

INAH: 75 AÑOS

Instantes en la memoria



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Rafael Tovar y de Teresa

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Directora General

María Teresa Franco

Secretario Técnico

César Moheno

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano Torres

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Directora de Exposiciones

Eva Ayala Canseco

Director de Museos

Juan Garibay López

Directora Técnica

Mónica Martí Cotarelo

Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion Puga

Miriam Kaiser Wachsmann

María del Consuelo Maquívar Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

Coordinadores del número

Denise Hellion y Jesús Antonio Machuca R.

Editora Carla Zurián de la Fuente

Redacción Leticia Pérez Castellanos

Fotografía Gliserio Castañeda García

Edición y diseño Raccorta

Portada Frente al pasado teotihuacano
en el Museo Nacional de Antropología

Fotografía © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 229036



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 58, abril-julio de 2014, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Offset Santiago, S.A. de C.V., Río San Joaquín 436, col. Ampliación Granada, C.P. 11520, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 30 de mayo de 2014 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de GACETA DE MUSEOS son responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

Sumario

- 2** Presentación
- 4** El Museo Nacional de Antropología y la metamorfosis del patrimonio cultural
Jesús Antonio Machuca R.
- 14** Apuntes para una política educativa en los museos del INAH
Ana G. Bedolla Giles
- 20** Dos obras, dos universos, dos personajes y una conexión vital: Bélgica-México, 1964
Elvira Pruneda
- 26** Afrodescendientes en museos de México: silencio y olvido
María Elisa Velázquez
- 32** El INAH y la socialización de los valores del patrimonio en sitios arqueológicos: un breve repaso histórico
Manuel Gándara V.
- 38** Etnografía en el museo. Una experiencia desde la Montaña de Guerrero
Samuel L. Villela F.
- 44** Documentación de colecciones o la importancia de llamarse 10-123456
Siddharta J. Carrillo M.
- 50** La exposición internacional, ese efímero evento: un catálogo para su documentación
Leticia Pérez Castellanos
- HUMOR**
- 58** Genio a paletadas
Denise Hellion
- RESEÑAS**
- 60** Seminario “Curaduría y museos”
Jennifer Rosado y Germán Gómez
- 60** Los museos nacionales: un fenómeno global. Algunos textos para su estudio
Leticia Pérez Castellanos
- 63** Exposición temporal *La toma del Fuerte de San Diego y el Primer Congreso de Anáhuac*
Martha Vela Campos
- 63** Taylor and Francis Online
Cristina Martínez
- FOTO DEL RECUERDO**
- El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla
Samuel F. Villela L.

Presentación

¿Cómo evaluar la trayectoria de una institución histórica y medir la aportación colectiva y multidisciplinaria de años y décadas? Los tiempos institucionales suelen ser de *larga duración* si los comparamos con el tiempo de vida de los individuos –en ese sentido el Instituto Nacional de Antropología e Historia sería joven–, pero en nuestra época esos tiempos se han reducido. Muchas instituciones surgen y desaparecen en menos de lo que dura una generación. Tampoco bastan los criterios cuantitativos para darse una idea sobre la naturaleza de los beneficios y rendimientos obtenidos por parte de estos organismos. Eso tendría que considerarse desde distintos ángulos.

En instituciones como el INAH incluso existen actividades menos visibles, como las ingentes labores que corresponden a las funciones de protección y determinados aspectos de la conservación que son fundamentales y sin embargo no resultan susceptibles de evaluación mediante algún criterio de productividad.

Además, en la modernidad las instituciones se renuevan con cierta celeridad y no pocas han debido esforzarse en ponerse al día tras un cierto lapso a partir del cual entrarían en la obsolescencia. El INAH es un fenómeno cultural nato, ya que se vincula con la preservación del pasado, lo cual es parte de su cometido, pero también con la permanente actualización mediante estudios, diagnósticos e interpretaciones de los fenómenos emergentes.

El INAH cumple 75 años de existencia y los objetivos que se propuso desde su nacimiento –la protección y conservación del patrimonio cultural del país– aún cuentan con plena vigencia. Desde un principio existió la claridad de que fue creado para una elevada misión y función, pues responde a una necesidad permanente de la nación y trasciende al signo de ciertos periodos y regímenes –como el nacionalista– a los que, por cierto, ha sobrevivido hasta hoy.

Sin embargo, el instituto no sólo ha llevado a cabo la tarea de proteger y conservar el legado histórico del país. Este celo en su apego a la legislación con que se rige le ha valido en más de una ocasión la crítica de aquellos que desearían un INAH complaciente, que no obstaculizara la injerencia ni el saqueo indiscriminados de los bienes de la nación, ya de por sí tan difíciles de proteger –en vista de que abarcan alrededor de 30 mil zonas y sitios arqueológicos– y a lo que no podría renunciar so pretexto de su condición inabarcable.

También ha fomentado la exploración arqueológica, el rescate, la investigación histórica y antropológica relacionada con los bienes custodiados. Así, al ampliar el campo de los bienes descubiertos merced a los nuevos hallazgos, ha hecho crecer y enriquecido el ámbito del patrimonio cultural. Además –algo fundamental–, a su vez ha generado un modo de aportación patrimonial a lo largo de años de la-

bor por parte cientos de personas: un rico acervo de conocimientos y estudios especializados hoy incorporados al propio acervo cultural.

Los trabajos que recogemos en este número conmemorativo tratan sobre diversos aspectos relacionados con la historia del INAH. Una cuestión ineludible abordada aquí es la educación para los museos y las bases para una política educativa. De igual manera se explora el tema de la señalización, que da cuenta de los valores –estético, histórico, simbólico, científico y económico– del patrimonio en sitios arqueológicos como un elemento que forma parte de la narrativa del museo y la arqueología.

Un asunto poco conocido es la documentación de las 201 exposiciones internacionales organizadas por el INAH, en particular en Estados Unidos, España y Japón, lo cual nos brinda una idea de las exposiciones internacionales montadas para la difusión de nuestro patrimonio en el exterior, aunque también permite advertir sesgos que reflejan el estado de las relaciones internacionales de México, que a su vez descubre los débiles lazos con América Latina en esta materia.

Una suerte de tributo a la obra pionera de Paul Coremans y de Manuel Castillo Negrete es el artículo donde una cita del primero, en la que destaca la labor del INAH, llamó la atención de los expertos mundiales, con lo cual se constató lo valioso de la institución en materia de conservación durante la década de 1960.

Igualmente se toca el problema de la documentación de colecciones: su rezago y falta de registro, en contraste con el conocimiento que “existe en la mente de los trabajadores y desaparece con ellos”.

Otro asunto álgido se refiere al panorama y vicisitudes en torno al reconocimiento de los pueblos afrodescendientes, y se menciona que en el propio Museo Nacional de Antropología (MNA) se ha abandonado el lugar que ya tenía este sector de la población del país.

En otra contribución se señala el escaso reconocimiento otorgado a las muestras fotográficas, a diferencia de las expresiones pictóricas también en el MNA, y se alude a la importancia de la propuesta para vincular el legado arqueológico y el presente etnográfico; podemos decir que es el ejemplo dado por el MNA y que se ha replicado en otras partes del país.

En resumen, los artículos de este número señalan diversos aspectos que en la actualidad no se toman en cuenta en los museos: la presencia de la población afrodescendiente, la importancia de las señalizaciones y cédulas, así como la falta de documentación de colecciones y de créditos fotográficos.

Con base en lo anterior resultaría de interés que algunos recintos incluyeran una explicación museológica sobre la manera en que se encuentran montados en sí; es decir, el modo como se llevó a cabo su conformación ❖

Jesús Antonio Machuca R.



CALENDARIO AZTECA O PIEDRA DEL SOL

EN EL MES DE DICIEMBRE DEL AÑO DE 1713
AL PRACTICARSE LA NIVELACION PARA EL
EMPEDRADO DE LA PLAZA MAYOR DE ESTA
CIUDAD FUE DESCUBIERTO ESTE MONOLITO Y COLocado
DESPUES AL PIE DE LA TORRE OCCIDENTAL DE LA
CATEDRAL POR EL LADO QUE VE AL PONIENTE
DE CUYO LUGAR SE TRASLADO A ESTE MUSEO
NACIONAL EN AGOSTO DE 1885.



El Museo Nacional de Antropología y la metamorfosis del patrimonio cultural

Jesús Antonio Machuca R.*

Todos los pueblos ponen a salvo y a resguardo una parte de los bienes que se proponen preservar al abrigo de los efectos implacables del tiempo y la acción de los elementos, así como, en general, de la propia “accidentalidad”. Aun así, una proporción considerable de los bienes recogidos y seleccionados puede ser apenas una muestra reducida y quizá mucho menos representativa de lo que se habría podido suponerse, en especial cuando se han sufrido daños ocasionados por guerras de conquista, pérdida y destrucción. Sin embargo, la posteridad ha hecho del recurso metonímico que estos restos brindan la vía de acceso para capturar la esencia perdida, o por lo menos para formarse una idea aproximada de un mundo perdido de manera irremisible y con la que las generaciones venideras habrán de conformarse.

Una postura escéptica sostendría que no es posible saber a ciencia cierta qué tanto hemos adquirido un conocimiento veraz y cabal de las sociedades que nos precedieron y cuánto nos hemos perdido de ellas, como sucede en el caso de la propia sociedad mexicana, percibida a través de la versión que nos dejaron los relatos de los cronistas del siglo xvi. Para una mirada suspicaz se pretende conocer qué han llegado a ser las sociedades desaparecidas a partir de lo que muchas veces son apenas retazos y jirones, datos casuísticos, contingentes y azarosos. Para una postura más confiada en los recursos científicos de la arqueología, se considera que a pesar de todo ese pasado es susceptible de conocerse y recuperarse, y que no obstante la necesidad de arreglárselas con tan sólo “huellas” y “pistas” adquiere un valor decisivo y clave para lograr una reconstrucción, así como para captar una multiplicidad de aspectos que nos darían una idea clara y fidedigna de las culturas pasadas.

Ante todo, se trata de restos por descifrar. No sería difícil imaginarlos como cápsulas que, a semejanza de la porción de un fractal, reproducirían una parte alicuota de la sociedad a la que han pertenecido, al preservar con ello el secreto de la totalidad de que han formado parte y que se podría desplegar al posibilitar la recuperación del pasado. Desde luego que esto es materia de discusión, sobre todo cuando la confianza en este supuesto ha sido objetada desde el argumento de la existencia de elementos únicos y singularidades históricamente irrepetibles.

En fin, mucho hay de conjeturas, ya que no todo puede comprobarse y siempre quedan cabos sueltos, incluso al punto de no estar seguros si esas sociedades

Sala de Monolitos en el Museo Nacional de la calle de Moneda **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 179638



Recuerdo de la visita escolar al Museo Nacional de Antropología, 1967 **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 228789

fueron por entero como las imaginamos. Los progresos logrados en el conocimiento histórico dejarían asimismo un margen residual de incertidumbre acerca de épocas y mundos de vida sobre los que no sabemos qué tanto nos hemos perdido, pues no existe un testigo que asegure la transmisión fehaciente de un testimonio que el paso del tiempo se encarga de ocultar como un rostro velado.

En efecto, una característica de la historicidad y la cultura en general es el hecho de no saber qué tanto recuperan las culturas de sí mismas a lo largo del tiempo, si se toma en

cuenta que una parte suya ha llegado a ser destruida o desechada, aun con la pérdida de logros notables que por diversas circunstancias —guerras y catástrofes naturales, entre otras— han quedado truncos. Ésta es en el fondo la interrogante de todo rescate museográfico, la cual nos muestra que las piezas más completas o imponentes no siempre son las que proporcionan la información más valiosa y veraz sobre la existencia de una sociedad.

