques Nacionales. En primera instancia él resalta el contraste entre “la interpretación y la educación formal”,⁵² pues afirma que el objetivo de la interpretación no es “enseñar” como se hace en la escuela, y por lo tanto, no se debe seguir ese método de aprendizaje. Para empezar plantea que las personas se comportan de acuerdo con el ambiente o situación en que se encuentran, y que sus motivaciones son diferentes cuando visitan un sitio patrimonial, que cuando asisten a estudiar. Ham precisa la diferencia entre lo que llama *audiencias cautivas versus audiencias no cautivas*:

El lugar donde nos encontramos influye mucho en nuestra conducta incluso en la forma en que hablamos, cómo nos conducimos (...).

El aula es un ambiente en el cual la audiencia tiene que poner atención. En la reserva natural o parque⁵³ esta audiencia no tiene que hacerlo (...).

(...) los alumnos dentro del aula son una audiencia cautiva debido a que están obligados a permanecer en el aula y a poner atención si desean obtener buenas calificaciones y evitar el trauma de obtener malas notas. Por el contrario, los visitantes en el parque constituyen una audiencia no-cautiva debido a que no tienen que preocuparse por calificaciones. Si deciden permanecer y poner atención, será únicamente porque así lo desean (Ham, 1992: 6).

De esto sintetizo: *diferentes públicos = diferentes métodos = diferentes recompensas*. Además, lo que plantea Ham responde a que en la escuela cuando se da una clase se toman en cuenta los conocimientos previos, dependiendo del grado académico al que se dirijan, se sigue una secuencia del aprendizaje conforme a la edad (regularmente) y el grado; los estudiantes cuentan con antecedentes en el manejo de conceptos conforme los adquieren y ascienden de grado. En cambio, cuando se interpreta el patrimonio, expuesto a todo tipo de público (diferentes edades, procedencias, grados escolares, etc.), no podemos predisponer que manejarán los conceptos como en la escuela; cada público tiene diferentes antecedentes y no solo en términos de conocimiento, sino en experiencias y emociones, por ello no es posible seguir el mismo método de aprendizaje que en la escuela.

Por otro lado, en la “educación formal”, para las “audiencias cautivas”, la recompensa por aprender es una calificación, una certificación o validación del aprendizaje; mientras que en

⁵² Entiéndase *educación formal* como el aprendizaje ofrecido por un centro de educación o formación con un carácter estructurado (se plantean objetivos, estrategias didácticas, duración, materiales, etc.) y concluye con una certificación o validación del aprendizaje. *Educación no formal* es el aprendizaje que no es ofrecido por un centro de educación o formación y aunque también tiene un carácter estructurado (objetivos didácticos, duración, materiales, etc.), normalmente no conduce a una certificación. *Educación informal* es el aprendizaje que se obtiene de las actividades de la vida cotidiana relacionadas con el trabajo, la familia y el ocio. No está estructurado (en objetivos didácticos, duración, materiales, etc.) y no conduce a una certificación. Puede ser intencional, pero en la mayoría de los casos no lo es (es fortuito o aleatorio).

⁵³ Yo agrego museo.



la “interpretación”, para las “audiencias no cautivas”, no se busca una recompensa externa como un certificado o diploma, lo único que se busca es una satisfacción interna.

Por esta razón, Ham insiste en que la interpretación debe ser lo suficientemente atractiva para el público, pues de lo contrario en cualquier momento puede perder el interés. Basándose en la psicología cognitiva, Ham plantea:

La mente tiende a ir hacia donde encuentra la información más gratificante. Los psicólogos han ligado esta tendencia a dos tipos de químicos producidos por el cerebro llamados endorfinas y dopamina. Algunos de esos químicos son muy parecidos a la morfina en su composición química, y al igual que la morfina, producen adicción. El pensamiento placentero estimula al cerebro para producir endorfinas y dopamina (Ham, 2013: 12).

2.4.3.1 El modelo TORE

Cuando Ham buscó la manera en que los intérpretes mantuvieran la atención de los visitantes, pensó que había muchas respuestas posibles. Con el tiempo reconoció que todas se reducen a cuatro cualidades que diferencian a la interpretación de otras formas de comunicación. En su segundo libro lo llama “enfoque interpretativo de la comunicación”:

1. La interpretación tiene un tema (I)
2. La interpretación es organizada (O)
3. La interpretación es relevante (R)
4. La interpretación es amena (E) (Ham, 2013: 14)

El centro de toda su propuesta gira en torno a estas cuatro cualidades. Sin embargo, del libro de 1992 a la versión de 2013, Ham hace una reconsideración importante. En la primera versión las cuatro cualidades están listadas justo al revés: E (*enjoyable*) entretenimiento, R, relevante, O, organizada, y T, tema, es decir, EROT. El cambio en las iniciales tiene que ver con la jerarquía, ya que para la versión de 2013, él considera que sí es importante el modelo TORE, pues esto significa el nivel de importancia de cada una de las cualidades. La T= tema o mensaje principal es el centro de la interpretación temática —en este texto lo referiré como tesis, idea o mensaje—, y no se puede hacer interpretación temática si no hay un *tema-tesis*; mientras que sus subsecuentes: R, relevancia, O, organización y E (*enjoyable*) entretenimiento, pueden presentarse en otros tipos de estrategias comunicativas.

Cualidad 1. La interpretación tiene un *theme* (tesis, idea, mensaje)

Como anoté antes, Ham recupera de Lewis, y a su vez del pensamiento aristotélico, que el principio de la comunicación es transmitir un propósito central, pues tener un mensaje claro en la mente, facilita al intérprete saber qué incluir, qué excluir, qué enfatizar y qué no enfatizar (Ham, 2013: 20).

Al mismo tiempo, Ham se remite a Tilden (1957) cuando afirma que “el relato es lo importante”, es decir, la interpretación debe tener un mensaje o moraleja; o como lo enfatizan Lewis (1980) y el propio Ham (1983), nos debe responder la pregunta ¿y qué importa? Las

buenas historias, poemas, canciones, dramas, conferencias, charlas, exposiciones, folletos, rótulos, etc., tienen una respuesta para esta pregunta. Esto es a lo que Ham llama *theme* (moraleja, frase clave, idea principal).

Organizar la interpretación en torno a una tesis, idea central o mensaje principal que el público pueda resumir y recordar después de su visita, y que además le responda la pregunta ¿y qué importa?, son, efectivamente, las características que hacen temática a la interpretación y, por consiguiente, distinta a las estrategias de comunicación utilizadas tradicionalmente en la divulgación del conocimiento y conservación del patrimonio.

En una entrevista para la revista *Legacy*⁵⁴ del año 2000, respecto a la tesis o mensaje central de la interpretación, Lewis dice: “Cuando una persona termina de hablar con usted, usted debe ser capaz de resumir todo lo que esa persona ha dicho en una sola frase”.⁵⁵

Ahora bien, Ham hace énfasis en distinguir entre *theme* y *topic*. Para él un tópico es solo el objeto del contenido de una presentación, no es más que el fragmento de un enunciado; mientras que un *theme*, es una frase completa compuesta por sujeto, verbo y predicado, que sintetiza la idea central, el mensaje o el propósito de la interpretación. Esta distinción pareciera poco relevante, sin embargo, en la práctica no lo es, pues frecuentemente hay presentaciones (ya sean exposiciones, conferencias, visitas guiadas, etc.) que solo enuncian tópicos. Ham asevera que el problema de otras formas de comunicación radica en que son guiadas únicamente por tópicos (aunque integren las otras partes del modelo: ORE, es decir, Organización, Relevancia y Entretenimiento). Mientras que la interpretación temática debe tener una historia, un punto, un objetivo, dar una dirección al público (Ham, 2013: 23).

La traducción al español de la palabra *theme*-tema, ha causado confusión, ya que en el idioma español no es común el uso de la palabra *topic*-tópico, por lo que a veces resulta muy complejo explicar la diferencia entre ambos como lo propone Ham. Al parecer esta discusión no solo corresponde a la traducción del idioma español, pues en la versión del libro de Ham de 2013, en un apartado escrito por Larry Beck y Ted Cable, citan lo siguiente: “Ann Lundberg presentó un caso elocuente que sugiere que los temas no van lo suficientemente lejos y que la intención de un programa interpretativo debe ser una tesis. Según ella, una tesis va más allá del contenido de la materia para desafiar la perspectiva de la gente”.⁵⁶

En el pensamiento de Lundberg, una tesis puede provocar a una persona, pero un tema no.⁵⁷ Existen opiniones encontradas respecto al uso de los términos, pero a lo largo de todo este trabajo me referiré a tema utilizando: tesis, mensaje o idea principal.

⁵⁴ La revista *Legacy* es una publicación de la National Association for Interpretation donde se abordan temas especializados en la interpretación del patrimonio natural y cultural.

⁵⁵ Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 36).

⁵⁶ Citado en (Ham, 2013: 109).

⁵⁷ Sin embargo, Beck y Cable concluyen que desde su perspectiva la palabra tesis no abarca todo el rango de posibilidades de un programa interpretativo y aseveran que para ellos el término más apropiado para la interpretación es *theme*. (Véase Ham, 2013: 109).



Para Ham un t3pico es simplemente un t3tulo, mientras que el *theme*-tesis o mensaje, es la conclusi3n; es decir, la idea sobre la cual se espera que el p3blico reflexione. Ham nos ofrece ejemplos para diferenciar t3picos de *themes*-tesis, mensajes o ideas principales:

T3pico: *Arquitectura*

Sobre este t3pico podemos abordar una infinidad de aspectos, pero una tesis o mensaje nos indica justamente el sentido que desarrollaremos, por ejemplo:

Tesis: “Los antiguos egipcios resolvieron problemas arquitect3nicos de formas que la gente actual, a3n est3n tratando de entender” (Ham, 2013: 21).

Entonces la teor3a de Ham comienza a cobrar sentido, dice:

(...) pensar tem3ticamente le ayuda a un comunicador de dos maneras importantes. La primera es que con un tema en mente, usted conocer3 casi inmediatamente las diferentes clases de informaci3n que necesita.

Esto le dar3 una gran ventaja, ya que tambi3n le ayuda a decidir lo que no debe incluir. De esta manera comenzar con un tema claramente definido simplifica no solamente su planificaci3n y dise1o de una presentaci3n, sino que tambi3n la investigaci3n y b3squeda de informaci3n necesaria. En otras palabras, el pensar tem3ticamente enfoca su atenci3n y por lo tanto reduce su trabajo.

La segunda ventaja es que la mayor3a de las audiencias encuentran a la comunicaci3n tem3tica m3s f3cil de comprender y m3s interesante que la comunicaci3n que no est3 unificada en un tema claro⁵⁸ (Ham, 1992: 38).

Pero ¿qu3 caracter3sticas tiene espec3ficamente una tesis? Ham lo define con exactitud en su libro de 1992:

1. Ser formulado en una oraci3n corta, simple y completa.
2. Contener solamente una idea.
3. Revelar el prop3sito global de la presentaci3n.
4. Ser espec3fica.
5. En lo posible ser interesante y motivadora⁵⁹ (Ham, 1992: 40).

⁵⁸ Ham argumenta que a la “comunicaci3n tem3tica”, en educaci3n, los psic3logos como David Ausubel (1960), la llaman “organizador anticipado”, porque cuando nosotros conocemos con anticipaci3n hacia d3nde va una presentaci3n, es mucho m3s f3cil seguirla y entenderla.

⁵⁹ Esta caracter3stica puede hacer una gran diferencia, mientras m3s emotiva y motivadora sea la tesis, m3s atractivo y memorable ser3 el programa para el p3blico; sin embargo, es la parte m3s compleja, pues debe existir un equilibrio, debe ser clara y cient3ficamente correcta.

Por otro lado, construir tesis, mensajes, es mucho más complejo de lo que parece.⁶⁰ Ham nos ofrece una excelente técnica de tres pasos para hacerlo:

Seleccione su tópico (por ejemplo: “nuestro suelo”) y úselo para completar la siguiente oración:

Generalmente, mi presentación (charla, exposición, etc.) es acerca de:

Nuestro suelo

Formule su tópico en términos más específicos y complete la siguiente oración:

Específicamente, yo quiero hablarle al público acerca de:

La importancia de la conservación de nuestro suelo

Ahora exprese su tema-mensaje completando la siguiente oración:

Después de oír mi presentación (o ver mi exposición, etc.), espero que el público comprenda que:

Es necesario conservar nuestro suelo a fin de incrementar nuestras cosechas y proteger la calidad de nuestra agua (Ham, 1992: 39).

Ham señala una ventaja más de la interpretación temática: “La gente recuerda temas-olvida datos” (Ham, 1992: 41). Refiriéndose a los experimentos que Perry W. Thorndyke publica en 1977, “Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse”,⁶¹ sobre la comunicación temática, encuentra dos lecciones importantes: La primera es que Thorndyke descubrió que las personas no recuerdan, y por lo tanto no entienden, los relatos que no tienen una tesis-mensaje (es decir, una serie de oraciones no relacionadas), mientras que las historias que sí las tienen (ya sea expuesta al inicio, intermedio o al final del relato), pueden ser entendidas y recordadas con mayor facilidad.

La segunda lección, tiene que ver precisamente con lo que la gente recuerda y olvida de esos relatos: “ellos tendían a recordar la estructura de la trama y las ideas principales; pero tuvieron la tendencia de olvidar los hechos y detalles subordinados” (Ham, 1992: 41); y eso es porque el aprendizaje en los seres humanos se da temáticamente, a través de ideas y mensajes, pero tendemos a olvidar fechas, nombres de lugares, de personajes, etc.⁶² Una buena tesis-mensaje en una presentación tiene un efecto muy poderoso en la audiencia, por ello Ham recomienda que sea siempre presentado al inicio y al cierre.

No obstante, para la versión del 2013, Ham “flexibiliza” sus ideas en torno a las tesis, pues dedica varios capítulos a analizar sus nuevos hallazgos y experiencias. Por ejemplo: afirma que las tesis no tienen que ser necesariamente iguales, es decir, para ser efectivas no siempre tienen que construirse con sujeto, verbo y predicado; puede haber casos en los que con una sola palabra asociada con un contexto, por ejemplo con una imagen, resulte igual o más poderosa que una frase completa.

⁶⁰ Aunque Ham afirma que es muy sencillo cuando acostumbramos a nuestra mente a pensar temáticamente.

⁶¹ Citado en (Ham, 1992).

⁶² Que dicho sea de paso, la mayoría de cédulas de museos y sitios patrimoniales presentan principalmente este tipo de información.

Otro hallazgo de Ham es que cada tesis tiene un propósito particular o “fin de juego”. Él clasifica tres tipos de tesis: de enseñanza, de entretenimiento o de provocación, y de acuerdo con ello las tesis se pueden “ajustar” a estos tres objetivos.

Por otro lado, también nos advierte que hay que considerar que existe una “zona de tolerancia”; a saber, tampoco se puede ser demasiado estricto y evaluar la eficacia de la interpretación, solo por el hecho de que la gente recuerde, o no, las tesis; o a partir de que el público llegue exactamente a la misma conclusión que nosotros proponemos, sino que se debe tomar en cuenta que cada persona le puede dar un sentido propio.

Cualidad 2. La interpretación es organizada

“La interpretación, en su mejor manifestación, no requiere de un gran esfuerzo de su audiencia” (Ham, 1992: 19). Esto es, debe presentarse de una forma fácil de seguir. Ham se remite a una fórmula publicitaria desarrollada por Wilbur Schramm (1971), que dice que si poner atención demanda mucho esfuerzo, la gente no lo hará. “A medida que la cantidad de trabajo aumenta, la probabilidad de que continúen poniendo atención disminuye.” En dicha fórmula, la recompensa debe ser mayor al esfuerzo requerido (Ham, 1992: 19).

Organizar una presentación requiere también saber cuál es el límite de información que el público puede asimilar. Si es demasiada información, y además se presenta sin contexto, puede resultar confuso para las personas, en especial si se trata de audiencias no cautivas, pues su límite de atención es de pocos segundos.

Ham comenta que hay que organizar la información y conectarla con una idea, así la información será más fácil de recordar, pero al mismo tiempo, “Si mantenemos las ideas en una cantidad manejable, podemos presentar una cantidad impresionante de información dentro de las mismas” (Ham, 1992: 20). Entonces se pregunta, ¿cuál es exactamente un “número manejable” de ideas? (Ham, 2013: 27). En su versión de 1992, resolvió esta pregunta con la teoría de George Miller, publicada en el artículo “The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information” (1956), en el que argumentaba que en promedio, los seres humanos son capaces de dar sentido solamente a 7 ± 2 (es decir un mínimo de 5 y un máximo de 9), ideas separadas y nuevas a la vez. Sin embargo, para la versión de 2013, Ham comenta que diversos estudios actualizados consideran que Miller sobreestimó la capacidad de memoria de las personas; refiere a diversos autores y sus propuestas, y comenta que para 2001 se llegó a la conclusión de que el número mágico debe ser 4 o menos (Ham, 2013: 27).⁶³

⁶³ Es importante tomar en cuenta que este número está fundamentado en los estudios de diversos autores en las últimas décadas. No obstante, en mi experiencia profesional, trasladada al campo de los museos, he traducido el número mágico a número de núcleos temáticos cuando se trata de una exposición, o a número de salas cuando se trata de un museo completo y me ha resultado un tanto complejo tener que reducir los temas al número 4. Por lo tanto, sin ningún fundamento científico, he considerado como número mágico el $5 + 1$ o -2 , es decir, 5 en promedio, máximo 6 y mínimo 3, dependiendo de la complejidad del tema y del tipo de público.



Para Ham esta regla aplica a todo tipo de presentaciones, ya sean habladas, escritas o visuales, pero deben cumplir dos requerimientos: 1. La audiencia tiene que distinguir fácilmente las ideas principales de la información subordinada, y 2. El número de ideas principales no debe exceder de cuatro. Afirma que si se aplican estos principios la presentación resultará más fácil de seguir, más entendible y más provocadora.

Ahora bien, para que la presentación de un programa interpretativo sea realmente organizada y fácil de seguir también requiere estructurarse de la manera más básica en:

1. Introducción. Donde se establecen las bases y se le dice al público qué esperar.⁶⁴
2. Cuerpo. Donde se desarrollan los temas y subtemas, ideas o puntos a tratar (aquí aplica el número mágico).
3. Conclusión. Donde se sintetiza el propósito central de la presentación se cierra y refuerza el mensaje principal.⁶⁵

Aunque esta propuesta parezca muy obvia o básica, en la práctica no lo es. Por ejemplo, en lo que refiere al campo de museos, hay muy pocas exposiciones que claramente se organicen de esta manera, y que presenten un cierre o conclusión donde se sintetice y refuerce el mensaje principal.

Cualidad 3: La interpretación es relevante

Sam refiere que la interpretación debe ser relevante en dos sentidos: significativa (hacer “conexiones intelectuales”) y personal (hacer “conexiones emocionales”).⁶⁶

Significativa. Se refiere a utilizar información que se conecte con algo que ya existe en el cerebro del público, que les recuerde algo, pues de lo contrario no tendrá sentido para ellos; por esa razón cuando usamos términos científicos o especializados, el público pierde interés, pues carece de significado para ellos, no lo comprenden porque no tienen ninguna referencia. Se pueden hacer conexiones intelectuales con el público utilizando ejemplos, analogías, metáforas y comparaciones, incorporando elementos o situaciones cotidianas que construyan un puente entre lo familiar y lo no familiar.

Personal. “Las personas ponen atención a las cosas que les importan” (Ham, 1992: 17). No solo debemos vincular la información con algo que el público conozca, sino también con algo que les interese; por ejemplo, uno de los aspectos más relevantes para las personas son ellos mismos, su propia vida, sus familias, su salud, su bienestar, su calidad de vida, sus valores, sus principios, sus creencias y sus convicciones, en otras palabras lo que Ham llama el “círculo interior de nuestras vidas” (Ham, 1992: 15).

⁶⁴ David Ausubel, en su artículo “The use of advance organizers in the learning and retention of meaningful verbal material” (1960), asegura que “la audiencia puede seguir mejor una presentación cuando sabe a dónde va”. Citado en (Brochu y Merriman, 2003: 36).

⁶⁵ Véase (Ham, 1992, pág. 57) y (Brochu y Merriman, 2003: 35).

⁶⁶ Yo lo entiendo así, basándome en los planteamientos de Brochu y Merriman y la NAI. (Véase Brochu y Merriman, 2003: 35).



“Los mejores comunicadores siempre tratan de conectar sus ideas con las vidas de la gente” (Ham, 2013: 35). Ham refiere que diversos estudios han comprobado que las personas siempre ponen atención a la información que les interesa, aun cuando traten de concentrarse en algo más, es lo que los psicólogos llaman “atención selectiva” (Ham, 2013: 38-39).

Por otro lado, para lograr una conexión efectiva con la gente, Ham recupera la idea de Larsen (2003), de utilizar los valores universales, ya que estos tienen un significado simbólico y especial para todos los seres humanos. Estos incluyen emociones extremas como el amor, el odio, el miedo, la alegría, el dolor, así como aspectos biológicos como el nacimiento, la muerte, el hambre, la sed; fascinaciones humanas como la incertidumbre, el cosmos, el misterio y el suspenso, etc. (Ham, 2013: 33). La interpretación que conecta con los valores universales puede “tocar el alma” de la gente y afectarlos profundamente.

Otras dos técnicas que Ham sugiere para crear esas “conexiones emocionales” son muy sencillas y aplicables a prácticamente cualquier situación: la autorreferencia y la clasificación.

La autorreferencia. Se trata de provocar, al menos momentáneamente, que los visitantes piensen en sí mismos justo en la medida en que vamos integrando información nueva para ellos. Esto aumentará la probabilidad de que pongan atención, entiendan y recuerden este aprendizaje; para ello, Ham recomienda el uso de frases autorreferenciales, por ejemplo:

“Piense en la última vez que usted...”

“Alguna vez usted ha...”

“¿Cuántos de ustedes alguna vez han...?” (Ham, 2013: 39).

Clasificación. Esta técnica también se basa en la idea de que la gente pondrá atención a cosas que le recuerden a ellos mismos. Las personas se sentirán más involucradas cuando se emita una clasificación, donde puedan asociarse o disociarse por sí mismos, por ejemplo:

Clasificaciones positivas: “La gente que entiende el valor del bosque sabe que...”

Clasificaciones negativas: “Si usted no se preocupa por la protección de...”

Clasificaciones neutras: “La gente que vive en...” (Ham, 1992: 17).

Cualidad 4. La interpretación es *enjoyable-disfrutable*

Una comunicación efectiva es disfrutable cuando la información que se proporciona es mentalmente placentera y ayuda a enganchar al público y mantenerlo entretenido. Para Ham, es recomendable aplicar las tres E: *enjoyable*-disfrutable, enganchable y entretenida (Ham, 2013: 42-43).

Para él algunas investigaciones⁶⁷ demuestran que la gente pone menos atención si se utilizan medios o estrategias de comunicación que los remitan o les recuerden la educación como en la escuela, como paneles o folletos con textos muy largos, con pocas ilustraciones o colores, etc. En cambio se mostrarán más interesados cuando los medios que se utilicen se parezcan más a un juego o sean participativos, tridimensionales, con movimiento, dinámicas o con colores vivos; es decir, estrategias más asociadas al entretenimiento que a la educación formal. Según el caso, se pueden integrar diversos elementos, como la música o el humor.

No obstante, la interpretación *enjoyable*-disfrutable, también significa que el público puede poner atención a programas que por su naturaleza les provoquen tristeza, enojo, miedo o contemplación (Ham, 2013: 45). Es por ello que de aquí en adelante usaré el concepto de *emotiva*, como el último elemento del modelo TORE. Para mí la interpretación más que ser *disfrutable* debe ser *emotiva*, pues tiene que involucrar las emociones (positivas o negativas); además, como Ham señala, esto dependerá de los temas a interpretar, pues no siempre la interpretación resulta “divertida” o “disfrutable” en sentido positivo; por ejemplo, en temas delicados como crímenes, guerras, conflictos, abusos, etc.,⁶⁸ lo que se buscaría en un programa interpretativo es “emocionar” o “conmover” al público para conectarlo y provocar una reflexión.

2.4.4 Veverka: Interpretación con calidad de exportación

Por otro lado, John A. Veverka, reconocido especialista en este campo, también hace aportaciones que considero relevantes. En primera instancia destaca que en la planeación de programas interpretativos existen dos aspectos cardinales, pero que suelen causar confusión: el primero, la formulación de las tesis, y el segundo, definir lo que él llama *objetivos interpretativos*.

Veverka plantea que en muchas ocasiones se planean programas interpretativos sin contar con objetivos “reales”; es decir, los objetivos deben ser manejables y medibles, por ejemplo,

Tesis “Los humedales nos benefician de maneras increíbles” (Veverka, s. f. (a)).

Se deben desarrollar objetivos de interpretación que nos ayuden a medir los resultados que perseguimos, por ejemplo: “Al final de este programa, todos los participantes podrán identificar al menos tres maneras en que los humedales nos benefician” (Veverka, s. f. (a)).

Esta declaración de objetivos puede ser sometida a pruebas preliminares con los visitantes, como preguntarles al inicio si pueden nombrar tres beneficios, y posteriormente, al final del programa. Si los visitantes no son capaces de responder, entonces es claro que el programa no cumplió sus objetivos. No se puede evaluar el éxito de un programa interpretativo sin primero definir sus objetivos (Veverka, s. f. (a)). Esta aseveración ha sido muy criticada por otros especialistas, no obstante, sin ser tan determinante, a mi parecer la estrategia que propone es de gran utilidad.

⁶⁷ Sam remite a los trabajos de Washburne y Wagar, 1972; Shiner y Shafer, 1975.

⁶⁸ Podemos pensar en ejemplos como el caso de los museos memoriales que tienen un trasfondo de violencia, abusos, horrores, etcétera.



Para planear los objetivos interpretativos de un programa, Veverka propone tres tipos de objetivos:

- Objetivos de aprendizaje
- Objetivos emocionales y
- Objetivos de conducta (Veverka, 2011: 70).

Continuando con el ejemplo de la tesis sobre los humedales, al final del programa esperamos:

Objetivos de aprendizaje:

Que la mayoría de los visitantes sean capaces de (nombrar, listar, describir), al menos tres razones por las que los humedales deben ser protegidos.

Objetivos emocionales:

Que la mayoría de los visitantes se sientan comprometidos en la protección de humedales, pues también les ofrecen beneficios a ellos y su comunidad.

Objetivos de comportamiento:

Que la mayoría de los visitantes consideren donar fondos para “preservar los humedales”, ya que reconocen su importancia (Veverka, s. f. (a)).

Objetivos de aprendizaje. Es lo que se espera que los visitantes aprendan o recuerden. Estos son los objetivos más comúnmente utilizados y se centran en que los visitantes puedan reconocer, describir, ilustrar, etc., lo que se explicó en el programa. Ejemplo: “La mayoría de los visitantes podrán explicar algunas estrategias de supervivencia de las aves nocturnas” (Veverka, 2011: 70-71).

Objetivos emocionales. “No puedes empezar a cambiar o alterar el comportamiento o las actitudes a menos que logres esto” (Veverka, 2011: 72). Para el autor, los objetivos emocionales son la “fuerza impulsora”, son los que ayudan a comprender la tesis o mensaje central, debido a que crean un fuerte “sentimiento” en el visitante; además, son fundamentales para ayudar a lograr los objetivos de comportamiento. Orientan a sentir sorpresa, ira, tristeza, culpa, orgullo y otras emociones relacionadas con el tema. Por ejemplo: “La mayoría de los visitantes sentirán orgullo por el sitio histórico donde sucedieron acciones heroicas de los ciudadanos durante la Guerra Civil” (Veverka, 2011: 73).

Objetivos de comportamiento. Es lo que se espera que los visitantes hagan o no hagan durante o después de su visita. Según Veverka, estos son los más importantes, pues es el aprendizaje el que se desea que los visitantes apliquen, por ejemplo: “La mayoría de los visitantes tratarán los recursos del sitio con respeto. La mayoría de los visitantes no alimentará a ningún animal del zoológico” (Veverka, 2011: 72).



Comúnmente, las exposiciones y programas tradicionales plantean sus alcances solo con respecto al conocimiento, ya que siempre existen objetivos de aprendizaje, pero prácticamente nunca se plantean los de emoción y conducta.

Por otro lado, Veverka destaca los elementos que permiten que la interpretación tenga “calidad de exportación”. Con base en la observación de distintos programas, concluyó que raramente las ideas y conceptos servían para ser aplicados fuera de los sitios patrimoniales o las exposiciones, “Los conceptos no podían ser ‘exportados’ para ser utilizados en otros lugares. ¡Eran programas que nacían y morían allí mismo!” (Veverka, s. f. (b)).

Por esta razón, es importante que los intérpretes se planteen la pregunta ¿cómo los visitantes pueden utilizar la información que les estamos transmitiendo (interpretando)?, y para responder, Veverka propone dos preguntas clave para “planificar un programa interpretativo con calidad de exportación”:

1. ¿Por qué un visitante *desearía conocer esto*? Si no podemos responder a esta cuestión, entonces ¿por qué un visitante iba a querer asistir a *determinado sitio o exposición*?
2. ¿Cómo *esperamos que el visitante aplique ese conocimiento*? Si no lo planteamos, entonces ¿*para qué hacemos este programa*? (Veverka, s. f. (b)).

En otras palabras, lo que Veverka argumenta es que la mayoría de las veces se da mucha información que el público no necesita o no sabe cómo utilizar, dice: “A veces podemos dar montones de respuestas ¡a preguntas que nadie formula!” (Veverka, s.f. (b)). Nos ejemplifica: “podemos explicar veinte o más especies de plantas, flores y árboles, sin embargo, debemos preguntarnos, ¿cuántas de esas especies podrán recordar los visitantes cuando regresen a sus hogares?, y ¿qué sentido tendrá esa información para ellos en su vida diaria?”.

Por ello el uso del concepto de una interpretación con calidad de exportación significa que se tienen que responder las dos preguntas sobre este tema ya mencionadas, en especial la número dos y se deben considerar actividades, objetos a manipular, demostraciones, etc., que estimulen al visitante a aplicar la información de alguna forma. Dadas las limitaciones de presupuesto de los programas interpretativos o exposiciones, ¿por qué damos al público información “no útil”, cuando, con el mismo presupuesto, podemos alentar a los visitantes a que hagan algo? (Veverka, s. f. (b)).

La interpretación temática busca “inspirar a que la gente se comprometa”. Si es clara nuestra tesis y nuestros objetivos interpretativos están bien sustentados, tendremos la clave para hacer una “interpretación con calidad de exportación”; es decir, que no sea exclusivamente aplicable al sitio, parque o museo.

Una tesis no exportable: “En el parque existen más de veinte especies diferentes de árboles”.

Una tesis exportable: “Son muchos los beneficios si usted planta árboles en su casa o en su comunidad” (Veverka, s. f. (b)).



Plantear objetivos concretos y medibles, que además tengan una visión a mediano y largo plazo, es la mejor manera de evaluar la eficacia de nuestros programas o exposiciones. Con base en los conocimientos y las experiencias que les ofrecemos, los visitantes podrán tomar decisiones y acciones responsables y aplicar el aprendizaje en cualquier otro lugar. Además, como apunta Veverka, no necesariamente tiene que traducirse en acciones “físicas”, sino que este “uso” puede ser de naturaleza psicológica, tal como “valorar” el mundo natural, o comprender y apoyar alguna práctica de gestión de los recursos. Lo importante es que el visitante pueda utilizar la información interpretada, para que de alguna manera construya algo (Veverka, s. f. (b)).

2.4.5 Otros autores, otros aportes

Además de los autores ya mencionados, recientemente han surgido nuevas propuestas y una cantidad considerable de artículos especializados en el tema, sobre todo reseñando las experiencias del trabajo de intérpretes alrededor del mundo. Sin embargo, para los alcances de este trabajo, solo me referiré a los que considero de mayor relevancia.

2.4.5.1 Knudson, Cable y Beck, descubriendo la esencia del lugar

Cabe destacar el libro *Interpretation of Cultural and Natural Resources*, del 2005, donde sus autores, Douglas Knudson, Ted Cable y Larry Beck, presentan un muy completo trabajo sobre la historia, definiciones, fundamentos teóricos, casos de estudio y ejemplos de aplicación de la interpretación temática en espacios patrimoniales tanto naturales como culturales. Sin embargo, en este apartado destacaré un elemento esencial: *el genio del lugar*.

Como subrayan los autores, la interpretación temática se basa en ayudar al público a reconocer o descubrir lo que hay más allá del solo objeto, lugar o colección; la interpretación debe ayudar a revelar las características especiales que conforman su identidad:

La razón de ser de la interpretación ayuda a la gente a darle sentido al lugar y responder a la belleza del entorno, el significado de su historia y de su entorno cultural. El sentido del lugar, identifica el carácter del sitio (*Genius loci* - la esencia del lugar). (Beck, Cable y Knudson, 2005: 8).

La interpretación se basa en identificar el carácter o esencia del lugar, su *genius loci*, y a partir de este, se desarrolla todo el plan interpretativo, el mensaje principal y conceptos clave. La experiencia principal del público debe centrarse en el entendimiento de lo que hace especial a un lugar y sus valores más representativos: ¿Por qué existe este lugar?, ¿qué lo hace distinto a otros?, ¿qué lo hace similar a otros?, ¿cuáles son los puntos que “no puedo” dejar de ver o entender de este lugar? Seleccionar el enfoque y el objeto de lo que vamos a interpretar involucra identificar el tema principal que determina el carácter del lugar, el *genius loci* (Beck, Cable y Knudson, 2005: 117).

Cada sitio tiene valores y características únicos, que lo hacen diferente, particular o especial. Aunque podemos entender el *locus*, no solo como el lugar, sitio o monumento, también puede aplicarse a cualquier objeto, colección, fenómeno, conocimiento u obra artística y el *genius*, como el elemento que lo hace único, su esencia, lo que define su significado.

2.4.5.2 Maslow, interpretar para el crecimiento personal

Al ser una estrategia que se centra en el público, la interpretación temática se apoya en las teorías de la motivación que ayudan a explicar por qué la gente busca recreación y/o educación, por qué visitan museos, parques y programas interpretativos y qué los puede inspirar.

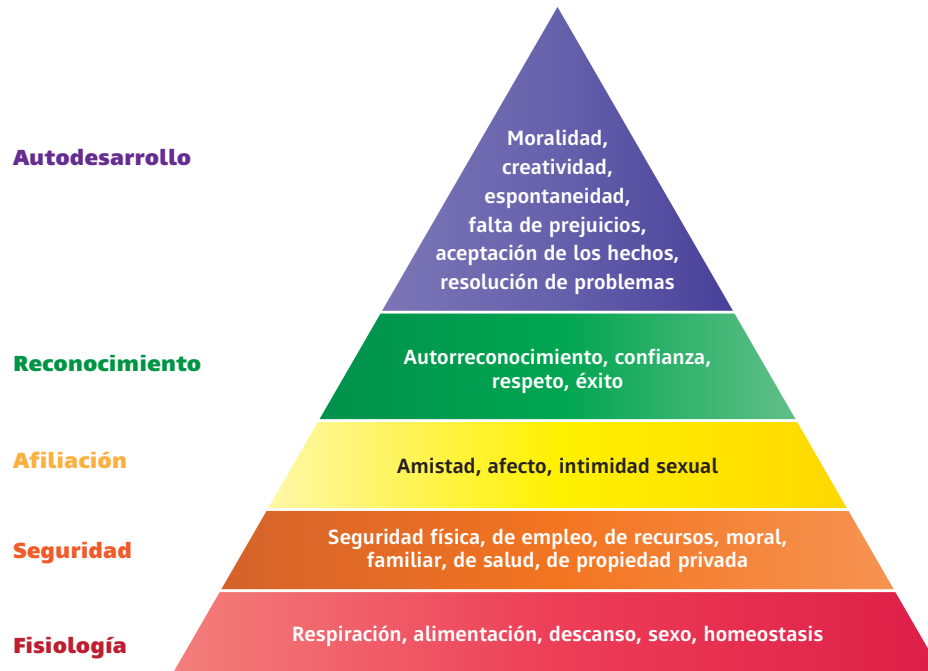
Abraham Harold Maslow publicó en 1943 *A Theory of Human Motivation*, en el que propone una teoría ampliamente aceptada acerca de lo que hay detrás de las motivaciones humanas. Estudiando el comportamiento del ser humano, encontró que las personas podían atender sus necesidades más elevadas sólo si sus necesidades básicas e intermedias estaban satisfechas, es decir, el comportamiento humano se relaciona con sus necesidades.

Su teoría sugiere que la gente tiene una jerarquía de necesidades o impulsos. Debido a que los programas interpretativos buscan evocar respuestas emotivas, de comportamiento y psicológicas, podemos usar la jerarquía de las necesidades humanas para lograr nuestro objetivo (Brochu y Merriman, 2005: 14).

Esa jerarquía de necesidades puede ser comparada con una pirámide: *Maslow's Pyramid of Human Needs*; en el nivel más bajo se encuentra el primer eslabón de necesidades, las cuales son descritas como primarias y de carácter universal, mientras que en el nivel más alto están las de crecimiento y autodesarrollo. Este último es difícil de alcanzar debido a que depende de que las necesidades del primer eslabón se cumplan.



Pirámide de Maslow o jerarquía de las necesidades humanas

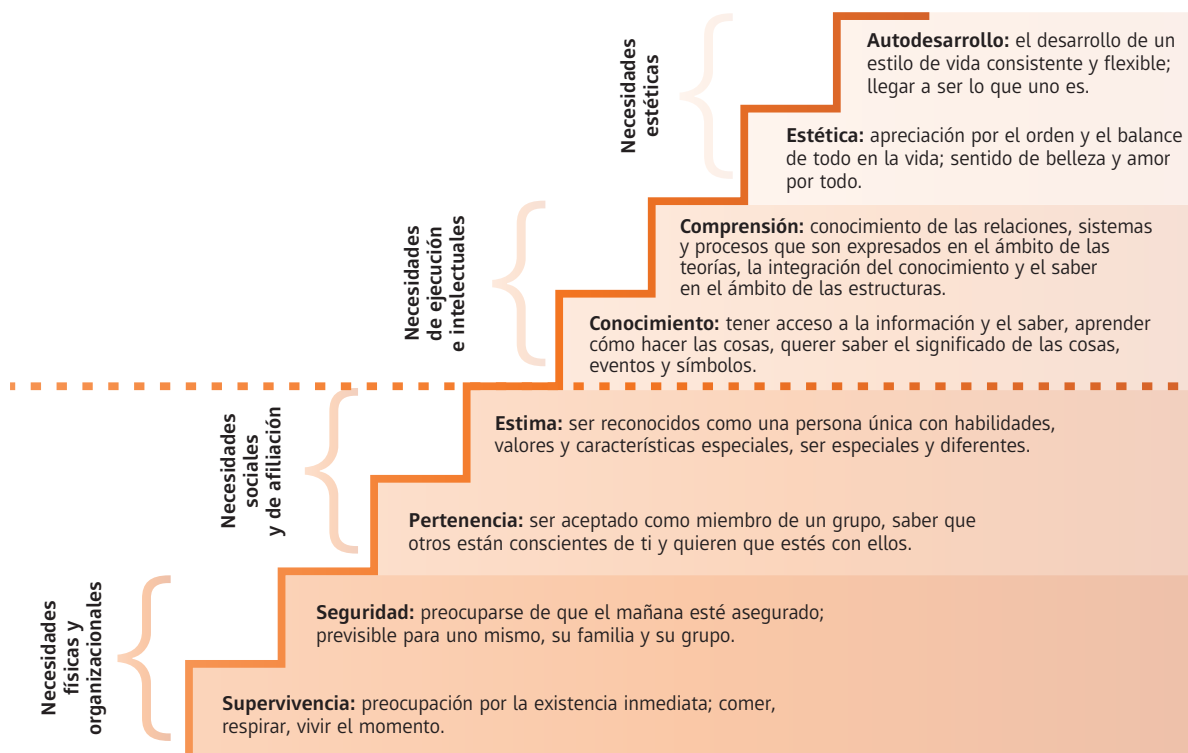


Basado en Maslow, 1964.

Las necesidades, acciones e incentivos de los seres humanos tienden a escalar. Las necesidades del nivel más bajo prevalecerán sobre los motivos de un nivel más alto. Beck, Cable y Knudson, destacan que Maslow (1962), se refiere a la experiencia de autodesarrollo como los “momentos de mayor felicidad”. Tales experiencias son a menudo llamadas experiencias óptimas o experiencias pico, con sentimientos de euforia y placer. Eso ocurre cuando nuestros cuerpos y mentes voluntariamente se extienden hasta el límite para lograr algo significativo, aunque a veces tenemos dificultad para describir y cuantificar esa experiencia. Según Maslow, las personas, con frecuencia no pueden articular totalmente el significado de la experiencia óptima (Beck, Cable y Knudson, 2005: 54).



Beck, Cable y Knudson, ofrecen una propuesta de jerarquía de necesidades basados en Maslow:



Jerarquía de Maslow según Beck, Cable y Knudson, 2005: 54.

Además, los autores también ofrecen una propuesta de cómo atender las necesidades del público mediante la interpretación:

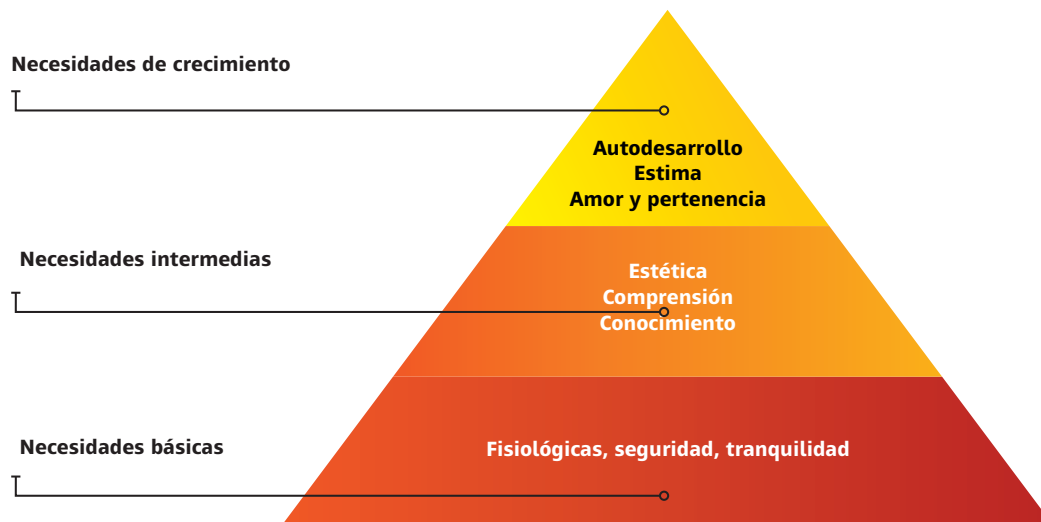
Aplicando la teoría de Maslow a la interpretación temática

Niveles de necesidad	Cómo los intérpretes pueden satisfacerlas
Autodesarrollo	Ayudar a los visitantes a desarrollar materiales interpretativos desde sus propias perspectivas. Ayudar a los visitantes a desarrollar sus propios programas. Proveer los recursos para la exploración e investigación independiente.
Estética	Ofrecer seminarios y capacitación con expertos relacionados con los intereses de los visitantes. Conducir visitas guiadas a lugares especiales o de excepcional interés estético. Integrar el arte, la fotografía y la exposición escrita. Invitar a artistas, poetas y músicos a interactuar con los visitantes.
Comprensión	Proveer nuevos conocimientos en áreas de interés y capacidad del visitante. Procurar el acceso a reportes, planes y presupuestos; responder dudas sobre las políticas y reglamentos; preguntas clave y respuestas a la vista de todos. Proveer ejercicios interpretativos, experimentos, actividades y tareas para los visitantes que puedan resolver a su propio ritmo.
Conocimiento	Proveer el acceso a diversas bases de datos y fuentes bibliográficas. Establecer tiempo para que los intérpretes y directivos interactúen de manera informal con los visitantes acerca de los temas del sitio. Organizar actividades donde los visitantes puedan observar las aplicaciones prácticas de los principios, conceptos e ideas.
Estima	Reconocer los logros del visitante en medios impresos. Otorgar roles activos a los visitantes en visitas guiadas, actividades y presentaciones. Evitar castigos y sarcasmos, actuar de manera justa y consistente.
Amor y pertenencia	Llamar a los visitantes por su nombre –preguntárselo y usarlo. Expresar que es un placer trabajar con visitantes como grupo y como personas. Elegir espacios de reunión para dar la bienvenida a los visitantes e invitarlos a participar.
Seguridad y protección	Explicar las políticas de protección y resguardo y seguirlas consistentemente. Respetar consistentemente las medidas de seguridad, proyectar firmeza y capacidad. Contar con personal capacitado en primeros auxilios y tener el equipo visiblemente disponible.
Necesidades fisiológicas	Verificar si los visitantes cuentan con la vestimenta, agua, alimentos y protección adecuada antes de empezar. Satisfacer las necesidades de salud y comodidad. Informar acerca de los tiempos, lugares y requerimientos de las actividades del programa

(Beck, Cable y Knudson, 2005: 55).