La labor de musealización busca la inteligibilidad y se halla motivada por un afán e ilusión de integridad; por ella pro-

cura dotar de coherencia al cúmulo de información y objetos –seleccionados, clasificados y dispuestos físicamente o almacenados– que dan cuenta del desorden dejado por la historia a su paso. Ése es un aspecto del patrimonio poco señalado: algo que recibimos de aquellos que nos antecedieron pero que nos resulta ajeno y desconocido, pues no siempre existen continuidad y transmisión, sino hiatos que denotan una alteridad: un fondo siempre enigmático.

El museo es un contenedor que alberga los restos de lo que en ocasiones aparece como el naufragio dejado por la historia tras de sí, con sus múltiples secuelas. Pero también representa un esfuerzo de recuperación, reunión de lo disperso y balance inherente a la cultura. Por otra parte, algunos museos devienen patrimonio cultural. Con todo y la pretensión científica y descriptiva que envuelve a algunos, este fenómeno de encumbramiento conspicuo no depende menos del carácter enigmático de su contenido. Un museo, en particular si es representativo, debe sobreponerse y mantenerse por encima de sus limitaciones históricas, sobrevivir a sí mismo para asegurar y dar cuenta de los valores cuya misión es preservar; persistir y mantenerse a la altura de los bienes que conserva y para los que fue erigido: se convierte en lo que alberga, en virtud de una especie de asimilación o contagio simbólico.

Una característica del museo histórico es la trasposición espacial que hace de lo diacrónico, lo cual siempre plantea un reto. La organización en el espacio impone un sentido particular a las cosas, distinto del que se desprende de su secuencia temporal. Aun así, en el discurso museográfico se busca que las secuencias temporales se traduzcan en disposiciones espaciales.

LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

El Museo Nacional de Antropología (MNA), edificado entre 1963 y 1964, denota una inocultable pretensión de monumentalidad, como la idea que ha prevalecido respecto al propio patrimonio cultural. Parece haber nacido con la vocación de convertirse en un monumento asimilado a la magnificencia y naturaleza portentosa de su contenido. No deja de ser un hecho significativo –no obstante el impacto que se ha sentido con el ingreso en la globalización y la remoción ocasionada por los museos erigidos en el formato de las culturas nacionales– que el MNA no se haya visto desplazado de su lugar como referente emblemático, si se toma en cuenta asimismo la manera como se ha configurado la identidad mexicana en el nacionalismo modernizador de la segunda mitad del siglo xx.

Por otra parte, no se ha desplegado algo parecido a alguna estrategia museográfica con la intención de contribuir a configurar el que habría podido ser el referente de una identidad para el periodo subsecuente. Dadas las tendencias prevalecientes y el carácter en particular sensible de los museos

ante los cambios de época, ya que presentan el pasado de un modo que denota la visión e intereses del presente, el MNA podría haber sido sustituido por algún otro recinto de la “diversidad cultural”.¹ Esto no ha ocurrido aún, sino que ha sobrevivido al paradigma del que surgió.

Dado que la noción de lo patrimonial ha ido cambiando hacia distintos tipos de soportes y configuraciones socioidentitarias, es de esperarse que surjan nuevos proyectos museales que enriquezcan a su vez y permitan ampliar la reflexión sobre el patrimonio y la identidad. Las exposiciones temporales contribuyen a esa tendencia, además de que la permanencia de las salas y los costos de producción vuelven el contenido “permanente” una difícil carga. La responsabilidad de la constante actualización convierte asimismo a las colecciones en una quimera. El sentido de permanencia llega a generar un efecto de anacronismo incluso en el aspecto de los significados. La propia idea de patrimonio y valores nacionales supracomunitarios aparece cada vez menos en la narración no sólo de museos, sino en la educación cívica.

LA IDEA DE UN PATRIMONIO

La idea de que existe algo como un “patrimonio” preside el sentido de la realización de innumerables esfuerzos individuales y tareas llevadas a cabo en función de un museo nacional –registro, recolección, documentación, custodia, atención de públicos, investigación y difusión–. Aquí ocurre lo que en el caso de la nación. La existencia de una conglomeración de habitantes en una determinada región no significa mayor cosa, pero si se orientan y rigen por la idea de algo que al unirlos se coloca en un nivel superior debido a ese solo hecho, entonces funciona como el reflejo de su unidad y aspiraciones. Con ello se conforma una conciencia nacional: la idea de que todo lo que se realiza con ese espíritu contribuye a la construcción de una entidad específica, que adquiere un valor propio y se configura como un referente aglutinador y totalizador, lo cual permite concebir la labor de cada individuo como una aportación a la sociedad.

Con esto me refiero a que, aun cuando no cambien las características prácticas museológicas y museográficas, la idea de un patrimonio y su relación con él les imprime un nuevo significado y se revierte como algo que deviene constitutivo del propio quehacer. No se visualiza del mismo modo un archivo o una biblioteca, a los que se considera como un acervo cualquiera que puede brindar una utilidad eventual, que cuando se les aprecia como una parte sustancial del patrimonio nacional. El concepto y el espíritu de lo patrimonial como un objetivo superior presiden como un *telos* –un fin– las actividades cuyo objetivo principal es la preservación de los elementos que dan cuenta de la identidad de un grupo sociocultural o los miembros de una nación. Tanto la preservación como la transmisión tienen como propósito asegurar la “continuidad” y mantener la

vigencia de un bien en el transcurso del tiempo. En cierto sentido la modernidad ha luchado contra lo que ha querido permanecer; sin embargo, la continuidad de lo culturalmente vivo –por más que se insista en la cultura como cambio– representa el propósito más seguro y compatible con las funciones patrimoniales. Esto se percibe en las propias convenciones internacionales de la UNESCO.

No obstante que nos hallamos en una época de “desustancialización” de los valores, se cuenta con la idea de que las formas patrimoniales de consolidación de la cultura adquieren una cierta autonomía y sustantividad. En ellas se condensan la historia y los significados de aquellos que forman parte de una comunidad, nación o de la humanidad entera, así como la memoria acumulada y creciente de las generaciones que nos anteceden. Aunque la preocupación por lo patrimonial apareció desde el siglo XIX, el término se comenzó a emplear de manera explícita a partir de la conferencia general de la UNESCO de 1962. En adelante se ha acentuado el reconocimiento de su especificidad y valor, aun cuando el término no aparece en legislaciones como la Ley de Monumentos por la que se rige el INAH.

La idea de un patrimonio se convierte entonces en algo así como el marco referencial que da un sentido a las actividades más diversas: lo mismo remite a la protección, conservación, acopio y manejo de bienes que a la sistematización de información e investigación en campos que van desde la arqueología hasta la tradición oral, pasando por la restauración. Algunas de estas tareas constituyen en sí mismas una parte del patrimonio en custodia, si bien esas mismas actividades, asociadas con los museos, sirven de base o apoyo como parte de un proceso más extenso de elaboraciones subsecuentes; por ejemplo, para escribir la historia de una región o el impulso de algún proyecto integral que abarque diferentes vertientes: desarrollo, rescate de ecosistemas y culturas locales. En ese aspecto el patrimonio es de gran utilidad como medio para enriquecer las realizaciones presentes en distintas direcciones.

Una condición para que un bien se constituya en patrimonio es que sea retirado de la circulación. Los museos juegan un papel fundamental en ese proceso, en particular en la conformación del componente simbólico o el conjunto de bienes sacralizados que constituye el tesoro de las naciones. No es casual que las medidas de seguridad adoptadas para su protección resulten similares a las tomadas para la protección de las reservas monetarias o de oro de un país.

Históricamente, la noción de un patrimonio cultural se asocia con la formación del Estado-nación moderno. Aun cuando existen restos culturales eminentes que pertenecieron a sociedades antiguas elevadas a un rango y estatuto simbólico –Babilonia, las culturas prehispánicas, Grecia, Roma–, se les asocia con la “soberanía” que encarna el Estado.

La visión del patrimonio histórico como expresión de un pasado abrumador y opresivo, el cual deja tras de sí un conjunto de supervivencias que obstaculizan el progreso, ha sido una compulsión “tanatofóbica” de la modernidad. En contrapartida se ha aplicado un correctivo, al reconocer la necesidad de preservar y proteger cierta clase de bienes como un “deber de compensación” y “restitución” hacia un pasado que ante todo se distingue por la evidencia de su desaparición. Se rinde así una especie de tributo en el tratamiento privilegiado que se da a sus restos. El esfuerzo de preservación del patrimonio denota un aspecto propio de la acción ritual y culto a los antepasados. El museo deviene espacio de consumación de esa especie de ritual profano que envuelve la preservación de bienes conspicuos.

LA IMPRONTA NACIONAL ESTATAL

Una parte fundamental del patrimonio cultural que se ha visto subsumida por el Estado se plasma en obras que han requerido una considerable inversión y movilización de fuerza de trabajo. Pese a su grandeza, muchas de estas realizaciones aparecen en su más desolada condición y vacuidad, como por ejemplo señala García Canclini (2011), convertidas en una forma de patrimonio porque hace mucho dejaron de responder a la función para la que fueron construidas y han perdido su utilidad para el presente, de modo que parece un exceso y un derroche. Tal es el caso de la gran muralla china y ciertas grandes plazas milenarias. Aunque resulte irónico, la propia frecuentación turística ha contribuido en la manera como estos sitios han sido mantenidos con ese carácter. De modo significativo los Estados suelen disponer de estos exponentes de la cultura, acaso porque constituyen la objetivación duradera del trabajo social llevada a su más elevada expresión, aun más allá de lo razonable. Es decir: todo aquello que busca representar el Estado motivado por el delirio de grandeza y de poder.

El MNA se nos presenta como una imagen de la grandeza cultural prehispánica en la que concurren la estética, la arquitectura y la plástica, aunadas a la monumentalidad de su contenido. Asimismo implica un esfuerzo por el cual la modernidad constructiva no se impone de manera ciega, sino que busca una síntesis donde el museo se integra en forma armónica con el conjunto de elementos prehispánicos. Por otra parte, el Estado ha buscado asimilarse a la imagen prestigiosa de la grandeza arqueológica del patrimonio. Durante su medio siglo de existencia se han llevado a cabo numerosos eventos y actos de gobierno en los espacios del MNA. La modalidad hegemónica de un tipo de Estado-nación moderno también se hace efectiva en la manera como se seleccionan y discriminan los bienes considerados como más representativos y se organizan los espacios museográficos. Es decir, la elaboración simbólica de tipo metonímico que convierte a estos bienes en representativos del país.



Foto del recuerdo en el Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 228803

El patrimonio histórico reconocido supone un proceso de luchas y conflictos mediante los cuales se definen alianzas y consensos, a modo de expresión de un complicado arreglo: una especie de conciliación póstuma que se llega a plasmar en la disposición y organización espacial de las piezas de muchos recintos. Deviene asimismo un fenómeno ideológico en que las representaciones sociales juegan un papel particular en la formación de las identidades. También se relaciona con las corrientes y elites culturales en conflicto, las cuales han tomado parte en la génesis del Estado. Como concepto, el patri-

monio cultural se refiere a la forma de propiedad de la nación; su marco referencial alude a la formación de las “representaciones sociales” y al Estado nacional desarrollado en especial a partir del siglo XIX y proseguido a lo largo del XX. Comprende una variedad de perspectivas: la jurídico-política; el aspecto simbólico y semiótico que se analiza desde la antropología; la dimensión ideológica, y la sociopolítica. Al tratarse de un producto objetivado y acumulado de las generaciones sucesivas, el patrimonio cultural constituye un referente de la identidad colectiva en el que se reconocen y ven reflejados históricamen-



te los miembros de una sociedad. Aunque la noción de patrimonio cultural surge estrechamente ligada con la formación del Estado-nación, una versión primordial del mismo se extiende hoy más allá de las condiciones en que ha surgido y se ha desarrollado, al hacerse extensivo a las manifestaciones culturales más diversas y originales. A esto se suman procesos de revitalización, renovación y redefinición de la tradición a los que hemos asistido en décadas recientes. Ante los distintos actores, un museo como el Nacional de Antropología aparece como una entidad polisémica con capacidad de reflejar las distintas perspectivas culturales y de la nacionalidad. También ha sido objeto de la crítica por el lugar de menor visibilidad en que aparecen las culturas indígenas actuales, en comparación con la grandeza ostentosa de las prehispánicas. Pese a los constantes esfuerzos de actualización, algunos consideran que esa sección parece detenida en el tiempo, estancada en la década de 1960.

Sin duda, algunas características del museo dan cuenta de una posición político-ideológica frente a la historia: la reivindicación de la raíz indígena en el principio de la nación frente a una manera de ver el pasado con la que se le rinde un tributo especial a la herencia colonial. Algo significativo, en otro sentido, han sido las reestructuraciones de varias salas por parte de etnógrafos especialistas: es decir, el hecho de que el recinto haya sido renovado de manera parcial y por demás exitosa, al haber facilitado el cambio y la actualización en el contenido del mismo sin que fuera en detrimento de su calidad representativa.

La noción de patrimonio cultural es eminentemente histórica y social. De modo reciente, y ante los cambios inducidos por la globalización, esta idea transita desde su acepción como el referente connotativo de la nación –donde “la cultura es nacional”– para hacerse extensiva de modo más difuso a los bienes y el legado de grupos étnicos, pueblos y comunidades, así como al llamado patrimonio cultural inmaterial. En ese sentido resulta factible que en un futuro cercano se procure dar una mayor visibilidad al patrimonio de las culturas vivas en el que podría ser un museo con características distintas, en tanto que el patrimonio cultural como se le concibe hoy no sólo alude de manera prioritaria a la herencia de las generaciones pasadas o muertas, sino que se entrelaza en el presente de las culturas vivas en su diversidad. Recordemos que en la actualidad el patrimonio cultural se asocia con la emergencia de nuevos actores socioculturales, así como con un nuevo campo de relaciones y procesos de legitimación, reivindicación y lucha por el reconocimiento.

Dado lo anterior, se abre una nueva vertiente de investigación que se refiere a los cambios producidos en la conciencia social –las mentalidades– y los referentes del sentido de per-

tenencia como la “identidad nacional”, jalonada entre los valores comunitarios y aquellos surgidos de la promoción de la diversidad cultural en el mundo, incluso como “patrimonio de la humanidad”. Esto significa que entramos en un periodo en el que, más que en otros, se abandonan unos valores para sustituirlos por otros. También surgen nuevos referentes de la noción de patrimonio cultural y su desplazamiento desde el paradigma del Estado-nación hacia su relación –de nuevo sentido– con la sociedad como una entidad pluricultural y abierta a las influencias globales por las que se permea.²

El patrimonio cultural, en particular el concentrado en los grandes museos como el Nacional de Antropología– ha contribuido a una acentuación de la “hegemonía”. Sin embargo, existe otra vertiente: la del patrimonio de los pueblos indígenas, afrodescendientes y sectores populares por el reconocimiento de sus culturas y su visibilidad, que incluye la resignificación, la hibridación y retradicionalización como aspectos de la diversidad por los cuales el Estado –aún sin renunciar– habría empezado a dejar de ocupar el lugar de referente central de la “hegemonía cultural” como principio unificador.

EL PATRIMONIO EN RESGUARDO COMO TESORO

La analogía entre el patrimonio cultural con el tesoro real o de la nación es algo más que una correspondencia simbólica. Algunos especialistas han considerado que los museos nacionales juegan un papel en el proceso de mercantilización –de más largo plazo– de los bienes culturales, con base en su apreciación, valoración y exhibición en estos recintos. Es un asunto que también implica al turismo, lo cual representa para algunos una etapa del proceso mediante la que se les confiere un valor de mercado que conduce a su reincorporación en ese esfera. La potencialidad de las colecciones museísticas como “mercancía” siempre estaría latente bajo su condición de bien reificado y retirado de la circulación en forma provisional.

En efecto, existe una paradoja. No obstante que los bienes simbólicos son retirados de la circulación y por ello devienen patrimoniales, de nueva cuenta –y bajo ciertas circunstancias– regresan a la circulación, como señalan Appadurai y Koppitoff (1986). Otra vía es que son valuados en términos monetarios, estimados en sumas estratosféricas. E incluso sirven como respaldo en las reservas de los bancos, al sustituir al oro como garantía ante las amenazas de devaluación. Esto revela algo sorprendente: el hecho de que en ciertos casos los bienes culturales desempeñen el papel de un respaldo de valor ante la eventualidad de las depreciaciones monetarias significa que se hallan también en el ámbito de la economía, al desempeñar el papel de una categoría metaeconómica: una mercancía singular y extraordinaria con un valor de respaldo y un equivalente universal singular.³



Acceso al Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © Gliserio Castañeda, Conaculta-INAH, Fototeca CNME

Sirva para el caso un ejemplo dramático de lo anterior: el robo perpetrado en el MNA en la madrugada del 25 de diciembre de 1985 puede considerarse un hecho en que los agentes del mercado y el coleccionismo rebasaron los límites de un equilibrio entre mercado y patrimonio cultural. Un latrocinio de esta envergadura generó un efecto desolador entre la población, como un atentado en grado supremo contra el bien más apreciado de una nación. Esto significa que el robo equivale a la consumación de un elemento latente y preexistente, dado precisamente por la forma como se ha estimado el valor de los bienes patrimoniales.

EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA COMO REFERENTE FUNDACIONAL

La creación del MNA marcó un hito en el proceso de patrimonialización de los bienes históricos y arqueológicos del país. El que ha llegado a ser históricamente este “lugar de memoria” rebasa y escapa a lo que el propio Estado se propuso como designio con su instauración. Sin duda refleja una voluntad de integración: un lugar fundacional en el que se condensa cuanto es diverso y se halla disperso en el país en materia de patrimonio arqueológico de los pueblos indígenas.

El hecho de que todo lo arqueológico contenido allí se refiera a las culturas indígenas se percibe como algo inherente al mismo y, además, como una forma de legitimar la ancestralidad de lo indígena. Tal evidencia se asume por igual en la con-

ciencia nacional, cuyo sustento es un origen mítico. La nación se busca a sí misma no tanto en la colonia como en las culturas que la antecedieron. Esta hipérbole de lo prehispánico, centrada en el México antiguo –que aún no era una nación–, se apuntala ante los que la han buscado en las fuentes de la herencia española o entre los que se pergeñó e incubó en la temprana idea de una nacionalidad criolla.

¿UNA EXPROPIACIÓN ORIGINARIA?

El acaparamiento centralizador de bienes culturales en detrimento de algunas comunidades fue también una característica en la constitución del MNA. Esto reflejaba una concepción prevaleciente: el afán centralizador y la relocalización de aquello considerado patrimonialmente más emblemático en espacios privilegiados, así como un criterio discriminativo que implica la sobrevaloración de la cultura material en detrimento de los depositarios de la misma, lo cual confirma el principio por el que las entidades locales cederían una parte suya –elementos, cualidades, atributos– en el proceso de apropiación estatal y constitución de los elementos que funguen como “significantes” en el plano estatal o nacional.⁴

Los museos coloniales como el Británico se han formado con piezas asirias, babilónicas y griegas, extraídas de sus lugares de origen. Quizá en ese sentido la constitución de todo recinto museal implica, en contrapartida, una expropiación



De izquierda a derecha: princesa Michiko, Jaime Torres Bodet, príncipe Akihito e Ignacio Bernal en el Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 235548

originaria –en menor o mayor grado– que conlleva el desarraigo y descontextualización de ciertos bienes sustraídos a los pueblos y a cuyas culturas se pretende representar. Muy distinto es el caso de los museos comunitarios, cuyo montaje ha sido el resultado de una cesión voluntaria: un “don”. Hay casos excepcionales en los cuales determinadas poblaciones han cedido sus bienes en préstamo –como lienzos y códices– para exposiciones académicas de los antropólogos y les han sido devueltos. Éste debería ser un ejemplo de los lazos de confianza que se pueden construir, pero implica que la población se halle plenamente involucrada en la responsabilidad sobre los bienes que custodia o considera de su propiedad.

El MNA ha preservado sobre todo su vocación antropológica, aunque se le podría reconocer como un museo de arqueología y etnografía. Destaca por su vinculación con los museos más importantes en el ámbito mundial por medio de exposiciones temporales de culturas prestigiosas. Esta proyección ha implicado dejar en segundo plano otras direcciones, como el apoyo a exposiciones itinerantes y proyectos de recuperación etnográfica de las regiones del país para incorporarlas en exposiciones temporales. Sin temor de incurrir en la exageración, también se puede decir que este museo ha dejado una huella profunda en miles de visitantes. Ha sido un lugar al que generaciones sucesivas de niños y jóvenes han acudido durante su proceso de formación. Ha dejado una impresión profunda en muchos visitantes y de mayor alcance que la que suelen proporcionar los libros de texto.

EN CONCLUSIÓN

El MNA es un espacio patrimonial que ha sido objeto de una apropiación social, ocupado por los más variados actores sociales –facilitado para eventos empresariales, pero también para el Congreso Nacional Indígena–, y constituye un buen ejemplo para

entender ciertos procesos de patrimonialización de los bienes culturales: su recontextualización espacial en un sistema de relación con objetos similares. Esto da lugar al énfasis en su excepcionalidad y, en cuanto al tiempo, al proceso de apropiación social llevado a cabo por la población de modo recurrente en sus distintos planos: histórico y antropológico, científico y educativo –de ahí el interés, por ejemplo, en la labor emprendida por los trabajadores de servicios educativos del INAH–, así como de receptividad estética y afinidad en un sentido afectivo e identitario. A todo ello da lugar el *pathos* museístico ✚

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH

Notas

¹ Por ejemplo, como sucedió en Francia, donde el Museo del Hombre casi fue desmantelado para equipar al más posmoderno Musée du Quai Branly.

² La UNESCO se ha convertido en la instancia desde la que se decide de manera canónica aquello que entre los Estados nacionales, en su papel de interlocutores, se sanciona como patrimonio cultural, desde los criterios y la perspectiva de los derechos humanos.

³ Por eso no es extraño que en el contexto de la crisis económica europea se sugiriera a países como Grecia pagar su deuda con parte de su patrimonio cultural, razón por la que algunos arqueólogos consideran que éste se está transformando en su propia maldición, aunado a que el Banco Mundial estableció un “acuerdo de buenas intenciones” con la UNESCO para considerar a este patrimonio como “activos culturales”.