Brochu y Merriman hacen otra adaptación para la National Association for Interpretation (NAI), que me parece mucho más útil porque está adaptada específicamente a la aplicación de un programa interpretativo:

La pirámide de Maslow aplicada a la interpretación temática



Basada en Brochu y Merriman, 2005: 14.

Tomar en cuenta las necesidades de los visitantes, desde las más básicas, como por ejemplo, en museos y sitios patrimoniales, tener sanitarios adecuados y limpios, espacios de descanso y reunión, espacios con sombra, etc., facilitará que los visitantes se concentren en comprender y apreciar mejor las cualidades de lo que nos esforzamos por explicar acerca del patrimonio.

En un plan de interpretación siempre se deben considerar las diferentes escalas de necesidades del público, pues el objetivo es lograr “experiencias pico”; es decir, llegar hasta la cima de la pirámide de Maslow. El objetivo es lograr que el público tenga experiencias placenteras, desarrolle actitudes apropiadas sobre su relación con el patrimonio y aplique lo aprendido en su vida cotidiana.

2.4.5.3 Bloom y algunas teorías del aprendizaje

Como ya analizamos, aunque la interpretación temática se enfoca en audiencias o público “no cautivo”, también se basa en los fundamentos de cómo aprende la gente pues involucra y utiliza la mayoría de los principios de la educación.

Hay diversas teorías del aprendizaje fundamentadas en la psicología cognitiva que coinciden en el postulado de que las personas aprenden de maneras distintas. Una de esas teorías explica que la gente procesa y aprende, retiene y recuerda la información mediante cuatro modalidades: visual, auditiva, cinestésica y simbólica/abstracta. De acuerdo con los investigadores, las tres primeras dominan (Beck, Cable y Knudson, 2005:131).

Las modalidades visual y auditiva son muy sencillas, pues en casi todos los sitios estamos rodeados de imágenes y sonidos. Por su naturaleza, la modalidad cinestésica es más

complicada para su aplicación, ya que se refiere a interactuar con objetos tangibles; y la simbólico/abstracta, que utiliza abstracciones como palabras o números para explicar, comparar y medir, también es más complicada para su aplicación.

Por otro lado, los investigadores también explican el aprendizaje en tres dominios: cognitivo, afectivo y cinestésico.

El dominio cognitivo, involucra utilizar la mente racional para procesar información. Este “conocimiento intelectual” ayuda a dar sentido al entorno a través de hechos y del desarrollo de conceptos y clasificaciones. En interpretación se pueden utilizar charlas, materiales escritos y exposiciones.

El dominio afectivo se relaciona con los sentimientos. El individuo aprende a nivel emocional respondiendo y expresando actitudes o sentimientos. En interpretación se pueden utilizar discusiones, fotografías, pinturas, música y drama, las presentaciones más significativas utilizan historias, materiales impresos y exposiciones que buscan obtener respuestas del dominio afectivo.

El dominio kinestésico involucra las habilidades motoras. El aprendizaje ocurre a través de movimientos físicos y el desarrollo de habilidades. En interpretación se pueden utilizar actividades participativas (Beck, Cable y Knudson, 2005: 132).⁶⁹

Asimismo algunas investigaciones sugieren que la estimulación de los sentidos es importante para el aprendizaje, debido a que la gente capta mejor la información cuando se combinan la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto.

Por otro lado, el modelo conocido como taxonomía de Bloom describe un proceso en el cual el aprendizaje se desarrolla mediante una escala ascendente de seis niveles en el que los individuos adquieren, asimilan y aplican la información.

1. Conocimiento. Se refiere a recordar los hechos, de la misma forma que se aprende a través de la memoria. Este es el método más básico de aprendizaje y la responsabilidad se centra en el profesor.
2. Comprensión. Significa que las personas saben y entienden la información y pueden traducirla. Los aprendices en este nivel pueden explicar lo que han aprendido.
3. Aplicación. Toma ideas de algunas fuentes y las relaciona con nuevas situaciones. En este nivel el rol del profesor se convierte más en facilitador.
4. Análisis. Se refiere a que el individuo puede separar las ideas en partes y utilizar sus componentes para descubrir y distinguir características o relaciones. La persona analiza críticamente la información y determina supuestos o saca conclusiones. El profesor en este punto juega más el papel de recurso.
5. Síntesis. Se refiere a crear nuevas ideas de manera única y en formas diferentes a partir de la información obtenida. Los aprendices pueden crear, diseñar, componer y formular.

⁶⁹ Como podemos observar, estos tres dominios encajan perfectamente con la propuesta de Veverka y sus objetivos interpretativos: de aprendizaje, emocionales y de comportamiento.

6. Evaluación. Valora o juzga la información basándose en el criterio del material proporcionado. A este nivel de síntesis y evaluación el profesor funciona como caja de resonancia de las ideas (Bloom, Engelhart, Frust, Hill y Krathwohl, 1956).⁷⁰

Los niveles de aprendizaje de Bloom pueden ser aplicados tanto en el salón de clases como en sitios patrimoniales. Su empleo ayuda a estructurar los programas interpretativos de tal manera que las habilidades de los visitantes puedan ir en ascenso, de lo simple a lo más complejo, con un proceso que va de la transmisión de conocimiento a facilitar la aplicación y análisis para convertirlos en acciones de autodesarrollo.

La interpretación busca que los visitantes transiten progresivamente por los niveles de desarrollo, desde provocar curiosidad, generar aprendizaje y alcanzar el autodescubrimiento, pues algunos aspectos de la historia o la vida silvestre es mejor que los descubran por sí mismos (Risk, 1982).⁷¹

Estas son solo parte de las muy diversas teorías del aprendizaje que existen, pero que algunos autores recuperan y aplican en la interpretación del patrimonio. Pond, es autor de *The Professional Guide* (1993), y sintetiza en una lista los principales conceptos de las teorías del aprendizaje:

1. El aprendizaje es el acto de estructurar y relacionar la información y experiencias.
2. La gente procesa información de manera individual, de formas diferentes, según sus diferentes edades y grupos culturales.
3. La sensación de confort y seguridad afecta la disposición de una persona para aprender.
4. Cuando la gente se siente bien con la persona que guía la experiencia, la tomarán en cuenta y recordarán la información presentada.
5. La gente aprende más fácilmente cuando usan la mayoría de sus sentidos.
6. Mucha gente tiende a recordar más lo que hacen, menos de lo que ven y leen y mucho menos lo que escuchan.
7. Una variedad de enfoques sobre un tema mejora el proceso de aprendizaje, lo hace más interesante y satisface las necesidades de más aprendices.
8. El auto-descubrimiento es un motivador poderoso.
9. Una presentación organizada con información y actividades ayuda a más gente a aprender.
10. La repetición puede ser efectiva y facilitar el aprendizaje (Pond, 1993)⁷²

La interpretación puede usar uno o más de estos modelos y estrategias de aprendizaje, lo importante es tomar en cuenta dos aspectos relevantes: por un lado, asumir que todas las personas son distintas y por ello tienen diferentes estilos de aprendizaje; y por el otro, que la interpretación, al igual que la educación, busca alcanzar el máximo nivel de enseñanza.

⁷⁰ Citado en (Beck, Cable y Knudson, 2005: 135).

⁷¹ Citado en (Beck, Cable y Knudson, 2005: 136).

⁷² Citado en (Beck, Cable y Knudson, 2005: 144).

2.4.5.4 Beck y Cable, más principios

De nuevo, destaco el trabajo de Larry Beck y Ted Cable, quienes en un intento por actualizar los principios de Tilden, dirigidos hacia la interpretación del siglo XXI, complementan con nueve principios más, los seis originales de Tilden.⁷³

Los 15 principios de Cable y Beck

1. Para despertar el interés, los intérpretes deben relacionar el tema con las vidas de los visitantes.
2. El propósito de la interpretación va más allá de proveer información para revelar un significado y una realidad más profunda.
3. La presentación interpretativa —como una obra de arte— debe diseñarse como un cuento que informa, entretiene e ilumina.
4. El propósito de un programa interpretativo es inspirar y provocar a la gente a ampliar sus horizontes.
5. La interpretación debe presentar un tema o tesis completa y debe dirigirse hacia la persona completa.
6. La interpretación para los niños, jóvenes y adultos —cuando los grupos son uniformes— deben seguir métodos fundamentalmente diferentes.
7. Todo lugar tiene una historia. Los intérpretes pueden revivir el pasado para hacer el presente más agradable y el futuro más significativo.
8. La alta tecnología puede revelar al mundo nuevas y excitantes formas. No obstante, la incorporación de esta tecnología al programa interpretativo debe hacerse con previsión y cuidado.
9. Los intérpretes deben preocuparse por la cantidad y la calidad (selección y exactitud) de la información presentada. La interpretación enfocada y bien investigada será más poderosa que un discurso largo.
10. Antes de aplicar las artes en la interpretación, el intérprete debe estar familiarizado con las técnicas de comunicación básica. La interpretación de calidad depende del conocimiento y de las habilidades del intérprete, las cuales deben ser desarrolladas continuamente.
11. La escritura interpretativa debe estar dirigida a lo que los lectores les gustaría conocer, con la autoridad de la sabiduría, y la humildad y cuidado que ella conlleva.
12. El programa de interpretación debe ser capaz de atraer el apoyo (financiero, voluntario, político, administrativo) que sea necesario para que el programa prevalezca.
13. La interpretación debe inculcar en la gente la capacidad y el deseo, para percibir la belleza en sus alrededores, para ofrecer elevación espiritual y para estimular la preservación del recurso.
14. Los intérpretes pueden promover experiencias óptimas a través del diseño intencional y bien pensado de los programas y de las instalaciones.
15. La pasión es el ingrediente esencial para que la interpretación sea efectiva y poderosa.

(Beck y Cable, 2002: 8).

⁷³ En lo personal, me quedo con los seis principios de Tilden, pues justamente por el número mágico que propongo 5+1 o -2, es mucho más fácil manejarlos y aplicarlos.

2.4.5.5 Pine y Gilmore, ofrecer experiencias completas

Veverka destaca que en un principio la interpretación se enfocaba más en el sitio que en el visitante. Posteriormente, con su propuesta de objetivos interpretativos —aprendizaje, emoción y comportamiento—, la interpretación se dirigió más hacia el público. Sin embargo, argumenta que la última, última (*sic.*) aportación a la filosofía de planeación interpretativa la ofrece la teoría de la “economía de la experiencia”.⁷⁴

Brochu y Merriman también coinciden en que la aplicación de esta teoría a la interpretación temática es obvia, pues sin saberlo durante largo tiempo se había aplicado en programas interpretativos que ofrecían “experiencias completas”.⁷⁵

Pero ¿en qué consiste la teoría conocida como “Experience Economy”, de Pine y Gilmore? A finales de la década de 1990, estos dos autores presentaron un análisis de la economía emergente de Estados Unidos, que denominaron “economía de la experiencia”. Los autores destacan que hubo un cambio radical en la evolución de los modelos económicos y proponen cuatro etapas de esta evolución:

- ⊙ Economía agrícola
- ⊙ Economía industrial
- ⊙ Economía de servicios
- ⊙ Economía de la experiencia

Y ejemplifican su teoría en torno a un pastel de cumpleaños:

Como ejemplo de la economía agraria, una madre prepara un pastel de cumpleaños, combinando productos agrícolas (harina, azúcar, mantequilla y huevos), que juntos cuestan apenas unos centavos.

En la economía industrial basada en la producción de bienes, las madres pagan un dólar o dos por una caja de Betty Crocker que ya trae los ingredientes previamente mezclados.

Posteriormente, cuando la economía de servicios se apodera del sistema, los padres demasiado ocupados, ordenan pasteles de la pastelería o el supermercado, por 10 o 15 dólares, diez veces más caro que los ingredientes en caja.

Ahora, en los hambrientos 90, los padres ni hacen el pastel, ni preparan la fiesta. En su lugar, gastan 100 dólares, o más, en “contratar” todo el evento en Chuck E. Cheese, Discovery Zone, Mining Company, o cualquier otro negocio que se dedique a vender eventos memorables para los niños —además, con frecuencia ofrecen el pastel gratis—. Bienvenidos a la emergente *economía de la experiencia* (Pine II y Gilmore, 1998: 97).

⁷⁴ Véase (Veverka, s. f. (c))

⁷⁵ Véase “Ofreciendo experiencias completas” (en Brochu y Merriman, 2003: 37-38). Esta teoría también es aplicada como parte de los cursos de capacitación y profesionalización de intérpretes por la National Association for Interpretation.



Pine y Gilmore subrayan que aunque los economistas tradicionalmente ubican las experiencias en la economía de los servicios, son cosas totalmente distintas:

Una experiencia no es una construcción amorfa, es tan real como la oferta de cualquier servicio, bien o producto.

Una experiencia ocurre cuando una empresa usa intencionalmente los servicios como escenario y los bienes como accesorios, para involucrar de manera individual a un consumidor para crear un evento memorable.

Mientras que las ofertas económicas anteriores —productos, bienes y servicios—, son externas al comprador, las experiencias son internas y personales, existen sólo en la mente de un individuo que ha participado en un nivel emocional, físico, intelectual o incluso espiritual. Entonces, dos personas no pueden tener la misma experiencia, porque cada experiencia deriva de la interacción entre cada escena del evento (como en una obra de teatro) y el estado individual de la mente (Pine II y Gilmore, 1998: 98-99).

Por otro lado, Pine y Gilmore señalan que las experiencias tienen dos dimensiones: la participación del consumidor (que puede ser pasiva o activa),⁷⁶ y la conexión, o relación con el medio; es decir, la conexión que une al consumidor con el evento. Para conseguir diseñar experiencias memorables en las personas, Pine y Gilmore proponen cinco principios:

1. Dar un tema a la experiencia
2. Armonizar las impresiones con señales positivas
3. Eliminar las señales negativas
4. Involucrar los cinco sentidos⁷⁷
5. Combinar objetos de recuerdo

A continuación explicaré estos puntos aplicados a la interpretación temática:

1. *Dar una tesis a la experiencia.*⁷⁸ Aunque Pine y Gilmore se refieren a tema en el sentido de tópico o “temático”, más que de tesis, como se propone en la interpretación, coinciden en que desde el inicio, con solo escuchar el nombre (del negocio-experiencia), el individuo instantáneamente debe saber qué esperar cuando entra a un establecimiento.⁷⁹ Recordemos que estos principios están enfocados en términos económicos, sin embargo, concuerdan con la postura de Ham acerca de la tesis, que desde el inicio expresa el propósito de la interpretación y sobre la cual se desarrolla todo el programa.

⁷⁶ Los autores se refieren a que en una participación pasiva, el individuo observa el “evento”, mientras que en la participación activa el individuo se involucra y tiene un papel creativo en el evento. Véase el cuadro de *Los cuatro ámbitos de la experiencia* (en Pine II y Gilmore, 1998: 102).

⁷⁷ Pine y Gilmore ubican este principio como el número cinco. Para los alcances del análisis de este trabajo, decidí ubicarlos así, en orden de importancia, en su relación con la interpretación temática.

⁷⁸ De aquí en adelante explicaré estos principios en relación con la interpretación temática, aunque basándome en la explicación económica que dan Pine y Gilmore.

⁷⁹ Nos ofrecen ejemplos de lugares como Planet Hollywood o Rainforest Café, que en su giro de restaurantes, desde el inicio dirigen al consumidor hacia cierto tipo de experiencia, como la del glamoroso mundo de la farándula o el de “contacto” con la naturaleza salvaje.

2. *Armonizar las impresiones con señales positivas.* La experiencia debe ser creada a partir de impresiones imborrables, esas “impresiones” son lo que el público se lleva.⁸⁰ En interpretación, este principio aplica a la congruencia de señales positivas que debe haber en todos los programas que se ofrecen en un museo, parque o sitio: talleres, actividades complementarias, visitas guiadas, etcétera.
3. *Eliminar las señales negativas.* Se trata de eliminar o minimizar al máximo las contradicciones o distractores del programa. Por ejemplo, si queremos que el público disfrute y se acerque a su patrimonio, pero al mismo tiempo existen una serie de restricciones y/o prohibiciones que son necesarias para conservarlo, para ser congruentes con la creación de una experiencia memorable, podemos dar nuestra “mejor cara”, dar un giro positivo a las restricciones: en lugar de “prohibir”, podemos “agradecer” el esfuerzo de los visitantes por respetar las medidas de conservación y seguridad.⁸¹
4. *Involucrar los cinco sentidos.* Mientras más sentidos se utilicen, más memorable será la experiencia. Al igual que los principios anteriores, los sentidos deben ser estimulados de acuerdo con la tesis central del programa.⁸² Es cierto que a veces es complicado estimular el sentido del olfato y del gusto en exposiciones o visitas a sitios patrimoniales; no obstante, incluir elementos como música, sonidos u objetos para tocar o manipular, pueden estar presentes en una buena exposición.
5. *Combinar objetos de recuerdo.* Aunque pueda parecer tan solo una estrategia mercadológica, la verdad es que un recuerdo es la “extensión física”⁸³ de una experiencia. “La gente gasta alrededor de diez millones de dólares cada año en memorabilia” (Pine II y Gilmore, 1998: 104). Es muy probable que si la experiencia de un visitante fue placentera, quiera comprar “una extensión” que se la recuerde.⁸⁴ Los recuerdos o *souvenirs* también son una excelente oportunidad interpretativa; folletos, guías, catálogos, etc., pueden “extender” el mensaje de conocimiento y conservación que deseamos enviar.

Finalmente, la creatividad es un elemento muy importante. Pine y Gilmore recomiendan que siempre debemos ser capaces de ofrecer algo nuevo o diferente al público para que este regrese a nuestros programas.⁸⁵ Volviendo a la interpretación temática, lo importante es pensar

⁸⁰ Pine y Gilmore se refieren a que las señales deben reforzar el tema de la experiencia-negocio en el sentido de ambientación; siguiendo con el ejemplo de los restaurantes “temáticos”, el lugar debe corresponder al mundo de las estrellas o de la selva.

⁸¹ Conforme a a Pine y Gilmore en su contexto original, y los ejemplos anteriores, un letrero en el bote de basura que diga “Gracias”, en realidad significa que “no hay servicio para recoger las mesas”.

⁸² Aquí el mejor ejemplo que dan Pine y Gilmore es el Rainforest Café, donde se exploran los cinco sentidos; obviamente el sentido del gusto está implícito, pues se trata de un restaurante; sin embargo, la vista con la decoración y los efectos de luz, el oído con sonidos de la selva, la niebla que causa una sensación suave y fresca en la piel y la esencia tropical que se respira, completan una experiencia sensorial en el consumidor.

⁸³ Fotografías y postales son los principales *souvenirs*.

⁸⁴ Un ejemplo en el contexto de negocios que dan Pine y Gilmore son las camisetas que se venden en un concierto: la gente estará dispuesta a pagar más del costo normal por la camiseta oficial con la impresión de la fecha y la ciudad donde se llevó a cabo el concierto.

⁸⁵ A pesar del análisis que Pine y Gilmore hacen del Rainforest Café y otros ejemplos, también concluyen que estos negocios han fallado a lo largo del tiempo, justamente por la falta de creatividad para ofrecer experiencias nuevas. Como buenos economistas admiten que aplicar sus cinco principios no es absoluta garantía de éxito en un negocio, pues este sigue dependiendo de las leyes de la oferta y la demanda. Sin embargo, un ejemplo de éxito de la economía de la experiencia en todos los sentidos es Walt Disney y su imperio, pues además de cumplir con los cinco principios, sigue sorprendiendo a sus visitantes con nuevas experiencias.



que podemos ofrecer “experiencias completas”; por ello, es sustancial tener presente no solo los contenidos internos de la exposición, sino la planeación de un programa interpretativo que debe integrar las actividades, servicios, difusión, ambientación, objetos de recuerdo, etc., congruentes con la tesis central de nuestro programa. Pensar en ofrecer a los visitantes experiencias placenteras y memorables que les ayuden a crear conexiones intelectuales y emocionales con su patrimonio para comprometerse con su conservación.

2.4.5.6 Falk y Dierking. Experiencias y aprendizaje en museos

Para cerrar este capítulo sobre teoría y metodología de la interpretación temática, me remitiré a dos autores más, John Falk y Lynn Dierking, quienes aunque no escriben propiamente sobre el tema, sí nos ofrecen un modelo dirigido especialmente a museos —en un sentido diferente—, y centran su propuesta en el público y su acercamiento al museos como una experiencia.

Falk y Dierking, en su libro *The Museum Experience* (1992), se enfocan en el aprendizaje del público de museos, el cual, reconocen, requiere de un riguroso análisis, una planeación sistemática y una evaluación. Para 2013 los autores presentan *The Museum Experience Revisited*, que agrega nuevas experiencias y hallazgos al modelo que propusieron originalmente.

En la edición de 1992, los autores parten de las siguientes premisas:

- ⊙ las condiciones de aprendizaje en el museo son muy distintas a las del salón de clase, pues de inicio, el aprendizaje en el museo es auto-dirigido, mientras que en la escuela es conducido por los profesores,
- ⊙ las exposiciones remplazan el papel de los docentes como medio central de instrucción. Los objetos y las palabras son el principal recurso del discurso y,
- ⊙ los visitantes no necesitan cubrir requisitos académicos predeterminados para ser admitidos en el museo.⁸⁶

Estos fundamentos son compatibles con la propuesta de Ham en lo que refiere a las diferencias entre audiencias cautivas *versus* no cautivas.

En la primera versión examinan las condiciones de aprendizaje en el museo desde los múltiples puntos de vista de los visitantes, a partir de lo que llaman Modelo de experiencia interactiva, que se refiere a que podemos aproximarnos a la perspectiva del visitante y conceptualizar la visita al museo como una interacción de tres contextos: 1) el contexto personal, 2) el contexto social, y 3) el contexto físico. “Todos los visitantes de museos involucran estos tres contextos; ellos son las ventanas a través de las cuales podemos ver la perspectiva de los visitantes” (Falk y Dierking, 1992: 2).

⁸⁶ Willard L. Boyd, presidente del Museo de Historia de Natural, 1991, en “Prefacio” (Falk y Dierking, 1992: 10).

Para el 2013, explican que debido a la gran complejidad que existe en la experiencia del museo, crean el Modelo contextual de aprendizaje, que desarrollan con mucho más detalle.⁸⁷

Modelo contextual de aprendizaje de Falk y Dierking

Por la gran variedad de visitantes y museos, los autores reconocen que es un reto entender o acercarnos a la manera en que los visitantes dan sentido a sus experiencias, pues además todas y cada una de ellas son únicas. No obstante, al estudiar la interacción de estos tres contextos, consideran que podemos al menos acercarnos a dos premisas importantes: asumir la complejidad de cada experiencia y entender la interacción y relaciones de los numerosos factores que hay en un museo y que intervienen en el comportamiento y aprendizaje de los visitantes.

El contexto personal. Se refiere a que cada visitante es único, tiene conocimientos, experiencias, intereses, motivaciones e inquietudes diferentes. Cada uno de ellos llega al museo con una agenda personal propia, con expectativas particulares, y esto determinará diferencias en su comportamiento y también en su aprendizaje. El contexto personal también incluye el nivel de desarrollo y preferencias según su estilo de aprendizaje.

El contexto social. Los visitantes llegan al museo con un contexto sociocultural. Por un lado, se refiere a que todas las personas nacen y se desarrollan en un medio cultural, un medio donde comparten creencias, costumbres, valores, lenguaje y procesos de pensamiento; y de acuerdo con sus antecedentes culturales (origen étnico, estatus socioeconómico, país de origen), tienen diferentes percepciones de los museos y la sociedad. Por otro lado, este contexto se complica, pues los museos fueron creados por gente con valores y creencias propios que determinaron sus decisiones sobre lo que tiene que ser valorado, conservado y comunicado a los visitantes. Estos valores y creencias del museo pueden ser compartidos con algunos visitantes, pero con otros no.

Por otro lado, cada visitante es fuertemente influido por la interacción social que se da en el museo. La mayoría de la gente visita los museos en grupo, pero aunque hay visitantes solitarios, invariablemente tendrán contacto e interactuarán con otros visitantes o con el personal del museo. La experiencia también tendrá diferentes variables como la edad, o los diversos tipos de grupos que asisten: familias, grupos escolares, pareja, amigos, etc. La experiencia en el museo dependerá de ello; es decir, si entendemos el contexto social, cobrarán sentido las variaciones del comportamiento de los visitantes.

El contexto físico. El museo es el espacio físico donde los visitantes deciden entrar. El contexto físico incluye la arquitectura y la “percepción” del edificio, así como los objetos y artefactos que contiene. La manera como los visitantes se comportan, observan y recuerdan está fuertemente influida por este contexto. Por ejemplo, el diseño arquitectónico y sus equipamientos pueden facilitar o dificultar el acceso y tránsito de los visitantes, e influir en el cansancio o fatiga (incluyendo a visitantes con discapacidad). Otro elemento que también

⁸⁷ Asimismo, agregan una sección sobre el papel de los museos en el siglo XXI, particularizando en lo que llaman “más allá de la visita”.



influye en el visitante es el tipo de museo, ya sea de arte, ciencias, histórico, o sobre la naturaleza, como acuarios, jardines botánicos, etc., cada uno de ellos tiene diferentes arquitecturas, objetos y estilos de exposición. En esta categoría también se incluyen objetos o eventos que interactúan con los visitantes antes y después de la visita, como programas de televisión, sitios de internet, libros y revistas.

Tiempo. Aunque no se trata de un contexto como tal, según los autores, es la cuarta dimensión del modelo. El modelo contextual es dinámico, es un sistema de situaciones específicas. Cada uno de los contextos es continuamente construido por los visitantes y la interacción de estos contextos se lleva a cabo en un tiempo determinado. Esta construcción de la experiencia del museo es realmente única e individual. (Falk y Dierking, 2013: 26-30)

Con estos elementos, Falk y Dierking concluyen que la construcción de la realidad resulta única e individual para cada visitante, pues dos personas no pueden ver el mundo de la misma manera. El modelo contextual de aprendizaje sugiere que los tres contextos contribuyen forma significativa en la experiencia del museo, aunque no necesariamente en la misma proporción en todos los casos. La experiencia del visitante está en continua interacción entre los tres contextos, y aunque pueden ser vistos por separado, funcionan como un todo integrado. La experiencia del museo comienza antes de la visita, comprende todos los factores durante la visita y continúa por largo tiempo después de que los visitantes dejan el museo. Las personas visitan los museos con el propósito de satisfacer necesidades personales y específicas de orden social o cultural.

En la interpretación temática el planeamiento es muy similar: primero, el peso mayor está centrado en el público (contexto personal y contexto sociocultural), se busca también un aprendizaje mediante la creación de conexiones intelectuales y emocionales; segundo, reconoce la visita al museo como una experiencia global, para la cual debemos tomar en cuenta diversos elementos que también interactúan entre sí;⁸⁸ y tercero, ambas teorías reconocen que la experiencia es individual y única.

Vale la pena comentar que Falk y Dierking han desarrollado otros planteamientos en varios textos, como en *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning* (Falk y Dierking, 2000), donde sustentan la tesis de que es el aprendizaje la razón por la que el público, en las recientes décadas, visita los museos en Estados Unidos. Ello se debe a que ofrecen experiencias, y en algunos casos, alcanzan la misma popularidad que otras formas de entretenimiento o uso del tiempo libre, como asistir a centros comerciales o eventos deportivos. Para los autores, el aprendizaje es el “bien” que los visitantes obtienen de la experiencia de visita al museo y de ahí la importancia de entender cómo funciona el modelo de aprendizaje que se genera en su interior.

Por otro lado, en el libro *Lessons Without Limit: How Free-Choice Learning is Transforming Education* (Falk y Dierking, 2002), plantean que el aprendizaje está en todas partes, pues

⁸⁸ Recordemos el modelo de Lewis y la NAI presentado en este mismo capítulo.

aprendemos todos los días: en la casa, la escuela, el trabajo, los libros, los museos, la televisión, el internet, la música, etc. El aprendizaje nunca se detiene, pero nuestras motivaciones y expectativas cambian a lo largo de la vida. Los autores sugieren que una manera de reformar la educación hacia un aprendizaje permanente, es por medio de la libre elección de opciones de aprendizaje, pues el libre aprendizaje es el que se produce cuando las personas controlan qué, cuándo, dónde y con quién aprender, lo que a su vez se relaciona con lo que eligen hacer en su tiempo libre.





CAPÍTULO 3

Curaduría interpretativa

**Modelo para la planeación
y desarrollo de exposiciones**

3.1 Un modelo flexible

Elegí utilizar la palabra *modelo*, no porque se trate de una propuesta que pretenda ser única, rígida, o definitiva; sino por la propia naturaleza del término, un *modelo* es un “arquetipo o punto de referencia”, “una representación en pequeño de alguna cosa” o un “esquema teórico, de un sistema o de una realidad compleja, que se elabora para facilitar su comprensión y el estudio de su comportamiento” (RAE, 2018). En este caso, reitero mi intención de que esta propuesta sea útil, que pueda servir como punto de partida, en el sentido que propone Gilbert “Los modelos pretenden simplificar la realidad, no replicarla” (Gilbert, 2017: 44). Parto de la idea de que no existen “fórmulas mágicas” o “recetas únicas”; para mí es muy claro que la realidad y las condiciones de cada museo o proyecto expositivo son diferentes, específicas, singulares.

Este *modelo* se conforma de *etapas* y *pasos* subsecuentes que pretenden estructurar y sistematizar un proceso complejo, en este caso el desarrollo de exposiciones, pero de ninguna manera es dogmático, determinante o inflexible, sino por el contrario, como lo verán en el ejemplo de aplicación, en la realidad surgen muchos inconvenientes (la mayoría por la falta de profesionalización y aplicación de métodos y estrategias adecuados), y a pesar de ello el uso del modelo tuvo buenos resultados.⁸⁹

Reitero que este *modelo* es una propuesta que ofrezco para ser aplicada pero, al mismo tiempo, debatida, ampliada, ajustada, adaptada, según sea el caso. De manera ideal, el *modelo* puede llevarse a cabo siguiendo la secuencia de las etapas y pasos, pero en la realidad también funciona (de hecho la mayoría de las veces he tenido que trabajar así), si algunos se entrecruzan y se desarrollan al mismo tiempo. También puede ser útil si solo se llevan a cabo algunas etapas o pasos, se puede tomar únicamente lo que se considere útil, relevante, aplicable, realizable, o “lo que esté al alcance de cada situación”, pero hay que

⁸⁹ Este modelo ha sido la base de más de una decena de exposiciones en las que he tenido la oportunidad de colaborar directamente en la curaduría; también ha sido la base metodológica de los cursos de Curaduría que impartí como parte de los programas académicos de la Maestría en Museología y la especialidad en Museografía de la ENCRyM-INAH (2011-2017), y de los proyectos curatoriales que de esos cursos derivaron. Al mismo tiempo se ha aplicado en propuestas curatoriales que han dado como resultado tesis de la Maestría en Museología de la ENCRyM. Finalmente, su aplicación también se ha dado a raíz de invitaciones que he recibido para asesorar proyectos e impartir cursos en museos e instituciones en México y Colombia.



considerar que —obviamente los resultados van a variar—. Finalmente, subrayo que este modelo no depende de una sola persona, se centra en la figura del curador como detonador del proceso —por eso le llamo *curaduría interpretativa*—, pero no está solo en sus manos llevarlo a cabo.

Como vimos, en cada museo existen diferencias y coincidencias en cuanto a conceptos y perfiles profesionales, al igual que en el aspecto operativo; es decir, aunque existen ya por escrito ejemplos o manuales donde diversos autores e instituciones tratan de sistematizar los procesos de trabajo tanto para lo que llaman gestión y administración de museos, como para la planeación, desarrollo y montaje de las exposiciones, la realidad es que cada museo o institución desarrolla su propio sistema de trabajo, el cual responde a su situación en particular.

Revisando la bibliografía especializada, en lo que refiere a las estrategias sobre conceptualización, planeación, desarrollo y montaje de exposiciones, pude distinguir dos grandes grupos: los textos que se refieren a la gestión de museos, y los que hablan sobre la organización o proceso de desarrollo de una exposición. El primer grupo trata el tema del desarrollo de las exposiciones de manera global, como uno de los procesos dentro de una amplia gama de actividades y alcances que tiene un museo⁹⁰ —nivel general—, y el segundo que trata las exposiciones como un proceso especial⁹¹ —nivel particular.

Cabe aclarar entonces, que este trabajo presenta una propuesta metodológica para algunos de los procesos que intervienen en la conceptualización y el desarrollo de una exposición, principalmente en lo que se refiere a la curaduría. Por lo tanto, en lo consecuente me referiré no al nivel general, gestión de museos, sino al nivel particular, desarrollo de exposiciones. Y para ello considero que las herramientas base son los guiones.

3.2 La importancia de los guiones en los museos

En lengua española se entiende como guion: “Escrito en que breve y ordenadamente se han apuntado algunas ideas o cosas con objeto de que sirva de guía para determinado fin” (RAE, 2018); o “Escrito esquemático que sirve como guía o programa para desarrollar un tema, conferencia, o una actividad: guion de un discurso” (Gran Enciclopedia Hispánica, 2006: 3039).

⁹⁰ Tratan los procesos globales sobre la organización y administración de los museos, que incluyen temas sobre financiamiento, organigrama, planificación y políticas de proyectos, presupuestos, estrategias para la adquisición de colecciones, seguridad, etc. Dos buenos ejemplos sobre el tema, son el manual que nos ofrece el ICOM, *Cómo administrar un museo: Manual práctico* (ICOM, 2006), una compilación de varios artículos de diversos autores, y el *Manual de gestión de museos* (Dexter y Lord, 1998).

⁹¹ Algunos autores también abordan la exposición como proceso individual, sin embargo, cabe destacar que lo hacen enfocados en el aspecto del desarrollo del concepto museográfico y montaje, por ejemplo: *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje* (Fernández y García, 2010), *Espacios de exposición* (Dernie, 2006), o artículos que de manera breve abordan los procedimientos a seguir para la planeación de exposiciones como “Planeación de una exposición” (Sisto, 1988). Sin embargo, no abundan en el aspecto curatorial.



En el ámbito de la museología, Miguel Madrid, en su *Manual básico para museos* (1995), ofrece una definición sobre el concepto de guion⁹² para el desarrollo de exposiciones, y nos dice:

Es un elemento indispensable en la preparación y ejecución de un buen trabajo dentro del museo y cuyo objetivo es realizar el montaje de una exposición. Cuando ésta tenga la envergadura y calidad que merecen los eventos culturales que realiza un museo, deben ejecutarse sucesivamente dos tipos de “Guiones” (Madrid, 1995: 113).

De estos tipos de guiones de los que habla el autor está, primero, el “guion científico o museológico”, donde plantea que es el documento organizado en columnas donde se distribuyen los contenidos de la exposición,

proyectada de manera científica y previa investigación. De este primer guion, que es trabajo específico del museólogo o del curador, se desprenderá, inmediatamente el que deberá ser realizado por el museógrafo, para plasmar ya “materialmente” las indicaciones de aquel otro guion museológico (Madrid, 1995: 113).

El guion museológico. Es el instrumento de trabajo en el cual se inscriben los resultados de las investigaciones generales y particulares que se realizan con el fin de obtener y dar un marco de referencia y un análisis pormenorizado de un tema, señalado en el título y objetivos de una exposición, teniendo en cuenta siempre que el factor principal a tener en cuenta es la clase de usuario —su nivel cultural, edad, sexo, etc.— a quien va dirigida la exposición (Madrid, 1995: 171).

Y el segundo es

El guion museográfico. Es el documento de trabajo en el cual se inscriben los recursos materiales y procedimientos para la realización, desarrollo y presentación —exposición—, de los objetos y de las colecciones, la documentación —cedulario y material de apoyo—, que servirán para el montaje de cualquier tipo de exposición o museo, los cuales habrán que justificarse con una temática acorde con la denominación de la exposición o del museo y cubriendo los fines didácticos o de información para los usuarios o visitantes, según sus características (Madrid, 1995: 172).

⁹² En mi opinión es el vocablo correcto para designar a los diferentes tipos de documentos en los cuales se organiza y desarrollan las exposiciones en específico. Sin embargo, en la literatura española encontramos que para referirse a estos documentos se utilizan términos como fases, proyectos, programas, etc., mientras que la palabra guion se utilizan para referirse, por ejemplo, a los textos de los audiovisuales. Véase *Manual de gestión de museos* (Dexter y Lord, 1998), *Curso de museología* (Zubiaur, 2004), *Museología y museografía* (Alonso, 2001), etcétera.



Además, presenta un ejemplo de cómo se organizan ambos guiones:

Guion museológico o científico

Columnas de trabajo

1. Temática
2. Unidad
3. Investigación documental
4. Investigación de colecciones
5. Material de apoyo
6. Observaciones (Madrid, 1995: 171-172)

Guion museográfico

Columnas de trabajo

1. Salas
2. Unidad
3. Material museográfico
4. Colecciones y objetos
5. Método de montaje
6. Observaciones (Madrid, 1995: 173-174)

Ejemplos de encolumnamiento

Exposición:		Comenzado:		Terminado:	
Responsable de la investigación:					
Guion Museológico					
1 Temática	2 Unidad	3 Investigación documental	4 Investigación de la colección	5 Material de apoyo	6 Observaciones
Exposición:		Comenzado:		Terminado:	
Responsable de la investigación:					
Guion Museográfico					
1 Salas	2 Unidad	3 Material museográfico	4 Colección y objeto	5 Montaje	6 Observaciones

(Madrid, 1995: 175).

Sin embargo, encuentro inconvenientes en Madrid en dos aspectos: el primero es el hecho de que solo contemple dos tipos de guiones en su metodología, y el segundo, su definición de “guion científico o museológico”.

Insisto en que en el ámbito de los museos es frecuente escuchar sobre diferentes guiones, pero creo que el más común es el guion museográfico, del cual, reitero, de museo a museo, de institución a institución y de país a país, existen similitudes y diferencias en cuanto a lo que significa y lo que integra. A pesar de ello, pienso que es el guion mejor comprendido, pues la museografía es una práctica mucho más antigua que la aparición de la reflexión museológica. Así que de antemano existe un consenso generalizado sobre lo que el guion museográfico comúnmente contempla: la selección y distribución de la colección o de los contenidos en el espacio según los temas, sus representaciones gráficas, apoyos didácticos, mobiliario, aspectos técnicos, de conservación, etcétera.

El otro guion más conocido en los museos es el guion museológico, que como vemos en el ejemplo de Madrid, se entiende como el guion donde se desarrollan los contenidos; sin embargo, creo que en realidad no es claro, pues sucede exactamente lo mismo que con las otras definiciones que ya revisamos: museología, museografía y curaduría. Incluso en el ambiente profesional se usan casi indistintamente y sus fronteras no siempre están claras. De nuevo, considero que la diferenciación es más simple al asumir que el guion “museológico” tiene que ver con lo teórico, es decir, los contenidos científicos o la investigación sobre los temas a desarrollar en la exposición; y el guion “museográfico”, tiene que ver con lo práctico, las estrategias de representación y montaje.

Revisando otras fuentes, encontré en un breve artículo publicado en la *Gaceta de Museos*, “Consideraciones para elaborar un guión científico” (2004), donde aparece la siguiente definición: “El guion científico es un documento que da sentido y sirve de guía para el trabajo de diseño y producción museográficos de una exposición temporal o permanente” (*Gaceta de Museos*, 2004: 22).

No obstante, hay varias ambigüedades: la primera, que la definición arriba citada solo nos dice que este guion será la guía para la museografía y cuando trata de explicar su contenido lo llama guion académico:

El guion académico consta de tres partes:

- ⊙ Presentación, donde se desarrollan los objetivos de la exposición y los temas que se abordarán. Hay que recordar que siempre se debe tener en cuenta a diferentes tipos de público, de acuerdo con la edad y formación académica.
- ⊙ Un esquema en el que se vierte la información de las cédulas, los gráficos, los objetos. Es la herramienta principal del equipo de trabajo, que servirá de base para el guion museográfico.
- ⊙ El cedulario desarrollado es el conjunto de textos que acompañará la muestra. Por su extensión, se maneja como un documento independiente que debe ser corregido y revisado para adecuarse a los públicos (*Gaceta de Museos*, 2004: 22).

De nuevo creo que es ambiguo, pues no habla específicamente de las características, propiamente “académicas o científicas” que caracterizan este guion.

Analicemos un ejemplo más: Beatriz Berndt, historiadora del arte, en su trabajo *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano* (2005), nos presenta un caso de estudio donde describe el método de trabajo utilizado por el departamento de investigación en el Museo Nacional de Arte de México, Munal. La autora primero da algunas definiciones de conceptos y perfiles de trabajo de acuerdo con las circunstancias y usos particulares de dicho museo; posteriormente presenta una descripción de las etapas, acciones y soluciones realizadas por el investigador a fin de contribuir al desarrollo de una exposición (Berndt, 2005: 31).

Así, encontramos que en el Munal para ese entonces, también se trabajaba con dos tipos de guiones⁹³ el que llaman museológico (temático, científico) y el museográfico, donde ella apunta que

Aunque en otros países e instituciones se le conoce como guión temático o científico, éste era el nombre utilizado por el Munal para denominar el documento que servía como guía de asunto o materia de la muestra. Quizá se le calificaba como “museológico” al vincularlo con el carácter especulativo de la museología, mientras que a un segundo guion —el “museográfico”— al perfil técnico y práctico de la museografía, por resultar útil para conocer el tipo de objetos en exposición, su orden en las salas y condiciones necesarias para su exhibición (Berndt, 2005: 39).

En este texto señala que el guion museológico (temático, científico) integra los siguientes elementos:

1. Título de la exposición
2. Tipo de exposición
3. Fechas de la exposición
4. Tema
5. Objetivo general
6. Subtemas
7. Objetivos particulares (Berndt, 2005: 86)

Mientras que el guion museográfico contempla:

1. Título de la exposición
2. Tipo de exposición
3. Fechas de la exposición
4. Tema
5. Ficha técnica
6. Imagen
7. Observaciones (Berndt, 2005: 93)

⁹³ La autora destaca que este estudio de caso se ubica en 1996; habría que considerar actualizaciones de entonces a la fecha.

Pero ahora encuentro mayor ambigüedad en el guion museológico; no hay claridad, pues al mismo tiempo lo llama temático y científico. No obstante, en lo que parece haber un consenso es en el hecho de que trata “los contenidos” de la exposición; mientras que sobre el guion museográfico ambos autores coinciden en su naturaleza práctica que tiene que ver con el montaje, aunque en el ejemplo no aparecen especificaciones de ubicación ni de montaje.

No quiero decir que lo que presentan estos autores sea un error, solo argumento que existen los siguientes inconvenientes:

Primero, para mayor claridad y sistematización del trabajo de conceptualización y desarrollo de las exposiciones debe haber más categorías de guiones.

Segundo, es necesario distinguir entre guion museológico y guion científico.

Tercero, el término museológico se debe utilizar de manera global; es decir, es integrador, contempla todo lo relacionado con la exposición y no solo con los contenidos. Es el que los contiene a todos.

Cuarto, concuerdo con que el guion científico es el documento donde se desarrollan los contenidos de una exposición, pero como su nombre lo indica, en el ámbito científico, académico, erudito,⁹⁴ aún no dirigido al público, pero ya estructurado de acuerdo con la temática o colección a abordar en la exposición.

Quinto, considero necesario agregar el guion curatorial.

3.3 Guion museológico, guion científico o académico y guion curatorial

Si asumimos que el curador, desde su formación académica como investigador, es quien produce los contenidos científicos de una exposición: investigación, selección de obra, estructuración de los contenidos, orden discursivo, etc., entonces tenemos que en una primera fase desarrolla un documento de carácter científico, esto es, el guion científico o académico. Pero como ya argumenté, considero que lo que convierte a un investigador en curador, es su capacidad de traducir esos contenidos para comunicar, exponer y divulgar en el museo, y para ello, creo pertinente la aplicación de la interpretación temática. Pues como explica Higuera sobre el curador: “No es posible que revitalice las obras mediante su resignificación y al mismo tiempo las condene a su incompreensión. No es posible que cree espacios abiertos para todos y cerrados a la mayoría” (Higuera, 2005: 6).

⁹⁴ De nuevo cabe recordar que esta reflexión no aplica a las exposiciones de arte moderno y contemporáneo, en las que, hasta donde sé, la nomenclatura se utiliza de manera distinta.



Por ello propongo distinguir entre *guion museológico*, *guion científico* y *guion curatorial*, donde el primero, en su carácter propiamente “museológico” funcionaría como la integración o resultado de todos los guiones; el segundo, como su nombre lo indica, integraría la investigación científica, por decirlo en otras palabras, “pura”; y el tercero debería integrar la síntesis de los contenidos aplicando las estrategias interpretativas dirigidas a los público (no al aspecto museográfico, pues este se dirige más a estrategias aplicadas al espacio, a los elementos gráficos y tecnologías que no son del dominio del curador sino del museógrafo).