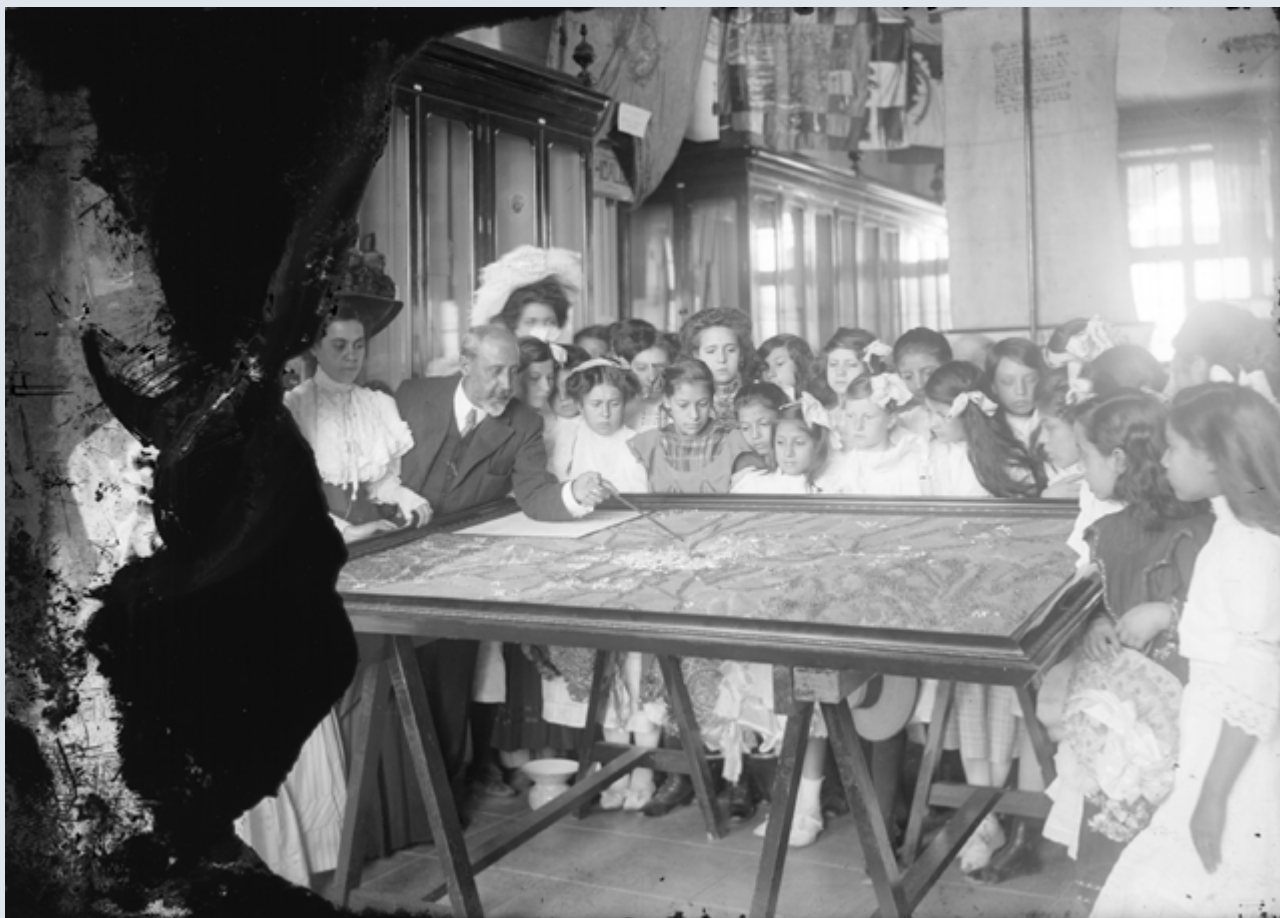
⁴ Recuérdese el polémico caso del monolito de Tláloc, de siete metros de altura y 168 toneladas, trasladado pese a la abierta oposición de los habitantes de la localidad de San Miguel Coatlinchán, Estado de México, para destinarlo a la fuente de entrada del Museo Nacional de Antropología.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo/Conaculta, 1986.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato (antropología y estética de la inminencia)*, Buenos Aires, Katz, 2011.

Apuntes para una política educativa en los museos del INAH

Ana G. Bedolla Giles*



Maestro explica el mapa del valle a alumnos **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 276391

La primera condición para que una persona ejerza un acto comprometido consiste en que sea capaz de reflexionar y actuar.

PAULO FREIRE

Desde diciembre de 1915 don Jesús Galindo y Villa, profesor decano del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, argumentaba la necesidad de distinguir entre la educación y la instrucción: atribuía a la primera la tarea de establecer los principios de perfeccionamiento del ser humano, mientras que la segunda tendría que dedicarse a formular los preceptos a practicarse con base en los fines de la enseñanza. Se refería al trabajo educativo como “la educación múltiple y simultánea de la atención, de la abstracción, de la

vista, de la percepción, del sentimiento estético, del raciocinio; en suma, de las facultades en general, de consuno con el desarrollo paralelo de la instrucción”.¹

A casi cien años de aquel discurso y 75 desde la fundación del INAH, vale la pena detenernos un momento a pensar acerca de la función educativa de los museos institucionales.² A primera vista encuentro dos campos problemáticos: la multiplicidad de significados que atribuimos al concepto de “educación” y, en segundo término, la ausencia de una

política educativa que oriente y articule las actividades dedicadas a diversos públicos. Este trabajo intenta al menos ampliar el marco de referencia de los dos problemas señalados.

HACIA UN CONCEPTO DE EDUCACIÓN PARA LOS MUSEOS

Sin la pretensión de exponer aquí la historia de la educación en México, y en especial en los museos, creo que podemos establecer, aunque de manera provisional, algunas aseveraciones para problematizar el asunto. Una de ellas consiste en que la educación ha sido el compromiso y la preocupación del Estado mexicano y por supuesto de los museos, por decirlo así, “oficiales”, aunque en la práctica las acciones educativas han respondido por lo general tanto al enfoque adoptado por la instancia formadora –Escuela Normal, Universidad Pedagógica, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, entre otras– como a la institución rectora, en este caso la Secretaría de Educación Pública (SEP).

De modo consecuente, y en especial desde 1950 hasta 1994,³ el trabajo educativo en estos recintos estuvo a cargo de profesores comisionados por la SEP que, fieles a su formación, desarrollaron un trabajo con acento en la enseñanza, sobre todo de la historia y según la tendencia prevaeciente, en su mayoría conductista.⁴ Hacia 1993 la SEP adoptó un enfoque constructivista en sus planes y programas, con el que se pretendía privilegiar los procesos de aprendizaje al crear situaciones favorables para el efecto y otorgar un buen grado de libertad a los maestros mediante la propuesta de contenidos sugeridos, es decir, sin carácter obligatorio. Este enfoque resulta de particular relevancia para el trabajo educativo de los museos del INAH, en virtud de que deplora la imposición cultural en los contenidos educativos y postula el peso específico del lenguaje y del contexto cultural.

Uno de sus principales representantes, Lev Vigotsky, postuló que en la medida en que internalizamos la cultura se revoluciona y reorganiza la actividad psicológica del sujeto social en dirección a la autorregulación y el dominio de sí mismo; es decir, en la medida en que posee una claridad metacognitiva, es capaz de asumir la responsabilidad de su propio aprendizaje. Esto es posible gracias al desarrollo de la conciencia, que según Vigotsky “tiene una estructura semántica y un origen histórico-cultural” (Cortés, 2013). De aquí se desprende que el constructivismo trasciende el ámbito de la instrucción, del aprendizaje, y se extiende hacia el desarrollo humano como propósito central.

Antes de que esta propuesta para el docente arraigara en las aulas, otra clase de fenómenos de carácter global modificaron esa tendencia. Entre otros factores me refiero a uno decisivo: las transformaciones en la división internacional del trabajo, el surgimiento de la OCDE y, a partir del año 2000, el sometimiento de la educación escolarizada a los estándares y certificaciones que privan en las 65 economías supuestamente más poderosas

del mundo. De este modo se anuncia de manera formal la adopción del enfoque de “educación para el desarrollo de competencias”,⁵ en cierta medida en respuesta a las necesidades presentes y futuras de la “sociedad del conocimiento”. Al parecer, entre los defensores de la propuesta se encuentra Jacques Delors (1996: 95), editor de *La educación encierra un tesoro*, publicación auspiciada por la UNESCO en cuyo cuarto capítulo se habla de los cuatro pilares de la educación:

- a. Aprender a conocer.
- b. Aprender a hacer.
- c. Aprender a vivir con los demás.
- d. Aprender a ser (lo cual integraría a los anteriores).

Cuando se desarrolla el segmento correspondiente a “aprender a hacer”, éste se maneja con mucha sutileza, del mismo modo que lo hace el documento de la OCDE, al colocar en primer plano la importancia del acceso al mercado laboral en un contexto global mediante las siguientes afirmaciones:

El dominio de las dimensiones cognoscitiva e informativa en los sistemas de producción industrial vuelve algo caduca la noción de calificación profesional, entre otros en el caso de los operarios y los técnicos, y tiende a privilegiar la de competencia personal [...] Cada vez con más frecuencia, los empleadores ya no exigen una calificación determinada, que consideran demasiado unida todavía a la idea de pericia material, y piden, en cambio, un conjunto de competencias específicas a cada persona, que combina la calificación propiamente dicha, adquirida mediante la formación técnica y profesional, el comportamiento social, la aptitud para trabajar en equipo, la capacidad de iniciativa y la de asumir riesgos.⁶

Los que se oponen a esta propuesta educativa aducen las siguientes razones:

- a. Que existe una falsa analogía entre la educación escolarizada y los requerimientos de una empresa de calidad.
- b. Que primero se concibió el desarrollo de competencias y después se buscó el fundamento teórico (Torres, 2003: 34).
- c. Que elimina la educación humanista, indispensable para la construcción de una democracia y la búsqueda de la justicia y la equidad.⁷
- d. Que se aplica de manera estandarizada, con independencia de la asimetría de los contextos (*ibidem*: 42), situación en particular grave para países con una notable desigualdad y gran diversidad cultural.

Con este conjunto de ideas es posible plantear el problema: ¿en qué consiste el trabajo educativo en los museos del INAH,

que en lo fundamental desarrollan temas de arqueología, historia y etnología? No sólo nos distinguimos de la escuela por el hecho de que se da un tipo de educación formal: la escuela se ve obligada a impartir contenidos cada vez más dirigidos a elevar los resultados en las pruebas Enlace y PISA,⁸ las cuales evalúan de manera principal competencias en matemáticas, ciencias y comprensión de lectura. Otros contenidos menos privilegiados como la historia y la formación cívica y ética reciben un porcentaje menor de tiempo y atención, pero de alguna manera tienen una relación clara y evidente con los contenidos de nuestros museos.

El problema no consiste en diseñar estrategias y materiales para cubrir contenidos y desarrollar competencias en estos recintos. La cuestión es reconocer con fuerza y claridad la materia de trabajo: nosotros trabajamos con la cultura y con el patrimonio. De ahí que la pregunta medular sea: ¿cómo contribuir a que los niños, jóvenes y adultos que nos visitan reflexionen sobre sí mismos, frente a la extraordinaria riqueza humana que mostramos en los museos?

Por medio de esta veloz revisión hemos anotado que la labor educativa se ha caracterizado por hacer énfasis en la enseñanza y más adelante al menos con la tendencia en busca del aprendizaje; pero también hemos visto que podemos dedicar nuestras actividades a diseñar situaciones que alienten el desarrollo de nuestros visitantes en el mejor sentido de la palabra. Matthew Lipman (2002) expresó que educar consistía en contribuir a que los niños sean capaces de participar en forma activa en la construcción del proyecto personal al que aspiran, así como en el proyecto de sociedad en la que desean vivir.

Desde su trinchera, pero en consonancia, Paulo Freire (2013: 28 y ss.), que consideraba la educación como una necesidad ontológica de humanización, subrayaba la importancia de educar para transformar, a fin de transitar hacia una democracia cada vez más radical, emancipatoria y justa. Es difícil negar que en cierto sentido los museos son depositarios de modelos tanto de personas como de sociedades. De modo implícito en estos recintos hay respuestas a muchas preguntas, búsquedas, utopías, convicciones, experiencias. Existe una gran posibilidad en trascender los objetos y explorar otras formas de abordar las salas de nuestros museos si tenemos claro el propósito que deseamos alcanzar.

BASES PARA UNA POLÍTICA EDUCATIVA

En México es posible distinguir una gran variedad de tradiciones urbanas, regionales, locales y comunitarias, las cuales coexisten con las tendencias recientes a la incorporación de la más sofisticada tecnología disponible. Como se sabe, éste es uno de los países con mayor diversidad cultural y natural en el mundo, y a pesar de la ostensible desigualdad social contamos con una gran cantidad y variedad de museos

que dan cuenta de procesos históricos y culturales, profundos, complejos y diversos. Fortalecer la función educativa en los museos exige la creación de una política que propicie el encuentro, muchas veces difícil, de la multiplicidad de voces y expresiones que constituyen el mosaico cultural –tanto el históricamente acumulado como el contemporáneo– con que contamos para enfrentar los desafíos de este nuevo milenio.

Para nuestros fines, la cuestión principal reside en convertir el museo en un espacio de diálogo, abrirlo a la participación reflexiva y a la construcción de consensos y prácticas democráticas sobre preguntas esenciales, individuales y colectivas: ¿quiénes somos?, ¿qué es importante conservar y por qué?, entre muchas otras, tal como lo postulaban los representantes de la nueva museología.⁹

Para someterlos a la consideración de los lectores, proponemos varios lineamientos centrales que formarían parte de una política dedicada a los museos desde la perspectiva educativa delineada arriba.

El derecho a la cultura

Independientemente de su vocación específica, un museo es una institución cultural. Pero si atendemos los aspectos éticos que supone todo derecho, el museo puede alentar el respeto a la diversidad; extender las posibilidades de acceso a la cultura en la medida en que genere espacios, condiciones y mecanismos que propicien el desenvolvimiento cultural autogestivo, al tiempo que garantice la pluralidad. Esta concepción incluye, además de lo señalado formalmente en el artículo 4º de la Constitución,¹⁰ el ejercicio del derecho a la información, a la creación y al disfrute, así como a participar en la definición de proyectos.

El compromiso con el patrimonio de toda índole

El museo ya no se puede limitar en términos de una “vocación” establecida con frecuencia por factores externos y coyunturales ni se puede sostener una división del patrimonio en términos positivistas. Hoy se discute la diferencia entre cultura y patrimonio, y cada vez hay un mayor consenso para reconocer la necesidad de la participación de las comunidades en la adjudicación y el reconocimiento del valor patrimonial de los objetos, monumentos y tradiciones. En otras palabras, esto ya no es sólo un asunto de la academia. Para abundar un poco más, el museo debe asumir que los procesos naturales no sólo poseen valor intrínseco para la vida. El patrimonio natural es además un referente de identidad y pertenencia, y a la vez un límite y posibilidad para el desarrollo de las diversas culturas (Pantoja, 2004). Ahora se habla de “geosímbolos”, “territorio” y “patrimonio biocultural” como categorías que extienden la comprensibilidad de los fenómenos culturales.¹¹



Visita guiada en el Museo Nacional de Antropología hacia la década de 1960 **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 228793

Fortalecer la función educación sobre los patrones que tradicionalmente exige la escolaridad

No es necesario insistir en las diferencias entre la escuela y el museo en términos de propósitos, contenidos y naturaleza del trabajo. Sólo importa destacar que, a diferencia de los profesores que cuentan con sus alumnos más de 200 días cada año escolar, al museo lo visitan uno solo, y por lo general el personal recibe la consigna de cubrir ciertos contenidos establecidos en los programas escolares. En esa única jornada debemos lograr algo tan significativo con nuestros visitan-

tes para que se motiven, se asombren, se despierte su interés y su curiosidad, así como su afición por investigar. Tenemos que transformar la visita guiada informativa y exhaustiva, que si bien suele responder a las expectativas de la mayoría de los docentes, a los escolares no les presenta una mayor posibilidad de acción con lo que ofrece el museo que no sea la escucha pasiva y silenciosa. Hay que insistir: la explicación de un guía no basta para imprimir un tinte didáctico al recorrido, sino todos los lenguajes –espacio, color, iluminación, gráfica y texto–, al proponer de manera concertada un mensaje, un



Museo Regional Potosino **Fotografía** © Gliserio Castañeda, Conaculta-INAH, Fototeca CNME

vínculo con el significado de la propia experiencia y de la ajena, un ensayo, una interpretación, a fin de sugerir y compartir de manera reflexiva.

Fortalecer la función educativa de los museos también implica el reconocimiento de que posee un lugar junto con la investigación, la conservación, la difusión y la formación de profesionales. Fortalecer la función educativa también implica un compromiso de apoyar con personal del área a un porcentaje significativo de los museos del INAH, que en la actualidad no lo tiene debido a múltiples razones y circunstancias, y por lo tanto experimenta extraordinarias dificultades para configurar una oferta de esta naturaleza.¹²

Impulso a la participación de varios segmentos de población en la planeación y ejecución de las actividades del museo con la intención de ampliar sus horizontes y compartir

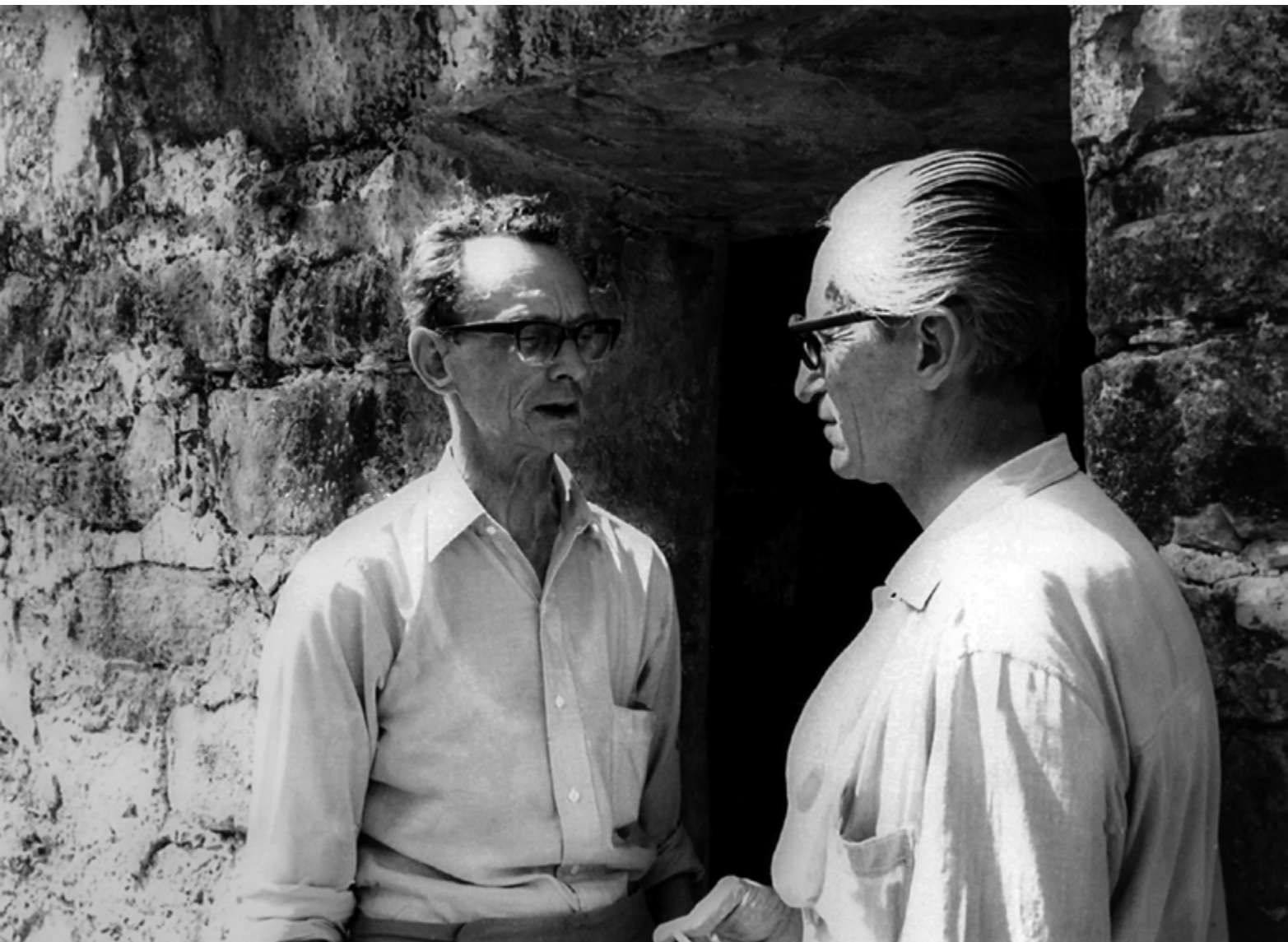
Ya sea por cercanía o por afinidad, existen grupos que por lo menos tienden a establecer una relación natural con el museo. Desde la década de 1960, cuando se conformó la vertiente de la nueva museología con expresiones propias, adecuadas a diversos contextos culturales, en México se decidió establecer la prioridad de las personas como objetivo

central de toda su acción cultural, al alentar una relación orgánica con las comunidades y grupos a los que se ha determinado dar voz y abrir espacios de intervención.

Una asignatura pendiente: la interculturalidad

Los grandes museos se han adjudicado la facultad de representar a “los otros”, en particular aquellos surgidos como consecuencia de la expansión colonialista. En contraste, durante los últimos años se han abierto espacios para mostrar la versión propia. Un buen ejemplo son los museos y los centros comunitarios que se han propuesto consultar a las etnias y a las comunidades sobre la mejor manera de representarlas.

No obstante, en el reconocimiento de la diversidad no se encuentra implícito el de la desigualdad. Históricamente no lo ha estado. Por eso una premisa con valor axiomático consiste en que la educación intercultural es para todos, no sólo para los grupos indígenas. Sólo así es posible pensar al museo como un espacio para asumir la simetría en lugares, en derechos y en la posibilidad de que “el otro” interpele la cultura de “uno”. Implica participar en la creación de condiciones para formar sujetos competentes en dos o más culturas (Schmelkes, 2004), y supone en forma ineludible la toma de conciencia sobre la



Manuel del Castillo Negrete (izq.) y Paul Coremans (der.) en Bonampak, Chiapas, abril de 1964 **Fotografía** © L. Suárez, Conaculta-INAH, Fototeca CNPC

Dos obras, dos universos, dos personajes y una conexión vital: Bélgica-México, 1964

Elvira Pruneda*

En abril de 1964 llegó a la ciudad de México el químico y restaurador Paul Coremans (1908-1965), invitado por Manuel del Castillo Negrete (1908-1974), hombre de mundo, instigador y visionario de la necesidad de conservar el patrimonio mexicano.¹ Meses atrás se habían conocido en Europa. A pesar de que ha pasado medio siglo desde esa visita, hoy es indispensable recordar la mancuerna vital de Coremans-Castillo.