Debido a la formación y rigor académico del investigador, el guion científico o académico casi siempre puede “caer en los vicios” de su propia especialidad, como lo apunta Higuera:

La conceptualización curatorial también arrastra los vicios de la historiografía y se deja seducir por la cronología y la linealidad, que si bien dan claridad inicial, no son las únicas formas de apropiación. La creatividad en la conceptualización, forma parte de la fuerza de la mediación. Corresponde a la forma de abordar el tema y caracteriza un hilo conductor para guiar la exposición (Higuera, 2005: 4).

Como sabemos, tradicionalmente la parte de comunicación-divulgación se ha resuelto por otras áreas como servicios educativos o museografía, pero aun así muchas veces sigue prevaleciendo el discurso erudito. En mi convicción, un verdadero guion curatorial tiene que integrar las directrices de comunicación-divulgación que faciliten el trabajo de los procesos y las áreas subsecuentes. Aunque cabe aclarar que no quiero decir que la curaduría se reduce solo al hecho de desarrollar el guion curatorial, como ya expuse, el campo de la curaduría es amplio y complejo.

3.4 Tipología de guiones para la conceptualización, planeación y desarrollo de las exposiciones

Creo que la estrategia más adecuada para la conceptualización, planeación y desarrollo de exposiciones, es a través de guiones; sin embargo, considero necesario hacer una tipología más clara.

Una propuesta interesante es la de Alma Montero, especialista mexicana en curaduría, pues describe una tipología de guiones más detallada que los autores antes citados:

Guiones y formatos de curaduría y/o investigación para exposiciones:

- ⦿ Guion temático
- ⦿ Guion de investigación / científico
- ⦿ Guion museográfico
- ⦿ Guion museológico (Montero, 2007)⁹⁵

⁹⁵ Curso de Curaduría (2007-2008), impartido por la Dra. Alma Montero, como parte del programa académico de la Maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía ENCRyM-INAH.



No obstante, la autora solo explica algunos criterios de los dos primeros. En el primero se determinan los temas, objetivos y alcances de la exposición; el segundo lo conforman el desarrollo de la investigación científica, la documentación necesaria sobre los temas tratados y los datos requeridos sobre los apoyos museográficos, así como la realización de videos interactivos, cedulaario y bibliografía (Montero, 2007). A diferencia de los otros autores, Montero hace la distinción entre el guion temático y el guion de investigación científica; no obstante, en su propuesta también falta el guion curatorial.

Considero entonces, que una manera más precisa para desarrollar las exposiciones puede ser con los siguientes guiones:

- I. Guion temático
- II. Guion de estrategias interpretativas
- III. Guion científico o académico
- IV. Guion curatorial
- V. Guion museográfico
- VI. Guion o memoria museológica

En cada uno de estos documentos se integrarían elementos más específicos y procedimientos consecuenciales, aunque a su vez, dependiendo de cada caso, algunas de sus fases puedan trabajarse simultáneamente o en un orden alterno. Además, esta estrategia puede aplicarse tanto a exposiciones a partir de una colección, como a temas de ciencias.

3.5 Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas

El corazón de esta metodología consiste en integrar la *interpretación temática* desde el inicio hasta el final del proceso de cualquier proyecto expositivo. Para ello, en primera instancia presento la síntesis del marco teórico, las aportaciones e ideas que sirvieron de base para este modelo.

Autor	Ideas principales retomadas
Paul Risk	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Definición de la interpretación: “la traducción del lenguaje técnico y a menudo complejo del ambiente, a una forma no técnica —sin por ello perder su significado y precisión—, con el fin de crear en el visitante una sensibilidad, conciencia, entendimiento, entusiasmo y compromiso”.
Freeman Tilden	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Los seis principios de la interpretación.
William Lewis	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Las personas tienen diferentes estilos de aprendizaje. ✓ Uso de los sentidos.



Autor	Ideas principales retomadas
Sam Ham	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Número mágico 4 ✓ Cualidades de la interpretación temática, modelo TORE: <ul style="list-style-type: none"> • Tiene una tesis, punto central o mensaje (<i>theme</i>) • Está organizada • Es relevante • Es entretenida / emotiva
Abraham Maslow	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Pirámide de necesidades <ul style="list-style-type: none"> • Jerarquía de necesidades versión NAI (National Association for Interpretation)
John Veverka	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Objetivos interpretativos <ul style="list-style-type: none"> • Objetivos de aprendizaje • Objetivos emocionales • Objetivos de conducta
Alejandra Mosco	<p>Sintetiza y diseña metodologías de aplicación en museos y sitios patrimoniales basada en los elementos anteriores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Curaduría interpretativa • Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas • Metodología para el desarrollo de esquemas interpretativos para sitios patrimoniales

Con base en lo anterior propongo el Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas, donde la curaduría tiene un papel activo en todo el proceso, y consta de tres fases principales:

Fase 1. Planeación y conceptualización.

Fase 2. Desarrollo de guiones.

Fase 3. Evaluación y retroalimentación.

Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas

Fase 1. Planeación y conceptualización



Fase 2. Desarrollo de guiones



Fase 3. Evaluación y retroalimentación



3.5.1 Fase 1. Planeación y conceptualización

I. Diagnóstico y planeación

Antes de comenzar es necesario considerar los antecedentes y contexto del proyecto. Para ello, es necesario realizar un diagnóstico de la situación para establecer cuáles serán las acciones y estrategias a seguir. El diagnóstico se puede estructurar en cinco ejes principales:

1. **Diagnóstico del museo, institución o sitio:** Conocer de manera general, pero amplia, la estructura y recursos del museo, sitio o galería. Recursos humanos: cómo está conformado el organigrama, es decir, el personal con el que cuenta, sus perfiles, competencias y relaciones; recursos materiales: colecciones, mobiliario o equipamiento museográfico, inmueble, espacios, etc.; y recursos financieros: presupuesto y financiamientos.
2. **Diagnóstico de oferta cultural:** Identificar la oferta educativa y cultural de la localidad o región, tales como escuelas, institutos, museos, teatros, galerías, bibliotecas, archivos, planetarios, etcétera, así como monumentos relevantes, espacios patrimoniales, arquitectura vernácula, artesanías locales. Instituciones o secretarías dirigidas a la cultura, turismo y desarrollo; conocer si existen planes y/o apoyos nacionales e internacionales. Espacios para el entretenimiento, deporte y turismo; de ser posible definir cómo se relacionarían con el proyecto.
3. **Diagnóstico de infraestructura:** Identificar infraestructura y medios de transporte, medios y servicios de comunicación, servicios urbanos como bancos, restaurantes, hoteles, o de seguridad como hospitales, etc., de la localidad o región.
4. **Diagnóstico de condiciones medioambientales:** Conocer las condiciones meteorológicas y sus variaciones: clima, temperaturas, fenómenos naturales, etcétera.
5. **Diagnóstico de contexto económico social:** Determinar el perfil demográfico de la localidad o región: edad, nivel educativo, actividades económicas, composición socioeconómica, identificar grupos vulnerables, niveles de pobreza, etcétera.

Planeación

La planeación estratégica es una herramienta de gestión que permite apoyar la toma de decisiones; es el ejercicio de formulación y establecimiento de objetivos que determinan las estrategias a seguir. “Desde esta perspectiva la PE es una herramienta clave para la toma de decisiones de las instituciones públicas” (Armijo, 2009: 6). Con los insumos del diagnóstico, es mucho más sencillo comenzar la planeación, pues en este punto se determina cómo se conformará e involucrará el equipo de trabajo, así como el modelo de gestión para el proyecto: se definen metas recursos y alcances.

II. Conocimiento del tema, colección o bien patrimonial

Como todo proceso interpretativo, debe partir de un conocimiento amplio y profundo del tema, colección o bien a tratar, conocer el contexto, los antecedentes, el estado de la cuestión; es decir, qué se sabe, quién o quiénes lo han abordado, qué se ha publicado, dónde se ha expuesto (en caso de una colección), etc. De tal manera que tengamos una idea clara de lo que se sabe, de los diferentes acercamientos o enfoques, así como discrepancias, polémicas o teorías con que se ha abordado el tema, colección o bien, para así definir una idea clara de qué es exactamente lo que queremos decir al público.



III. Conocimiento del público

Es muy importante conocer los registros y/o antecedentes disponibles del museo acerca del público, saber al menos de manera aproximada algunos datos cuantitativos como: cuántas personas visitan el museo, galería, sala o sitio, su procedencia, edad, escolaridad, género, etc. En la medida de lo posible también consultar o recabar datos cualitativos como: saber si hay público que regresa al museo, qué temas o muestras les han gustado o interesado más, qué les gustaría ver o saber, etc. Saber si el museo tiene algún tipo de vínculo o programas con su comunidad inmediata, si tiene definidos programas y/o trabaja con otros grupos o comunidades, etc., para saber qué puede ser de mayor relevancia para el público, y entonces definir cuál sería el público meta para la exposición. Cuando se trata de una exposición para la apertura de un nuevo museo, de cualquier manera se tiene que investigar sobre las comunidades más cercanas y sus intereses.

IV. Diseño general museológico conceptual

Esta es la fase en la que con base en los datos anteriores se hace un diseño conceptual donde se definen los lineamientos generales del proyecto; se define claramente si se trata de una exposición temporal o permanente y sus alcances; en el caso de un sitio patrimonial se determina si es necesario un museo de sitio, un centro de interpretación o una sala de orientación, etc. Se plantea el público meta concreto, por ejemplo, si el tema si es más propio para público universitario, o de educación básica; si se dirige principalmente a la comunidad más cercana o a varias comunidades (grupos vulnerables como personas de la tercera edad, con capacidades diferentes y migrantes, entre otros). Aunque exista un público meta, también aquí se define cómo involucrar al resto de los públicos, por ejemplo, si las cédulas se presentarán en más de un idioma o si se desarrollarán materiales para otros públicos como niños, personas con capacidades diferentes, etcétera.

3.5.2 Fase 2. Desarrollo de guiones

I. Guion temático (conceptualización de la exposición)

Es el documento donde se conceptualiza la exposición desde una perspectiva interpretativa, pues en él se definen las ideas rectoras o mensajes principales y objetivos que se desarrollarán en toda la exposición. Su formato es como de un documento ejecutivo, una síntesis clara y global que servirá como presentación del proyecto ante instituciones involucradas, su extensión será de entre seis y diez cuartillas máximo.

Y debe contener:

1. **Presentación del proyecto:** Sede de la exposición, institución o instituciones involucradas, fechas del proyecto, público al que va dirigido.
2. **Antecedentes.** De la institución o instituciones del proyecto, y/o de proyectos anteriores.
3. **Justificación.** Aquí se explica la pertinencia el proyecto. ¿Cuál es la pertinencia o importancia de este proyecto? ¿Qué lo hace diferente a otros?
4. **Objetivo general de la exposición.** Se define la meta principal de la exposición.
5. **Objetivos específicos.** Que deben ir ligados a los núcleos temáticos.



6. **Estructura de la exposición:** Índice de núcleos temáticos.
 - a. Definición de temas y subtemas (en la medida de lo posible transformados en tesis o mensajes).
7. **Descripción general de la colección y/o primer borrador de lista de obra:** Si aplica.
8. **Propuesta general de apoyos museográficos:** Primer acercamiento de material gráfico, ilustraciones, maquetas, audiovisuales, interactivos, etcétera.
9. **Programas o actividades paralelas o complementarias de la exposición.** Es muy importante que desde la planeación inicial se definan los programas y actividades, pues algunas de ellas pueden ser previas o complementarias al proceso, por ejemplo, una convocatoria para recabar fotos que puedan integrarse en la exposición, o ciclos de conferencias que aporten información o nuevos enfoques sobre el tema a exponer. Aun cuando se traten de programas o actividades que se ejecuten hasta la apertura, siempre resulta indispensable planearlo desde antes para poder tener tiempo para el diseño y producción de materiales, capacitación de personal, selección de materiales (ciclos de cine por ejemplo), etcétera.
10. **Cronograma de trabajo.** Dado que el modelo aquí presentado ofrece una alternativa de pasos a seguir, se pueden calcular tiempos y entregas aproximados.
11. **Presupuesto general (tentativo).** Siempre es importante conocer los topes de gasto que se tienen contemplados, así el proyecto se desarrollará ajustándose al presupuesto.

II. Guion de estrategias interpretativas

Es el documento en el que de manera general se relacionan cada uno de los temas y subtemas, ya definidos en el guion temático, con los objetivos interpretativos: objetivos de conocimiento ¿qué espero que la gente aprenda?; objetivos de emoción ¿qué espero que la gente sienta?; y objetivos de acción *¿qué espero que la gente haga o no haga?*

Se definen actividades, uso de los sentidos, estilos de aprendizaje, etc., que se utilizarán durante la exposición, y se diseñan las estrategias para generar reflexiones a corto, mediano o largo plazo. Se recomienda utilizar el formato de tabla, pues es más fácil de manejar.

Ejemplo:

Tema	Subtema	Objetivos de conocimiento	Objetivos de emoción	Objetivos de acción / Estrategias interpretativas

III. Guion científico o académico

Es el documento que integra la investigación científica o académica acotada estrictamente a los temas y subtemas definidos en el guion temático. Integra también la selección o lista de obra con datos técnicos y específicos. Este guion puede ser la base para desarrollar el catálogo científico o razonado. Su lenguaje es técnico y especializado. Su formato es de documento tipo ensayo o artículo científico, y debe integrar el rigor de referencias y citación.

En este documento se integran:

1. Investigación de contenidos
 - a) Investigación y desarrollo de cada uno de los temas y subtemas.
 - b) Recopilación de documentos y fuentes de información e investigaciones científicas sobre los temas y/o colecciones.
 - c) Lista de obra (si aplica), ordenada según los núcleos temáticos (temas y subtemas).
 - d) Inventario o catálogo de la colección (si aplica).
 - e) Inventario o catálogo de otras colecciones o préstamos (si aplica).
 - f) Recopilación y selección de apoyos gráficos, fotografías, ilustraciones, mapas, etc., con base en las fuentes.
2. Fuentes bibliográficas
3. Fuentes documentales

IV. Guion curatorial

Es el documento donde se integran y sintetizan los tres guiones anteriores; presenta los contenidos de la exposición de manera esquemática. Se organiza según los temas, subtemas y estrategias interpretativas.

Este guion es la versión resumida del guion científico traducido en cédulas o versión final de los textos que acompañarán la exposición, con un lenguaje muy breve y claro, puntualizando la jerarquía de las cédulas y su tipo.

Este guion también integra la selección de obra y/o apoyos museográficos que apoyarán o ilustrarán los contenidos, así como algunas especificaciones y/o observaciones. Igualmente se recomienda que su formato sea de tabla.

Y debe contener:

1. Temas y subtemas (núcleos temáticos).
2. Objetivos /estrategias interpretativas: conocimiento, emoción y acción.
3. Contenidos.
 - a) Cedulario. Especificando el tipo de cédulas, según jerarquía y el número de palabras.
4. Selección de obra (cuando exista).
5. Estrategias interpretativas. Apoyos museográficos.
6. Especificaciones y/o observaciones.

Ejemplo:

Sala 1 _____
 Tema: _____
 Subtema: _____

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
Conocimiento	Tipo de cédula		
Emoción	Número de palabras		
Acción			

V. Guion museográfico

Es el documento que traduce el guion curatorial a un espacio y/o realidad tridimensional. En él se plasma la distribución de los núcleos temáticos (contenidos) junto con la colección (si existe) en el espacio, las medidas de conservación, además de toda la propuesta de diseño de identidad gráfica, del mobiliario, estrategias tecnológicas y didácticas que se utilizarán para la exposición. Especificaciones técnicas de producción y montaje.



Debido a su complejidad, se conformará a su vez en tres fases o apartados:

1. Diseño arquitectónico

- a. Plano museográfico
 - I. Distribución de núcleos temáticos y contenidos en el espacio.
 - II. Propuesta de ruta de circulación.
 - III. Distribución de colección o lista de obra (si aplica).
 - IV. Especificaciones técnicas de montaje: soportes, iluminación, seguridad, etcétera.
 - V. Especificaciones de medidas de conservación.
- b. Propuesta de apoyos museográficos (paneles, dioramas, recreaciones, ambientaciones, multimedios, etcétera).

2. Diseño gráfico

- a) Imagen gráfica de la exposición.
 - I. Selección de identidad gráfica: gama cromática, tipografía, imágenes, etcétera.
 - II. Diseño de logo.
 - III. Diseño de ilustraciones.
 - IV. Diseño de cedulario.
 - V. Diseño de materiales de difusión: carteles, folletos, banderines, invitaciones, redes sociales, página web, etcétera.
 - VI. Diseño de multimedios.

3. Diseño industrial

- a) Diseño de mobiliario:
 - I. Planos constructivos
 - II. Especificaciones de materiales
 - III. Especificaciones de producción, sistemas constructivos
 - IV. Apoyos técnicos

3.5.2.1 Producción y montaje

Una vez que los guiones anteriores han sido desarrollados, se procede a llevar a cabo la producción de los materiales y mobiliario, así como el montaje de la exposición.

VI. Guion o memoria museológica

En el sentido que ya expliqué, este sería el guion que integra todos los guiones, es decir, es museológico porque tiene que ver con el museo en lo global, o en su caso con la exposición en general. Además, en él deberá documentarse todo el proceso y desarrollo de la exposición, desde la conceptualización, gestión, investigación, diseño, hasta la producción, el montaje, evaluación, desmontaje, resultados, estadísticas, etc. pues como argumenté antes, la museología es una disciplina en la que se concentran todos los saberes del museo, a nivel teórico y práctico. No se plantea como un solo documento, sino más bien como la recopilación de carpetas de todo el proceso. Su formato será un conjunto de carpetas con la información clasificada, ordenada y sistematizada.



Por lo tanto el guion o memoria museológica deberá contener:

1. El guion temático.
2. El guion de estrategias interpretativas.
3. El guion científico.
4. El guion curatorial.
5. El guion museográfico, con sus tres fases o apartados.
6. Presupuesto, financiamiento, costos, patrocinios.
7. Documentos de gestión y manejo de obra, préstamos, aceros, colecciones, etcétera (si aplica).
8. Toda la documentación del proceso y desarrollo de la exposición, desde su gestación hasta el montaje y desmontaje.
9. Testigos fotográficos, material didáctico, material de difusión, notas de prensa, etcétera.
10. Memoria de la exposición.
11. Catálogo (si aplica)
12. Publicaciones.
13. Programa de las actividades complementarias y/o paralelas (con testigos, fotos, materiales, etcétera).
14. Estudios de público (si se aplicaron).
15. Evaluación de los resultados.
16. Conclusiones.

Ahora bien, el listado anterior, es una propuesta que intenta ser lo más completa posible, aunque puede nutrirse de más elementos o prescindir de los que no apliquen.

En la mayoría de museos de nuestro país (y muchos museos en el mundo), no siempre existe una sistematización global de los procesos de trabajo, ya que en la mayoría de los casos las exposiciones se desarrollan de manera interrelacionada pero separada, por departamentos o áreas; o en el peor de los casos, por “personalidades”, donde cada uno se queda o resguarda, por así decirlo, “su propia información”. Una de las más graves consecuencias de esto es la falta de documentación y sistematización integral de dichas exposiciones. De muchas de ellas no existe registro o memoria,⁹⁶ lo cual significa una pérdida irreparable; un vasto conocimiento se ha perdido.⁹⁷

De esta manera, concluyo que el guion o memoria museológica será el documento integrador, y entonces, a mi manera de ver, “verdaderamente museológico”; y al mismo tiempo constituirá una herramienta de análisis no solo práctica, es decir, que únicamente exponga los procesos de trabajo, sino también se convertirá en una excelente herramienta de investigación y reflexión teórica, pues nos permitirá conocer el contexto y todo el proceso de las prácticas museológicas y, por consiguiente, la evolución histórica de cada uno de los trabajos expositivos del museo y sus implicaciones.

⁹⁶ Afortunadamente, hoy en día, con los avances de la tecnología que cada vez llega a más lugares, hasta en los museos más pequeños, al parecer existe la práctica de tomar registro fotográfico digital (hoy con un teléfono celular es posible). Aunque hay mucha falta de sistematización, sobre todo de ordenamiento y resguardo de estos registros.

⁹⁷ Mucho conocimiento se quedaba, y en algunos casos se sigue quedando, en las propias personas.



Así, en el caso de las exposiciones temporales, el guion museológico o memoria se conformaría al cierre de la exposición, con todos los elementos anteriores; sin embargo, en el caso de las exposiciones permanentes, o de cualquier otra situación en la que no pueda colectarse toda la información del listado, pienso que bastará con que se conjunten los cinco guiones: temático, de estrategias interpretativas, científico o académico, curatorial y museográfico, para conformar el guion museológico. El guion o memoria museológica será un documento en constante construcción, es decir, se enriquecerá en la medida en que podamos conjuntar la mayor parte de información sobre el proceso y desarrollo de un proyecto o proyectos expositivos, permanentes o temporales.

En este sentido, parece que más que guion, se trata de la “memoria”, pues como ya expuse, se entiende por guion al documento guía, al documento previo; no obstante, el motivo por lo que también lo he llamado guion, es por el hecho de que aunque se trata de una memoria, si se sistematiza como acabo de exponer, puede convertirse, en efecto, en el documento guía para el desarrollo de nuevos proyectos o la actualización de contenidos: en una guía para el desarrollo de nuevas propuestas.

3.5.3 Fase 3. Evaluación y retroalimentación

I. Evaluación

Kathleen McLean, experta en planeación y diseño de exposiciones, en su libro *Planning for People in Museum Exhibitions* (2011), determina que la evaluación es un proceso que se debe llevar a cabo durante y después del desarrollo de una exposición, para determinar su factibilidad y efectividad; no solo para una comunicación más efectiva de los contenidos de las exposiciones, sino también para intercambiar información con la gente que acude a ellas. “Los planeadores de exposiciones pueden aprender mucho de los visitantes, tanto como los visitantes pueden aprender de las exposiciones (...). El aspecto más poderoso de la evaluación es que los visitantes realmente pueden ayudar a mejorar las exposiciones” (McLean, 2011: 68-70). Cabe destacar entonces, que si bien en el modelo que propongo la evaluación pareciera que está al final de todo el proceso, estos pasos también se pueden llevar a cabo durante su desarrollo.

II. Ajustes y retroalimentación

Por otro lado, McLean también propone dos tipos de evaluación: formativa y sumativa. A la primera se refiere como “la forma más valiosa de evaluación para los planificadores de exposiciones porque incorpora a los visitantes en el proceso de desarrollo y se enfoca en maneras de mejorar y refinar una exposición durante su desarrollo” (McLean, 2011: 73). Se pueden llevar a cabo pruebas con maquetas y prototipos de los componentes de la exposición con segmentos de público muestra. Mientras que la evaluación sumativa,⁹⁸ se refiere a las exposiciones terminadas “Es usualmente un estudio que documenta cómo los visitantes usan y experimentan la exposición. Puede ayudar a determinar si los objetivos de la exposición (aprendizaje, proceso y comportamiento) fueron alcanzados y qué aprendió y experimentó el visitante durante el proceso” (McLean, 2011: 75). Todo ello para tomar decisiones de mejora.

⁹⁸ Los procedimientos de la evaluación sumativa generalmente incluyen la observación de visitantes, cómo estos recorren e interactúan en las salas de exhibición, aplicación de cuestionarios pre y post visita, y entrevistas con el personal del museo y los visitantes. (Véase McLean, 2011: 75).





CAPÍTULO 4

**Curaduría interpretativa.
Ejemplo de aplicación**

4.1 Desarrollo de la exposición temporal *Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos*

Siguiendo el Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas, a continuación presento un ejemplo de aplicación en la exposición temporal *Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos*.



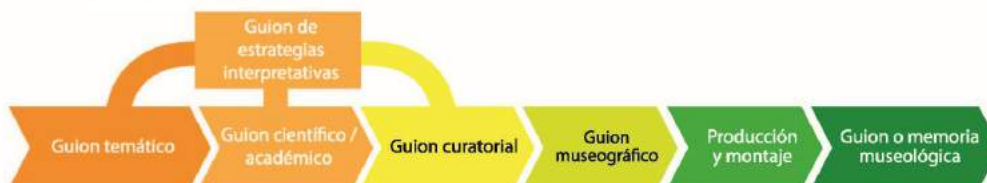
115

Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas

Fase 1. Planeación y conceptualización



Fase 2. Desarrollo de guiones



Fase 3. Evaluación y retroalimentación



4.1.1 Fase 1. Planeación y conceptualización

I. Diagnóstico y planeación

En el 2010 fui invitada por el entonces gerente del Instituto Estatal del Agua, Comité de Cuenca del Río Coatán, Mtro. David Olvera, para desarrollar la curaduría de una exposición temporal sobre conservación y mejor uso de las cuencas hidrográficas en el municipio de Tapachula, Chiapas. Así, el primer paso fue organizar reuniones de trabajo con las instituciones involucradas en el proyecto: el Comité de Cuenca del Río Coatán, el Comité de Agua

Potable y Alcantarillado de Tapachula (Coapatap), la Comisión Nacional del Agua (Conagua), la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) y autoridades locales, con el objetivo conocer sus objetivos y expectativas.

Al mismo tiempo hice un breve diagnóstico para conocer el contexto general y las condiciones en que se desarrollaría el proyecto.

1. Diagnóstico del museo, institución o sitio

Recursos humanos. En este caso no se trataba de alguna institución o museo ya establecido, sino de varias instituciones involucradas en la realización de una exposición temporal. No obstante, de cada una de ellas había perfiles que resultaban adecuados y que participarían directamente en el desarrollo del proyecto. De la UNACH, los investigadores, de la Coapatap, arquitectos e ingenieros, de Conagua local, el equipo de educación y los diseñadores, del Comité de Cuenca de Río Coatán, el Mtro. David Olvera, quien se encargó de la gestión y vinculación con todas las instituciones involucradas y autoridades locales.

Recursos materiales. Debido a la naturaleza del tema, y a que no se trataba de un museo, no existía colección alguna, ni se contaba con mobiliario o equipamiento museográfico. Respecto al inmueble y espacios, la exposición estaba planeada para presentarse dentro del campus de la Feria Internacional de Tapachula (FIT) en su edición 2010, por lo que solo se contaba con un área techada de 350 metros cuadrados.

Recursos financieros. Cada una de las instituciones aportaría una parte de presupuesto en dinero, especie y trabajo.

2. Diagnóstico de oferta cultural

La ciudad de Tapachula cuenta con escuelas a nivel básico, intermedio y superior, destacando una sede de la UNACH. En cuanto a museos, la oferta es mínima, solo hay dos: El Museo Arqueológico del Soconusco (que ha estado cerrado por varias temporadas) y el Planetario del Colegio de Bachilleres de Chiapas. Relativamente cerca también se encuentra la Zona Arqueológica de Izapa (para ese momento no contaba con cedulario o información disponible para los visitantes).

Respecto al entretenimiento, Tapachula cuenta con parques públicos urbanos, ecoturísticos, área de costa con playa y puerto, además de espacios públicos para hacer deporte, principalmente canchas para fútbol, basquetbol voleibol y beisbol; cines y plazas comerciales. No obstante, la FIT es el evento turístico y de entretenimiento más importante del año en la localidad, por lo que era una buena oportunidad presentar la exposición ahí, pues tanto el museo como el planetario reportaban baja audiencia.

3. Diagnóstico de infraestructura

La ciudad cuenta con infraestructura urbana y todos los servicios subsecuentes, por ejemplo: medios de transporte como colectivos, taxis, central de autobuses, un aeropuerto internacional y puertos comerciales en la costa. El municipio tiene frontera internacional con Guatemala y a sus puertos arriban cargas internacionales.

Con respecto a las comunicaciones, Tapachula tiene estaciones de radio y televisión local y repetidoras; también se publican algunos diarios locales. Asimismo hay diferentes dependencias de servicios de salud como la Cruz Roja Mexicana, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y Hospital General Tapachula, además de clínicas y sanatorios privados.

La ubicación de la FIT es privilegiada ya que se encuentra en el centro del municipio, cerca de la presidencia municipal y plazas comerciales, y los visitantes pueden acceder a través del transporte público o privado.

4. Diagnóstico de condiciones medioambientales

La ciudad de Tapachula se encuentra en la costa sur del estado de Chiapas; su clima es cálido todo el año y el periodo más cálido es de marzo a mayo. Los meses más lluviosos son junio y septiembre. Sin embargo, en septiembre y octubre hay lluvias copiosas y prolongadas debido a la temporada de huracanes, que provoca problemas de inundaciones en gran parte del municipio.

Las principales corrientes de agua que fluyen en su territorio son los ríos Coatán, Cuilco y Huehuetán. Hay diferentes tipos de vegetación: selva baja, mediana, bosque de encino-pino y páramo de altura. El municipio posee algunas zonas de conservación ecológica: El Cabildo-Amatán, El Gancho-Murillo y el Volcán Tacaná (Gobierno de Tapachula, 2010).

5. Diagnóstico de contexto económico-social

La ciudad de Tapachula es un municipio que pertenece a la región socioeconómica del Soconusco, considerada la capital económica del estado de Chiapas. Según datos del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), en el 2005 contaba con 282,420 habitantes, de los cuales el 48.46 por ciento eran hombres y 51.54 por ciento eran mujeres. Tapachula es la ciudad más poblada del Soconusco con una economía basada en la ganadería, el turismo, la agricultura, las comunicaciones y las finanzas públicas. El motor económico de la ciudad es su puerto, uno de los más importantes de México (INEGI, 2005).

Planeación

Como se mencionó, la exposición se presentaría en el marco de la Feria Internacional de Tapachula (FIT), del 24 de febrero al 14 de marzo de 2010, aprovechando la tradición y posicionamiento de dicho evento como el más importante y concurrido del año en el municipio.

Aunque el objetivo principal de la feria es el comercial, con una exposición ganadera y de las principales industrias de la región, también se dedican espacios que ofrecen cultura popular a través de la exhibición y venta de artesanías y presentación de actividades musicales y espectáculos.

Sin embargo, en el 2010, la iniciativa de los coordinadores de la FIT fue establecer un espacio dedicado al medio ambiente. Motivo que promovió la coordinación de diferentes instituciones de los tres niveles de gobierno (Federal, Estatal y Municipal), instituciones académicas y empresas privadas para proponer un proyecto que hablase sobre la importancia del cuidado del medio ambiente. De esta manera el Comité de Agua Potable

y Alcantarillado del Municipio de Tapachula (Coapatap), en coordinación con la Gerencia del Comité de la Cuenca del río Coatán y la Comisión Nacional del Agua (Conagua), promovieron la exposición *Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos* (Mosco y Olvera, 2010: 2-3).

Para la planeación, en las reuniones se designaron pequeños grupos o “comisiones de trabajo” que respondían a los perfiles, alcances y competencias de cada uno de los involucrados en el proyecto. Las comisiones se integraron de la siguiente manera: una de especialistas en el tema de la región, para compartir y discutir los trabajos de investigación tanto a nivel regional, nacional como internacional; otra de arquitectos e ingenieros que trabajarían con el diseño arquitectónico del espacio expositivo y con los requerimientos de ingeniería hidráulica para la exposición; una más de servicios educativos que apoyarían con los programas y actividades complementarias de la exposición, así como visitas guiadas al público; y, por último, una comisión de diseño y difusión, que desarrollaría la identidad y el material gráfico. Una vez organizado el equipo, el Mtro. David Olvera se encargó de la gestión y coordinación operativa y financiera, mientras que yo me encargué de la curaduría y de la coordinación de los aspectos propiamente museológicos de todo el proyecto.

II. Conocimiento del tema, colección o bien patrimonial

En dichas reuniones también se presentó el panorama general de la situación de las cuencas hidrográficas del municipio, su gestión, manejo, servicios, usos, problemáticas, conservación, etcétera.

Una de las principales características de Tapachula, y en general del estado de Chiapas, es que cuenta con abundante agua, lo que resulta paradójico, pues no se observa una conducta de cuidado del vital líquido por parte de sus habitantes. Por otro lado, la Coapatap destacó, que se reportaba un alto índice de adeudos ciudadanos de pago por suministro de agua potable.

Sin embargo, aunque existe un arduo trabajo en el tema (conservación del agua), muy pocos actores comprenden el valor de sus recursos y la manera en que estos se encuentran presentes, además de que no se le ha otorgado el valor a las cuencas y los servicios que estas proveen, como el suministro de agua para consumo humano y todas sus actividades productivas. De igual manera, se carece de una comprensión sobre la importancia que el líquido tiene para la vida misma y cómo es que, a través de nuestro descuido hemos logrado que día a día, la calidad, cantidad y disponibilidad de agua esté diezmada (Mosco y Olvera, 2010: 1).

III. Conocimiento del público

Era necesario conocer el perfil del público potencial, pues era la primera vez que se desarrollaría una exposición de este tipo en la historia del municipio. Por la misma razón, no había antecedentes de algún estudio de público anterior. Los organizadores de la FIT, solo pudieron darnos datos generales de los visitantes:

- ⊙ Es el evento más concurrido del año, asisten habitantes del municipio y localidades vecinas.
- ⊙ Tiene el rango de internacional debido a que también asisten visitantes de Centroamérica, principalmente de Guatemala y Honduras, por lo tanto concluimos que no era necesario el uso de otro idioma.
- ⊙ Los visitantes son muy diversos, pero a la feria asisten principalmente en familia, aunque existen actividades para públicos definidos como: discotecas nocturnas para jóvenes, espectáculos musicales para jóvenes y adultos, reuniones y presentaciones ganaderas para empresarios e industriales; las actividades familiares con niños se veían restringidas prácticamente a los juegos mecánicos y áreas de comida, exposición y venta artesanal.
- ⊙ No se conoce el promedio sobre el tiempo de visita; sin embargo, la feria solo abre por la tarde noche.
- ⊙ La venta y consumo de bebidas alcohólicas estaba permitida en prácticamente todo el campus de la feria. De hecho una de las razones por la cuales estaban en busca de más actividades familiares era porque en las últimas ediciones, ya comenzaban a tener problemas de abuso de alcohol por parte de algunos visitantes.

Con estos antecedentes concluimos que no solo que hacían falta actividades de este tipo, sino también atención a los niños, familias y escuelas. Así, determinamos que nuestro público meta serían familias y comunidad escolar de educación básica, media y media superior. Por esa razón, una de las primeras decisiones que se tomaron junto con el comité de la FIT, fue que por primera vez en su historia, abriría sus puertas por la mañana para el ingreso a la exposición de visitas escolares guiadas.

IV. Diseño general museológico-conceptual

Aunque existían diversos programas educativos (como el de la Coapatap) y campañas de concientización sobre el uso adecuado y conservación del agua (como el de la Conagua a nivel local y federal), no había ningún antecedente de otra exposición o un proyecto similar, en este municipio.

Para la conceptualización de los contenidos de la exposición, de nuevo me reuní con el equipo de trabajo para impartir un breve curso-taller sobre Curaduría interpretativa, para sensibilizarlos sobre el tema de interpretación temática y para explicar el método de trabajo a partir de los seis guiones. Así, durante el taller se decidió hacer énfasis en la situación particular que se vive en el municipio de Tapachula y el estado de Chiapas, y se definieron los temas y subtemas que se convertirían en los núcleos temáticos de la exposición, un total de cinco más una pequeña sala de conclusión:

1. El agua y yo
2. La cuenca
3. Conservación y degradación
4. Ingeniería
5. Fenómenos naturales y desastres

Cabe destacar que el tema sobre las cuencas hidrográficas, era demasiado alejado de la realidad del público, pues ni siquiera se trata de palabras de uso común. Además, en el contexto de la feria donde se presentaría, significaba una gran reto atraer a un público prácticamente nuevo y teniendo como principal competencia los juegos mecánicos y los espectáculos. Así que pensé que desde el inicio era necesario hacer una relación directa entre el tema y el público; por eso el primer núcleo temático es acerca del agua y la relación con nuestro propio cuerpo, mientras que el resto de los temas corresponden a los intereses y preocupaciones locales que expresaron los participantes del proyecto.

Determinación de los objetivos interpretativos para la exposición

Una vez definidos los temas, durante el taller trabajamos para establecer los objetivos interpretativos que propone Veverka, conocimiento, emoción y acción, traducidos a las siguientes preguntas:

- ⊙ ¿Qué esperamos que las personas aprendan?
- ⊙ ¿Qué esperamos que las personas sientan?
- ⊙ ¿Qué esperamos que las personas hagan o no hagan durante y después de la exposición?

Elaboración de mensajes, ideas rectoras o tesis

Para la elaboración de mensajes, ideas rectoras o tesis, partimos de las recomendaciones de Ham. Con mayor claridad en los objetivos de conocimiento, emoción y acción de cada uno de los temas y subtemas, procedimos a la elaboración y redacción final de la tesis central, que en este caso se convertiría en el título de la exposición y las tesis subordinadas, que a su vez se convertirían en el título de cada núcleo temático.

Cuencas hidrográficas	<i>Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos</i>
1. El agua y yo	<i>Tú eres parte de mí</i>
2. La cuenca	<i>Sumérgete en el río de la vida</i>
3. Conservación y degradación	<i>Transformando hábitos, salvando al planeta</i>
4. Ingeniería	<i>Acuatizando soluciones</i>
5. Fenómenos naturales y desastres	<i>La clave de una vida sin desastres</i>

En este punto definimos que de alguna manera, a lo largo de la visita se ocuparían los cinco sentidos, en congruencia con la tesis central o nombre de la exposición.

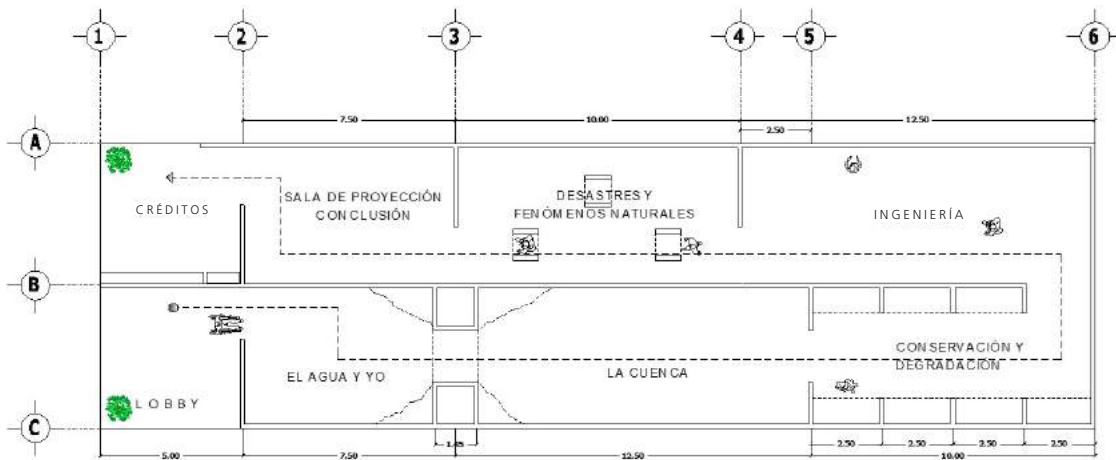
Distribución en espacio de núcleos temáticos y ruta de circulación

Para el caso de esta exposición, la FIT ofreció en donación (todos los espacios son rentados a precios comerciales), una superficie de 35 x 10 metros, es decir, 350 metros cuadrados. Se trataba de un espacio libre, sin muros, solo con columnas en los extremos que sostenían el techo, por lo tanto teníamos plena libertad para disponer de él.

Con los arquitectos trabajamos un primer boceto para distribuir los núcleos temáticos, pero solicité que hubiera un espacio al inicio que funcionara como vestíbulo para recibir

a los visitantes, dar indicaciones, organizar la visita, o como lugar de reunión; otro espacio para montar una pequeña sala de proyecciones en la parte de conclusiones; y al final otro espacio más para que los visitantes hicieran sus comentarios o tuvieran una actividad de cierre.

Se decidió que la ruta de circulación fuera unidireccional, pues aunque los temas y subtemas podían entenderse en cualquier orden, para mí era importante que los visitantes comenzaran con el tema *El agua y yo, Tú eres parte de mí*.



Plano de distribución de núcleos temáticos de la exposición: *Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos*. Coapatap, 2010.

4.1.2 Fase 2. Desarrollo de guiones

I. Guion temático

A continuación, la transcripción de la última versión del guion temático de la exposición como se presentó al comité de planeación y autoridades locales para su visto bueno.

1. Presentación del proyecto

Los organizadores de la Feria Internacional de Tapachula (FIT), junto con el Comité de Agua Potable y Alcantarillado del Municipio de Tapachula (Coapatap), en coordinación con la Gerencia del Comité de Cuenca del Río Coatán y la Comisión Nacional del Agua (Conagua), por primera vez en su historia presentarán una exposición educativa sobre el cuidado del medio ambiente. En esta ocasión se centrará en el tema del conocimiento, uso y cuidado de las cuencas hidrográficas de la región. La exposición se presentará dentro del campus y la fecha de la feria es del 24 de febrero al 14 de marzo de 2010.

A este evento acuden habitantes de la región y público de diferentes partes del país. Además, su ubicación en la zona de la frontera sur de México motiva a cientos de visitantes centroamericanos que buscan opciones de esparcimiento en la FIT.

2. Antecedentes

La FIT se creó en 1963, y surgió como la primera gran exposición agrícola, ganadera, comercial e industrial de la región. Ubicada en el estado de Chiapas, al sureste de la República mexicana y en las inmediaciones del Pacífico, en esta feria han participado, a lo largo de los años, expositores tanto regionales como nacionales. Desde que se convirtió en feria internacional participan diversos expositores se nombra a un país invitado que hace gala de sus productos y cultura. Durante la feria se llevan a cabo actividades culturales como la exhibición y venta de artesanías, así como presentaciones musicales y espectáculos. Desde hace más de cuarenta años, la FIT es la actividad comercial y cultural más importante del Soconusco.

En el 2010, por iniciativa de los coordinadores de la FIT, se designó un espacio dedicado al tema de la conservación del medio ambiente. Esto promovió la participación de diferentes instituciones de los tres niveles de gobierno (federal, estatal y municipal), instituciones académicas y empresas privadas, para proponer una exposición que hablara sobre la importancia y el cuidado de las cuencas hidrográficas de la región. De esta manera el Coapatap, en coordinación con la Gerencia del Comité de Cuenca del Río Coatán y la Conagua, unieron esfuerzos para realizar este proyecto.

3. Justificación

Son dos las causas principales que motivaron realizar por primera vez un proyecto de esta naturaleza. La primera es que las organizaciones locales encargadas del cuidado y gestión del agua de la localidad, detectaron que en la región aún no se comprende el valor y la importancia del uso racional de los recursos naturales, particularmente de las cuencas hidrográficas y los servicios que estas proveen, como el suministro de agua para consumo humano y todas sus actividades productivas. De igual manera, se carece de una comprensión sobre el papel que el agua desempeña para la vida misma y para el mantenimiento del equilibrio de los ecosistemas, por lo tanto su descuido y mal uso han ocasionado que la calidad, la cantidad y su disponibilidad estén cada vez en mayor riesgo.

La segunda razón es que en años recientes se han establecido centros de baile y se ha permitido la venta de productos alcohólicos en la FIT, con resultados negativos para la feria. Como solución para resolver ambas problemáticas, se determinó designar un espacio educativo para montar una exposición como parte de las actividades gratuitas de la feria, donde además se promueva la convivencia familiar y, por primera vez, reciba grupos escolares en horario matutino a través de visitas guiadas.

4. Objetivo general

Que el visitante comprenda la dinámica del agua en la cuenca como un sistema proveedor de servicios, de una forma clara, amena e interactiva, para que se comprometa y participe en programas de manejo, conservación y preservación, adoptando actitudes y acciones responsables para la prevención y respuesta ante desastres.

5. Objetivos específicos

1. Comprender la importancia del agua como generadora de vida y como parte de nosotros mismos.
2. Comprender la dinámica del agua en la cuenca, las diferentes partes que la componen, sus conexiones y los principales servicios que provee.

3. Analizar la importancia de la conservación de una cuenca, así como conocer algunas acciones para evitar su degradación, como la separación, reúso y reciclaje de residuos.
4. Conocer el proceso de captación, distribución y tratamiento de agua en la ciudad y las acciones que ayudan a recuperar cuencas, como reforestación, barreras vivas y presas filtrantes, entre otras.
5. Comprender la diferencia entre un fenómeno natural y un desastre socialmente construido, así como conocer las acciones a realizar antes, durante y después, así como fomentar una cultura de la prevención de desastres.

6. Índice temático

Tema principal: Conservación de cuencas hidrográficas

Tesis, mensaje central: *Agua: vida y movimiento. Deja fluir tus sentidos*

Núcleos temáticos

Tema 1. El agua y yo

Subtesis 1. *Tú eres parte de mí*

- 1.1 El agua y la vida
- 1.2 El agua es parte de mí
- 1.3 El ciclo hidrológico

Tema 2. La cuenca

Subtesis 2. *Sumérgete en el río de la vida*

- 2.1 ¿Qué es una cuenca hidrográfica?
- 2.2 Servicios ambientales de las cuencas hidrográficas

Tema 3. Conservación *versus* contaminación.