La exitosa carrera de Coremans se enmarcaba en una actividad pionera en el Instituto del Patrimonio Real y Artístico en Bruselas (IRPA). A los 24 años, tras concluir su doctorado en química, se integró al trabajo del registro del patrimonio belga. Al conocer el valor de lo propio, se especializó en la investigación de los materiales constitutivos de las obras de arte mediante procesos de análisis de laboratorio. Como consecuencia de este trabajo, uno de sus mayores aportes consistió en valorar la acción de la humedad y la temperatura como causa del deterioro en los museos, proceso que en la actualidad es considerado obligatorio y de rutina.

Durante los primeros meses de 1939, y casi hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (1944), Coremans vivió en carne propia la destrucción y el pillaje. Para frenar de alguna manera estos abusos reclutó a varios jóvenes que recuperaban las piezas, restos y objetos importantes en riesgo. De hecho, al concluir la guerra identificó unos famosos cuadros hábilmente falsificados por medio de pruebas científicas (Philippot, 1997: 69-73),² cuyos resultados fueron publicados y difundidos a escala internacional.

Por su parte, desde 1961 Castillo Negrete estaba a cargo del Departamento de Restauración y Catalogación del Patrimonio Artístico del INAH, que en México encabezaba la indispensable labor de catalogar, fotografiar y restaurar el enorme patrimonio nacional. Gracias a Yolanda Santaella, pionera e imparable participante en las labores de restauración, sabemos que el novel departamento comenzó a peregrinar desde una pequeña oficina en el edificio institucional de las calles de Córdoba, en la colonia Roma, hacia varios ex conventos de la ciudad de México.

En 1962 llegaron a Culhuacán, donde se creó un laboratorio donde se realizaban los estudios físico-químicos de las pinturas existentes, tanto en monumentos coloniales como prehispánicos, para identificar pigmentos, vegetaciones y microorganismos nocivos. Por esos días se comenzaron a utilizar, con una “enorme buena fe” en los novedosos polímeros, algunos impermeabilizantes o aglutinantes para proteger las obras terminadas. En el informe se anota que en ese laboratorio se preparaba “un laboratorio químico portátil con lo necesario para el estudio que se efectuará a los frescos de Bonampak”. Al poco tiempo Coremans recibió la invitación de Castillo Negrete y llegó a nuestro país (Santaella, s. f.: 6).³

La finalidad de su corto viaje consistió en conocer dos ejemplares de la cultura maya: la derruida ciudad de Palenque

y la enorme galería de los murales pintados en Bonampak, estos últimos aquejados por graves problemas de conservación. El viajero conoció también las labores de restauración que se efectuaban en Tepozotlán, Estado de México, sede del futuro Museo Nacional del Virreinato —no olvidemos que en ese año tuvo lugar un “parto múltiple” de cuatro de los museos más importantes de México—.⁴ La semilla sembrada en aquellos días fructificó, pues el logro de la visita fue la inclusión de nuestro patrimonio en el horizonte mundial.

EL PARAGUAS PROTECTOR EN LA CONSERVACIÓN MUNDIAL: LA UNESCO

En 1945, ante la vivencia de los destrozos de la conflagración mundial, las naciones se unieron para crear un organismo que velara por el mantenimiento de la paz: la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Asimismo nació en París la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, conocida por sus siglas en francés como UNESCO. Además de los ideales pacifistas, la comunicación y la información serían una base para la existencia de este organismo, al establecer un diálogo intercultural cuya meta se encaminaría hacia la promoción de la educación en la ciencia y la cultura.

Varios profesores interesados en el arte confluyeron en 1947 a fin de proponer programas y asegurar las obras de arte en tiempos bélicos. Surgió entonces el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Coremans convocó a varios países para elaborar un proyecto general de conservación: Harold Plenderleith, de Inglaterra, y George L. Stout, director del Museo de Arte de Worcester, Estados Unidos, se unieron al químico belga para crear el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), cuyo enfoque sería la conservación preventiva.⁵ Otra institución que ya se hallaba en marcha desde 1959 es el International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), con sede en Roma, que brinda asesoría internacional en problemas de conservación y proporciona cursos especializados.

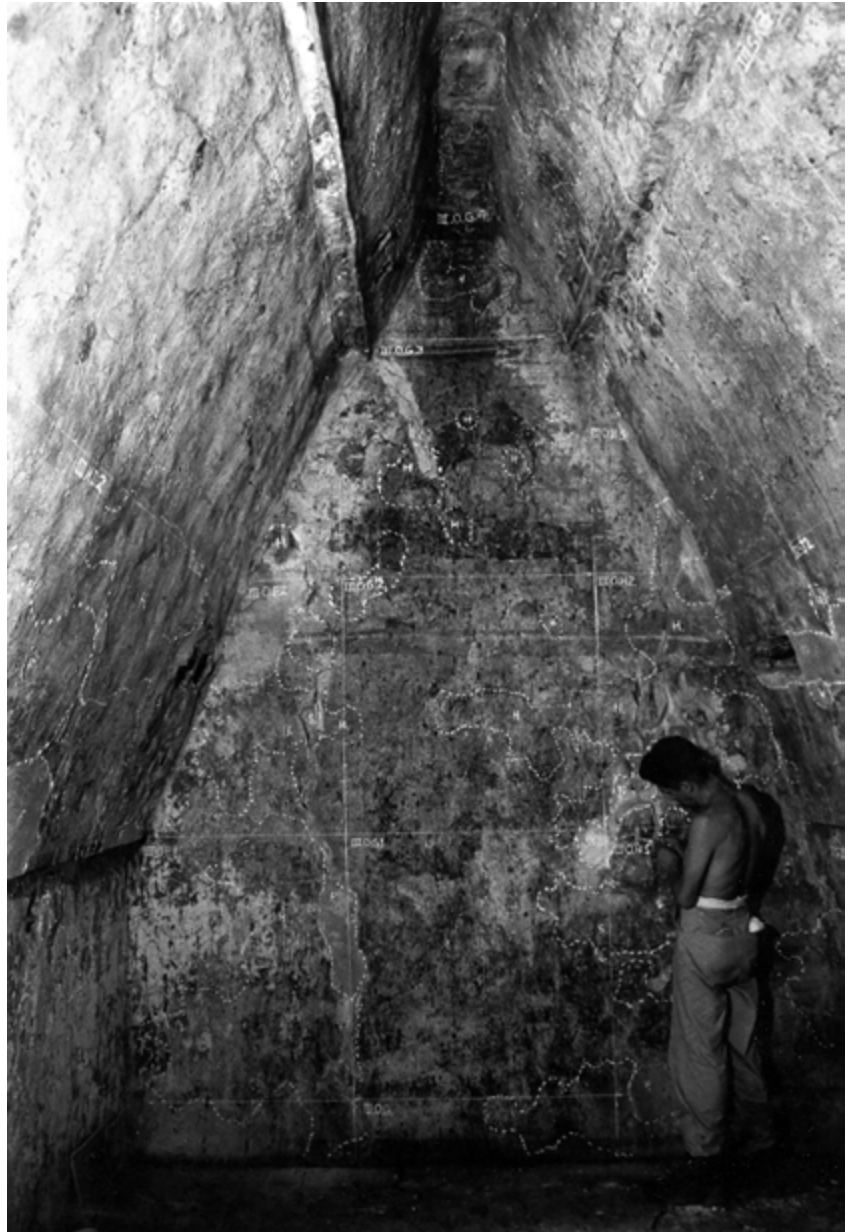
El objetivo de cada organización consistió en poner sobre la mesa la importancia de la cultura y sus múltiples manifestaciones a escala mundial, por lo que México se suscribió a la UNESCO en 1946. Coremans también fue un reconocido consultor para los laboratorios de las universidades estadounidenses y abrió su mirada a los problemas de otras latitudes. Entre 1956 y 1965 realizó 12 viajes a Indonesia, Nueva Delhi (India), Honolulu (Estados Unidos) y Bagdad (Irak). Ante el efecto destructivo de los climas cálidos y húmedos, Coremans invitaba a reflexionar acerca de los problemas específicos de los “países que se encuentran en vías de rápido desarrollo”.⁶ Se implementó entonces un sistema de colaboración entre el IRPA de Bruselas y la UNESCO. En esos años se enmarcó la visita de Coremans a México, que meses después moriría en su tierra natal.

UN UNIVERSO OCCIDENTAL Y UN UNIVERSO MAYA

En 1951 Coremans se enfrentó a una obra maestra del arte de Flandes: *La adoración del Cordero Místico*, también conocida como el *Políptico de Gante* o *Altar de Gante*, creación de los hermanos Hubert y Jean van Eyck en 1432. Para intervenirla recibió la atención y el apoyo de colegas de diversas instituciones y países (Philipot, 1997).⁷ Al final este trabajo se convirtió en el indicador de los principios fundamentales de la ética y la técnica en los procesos de conservación.

La obra pictórica de los Van Eyck se considera un hito de la pintura flamenca. En la actualidad se conserva en la catedral de San Bavón de Gante, aunque se dice que varias tablas se extraviaron y se hallan exhibidas en diferentes galerías de Bruselas y Berlín. En los paneles de madera que conformaban la obra se encuentra el complejo mundo del cristianismo,⁸ cuyo universo se plasma en una dimensión de 350 por 223 centímetros. La ejecución de la obra y los percances por los cuales atravesó, su desintegración, el robo y el reencuentro de la mayoría de sus paneles equivalen a toda una novela (Charney, 2011). La obra también marcó el avance de la tecnología en la pintura. El uso de pigmentos, aglutinantes y el óleo como vehículo indispensable para aplicarlos eran entonces una novedad. El resultado fue un trabajo consumado con detalle y una perfección admirables. Cuando los Van Eyck culminaron los tableros aún faltaban 60 años para que en Occidente se enteraran de la existencia de un nuevo mundo.