Subtesis 3. *Transformando hábitos, salvando al planeta*

- 3.1 Conservación *versus* contaminación
- 3.2 Reduce, reutiliza y recicla

Tema 4. Ingeniería

Subtesis 4. *Acuatizando soluciones*

- 4.1 Potabilización, distribución de agua y tratamiento de aguas residuales
- 4.2 Sistemas alternativos de recuperación de cuencas

Tema 5. Fenómenos naturales y desastres

Subtesis 5. *La clave de una vida sin desastres*

- 5.1 Fenómenos hidrometeorológicos
- 5.2 Fenómenos geológicos
- 5.3 Fenómenos volcánicos
- 5.4 ¿Cómo se construye un desastre?
- 5.5 Prevención de desastres

0.0 Conclusión

7. Descripción general de la colección (si aplica)

En este caso, la exposición no parte de una colección, sino de un tema, por lo tanto los dispositivos de exposición se desarrollarán a partir de las estrategias interpretativas y la museografía.

8. Propuesta general de apoyos museográficos

La exposición contará con cinco salas, más un vestíbulo para la introducción, una sala de proyecciones para la conclusión, y un área de cierre para comentarios y actividades complementarias.

Vestíbulo

- ⊙ Aquí se exhibirá un croquis de ubicación de los núcleos temáticos diferenciados por colores, mostrando la ruta de circulación e indicando las principales actividades.
- ⊙ El logotipo de la exposición estará en gran formato montado en caja de luz.
- ⊙ En el muro exterior se diseñará un mural (aprovechando el muro de 35 metros de largo) con imágenes alusivas al agua y su relación con los seres vivos.

Salas

A lo largo de las cinco salas se contará con apoyos museográficos como dioramas, maquetas, rompecabezas de gran formato, reproducción de una cuenca a escala, audiovisuales, etcétera.

Sala de proyección

Conclusión. Audiovisuales.

Espacio de cierre

Comentarios y actividades complementarias.

- ⊙ Una barra para poder escribir y un buzón gigante, donde se solicitará a los visitantes que escriban en una carta el compromiso de realizar al menos tres prácticas responsables sobre conservación del medio ambiente y prevención de desastres que hayan aprendido durante la exposición.
- ⊙ Libro de comentarios.
- ⊙ Créditos de la exposición.
- ⊙ Espacio para realizar alguna actividad complementaria.

9. Propuesta de actividades complementarias

- ⊙ Programa de capacitación para guías, dirigido a personal de educación ambiental y cultura del agua de Coapatap y estudiantes voluntarios de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- ⊙ Programa de visitas guiadas matutinas dirigidas a escuelas de educación básica, media y media superior del municipio.⁹⁹

⁹⁹ Para las actividades complementarias se sumaron otras organizaciones y se llevaron a cabo conferencias, varios talleres relacionados con el tema y una campaña de reforestación; sin embargo, estas actividades no fueron diseñados desde la curaduría y por lo tanto no se presentaron en este guion.

II. Guion de estrategias interpretativas

Este guion se organizó en una tabla, siguiendo el orden del guion temático. Se especifican los objetivos interpretativos de conocimiento, emoción y acción de cada uno de los temas y subtemas, y se definen las estrategias interpretativas (uso de los sentidos, estilos de aprendizaje y actividades), con los cuales se pueden ejemplificar, aplicar, reforzar, explicar, etc., los contenidos de la exposición.

Tema	Subtema	Objetivos conocimiento	Objetivos emoción	Objetivos acción / Estrategias interpretativas
0. Introducción	0.0 Bienvenida e introducción	<ul style="list-style-type: none"> • Dar la bienvenida al público. • Introducir la exposición. Sintetizar los cinco núcleos temáticos. • Presentar la distribución de salas en un croquis. • Hacer recomendaciones de visita. 	Curiosidad expectación	
1. El agua y yo	0.1 El agua y la vida	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes comprendan qué es el agua, su composición química y sus tres estados físicos. • Que los visitantes observen que la vida en la Tierra surgió a partir del agua. 	Curiosidad asombro	Sentidos: ver, tocar. <ul style="list-style-type: none"> • Los visitantes podrán armar moléculas de agua con átomos de hidrógeno y oxígeno a gran escala. • Mostrar un globo terráqueo con la distribución del agua. • Mostrar en un mural a gran escala imágenes de la gran variedad de formas de vida de la Tierra.
	0.2 El agua es parte de mí	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes reconozcan cómo el agua forma parte del cuerpo humano. 	Asombro	Sentidos: ver, tocar. <ul style="list-style-type: none"> • Los visitantes podrán armar un rompecabezas en gran formato donde se muestra el porcentaje de agua en nuestro cuerpo según la edad.
	0.3 El ciclo hidrológico	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes comprendan el ciclo del agua. • Que los visitantes comprendan cómo el agua regula la temperatura de la Tierra y de nuestro cuerpo. 	Curiosidad	Sentidos: ver, tocar. <ul style="list-style-type: none"> • Un planisferio en gran formato con el ciclo y usos del agua con preguntas cuyas respuestas podrán descubrir; los visitantes levantarán una tapa para conocer las respuestas correctas.
2. La cuenca	2.1 ¿Qué es una cuenca hidrográfica?	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes aprendan qué es una cuenca hidrográfica y su importancia. 	Asombro curiosidad	Sentidos: ver, tocar, escuchar. <ul style="list-style-type: none"> • Reproducción a escala del volcán Tacaná para mostrar las cuencas, sus escurrimientos y el recorrido que hace el agua desde el volcán hasta el mar. • Los visitantes podrán tocar y observar los elementos que conforman la cuenca.

Tema	Subtema	Objetivos conocimiento	Objetivos emoción	Objetivos acción / Estrategias interpretativas
	2.2 Servicios ambientales	<ul style="list-style-type: none"> Que los visitantes conozcan los servicios ambientales que las cuencas hidrográficas proveen a los humanos. 		<p>Sentidos: ver, tocar.</p> <ul style="list-style-type: none"> Cédulas de cápsula con datos curiosos y sorprendentes (¿sabías qué?), sobre los servicios ambientales que las cuencas nos ofrecen a los humanos. Una pequeña cabina para asomar la cabeza con un espejo que diga “el mayor depredador del planeta”.
3. Conservación versus contaminación	3.1 Conservación versus contaminación	<ul style="list-style-type: none"> Que los visitantes distingan las diferencias entre conservación y deforestación de bosques. Que los visitantes distingan las diferencias entre conservación y contaminación de ríos. Que los visitantes distingan las diferencias entre tiraderos a cielo abierto y separación para reuso y reciclaje de residuos. 	Asombro tristeza esperanza	<p>Sentidos: ver, oler.</p> <ul style="list-style-type: none"> En esta sala el visitante podrá observar los contrastes de escenarios distintos: un bosque conservado <i>versus</i> un bosque deforestado, un río limpio <i>versus</i> un río contaminado, un tiradero de basura a cielo abierto <i>versus</i> ejemplos de cómo se pueden reusar y reciclar algunos residuos. Al inicio de esta sala solo habrá una cédula que invite al visitante a observar las diferencias entre los escenarios y a reflexionar ¿cuál prefiere? y ¿qué acciones puede realizar por conservarlos? En el escenario de río limpio <i>versus</i> río contaminado habrá muestras de agua limpia y contaminada. Los visitantes podrán distinguir las diferencias de color, densidad y olor.
	3.2 Reduce, reutiliza y recicla	<ul style="list-style-type: none"> Que los visitantes aprendan a separar los residuos en orgánicos, inorgánicos reciclables e inorgánicos no reciclables. 	Curiosidad	<p>Sentidos: ver, tocar.</p> <ul style="list-style-type: none"> Los visitantes tendrán piezas de rompecabezas tamaño carta con imágenes de residuos orgánicos, inorgánicos reciclables e inorgánicos no reciclables y tendrán que clasificarlas en los contenedores correctos.



Tema	Subtema	Objetivos conocimiento	Objetivos emoción	Objetivos acción / Estrategias interpretativas
4. Ingeniería	4.1 Potabilización, distribución de agua y tratamiento de aguas residuales	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes conozcan el proceso de extracción, potabilización y distribución de agua para uso doméstico. • Que los visitantes conozcan el proceso de tratamiento de aguas residuales. 	Sorpresa asombro curiosidad	<p>Sentidos: ver, tocar, probar.</p> <ul style="list-style-type: none"> • En esta sala habrá una maqueta de la región del Tacaná mostrando los niveles, las cuencas de la zona y la ubicación de la ciudad de Tapachula. • Otra maqueta de una planta potabilizadora de agua que presenta la ubicación de las cuencas y pozos de extracción de agua del municipio. • En esta sala se exhibirá la ambientación de una azotea con tinacos y lavaderos. Se mostrará una instalación de agua completa con agua corriente donde los visitantes podrán observar el sistema hidráulico de agua potable y aguas residuales. • Se instalará un filtro de agua que muestre el proceso de purificación de agua. Los visitantes podrán beber agua purificada.
	4.2 Sistemas alternativos de recuperación de cuencas	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes conozcan los principales y sencillos métodos de recuperación de cuencas. 	Curiosidad	<p>Sentidos: ver, tocar.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se instalará un esquema en gran formato donde se presenten los métodos más comunes de recuperación de cuencas. • Los visitantes podrán conocer los métodos en un tablero oprimiendo un botón que encenderá y mostrará en el esquema en qué consiste cada uno.
5. Fenómenos naturales y desastres	5.1 Fenómenos hidrometeorológicos	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes comprendan las causas de los fenómenos hidrometeorológicos que afectan al municipio de Tapachula: tormentas y huracanes. 	Asombro	<p>Sentidos: ver, escuchar, sentir.</p> <ul style="list-style-type: none"> • En esta sala habrá tres cabinas con los tipos de fenómenos naturales más comunes en el municipio de Tapachula. • Los visitantes podrán experimentar en la cabina de tormentas y huracanes los sonidos, las luces de relámpagos y la sensación de agua.
	5.2 Fenómenos geológicos	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes comprendan las causas de los fenómenos geológicos que afectan al municipio de Tapachula: terremotos. 	Asombro	<p>Sentidos: ver, escuchar, sentir.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los visitantes podrán experimentar en la cabina de terremotos el movimiento del piso, los sonidos y observarán imágenes de un sismo.
	5.3 Fenómenos volcánicos	<ul style="list-style-type: none"> • Que los visitantes comprendan las causas de los fenómenos geológicos que afectan al municipio de Tapachula: erupción del volcán Tacaná. 	Asombro	<p>Sentidos: ver, escuchar</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los visitantes podrán experimentar en la cabina de erupción de un volcán, los sonidos, las luces y las imágenes de un volcán en erupción.

Tema	Subtema	Objetivos conocimiento	Objetivos emoción	Objetivos acción / Estrategias interpretativas
	5.4 ¿Cómo se construye el desastre?	<ul style="list-style-type: none"> Que los visitantes comprendan la diferencia entre fenómenos naturales y desastres socialmente contruidos. 	Tristeza miedo compasión reflexión	Sentidos: ver <ul style="list-style-type: none"> Se convocará a la comunidad para la donación de imágenes del huracán Stan con el fin de exhibirlas en la exposición. Los visitantes identificarán en las fotografías, las causas humanas que agudizaron los efectos nocivos del huracán Stan.
	5.5 Prevención de desastres	<ul style="list-style-type: none"> Que los visitantes conozcan las principales acciones para la prevención de desastres asociados a fenómenos naturales. 	Esperanza reflexión	Sentidos: ver. <ul style="list-style-type: none"> Los visitantes identificarán las acciones: <ul style="list-style-type: none"> » Aprende » Comparte y participa » Prepárate
Conclusión		<ul style="list-style-type: none"> Que los visitantes comprendan y reflexionen sobre la importancia de la conservación del agua y el medio ambiente, y reflexionen sobre las acciones que pueden llevar a cabo para la conservación. 	Alegría esperanza satisfacción	Sentidos: ver, escuchar. <ul style="list-style-type: none"> Esta sala se adaptará especialmente para la proyección de un video. Se proyectarán dos videos muy cortos. En el primero se reforzarán las cinco temáticas de la exposición y se promoverán algunas acciones inmediatas para la conservación. Duración: 3 minutos. El segundo video proyectará un musical emotivo con el tema "Tú eres parte de mí". Duración: 2 minutos.
	Espacio de cierre			<ul style="list-style-type: none"> Se montará una barra para poder escribir y un buzón gigante, donde se solicitará a los visitantes que escriban en una carta el compromiso de realizar al menos tres prácticas responsables sobre conservación del medio ambiente y prevención de desastres que hayan aprendido durante la exposición. Libro de comentarios. Créditos de la exposición. Espacio para llevar a cabo alguna actividad complementaria.

III. Guion científico

La investigación científica se desarrolló conforme a los contenidos del guion temático. Los especialistas apoyaron con la información disponible y yo me dispuse a integrarla e investigar por mi cuenta, además de recopilar imágenes, esquemas, fotografías, y material gráfico para el desarrollo museográfico.

Por cuestiones de espacio no reproduzco el texto aquí, pero como sugiero en la metodología, este documento es la investigación “pura” de los temas, con referencias de autores, citas, etc., es decir un documento académico formal.

IV. Guion curatorial

Como lo he recomendado, este guion se puede organizar fácilmente en forma de tabla, en él se sintetizan los contenidos del guion científico en forma de cédulas, las cuales deben estar clasificadas y jerarquizadas conforme a su contenido.¹⁰⁰ Se organiza conforme al índice temático y se vinculan con las estrategias interpretativas ya definidas en el guion anterior.

Para esta exposición no hubo colección, por lo tanto no se preparó una *lista de obra*, y por ello no aparecerá en el guion siguiente. A continuación presento sólo un ejemplo de cédulas de cada sala de la exposición, advierto que no se trata de la versión completa del guion curatorial.

Finalmente, cabe destacar que todos los contenidos de este guion fueron revisados y aprobados por los especialistas en el tema.

¹⁰⁰ Véase en el capítulo cinco de este texto: Tipología y criterios de contenido para cédulas interpretativas.

Vestíbulo

Introducción

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento</p> <p>Dar la bienvenida al público.</p> <p>Introducir la exposición. Sintetizar los cinco núcleos temáticos.</p> <p>Presentar la distribución de salas en un croquis.</p> <p>Emoción Curiosidad expectación</p> <p>Acción</p>	<p>Cédula introductoria general</p> <p>Agua: vida y movimiento. Deja fluir tus sentidos.</p> <p>Cada día se pierden miles de hectáreas de bosques y selvas, se extinguen decenas de especies de animales y plantas, y cada vez más ríos, lagos y mares se contaminan en todo el planeta.</p> <p>Como consecuencia, estamos sufriendo cambios bruscos de temperatura, escasez de agua, los suelos están dejando ser fértiles, y cada vez son más frecuentes y más intensos los “desastres”.</p> <p>La clave para asegurar nuestra sobrevivencia y la de generaciones futuras está en aprender a utilizar de manera responsable y equilibrada nuestros recursos naturales, particularmente el agua, fuente de toda la vida.</p> <p>Por ello te invitamos a que descubras que el Agua es parte de ti, a que te Sumerjas en el río de la vida, que Transformes tus hábitos para salvar al planeta y a que apliques soluciones para lograr Una vida sin desastres; pero sobre todo, que a lo largo de esta experiencia, <i>Dejes fluir tus sentidos.</i></p> <p>151 pp.</p>	<p>Cédula de plano y recomendaciones</p> <p>Plano con la distribución espacial de las salas diferenciadas por colores, con las tesis o mensajes de cada sala, mostrando los puntos de interés y haciendo recomendaciones de la visita.</p>	<p>Caja de luz con el logo de la exposición.</p> <p>En la pared externa se pintará un mural con el título y la tesis central de la exposición.</p>



Sala 1

1. El agua y yo

1.1 El agua y la vida

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes comprendan qué es el agua, su composición química y sus tres estados físicos.</p> <p>Emoción Curiosidad</p> <p>Acción Los visitantes reconocerán cómo se forma una molécula de agua.</p>	<p>Cédula temática</p> <p>¿Qué es el agua?</p> <p>Alguna vez te has preguntado ¿qué es el agua?, o ¿de qué está hecha? Los científicos explican que el agua es una sustancia que en su estructura más básica, la molécula, está hecha de tres átomos, dos de hidrógeno y uno de oxígeno y lo representan como H₂O.</p> <p>Frecuentemente llamamos agua a su forma más común, la líquida, pero el agua tiene la maravillosa cualidad de convertirse también en estado gaseoso-vapor y en estado sólido-hielo.</p> <p>75 pp.</p>	<p>Los visitantes podrán armar moléculas de agua con átomos de hidrógeno y oxígeno a gran escala.</p>	<p>Las piezas estarán disponibles en un contenedor.</p>

Sala 2

2. La cuenca

2.1 ¿Qué es una cuenca hidrográfica?

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes aprendan qué es una cuenca hidrográfica y su importancia.</p> <p>Emoción Curiosidad asombro</p> <p>Acción Los visitantes podrán tocar y observar los elementos que conforman la cuenca.</p>	<p>Cédula Introdutoria al núcleo temático</p> <p>Sumérgete en el río de la vida</p> <p>¿Qué es una cuenca hidrográfica?</p> <p>Una cuenca es un “hueco”, pero cuando hablamos de una cuenca hidrográfica nos referimos a un “hueco con agua” de dimensiones gigantescas.</p> <p>Es el espacio natural que queda entre los cerros o terrenos donde se reúne el agua que escurre de la lluvia formando lagos, pantanos o cauces como ríos que pueden desembocar en el mar.</p> <p>Las cuencas hidrográficas son muy importantes porque gracias al agua se genera una gran diversidad de plantas y animales. Para los especialistas, una cuenca hidrográfica también la conforman los grupos humanos que se asientan a su alrededor.</p> <p>96 pp.</p>	<p>Reproducción a escala del volcán Tacaná para mostrar las cuencas, sus escurrimientos y el recorrido que hace el agua desde el volcán hasta el mar.</p>	<p>Instalación hidráulica para que haya agua corriente desde la cima hasta la playa.</p>

Sala 3

3. Conservación *versus* contaminación

3.1 Conservación *versus* contaminación

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes distingan las diferencias entre conservación y deforestación de bosques; conservación y contaminación de ríos; y diferencias entre tiraderos a cielo abierto y separación para reuso y reciclaje de residuos.</p> <p>Emoción Asombro tristeza esperanza</p> <p>Acción Los visitantes podrán observar contrastes entre escenarios y por medio del olfato, distinguir las diferencias entre agua limpia y contaminada.</p>	<p>Cédula de acción</p> <p>Observa, piensa y aplica</p> <p>En esta sala te invitamos a que hagas tres actividades:</p> <p>PRIMERO: <i>observa</i> cuidadosamente los diferentes escenarios.</p> <p>SEGUNDO: <i>piensa</i> cuáles son las diferencias entre cada escenario, cuáles prefieres y las soluciones posibles.</p> <p>TERCERO: <i>aplica</i> soluciones cuando llegues a tu casa y en tu vida diaria.</p> <p>44 pp.</p>	<p>En esta sala el visitante podrá observar los contrastes de escenarios distintos: un bosque conservado versus un bosque deforestado, un río limpio versus un río contaminado, un tiradero de basura a cielo abierto versus ejemplos de cómo se pueden reusar y reciclar algunos residuos.</p> <p>En el escenario de río limpio versus río contaminado habrá muestras de agua limpia y contaminada. Los visitantes podrán distinguir las diferencias de color, densidad y olor.</p>	<p>Esta cédula se colocará al inicio de la sala en un lugar donde todos la puedan leer antes de ver los escenarios.</p>



Sala 4

4. Ingeniería

4.1 Potabilización, distribución de agua y tratamiento de aguas residuales

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes conozcan el proceso de extracción, potabilización y distribución de agua para uso doméstico. Que los visitantes conozcan el proceso de tratamiento de aguas residuales.</p> <p>Emoción Sorpresa asombro curiosidad</p> <p>Acción Los visitantes podrán accionar el sistema hidráulico abriendo y cerrando las llaves.</p>	<p>Cédula de sección</p> <p>Agua limpia, agua sucia</p> <p>¿Alguna vez te has preguntado cómo llega agua limpia a tu casa?, y ¿qué pasa con el agua sucia después de que la utilizamos?, ¿qué hay detrás de una llave, de la regadera, o de la coladera?</p> <p>Bueno, antes de empezar, es importante saber que tener agua limpia y constante en la comodidad de las casas es un lujo que muy pocos seres humanos se han podido dar a lo largo de toda la historia. De hecho, aun hoy día es un servicio del que pocos gozan en el mundo entero.</p> <p>91 pp.</p>	<p>En esta sala se presentará la ambientación de una azotea con tinacos y lavaderos. Se mostrará una instalación de agua completa con agua corriente donde los visitantes podrán observar el sistema hidráulico de agua potable y aguas residuales.</p>	<p>Instalación hidráulica de agua potable y aguas residuales.</p> <p>El sistema de tuberías será transparente para poder observar el paso del agua.</p>

Sala 5

5. Fenómenos naturales y desastres

5.1 ¿Cómo se construye un desastre?

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes comprendan la diferencia entre fenómenos naturales y desastres socialmente construidos.</p> <p>Emoción Esperanza reflexión</p> <p>Acción Los visitantes identificarán las causas humanas que provocan desastres.</p>	<p>Cédula de cierre o conclusión de núcleo temático</p> <p>Somos un desastre</p> <p>En realidad no existen los desastres naturales, sino fenómenos naturales que pueden afectar o dañar al ser humano y su entorno.</p> <p><i>Somos nosotros quienes creamos un desastre al no seguir las medidas preventivas adecuadas, somos nosotros quienes hemos alterado nuestro medio ambiente provocando su desequilibrio.</i></p> <p>Causamos el desastre con prácticas incorrectas e irresponsables, ponemos en riesgo el patrimonio, la seguridad, la salud y hasta la propia vida; además, provocamos efectos negativos como contaminación y deterioro ecológico.</p> <p>¿Qué harás tú para cambiar esto? 84 pp.</p>	<p>Se convocará a la comunidad para la donación de imágenes del huracán Stan para exhibirlas en la exposición.</p> <p>Los visitantes identificarán en las fotografías, las causas humanas que agudizaron los efectos nocivos del huracán Stan.</p>	<p>Algunas fotografías se presentarán en gran formato.</p>

Sala de proyección

0.0 Conclusión

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento</p> <p>Emoción Alegría esperanza satisfacción</p> <p>Acción Los visitantes observarán y escucharán un audiovisual.</p>	<p>Ficha técnica</p> <p>Video 1 Duración: 3 minutos</p> <p>Video 2 Duración: 2 minutos</p>	<p>Se proyectarán dos videos muy cortos En el primero se reforzarán las cinco temáticas de la exposición y se promoverán algunas acciones inmediatas para la conservación. Duración: 3 minutos.</p> <p>El segundo video proyectará un musical emotivo con el tema "Tú eres parte de mí". Duración: 2 minutos.</p>	<p>Esta sala se adaptará especialmente para la proyección de un video y asientos para los visitantes.</p>

Espacio de cierre

0.0 Conclusión

Objetivos interpretativos	Cedulario	Estrategias interpretativas / Apoyos museográficos	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento</p> <p>Emoción Reflexión</p> <p>Acción Que los visitantes escriban sus compromisos de conservación.</p>	<p>Cédula de cierre o conclusión general</p> <p>Ahora te toca a ti</p> <p>A pesar de que el agua es un recurso natural tan importante, desafortunadamente no le hemos dado el valor que merece, pues cada día se desperdician grandes cantidades y se contaminan cada vez más ríos, lagos y mares en todo el mundo.</p> <p>Sin embargo, está en nuestras manos transformar nuestros hábitos y aplicar soluciones, pues cada esfuerzo, por pequeño que parezca, es muy valioso y tendrá efectos positivos ahora y en el futuro.</p> <p>Esperamos que hayas disfrutado de esta experiencia. Agradecemos tu visita y recuerda que Ahora te toca a ti tomar acciones y hacer la diferencia.</p> <p>97 pp.</p>	<p>Se montará una barra para poder escribir y un buzón gigante, donde se solicitará a los visitantes que escriban en una carta el compromiso de realizar al menos tres prácticas responsables sobre conservación del medio ambiente y prevención de desastres que hayan aprendido durante la exposición.</p>	<p>Libro de comentarios.</p> <p>Créditos de la exposición.</p> <p>Espacio para llevar a cabo alguna actividad complementaria.</p>

Lista de obra y guion curatorial con colección

Dado que en la exposición *Agua vida y movimiento: deja fluir tus sentidos* (2010) —aquí utilizada como ejemplo de aplicación—, no partía de una colección, a continuación presentaré un fragmento del guion que se desarrolló para la reestructuración del Museo de Sitio Castillo de Teayo, Veracruz (2015), en donde como parte de la curaduría se hizo selección piezas en una lista de obra y se incluyó posteriormente en este mismo formato de guion curatorial.

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015

Lista de obra (fragmento)

Núm.	Tema	Subtema	Nombre	Medidas	Fecha	Imagen	Observaciones
1	Los huastecos	Características físicas	Fragmento de cerámica	15 x 17	Posclásico		Detalle de rostro con dientes aserrados.
2	Los huastecos	Características físicas	Fragmento de cerámica	6.00 x 7.20 x 2.60	900 d. C. 1521 d. C. (rango amplio)		Detalle de rostro con dientes aserrados.
3	Los huastecos	Características físicas	Cráneo con dientes aserrados	20 x 20	Posclásico		Dientes aserrados en forma de punta.
4	Los huastecos	Características físicas	Cráneo con deformación craneana	21 x 20	Posclásico		Dientes aserrados en tres puntas.
5	Los huastecos	Características físicas	Sello o pintadera	14 x 9 x 4	Posclásico		

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015

Núcleo temático 1

1. Los huastecos

1.2 Características físicas

Objetivos interpretativos	Cedulario	Obra / Estrategias interpretativas	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes reconozcan las características físicas de los huastecos del pasado.</p> <p>Emoción Curiosidad sorpresa</p> <p>Acción Los visitantes identificarán las principales características físicas de los huastecos: dientes aserrados, deformación craneana de la elite, uso de nariguera.</p>	<p>Cédula conjunto</p> <p>¿Cómo se veían los huastecos de antes?</p> <p>Lo que sabemos de la apariencia de los antiguos huastecos es principalmente gracias a los códices, la escultura, la cerámica, la pintura y los esqueletos que dejaron.</p> <p>Los huastecos se distinguen porque deformaban intencionalmente sus cabezas (cuando eran bebés), limaban sus dientes principalmente para darles forma de punta, perforaban su nariz y las orejas para utilizar adornos. También les gustaba decorar su cuerpo con pintura y se hacían cortes en la piel para dejar cicatrices.</p> <p>Hoy seguimos practicando algunas de esas costumbres. ¿Cuáles sí? ¿Cuáles no? Observa las piezas e identifica las características de los huastecos.</p> <p>101 pp</p>		 <p>Los objetos se montarán en conjunto.</p>



Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015

Núcleo temático 1

1. Los huastecos

1.2 Características de la cerámica

Objetivos interpretativos	Cedulario	Obra / Estrategias interpretativas	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que los visitantes reconozcan las características de la cerámica huasteca del pasado en dos sentidos: manufactura y representación humana.</p> <p>Emoción Curiosidad sorpresa</p> <p>Acción Los visitantes podrán comparar la cerámica del pasado con la actual cerámica de la región.</p>	<p>Cédula de conjunto</p> <p>Desde la antigüedad las manos huastecas modelan y decoran cerámica fina.</p> <p>La cerámica huasteca destaca por sus figurillas con forma humana, principalmente femenina, donde observamos rasgos inconfundiblemente huastecos: mujeres casi desnudas con el cuerpo decorado con tatuajes.</p> <p>También se distingue por su finura y resistencia, pues es muy delgada, pero al mismo tiempo dura. Asimismo su decoración es especial, sobresale por el color crema natural del barro y su decorado con pintura negra.</p> <p>Esta técnica sobrevive hasta nuestros días en algunos lugares de la región. ¿Conoces algún artesano o artesana que haga piezas parecidas?</p> <p>84 pp.</p>		 <p>Los objetos se mostrarán en conjunto.</p>

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015

Núcleo temático 4

4. Dioses

4.1 Ciclo agrícola

Objetivos interpretativos	Cedulario	Obra / Estrategias interpretativas	Especificaciones/ Observaciones
<p>Conocimiento Que el público conozca, comprenda y relacione las analogías entre deidades de Mesoamérica con influencia huasteca.</p> <p>Emoción Sorpresa asombro</p> <p>Acción Identificar los rasgos característicos del dios, Xipe Tótec.</p>	<p>Cédula de objeto</p> <p>Xipe Tótec, “nuestro señor desollado”</p> <p>El ritual dedicado a Xipe Tótec, consistía en matar y desollar (arrancar la piel) a muchos cautivos; con esta piel se vestían los sacerdotes para las fiestas y rituales. Estos actos estaban relacionados con la fertilidad del maíz; representaban el final y el comienzo de un ciclo; la muerte y la vida; la renovación mediante una capa de piel; el cambio de la tierra seca a la tierra verde y fértil.</p> <p>73 pp</p>	 	<p>Pieza clave. Se debe iluminar individualmente con una vista de 360 grados.</p> <p>Cercana a a la pieza clave se montará la reproducción de una ilustración de un códice, donde aparece un sacerdote con indumentaria de Xipe Tótec.</p> <p>Los visitantes podrán comparar e identificar las características de este dios.</p>



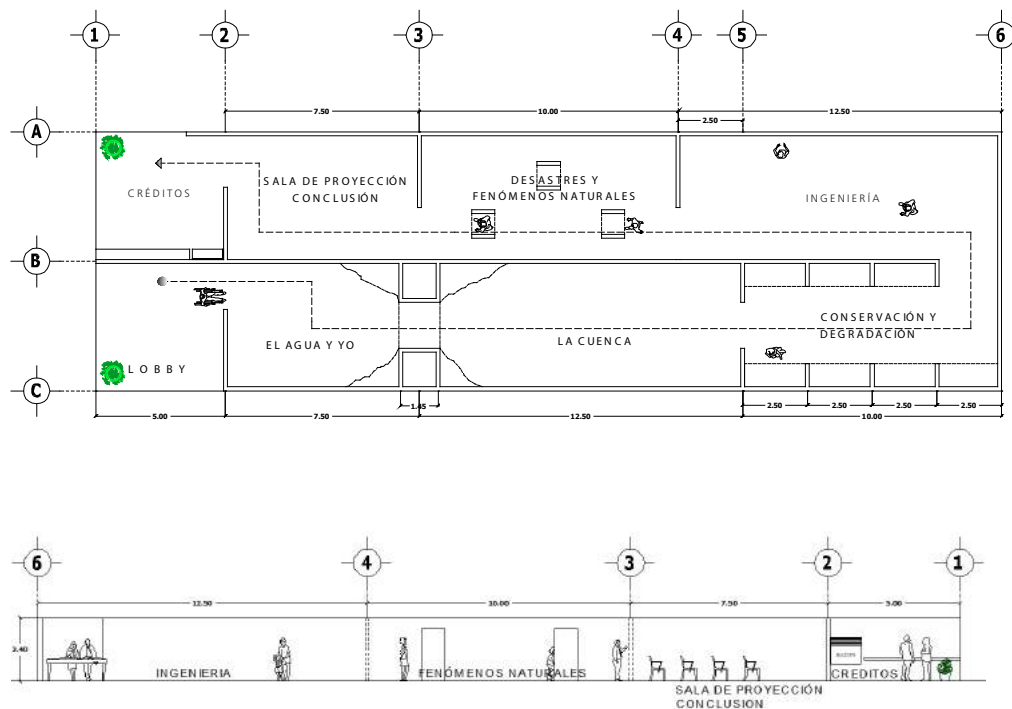
V. Guion museográfico

Regresando a la exposición *Agua vida en movimiento...*, como ya mencioné, en este proyecto no participó ningún especialista formado en museografía; sin embargo, con las propuestas que se hicieron desde la curaduría, los arquitectos, ingenieros y diseñadora gráfica asignados en el equipo de trabajo, desarrollaron los apartados que propongo en la tipología del guion museográfico: diseño arquitectónico y gráfico, aunque no hubo necesidad propiamente de diseño industrial.

Ejemplos de algunos elementos:

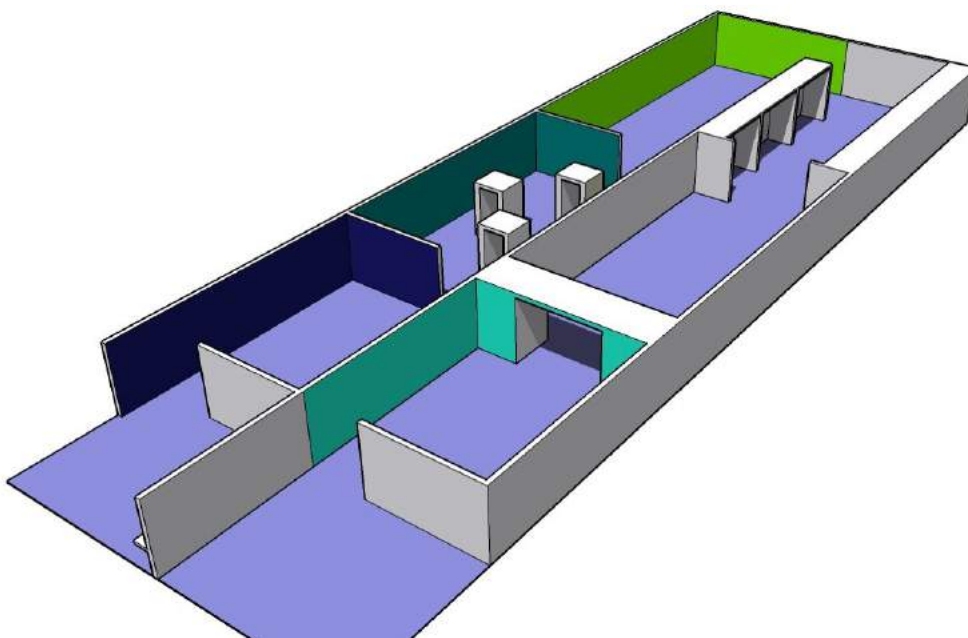
Diseño arquitectónico

Distribución de núcleos temáticos y ruta de circulación.



Plano y alzado de la distribución de núcleos de la exposición *Agua: vida en movimiento. Deja fluir tus sentidos*, Coapatap (2010).

Diseño arquitectónico



Isométrico de la distribución de núcleos de la exposición *Agua: vida en movimiento. Deja fluir tus sentidos*, Coapatap (2010).

Diseño gráfico

Se determinaron los elementos generales para conformar la imagen gráfica de la exposición: gama cromática, tipografía, ilustraciones, etcétera.

Diseño de la identidad gráfica de la exposición



- ⊙ Diseño de logo
- ⊙ Diseño de cedulario
- ⊙ Diseño de ilustraciones
- ⊙ Diseño de materiales de difusión

Logo *Agua: vida en movimiento*. Coapatap (2010).

Diseño industrial

Para esta exposición no hubo necesidad de diseñar mobiliario para colecciones, pero se realizaron diferentes tipos de diseños especiales, por ejemplo:

- ⦿ Cajas de luz para algunos cedularios e ilustraciones.
- ⦿ Reproducción a escala del volcán Tacaná y sistema de cuencas.
- ⦿ Cabinas mostrando los tipos de fenómenos naturales más comunes en el municipio de Tapachula.

VI. Guion museológico o memoria museológica

El guion o memoria museológica es la integración y compendio de los guiones anteriores más la documentación de todo el proceso, tanto de montaje y desmontaje, gestión, difusión, actividades paralelas, administración etc. No obstante, sólo pude integrar una carpeta electrónica con esta lógica, pues no tuve acceso a todos los elementos, sobre todo en lo que refiere a costos y gestión. Como mi presencia en Tapachula no era permanente, me trasladé en varias ocasiones para impartir el taller y diseñar el proyecto; posteriormente para la supervisión del montaje, inauguración y capacitación de guías para las visitas, pero no estuve presente en el desmontaje ni en las actividades paralelas, ni para recopilar y sistematizar las cartas compromiso y el libro de comentarios; por lo tanto, este guion-memoria no está completo.

Sin embargo, la sistematización de los elementos con los que cuento, me permitió, hacer un análisis personal de esta experiencia y recuperar los elementos más valiosos, así como aprender de los desaciertos, para la formulación y desarrollo de las siguientes exposiciones.

4.1.3 Fase 3. Evaluación y retroalimentación

I. Evaluación

Debido a la duración de la exposición (en un principio solo se tenía pensado presentarla 19 días), a la falta de personal especializado y/o capacitado y a la falta de presupuesto, no se concluyó el diseño de estrategias de evaluación o estudios de público. Desde el inicio solo se tenían contemplados el buzón de cartas compromiso y el libro de comentarios, para posteriormente sistematizar los resultados.

No obstante, el Mtro. Olvera me invitó a participar en un artículo que estaba preparando para hablar sobre la experiencia y resultados de esta exposición, al que decidió titular: *“Agua: vida y Movimiento. Deja fluir tus sentidos. Una experiencia en el manejo de la cuenca del Río Coatán, Chiapas”*, 2010.¹⁰¹

Como lo habíamos previsto, una manera muy sencilla de observar algunas impresiones del público era mediante las cartas compromiso que debían dejar al final de la exposición en el buzón gigante, además de sus opiniones en el libro de comentarios. Al respecto Olvera apunta:

¹⁰¹ Mi participación en este artículo se centró en la descripción metodológica del proyecto, mientras que Olvera se enfocó en la descripción de la gestión y los resultados.

Para sellar los compromisos del cuidado del agua, a cada visitante le fue entregada una planta viva patrocinada por Agromod (empresa privada de reproducción de plantas). De igual manera, el sello del compromiso quedó grabado en los libros de visitas que se colocaron al final de la exposición. Con estos mecanismos se pudo comprobar que la exposición la visitaron alrededor de 25,000 personas de todas las edades, niveles socioeconómicos y culturales. Destaca la participación de 30 escuelas de nivel preescolar, primaria, secundaria, bachillerato y universidad, personalidades de la política local, social y cultural de la región. También visitaron la exposición representantes de la Organización de las Naciones Unidas y de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (Mosco y Olvera, 2010: 7).

En relación con los comentarios Olvera destaca:

En los libros de visita quedó de manifiesto, por diferentes visitantes, la sorpresa de conocer la importancia del agua, el entendimiento de las cuencas y la necesidad de prevenir el riesgo de desastres. Se destaca, también, la inquietud por tener más espacios parecidos y el compromiso que se adquiere en la visita a la exposición (Mosco y Olvera, 2010: 8).

Durante la exposición, los núcleos temáticos se planearon de tal forma que el público pudiera abordar el tema de las cuencas desde lo particular, el agua como parte de uno mismo, hasta lo general, el agua en el medio ambiente y su importancia, sus usos, así como tomar conciencia sobre los desastres asociados con ella.

Un aspecto que a mí me sorprendió aprender acerca de los fenómenos naturales, fue el hecho de que utilizamos erróneamente el término “desastres naturales”, pues estos en realidad no existen, lo correcto es llamarlos “fenómenos naturales”, los cuales han ocurrido siempre, mucho antes de la aparición de nosotros como especie en este planeta. En realidad se trata de “desastres socialmente construidos”, es decir, son consecuencia de malas prácticas ambientales y una falta de cultura de la prevención. Y si hago hincapié en este punto, es debido a que este era justamente el mensaje que queríamos dejar en los visitantes, y resultó una sorpresa que las organizaciones y autoridades sobre el tema también mostraran interés en este proyecto.

Otro logro fueron las críticas de los representantes del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD),¹⁰² quienes consideraron de gran valor para su proyecto de reducción de riesgo de desastres, iniciativas como esta exposición. A dichos comentarios se sumaron los expuestos por la Secretaría de Protección Civil del Estado de Chiapas y los representantes de la Cruz Roja local. Por otro lado, la exposición sirvió de marco para celebrar el Día Mundial del Agua, razón por la que se realizaron conferencias y actividades alusivas durante los días 22 al 24 de marzo (Mosco y Olvera, 2010: 8).

¹⁰² Que tienen una sede regional en San Cristóbal de la Casas, Chiapas.

En mi opinión, el resultado más positivo de la exposición fue el hecho de que estaba prevista para presentarse solo los días de la feria, del 24 de febrero al 14 de marzo de 2010, es decir, 19 días, sin embargo:

Cabe mencionar que debido al éxito de la exposición, los organizadores de la feria decidieron que permaneciera en las mismas instalaciones, aun cuando la FIT ha dado por terminadas sus actividades. Esta posibilidad fue gracias al interés del presidente de la feria y el director del Coapatap, actores clave en la cuenca del río Coatán, quienes se encuentran sensibilizados y comprometidos con el manejo integrado de las cuencas (Mosco y Olvera, 2010: 8).

La exposición estuvo abierta hasta agosto del 2010, es decir, seis meses;¹⁰³ y justamente al respecto, Olvera también comenta algunas áreas de oportunidad:

Finalmente un desacierto de dicha exposición es el gasto económico que se genera a lo largo de los días que permanece abierta, ya que si bien se elaboró un programa de gastos para llevar a cabo la exposición, en éste no fue considerado el gasto de mantenimiento: agua, luz, vigilancia. Al mismo tiempo, debe ser considerada la posibilidad de transportar habitantes de comunidades vecinas, quienes carecen de recursos para asistir a la exposición y a quienes les beneficiaría en mucho conocer estas actividades. (Mosco y Olvera, 2010: 8).

Como dato curioso, también cabe señalar que la Coapatap instaló una unidad móvil para el cobro del recibo por servicio de agua al final de la exposición, pues la gente al conocer el trabajo y el costo que implica extraer, potabilizar y distribuir el agua, para posteriormente recuperar y tratar las aguas negras, se mostraba interesada en pagar su recibo.

Autoevaluación

Respecto a la aplicación de la teoría interpretativa en esta exposición, puedo resaltar los siguientes aspectos:

Se emplearon las cuatro cualidades de la interpretación de Ham,

1. *Amena*
 - » Se integraron apoyos gráficos, audiovisuales, actividades lúdicas para ver, tocar, oír, oler y probar. Cada sala era diferente, una con la recreación de la cuenca del volcán Tacaná hasta la playa, otra con dioramas, otra con maquetas y recreaciones escala, una proyección audiovisual al final, etcétera.
2. *Relevante*
 - » Se propuso que fuera significativa y personal, pues en todo momento se hizo referencia al público; de hecho, el público era el protagonista.

¹⁰³ Cabe apuntar que el artículo de Olvera y Mosco fue publicado en junio del 2010, y para esas fechas ya contabilizaba un aproximado de "25,000 personas de todas las edades, niveles socioeconómicos y culturales. Destaca la participación de 30 escuelas de nivel preescolar, primaria, secundaria, bachillerato y universidad" (Mosco y Olvera, 2010: 7). Faltaría sumar los asistentes a la exposición en los meses de julio y agosto del mismo año.

- » La relevancia se enfocó en presentar referentes locales. Una parte especialmente emotiva y significativa para el público fue sobre todo la exposición fotográfica sobre el paso del huracán Stan en Tapachula, donde la gente reconocía y recordaba ese hecho y se fomentaba tomar medidas para evitar desastres.
 - » Aunque al mismo tiempo las situaciones presentadas eran de carácter universal.
3. *Organizada*
- » Desde el principio tenía claramente una introducción, desarrollo de contenidos, conclusiones y cierre.
 - » Los temas se ordenaron y estructuraron para ser abordados progresivamente.
 - » La circulación y disposición de las salas se dispusieron siguiendo este orden.
4. Con *tema* o tesis
- » El tema central y subtemas se convirtieron en tesis y subtesis.
 - » El tema central estaba presente al inicio, durante y al final de la exposición.

Acerca de este punto, cabe resaltar que aunque la tesis central y las subordinadas no se redactaron exactamente como lo recomienda Ham, es decir, una frase completa y cerrada: sujeto + verbo + predicado, puedo decir que a pesar de ello funcionaron.

Mi intención con estas “tesis” es que funcionaran como una especie de “gancho” que dieran las pistas de manera atractiva sobre el tema de cada sala, que fueran muy fáciles de recordar y que al terminar pudieran relacionarlas con el contenido de cada sala.

Por ejemplo, como ya señalé, mi intención con el primer núcleo temático era relacionar algo que parecía tan lejano como las cuencas hidrográficas, con las personas. La subtesis propuesta fue:

Tú eres parte de mí

Y tenía por objetivos:

- ⊙ Relacionar el tema con la persona.
- ⊙ Hablar en segunda persona del singular haciendo referencia al visitante.
- ⊙ El mensaje con los contenidos de la sala era: el agua forma gran parte de nuestro cuerpo y, al mismo tiempo, se encuentra en la naturaleza creando un círculo de vida del que nosotros formamos parte.

Sobre los principios interpretativos de Veverka:

Objetivos de conocimiento

- ⊙ Se desarrollaron todos los conceptos y contenidos planeados en el índice temático.

Objetivos de emoción

- ⊙ Durante toda la exposición se procuró el uso de intangibles y valores asociados con los valores universales tanto positivos como negativos, por ejemplo la belleza y el descuido.

- ⊙ La parte más emotiva de la exposición se expresó en dos áreas. En la sala 5 con la exposición fotográfica de los hechos ocurridos al paso del huracán Stan; la gente se conmovía y recordaba las escenas. Las emociones más destacadas tenían que ver con la solidaridad, el valor y la unión, y otras con la tristeza, el miedo, la nostalgia por lo perdido, etcétera.
- ⊙ Y al final de la exposición, en la sala de proyección o cierre, se presentaba un video con una canción alusiva al tema del agua, su importancia en la vida y su conservación.

Objetivos de acción

- ⊙ El público participó en las actividades propuestas.
- ⊙ Se comprometió a llevar esas acciones a su vida cotidiana.
- ⊙ Hubo visitantes que pagaron su recibo de servicio de agua.

En cuanto a los principios de Tilden:

Principio 1. Relacionar el patrimonio con la experiencia del visitante.

- ⊙ El lenguaje utilizado durante la exposición hace referencia a la persona y aunque se abordaron temas y conceptos especializados, en todo momento se explicaron con un lenguaje claro y breve.
- ⊙ La estrategia para acercar un tema que parecía tan lejano del referente del público, como las cuencas hidrográficas, fue comenzar con el tema El agua, subtesis *Tú eres parte de mí*.
- ⊙ Aunque se trató el tema del agua de manera global, en todo momento se utilizaron referentes locales comunes al público.

Principio 2. No solo ofrecer información.

- ⊙ La exposición se estructuró de tal manera que la comprensión fuera progresiva; es decir, desde los conceptos más básicos hasta algunos más complejos y su aplicación en la vida cotidiana.
- ⊙ Se utilizaron elementos intangibles y emociones.

Principio 3. Combinar varias estrategias.

- ⊙ Se usaron varias estrategias, particularmente el uso de los cinco sentidos.
- ⊙ Hubo diversas actividades, desde las más sencillas como descubrir respuestas en cédulas mecánicas, hasta actividades de aplicación como el juego sobre separación de residuos sólidos, y la proyección de un video musical con la canción “Tú eres parte de mí”, alusiva a la exposición.

Principio 4. Provocar al visitante.

- ⊙ Se invitaba al visitante a reflexionar con preguntas y actividades.
- ⊙ Se invitaba al visitante a participar en las actividades.
- ⊙ Al cierre se invitaba a los visitantes a comprometerse “por escrito” a llevar a cabo al menos tres buenas prácticas aprendidas en la exposición.

Principio 5. Relacionar lo particular con lo general y viceversa.

- ⊙ Se invitaba al visitante a relacionar los contenidos de la exposición con su vida cotidiana.
- ⊙ Se exponían situaciones particulares, de carácter local, pero al mismo tiempo aplicables de manera universal.

Principio 6. Hacer un programa especial para niños.

- ⊙ Las actividades se centraron principalmente en los niños.
- ⊙ El cedulario, aunque claro y breve, se redactó pensando en jóvenes y adultos.

Sobre los estilos de aprendizaje y los sentidos:

En la sala 1, se aplicaron dos estilos de aprendizaje: visual y cinestésico. Los visitantes veían y manipulaban cédulas y armaban un rompecabezas gigante.

En la sala 2, se aplicaron tres estilos de aprendizaje: visual, auditivo y cinestésico. Los visitantes veían una recreación a escala del volcán Tacaná con escurrimientos de agua que podían tocar y podían escuchar la corriente de agua.

En la sala 3, se aplicaron tres estilos de aprendizaje: visual, auditivo y cinestésico. Había varios dioramas; en uno, los visitantes podían acercarse a oler el agua sucia y estancada de los ríos contaminados; en otro espacio debían separar residuos orgánicos e inorgánicos y colocarlos en los contenedores correspondientes.

En la sala 4, se aplicaron tres estilos de aprendizaje: visual, auditivo y cinestésico. Los visitantes manipulaban y respondían preguntas mediante maquetas interactivas.

También había una ambientación a escala 1:1 de un patio de casa con instalación hidráulica, lavadero y llave de agua corriente, al abrirla se podía observar cómo corría el agua desde el medidor, las tuberías hasta la llave, y posteriormente se podía observar cómo el agua seguía el curso del drenaje y las plantas de tratamiento de aguas negras a escala.

Asimismo en esta sala se buscó utilizar el sentido del gusto, con la instalación de una purificadora de agua a escala que ofrecía agua purificada y fresca a los visitantes.

En la sala 5, se aplicaron tres estilos de aprendizaje: visual, auditivo y cinestésico. Había tres cabinas que representaban los fenómenos naturales más comunes en el municipio. La cabina de terremotos, donde el piso se movía y en las paredes aparecían imágenes de un edificio desplomándose; la cabina de tormentas, donde había un sonido de rayos y luces, y un ventilador hacia una corriente de aire y a su vez movía tiras que simulaban gotas de agua; y la cabina erupción del volcán, con imágenes del volcán Tacaná en erupción con ambientación de luz roja y sonidos de explosión. Finalmente, en la sala de proyección y conclusión, se exhibieron dos audiovisuales cortos.

En cuanto a la jerarquía de Maslow, debido a la naturaleza de la FIT, ya se contaba con servicios que atendían las necesidades básicas, como sanitarios (que de hecho se ubicaban muy cerca de la exposición), personal de seguridad, área de comida y descanso. Respecto a las necesidades sociales, intelectuales y de crecimiento, se tomaron en cuenta en las estrategias interpretativas antes citadas.

Todos estos elementos fueron pensados para que la visita resultara significativa para el público, o al menos diferente y atractiva, que lo viviera como una experiencia singular. Por ello, los contenidos y las actividades eran congruentes con las tesis o mensajes; de esta manera, el público haría conexiones intelectuales y emocionales y se comprometería con la conservación.

Por último, cabe destacar que este caso la metodología sobre la tipología de guiones y aplicación de la interpretación temática, resultó adecuada, pues si bien en el equipo de trabajo no había especialistas en el ámbito museístico (a excepción mía), se pueden señalar varios aspectos positivos:

- ⊙ Primero, a partir del taller de Curaduría interpretativa, se conformó un equipo de trabajo en el cual todos comprendieron la importancia de centrarse en el público y utilizar estrategias que permitieran comprender y comprometerse con la conservación.
- ⊙ Segundo, había una metodología de trabajo clara desde el inicio; sabíamos a dónde queríamos llegar y cómo hacerlo.
- ⊙ Tercero, las principales decisiones se tomaron en consenso con el equipo de trabajo.
- ⊙ Cuarto, la metodología ayudó a definir líneas de trabajo y responsabilidades de los integrantes del equipo.
- ⊙ Quinto, aunque no se concluyó el diseño y aplicación de las estrategias de evaluación, se observaron algunos resultados parciales que pueden ser caso de análisis.

En cuanto a las áreas de oportunidad, la más evidente fue la falta de especialistas en museografía, pues aunque se contaba con diseñadores, arquitectos e ingenieros, sin lugar a duda hicieron falta los aportes de un museógrafo profesional.

La metodología está pensada para integrar tanto el trabajo especializado y particular, como el interdisciplinario y en equipo, cuando es necesario, pero de ninguna manera se trata de omitir o prescindir de un conocimiento o especialidad.

II. Ajustes y retroalimentación

Debido a que mi participación en la exposición solo estaba programada hasta unos días después de la fecha de inauguración, para la capacitación de los voluntarios y guías para las visitas escolares, tuve que dejar el municipio antes de que terminara la feria. Debido a la falta de personal especializado no se llevaron a cabo ajustes, retroalimentación o evaluación sumativa.

Por otro lado, la decisión de mantener por seis meses más la exposición y el trabajo que se hizo con escuelas e instituciones, no fue acordada ni coordinada por una servidora, ni tampoco hubo seguimiento para una evaluación más profunda.





CAPÍTULO 5

**Metodología para el desarrollo
de cédulas interpretativas para
exposiciones**

5.1 La teoría del cedulario interpretativo

Buscando literatura sobre el tema específico de cédulas para museos y exposiciones, debo decir, que en lo referente a la bibliografía escrita en México, prácticamente se reduce a algunos libros con recomendaciones para el desarrollo y producción de textos para cédulas, y algunos otros se centran más en el diseño. Por otro lado, en la práctica, existen convenciones de profesionales que se emplean en algunos museos y cada vez tienen mejores resultados, pero pocas veces se han sistematizado, escrito y publicado.



151

No obstante, basándome en la experiencia y la recopilación de testigos fotográficos de una gran cantidad de exposiciones y museos, he podido observar lo siguiente:

- ⦿ En México no existe una metodología específica para desarrollar cédulas.
- ⦿ En la museología no hay una terminología universal para identificar los diferentes tipos de cédulas; aunque existen coincidencias, cada museo, cada institución, las denomina y desarrolla de diferente forma.
- ⦿ No hay criterios de contenido para las cédulas según sus tipos.
- ⦿ No existe un parámetro común de extensión o número de palabras según su tipo. En algunos museos y exposiciones son en extremo extensas (cédulas libro), en otros son casi inexistentes (ficha técnica).
- ⦿ Los contenidos de las cédulas son escritos principalmente por los investigadores-cuadores de la exposición y por lo regular son redactados según sus parámetros disciplinares; es decir, según su formación académica, por consiguiente, tienen un lenguaje más bien especializado y descriptivo.
- ⦿ En ocasiones las cédulas son revisadas, editadas o corregidas por personal de servicios educativos o comunicación educativa, o el área de museografía, con el objetivo de ser más claras para el público, pero los resultados no siempre son favorables.
- ⦿ En cuanto al diseño gráfico, tampoco existen parámetros claros acerca del tamaño de la tipografía, el uso de colores (contrastes), los márgenes, el uso de gráficos (fotos, ilustraciones, esquemas, etc.), el número de palabras por renglón o párrafo, los formatos (vertical, horizontal), los tamaños, los materiales de soporte, los tipos de impresión, etcétera.
- ⦿ No hay pautas respecto al diseño industrial, materiales de producción, diseño de soportes, tamaños, montaje.

- ⊙ Asimismo hace falta definir parámetros de ubicación de las cédulas con relación al tema, núcleo, objeto, conjuntos, o respecto a la altura, iluminación, etcétera.
- ⊙ Por otro lado, existen diversas visiones, desde las que opinan que “todo debe ser explicado”, hasta las que consideran que “los objetos hablan por sí mismos”.
- ⊙ Y por último, una especulación muy recurrente es la que sugiere que “la gente no lee las cédulas”.

Para empezar, no creo que los objetos hablen por sí mismos,¹⁰⁴ estoy convencida de que es necesario interpretar los significados y valores de los objetos o temas de conocimiento y construir narrativas completas, contenidos claros y estructurados, y para ello, los textos de las cédulas son una de las herramientas (entre otras) más poderosas que no debemos desaprovechar.

Para Neil Postman, los museos son una forma de teatro. Refiere que se pueden contar historias acerca del significado del sentido humano; pero sin palabras, los objetos expuestos no pueden contar una historia interesante (Postman, 1996).¹⁰⁵

Recientemente ha surgido el interés por estudiar y analizar la lectura de cédulas y la recepción de su contenido por parte de los públicos en México. Con este panorama, Gándara señala que resulta cardinal estudiar la conducta del público respecto a la lectura y recepción de los textos, aunque esto en definitiva no es nada fácil. Sin embargo, basándose en diferentes autores,¹⁰⁶ él sintetiza lo siguiente:

Los visitantes reales:

- ⊙ Más del 90% no leen las cédulas
- ⊙ Los que leen no dedican más de 10 segundos por cédula aprox.
- ⊙ Casi ningún visitante lee todas las cédulas
- ⊙ Entre los 5 y los 15 min. se da cuenta que no va leer todo
- ⊙ En los siguientes 30 a 40 min. se vuelve súper selectivo
- ⊙ La cosa empeora cuando no hay jerarquía en la información

Ejemplo del tiempo de visita a un museo (visitante novato):

- ⊙ Orientarse (3-10 min.)
- ⊙ Observar con atención (15-40 min.)
- ⊙ La “fatiga de museo” (mental y física) empieza alrededor de los 20 min. saturación de objetos
- ⊙ “Ojear la exhibición” (20-45 min.)
- ⊙ Dejar el museo (3-10 min.) (Gándara, 2004)

¹⁰⁴ No me refiero a los museos y exposiciones de arte moderno y contemporáneo, pues sé que los objetivos pueden ser muy distintos a los de “enseñar” en el sentido interpretativo, ya que su enfoque se dirige más hacia la percepción estética, para la cual, estoy segura, se debe seguir una estrategia diferente.

¹⁰⁵ Citado en (Serrell, 1996: 8).

¹⁰⁶ Fundamentalmente: Falk y Dierking, 1992; Mclean, *Planning for People in Museum Exhibitions*, 1993; Hirschi, y Screven, *Effects of Questions on Visitor Reading Behavior*, 1996; MacManus, *Watch Your Language! People Do Read Labels*, 1990.

A diferencia de México, en la bibliografía estadounidense especializada en museos, existen varios textos de gran utilidad que abordan el tema específico de las cédulas; sin duda una de las autoras más sobresalientes es Beverly Serrell, quien desde hace ya varias décadas se interesó en estudiar el tema a fondo. En 1983 publicó el libro *Making Exhibit Labels: A Step-by-Step Guide*, que se convirtió en uno de los textos fundamentales por varios años; sin embargo, en 1996 editó un libro integrando nuevas experiencias: *Exhibit Labels. An Interpretative Approach*, y hoy este texto es uno de los más importantes.

Sobre su experiencia como especialista, Serrell comenta que en dos décadas de trabajo: “hay cosas que no sabía y he aprendido, y hay cosas que creía y que no creo más” (Serrell, 1996: 9-10).

Por ejemplo, sobre lo que cree, resumo:

- ⊙ Las cédulas son realmente importantes.
- ⊙ Vale la pena hacerlas bien.
- ⊙ Cuesta tiempo y trabajo duro obtener un buen resultado.
- ⊙ Las cédulas deben ser escritas para un público amplio.

Sobre lo que nuestra autora no sabía y aprendió, entiendo lo siguiente:

- ⊙ Las buenas cédulas no pueden arreglar una mala exposición, pero pueden ayudar.
- ⊙ Existen exposiciones excepcionales.
- ⊙ El sentido común en las cédulas es sorpresivamente poco común.
- ⊙ Los visitantes tienen menos tiempo del que pensamos.
- ⊙ La orientación es más importante de lo que pensamos.
- ⊙ Las computadoras ayudan a hacer la edición, el diseño, la producción y la evaluación más rápida, barata y fácil de lo que habíamos soñado.
- ⊙ Las computadoras han permitido el desarrollo de nuevas tipografías.

Y sobre las ideas que Serrell sostenía y que luego excluyó, sintetizo:

- ⊙ En 1991 la autora clasificó a los visitantes en diferentes tipos, basándose en los motivos por los que la gente asiste a una exposición. Más tarde consideró que no se debe prejuzgar a los visitantes, ni hacer cédulas con tipologías estereotipadas como negativas o positivas.
- ⊙ La autora empleaba el término “visitante promedio”, pero se dio cuenta de que en realidad no representaba a nadie ni existía como tal; además de que este término molestaba a algunos visitantes.
- ⊙ Diseñadores y visitantes la convencieron de que los textos no deben presentarse solos, los gráficos son necesarios y útiles.
- ⊙ Las cédulas pueden integrar citas, preguntas, títulos ingeniosos, metáforas y hasta humor, pero esas técnicas estilísticas no sustituyen una idea clara que dé soporte a toda la exposición.
- ⊙ Finalmente, Serrell solía creer que la evaluación era opcional; sin embargo, concluye que debe ser obligatoria (Serrell, 1996: 9-10).



Uno de los elementos centrales en el libro de Serrell de cómo lograr cédulas interpretativas, tiene que ver con el hecho de que “Detrás de todo hay una gran idea”, pues considera que las buenas cédulas deben ser guiadas por un plan de exposición coherente —un tema, relato u objetivo de comunicación—, eso le da sentido y delimita el contenido. No solo las cédulas, sino todas las técnicas interpretativas y los elementos diseñados para la exposición deberán seguir este plan, pues los mejores planes se sustentan en “una gran idea” (Serrell, 1996: 1).

Y a lo que Serrell se refiere como “una gran idea”, es a una oración, que en sus palabras, debe ser una —declaración— acerca de lo que se trata la exposición; una oración con sujeto, verbo y predicado que no sea vaga o difusa, que contenga una sola idea. Como podemos ver, se puede equiparar perfectamente con la idea de *theme*, tesis o mensaje de Ham.

Así, “Las cédulas interpretativas son parte de exposiciones interpretativas, cuentan historias, contrastan puntos de vista, presentan retos y estimulan un cambio de actitud en la gente” (Serrell, 1996: 9); son narrativas, explican, guían, cuestionan, o provocan en una forma que invite a la participación del lector; es decir, no podemos hablar de cédulas interpretativas en lo particular, sino que son parte de una *curaduría interpretativa*.

El propósito de las cédulas interpretativas es contribuir a crear una experiencia positiva para el visitante. Deben ser significativas para el visitante, se deben dirigir a sus inquietudes, les deben responder a las preguntas:

- ⦿ ¿Por qué esto es importante para mí?
- ⦿ ¿Por qué debería yo preocuparme por esto?
- ⦿ ¿Cómo puede mejorar mi vida este conocimiento? (Serrell, 1996: 9)

Para Serrell las cédulas no son interpretativas si solo presentan “listas de hechos”, o solo presentan un mínimo de información, como nombre, autor, fecha, material, nombre científico, número de inventario. No son interpretativas, aunque a veces se les combine con títulos interpretativos; para ella, este tipo de cédulas son las que se utilizan comúnmente en los museos de arte (Serrell, 1996: 28).

Asimismo las cédulas interpretativas deben funcionar en conjunto y de manera independiente a la vez: cada cédula debe tener un propósito específico, y al mismo tiempo debe tener sentido dentro de toda la exposición. Aunque no estén en orden, las cédulas deben guiar a los visitantes, por eso necesitan funcionar independientemente. “Las cédulas deben ser desarrolladas como un sistema integral, desde la de objeto hasta la más amplia categoría, deben de trabajar juntas” (Serrell, 1996: 21).

A continuación resumo algunos lineamientos que la autora recomienda para hacer cédulas efectivas:

- ⦿ Utilizar un vocabulario apropiado para un amplio rango de edades.
- ⦿ No mezclar varias ideas en un solo párrafo. Dividir las oraciones en frases lógicas.
- ⦿ Usar viñetas para hacer listas fáciles de leer.

- ⊙ No hacer generalizaciones en cédulas de objeto; mantener la especificidad de las piezas.
- ⊙ Variar la extensión (número de palabras) dependiendo del valor intrínseco del objeto. Los objetos de mayor interés (los más grandes o más famosos) merecen una cédula más extensa. No hacer cédulas siempre de la misma extensión.
- ⊙ Hacer cédulas lo suficientemente cortas para que los visitantes elijan leerlas y puedan leer toda la cédula. Cinco palabras por segundo es la velocidad promedio de lectura en un museo. Hay que escribir cédulas que se puedan leer rápidamente, en diez segundos o menos, alrededor de cincuenta palabras o menos.
- ⊙ Considerar una tipografía lo suficientemente grande para que pueda ser visualizada por audiencias de adultos mayores y niños.
- ⊙ La ubicación de los títulos debe ser visible y legible para personas que usen sillas de ruedas.
- ⊙ Los títulos deben estar bien iluminados y sin sombras sobre ellos.
- ⊙ Si algunos objetos no están en la exposición por cuestiones de conservación, es recomendable colocar una foto de la pieza faltante (Serrell, 1996: 27).

Por otro lado, como ya mencioné, aunque no existe una tipología general sobre cédulas en el ámbito museológico, Serrell apunta que algunas instituciones las nombran de acuerdo con su uso: de orientación, introductoria, de objeto. Otras en cuanto a su instalación: texto de pared, de pedestal, libre, etc. La autora también menciona algunas diferencias entre los objetivos que tienen las cédulas según los diferentes tipos de museos:

- ⊙ Por ejemplo, los museos de arte cuidan que las cédulas no se impongan o limiten las propias impresiones o experiencias de los visitantes, por eso se preocupan por ser breves. Los museos de arte procuran que los visitantes dediquen poco tiempo a leer, mientras que en otros museos la preocupación es que lean más.
- ⊙ En los zoológicos se debe lidiar con el hecho de que los animales se desplazan y no siempre están a la vista de los visitantes; o pueden dormir por largo tiempo en espacios oscuros, lo cual también debe ser interpretado por medio de las cédulas.
- ⊙ En los museos de ciencia tienen el reto de presentar contenidos muy complicados, abstractos y no visibles. Muchos museos de ciencias se apoyan en computadoras como elementos de la exposición.
- ⊙ Los museos de historia tienen una gran responsabilidad interpretativa, pues como los museos de ciencias, los datos deben ser confiables.
- ⊙ También hay diferencias entre museos de la misma disciplina de ubicaciones distintas; por ejemplo, en general los grandes museos urbanos se distinguen de los rurales o locales porque disponen de más presupuesto y personal (Serrell, 1996: 13-14).

Otro texto importante es *Interpretative Writing* (2006), de Alan Leftridge, que se orienta, efectivamente, en la escritura interpretativa. El libro está organizado en tres partes: “Los fundamentos” (interpretativos), “Cómo...” (aplicarlos) y “Los pasos finales”.

El autor destaca las características de los diferentes estilos de escritura; sin embargo, uno de sus propósitos esenciales, en sus propias palabras, es “promover la escritura interpretativa como género”. Para él la escritura interpretativa no es exclusiva de un solo estilo

literario, pero sí tiene características exclusivas que la diferencian como interpretativa: crear conexiones intelectuales y emocionales entre el lector y el patrimonio, además de que su objetivo principal es la intención de provocar una respuesta de los lectores. La escritura interpretativa es una mezcla de estilos: científico, histórico, técnico, periodístico y creativo, en varias proporciones dependiendo del tema. Sin embargo, aunque los estilos se mezclen, el mensaje siempre debe estar dirigido a un objetivo y al público para poder ser interpretativo (Leftridge, 2006: 7-8).

También ofrece ejemplos de contenidos para diferentes medios además de cédulas, como guías, postales, boletines, etc., y recomendaciones para hacer más atractiva la lectura a los visitantes según los diferentes contextos, así como el uso de verbos activos, voz pasiva y voz activa, y los aspectos que hay que evitar. Además propone algunos criterios generales para evaluar la escritura interpretativa:

- ⊙ Los textos deben ofrecer al lector la oportunidad de crear una conexión emocional con el tema (artefacto, recurso, objeto, reliquia, concepto).
- ⊙ Los textos deben revelar el camino para crear conexiones intelectuales con el tema.
- ⊙ Los textos se deben relacionar con la vida del lector.
- ⊙ Los textos deben provocar pensar, hacer y sentir algo nuevo al lector.
- ⊙ Los textos deben conectar conceptos universales a los atributos tangibles del tema.
- ⊙ Los textos deben animar al lector a preocuparse por el tema.
- ⊙ Los textos deben facilitar una coexión entre los intereses del lector y el significado inherente del tema.
- ⊙ Los textos deben presentar una historia completa (Leftridge, 2006:113-114).

Por otro lado, Veverka también escribe sobre el tema en su artículo “Interpretive writing should provoke, relate, and reveal!”, donde ofrece algunas recomendaciones:

- ⊙ Los contenidos deben basarse en los principios interpretativos de Tilden. Esto significa que el texto debe provocar la atención de los lectores, se debe referir a su vida cotidiana, y debe revelar el punto principal del texto.
- ⊙ La escritura interpretativa debe ser objetiva, sobre todo si escribimos para exposiciones en museos o paneles interpretativos al aire libre. Tenemos que definir y conocer los objetivos de aprendizaje, comportamiento y emocionales, y complementarlos con gráficos y otros materiales de apoyo.
- ⊙ La escritura interpretativa, como las cédulas de los museos o paneles al aire libre, folletos, etc., deben ser evaluados y sometidos a pruebas preliminares con los visitantes para asegurarse de que comprenden el contenido, vocabulario, etc., tal como lo pensó el autor. La escritura interpretativa solo es buena si los visitantes piensan que lo es (Veverka, s. f. (b)).

Aunque ubica que dentro de la misma escritura interpretativa también existen varios tipos:

- ⊙ Escritura interpretativa técnica: libros de texto y artículos, así como los planes maestros de interpretación y otros materiales relacionados.
- ⊙ Manuales de capacitación de interpretación y videos.

- ⊙ Escritura interpretativa para el público: cedulario de museos, paneles interpretativos al aire libre, folletos, audioguías y medios de comunicación relacionados con la interpretación (Veverka, s. f. (b)).

Existen otros textos que también abordan el tema específico de las cédulas interpretativas, pero enfocados hacia el diseño. Los autores, Lisa Brochu, Paul Caputo y Shea Lewis, nos ofrecen *Interpretation by Design. Graphic Design Basics for Heritage Interpreters* (2008), libro en el que consideran que para desarrollar cédulas interpretativas, primero se debe partir de un plan de interpretación, lo que a su vez significa que se debe tomar en cuenta la teoría interpretativa: entender y estudiar al público, establecer claramente los objetivos y desarrollar una historia a partir de mensajes temáticos o, en nuestras palabras, tesis.

Tomando en cuenta lo anterior, definen que la “escritura interpretativa”, revela información de manera disfrutable y provocativa y se dirige a una audiencia específica, en un estilo temático, con ejemplos que ayuden a hacer el texto más relevante para el lector. Mientras que los “escritores interpretativos”, son aquellos que tienen la capacidad de comunicarse a través de palabras escritas usando los principios interpretativos, (Brochu, Caputo, y Lewis, 2008: 13-15). Aunque la información científica esté validada, es probable que no tenga relevancia en la vida de los visitantes; ellos comúnmente no tienen un antecedente científico, por eso los intérpretes deben ser capaces de traducir el lenguaje especializado pensando en el público real, y esto, aunque pareciera simple, de ninguna manera lo es.

Por otro lado, los autores nos explican que la escritura interpretativa puede integrar elementos de otros estilos de escritura como la técnica, periodística y creativa; sin embargo, lo que la convierte en interpretativa son los principios interpretativos. Por ejemplo, la escritura técnica busca proveer de información. El periodismo cuenta historias y además ofrece información de una manera más amena, pero no necesariamente nos mueve más allá de la historia ni provoca pensamientos o acciones adicionales o un mensaje específico; nos dice quién, qué, dónde, por qué y cuándo, pero tal vez nada más. La escritura creativa usa el lenguaje para crear obras verbales, es atractiva y descriptiva (por ejemplo un poema), pero no cumple con el criterio de ser provocativa y temática (Brochu, Caputo, y Lewis, 2008: 13-15)

Otro elemento importante para los autores es “reducir el número de palabras”, ya que ser breve es relevante por dos razones. La primera es que el lapso de atención del visitante es significativamente más corto de lo que pensamos que debería ser.

- ⊙ Algunos estudios indican que el promedio de atención que los visitantes dedican frente a una cédula es menor a diez segundos, aunque la cédula sea muy atractiva.
- ⊙ Es difícil leer y comprender más de cincuenta palabras en diez segundos.
- ⊙ Una buena regla son no más de ciento cincuenta a doscientas palabras, para cualquier tipo de letrero o cédula, panel, idealmente dividido en párrafos de cincuenta palabras cada uno.
- ⊙ Si un concepto necesita de más palabras, se puede pensar en complementar con folletos u otro tipo de publicación que pueda explorar la idea con más detalle, para quien tenga ese interés.

La segunda razón es que reducir el número de palabras hace una gran diferencia para el diseño:

- ⦿ Menos palabras significan más espacio para trabajar con imágenes que pueden agregar impacto o enfatizar ideas.
- ⦿ Algunos escritores sucumben ante la tentación de describir una imagen a detalle. Hay que dejar que la imagen haga su trabajo y elegir las palabras cuidadosamente para que el texto amplifique la imagen y viceversa, en lugar de ser repetitivo.
- ⦿ La manera más fácil de reducir texto es evitar adverbios y adjetivos reiterativos, seleccionar verbos activos y voz activa, en lugar de oraciones pasivas (Brochu, Caputo, y Lewis, 2008: 15).

Otro texto interesante es el de Roy Ballantyne; Karen Hughes y Gianna Moscardo, *Designing Interpretative Signs. Principles in Practice* (2007), donde los autores plantean varias técnicas para desarrollar cédulas aplicando también la teoría interpretativa. Además de aportes novedosos y coincidencias con los autores mencionados, un punto relevante en que concuerdan es la importancia de la evaluación y nos ofrecen diversas estrategias, entre ellas, *La lista de control de los seis principios de las cédulas interpretativas*, donde cada principio integra una lista de preguntas que sirven para probar su efectividad.

1. Las cédulas y exposiciones interpretativas son relevantes para la audiencia.
2. Las cédulas y exposiciones interpretativas tienen tesis.
3. Las cédulas y exposiciones interpretativas ofrecen nuevas experiencias y evitan repeticiones.
4. Las cédulas y exposiciones interpretativas son claras y con una estructura organizada.
5. Las cédulas y exposiciones interpretativas facilitan la elección y participación del visitante.
6. Las cédulas y exposiciones interpretativas respetan a la audiencia (Ballantyne, Hughes, y Moscardo, 2007: 121-123).

Otra de las recomendaciones importantes de todos los autores, es la de revisar, releer, y editar las cédulas. Hacer buenas cédulas depende de un trabajo duro que consta de varias revisiones. Serrell, por ejemplo, nos recomienda hacer la prueba de "lectura al azar": se puede probar si las cédulas pueden ser leídas como una unidad o en desorden; se puede tomar una cédula y preguntarse si esa fuera la primera cédula que leyeran los visitantes, ¿podrían entender la idea central de la exposición?; se pueden tomar tres o cuatro cédulas al azar y preguntarse si a pesar de ello tienen sentido. Si las cédulas pasan esta prueba, servirán a los visitantes (Serrell, 1996: 33).

5.2 Recomendaciones para cedulario interpretativo

Si bien existe la idea generalizada de que la gente “no lee en los museos”, en realidad las cédulas son el principal instrumento que el público utiliza, pues aunque hoy en día existen muchas otras herramientas como audio guías que se pueden obtener con códigos QR o Bluetooth usando un teléfono inteligente, o pantallas táctiles, o dispositivos con realidad aumentada, etc., la verdad es que las cédulas escritas y colocadas en los muros, o los diferentes soportes de la exposición, siguen siendo la herramienta más barata y accesible. No obstante, muchas veces no se les presta la atención ni el tiempo de preparación adecuado.

En el caso de México, solo con los ejemplos de los dos museos más visitados del país, el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia, con poco más de un millón setecientos mil visitantes cada uno en 2016,¹⁰⁷ podemos considerar entonces, que las cédulas tienen un enorme potencial de lectores, aunque únicamente lean unas cuantas líneas.

Por consiguiente, resulta indispensable sistematizar el trabajo de las cédulas y esmerarse en el tiempo de su preparación. Además de todo lo anterior, de acuerdo con mi experiencia, estas son algunas de las sugerencias más importantes a considerar:

Recomendaciones de contenido

- ⦿ El número de palabras es muy importante. Mientras más se sintetice mejor.
- ⦿ Es muy recomendable que cada núcleo temático tenga una tesis, idea o mensaje; estos pueden funcionar como títulos o subtítulos de las cédulas que serían el texto con mayor jerarquía y sirven para “enganchar” al público.¹⁰⁸
- ⦿ La separación en párrafos también ayuda mucho, tanto visual como cognitivamente, pues la información se ve mucho más organizada, menos saturada y extensa, además da oportunidad al lector de hacer pausas y comprender mejor. La redacción de cada párrafo debe ser coherente como unidad y al mismo tiempo tener relación con el resto del texto. Es muy recomendable que las ideas más relevantes se escriban en el primer párrafo, pues después de los títulos y subtítulos, es el que tiene mayor probabilidad de ser leído. Si los primeros párrafos son interesantes pueden enganchar al público a seguir leyendo el resto.
- ⦿ Siguiendo la misma lógica, cada cédula debe tener coherencia; es decir, se debe entender si se lee de manera individual, pero al mismo tiempo debe mantener relación con las demás, pues los visitantes casi siempre las leerán en desorden y casi nunca las leerán todas.
- ⦿ Hay que cuidar mucho el lenguaje. Recomiendo escribir las cédulas pensando en que las leerán personas con educación secundaria, no porque crea que los museos deben estar dirigidos solo o primordialmente a las escuelas, sino porque a partir de la

¹⁰⁷ Visitantes en el 2016: Museo Nacional de Antropología (1 712 645) y Museo Nacional de Historia (1 703 992). Cifras oficiales del INAH, véase (INAH, 2017).

¹⁰⁸ Son las que se elaboran desde la conceptualización y se definen en el guion temático según la metodología que aquí proponemos.

educación secundaria, cualquier persona ya tiene un contexto general de la mayoría de las áreas del conocimiento: historia universal, ciencias, artes, etc. Por lo tanto, si un estudiante de secundaria entiende un texto, prácticamente cualquier persona con mayor edad, grado académico o especialidad lo hará también. Utilizar lenguaje especializado limita la cantidad de personas que pueden entender los textos y aún más, como ya lo expresó Tilden, si la información no se relaciona con algo de la experiencia o el interés del público, será estéril. Por otro lado, para niños menores de 12 años, siguiendo el principio número seis de Tilden, se requiere un método distinto.¹⁰⁹

- ⊙ Las cédulas funcionan mejor si hacen referencia a las personas, es decir, si se habla en tercera persona del singular, *tú* o *usted*, y se les habla con verbos activos. Por ejemplo: *puedes observar*, *eres bienvenido*, *ayúdanos a conservar*, pues como lo apunta Ham, ha quedado demostrado que el público se siente aludido.

Recomendaciones de formato, diseño y materiales

- ⊙ Las cédulas deben tener una jerarquía muy clara y se deben diferenciar fácilmente entre sí, ya sea por el tamaño, el color, la ubicación, etc. Deben distinguirse muy bien las cédulas de introducción, las temáticas, las de conjunto, las de objeto y la de conclusión o cierre.
- ⊙ La jerarquía también debe aplicarse en cada cédula. Se recomienda distinguir al menos tres jerarquías: primera, los títulos deben diferenciarse muy claramente del resto del texto (ya sea por tamaño de letra, color, etc.); segunda, puede haber subtítulos o frases que pueden ser las tesis o mensajes de la exposición; y tercera, el resto del contenido o cuerpo.
- ⊙ Evitar justificar el texto. La alineación solo a la izquierda ayuda al lector a identificar la secuencia de los renglones para la lectura. Cuando están justificados a ambos lados, visualmente no hay manera de diferenciarlos.
- ⊙ Evitar el uso de letras mayúsculas para todo el texto, también afecta visualmente la lectura, pues a la distancia suelen parecer filas homogéneas.
- ⊙ Si la cédula contiene textos en dos o tres idiomas distintos, se deben diferenciar fácilmente, de lo contrario, visualmente puede parecer demasiado texto y desanimar a la lectura. Para evitar esto puede haber dos alternativas: la primera es hacer énfasis en una jerarquía, es decir, para el idioma principal se puede usar un tipo o tamaño de letra más grande. La segunda alternativa, si se quiere dar la misma importancia a los idiomas, se puede hacer con una composición, es decir, se puede jugar con la ubicación de los textos, no colocarlos todos de manera secuencial uno bajo el otro, ni tampoco paralelamente unos junto a otros.
- ⊙ Evitar siempre colocar texto sobre las imágenes, pues la imagen distorsiona o impide la lectura de los textos.
- ⊙ Las cédulas deben tener un buen tamaño de letra y una tipografía legible. Es muy recomendable hacer pruebas antes de la producción final (es increíble la cantidad de cédulas que he registrado con letra milimétrica).
- ⊙ De igual manera cuidar mucho el contraste de color de fondo con el de la letra.

¹⁰⁹ Algunos museos desarrollan cédulas alternas en diferentes formatos especiales para niños.

También he registrado un buen número de ejemplos en los que la letra se pierde con el color de fondo y no se puede leer fácilmente.

- ⦿ Se recomienda unificar la imagen gráfica de toda la exposición o museo: tipografía, logos, uso de colores, ilustraciones, tamaños, formas, etc., tanto de cédulas como de señales y materiales de apoyo, didácticos, de difusión etc. En otras palabras, tener una verdadera identidad gráfica. Una identidad gráfica visualmente es muy atractiva y en ocasiones puede ser el referente que ayude a los visitantes a identificar o recordar la exposición o museo.
- ⦿ Se recomienda evitar cédulas en formato horizontal, es decir, con renglones muy largos. Los renglones con más de diez palabras dificultan seguir la secuencia de la lectura, pues el visitante tiene que ir (ya sea con la vista, o en ocasiones caminando), de un extremo a otro para leer; lo ideal son de ocho a diez palabras por renglón.
- ⦿ Tener un uso equilibrado de márgenes y espacios, y una buena distribución del texto con el resto de los componentes de la cédula.
- ⦿ Se recomienda incluir gráficos para ilustrar y/o sustituir texto solo cuando sea necesario y pertinente (ilustraciones, reconstrucciones hipotéticas, recreaciones, mapas, etc., elementos que no puedan ser visibles en la exposición).
- ⦿ Evitar el uso de vidrio como soporte de la cédula. El vidrio es costoso, requiere mucho cuidado en su manejo e instalación y puede ser peligroso. Además, los reflejos, la luz, la contraluz o la falta de contraste impiden la lectura de las cédulas. He registrado gran cantidad de cédulas en las que al intentar leer resalta más la pared o el fondo, los diseños de la pintura del muro etc., pero no el texto; en algunos casos se intenta darle contraste con películas autoadheribles de color o biselados, pero aun así no se pueden evitar los reflejos. En definitiva es muy mala idea usar este material para las cédulas.
- ⦿ Finalmente, un diseño atractivo y bien equilibrado siempre funciona mejor para el lector.

Recomendaciones de ubicación y montaje

- ⦿ La ubicación y montaje también son muy importantes. Todas las cédulas deben cumplir un principio: tienen que estar colocadas de tal forma que exista una clara relación entre la cédula y lo que se quiere interpretar.
- ⦿ Se debe cuidar que su ubicación permita la lectura de varias personas a la vez, evitando obstruirse unos a otros.
- ⦿ Deben ubicarse de tal manera que en el recorrido no queden a espaldas del lector.
- ⦿ Evitar su ubicación en pasillos, esquinas o lugares estrechos, pues esto genera obstrucción o “cuellos de botella” en la circulación.
- ⦿ Cuidar de la altura de su colocación; las cédulas deben posibilitar su lectura a niños y adultos a una buena distancia.
- ⦿ La iluminación también es relevante; las cédulas deben estar bien iluminadas y evitar reflejos que impidan la lectura.
- ⦿ La cédula de introducción general debe ser colocada al inicio de la exposición en donde forzosamente el público tenga que iniciar y pasar por ahí; debe ser un lugar con buen espacio, como un recibidor, ya que por ser la primera cédula, es muy probable que el público se anime a leerla para saber de qué se va a tratar la exposición.

Regularmente es el lugar donde suele congregarse la gente, pero como ya mencioné, no debe ser un “cuello de botella” que interrumpa la circulación. Debe distinguirse con una buena jerarquía, se debe identificar muy fácilmente.

- ⊙ Las cédulas introductorias de núcleo temático deben estar colocadas al inicio de cada núcleo; deben funcionar para hacer saber al público que está iniciando un nuevo tema. Me he encontrado que este tipo de cédulas a veces quedan colocadas a espaldas de la circulación del público y no las ven. Debe ser muy clara su jerarquía en la sala, se deben diferenciar del resto de cédulas. Se pueden acompañar por números, lo que ayuda al público a ubicarse y saber la secuencia de los núcleos temáticos o salas. Esto es útil sobre todo en museos instalados en edificios adaptados, espacios que no fueron diseñados arquitectónicamente como museos, pues a veces las rutas de circulación pueden ser complejas (subir o bajar escaleras, cruzar pasillos, cambiar de sala, etcétera).
- ⊙ Las cédulas temáticas, subtemáticas, de sección o conjunto, cédulas de objeto y fichas técnicas deben estar colocadas claramente asociadas, cerca del objeto, objetos, tema, sección o conjunto a interpretar. He registrado cédulas de objeto que están ubicadas en columnas, mientras que el objeto está en un muro, y en otras ocasiones fichas técnicas que están ubicadas justo atrás de la pieza.
- ⊙ La cédula de cierre o conclusión debe estar colocada al final de la exposición, pero en la medida de lo posible, sin obstruir el paso.
- ⊙ Las cédulas de mano, de acción o de cápsula, deben estar al alcance de los visitantes, en lugares visibles; a veces necesitan de un mueble para su colocación; a veces pueden estar asociadas a los espacios de descanso, según su objetivo.

Las señales

- ⊙ Es muy importante tener un sistema señalético integral. Lo clasifico en cuatro tipos: señales de orientación, de seguridad, de restricción y nominales.
- ⊙ Las señales deben estar en armonía con la imagen gráfica del resto de los materiales. Aunque se debe considerar que las señales de seguridad están estandarizadas por los sistemas de protección civil y hay que dar prioridad a los lineamientos oficiales.
- ⊙ Para las señales de orientación la ubicación es clave, pues de esto depende que funcionen o no. Una ubicación pertinente de las señales de orientación puede hacer la diferencia a un visitante en su recorrido; puede ayudarlo a no desviarse o perderse, y por lo tanto a no perder tiempo y/o aprovecharlo mejor; puede ayudarlo a tomar una decisión sobre lo que le interesa o no y por ello puede ayudar a que su recorrido sea más placentero. Una señal poco usada, y en mi opinión muy importante es la señal de “Aquí comienza el recorrido”, sobre todo cuando se trata de edificios adaptados, en los que no es “obvio” por dónde empezar (aunque he documentado casos de museos especialmente diseñados donde aun así el inicio del recorrido no es claro). Al mismo tiempo debe coordinarse con sus pares de “Por aquí sigue el recorrido”, “Por aquí acaba el recorrido”, etc., y ofrecer señales justo en los puntos donde existan varios caminos o bifurcaciones. A esos puntos les llamo: “puntos de toma de decisión”.
- ⊙ Las señales de seguridad deben estar colocadas en lugares visibles; las rutas de evacuación y salidas de emergencia deben estar muy bien señalizadas y accesibles. Es poco común que en un museo los visitantes pongan atención a estas señales, por esa razón hay que tener especial cuidado en su diseño y ubicación.

- ⊙ En mi experiencia, las señales restrictivas son las que más abundan en muchos museos (y sitios patrimoniales), sin embargo, este tipo de señales funciona mejor cuando se transforman en recomendaciones. Muchos visitantes no saben los motivos de las restricciones; la mayoría de las veces se deben a la conservación de las colecciones; pero en otras ocasiones, las restricciones se deben a la seguridad de los propios visitantes. Entonces, en lugar de usar iconos tachados, que indican prohibición, es preferible primero explicar los motivos y después comentar las posibles consecuencias. Por ejemplo, en lugar de solo apuntar “Prohibido tomar fotos con flash”, o poner el icono de cámara con flash tachada, es mejor señalar la razón: “Para conservar los colores de esta pieza, evita usar el flash”, y después las consecuencias, “La luz que emiten miles de flashes puede deteriorar los pigmentos haciendo que pierda su colorido”, además de agradecer “Ayúdanos a conservarla”. O en el caso de la seguridad, por ejemplo, en lugar de escribir: “Prohibido pasar”, o usar el icono de una figura humana tachada, podemos anotar: “Esta sala está en mantenimiento, puede haber materiales peligrosos”, y cerrar “Estamos trabajando para mejorar”. En mi experiencia, la gente se muestra colaborativa cuando se le explica las razones; muchas faltas se cometen por ignorancia. El uso de esta estrategia puede ayudar a que ellos sean “vigilantes” del patrimonio, especialmente los niños, pues he presenciado casos en los que estos, al ser sensibilizados, son los más atentos y vigilan y explican a los adultos por qué no se debe hacer tal o cual cosa.

Cédula de plano y recomendaciones

- ⊙ Esta cédula es casi inexistente en las exposiciones, es más común cuando se trata de un museo completo, o sitio patrimonial, los cuales por sus dimensiones ofrecen al público un mapa o plano arquitectónico para ubicar a los visitantes. No obstante, resulta indispensable integrar esta cédula a las exposiciones, pues tiene la función de que el público pueda organizar y optimizar su tiempo de visita.
- ⊙ Esta cédula con plano debe dar la bienvenida al público.
- ⊙ Debe dejar claras dos jerarquías centrales de la exposición: la espacial y la conceptual. La jerarquía espacial se refiere al plano o croquis donde se pueda visualizar el espacio, el número y la distribución de los núcleos temáticos o salas, además de la ruta de la circulación y el recorrido sugerido. Esto ayuda al visitante a darse una idea de los espacios que visitará. La jerarquía conceptual se refiere a poder conocer, por un lado la organización y estructura de los núcleos temáticos, y por otro, las piezas o puntos más relevantes o de interés, es decir, “Lo que no se puede perder de la exposición”.
- ⊙ Debe ofrecer también recomendaciones, por ejemplo, dónde ubicar las cédulas de mano, los multimedios, etc., o integrar las restricciones en forma de recomendación como ya expliqué.
- ⊙ Puede contener un mensaje de disfrute y conservación.