Catorce años después de esta labor Coremans llegó a México para contemplar durante pocas horas los muros pintados de Bonampak. Imaginemos la atinada elección de Castillo Negrete de poner frente a su mirada esa excepcional obra prehispánica. Para Coremans debió de ser una gran responsabilidad y una gran satisfacción analizar la per-

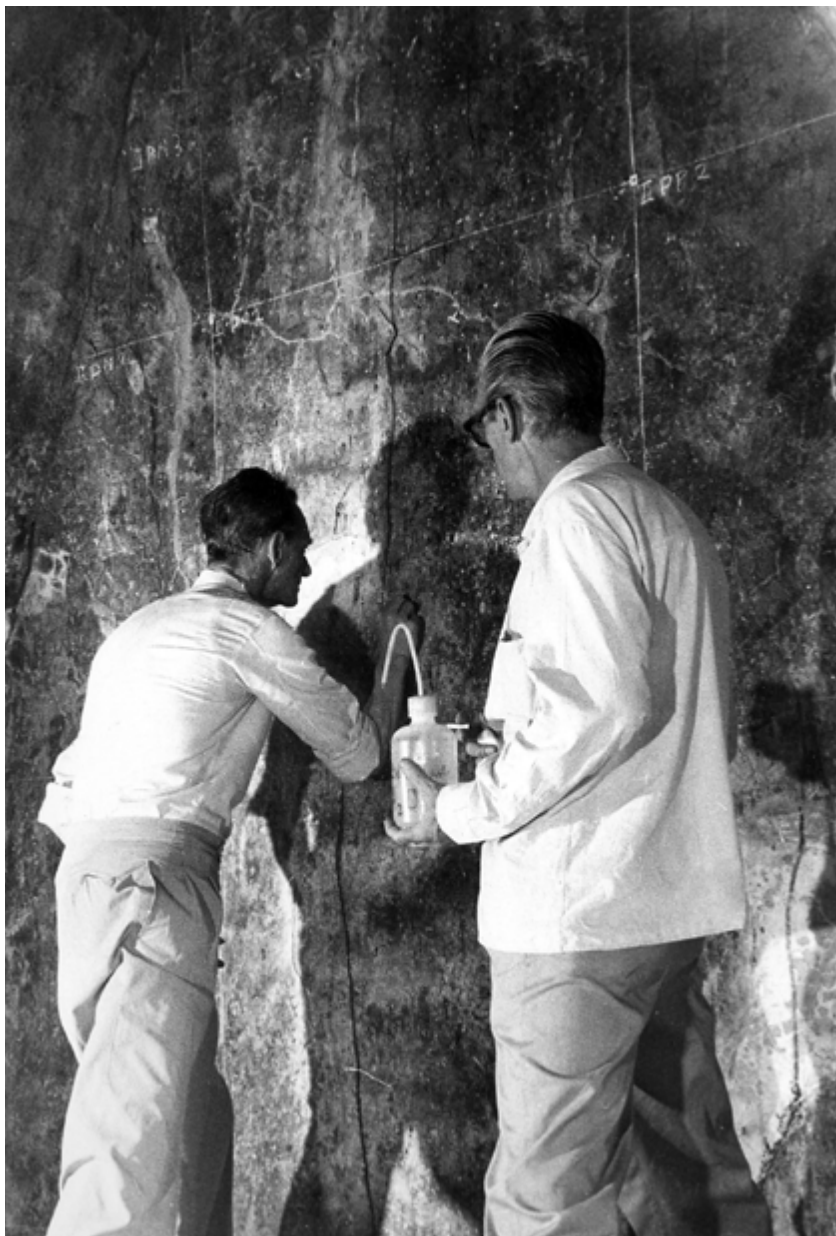


Pintura mural de Bonampak, Chiapas, hacia 1962 **Fotografía** © L. Suárez, Conaculta-INAH, Fototeca CNPC

fección y sutileza de trazos, la expresividad, la gama e intensidad de colores contenida allí, así como reflexionar sobre la trascendencia de esta muestra humana realizada en el siglo VII de nuestra era: 700 años antes de la creación del *Políptico de Gante*.

UN SEGUNDO UNIVERSO, BONAMPK EL LUGAR DE LOS MUROS PINTADOS

En abril de 1964 Coremans llegó a nuestro país preparado para conocer Bonampak y sus “preciosas pinturas mayas”, como él mismo las denominó en el informe que presentó a la UNESCO en julio del mismo año (Coremans, 1964). Antes de llegar a México consultó los textos sobre el tema. La Carnegie Institution conocía la arqueología del sur de México desde 40 años atrás, pues Rutherford J. Gettens, especialista en pigmentos, había publicado un informe.



Bonampak, Chiapas, abril de 1964 **Fotografía** © L. Suárez, Conaculta-INAH, Fototeca CNPC

Dos misiones de la UNESCO precedieron la visita de Coremans: la del arquitecto Franco Minissi, cuyas notas se resguardaban en el laboratorio del Istituto Centrale di Restauro de Roma (1961), así como los informes del restaurador Francesco Pelissari. La conversación sobre Bonampak con el restaurador florentino Leoretto Tintori, que apenas en enero de ese año había conocido el sitio, constituyó otro dato importante (Orea, 2011: 188-189). Las directrices de la institución señalaban lo siguiente: hacer el examen *in situ*, recolectar y analizar muestras, y recomendar acciones para su limpieza. En su informe asentó que tan sólo contó con 24 horas para inspeccionar el sitio, además de visitar Palenque.

El acompañante de Coremans fue el propio Castillo Negrete, en su calidad de responsable del Departamento de Catálogo y de Restauración del Patrimonio Artís-

tico. En ese breve tiempo el encargado de la misión “conoció la amplitud y diversidad de las tareas del INAH”. El contacto más estrecho fue con el departamento de restauración y su escuela. Como una muestra de los trabajos que se realizaban, llegó al ex colegio noviciado jesuita de San Francisco Javier, en Tepotzotlán, del que comentaría: “Un prodigioso conjunto del siglo XVI al XVIII en proceso de restauración gracias al INAH”. Tras conocer Bonampak aseguró:

También me di cuenta de la naturaleza de los problemas de conservación y de restauración monumental que se plantean en México, junto al camino que queda por recorrer para llegar a controlar la degradación de los monumentos y de obras que son testigos del patrimonio cultural mexicano.

En uno de los párrafos de su informe de 30 hojas escribió:

México es, pues, uno de los países del mundo donde el gobierno ha comprendido que la suerte del patrimonio cultural está ligada no sólo en la existencia sobre papel de un número variable de oficinas administrativas o de comisiones consultoras, sino de las actividades intrínsecas de un sólo órgano ejecutivo, bien estructurado y provisto de medios de acción.

Ante la inmensa tarea del gobierno mexicano, Coremans palpó la carencia de medios para enfrentarla. La tercera parte de su reporte fue el estudio de Bonampak. Describió su situación geográfica, su cercanía con el río Usumacinta, el difícil acceso y la posición de los edificios entre la “selva más espesa que un lujurioso bosque tropical”. Describió a detalle los monumentos, sobre todo el que albergaba en tres espacios los muros pintados, y reportó después los resultados de sus análisis y sus claras propuestas para preservar Bonampak.

A pesar de que la complejidad de su informe merecería otro artículo, deseo destacar su preocupación por el impacto que ha tenido el templo —que resguarda los muros pintados— a consecuencia del cambio ambiental sufrido por la remoción de árboles centenarios, vegetación y arbustos. La preocupación inherente en su juventud sobre el control de la humedad y temperatura de las salas de un museo se trasladaba al sitio de los muros pintados, donde se presentaba magnificado e incontrolable a simple vista. Sin embargo, planteó algunas posibles soluciones que, si bien analizadas hoy en día resultan inoperantes, el resto de sus planteamientos se aplicarían durante los siguientes tres años.

Asombrado con el volumen del patrimonio mexicano y las responsabilidades que llevaba a cuestas, expresaba su interés en establecer en México, junto con los talleres de restauración y conservación, un departamento y un laboratorio central para el análisis de microquímica, física y parasitología, que “tendrá la responsabilidad de la obra con carácter artístico y donde otras (o muchas otras) se encargarán de los objetos relevantes de la antropología y la historia.” Con este fin ofrecía una beca para que algún joven investigador mexicano se preparara en los laboratorios del IRPA en Bruselas, auspiciados por la UNESCO, para dar seguimiento a la denominada “Misión de 1964”.

Al final del reporte Coremans agradecía a las instituciones mexicanas el apoyo y la cordialidad en su estancia. Mencionaba al director del INAH, doctor Eusebio Dávalos Hurtado, y al “arquitecto” [sic] Román Piña Chan. Al recordar su apresurada estancia en Palenque y Bonampak, agradecía a sus compañeros de aventura: además de Castillo Negrete, nombraba al fotógrafo Antonio Reynoso y al joven Luis Torres, al que le otorgó un extraño cargo de representante de la prensa.⁹



Visita de Paul Coremans (izq.) al taller de restauración en el ex convento de Churubusco, 7 de abril de 1964

Fotografía © A. Reynoso, Conaculta-INAH, Fototeca CNPC

La afinidad con los proyectos y sueños de don Manuel quedaban en la mira. Como remate de su informe, Coremans agradecía el recibimiento desde su descenso del avión: “Y no nos hemos dejado hasta el momento de mi partida. Entretanto fue mi compañero de pensamiento y acción, jamás cansado por el experto extranjero, siempre en la búsqueda de información”. El reporte oficial llegó a la UNESCO en julio y se publicó en diciembre de 1964. Coremans murió al año siguiente en Bruselas.

Mientras tanto, Castillo Negrete buscaría nuevos espacios para establecer el laboratorio-taller-escuela pensado junto con Coremans. En 1966 el primer taller-escuela de restauración quedó ubicado de manera temporal en el ex convento del Carmen, en San Ángel.¹⁰ La última mudanza y espacio definitivo se inauguró el 28 de enero de 1968 por Agustín Yáñez, entonces secretario de Educación Pública: el

Centro de Estudios Latinoamericano para la Conservación de Bienes Culturales “Paul Coremans”, en Churubusco, avalado por la UNESCO.

Dos personajes, dos nombres que resuenan en la memoria, no dimensionaron a ciencia cierta la actividad y la trascendencia que hoy en día tienen en el incipiente campo de la restauración de esos días ❖❖

* Centro INAH Morelos

Notas

¹ Tuve la fortuna de conocerlo como director del Centro Paul Coremans. Fui alumna del primer ciclo (1968-1972). Después de su vergonzosa destitución, en 1972 se retiró y en 1973 fundó el primer laboratorio-taller para la restauración de papel en la Secretaría de Relaciones Exteriores, donde compartí el proyecto. Don Manuel del Castillo Negrete murió en 1974. No conozco biografía alguna y me gustaría emprender un proyecto para realizarla.

² Una invitación casual de Jean Capart, conservador de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas (MRAH), llevó a Coremans a reorganizar la documentación fotográfica de los museos belgas. Después se interesó en conocer varios de los objetos y verificar su autenticidad mediante pruebas de laboratorio que incluían por primera vez el empleo de rayos X, la gama de infrarrojo, ultravioleta, y los análisis con espectrografía. El contacto con el mundo de la pintura flamenca del siglo *xv* se convirtió en una de sus obsesiones. Durante y después de la guerra el químico e investigador había hecho una labor de rescate con varios jóvenes, a los que reclutaba para salvarlos del trabajo obligatorio que debían realizar para los alemanes. Junto con ellos registró 160 mil imágenes de los Museos Reales de Bélgica, que se convertirían en la base para los Archivos Centrales Iconográficos del arte nacional belga. Otra tarea consistió en rescatar los restos de iglesias, capillas y obras dañadas durante los conflictos y recuperar los tesoros de Lovaina y Brujas llevados a Múnich. En los días de la invasión alemana a los Países Bajos, Hermann Goering, un importante ministro de Hitler, compró dos obras del pintor holandés Johannes Vermeer. En 1946, cuando Goering era juzgado en los tribunales de Núremberg, Coremans ya había determinado que los cuadros no eran de Vermeer y demostró que la autoría correspondía a Han van Meegeren, pintor y falsificador. La ciencia al servicio del arte se impuso y Coremans entró al mundo occidental como un afamado investigador y detective.

³ En los *Anales del INAH* correspondientes a 1962 se citaba la creación del Departamento de Restauración y Catalogación del Patrimonio Artístico, el programa de trabajo y las visitas de reconocimiento a los monumentos de varios estados. Se formó un equipo especializado para la catalogación fotográfica y restauración del patrimonio artístico, a cargo de ese departamento. En el ex convento de Culhuacán se asentó el centro de preparación y adiestramiento del personal, con oficinas y laboratorios.

⁴ Durante el último año de la gestión presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), entre el jueves 17 y el domingo 20 de septiembre de 1964, el primer mandatario y Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública, encabezaron cuatro ceremonias de inauguración de museos mexicanos: el Nacional de Antropología; el Anahuacalli o Casa de Anáhuac, dedicado a Diego Rivera; el Nacional del Virreinato, y el de Arte Moderno. En esos años Ignacio Bernal emprendió enormes trabajos para el rescate y la reconstrucción en Teotihuacán.