5.3 Tipología y criterios de contenido para cedulario interpretativo de museos y exposiciones

En México, como ya mencioné, no existe un sistema claro de cedulario. Algunas instituciones clasifican las cédulas según su soporte; por ejemplo, las denominan como cédulas de pedestal, de muro, de columna, etc.; otras las designan según su formato, por ejemplo horizontal, vertical, doble carta, etc. Pero ninguna de estas clasificaciones refiere al contenido, ni determina una jerarquía clara. Las cédulas más comunes y mejor entendidas son las de introducción, temáticas, subtemáticas y de objeto. Sin embargo, no hay lineamientos definidos para ninguna; algunas veces también las llaman cédulas explicativas, lo cual en mi opinión no es un tipo, ni una definición, pues considero que todas las cédulas deberían de explicar algo, independientemente de su tipo y formato.

El criterio de clasificación de la siguiente tipología es de contenido, es decir, cada tipo es definido según el objetivo de lo que se quiere decir o comunicar. Y para ello agrego una serie de criterios y número de palabras recomendado.

Antes de continuar, aclararé algunos términos que usaré en la clasificación tipológica. El primero es la expresión “título temático”. Ya he explicado lo que en interpretación temática se refiere como mensaje, idea o tesis, que en términos estrictos se compone por sujeto, verbo y predicado, donde la acción, el verbo, es lo que caracteriza y diferencia una frase, mensaje o tesis de un tópico. No obstante, en la experiencia, frases construidas, aun sin verbo, pueden funcionar bien, aunque tampoco las considero solo tópicos, son una especie de estadio intermedio entre tópico y tesis, al que he llamado “título temático”, ejemplos:

El tópico	Separación de residuos sólidos
Se puede convertir en la siguiente tesis :	<i>Solo si la mezclas es basura.</i>
El tópico	Clasificación de residuos
Se puede convertir en el título temático :	<i>La basura, una gran desconocida.</i>
El tópico	Los textiles y la vida cotidiana
Se puede convertir en la siguiente tesis :	<i>Porque humanos somos, textiles hacemos.</i>
El tópico	Materiales textiles
Se puede convertir en el título temático :	<i>De plantas, pelos y todo lo demás.</i>

Ahora aclararé la diferencia entre lo que considero una ficha técnica y una cédula de objeto. En esta propuesta una ficha técnica es aquella que solo contiene datos técnicos: nombre o título, autor, fecha, técnica y procedencia. Este tipo de fichas se utilizan para identificar las obras. En cambio una cédula de objeto contiene además de estos datos técnicos una breve explicación sobre el objeto, sobre su significado, simbolismo, uso, etc. Evito el término que comúnmente se usa de “cédula comentada”, pues creo que no son necesariamente solo “comentarios” los que estas cédulas contienen.

Tipología y criterios de contenido para cédulas interpretativas

Tipo	Extensión	Criterios generales de contenido
Cédula de plano y recomendaciones		<ul style="list-style-type: none"> • Mensaje de bienvenida • Plano o croquis que muestre: <ul style="list-style-type: none"> » Distribución de núcleos temáticos » Ruta de recorrido sugerida » Puntos de interés o piezas clave » Servicios (si se trata de todo el museo) • Recomendaciones de visita • Mensaje de conservación
Cédula introductoria general	120 a 150 palabras 3 a 4 párrafos	<ul style="list-style-type: none"> • Título / Nombre de la exposición • Subtítulo / Tesis, mensaje o idea central • Contenido: <ul style="list-style-type: none"> » Objetivo central de la exposición » Número y nombre de los núcleos temáticos
Cédula de introducción de núcleo temático	100 a 130 palabras 3 a 4 párrafos	<ul style="list-style-type: none"> • Título / Nombre del núcleo temático (se recomienda acompañar con números secuenciales) • Subtítulo / Tesis, mensaje o idea del núcleo temático • Contenido: <ul style="list-style-type: none"> » Introduce al tema de la sala o núcleo temático » Explica el contexto y/o las características o puntos principales del subtema
Cédula temática Cédula subtemática Cédula de conjunto Cédula de grupo o sección	90 a 120 palabras 2 a 4 párrafos	<ul style="list-style-type: none"> • Título / Nombre del tema • Subtítulo / subtesis, frase o título temático. • Contenido: <ul style="list-style-type: none"> » Desarrolla los contenidos de un subtema » Explica por qué ciertas piezas o elementos se presentan en conjunto o sección con relación a un subtema y/o subtesis
Ficha técnica		<ul style="list-style-type: none"> • Título o nombre de la pieza • Datos técnicos: autor, fecha, técnica, procedencia
Cédula de objeto	20 a 80 palabras 1 a 2 párrafos	<ul style="list-style-type: none"> • Título o nombre de la pieza • Ficha técnica (datos técnicos) • Explicación sobre el objeto
Cédula de cita	10 a 30 palabras (recomendado)	<ul style="list-style-type: none"> • Cita textual. El formato debe ayudar a distinguir la cita (cursivas, comillas, etc.) • Autor
Cédula de acción Cédula instructivo	10 a 50 palabras	<ul style="list-style-type: none"> • Título / Título temático • Instrucciones para realizar alguna actividad • Instrucciones sobre cómo usar un dispositivo
Cédula de cápsula	10 a 50 palabras	<ul style="list-style-type: none"> • Título / Título temático • Información adicional: datos relevantes, curiosos, o interesantes sobre alguno de los temas u objetos
Cédula de mano		Dependiendo de su objetivo puede ser de grupo o sección, de objeto, de acción, de cápsula, etc. Sigue los lineamientos de cada tipo
Cédula de cierre o conclusión (general o de núcleo temático)	70 a 100 palabras 2 a 3 párrafos	<ul style="list-style-type: none"> • Tesis o mensaje de conclusión / Título temático. • Contenido: <ul style="list-style-type: none"> » Sintetiza de manera muy general el tema » Refuerza el mensaje o tesis central de la exposición o núcleo temático
Señales restrictivas	10 a 20 palabras	<ul style="list-style-type: none"> • Iconos • Razón de la restricción • Consecuencias posibles



Cédula de plano y recomendaciones

Título: Mensaje de bienvenida

El plano o croquis con:

- ⊙ Distribución de núcleos temáticos o salas, diferenciados visualmente (colores, iconos, números, etcétera).
- ⊙ Ruta de recorrido sugerida.
- ⊙ Puntos de interés resaltados: temas o piezas clave.
- ⊙ Servicios y áreas de descanso.

Recomendaciones:

- ⊙ Se especifican las necesidades o requerimientos especiales para que la visita sea segura y placentera para el público.
- ⊙ Se hacen recomendaciones de seguridad y protección de las colecciones, (se pueden acompañar con íconos).

Especificaciones:

- ⊙ Si el museo o exposición son muy extensos, se pueden ubicar otras cédulas de plano a lo largo del recorrido marcando claramente el punto donde se encuentra el visitante con la leyenda “Usted está aquí”.

Cédula introductoria general

Extensión: De 120 a 150 palabras.

Se organiza en 3 o 4 párrafos.

Título / Nombre de la exposición.

Subtítulo / Tesis, mensaje o idea central.

Contenido:

- ⊙ Explica el objetivo principal de la exposición; se presenta el mensaje o tesis central.
- ⊙ Se presenta un contexto general del tema, explica de qué va a tratar el museo o la exposición.
- ⊙ Describe cómo se organiza el museo o exposición: número y nombres de núcleos temáticos o salas; una síntesis de los contenidos del museo o la exposición.
- ⊙ Integra las subtesis o mensajes subordinados, que a su vez dan una idea de cómo están estructurados el museo o exposición en núcleos temáticos.
- ⊙ El último párrafo cierra con el mensaje de conservación y bienvenida.

Cédula de introducción de núcleo temático

Extensión: De 100 a 130 palabras.

Se organiza en 3 o 4 párrafos

Título / Nombre del núcleo temático (se recomienda acompañar con números secuenciales).

Subtítulo / Tesis, mensaje o idea del núcleo temático.

Contenido:

- ⊙ Introduce al tema de la sala o núcleo temático, vinculándolo con la tesis o idea central.
- ⊙ Explica el contexto y/o las características o puntos principales de la sala o núcleo temático.

Cédula temática, de subtema, grupo o sección

Extensión: De 90 a 120 palabras.

Se organiza en 3 o 4 párrafos.

Título / Nombre del tema.

Subtítulo / Subtesis, frase o título temático.

Contenido:

- ⊙ Desarrolla los contenidos de un subtema.
- ⊙ Explica por qué ciertas piezas o elementos se presentan en conjunto o sección con relación a un subtema y/o subtesis.

Ficha técnica

Título / nombre de la pieza

Contenido:

- ⊙ Autor
- ⊙ Fecha
- ⊙ Técnica y/o material
- ⊙ Procedencia (lugar y/o colección)

Cédula de objeto

Extensión: De 20 a 80 palabras

1 a 2 párrafos

Título / nombre de la pieza, título temático

Contenido:

- ⊙ Autor
- ⊙ Fecha
- ⊙ Técnica y/o material
- ⊙ Procedencia (lugar y/o colección)
- ⊙ Explica el significado o usos de un objeto (no una simple descripción formal)

Cédula de cita

Extensión: De 10 a 30 palabras (recomendado)

Contenido:

- ⊙ Se cita textualmente una frase (entre comillas y/o cursivas) y se indica si es anónimo o el nombre del autor.

Especificaciones:

- ⊙ El formato debe ayudar a distinguir la cita; regularmente se presenta con tipografía mucho más grande directo en muro.



Cédula de acción o cédula instructivo

Extensión: De 10 a 50 palabras

Título: Refiere a una actividad

Contenido:

- ⊙ Invita a realizar una actividad relacionada con los temas.
- ⊙ Puede funcionar como “cédula instructivo” cuando se trata de manejar algún dispositivo.

Especificaciones:

- ⊙ Funciona para integrar los distintos estilos de aprendizaje: observar, tocar, escuchar, oler.
- ⊙ Puede dirigirse al público en general o pueden ser desarrolladas para grupos específicos.

Cédula de cápsula

Extensión: De 10 a 50 palabras

Título: ¿Sabías qué? / Título temático

Contenido:

- ⊙ Contiene datos curiosos o sorprendentes. Se puede utilizar la pregunta ¿Sabías qué?
- ⊙ Puede explicar conceptos auxiliares de manera breve.
- ⊙ Puede contener frases o mensajes que inviten a la reflexión o participación del visitante en acciones posteriores a la visita.
- ⊙ Puede hacer énfasis en los trabajos o programas de protección, conservación, investigación y divulgación del patrimonio.

Cédula de mano (se refiere a las cédulas portátiles que se usan y regresan)

Título: Depende del tipo

Contenido:

- ⊙ Dependiendo del objetivo esta cédula puede ser temática, de grupo o sección, de objeto, de acción, etc., siguiendo los lineamientos de cada tipo.
- ⊙ Puede funcionar para integrar contenidos en otro idioma.

Cédula de cierre o conclusión (núcleo temático, exposición o museo)

Extensión: De 70 a 100 palabras.

Se organiza en 3 o 4 párrafos

Título: Tesis o mensaje de conclusión / Título temático

Contenido:

- ⊙ Sintetiza de manera muy general el tema abordado en el núcleo temático, la exposición o el museo.
- ⊙ Refuerza el mensaje o tesis central de la exposición.
- ⊙ Ofrece una conclusión general del tema central.
- ⊙ Motiva a hacer una reflexión general sobre el tema central.
- ⊙ Invita a participar en acciones de conservación.

- ⊙ Integra un mensaje de agradecimiento.
- ⊙ Puede destacar la labor institucional sobre trabajos de conservación, investigación, protección y difusión del patrimonio.

Señales restrictivas

Extensión: De 10 a 15 palabras

Contenido:

- ⊙ Iconos acompañados por una breve explicación de las razones de las restricciones por motivos de conservación y/o seguridad de los visitantes.
- ⊙ Consecuencias posibles.

5.3.1 Cedulaario interpretativo en exposiciones. Ejemplos de aplicación

A continuación presentaré ejemplos de textos para cédulas que son el resultado de exposiciones desarrolladas completamente a partir del método aquí propuesto sobre cómo hacer *curaduría interpretativa*. Los ejemplos derivan del Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas. Desde un inicio, durante la planeación y la conceptualización, se aplicó la interpretación temática; las cédulas están alineadas a las tesis o mensajes definidos y son una versión muy resumida de la investigación que se llevó a cabo en el guion científico de cada exposición; además, se aplicaron todos los criterios según su tipo, como ya expuse.

Es importante advertir que únicamente presento ejemplos de los textos de las cédulas que escribí como parte de la curaduría, pero no aparece la solución gráfica (solo del primer ejemplo), pues ha sido muy complicado que los diseñadores integren todas las recomendaciones arriba señaladas. Asimismo, tampoco se me han proporcionado los archivos para poder reproducirlos aquí como ejemplos.

Ejemplo de cédula de plano y recomendaciones

Exposición temporal: *Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos*, Tapachula, Chiapas, FIT 2010.

Recomendaciones:

- ⊙ Destaca la bienvenida.
- ⊙ Aparece el logotipo de la exposición con la tesis principal.
- ⊙ Se organizan en forma de lista o viñetas.
- ⊙ Se especifican las necesidades o requerimientos especiales para que la visita sea segura y placentera para el público, así como para proteger el patrimonio.
- ⊙ Se acompañan con iconos.



Para que puedas disfrutar de tu visita te recomendamos:

- No introducir alimentos ni bebidas.
- No fumar.
- Respetar y seguir las indicaciones.
- Participa en las actividades de manera respetuosa.

- Ver
- Oír
- Tocar
- Oler
- Gustar



El plano o croquis con:

- Destaca el inicio y fin del recorrido.
- Destaca las salas o núcleos temáticos diferenciados visualmente con colores.
- Destaca los nombres de cada sala o núcleo temático o mensaje o tesis subordinadas, acompañados por iconos.
- Resalta los puntos de interés.



Ejemplo de cédula introductoria

Exposición temporal: *Agua: vida y movimiento, deja fluir tus sentidos*, Tapachula, Chiapas, FIT 2010.

Título:

Mensaje, frase o tesis principal.
Se organiza en 4 párrafos.

Contenido:

- Presenta el contexto general del tema. (En este caso una problemática.)
- Introduce el tema principal de la exposición.
- Se presenta una síntesis de los contenidos del museo o exposición.
- Explica cómo se estructura la exposición, integrando los mensajes, frases o subtesis que corresponden a cada núcleo temático.
- Invita al visitante a la experiencia.
- Concluye reforzando la tesis o mensaje central.

Total de palabras: 151

Agua: vida y movimiento. Deja fluir tus sentidos

Cada día se pierden miles de hectáreas de bosques y selvas, se extinguen decenas de especies de animales y plantas, y cada vez se contaminan más ríos, lagos y mares en todo el planeta.

Como consecuencia, estamos sufriendo cambios bruscos de temperatura, escasez de agua, y los suelos están dejando de ser fértiles. Hoy son más frecuentes y más intensos los “desastres”.

La clave para asegurar nuestra sobrevivencia y la de generaciones futuras está en aprender a utilizar de manera responsable y equilibrada nuestros recursos naturales, particularmente el AGUA, fuente de toda la vida.

Por ello te invitamos a que descubras que **el Agua es parte de ti**, a que te **Sumerjas en el río de la vida**, que **Transformes tus hábitos para salvar al planeta** y a que apliques soluciones para lograr **Una vida sin desastres**; pero sobre todo, que a lo largo de esta experiencia, **Dejes fluir tus sentidos**.

Características: En este caso se resaltaron en “negritas” los nombres de los núcleos temáticos, que a su vez son los mensajes o tesis subordinadas.



Ejemplo de cédula introductoria

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

1ª jerarquía: Título

2ª jerarquía: Subtítulo
Mensaje o tesis principal.

3ª jerarquía: Se organiza en 4 párrafos.

Contenido:

- Presenta el contexto general del tema.
- Explica lo más relevante del tema central de la exposición.
- Explica cómo se estructura la exposición en tres núcleos temáticos.
- Invita al visitante a la experiencia.

Total de palabras: 149

40 Aniversario del Cenidim

40 años construyendo la memoria musical de México

México tiene una enorme riqueza y tradición musical, pero fue hasta principios del siglo XX que se recopiló y estudió de manera institucional.

Derivado de los ideales de la Revolución, creció el interés por estudiar el folclore mexicano, lo que impulsó expediciones de algunos especialistas por todo el país para recuperar nuestras tradiciones musicales. **Resultado de ello fueron los primeros archivos musicales y, posteriormente, la creación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Cenidim.**

A lo largo del tiempo **las investigaciones se han enriquecido con estudios de prácticamente todos los géneros de música** producida en México, conformando hoy el acervo musical más importante del país.

Para celebrar su 40 aniversario, el Cenidim presenta esta exposición, donde a través de tres núcleos temáticos: 1. Los pioneros del Cenidim; 2. Sus acervos y funciones; y 3. **El Cenidim hoy; conocerás cómo se construye la memoria musical de México.**

Características: En este caso se resaltó en “negritas” una síntesis de la cédula, de tal manera que si solo se leen estas palabras la redacción sigue teniendo coherencia.

Ejemplo de cédula introductoria a núcleo temático

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

1ª jerarquía: Título

2ª jerarquía: Subtítulo
Mensaje o subtesis.

3ª jerarquía: Se organiza en 2 párrafos.

Contenido:

- Introduce al tema del núcleo temático.
- Explica el contexto y las características o puntos principales del subtema.

Total de palabras: 85

La historia del Cenidim

Un lugar para el estudio de la música de México.

Gracias al trabajo de los primeros investigadores que recopilaron partituras, fotografías, instrumentos musicales, música grabada, vestuario, bocetos de escenas, detalles de objetos, ambientes, etc., **hoy se conservan tradiciones, géneros y prácticas musicales de regiones que han desaparecido y que representan un testimonio invaluable del patrimonio musical mexicano.**

Es así que surge la necesidad de crear un departamento dedicada a la música mexicana (dentro del entonces Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), hoy llamado **Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Cenidim, que ahora conmemora sus 40 años.**

Características: En este caso se resaltó en “negritas” una síntesis de la cédula, de tal manera que si solo se leen estas palabras, la redacción sigue teniendo coherencia.



Ejemplo de cédula introductoria a núcleo temático

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

1ª jerarquía: Título

2ª jerarquía: Subtítulo

Título temático

3ª jerarquía: Se organiza en 3 párrafos.

Contenido:

- Introduce al tema del núcleo temático.
- Explica el contexto y las características o puntos principales del subtema.
- Se dirige al visitante con una pregunta.

Total de palabras: 87

Los huastecos

Los huastecos de ayer y hoy, tradición que sigue viva.

A diferencia de otras culturas como la mexicana, maya o zapoteca, que son bien identificadas por sus grandes ciudades, los huastecos de la antigüedad son más conocidos por sus tradiciones culturales, las que a pesar de padecer diferentes conquistas, y el paso de cientos de años, han sobrevivido hasta nuestros días.

Hoy en día la cultura huasteca se reconoce como uno de los grupos indígenas tradicionales de México y esta es una de las regiones donde aún persiste su herencia.

¿Qué tradiciones huastecas identificas en tu comunidad?

Observaciones: Esta propuesta curatorial se trabajó para la reestructuración del Museo de Sitio Castillo de Teayo; el público meta es la comunidad y el objetivo general es el reconocimiento de la identidad huasteca.

Ejemplo de cédula temática

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

1ª jerarquía: Título

2ª jerarquía: Subtítulo
Título temático

3ª jerarquía: Se organiza en 3 párrafos.

Contenido:

- Desarrolla los contenidos de un tema específico.

Total de palabras: 124

Los pioneros

Las primeras formas de documentar y recuperar la memoria musical

Para registrar la música, los primeros investigadores visitaban distintas comunidades en todo el país. Tomaban fotografías, dibujaban escenas y coreografías, hacían grabaciones, traducían la música en partituras y en ocasiones pedían a los músicos que donaran sus instrumentos y otros objetos asociados a las danzas o rituales, como vestuarios, máscaras, etcétera.

Francisco Domínguez, Luis Sandi, Roberto Téllez Girón, Santiago Arias Navarro, Raúl Hellmer y Henrietta Yurchenco, son considerados los pioneros en recuperar la memoria musical del país. Todos fueron músicos con una enorme sensibilidad y amor por los pueblos de México, y difundieron los resultados de sus expediciones en programas de radio y televisión, libros, revistas etcétera.

Ellos fueron inspiración para las siguientes generaciones de investigadores que continúan estudiando nuestras tradiciones musicales.



Ejemplo de cédula subtemática

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

1ª jerarquía: Título

2ª jerarquía: Subtítulo

Título temático

3ª jerarquía: Se organiza en 3 párrafos.

Contenido:

- Desarrolla los contenidos de un tema específico.

Total de palabras: 124

Indumentaria

Con elegantes trajes o tal vez desnudos

Las crónicas cuentan que los pueblos del centro de México señalaban a los huastecos como gente que andaba casi o totalmente desnuda. Por el contrario, los narradores españoles del siglo XVI, los presentan como un pueblo que gustaba vestir con finas ropas, elegante joyería hecha con conchas y caracoles y adornos de oro y plumas finas.

En realidad, al igual que ahora, la ropa identificaba la clase social. La gente común usaba poca ropa hecha de fibras rústicas. El hombre llevaba un taparrabo y la mujer solo una falda dejando el pecho desnudo; ambos se adornaban con tatuajes y perforaciones. Mientras que los nobles usaban trajes tejidos de fino algodón y joyería.

Observaciones: El tema de esta cédula es *Características de los huastecos*; el subtema, *Indumentaria*.

Ejemplo de cédula de grupo

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

Título / Título temático

Se organiza en 2 párrafos.

Contenido:

- Explica un conjunto de piezas.

Total de palabras: 81

Tradición en papel

Las primeras publicaciones sobre música indígena de México fueron compilaciones de transcripciones de campo de coreografías y músicas de diversas regiones, y se consideran como los primeros esfuerzos institucionales para divulgar tradiciones vinculadas con el folclor musical mexicano.

El Primer álbum de música indígena en México (1940) es un ejemplo, refleja la amplia experiencia y tenacidad de los recopiladores para documentar de manera fiel lo que veían y escuchaban, y el ímpetu nacionalista de conservar tradiciones antes poco estudiadas o desconocidas.

Observaciones: Esta cédula explica un conjunto de elementos: La portada del *Primer álbum de música indígena* (1940), partituras, dibujos, fotografías e instrumentos musicales.

Ejemplo de cédula de sección

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

1ª jerarquía: Título

2ª jerarquía: Subtítulo

Título temático

3ª jerarquía: Se organiza en 2 párrafos.

Contenido:

- Explica un conjunto de piezas.

Total de palabras: 101

Características físicas

¿Cómo se veían los huastecos de antes?

Lo que sabemos de la apariencia de los antiguos huastecos es principalmente gracias a los códices, la escultura, la cerámica, la pintura y los esqueletos que dejaron.

Los huastecos se distinguen porque deformaban intencionalmente sus cabezas (cuando eran bebés), limaban sus dientes principalmente para darle forma de punta, perforaban su nariz y las orejas para utilizar adornos, y también les gustaba decorar su cuerpo con pintura y haciendo cortes en su piel para dejar cicatrices.

Hoy en día seguimos practicando algunas de esas costumbres. ¿Cuáles sí? ¿Cuáles no? Observa las piezas e identifica las características de los huastecos

Observaciones: El conjunto de piezas estaba conformado por dos cráneos con deformación craneana y dientes aserrados en punta, y tres piezas de cerámica; la primera es una pequeña escultura de un rostro que está mostrando los dientes aserrados en punta; la segunda es un fragmento de cerámica decorada con un rostro humano de perfil, enseñando los dientes aserrados y pintura corporal; la tercera es una pintadera o sello que se usaba para pintarse el cuerpo.

Se integra también una acción.

Ejemplo de cédula de objeto

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

Ficha o datos técnicos

Se organiza en 2 párrafos.

Título / nombre

Contenido:

- Explica y da información más detallada de un objeto.

Total de palabras: 72

Catálogo
Archivo Histórico del Cenidim

40 compositores, 40 años de investigación

Los documentos de los acervos del Cenidim representan la memoria musical de nuestro país; algunos de ellos son inéditos.

Ahora están al alcance de tus manos a través del catálogo interactivo *40 compositores, 40 años de investigación*.

En él podrás encontrar reseña de vida, fotografías, correspondencia y audios de la obra destacada de cuarenta compositores trascendentes en la historia de la música de México, a propósito de los cuarenta años del Cenidim.

Ejemplo de cédula de objeto

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

Ficha o datos técnicos

Se organiza en 2 párrafos.

Título / nombre:

Subtítulo: Título temático

Contenido:

- Explicación sobre el objeto.

Total de palabras: 73

Xipetotec
Escultura de piedra tallada
Posclásico
Teayo, Veracruz

Xipe Tótec, “nuestro señor desollado”

El ritual dedicado a Xipe Tótec consistía en matar y desollar (arrancar la piel) a muchos cautivos; con esta piel se vestían los sacerdotes para las fiestas y rituales.

Estos actos estaban relacionados con la fertilidad del maíz, representaban el final y el comienzo de un ciclo, la muerte y la vida, la renovación a través de una capa de piel, el cambio de la tierra seca a la tierra verde y fértil.

Ejemplo de cédula de acción

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

Título / Título temático

- Instrucciones para realizar alguna actividad.

Total de palabras: 48

Te invitamos a escuchar

Usa los audífonos y escucha fragmentos de cuatro grabaciones que llevaron a cabo los primeros recopiladores de música alrededor de la década de 1930.

1. Son jalisciense
2. Baile de los chinelos
3. Son abajeño
4. Los chiles verdes

¿Te han gustado? ¿Conoces alguna?

Ejemplo de cédula de acción

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

Título / Título temático

- Instrucciones para realizar alguna actividad.

Total de palabras: 26

Sabiduría ancestral

Compara el Lienzo de Tuxpan con el mapa actual y nota la similitud.

Ubica el topónimo de Tetzapotitlan y observa su forma. ¿Dónde más se encuentra?

Ejemplo de cédula de cápsula

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

Título / Título temático

- Información adicional: dato relevante sobre uno de los temas.

Total de palabras: 47

Nuevas formas y alianzas de conservación musical

La Fonoteca Nacional resguarda uno de nuestros acervos más importantes: la colección de audios generados por Henrietta Yurchenco.

Su identificación, limpieza, digitalización y preservación se ha llevado a cabo con los criterios más estrictos de conservación y un equipo de especialistas: musicólogos, ingenieros de audio y restauradores.

Ejemplo de cédula de cápsula

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

Título / Título temático

- Información adicional: dato relevante sobre uno de los temas.

Total de palabras: 33

Los huastecos de ayer y hoy

A pesar del paso de los siglos, la cultura huasteca sigue viva, lo puedes observar en la gente, la comida, las fiestas, la música, las costumbres, la ropa y la lengua tének.



Ejemplo de cédula de cierre o conclusión

Exposición temporal: *40 Aniversario del Cenidim*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2015.

Título:

Tesis o mensaje de conclusión /
Título temático

Contenido:

- Sintetiza de manera muy general el tema.
- Refuerza el mensaje o tesis central de la exposición.

Total de palabras: 107

Antes la música se iba, ahora podemos conservarla

En estos 40 años el Cenidim ha tenido la noble labor de construir la memoria musical de México.

Como advertiste, comenzó con el rescate de nuestras tradiciones musicales en campo, la recopilación y recuperación de documentos, partituras, fotografías, instrumentos, etc., y el trabajo interdisciplinario de muchos especialistas.

Ha continuado con la vinculación con otras instituciones de México y el mundo, la formación de nuevos expertos, la difusión a todos los públicos y la labor titánica de resguardar y conservar nuestros acervos. Todo esto ha sido posible gracias a la iniciativa, empeño, compromiso y amor por nuestra historia musical.

¿Cómo conservas tú la música?

Ejemplo de cédula de cierre o conclusión

Museo de Sitio Castillo de Teayo, Centro INAH Veracruz, México, 2015.

Título:

Tesis o mensaje de conclusión /
Título temático

Contenido:

- Sintetiza de manera muy general el tema.
- Refuerza el mensaje o tesis central de la exposición.

Total de palabras: 107

Una cultura que a pesar de las adversidades sigue viva

A pesar de las conquistas, el paso de cientos de años y las adversidades, la cultura huasteca sigue viva hasta nuestros días.

Aunque los mexicas dominaron este territorio, la cultura huasteca tuvo una enorme influencia en ellos; algunos de sus dioses y costumbres fueron asimilados y enriquecieron la cultura mexicana. A la llegada de los españoles, también muchas costumbres y tradiciones se mezclaron. Hoy puedes observar muestras de ello, en la comida, la cerámica, la vestimenta tradicional, la música, las fiestas y la lengua tének, que aún se habla en varias regiones.

Te invitamos a que formes parte y te sientas orgulloso de esta gran herencia.

5.3.2 Cedulaario interpretativo para niños. Ejemplos de aplicación

Siguiendo el principio seis de Tilden, cuando se trata de una exposición dirigida especialmente a niños menores de 12 años, hay que aplicar una estrategia distinta.

Recomendaciones generales para cédulas de exposiciones para niños:

- ⊙ Hay que pensar que niños pequeños de entre 4 a 6 años (educación preescolar), aún no saben o están comenzando a aprender a leer.
- ⊙ Los niños de entre 6 y 10 años (educación primaria), ya saben leer pero aún no son lectores expertos.
- ⊙ Los niños de entre 10 y 12 años (educación primaria-secundaria), empiezan a explorar los temas universales.
- ⊙ Por todo lo anterior, es recomendable que cédulas para niños sean aún más cortas que como se definió anteriormente.
- ⊙ Las cédulas deben escribirse pensando en que las puede leer un adulto para los niños más pequeños, por esta razón, el texto debe ser claro, no especializado, pero tampoco demasiado pueril; al adulto también debe parecerle interesante y atractivo.
- ⊙ Los textos deben estar compuestos de frases cortas y claras que hagan referencia a las personas y deben contener muchos verbos activos.
- ⊙ Las cédulas deben ser acompañadas de gráficos, ilustraciones o imágenes que llamen la atención de los niños mientras el adulto lee la cédula y a su vez ayuden a explicar o complementar el contenido.
- ⊙ Las cédulas deben tener un diseño muy atractivo, en cuanto a colores, formas y composición.
- ⊙ Finalmente es muy recomendable que las cédulas refieran a actividades o juegos que se puedan llevar a cabo en y durante la exposición o posterior a ella; los materiales de apoyo basados en la curaduría y las cédulas son una buena idea.

Ahora algunos ejemplos de cédulas producidas para la exposición *Solo si la mezclas es basura*, especialmente diseñada para niños de educación básica, que aborda el tema de la separación de residuos sólidos. En dicha exposición se me encargó desarrollar la curaduría. La muestra se presentó en Parque La Ceiba, en el 2010, en Playa del Carmen, Quintana Roo, y fue gestionada por la organización Flora, Fauna y Cultura de México, A. C.¹¹⁰

¹¹⁰ Agradezco su colaboración para poder reproducir los diseños desarrollados por Laura Guzmán.

Ejemplo de cédula introductoria a núcleo temático

Título:

Título temático

Contenido:

- Introduce al tema de la sala o núcleo temático.
- Incluye la tesis central
- Incluye gráficos para ilustrar y/o sustituir texto (ilustraciones, que refuerzan el tema principal).

Total de palabras: 35



Imagen: Flora, Fauna y Cultura de México, A. C., 2010.

Cédula de cápsula

Título:

Título temático

Contenido:

- Información adicional: Explica un concepto auxiliar de manera breve.
- Hace énfasis en el propósito de la exposición.

Total de palabras: 26



Imagen: Flora, Fauna y Cultura de México, A. C., 2010.

Cédula de cierre o conclusión

Título:

Tesis o mensaje de conclusión

Contenido:

- Sintetiza de manera muy general el tema.
- Refuerza el mensaje o tesis central de la exposición.

Total de palabras: 61

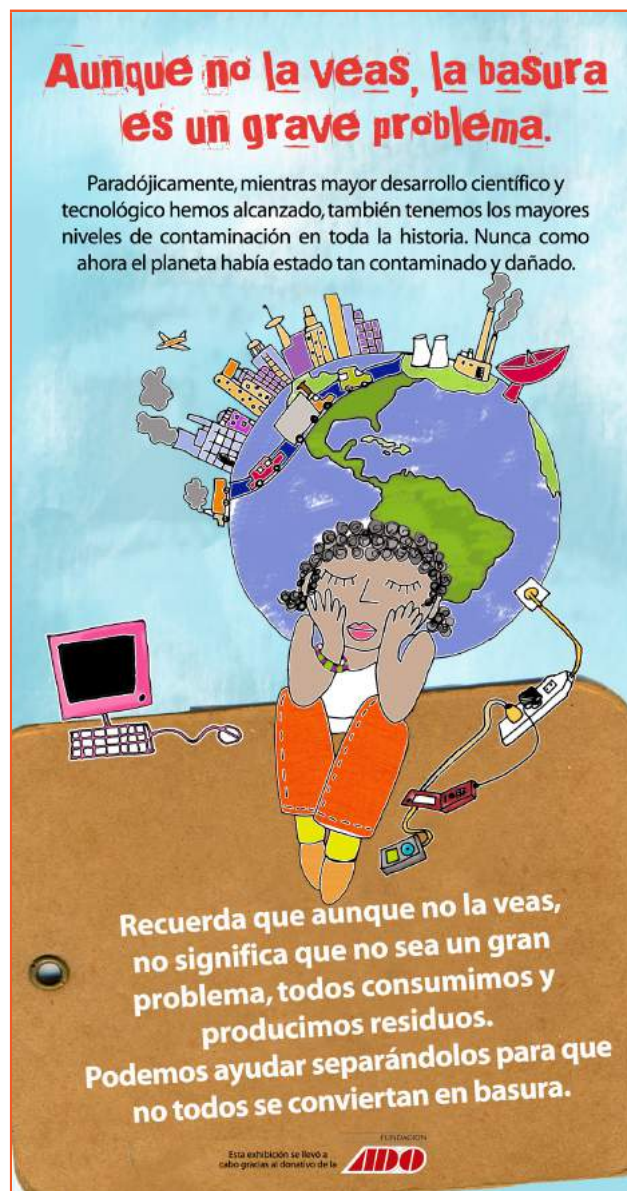
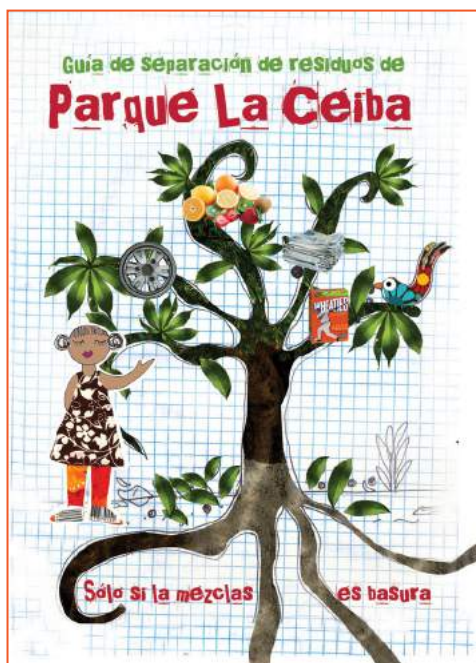


Imagen: Flora, Fauna y Cultura de México, A. C., 2010.

Guía de separación de residuos

Portada



Contraportada



Imagen: Flora, Fauna y Cultura de México, A. C., 2010.



Cartel educativo para ser colocado en escuelas de educación básica públicas y privadas de la región.

1ª jerarquía:

Título

Mensaje o tesis principal

2ª jerarquía:

Síntesis del tema

3ª jerarquía

Información principal organizada en "balazos"

4ª jerarquía:

Mensajes de conclusión, tesis de cierre



Imagen: Flora, Fauna y Cultura de México, A. C., 2010.

Reitero que este modelo más que ser determinante, se planteó para ser adaptado a cada uno de los diferentes contextos. También es importante apuntar que esta *Tipología y criterios de contenido para cederario* es parte de la metodología integral *Curaduría interpretativa* y el *Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas*, y aunque se puede aplicar de manera independiente, lo ideal, es que desde el inicio responda claramente a los objetivos interpretativos y existan mensajes claros y definidos que el público pueda captar para fomentar el aprendizaje significativo y acciones en pro de la conservación del patrimonio.





CAPÍTULO 6

**Un método para la interpretación
de sitios patrimoniales**



En este último capítulo presentaré una síntesis del trabajo y las primeras experiencias que constituyeron la base y el fundamento de la *curaduría interpretativa* que ya abordé. Mis primeros acercamientos no fueron en el ámbito de los museos, sino específicamente en sitios patrimoniales.

Después de mis primeros estudios en el tema de interpretación temática,¹¹¹ en el 2008, a partir de mi ingreso en la Dirección de Operación de Sitios, DOS, del INAH, tuve el reto de interpretar zonas arqueológicas, monumentos históricos y sitios patrimoniales de México en custodia del INAH, y para ello me pareció importante formular un método específico que respondiera a sus características y necesidades. Posteriormente, mi incursión en proyectos expositivos propició que esta propuesta se transformara en el *Modelo para la conceptualización y desarrollo de exposiciones interpretativas*.

Existen diferencias y muchos más retos cuando se trabaja en la interpretación-divulgación de sitios patrimoniales, que cuando se trabaja en los museos. Los sitios patrimoniales son espacios exteriores donde no se pueden controlar diversos factores, como por ejemplo, las dimensiones (regularmente se trata de áreas mucho más extensas), la ubicación de los monumentos, o el clima (lluvia, sol, viento) y la temperatura (calor extremo principalmente).

Así, el trabajo se concentra en dotar de infraestructura al sitio para la visita, principalmente senderos, espacios de descanso, sanitarios, estación o taquilla, custodia o vigilancia y, por supuesto, cédulas y señales, por solo mencionar algunos servicios, pues no todos los sitios cuentan con ellos. Asimismo, idealmente también tendría que haber espacios donde los visitantes se puedan proveer de agua y alimentos. Todo esto resulta determinante, por lo tanto, el desafío es mucho mayor. No obstante, en esta propuesta se consideraron todos los elementos posibles para responder a los requerimientos de los visitantes de la mejor manera, desde las cédulas y señales.

¹¹¹ En el 2005 fui certificada por la National Association for Interpretation, NAI, de Estados Unidos, como guía intérprete.

6.1 El contexto

De acuerdo con el *Manual General de Organización* (2009) del INAH, la Dirección de Operación de Sitios, DOS, tiene como objetivo “Elaborar los planes de manejo y estrategias de operación de los sitios patrimoniales abiertos al público en custodia del INAH, para lograr su conservación integral y uso sustentable” (INAH, 2009).

Para ese momento, la DOS se organizaba en dos subdirecciones: Seguimiento y Gestión, y Metodología de Planes.

La Subdirección de Seguimiento y Gestión la que tenía a su cargo la labor de “Coadyuvar en la mejora operativa e interpretación de los sitios patrimoniales a través de la asesoría, generación de instrumentos normativos y técnicos, sistemas señaléticos y equipamiento, así como del seguimiento y evaluación respectivos” (INAH, 2009).

Desde 1994, el INAH, a través de la DOS, inició un proyecto nacional de señalización para difundir la información de los sitios patrimoniales bajo su custodia, y establecer los criterios para unificar la señalización y generar una imagen institucional.

Desde la perspectiva de la DOS, la señalización de Sitios patrimoniales tiene como objetivos difundir los valores del patrimonio, generar conciencia sobre la importancia de su conservación y de sus usos adecuados, así como fomentar el conocimiento de la Cultura Nacional a través de un sistema señalético (DOS-INAH, 2002).

Estos criterios se han modificado y adaptado a partir de las experiencias y de las particularidades de cada sitio. Una de esas adaptaciones ha sido justamente la integración de la interpretación temática dentro de los *Lineamientos para la señalización de sitios patrimoniales*, 2002, a partir del apoyo y recomendaciones de Gloria Artis y Manuel Gándara¹¹² a esta dirección:

La señalización de Sitios patrimoniales se realizará bajo una perspectiva de manejo integral, por lo que es importante que se organice en un esquema de interpretación temática, para lograr buenos resultados en materia de difusión, educación formal e informal, así como en la conservación integral y uso sustentable del bien cultural.

Bajo este esquema, se ordenarán las actividades de educación y difusión del Sitio, con base en la identificación y el desarrollo de una tesis central apoyada por varias tesis subordinadas (o temas específicos derivados), sustentadas en los resultados de las investigaciones que se realizan en los sitios.

¹¹² Aunque su participación y asesoría se remite al menos desde 1995 en dos talleres de interpretación temática con el personal de la DOS. Gándara (comunicación personal, Ciudad de México, marzo del 2012).



Esta tesis con sus temas específicos derivados, serán la guía para el desarrollo de las rutas temáticas y sus cédulas. En este sentido, cada elemento (rutas y cédulas) tendrá un objetivo claramente definido que soporte esta idea central (DOS-INAH, 2002).

Desde entonces, esta dirección ha trabajado con los investigadores responsables de los sitios para “traducir-interpretar” la información científica y se ha dado a la tarea de diseñar un nuevo cedulaario para algunos sitios. El primer ejemplo fue el sitio arqueológico de Tulum en Quintana Roo, que desde el 2004 contó, por primera vez, con cédulas que además de presentar una redacción más pensada para el público, el diseño incluía ilustraciones y colores.

Mi participación en la DOS fue entre el 2008 y el 2009, donde además de trabajar en la redacción de cedulaario, también trabajé en el diseño e impartición de talleres dirigidos a los investigadores y personal de Centros INAH regionales, con el objetivo de desarrollar lo que llamé *esquemas interpretativos*¹¹³ y determinar rutas temáticas¹¹⁴ para los sitios.

De estas tareas resultó la formulación de una metodología de trabajo diseñada a partir de tres fuentes principales:

- ⊙ Los contenidos teórico-prácticos de la capacitación como Guía intérprete impartidos por la NAI.
- ⊙ La experiencia laboral sobre el diseño, desarrollo de contenidos y estrategias de atención al público para recorridos culturales y exposiciones permanentes y temporales sobre cultura maya dirigidos al turismo nacional e internacional en el estado de Quintana Roo.
- ⊙ Los avances de la DOS sobre interpretación temática aplicada a la señalización de sitios patrimoniales.

Así, se impartieron un total de ocho talleres para el diseño de esquemas interpretativos de sitios patrimoniales considerados prioritarios, de julio del 2008 a abril del 2009.

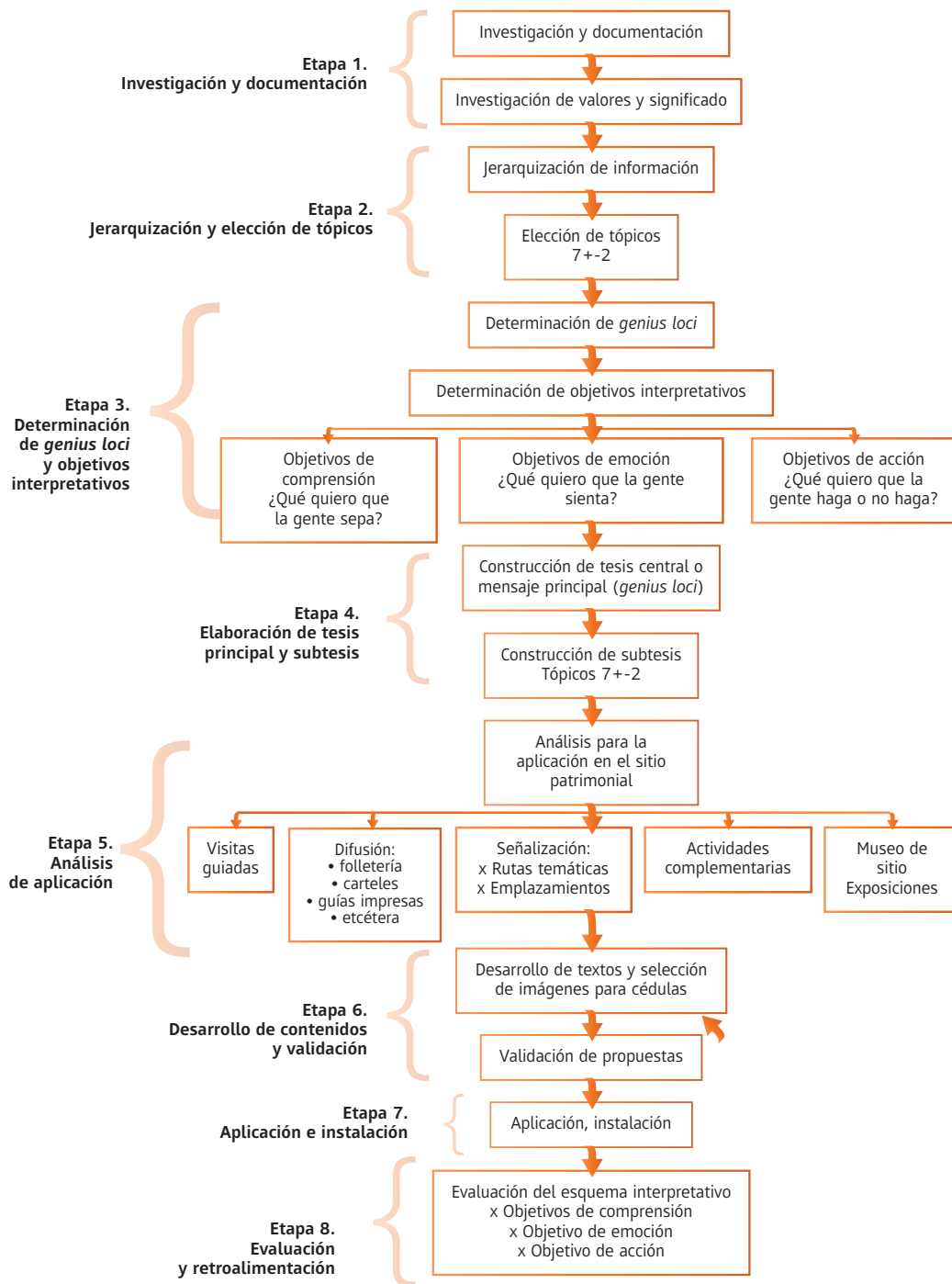
Relación de talleres impartidos por la DOS durante 2008-2009.

	Sitio	Fecha
1	Paquimé, Chihuahua	Julio del 2008
2	Malinalco, Estado de México	Julio del 2008
3	Tehuacalco, Guerrero	Septiembre del 2008
4	CAVO, Corredor Arqueológico del Valle de Oaxaca (Monte Albán, Mitla, Lambityeco, Dianzú)	Septiembre del 2008
5	Tula, Hidalgo	Octubre del 2008
6	Chichén Itzá, Yucatán	Octubre del 2008
7	Tulum, Quintana Roo	Noviembre del 2008
8	Cempoala y San Juan de Ulúa, Veracruz	Abril del 2009

¹¹³ El concepto de esquemas interpretativos es una propuesta mía, a diferencia del plan interpretativo, o programa interpretativo cómo se maneja en la literatura estadounidense, lo que explicaré más adelante con detalle.

¹¹⁴ Rutas temáticas, refiriéndome al sentido que propone Ham, temas con mensajes.

Esquema 1. Diagrama de metodología para el desarrollo de Esquemas Interpretativos de Sitios Patrimoniales (Mosco, 2008a)



Mientras que para el resto de los sitios, durante el periodo de abril del 2008 a mayo del 2009, dada la enorme cantidad y complejidad de cada uno de estos, se aplicaron diversas estrategias para su interpretación, entre ellas, el análisis del cedulario que ya estaba instalado, la propuesta de prototipo de esquema interpretativo (elección de tópicos y construcción de tesis), y el desarrollo de contenidos para cedulario aplicando criterios interpretativos, pues cabe recordar, que por parte de la DOS, la responsabilidad solo se limita a la señalización.

Relación de sitios patrimoniales trabajados y avances en su interpretación durante 2008-2009

Núm.	Nombre zona	Estado	Actividad	Año
1	Sierra de San Francisco, Cuesta Palmarito	Baja California Sur	Propuesta de cedulario	2008
2	Chiapa de Corzo	Chiapas	Análisis de cedulario	2008
3	Chincultik	Chiapas	Análisis de cedulario	2008
4	Palenque	Chiapas	Elección de tópicos	2009
5	Tenam Puente	Chiapas	Análisis de cedulario	2008
6	Tlatelolco	Ciudad de México	Corrección de cédula Introdutoria. Balazos para difusión	2008
7	Chimalhuacán	Estado de México	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
8	Huexotla	Estado de México	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
9	Los Melones	Estado de México	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
10	Los Reyes	Estado de México	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
11	Tlapacoya	Estado de México	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
12	Cañada de la Virgen	Guanajuato	Análisis de cedulario	2009
13	Peralta	Guanajuato	Propuesta de cedulario	2008
14	Coatetelco	Morelos	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
15	Las Pilas	Morelos	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
16	Olintepeç	Morelos	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
17	Teopanzalco	Morelos	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
18	El Tepozteco	Morelos	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
19	Xochicalco	Morelos	Prototipo de esquema interpretativo. Elección de tópicos y elaboración de subtesis	2008
20	Cantona	Puebla	Prototipo de esquema interpretativo. Elección de tópicos y elaboración de subtesis	2008 - 2009
21	Ex Convento de Tecali	Puebla	Cedulario completo	2008 - 2009
22	Tepapayeca	Puebla	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
23	Yohualichan	Puebla	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
24	Tamtoc	San Luis Potosí	Corrección de cedulario	2009
25	Tulum	Quintana Roo	Prototipo de esquema interpretativo. Elección de tópicos y elaboración de subtesis	2008
26	Ex Convento de Santo Domingo, Oxotlán	Tabasco	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008



Núm.	Nombre zona	Estado	Actividad	Año
27	Malpasito	Tabasco	Corrección de cedulario	2008
28	Cacaxtla	Tlaxcala	Prototipo de esquema interpretativo. Elección de tópicos y elaboración de subtesis	2008
29	Ocotelulco	Tlaxcala	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
30	Xochitécatl	Tlaxcala	Prototipo de esquema interpretativo. Elección de tópicos y elaboración de subtesis	2008
31	Cempoala	Veracruz	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
32	Quiahuitlán	Veracruz	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
33	Tajín	Veracruz	Elección de tópicos	2008
34	Kabah	Yucatán	Análisis de cedulario	2008
35	Labná	Yucatán	Análisis de cedulario	2008
36	Loltún	Yucatán	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008
37	Sayil	Yucatán	Análisis de cedulario	2008
38	Uxmal	Yucatán	Análisis de cedulario	2008
39	Alta Vista-Chalchihuites	Zacatecas	Desarrollo de cédula Introdutoria (única)	2008

Finalmente, también se trabajó en prototipos para interpretar la Ruta del Volcán (16 conventos), la Ruta del Bicentenario de la Independencia de México y la Ruta del Centenario de la Revolución Mexicana.¹¹⁵

6.2 Metodología para el desarrollo de cédulas interpretativas en sitios patrimoniales al aire libre

Los alcances de la DOS en esta área se limitaban a la señalización de sitios patrimoniales a cargo del INAH, por ello, la segunda dinámica en la que me concentré en trabajar fue en el desarrollo de cédulas, y para los sitios en los cuales por diversas razones (principalmente de presupuesto), no se pudieron llevar a cabo talleres para el diseño de esquemas interpretativos, la estrategia fue desarrollar una metodología para aplicar la teoría interpretativa en cedulario.

En principio, la DOS ya contaba con una tipología de cedulario y recomendaciones para su redacción, así como para el diseño gráfico e industrial como parte de sus *Lineamientos para el manejo y operación de zonas arqueológicas con visita pública*, 2006.

En este documento podemos encontrar un apartado, sobre Criterios de redacción, tipologías, y emplazamientos donde se hacen diversas recomendaciones y aparecen once tipos de cédulas y señales para sitios patrimoniales:

¹¹⁵ Para las cuales propuse una estrategia distinta que explicaré más adelante.

Tipos de cédulas y señales, DOS-INAH

Núm.	Tipo de cédula
1	Cédula conmemorativa Patrimonio de la Humanidad
2	Cédula patrimonial
3	Cédula introductoria
4	Cédula de plano
5	Cédulas de grupo o sección
6	Cédula específica o de objeto
7	Cédula lingüística
8	Cédula de aviso importante
9	Señales de circulación
10	Señales restrictivas
11	Señalización de servicios

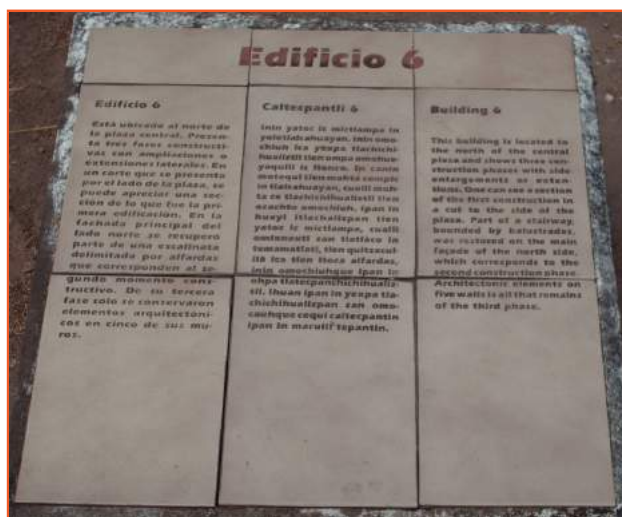
Con estos antecedentes comencé a trabajar en una propuesta metodológica. Para ello, lo primero que hice fue un análisis de los sitios ya señalizados; en síntesis, pude destacar ocho puntos:

1. Existía una enorme heterogeneidad en el cedulario de los sitios. Las causas eran muy diversas, pero la principal era el hecho de que los contenidos fueron desarrollados por diferentes investigadores y sin lineamientos claros.
2. La inmensa mayoría de las cédulas eran extremadamente descriptivas y con un lenguaje muy especializado.
3. La extensión de los textos era desigual, pero prevalecían las cédulas largas.
4. No había jerarquía conceptual, espacial o temporal, que ayudara al visitante a ubicar o destacar los elementos o características más importantes del sitio.
5. No había definición de mensajes principales ni subordinados.
6. Las cédulas no se relacionaban entre sí; los contenidos de cada una se limitaban a describir un elemento o tema, sin relación a la historia o desarrollo del sitio en conjunto, o dicho de otra manera, no existía un hilo conductor, o estructura de visita.
7. En la mayoría de los sitios no había ruta o rutas temáticas.
8. Los visitantes no parecían ser la preocupación de los sitios, ya que las señales eran principalmente restrictivas, no hacían referencia a la persona ni parecían preocuparse por sus necesidades.

Ejemplo de Cédula específica o de objeto, diseño y contenido de la zona arqueológica de Filobobos, Veracruz, 2008

Edificio 6

Está ubicado al norte de la plaza central. Presenta tres fases constructivas con ampliaciones o extensiones laterales. En un corte que se presenta por el lado de la plaza, se puede apreciar una sección de lo que fue la primera edificación. En la fachada principal del lado norte se recuperó parte de una escalinata delimitada por alfardas que corresponden al segundo momento constructivo. De su tercera fase solo se conservaron elementos arquitectónicos en cinco de sus muros.



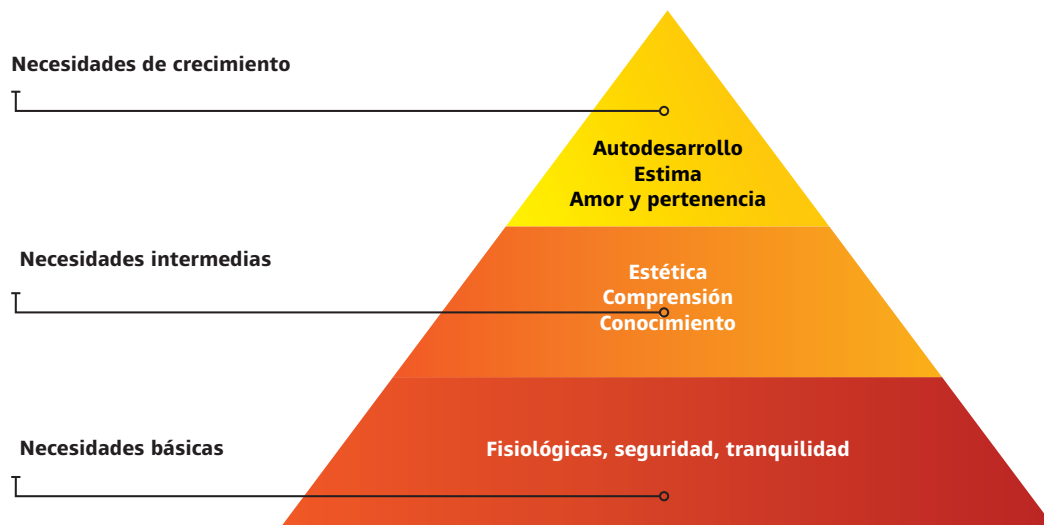
Fotografía: DOS-INAH.

Finalmente, si bien los esfuerzos de la DOS en los últimos años por homogeneizar criterios de contenido y diseño, los prototipos desarrollados ya con una intención interpretativa (utilicé como casos de análisis el cedulario de Tulum en Quintana Roo y Cacaxtla en Tlaxcala), aunque integraban textos cortos, lenguaje muy claro, algunas cédulas con referencia al visitante (sobre todo en Tulum), de manera adecuada para todo público y un diseño con colores, ilustraciones, mapas, etc., también presentaban los siguientes inconvenientes:

- ⦿ No existía un mensaje o tesis principal ni mensajes subordinados o subtesis, o títulos temáticos.
- ⦿ No existía una estructura.
- ⦿ No había jerarquía conceptual, temporal o espacial.
- ⦿ Algunos textos eran demasiado generales, es decir, no destacaban las características particulares del sitio (sobre todo en Cacaxtla).
- ⦿ Hacían poca referencia a los visitantes.¹¹⁶

Por ello, basándome en la tipología de la DOS, decidí definir los contenidos de las cédulas respecto a un objetivo y aplicar la teoría interpretativa empezando por la jerarquía de Maslow, con el objetivo de alcanzar el pináculo de la pirámide de necesidades.

¹¹⁶ Aunque cabe destacar en especial, una cédula en Tulum, que se encuentra ubicada justo al frente del mirador hacia el mar, que hace referencia al visitante pidiéndole que se imagine el primer avistamiento de los barcos españoles y la sorpresa para ambos bandos, los españoles y los indígenas mayas.



La pirámide de Maslow aplicada a la interpretación temática.
Basada en: (Brochu y Merriman, 2005: 14).

**Tipología de cédulas y señales aplicando la jerarquía de Maslow versión NAI
(Mosco, 2008b)**

Núm.	Tipo de cédula	Contenido	Objetivo	Extensión aproximada	Jerarquía de Maslow		Meta
1	Cédula conmemorativa Patrimonio de la Humanidad	Nombre del sitio, reconocimiento como patrimonio de la humanidad, estado donde se ubica y fecha de nombramiento.	Hacer saber al público los valores por los cuales el sitio es reconocido como patrimonio del estado, de la nación o de la humanidad.	50 a 80 palabras	Necesidades intermedias	Pertenencia	Que reconozcan el sitio como parte de su patrimonio.
					Necesidades de crecimiento	Autorrealización	Que reconozcan el sitio como un lugar único, especial y diferente. Que apliquen medidas y acciones de conservación.
2	Cédula patrimonial	Nombre del sitio, gráfico relacionado con tesis central. Reconocimiento como patrimonio estatal y/o de la nación.	Presentar el nombre del sitio, nombramiento de patrimonio y estado al que pertenece.	10 palabras	Necesidades intermedias	Pertenencia	Que reconozcan el sitio como parte de su patrimonio. Que apliquen medidas y acciones de conservación.
3	Cédula de recomendaciones	Medidas de protección del patrimonio y medidas de seguridad para el público.	Explicar las medidas de protección del patrimonio y de seguridad de los visitantes, y hacer recomendaciones para una visita más placentera.	máximo 200 palabras	Necesidades básicas	Seguridad	Que respeten las medidas de conservación y seguridad. Que sientan que disfrutaron más de su visita si es segura y respetuosa.
					Necesidades intermedias	Pertenencia estima	Que sientan que el patrimonio es suyo y que su conservación también es un logro propio, gracias a su participación. Que apliquen estas medidas en otros sitios.
4	Cédula de plano (orientación)	Ubicación de ruta o rutas temáticas, de los principales puntos de interés y de las áreas de servicio. Tiempos estimados de recorrido.	Ofrecer una jerarquización espacial, temporal y conceptual, que ayude al visitante a comprender el sitio y organizar su visita.	Mapas, iconos, líneas del tiempo.	Necesidades básicas	Supervivencia seguridad	Que ubiquen las áreas de servicios: sanitarios, áreas de descanso, suministro de agua, etc. Que organicen mejor su visita y que se sientan tranquilos.
					Necesidades intermedias	Comprensión	Que tengan una aproximación jerarquizada al sitio para que lo visiten de manera más organizada y puedan comprenderlo mejor.



Núm.	Tipo de cédula	Contenido	Objetivo	Extensión aproximada	Jerarquía de Maslow		Meta
5	Cédula Introdutoria	Mensaje o tesis central del sitio, sus características principales y contexto. En orden de jerarquía, dos o máximo tres subtesis y el mensaje de conservación y bienvenida.	Explicar de manera general las principales características del sitio, su contexto general y sus valores y significado.	150 a 200 palabras	Necesidades intermedias	Conocimiento comprensión	Que desde el inicio conozcan lo que hace único al sitio a través del mensaje central y sus principales características. Que aprendan algo nuevo, sorprendente y útil.
					Necesidades de crecimiento	Estética autorrealización	Que comprendan los valores y significado del sitio. Que aprecien y disfruten del entorno, que lo sientan suyo y que apliquen acciones para conservarlo.
6	Cédula temática de grupo o sección con subtesis	Desarrollo de una subtesis.	Explicar un tema en particular, relacionar el monumento con su entorno y con el mensaje central del sitio.	120 a 180 palabras	Necesidades intermedias	Conocimiento comprensión	Que conozcan los temas relevantes del sitio, que los relacionen y comprendan su desarrollo. Que relacionen sus valores y significado con el presente.
					Necesidades de crecimiento	Estética autorrealización	Provocar la contemplación y aprecio estético del objeto o monumento y su entorno. Relacionar los valores del sitio con los propios y su aplicación en la vida personal.
7	Cédula temática de grupo o sección	Uso o función del espacio conforme al grupo o sección de monumentos y sus características o desarrollo de un subtema.	Explicar las funciones o usos de los espacios, los aspectos significativos de sus sistemas constructivos, los significados de los elementos iconográficos, y las consideraciones en relación con su distribución y ubicación dentro del sitio, así como los hallazgos relevantes, entre otros. Desarrollo de un subtema.	120 a 180 palabras	Necesidades intermedias	Pertenencia estima	Que comprendan el sitio como espacio social. Que comprendan las características que identifican a un grupo social a través de sus manifestaciones arquitectónicas.
					Necesidades intermedias	Conocimiento comprensión	Que comprendan las funciones y usos de los espacios, que reconozcan sus características, y que comprendan los espacios y el entorno como un todo.



Núm.	Tipo de cédula	Contenido	Objetivo	Extensión aproximada	Jerarquía de Maslow		Meta
8	Cédulas de objeto o monumento	Nombre temático del monumento, edificio, estructura, objeto, espacio o lugar.	Explicar nombre temático y sintetizar sus características.	50 a 100 palabras	Necesidades intermedias	Conocimiento	Que conozcan las características del monumento, edificio, estructura, objeto, espacio o lugar.
					Necesidades de crecimiento	Estética	Provocar la contemplación y aprecio estético del objeto o monumento y su entorno.
9	Cédulas de cápsula o actividad	Datos curiosos o sorprendentes. Actividades o acciones.	Destacar datos curiosos o sorprendentes. ¿Sabías qué? Recomendar una actividad o acción: observar, escuchar, caminar, subir, aplaudir, etcétera.	50 a 100 palabras	Necesidades intermedias	Conocimiento	Que conozcan datos curiosos o sorprendentes del lugar que recuerden fácilmente y puedan relacionarlos con las características del lugar.
					Necesidades de crecimiento	Autorrealización	Proveer al visitante con recursos de exploración y provocar la interacción con el sitio.
10	Cédula de cierre o conclusión	Tesis central del sitio, síntesis de los subtemas más relevantes y mensaje de agradecimiento y logros institucionales.	Reforzar la tesis o mensaje central del sitio, sintetizar el desarrollo del sitio. Explicar las hipótesis o certezas de ¿qué paso en el sitio?, y su relación con los sitios cercanos. Agradecer la visita y dar a conocer los logros institucionales.	120 a 180 palabras	Necesidades intermedias	Conocimiento comprensión	Que el visitante tenga una síntesis del desarrollo del sitio, recordando los puntos relevantes. Que reconozca la importancia del porqué conservar el sitio. Que haga relaciones con otros sitios.
					Necesidades de crecimiento	Estética autorrealización	Que analice los valores y significado del sitio, que comprenda su importancia, que lo sienta suyo y que aplique acciones para conservarlo.
11	Cédula institucional y patrocinios	Logos Institucionales. Principales logros.	Presentar a las instituciones involucradas en la conservación del patrimonio	Logotipos	Necesidades intermedias	Pertenencia estima	Hacer público el esfuerzo del Instituto y el apoyo de organizaciones y empresas en la conservación del patrimonio.
					Necesidades de crecimiento	Autorrealización	Que los visitantes también se sientan comprometidos y tomen acciones.



Núm.	Tipo de cédula	Contenido	Objetivo	Extensión aproximada	Jerarquía de Maslow		Meta
12	Señales de ubicación y orientación	Señales de orientación.	Orientar a los visitantes conforme a la ruta o rutas temáticas propuestas, áreas y senderos de circulación, rutas de evacuación y servicios.		Necesidades básicas	Seguridad	Que los visitantes organicen su visita, ubiquen las rutas de recorrido y se sientan seguros durante su visita.
13	Señales restrictivas	Iconos y su explicación.	Explicar las medidas de conservación del patrimonio cultural y natural, así como las medidas de seguridad que eviten poner en riesgo la integridad física de los visitantes.	10 a 15 palabras	Necesidades básicas	Seguridad	Que los visitantes comprendan y respeten los motivos de las restricciones para la conservación del patrimonio y las medidas de seguridad. Que lleven a cabo una visita segura y responsable.

Por otro lado, diseñe nuevos criterios de redacción y una estructura más específica sobre los contenidos, basándome en los principios de Tilden sintetizados de la siguiente manera:

Tipología y criterios de contenido para cedulario de sitios patrimoniales (Mosco, 2008b)

Principios de Tilden	Aplicación en cedulario
Principio 1. Relacionar el patrimonio con la experiencia del visitante.	Se hace referencia al público a lo largo de la visita en los diferentes tipos de cédulas, principalmente en la introductoria y de cierre, con mensajes de bienvenida y agradecimiento, así como apoyo para la conservación, o en cédulas de cápsula o actividades con preguntas y actividades.
Principio 2. No solo ofrecer información.	Se explican los elementos intangibles como valores y el significado de los espacios y monumentos; se intenta contar la historia de lo que sucedió en el lugar, no se limita a la descripción.
Principio 3. Combinar varias estrategias.	El diseño gráfico e industrial va relacionado con la temática y el paisaje.
Principio 4. Provocar al visitante.	Los textos cuentan historias, valores y significados; invitan a imaginar, relacionar conceptos y elementos con la vida cotidiana, etcétera.
Principio 5. Relacionar lo particular con lo general y viceversa.	Principalmente los vestigios se asocian como un elemento que nos da la pauta para conocer a una cultura. Se hacen conexiones también a nivel local, regional y nacional o internacional.
Principio 6. Hacer un programa especial para niños.	No se plantearon estrategias para niños con respecto al cedulario, pero del esquema interpretativo se propusieron varios programas para niños que no estaban dentro de la competencia de la DOS.

Cédula introductoria

Extensión: De 120 a 180 palabras, máximo.
Se organiza en 3 o 4 párrafos.

Título: Tesis principal o título temático.

Contenido:

- En el primer párrafo se presenta claramente el mensaje o tema central o aspecto relevante de la zona.
- Incluye la síntesis de dos subtesis, máximo tres (si existe esquema interpretativo).
- Explica el significado del nombre del sitio (si se sabe).
- Explica un breve contexto del sitio.
- Explica quiénes habitaron el sitio (si se sabe).
- Explica una breve síntesis del desarrollo histórico del sitio: ¿qué pasó ahí?
- Explica las características del sitio y sus habitantes.
- Explica brevemente los elementos arquitectónicos que comprende el sitio (¿qué es lo que el visitante va a ver?: centro ceremonial, templos, canchas de juego de pelota, áreas habitacionales, etcétera).
- El último párrafo, cierra con el mensaje de conservación y bienvenida.

Cédula de plano

Contenido:

- Plano isométrico que proporciona una perspectiva del área abierta al público.
- Marca la ruta o rutas con distancia y tiempo aproximado de recorrido.
- Marca los sitios de interés con los nombres de los principales elementos, conjuntos arquitectónicos, áreas de servicio y/o descanso.
- Incluye línea de tiempo en donde se mencionen las diferentes etapas de desarrollo del sitio (surgimiento, apogeo y declive), además de anexar algunos sitios que fueron contemporáneos, tanto a nivel regional como mesoamericano.
- Zonificación del uso que tuvieron los espacios (área habitacional, plazas cívicas, espacios cívicos religiosos, edificios administrativos, etc.), diferenciándolos por colores. Incluir áreas de servicio y/o descanso.
- Si el sitio es muy extenso, se pueden ubicar otras cédulas de plano a lo largo del recorrido marcando claramente el punto donde se encuentra el visitante con la leyenda "Usted está aquí".



Cédula temática de grupo o sección con subtesis (si existe esquema interpretativo)

Extensión: De 120 a 150 palabras.

Se organiza en máximo 3 párrafos.

Título: Subtesis o título temático que corresponde al tópico que se va a abordar.

Contenido:

- El primer párrafo incluye la subtesis, vinculándola con la tesis central, así como información complementaria; también se pueden presentar puntos de vista alternativos de la idea central.
- Desarrolla un tópico.
- Explica las funciones o usos que pudieron tener los monumentos, los aspectos significativos de sus sistemas constructivos, los significados de los elementos iconográficos, las consideraciones en relación con su distribución y ubicación dentro del sitio, y los hallazgos relevantes, entre otros.
- Incluye gráficos para ilustrar el texto y sustituir textos (reconstrucciones hipotéticas, recreaciones, detalles arquitectónicos o imágenes de elementos).

Cédula temática de grupo o sección

Extensión: De 120 a 150 palabras.

Se organiza en máximo 3 párrafos.

Título: Título temático que corresponde al tópico que se va a abordar.

Contenido:

- Incluye ideas relacionadas con un grupo de edificios o sección particular, explica, con base en la información disponible, las funciones o usos que pudieron tener, los aspectos significativos de sus sistemas constructivos, los significados de los elementos iconográficos, las consideraciones en relación con su distribución y ubicación dentro del sitio, y los hallazgos relevantes, entre otros.
- Incluye gráficos para ilustrar el texto y sustituir textos (reconstrucciones hipotéticas, recreaciones, detalles arquitectónicos o imágenes de elementos).

Cédula de objeto o monumento

Extensión: De 50 a 80 palabras.

De 1 a 2 párrafos.

Título: Título temático.

Contenido:

- Presenta la explicación o interpretación particular de un edificio, objeto, especie animal o vegetal o de algún detalle.
- Explica el significado o usos (no una simple descripción formal).
- Se relaciona con la idea central o tópicos del sitio.



Cédula de cápsula o actividades

Extensión: De 50 a 80 palabras.
De 1 a 2 párrafos.

Título: Título temático.

Contenido:

- Puede anexar datos curiosos o sorprendentes sobre el sitio mediante la pregunta ¿Sabías qué?
- Puede recomendar una acción: observar, escuchar caminar, subir, etcétera.
- Puede hacer énfasis en los trabajos o programas de protección, conservación, investigación y difusión que el instituto o dependencia llevan a cabo.

Cédula de cierre o conclusión

Extensión: De 100 a 120 palabras.
Se organiza en máximo 3 párrafos.

Título: Título temático.

Contenido:

- En el primer párrafo se refuerza la tesis o tema central de la zona.
- Se resumen las dos subtesis o máximo tres más importantes (si existe esquema interpretativo) o los tópicos más importantes que se han desarrollado en el cedulaario.
- Se explican las hipótesis o ideas existentes sobre el abandono del sitio (¿por qué el sitio fue abandonado?, ¿qué pasó con sus habitantes?)
- Se pueden mencionar los sitios cercanos y/o que hayan tenido relación y se puede invitar a conocerlos.
- En el último párrafo se incluye un mensaje de agradecimiento y conservación.
- Se puede destacar la labor institucional en cuanto a trabajos de conservación, investigación, protección y difusión del patrimonio cultural.

Cédula de recomendaciones

Contenido:

- Las recomendaciones se organizan en forma de lista o viñetas.
- Dependiendo de la naturaleza de cada sitio, se especificarán las necesidades o requerimientos especiales para que la visita sea segura y placentera para el público, así como proteger el patrimonio.
- Se acompañan con iconos.

Señales restrictivas

Extensión: De 10 a 15 palabras

Contenido:

- Iconos acompañados por una breve explicación de las razones de las restricciones por motivos de conservación o de seguridad de los visitantes.



Además de los principios de Tilden y la jerarquía de Maslow, esta metodología para cedula-rio también contempla los estilos de aprendizaje que plantea Lewis, aunque resulta un reto tratándose solo de cédulas. Sin embargo, se aplicó de la siguiente manera:

Visual

Las cédulas van acompañadas con diferentes elementos gráficos:

- Uso de colores
- Planos
- Línea del tiempo
- Reconstrucciones hipotéticas, etcétera

Auditivo y cinestésico

En las cédulas de cápsula o actividades se invita al público a llevar a cabo dife-
rentes acciones como aplaudir y escuchar efectos sonoros, o actividades como
asomarse, subir, tocar, etcétera.

Ejemplos de aplicación de los criterios de contenido según la tipología para cédulario de sitios patrimoniales

Cédula temática con subtesis. Malinalco, Estado de México

Estructura del texto:

Subtesis del tópico Control del agua.

1er párrafo

Explica las causas por las que los pobladores eligieron el lugar.

2º párrafo

Explica las características del lugar. Desarrolla el subtema.

3er párrafo

Relaciona el subtema con los elementos arqueológicos.

Total de palabras: 151

Los dioses dieron cerros y agua que los pobladores transformaron y controlaron a través de un trabajo titánico para cambiar el paisaje.

Los primeros pobladores de Malinalco ocuparon este lugar alrededor del año 900 d. C. (periodo Clásico), y lo eligieron por sus excelentes condiciones naturales: buen clima, suelos fértiles, abundancia de agua, etcétera.

Sin embargo, el suelo que encontraron era muy irregular. Para poder asentarse tuvieron que adaptarlo con el movimiento de grandes volúmenes de tierra y piedra, creando un sistema de terrazas y huertas para el cultivo y un eficiente sistema de distribución de agua formado por canales que la conducían hasta los barrios de las partes bajas donde se cultivaba maíz, chía, amaranto, cacao y algodón.

El manantial más importante de Malinalco nace en este lugar y es la principal fuente de abastecimiento de agua desde la época prehispánica. Aquí hay algunas construcciones relacionadas con el culto a Tláloc, dios de la lluvia. Al lado del manantial, hay una escalinata labrada directamente en la roca con un adoratorio circular.

Cédula de objeto o monumento. Cuauhcalli o Casa de las Águilas en Malinalco, Estado de México



Fotografía: Alejandra Mosco (2008).

Antes

El Cuauhcalli

Se trata de un extraordinario monumento monolítico, cuya construcción se inició en 1501. El basamento tiene dos cuerpos, una escalinata central y otra lateral. Sobre el tercer escalón de la escalinata central fue esculpida la imagen de un guerrero, del que solo quedan restos. A cada uno de los costados de la escalinata se encuentra un ocelote sentado sobre un bloque rectangular. En la parte superior de la construcción se localiza un recinto de planta semicircular. Su acceso está enmarcado por una serpiente con colmillos salientes y con una larga lengua tallada sobre el piso, a manera de tapete. En un extremo del vestíbulo se ubica otra serpiente con escamas formadas por dardos; sobre ella se esculpió una figura humana, quizá de un Guerrero Águila. En otro extremo se observa un tambor con pequeños orificios relleno con fragmentos de tezontle para simular la piel de un ocelote; sobre el tambor también se esculpió una figura humana, probablemente de un guerrero ocelotl o tigre. Al interior del recinto, sobre una banqueta se tallaron tres figuras: en el centro la piel de un jaguar, y a cada lado un águila. Se piensa que en este recinto se celebraban las ceremonias de iniciación de guerreros águila y tigre. Estas órdenes fueron las más importantes de la jerarquía militar de los mexicas. El título se le otorgaba a los guerreros nobles que habían destacado en los campos de batalla.

Es principalmente descriptiva.
235 palabras

Propuesta

Los guerreros mexicas alimentaban al Sol con sus corazones

Este santuario era considerado la morada terrestre del Sol, en donde los guerreros águilas y ocelotes, orgullosos por su valor, linaje y fuerza, alimentaban con su propia sangre *chalchihuatl*, líquido precioso o vital, al dios solar Huitzilopochtli.

Fue esculpido tallando directamente el cerro; la entrada muestra el rostro de una serpiente con el hocico abierto mostrando los colmillos, mientras su lengua está tallada sobre el piso, simulando un tapete. Al interior, aparecen tres águilas y un jaguar a manera de tronos o asientos.

Hoy se le conoce como Cuauhcalli o casa de las águilas.

Es más explicativa, informa sobre qué es el lugar, a quién estaba dedicado, su simbolismo, quiénes tenían acceso y destaca los elementos principales del monumento.
94 palabras



Cédula de cierre o conclusión. Tehuacalco, Guerrero

Estructura del texto:

1er párrafo

- Refuerza el mensaje principal.
- Concluye el tema.

2º párrafo

- Explica ¿qué pasó con el sitio?
- Explica ¿qué pasó con sus habitantes?

3er párrafo

- Mensaje de conservación y agradecimiento.

Total de palabras: 121

Aún nos falta mucho por conocer

El valor sagrado, vinculado al culto del agua, que le otorgaban los habitantes de Tehuacalco a los cerros, permitió que este lugar prosperara y se convirtiera en un importante centro cívico y ceremonial rodeado de una gran cantidad de personas.

Como pudiste observar, este carácter ritual todavía se percibe en su arquitectura y la relación con su entorno.

Debido a las luchas entre diferentes etnias en la región, el sitio decayó, perdiendo importancia política y económica, pero no religiosa, pues continuó con actividad ritual hasta la llegada de los conquistadores españoles.

Tehuacalco es importante porque podemos conocer un poco más sobre los yopes, es decir, sobre los antepasados de lo que hoy es el estado de Guerrero.

Agradecemos tu visita.

Cédula de cápsula o actividades

Puede utilizarse para recomendar una acción: observar, escuchar, caminar, subir, etc. Por ejemplo, el sitio de Chichén Itzá, en Yucatán.

“Amigo visitante, ubícate en el centro de la cancha del juego de pelota, aplaude, y verás lo que sucede.”

Puede utilizarse para hacer énfasis en el apoyo de los visitantes para la conservación del sitio, con un Mensaje de Reconocimiento. Ejemplo, el sitio de Las Pilas, en Morelos.

Amigo visitante, el Instituto Nacional de Antropología e Historia te da la bienvenida. Recuerda que este patrimonio es tuyo. Con el pago de tu cuota de entrada estás contribuyendo a su conservación.

¡Muchas gracias!



Cédula de recomendaciones

- Hace referencia a la persona de manera respetuosa.
- Explica que las recomendaciones tienen el objeto del disfrute del público.
- Cierra con un mensaje de conservación.

Distinguido visitante

Nuestro propósito es que disfrutes de tu estancia. Sigue las indicaciones en tu recorrido, son para tu seguridad.

- Contribuye con el cuidado de tu patrimonio. Evita consumir alimentos, bebidas y cigarrillos.
- Durante tu estancia no subas, saltes o corras en los monumentos.
- Ayúdanos a cuidar la flora y fauna del lugar y conservar el entorno.
- Por tu seguridad transita únicamente por los senderos establecidos.

La conservación del patrimonio cultural de México es responsabilidad de todos.

Diseño de cédula de recomendaciones



Imagen: DOS-INAH.

- En el extremo izquierdo la información se complementa con iconos de restricción.
- En la parte inferior se repite la versión en inglés (aquí no aparece, pues es el prototipo).
- En el extremo derecho aparecen iconos de identidad del sitio.
- En la parte inferior se ubican los logotipos institucionales.

Análisis de contenido

Cédula introductoria con plano

Estructura del texto:

1er párrafo

- Se da un breve contexto histórico, desde la época prehispánica.
- Se explica quiénes habitaron ahí.
- Explica el significado del nombre del lugar.

2º párrafo

- Continúa con la historia del lugar en la época novohispana.
- Se describen sus características generales, estilo, autor, referentes.

Cierra con un mensaje de conservación y bienvenida.

Total de palabras: 151

Ex convento de Tecali

Tecali fue en la época prehispánica una de las ciudades más importantes de la nobleza tolteca-chichimeca. Su nombre proviene de los vocablos náhuatl *tetl*, piedra y *calli*, casa, y significa “donde tienen las casas de piedra”. Se tiene registro de esta localidad desde la Matrícula de Tributos elaborada en la época de Moctezuma, en la cual la denominan Tecalco.

Dada la importancia de este lugar, los misioneros franciscanos iniciaron la construcción de su convento y de una parroquia dedicada a Santiago Apóstol en 1540. Por sus proporciones majestuosas y características renacentistas, se le ha atribuido el diseño a Claudio de Arciniega, realizador del plano de la Catedral de México y arquitecto del Virrey Don Luis de Velasco.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia te da la bienvenida y te invita a conocer los secretos del Ex Convento de Santiago Tecali. Disfruta tu visita, este lugar es tuyo, ayúdanos a conservarlo.

Ejemplo de cédula de objeto

Estructura del texto:

- Explica el uso del objeto.
- Explica los elementos decorativos.

36 palabras en total.

Sacristía

Es el lugar donde se guardaban los implementos ceremoniales y donde los sacerdotes se preparaban para las ceremonias litúrgicas.

De la decoración original solamente quedan el lavamanos empotrado y una pintura mural que representa el Calvario.

Cédula de mano (de orientación, plano)

Se decidió reducir el número de cédulas *in situ*, y hacer una cédula de mano que a la vez funcionara como mapa de orientación durante la visita. La impresión de esta cédula se hizo en trovicel para ser prestada a los visitantes al pagar su boleto de entrada, dejando una identificación como garantía.

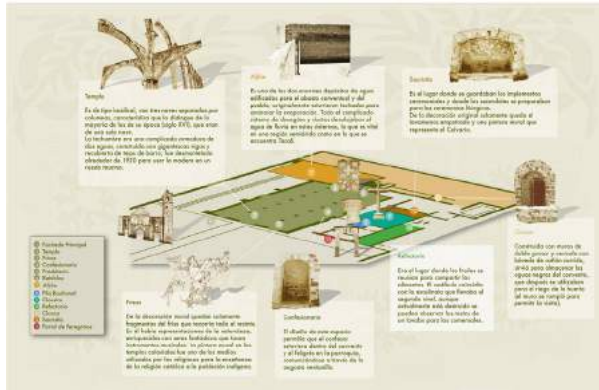


Imagen: DOS-INAH.

Características:

- El monumento está zonificado por colores.
- Se destacan los puntos de interés.
- Sugiere una ruta de recorrido.
- Se sustituyeron cédulas de objeto y mobiliario *in situ*.
- Se utilizó la iconografía del sitio para dar imagen gráfica a todo el cedulario (marca de agua).

Ejemplo de cédula temática



Imagen: DOS-INAH.

Características:

- Del lado derecho debe aparecer el texto en inglés (prototipo).
- Se utilizó la iconografía del sitio para dar imagen gráfica a todo el cedulario.

Análisis de contenido

Estructura del texto:

1er párrafo

- Explica su uso más que describir.
- Explica brevemente el contexto.
- Hace referencia a algo cotidiano del visitante.

2º párrafo

- Explica algunos elementos iconográficos.

Total de palabras: 99

Portal de peregrinos

Antiguamente, a falta de espacios donde hospedarse, los conventos de frailes destinaban un espacio que funcionaba como albergue para los viajeros, conocido como “portal de peregrinos”, el que también funcionaba a veces como capilla abierta.

A pesar de la hospitalidad de los frailes, el acceso al monasterio era restringido, por ello, la puerta de acceso estaba enmarcada con símbolos e imágenes que los viajeros o peregrinos debían interpretar, por ejemplo: los escudos, que lo identifican como un convento de la orden franciscana, o la mano y la llave, que significan que es un recinto reservado solo para los monjes.

Cédula de cierre

Características:

- Del lado derecho debe aparecer el texto en inglés (prototipo).
- Se utilizó la iconografía del sitio para dar imagen gráfica a todo el cedulario.



Imagen: DOS-INAH.

Análisis de contenido

Cédula de cierre

Estructura del texto:

1er párrafo

- Cierra la historia del sitio.
- Explica ¿qué pasó? ¿por qué está abandonado?

2º párrafo

- Explica ¿por qué solo quedan restos?

Cierra con un mensaje de agradecimiento y conservación.

Total de palabras: 81

Durante poco más de cien años, este conjunto conventual fue uno de los más impresionantes de la región, sin embargo, al erigirse la parroquia secular, los religiosos tuvieron conflictos con el Obispo de Puebla, por lo que decidieron abandonar el edificio en 1643.

La techumbre era una armadura de dos aguas, construida con gigantescas vigas y recubierta de tejas de barro. Ahora, solo permanecen los ornamentos que engalanaban el interior.

Agradecemos tu visita y tu participación en la conservación de tu patrimonio.

Comparativo de cédula de objeto

Antes



Ahora



Fotografías: DOS-INAH

- Se realizó una nueva propuesta de emplazamiento.
- Nueva propuesta de formato, acorde con la temática del sitio.
- Se buscó que el diseño gráfico e industrial: tamaño, colores, etc., armonizaran lo mejor posible con el monumento.

Comparativo de cédula introductoria

Antes



Ahora



Fotografías: DOS-INAH

- Mejoramiento de imagen institucional; se diseñó caseta de cobro.
- Se reubicó la cédula introductoria para lograr una mejor perspectiva del monumento.
- La cédula introductoria se complementó con la cédula de mano-mapa que se solicita en la caseta.

6.2.2 Cédula introductoria con plano (única)

Una tipología especial es la que llamé Cédula introductoria con plano (única), que respondía a una situación muy particular. Para las zonas arqueológicas de muy poca extensión, y de nuevo, principalmente por causas de presupuesto, se decidió que solo se instalaría una cédula en todo el sitio, por lo tanto se me solicitó que ideara una forma en la que integrara la mayor parte de información posible en un solo elemento. Para ello diseñé una estructura básica en la elaboración del texto que consiste en una síntesis de la información integrando la mayor cantidad posible de elementos interpretativos; además, estas cédulas fueron complementadas con gráficos del plano del sitio, línea del tiempo y ubicación geográfica, elementos que la DOS ya incluía antes de mi participación.

La estrategia fue definir nuevos *criterios de contenido para cédula introductoria con plano (única)*.

Criterios de contenido para cédula introductoria con plano (única)

(Mosco, 2008b)

Extensión: De 200 a 280 palabras¹¹⁷
Se organiza en 4 o 5 párrafos.

Título: Nombre del sitio, significado del nombre en español.

Contenido:

- Presenta claramente el aspecto más relevante de la zona.
- Explica un breve contexto del sitio.
- Explica quiénes habitaron el sitio (si se sabe).
- Explica una breve síntesis del desarrollo histórico del sitio: ¿qué pasó ahí?
- Explica las características del sitio y sus habitantes.
- Explica brevemente los elementos arquitectónicos que comprende el sitio (¿qué es lo que el visitante va a ver?: centro ceremonial, templos, canchas de juego de pelota, áreas habitacionales, etcétera).
- Explica brevemente qué pasó en el sitio o por qué fue abandonado
- El último párrafo cierra con un mensaje de conservación y bienvenida.

Apoyos gráficos:

- Plano isométrico que proporciona una perspectiva del área abierta al público.
- Marca la ruta o rutas con distancia y tiempo aproximado de recorrido.
- Marca los sitios de interés con los nombres de los principales elementos, conjuntos arquitectónicos, áreas de servicio y/o descanso.
- Incluye línea de tiempo en donde se mencione las diferentes etapas de desarrollo del sitio (surgimiento, apogeo y declive), además de anexar algunos sitios que fueron contemporáneos, tanto a nivel regional como mesoamericano.
- Zonificación del uso que tuvieron los espacios (área habitacional, plazas cívicas, espacios cívicos religiosos, edificios administrativos, etc.), diferenciándolos por colores. Incluir áreas de servicio y/o descanso.

¹¹⁷ El número de palabras aquí aumenta debido a que se trata de una sola cédula para todo el sitio.

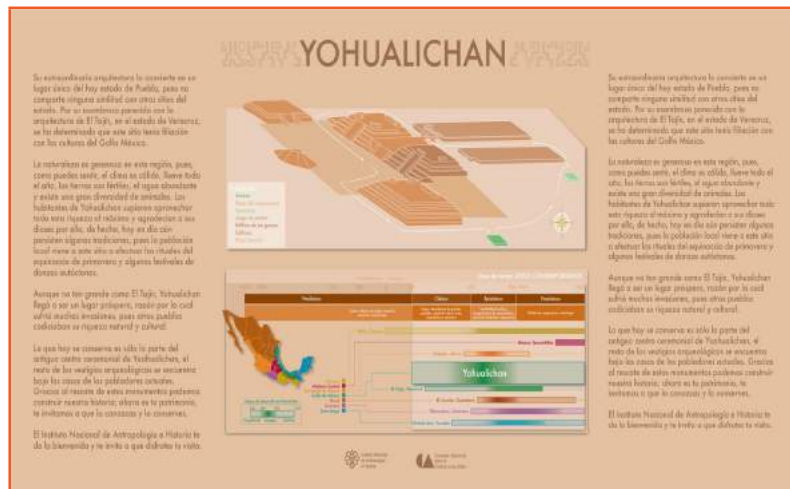


Ejemplo de cédula introductoria en Yohualichan, Puebla

Antes



Después



Fotografías e imagen: DOS-INAH.

Ejemplo de cédula introductoria con plano (única)

Análisis de la cédula

Características del diseño

- Incluye el plano isométrico del sitio.
- Está zonificado por colores que indican el uso de los monumentos.
- Marca la ruta sugerida de recorrido.
- Incluye una línea del tiempo con mapa zonificado por colores.
- Del lado derecho debe aparecer la versión en inglés del texto (prototipo).
- Logotipos institucionales.



Análisis del contenido

Cédula introductoria con plano

Estructura del texto:

Párrafo 1:

- Presenta el aspecto relevante de la zona.
- Explica el significado del nombre del sitio.
- Explica un breve contexto del sitio.

Párrafos 2 y 3:

- Explica las características del sitio y sus habitantes.
- Explica una breve síntesis del desarrollo histórico del sitio: ¿qué pasó ahí?

Párrafo 4:

- Explica brevemente ¿qué es lo que el visitante va a ver?
- Explica brevemente ¿qué pasó con el resto del sitio?

Cierra con un mensaje de bienvenida.

Total de palabras: 235

Yohualichan

“Casa de la Noche”

La extraordinaria arquitectura de Yohualichan lo convierte en un lugar único del hoy estado de Puebla, pues no comparte ninguna similitud con otros sitios del estado, por el contrario, por su asombroso parecido con la arquitectura de El Tajín, en el estado de Veracruz, se ha determinado que este sitio tenía filiación con las culturas del Golfo México.

La naturaleza es generosa en esta región, pues como puedes sentir el clima es cálido, llueve todo el año, las tierras son fértiles, el agua abundante y existe una gran diversidad de animales. Los habitantes de Yohualichan supieron aprovechar toda esta riqueza al máximo y agradecían a sus dioses por ello, de hecho, hoy en día aún persisten algunas tradiciones, pues la población local viene a este sitio a efectuar los rituales del equinoccio de primavera y algunos festivales de danzas autóctonas.

Aunque no tan grande como El Tajín, Yohualichan llegó a ser un lugar próspero, razón por la cual sufrió muchas invasiones, pues otros pueblos codiciaban su riqueza natural y cultural.

Lo que hoy se conserva es solo la parte del antiguo centro ceremonial de Yoahualichan, pues el resto de los vestigios arqueológicos se encuentran bajo las casas de los pobladores actuales, por eso es importante que cuides este lugar, pues ahora forma parte de tu patrimonio.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia te da la bienvenida y te invita a que disfrutes tu visita.

Análisis de línea del tiempo

En la parte superior se presenta la línea del tiempo con los periodos de Mesoamérica: Preclásico, Clásico, Epiclásico y Posclásico, pero explicando sus características.

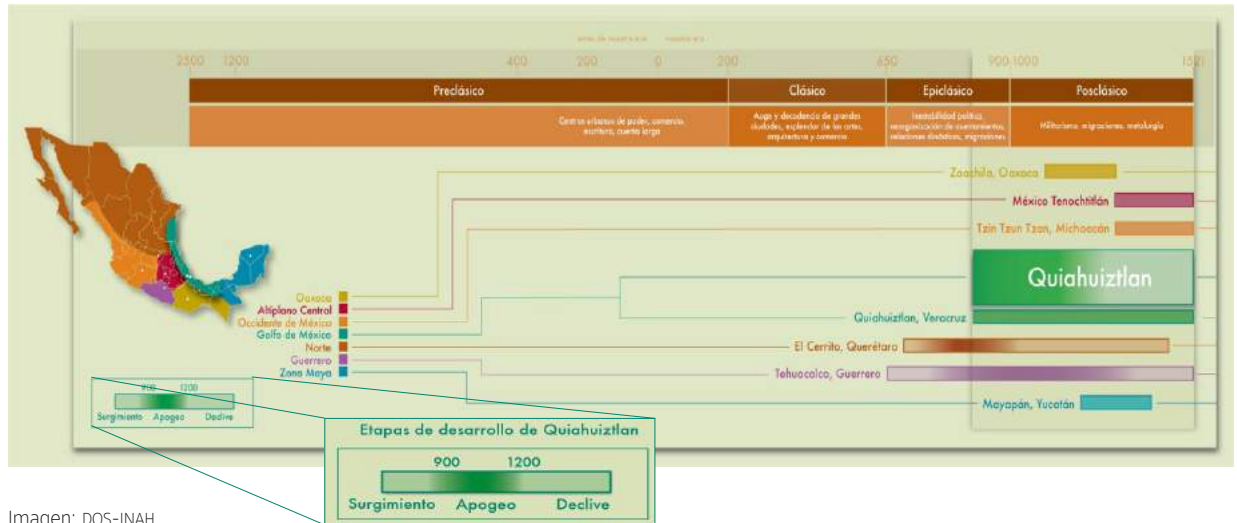


Imagen: DOS-INAH.

Características:

- Los tonos de color indican las etapas de surgimiento, apogeo y declive de cada sitio.
- Se incluye el mapa de México zonificado por colores que muestran las áreas culturales de Mesoamérica.
- El desarrollo temporal del sitio se compara con otros sitios contemporáneos del resto de las regiones culturales de Mesoamérica.
- También se compara el sitio con uno de la misma área cultural.

Ejemplo de cédula introductoria sin plano (única)

En los sitios muy pequeños donde la información disponible es reducida, las cédulas no pudieron completarse con plano.



Características:

- Icono de identificación.
- Texto organizado en párrafos.
- Línea del tiempo comparativa.
- Mapa de Mesoamérica.
- Del lado derecho debe aparecer la versión en inglés del texto (prototipo).

Imagen: DOS-INAH.

Análisis de contenido de la zona arqueológica Los Reyes, Estado de México. Antes y ahora

Antes

Estructura del texto:

- No está organizado en párrafos.
- Es principalmente descriptivo.
- El visitante no tiene referencia de los datos que nos presenta.

Los restos arquitectónicos que se encuentran dentro de la zona son parte de un asentamiento de la fase Azteca III (1430 a 1521 después de Cristo). Al pie del cerro La Caldera, se conserva un basamento sobre una amplia plataforma; el basamento presenta dos etapas constructivas que pueden observarse claramente en la escalinata. En la parte superior se conservan restos del templo de la primera etapa; hacia el sur, junto al basamento quedan restos de habitaciones con accesos claramente definidos. En el sitio se pueden observar también restos de cuartos con tlecuiles, lo que denota su carácter habitacional; en ellos vivían los personajes principales del sitio —tal vez los sacerdotes—. En los alrededores también se han encontrado cerámicas de la fase Coyotlatelco (600 a 800 después de Cristo).

Ahora

Estructura del texto:

- Está organizado en párrafos.
- Explica el significado del nombre del sitio.
- Explica un breve contexto.
- Explica ¿qué es lo que el visitante va a ver?
- Explica ¿qué pasó con el sitio?
- Cierra con un mensaje de conservación y bienvenida

El nombre de este sitio deriva del actual municipio al que pertenece, Los Reyes La Paz, pero se sabe que antiguamente este lugar era conocido como Atlicpac, nombre náhuatl que significa “sobre el agua” o “a la orilla del agua”. Antiguamente esta región estuvo dominada por los acolhuas, los cuales tenían su capital en Texcoco.

En este lugar hay un ejemplo representativo de la arquitectura religiosa de los últimos años antes de la llegada de los españoles, se trata de una pirámide-templo reconstruida. También se pueden observar restos de cuartos con tlecuiles o fogones, lo que denota su carácter habitacional, en ellos vivían los personajes principales del sitio —tal vez sacerdotes.

El resto de los vestigios arqueológicos se encuentran bajo las casas de los pobladores actuales. Gracias al rescate de nuestros monumentos podemos construir nuestra historia; ahora es tu patrimonio, te invitamos a que lo conozcas y lo conserves.

Finalmente, cabe destacar que este tipo de cédulas se trabajaron para cerca de una veintena de sitios. La DOS-INAH se encargó del diseño gráfico, industrial, producción y, lo más importante, de su instalación en los sitios.

6.2.3 Propuesta para la Ruta del Volcán

Por otro lado, merece una mención especial el proyecto de señalización de la Ruta del Volcán (catorce conventos que se encuentran en las laderas del volcán Popocatepetl). En el 2008, llegó a la DOS la solicitud para señalar esta ruta, y se me encomendó hacer una propuesta interpretativa a nivel regional, es decir, interpretar cada convento, pero a la vez siempre en relación con los otros.

Para ello, siguiendo la metodología, decidí trabajar las tres primeras etapas a nivel regional y posteriormente continuar con las otras etapas de manera particular, es decir, se llevó a cabo la etapa uno, de investigación y documentación, la etapa dos, de elección de tópicos y jerarquización de información, y la etapa 3, de elección de *genius loci* para la tesis central de los catorce conventos en conjunto y posteriormente la elaboración de subtesis para cada convento.

Para elegir el *genius loci* general me basé en los valores que le dieron a esta ruta el reconocimiento de Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

Se le conoce como Ruta del Volcán a los 14 conventos que se encuentran en las laderas del volcán Popocatepetl, que fueron incluidos en la lista del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el 17 de diciembre de 1994.

Esta distinción se les otorgó por haber sido el modelo arquitectónico conventual que se implantó en toda la parte hispana del continente americano, así como por constituir un ejemplo único de arquitectura y urbanismo al incorporar la utilización de espacios abiertos para la celebración del culto católico.

Relación de monasterios que conforman la Ruta del Volcán

Núm.	Nombre	Estado
1	Convento de San Mateo Apóstol	Morelos
2	Ex Convento de la Asunción en Cuernavaca	Morelos
3	Convento de Santo Domingo de Guzmán	Morelos
4	Convento de Santiago Apóstol	Morelos
5	Convento de Santo Domingo	Morelos
6	Convento de la Natividad o de la Anunciación	Morelos
7	Convento de Santo Domingo de Guzmán	Morelos
8	Convento de San Juan Bautista	Morelos
9	Convento de San Guillermo	Morelos
10	Convento de San Juan Bautista	Morelos
11	Convento de la Inmaculada Concepción	Morelos
12	Convento de San Francisco de Asís	Puebla
13	Convento de San Miguel Arcángel	Puebla
14	Convento de la Asunción de Nuestra Señora	Puebla



La propuesta de tópicos a nivel regional quedó de la siguiente manera:

Genius loci: Razones de reconocimiento como lista de Patrimonio Mundial.

Son un modelo arquitectónico conventual que se implantó en toda la parte hispana del continente americano, así como por constituir un ejemplo único de arquitectura y urbanismo al incorporar la utilización de espacios abiertos para la celebración del culto católico.

Tópicos:

1. Arquitectura religiosa. Pintura y escultura.
2. ¿Qué son las órdenes mendicantes?, ¿qué las caracteriza?, ¿cómo se organizaron?
3. Franciscanos.
4. Dominicos.
5. Agustinos.

De la etapa cuatro en adelante se aplicaría comenzando por el *genius loci* de cada uno de los monasterios.

Cabe señalar que este proyecto quedó solo como prototipo; por ello, a continuación veremos ejemplos en los cuales aún falta la redacción de tesis y tesis subordinadas.

La propuesta gráfica e industrial fue desarrollada por la DOS y quedó de la siguiente forma:



Imagen: DOS-INAH.

Ejemplo de prototipo de contenido para cédula regional

Aplica para todos los conventos y se ubicaría junto a placa de reconocimiento de la Unesco.

Estructura del texto:

Párrafos 1 y 2

- Valor de reconocimiento como patrimonio mundial.

Párrafos 3 y 4

- Contexto histórico.
- ¿Por qué son diferentes a las construcciones europeas?
- ¿Quiénes impulsaron su construcción?

Párrafo 5

- Contexto histórico.
- ¿Por qué son importantes?

Total de palabras: 244

Título temático o tesis central

Los monasterios en las laderas del Popocatepetl, fueron incluidos en la lista del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el 17 de diciembre de 1994.

Esta distinción se les otorgó por haber sido el modelo arquitectónico conventual que se implantó en toda la parte hispana del continente americano, así como por constituir un ejemplo único de arquitectura y urbanismo al incorporar la utilización de espacios abiertos para la celebración del culto católico.

Todas las celebraciones religiosas del culto prehispánico eran llevadas a cabo en espacios abiertos, por lo que los frailes pensaron que la adaptación a los nuevos ritos sería más fácil si se asemejaban a los antiguos.

Los frailes dominicos, franciscanos y agustinos partieron de la Ciudad de México y se fueron expandiendo por todo el territorio conquistado, estableciendo los primeros monasterios a partir de los cuales proyectarían las rutas de conquista y evangelización de otras zonas. Los primeros en llegar fueron los franciscanos en 1524, les siguieron los dominicos en 1526, y finalmente, los agustinos llegaron en 1533.

Estos conventos fueron la piedra angular a partir de la cual se organizaba el territorio urbano y el resto de la población. Esto es fácil de entender si consideramos que estos conventos cumplían con las funciones de escuela, hospital, e incluso albergue, además de que el abastecimiento de agua, por medio de acueductos, se planeaba con base en la localización del convento.

Para las cédulas individuales, se propuso un prototipo que definiera los contenidos mínimos en que se debía organizar la información, para mantener coherencia entre todos los conventos:

1. **Nombre del convento:**
Título temático o subtesis.
2. **Orden religiosa:**
Franciscanos.
3. **Contexto histórico:**
Genius loci individual o características particulares.
4. **Aspectos funcionales:**
Usos, significados, contexto social.
5. **Características arquitectónicas**
Estilo, autor, fechas de creación y/o conclusión, características particulares.



Prototipo de cédula individual

Ubicación espacial individual

- Planta del convento, con áreas diferenciadas por colores.
- Destaca los puntos de interés.

Estructura del texto:

- Nombre del convento.
- Título temático o subtítulo (falta).
- Contexto histórico.
- Aspectos funcionales.
- Características arquitectónicas.
- Texto en español e inglés.

Ubicación espacial regional

- Plano de ubicación y orientación regional de la Ruta de Conventos del siglo XVI.
- Explicación de la iconografía según la orden a la que pertenece.

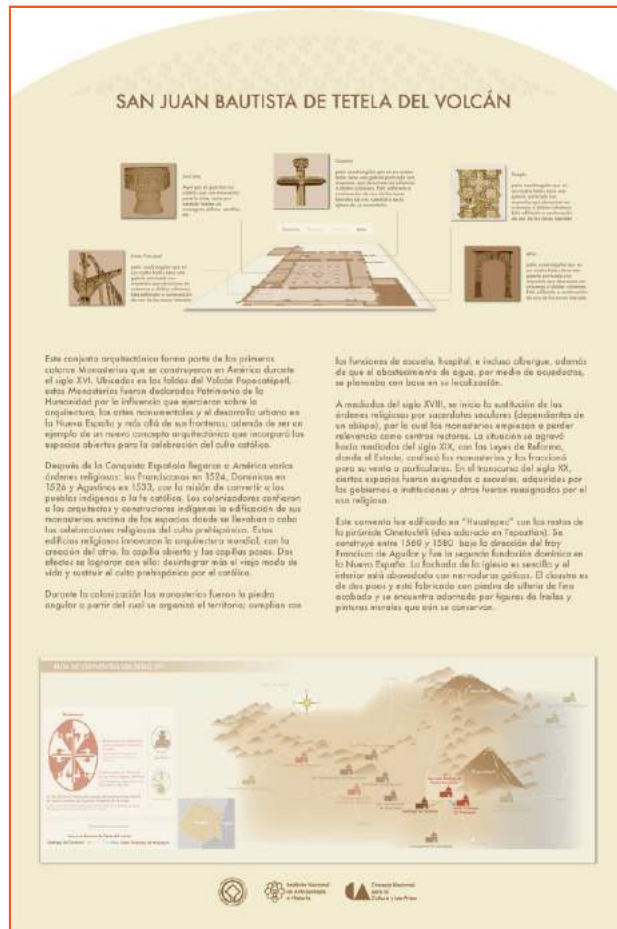


Imagen: DOS-INAH.

6.2.4 Propuesta para las rutas del Bicentenario y Centenario de México

Por último, otro proyecto de interpretación fue el de señalización de la Ruta del Bicentenario de la Independencia de México y la Ruta del Centenario de la Revolución Mexicana, que al igual que el de la Ruta del Volcán, quedó solo como propuesta y prototipo de cedulario.

Para este proyecto la estrategia fue diferente, pues esta vez se trataba de una ruta que abarcaba varios estados de la República mexicana y era mucho más complejo darle un hilo conductor a todo, así que en definitiva decidí tratar los monumentos de manera individual, pero con una misma estructura base. En términos de diseño, la DOS desarrolló identidades gráficas para ambas rutas, selección de colores y diseño de mobiliario.

6.2.4.1. Ruta del Bicentenario de la Independencia

Respecto a la Ruta del Bicentenario de la Independencia, a manera de índice temático (etapa uno y dos) se llevó a cabo la siguiente selección:

Definición de subrutas:

1. Ruta de la Independencia (Campaña de Hidalgo).
2. Ruta Sentimientos de la Nación (Campaña de Morelos y sus subordinados).
3. Ruta Trigarante (Agustín de Iturbide).

Ruta de la Independencia. Campaña de Hidalgo

Estados:

- | | | |
|---------------------|----------------|--------------|
| 1. Guanajuato | 4. Querétaro | 7. Coahuila |
| 2. Michoacán | 5. Guadalajara | 8. Chihuahua |
| 3. Estado de México | 6. Zacatecas | |

De cada estado la selección de municipios:

Estado: Guanajuato

Municipios:

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------------|---------------|
| 1. Dolores | 3. San Miguel de Allende | 6. Irapuato |
| 2. Atotonilco (San Miguel de Allende) | 4. Celaya | 7. Guanajuato |
| | 5. Salamanca | |

De cada municipio, la selección de monumentos:

Dolores “Cuna de la Independencia”

- ⊙ Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores
- ⊙ Museo Casa de Hidalgo
- ⊙ Casa de Abasolo
- ⊙ Campaña de Dolores
- ⊙ Hacienda de la Erre



Atotonilco

- ⊙ Santuario de Jesús Nazareno

San Miguel de Allende

- ⊙ Estandarte de Virgen de Guadalupe
- ⊙ El Museo Casa de Allende

Celaya “Cuna del Ejército mexicano”

- ⊙ Columna de la Independencia
- ⊙ Monumento a Miguel Hidalgo y Costilla
- ⊙ Monumento a Ignacio Allende
- ⊙ Monumento a la Patria y al Ejército Libertador

Salamanca

- ⊙ Monumento a José María Morelos y Pavón
- ⊙ Monumento a Miguel Hidalgo y Costilla
- ⊙ Museo de Miguel Hidalgo y Costilla

Guanajuato

- ⊙ El Pípila
- ⊙ Museo Alhóndiga de Granaditas

Así, la estructura y el contenido de la cédula se diseñó de la siguiente manera, ejemplo:

- ⊙ Estado:
- ⊙ Sitio:
- ⊙ Lema:
- ⊙ Edificio:
- ⊙ Título temático (subtesis):
- ⊙ Contexto del uso del edificio y su relación con héroes nacionales y el tema (Independencia de México).
- ⊙ Contexto, causas del movimiento de Independencia.
- ⊙ Relación con otros sitios.
- ⊙ Cierre: Recordatorio del lema del edificio y del lema del sitio.



Ejemplo de estructura y contenido de cédula temática

Párrafo 1

- Contexto del uso del edificio, y su relación con héroes nacionales y el tema (Independencia de México).

Párrafo 2

- Contexto, causas del movimiento de Independencia.

Párrafo 3

- Relación con otros sitios.

Cierre:

- ¿Qué pasó ahí?
- Recordatorio del lema del edificio y del lema del sitio.

Total de palabras: 241

Dolores “Cuna de la Independencia de los mexicanos”

Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores Donde todo comenzó

Hace doscientos años esta parroquia estaba a cargo del cura Miguel Hidalgo y Costilla. De ideas ilustradas, Hidalgo hizo de ella un centro cultural donde la gente podía discutir asuntos sociales y económicos. Asimismo, contribuyó a darle auge al lugar con el fomento de la cerámica, el tejido de la seda, el curtido y la vinicultura, por ello sus parroquianos le tenían afecto y confianza.

Los criollos (hijos de españoles nacidos en América) deseaban el poder político que solo los españoles peninsulares (nacidos en Europa) tenían, por ejemplo, un criollo no podía ser virrey, ni oidor de la Real Audiencia ni ocupar cualquier otro puesto de primer nivel en la estructura de la administración pública colonial, ni tampoco en la eclesiástica.

Por ello, en Querétaro se planeó un levantamiento en contra del gobierno para octubre de 1810, pero la conspiración fue descubierta, y se tuvo que adelantar para la madrugada del 16 de septiembre.

El 16 de septiembre de 1810 cayó en domingo, día de mercado en el que mucha gente se congregaba en el pueblo desde muy temprano. Luego de hacer sonar las campanas de la iglesia para reunir a la multitud, Hidalgo incitó a los presentes a la rebelión, suceso que ha pasado a la historia como el “Grito de Dolores” dando comienzo a la lucha por la independencia de México. Por ello el pueblo de Dolores es considerado “La cuna de la Independencia de los mexicanos”.

Ejemplo de estructura y contenido de cédula de objeto o monumento

Nombre del monumento:
Título temático (subtesis):

Párrafo 1

Contexto general. ¿Qué es?

Párrafo 2

Aspectos funcionales: usos, significados, contexto social.

Párrafo 3

Aspectos arquitectónicos: estilo, autor, fechas de creación y/o conclusión, características particulares.

Total de palabras: 171

Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores

Una comunidad una parroquia

Originariamente las parroquias se crearon por la Iglesia católica y estaban formadas por un pequeño territorio (varios pueblos o aldeas) que se asignaban a un cura.

El sacerdote se encargaba de officiar misas, funerales, bautismos, bodas además de ofrecer consuelo a los habitantes y feligreses de la misma, también extendía sus servicios a los distintos templos y capillas de los pueblos que formaban la parroquia. La función del párroco llegó a ser muy importante, actuando como consejero para las familias, de mediador en los conflictos, e incluso ejerciendo funciones de juez de paz o veedor.

Esta hermosa parroquia fue concluida en 1778, y es considerada como uno de los mejores ejemplos del barroco novohispano del último tercio del siglo XVIII. Su fachada está hecha con cantera rosada donde en su parte central está la Virgen de los Dolores, patrona del lugar. Las torres son de tres cuerpos y en su interior conserva dos retablos de madera tallada y dorada, del tiempo en que Don Miguel Hidalgo y Costilla, ejerció su ministerio.

Prototipo de diseño industrial de cédula temática y cédula de objeto o monumento

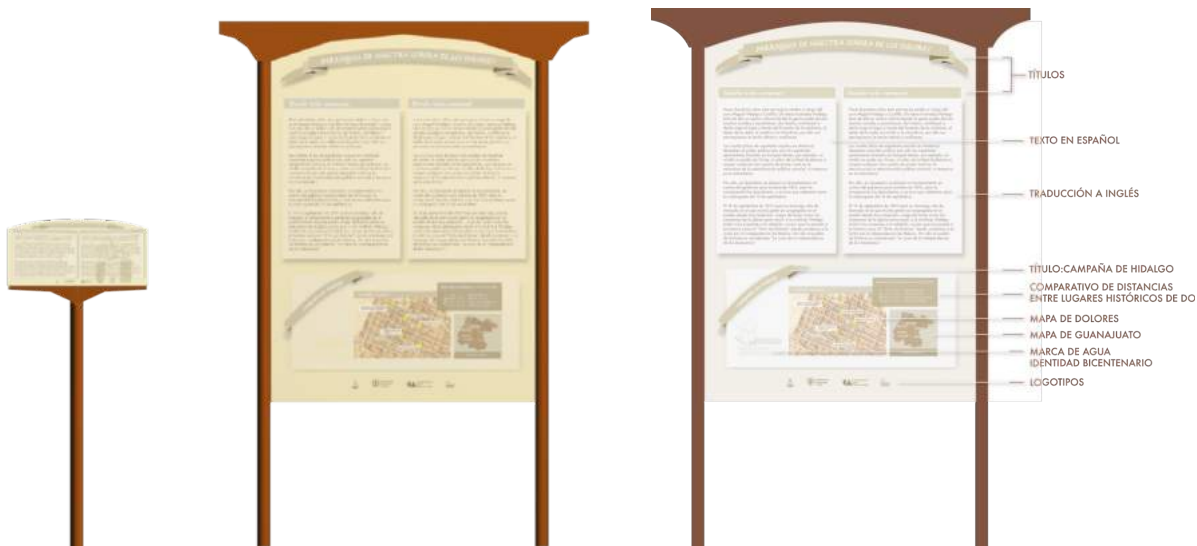


Imagen: DOS-INAH.

6.2.4.2. Ruta del Centenario de la Revolución Mexicana

Definición de subrutas:

1. Ruta de la Democracia (Francisco I. Madero)
2. Ruta Zapatista (Emiliano Zapata)
3. Ruta de la Revolución Constitucionalista (Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Francisco Villa)

Ruta de la democracia (Francisco Ignacio Madero)

Estados:

- | | | |
|---------------|------------------------|-----------------------|
| 1. Coahuila | 3. Texas (San Antonio) | (Ciudad Juárez, Casas |
| 2. Nuevo León | 4. San Luis Potosí | Grandes) |
| (Monterrey) | 5. Chihuahua | 6. Ciudad de México |

Estado:

Ciudad de México

Sitios:

- | | | |
|----------------------------|------------------------|---------------|
| 1. Palacio Nacional | 3. Fotografía Daguerre | 5. Ciudadela |
| 2. Castillo de Chapultepec | 4. Cuartel de Tlalpan | 6. Lecumberri |

Ejemplo de estructura y contenido de cédula de objeto o monumento

Nombre del monumento:

Título temático (subtesis) (falta)

Contexto histórico

¿Qué pasó aquí?

Total de palabras: 143

Monumento a Emiliano Zapata Plazuela de la Revolución Sur

Emiliano Zapata murió asesinado el 10 de abril de 1919 en la hacienda de Chinameca, Morelos, como resultado de la traición del coronel Jesús Guajardo, quien lo invitó a dicha hacienda fingiendo unirse a su movimiento. Montado en el caballo que le acababa de regalar Guajardo, Zapata apenas cruzaba el arco de entrada cuando fue baleado por francotiradores. Esto dio lugar a que, tras su muerte, Zapata se convirtiera en leyenda y símbolo de los campesinos desposeídos.

Para que no quedara duda de su deceso sus restos mortales fueron exhibidos en el Palacio Municipal de este municipio los días 11 y 12 de abril de 1919 y después fueron enterrados en el panteón municipal.

En 1932 sus restos fueron trasladados del panteón al pie de esta estatua con el objeto de rendir culto a su memoria.

De nuevo este proyecto no se continuó y también quedó como prototipo.

6.3 Reflexiones sobre esta experiencia

Sin lugar a dudas la experiencia de trabajo en la DOS-INAH, resultó muy enriquecedora y de ella puedo hacer las siguientes reflexiones.

Primero, señalar e interpretar los sitios patrimoniales que el INAH tiene bajo su resguardo es en extremo complejo, no solo debido a la cantidad (que ya en sí es inmensa, pues no existen los suficientes recursos financieros, materiales y humanos para hacerlo), sino a que cada uno de ellos se encuentra en un contexto específico, tiene características particulares y, por consiguiente, no es posible aplicar exactamente las mismas estrategias para todos.

Segundo, que tomando en cuenta lo anterior, la metodología fue diseñada justamente para ello; es decir, creo que es lo suficientemente flexible para adaptarse a cada sitio y que su naturaleza radica en resaltar precisamente lo que lo hace diferente.

Tercero, es una metodología que involucra a especialistas en diversos ámbitos, lo cual resulta muy enriquecedor para el desarrollo de cedulario y para la propia dinámica de trabajo en el sitio.

Cuarto, impartir talleres para el desarrollo de esquemas interpretativos, sin duda fue la mejor estrategia para la interpretación de los sitios (aunque sé que lo ideal hubiera sido generar un plan de interpretación en forma), pues los investigadores y expertos de cada lugar estuvieron involucrados directamente con el diseño y desarrollo de los contenidos.

Fue la estrategia en la que se pudieron integrar la mayor parte de elementos interpretativos como:

- ⊙ definir los temas y subtemas,
- ⊙ ofrecer una jerarquía conceptual, espacial y temporal,
- ⊙ organizar la visita en ruta o rutas temáticas,
- ⊙ diseñar un hilo conductor relacionando el mensaje principal con los mensajes subordinados,
- ⊙ estructurar los contenidos en introducción desarrollo y conclusión,
- ⊙ destacar las características particulares más relevantes de cada sitio,
- ⊙ explicar los elementos intangibles del lugar, significado y valores,
- ⊙ involucrar al visitante, haciendo referencia a él, y
- ⊙ tomar en cuenta sus necesidades (Pirámide de Maslow), etcétera.

Aunque cabe reconocer que en todos los casos, sin lugar a dudas, faltó una de las etapas más importantes de la metodología: la evaluación.¹¹⁸

¹¹⁸ Solo en el caso de Paquimé, Chihuahua, en el 2014 se obtuvieron datos de “antes y después” del nuevo cedulario que desarrollamos bajo el método de esquemas interpretativos con el Dr. Fernando Gamboa, responsable del sitio, y de los cuales se pudieron recuperar evidencias de mejora en cuanto a tiempo de lectura del cedulario y tiempo de recorrido en el sitio, entre otros. Los resultados se encuentran publicados en el Informe Técnico.



Además, en los talleres se reunieron no solo a los investigadores, sino a los involucrados en el sitio desde diferentes perspectivas: difusión, manejo, resguardo, etc., lo que resultó una experiencia en verdad memorable y muy enriquecedora para entender las dinámicas particulares de cada sitio y, con base en ello, desarrollar un programa a su medida.

Quinto, respecto a la metodología para el desarrollo de cedulario interpretativo, considero que fue una buena estrategia, porque es una forma más clara y ordenada de trabajar, resultó mucho más ágil, y creo que sí existe una gran mejora entre el cedulario anterior y el actual. Sin embargo, definitivamente no se pueden integrar algunas de las herramientas interpretativas más importantes, como el desarrollo de una estructura con mensaje central y subordinados, porque para ello estoy convencida de que los expertos deben participar en su definición, pues tienen el conocimiento profundo del sitio. Y, reitero, falta hacer estudios de público antes, durante y después, para evaluar los resultados y, conforme a estos, hacer correcciones, ajustes y/o nuevas propuestas.

En otro orden de ideas, es importante recordar que todos los resultados aquí descritos representan solo el tiempo de mi participación en la DOS-INAH (2008-2009). En años recientes se han hecho cambios y desconozco si se continúa trabajando con la misma metodología, así que tal vez los resultados de entonces a la fecha pueden haber variado.

Como parte de mi reflexión museológica, y de acuerdo con la última definición del ICOM, las zonas arqueológicas y monumentos históricos también pueden ser considerados museos, y yo prefiero decir que son espacios museables. Siendo así, podría equiparar el trabajo que desempeñé en la DOS-INAH con el trabajo de curaduría en un museo, ya que de igual manera hice labor de investigación (principalmente bibliográfica), sobre cada uno de los sitios que se trabajaron (en mayor medida de los sitios donde no se llevó a cabo el taller), para clasificar, seleccionar, ordenar los temas y elementos de cada sitio, para después conceptualizar, estructurar y desarrollar los contenidos, con el fin de interpretar sus valores y significados; en algunos casos, en conjunto con los investigadores; en otras ocasiones, de manera individual.

De hecho me atrevo a afirmar que “curar” sitios patrimoniales al aire libre es aún más complejo que curar una colección o un tema científico para una exposición, debido no solo a las dimensiones de espacio, sino a que en un sitio arqueológico no podemos “ordenar” los edificios o estructuras conforme a nuestro guion, sino que nuestro guion se debe ajustar a la naturaleza del sitio. Además, en un museo o exposición podemos tener control de diversos factores, como la temperatura (en un sitio abierto no se puede tener control de las condiciones climáticas que no solo afectan la conservación de las estructuras, sino la visita del público), la iluminación, la vigilancia (en un sitio abierto y extenso no hay capacidad humana para cuidar todos los espacios), así como diseñar el espacio conforme a una ruta de circulación predeterminada, etc. En conclusión, en un sitio abierto no se puede tener control de muchos factores.

Finalmente, como ya mencioné, en la DOS nuestro alcance solo llegaba a un único medio: las cédulas. En cambio, en un museo puede haber un despliegue de alternativas, ambientaciones, audiovisuales, dioramas maquetas, etcétera.



Bibliografía



Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP, 20 de marzo de 2018). Recuperado de <http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/es/definiciones>

Alonso, F. L. (2001). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones Serbal.

Armijo, M. (2009). *Manual de planificación estratégica e indicadores de desempeño en el sector público*. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, Cepal, Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social, ILPES. Recuperado de <http://www.cepal.org/es/breve-historia-del-ilpes>, 25 de agosto de 2016.

Beck, L. y Cable, T. (2002). *Interpretation for the 21st Century. Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*. Champaign, Illinois: Sagamore Publishing.

Beck, L., Cable, T. y Knudson, (2005). *Interpretation of Cultural and Natural Resources*. Pennsylvania: Venture Publishing Inc. Berndt, L. M. (2005). *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano*. México: INAH, Universidad Iberoamericana.

Bloom, B., Engelhart, M., Frust, E., Hill, W. y Krathwohl, D. (1956). *Taxonomy of Educational Objectives. Handbook I: Cognitive Domain*. Nueva York: David McKay Company, Inc.

Brochu, L. y Merriman, T. (2003). *Interpretación personal*. Fort Collins: InterPress.

Brochu, L. y Merriman, T. (2005). *Libro de trabajo. Capacitación para guías interpretativos*. Fort Collins: InterPress.

Browning, P. (1998). *John Muir: In His Own Words*. Lafayette: Great West Book.

Camarena, C. y Morales, T. (2005). "Museos comunitarios de Oaxaca. Memoria comunal para combatir el olvido": *Arqueología Mexicana. El jaguar en el México prehispánico*, vol. 12, núm. 72. México: Editorial Raíces, INAH, pp. 72-77.

Consejo Internacional de Museos (ICOM, 1970). *ICOM News*, vol. 32, núm 1. París: Conseil International des Musées (citado en Zubiatur, 2004: 47).

- Consejo Internacional de Museos (ICOM, 2007). "Museum Definition". Recuperado de International Council of Museums <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>, diciembre del 2011.
- Dexter, G. y Lord, B. (1998). *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel.
- Dirección de Operación de Sitios (DOS)-Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (2002). *Lineamientos para la señalización de sitios patrimoniales*. México: DOS-INAH.
- Espinosa, V. (2010). "Difusión y divulgación de la investigación científica". *IDESIA*, pp. 28, 5-6.
- Falk, J. H. y Dierking, L. D. (1992). *The Museum Experience*. Washington, D. C.: Whalesback Books.
- Falk, J. y Dierking, L. (2000). *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Lanham: Altamira Press.
- Falk, J. y Dierking, L. (2002). *Lessons Without Limit: How Free-Choice Learning is Transforming Education*. Lanham: Altamira Press.
- Falk, J. y Dierking, L. (2013). *Museum Experience Revisited*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Fenton, A. (1994). "Collections research: local, national and international perspectives". En J. Thompson (ed.), *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice* (pp. 493-499). Oxford: Butterworth Heinemann.
- Gaceta de Museos* (2004). "Consideraciones para elaborar un guion científico". *Gaceta de Museos*. núm. 32, Tercera época, julio-septiembre, p. 22.
- Gándara, V. M. (2001). *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario. Una aplicación en museos* (Tesis de doctorado). UAM Azpacozalco, México.
- Gándara, V. M. (2004). *Museos: Nuevas estrategias, nuevas tecnologías. Chetumal, Quintana Roo*. (Curso de Museografía). Universidad Autónoma de Quintana Roo, México.
- García, N. (1993). *El consumo cultural en México*. México: Conaculta.
- Gilbert, M. (2017). *Argumentando se entiende la gente*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Gran Enciclopedia Hispánica (2006). Gran Enciclopedia Hispánica. Madrid: Planeta.
- Ham, S. (1992). *Interpretación ambiental. Una guía práctica para gente con grandes ideas y presupuestos pequeños*. Colorado: North American Press.
- Ham, S. (2013). *Interpretation. Making a Difference on Purpose*. Colorado: Fulcrum Publishing.
- Hernández, C. F. (2005a). "Museografía didáctica". En J. Santacana, y N. Serrat (eds), *Museografía didáctica* (pp. 23-61). Barcelona: Ariel.



- Hernández, H. F. (2005b). *Curso de museología*. Gijón: Trea.
- Hernández, H. F. (2005c). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Editorial Trea.
- Higuera, A. (2005). "Espacios de representación y mediación curatorial: un reto para el encuentro". Ponencia presentada en el Tercer Seminario de Estudios Culturales: "Museos como zonas de contacto". Universidad de Baja California, Centro de Estudios Culturales Museo, octubre del 2005.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (1977). *Proyecto de escalafón general para los trabajadores del INAH*. México: INAH.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (2009). *Manual General de Organización*. México: INAH.
- Kavanagh, G. (1990). *History Curatorship*. Washington, D. C: Smithsonian Institution Press.
- Kessler, J. Q. (1995). "The role of the curator": *Fiberarts Magazine*, enero-febrero de 1995, Fort Collins, Interweave Press.
- Lacouture, F. (1998). "La profesión en los directivos del museo". *Gaceta de Museos*, núm. 11, septiembre, pp. 3-6.
- Lacouture, F. (s. f.). *La nueva museología. Las artes y la escuela*, pp. 4-10.
- Larrauri, I. (2007). "Curas, curanderos y curadores en los museos": *Diario de campo. Iker Larrauri 50 años en la museografía*, núm. 41, febrero 2007, pp. 89-94.
- León, A. (1978). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lewis, W. (1980). *Interpreting for Park Visitors*. Sacramento, California: Eastern Acorn Press.
- Lowell, P. (1994). "Conservation. Introduction". En J. Thompson (ed.), *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice* (pp. 211-212). Oxford: Butterworth Heinemann.
- Ludwing, T. (2003). *Basic Interpretive Skills. The Course Manual*. Werleshausen, Alemania. Recuperado de <http://www.interp.de/index.html>, 17 de agosto de 2009.
- Madrid, M. (1995). *Manual básico para museos*. Mérida: Mnemonia.
- Malvido, A. (1991). "La mirada y el objeto. Museografía contemporánea mexicana": *Memoria de Papel*, núm. 2, octubre de 1991, México.
- Maslow, A. H. (1964). "A theory of human motivation": *Readings in Managerial Psychology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pp. 20-35.
- McLean, K. (2011). *Planning for People in Museum Exhibitions*. Michigan: Association of Science-Technology Centers.

- Medina, C. (2001). "La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano". Conferencia impartida en el ciclo "Ambulancia" del Centro Nacional de las Artes, 18 de julio, México, Museo Carrillo Gil y Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura "La Esmeralda". Recuperado de <http://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/vendepatriasres>, 16 de agosto de 2014.
- Mills, E. (1920). *Adventures of a Nature Guide*. Nueva York: Doubleday and Co.
- Montero, A. (2007). *Curaduría*. México: Clases de Maestría en Museología (2007-2008). ENCRyM-INAH.
- Mosco, A. (2002). Guion de recorridos culturales. Documento interno. México: Xcaret.
- Mosco, A. (2008a). *Metodología para el desarrollo de esquemas interpretativos de sitios patrimoniales*: México, DOS-INAH.
- Mosco, A. (2008b). *Tipología y criterios de contenido para cedulario de sitios patrimoniales*. México: DOS-INAH.
- Mosco, A. (2018). "La interpretación de los sitios patrimoniales en resguardo del INAH: un reto compartido". En M. Gándara, y A. Jiménez, *Interpretación del patrimonio cultural. Pasos hacia una divulgación significativa en México* (pp. 97-136). México: Secretaría de Cultura, INAH.
- Mosco, A. y Olvera, D. (2010). "Agua: vida y Movimiento. Deja fluir tus sentidos" Una experiencia en el manejo de la cuenca del Río Coatán, Chiapas, México. Recuperado de http://www.portalcuencas.net/Virtual_Library/Files/experiencia_agua_vida_coatan_mexico.pdf, 21 de mayo de 2012.
- Pine II, J. y Gilmore, J. H. (1998). "Welcome to the experience economy": *Harvard Business Review*, julio-agosto, pp. 97-105.
- Pond, K. (1993). *The Professional Guide*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold Co.
- Real Academia Española (20 de marzo de 2018). Diccionario de la lengua española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=PTk5Wk1>
- Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (t. II). Madrid: Real Academia de la Lengua.
- Restrepo, J. (2009). *Curaduría en un museo. Nociones básicas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de la República de Colombia.
- Risk, P. (1982). "Conducted activities". *Interpreting the Environment*. Nueva York: John Wiley & Sons, Inc.
- Rivière, G. H. (1993). *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*. Madrid: Ediciones Akal.
- Roca, J. (2012). "Notas sobre la curaduría autoral". *Museología, curaduría, gestión y museografía, Manual de producción y montaje para las Artes Visuales* (pp. 28-36). Bogotá: Ministerio de Cultura de la República de Colombia.



- Sánchez, M. (2012). "Funciones del investigador-curador en la reestructuración de una sala de exposición en el Museo Nacional de Antropología": *Gaceta de Museos*, núm. 52, pp. 24-29.
- Santacana, J. (2005). "Museos y centros de interpretación del patrimonio histórico". En J. Santacana, y N. Serrat, *Museografía didáctica* (pp. 63-101). España: Ariel.
- Santacana, J. (2011). "Museografía didáctica". Conferencia impartida en el Seminario Permanente de Museología en América Latina Cuarta Edición 2011, en la mesa "Estrategias museográficas en curadurías de arte y ciencia: nuevos retos". México.
- Serrell, B. (1996). *Exhibit Labels. An Interpretative Approach*. Lanham: Altamira Press.
- Sierra Club Org. (2009). *About us. Our founder John Muir. SC*. Recuperado de <http://www.sierraclub.org/>, 18 de agosto de 2009.
- Suazo, F. (2007). "El (sano) oficio de curar". *Estilo*, Caracas, año 9, núm. 33, pp.78-81.
- Tavizón, V. (2012). "Narradores de objetos: el curador como mediador entre la obra y el espectador": *Gaceta de Museos*, núm. 52, pp. 30-37.
- Tilden, F. (1957). *Interpreting our Heritage*. Cuarta edición y actualización, 2008. Carolina: The University of North Carolina Press.
- Turrent, L. (1997). "Museología, estudio científico del proceso museal. Propuesta de una definición sistemática": *Gaceta de Museos*, núm. 8, pp. 5-7.
- Turrent, L. (1998). "Museo y poder: El discurso del anticuario". *Gaceta de Museos*, núm. 11, pp. 7-10.
- Vázquez, C. (1997). *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México: INAH, Plaza y Valdés Editores.
- Veverka, J. A. (2011). *Interpretive Master Planning. Volume One: Strategies for the New Millennium*. Edimburgo y Boston: MuseumsEtc Ltd.
- Veverka, J. A. (s. f. (a)). *Using interpretative themes and objectives will make your program planning easier and more effective*. Recuperado de <http://www.heritageinterp.com/>, 23 de junio de 2011.
- Veverka, J. A. (s. f. (b)). *Interpretative planning for "exportable" interpretation. Ideas to go away with*. Recuperado de <http://www.heritageinterp.com/>, 23 de junio de 2011.
- Zavala, L. (1996). "Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones": *Cuicuilco. Nueva museología mexicana parte II*, vol. 3, núm. 8, septiembre-diciembre, pp. 9-18.
- Zubiaur, C. F. (2004). *Curso de museología*. España: Ediciones Trea.



Esta publicación digital se terminó de realizar
en el mes de octubre de 2018 en la Escuela Nacional
de Conservación, Restauración y Museografía,

Manuel Castillo Negrete,
ubicada en General Anaya 187,
colonia San Diego Churubusco,
Alcaldía de Coyoacán,
Ciudad de México,
México.



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCryM-INAH

PUBLICACIONES**ENCryM**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