⁵ En 1950 Coremans participó, junto con F. I. G. Rawlins, Harold J. Plenderleith y George Stout, en la creación del Instituto Internacional para la Conservación de los

Trabajos Históricas y Artísticas (iic), en Inglaterra. Enviado a Estados Unidos, impartió los cursos en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York y en el Oberlin College. También asesoró los trabajos sobre la obra de Leonardo da Vinci en el Louvre, en la capilla de los Scrovegni en Padua, en Bulgaria y en Oslo.

⁶ Como resultado de esas experiencias, en 1969 se editó el libro *La conservación de los bienes culturales*, con especial énfasis en las condiciones tropicales. La obra fue preparada en cooperación con el Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de Bienes Culturales, en Roma, Italia, y se obsequiaron ejemplares a los alumnos del Centro Paul Coremans, así como a los integrantes del curso auspiciado por la OEA. Allí se incluyeron los últimos textos de Coremans, que se pueden consultar en línea [1969].

⁷ En la investigación del *Cordero Místico* colaboraron Georges-Henri Rivière, director del ICOM; Harold J. Plenderleith, profesor de la Royal Academy of Art y maestro de las conferencias del Comité Científico de la National Gallery de Londres; George Stout, director del Museo de Arte de Worcester; René Huyghe, del Louvre; Neil McLaren, de la National Gallery de Londres; Arthur van Schendel, del Rijksmuseum en Ámsterdam; Jan Karel van der Haagen, jefe de la División de los Museos y Monumentos Históricos de la UNESCO, y Cesare Brandi, director del Istituto Centrale di Restauro en Roma.

⁸ Para acercarse a su gestación y sus indescritibles imágenes, véase el siguiente sitio en línea: <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/p-1/poliptico-del-corderon-mistico-jan-van-eyck>.

⁹ No conocemos con precisión el inicio de Luis Torres como ingeniero químico, pero tenemos la certeza de que ha sido un maestro de generaciones de restauradores y pionero en el ámbito de análisis de materiales, máxime que su visión sobre el deterioro de Bonampak ha sido de relevancia.

¹⁰ Desde 1965, el taller-escuela del ex convento del Carmen comenzó a funcionar con las siguientes materias: Historia del arte en México; Historia general del arte; Técnicas de procedimiento; Físico-química aplicada a la restauración y conservación de las obras artísticas; Técnicas de restauración y conservación, y Fotografía. A propuesta de este departamento se creó la comisión que sentaría las bases para normar el criterio del instituto en materia de restauración y conservación, al quedar integrada por los dos subdirectores del INAH y un representante de los departamentos de Monumentos Coloniales, Prehispánicos, así como de Restauración y Catalogación.

Bibliografía

Charney, Noah, *Los ladrones del Cordero Místico. Los misterios del cuadro más robado de la historia*, Ariel, Madrid, 2011.

Coremans, Paul, “Les peintures murales mayas de Bonampak”, en *Mission Unesco*, marzo de 1964, en línea [<http://www.worldcat.org/title/peintures-murales-mayas-de-bonampak-mission-unesco-mars-1964/oclc/25858299>]. *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO (Museos y monumentos, IX), 1969, en línea [<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001355/135545so.pdf>].

Orea Magaña, Haydeé, “El proceso de formación de corrientes y criterios propios en la conservación de la pintura mural en México”, en *Crónicas*, 2011, pp. 187-198, en línea [<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/2072/showToc>].

Philipot, Paul, “Coremans, Paul, Bernard, Joseph, Marie”, en *Nouvelle Biographie Nationale*, núm. 4, 1997.

Santaella López, Yolanda, “Los sesentas y la restauración en Churubusco”, en *Restaura. Revista Electrónica de Conservación*, s. f., en línea [http://www.ilam.org/viejo/ILAMDOC/Restaura/restaura_sesentas.pdf].





Afrodendientes en museos de México: silencio y olvido

María Elisa Velázquez*

Hace más de 50 años que Gonzalo Aguirre Beltrán publicó su libro pionero sobre africanos y afrodescendientes *La población negra en México* (1946). Desde entonces muchas investigaciones y estudios se han realizado, los cuales han revelado, entre otros aspectos, la importancia de este grupo en la formación de nuestro país, su situación actual y sus aportaciones al patrimonio cultural de México.

El INAH ha contado con varios investigadores dedicados al tema, entre ellos con Gabriel Moedano, antropólogo del área de la Fonoteca fallecido hace varios años, y Luz María Martínez Montiel, etnóloga que tuvo a cargo en la década de 1990 el programa Nuestra Tercera Raíz en la Dirección General de Culturas Populares del Conaculta. Además, desde hace 17 años se lleva a cabo en el INAH un seminario de estudios históricos y antropológicos sobre el tema, lo cual ha posibilitado el intercambio académico y la presentación de proyectos y resultados de investigaciones. Asimismo, este instituto tiene una colección editorial titulada Africanías, que cuenta ya con ocho volúmenes,¹ además de que ha organizado congresos y coloquios tanto nacionales como extranjeros, y participado en proyectos colectivos internacionales como Afrodesc (Afrodescendientes y esclavitud: dominación, identificación y herencias en las Américas), financiado por la Agencia Nacional de Investigación entre 2008 y 2012, donde participaron especialistas de Francia, Colombia, Canadá, Senegal, España, Belice y México, entre otros.

Dos de sus investigadoras han formado parte del comité científico del proyecto internacional “La ruta del esclavo: resistencia, libertad y patrimonio”, auspiciado por la UNESCO, que es un programa encargado de romper el silencio sobre el tema y elaborar directrices y recomendaciones para que los países miembros de ese organismo realicen actividades de investigación y difusión en torno al proceso de comercio de personas esclavizadas de África. No hay que olvidar que durante el periodo virreinal llegaron a México alrededor de 250 mil

Lagunillas, 2013 **Fotografía** © Colección particular, José Luis Martínez Maldonado

hombres, mujeres y niños en calidad de esclavos desde África occidental, central y oriental, sin contar con los que llegaron de contrabando, por lo que en varias épocas y regiones han representado el segundo grupo poblacional más importante después de los indígenas.

Pese a los esfuerzos de investigación y difusión sobre el tema, aún es una tarea pendiente dar a conocer el pasado y presente de este grupo en los museos de México, en especial en el INAH, que tiene a su cargo la coordinación de recintos nacionales, regionales y de sitio. Como es bien sabido, una de las funciones centrales del instituto consiste en difundir mediante los museos los resultados de las investigaciones sobre las características de los grupos étnicos y sociales de México, los cuales son centrales para comprender la diversidad cultural que nos caracteriza y promover una cultura de respeto y diálogo.

Sin embargo, en el caso de los afrodescendientes hasta la fecha sólo han existido esfuerzos aislados, sin que se cuente con una exposición en que se explique cómo, por qué y cuándo llegaron estos miles de africanos, en qué los ocuparon, cómo contribuyeron a la formación económica, social y cultural de nuestro país y en qué regiones se encuentran en la actualidad. El silencio y la negación a participar por parte de estas miles de personas ha tenido y tiene consecuencias graves no sólo para la sociedad mexicana, que desconoce una parte fundamental de su pasado y presente, sino sobre todo para las comunidades y poblaciones afrodescendientes que han padecido el racismo, la discriminación y la marginación social y económica.

A finales de la década de 1980 y a lo largo de la de 1990 el Museo Regional de Veracruz contó con una sala dedicada al tema, pero fue eliminada tras su remodelación. También se han realizado exposiciones temporales de fotografías en el Museo Nacional de Culturas Populares, en la Feria del Libro del INAH y en otras sedes de Veracruz y Guerrero. En 1996, en el marco de un simposio sobre afrodescendientes en Guerrero, se inauguró una exposición fotográfica de Rosario Nava en el Museo Histórico de Acapulco, Fuerte de San Diego, perteneciente al INAH, titulada *Semejanzas y diversidad*, así como una exposición gráfica itinerante de la UNESCO que recorrió varios espacios de las ciudades de México y Veracruz. En el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, también se hacen algunas menciones de la población de origen africano, sin detenerse a explicar a fondo su relevancia en la historia de México ni mencionar que, por ejemplo, José María Morelos y Vicente Guerrero fueron mulatos, es decir, afrodescendientes.

Hasta hace un par de años las salas de etnografía del Museo Nacional de Antropología dedicaban un pequeño espacio a los pueblos afrodescendientes de los estados de Guerrero y Oaxaca. En esa muestra museográfica se hablaba de una manera muy general sobre las características de estas poblaciones

en la región y de algunas de sus expresiones culturales musicales más conocidas, como la *Danza de los diablos* o el *Son de artesa*. Sin embargo, hoy en día no existe ya este espacio museográfico, de por sí muy limitado, y sólo en algunas cédulas y de modo aislado y erróneo se habla de las poblaciones afrodescendientes.

Por ejemplo, en varias cédulas se menciona la palabra “negros” junto con denominaciones como “europeos” o “americanos”, o se utiliza el término “raza”, un concepto muy controvertido en la actualidad. En la sala de los pueblos de Oaxaca se alude a la población “afromestiza”, denominación también en desuso por varias razones, y aunque se muestra una fotografía de niños y jóvenes de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, no se ofrece explicación alguna sobre su origen y características. En suma, los pueblos y comunidades afrodescendientes —no sólo de Guerrero y Oaxaca, sino también de Veracruz, Michoacán, Morelos y Coahuila— se encuentran ausentes en las salas etnográficas de ese recinto.

Un solo esfuerzo museográfico significativo se ha realizado, por cierto sin intervención del INAH: la creación del Museo de las Culturas Afromestizas Vicente Guerrero, en Cuajinicuilapa, Guerrero. Este museo, inaugurado en 1999, se llevó a cabo bajo la iniciativa del programa Nuestra Tercera Raíz de la Dirección General de Culturas Populares, con el propósito de dar a conocer la importancia de este grupo en la historia de México, en particular en la región de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Como es bien sabido, las comunidades de esa zona, por ciertas características históricas, son fenotípica y culturalmente más representativas de una cultura afrodescendiente. Allí llegó población de origen africano para trabajar en las haciendas agrícolas y ganaderas en las fronteras costeras del Pacífico. Aunque tuvieron intercambio con las poblaciones indígenas, fueron ocupando las zonas montañosas, y los grupos afrodescendientes, denominados a partir de la época colonial como “negros” y “morenos”, se establecieron en las regiones cercanas al mar. Muchos de ellos obtuvieron su libertad y se encargaron del ganado, la arriería y el comercio de la zona.

Las comunidades afrodescendientes de esta región cuentan con una cultura y un patrimonio singulares. También Aguirre Beltrán fue pionero en hacer notar las características de estas poblaciones en su libro *Cuijila* (1958), además de que en los últimos años otras investigaciones han hecho énfasis en aspectos como las redes de parentesco, expresiones musicales, costumbres y tradiciones, problemáticas de migración y de las características de las organizaciones sociales que en la actualidad demandan su reconocimiento mediante acciones concretas del Estado.²

El Museo de las Culturas Afromestizas se ubica en la ciudad de Cuajinicuilapa, en medio de la zona más representativa de la afrodescendencia de la región costera del Pacífico, a



Diablos en espera **Fotografía** © Colección particular, José Luis Martínez Maldonado

cuatro horas del puerto de Acapulco y a casi ocho de la ciudad de México. El municipio de Cuajinicuilapa cuenta con 25 mil 922 habitantes, con una economía que solía enfocarse en la ganadería y la agricultura, aunque en épocas recientes se ha convertido en un centro de comercio relevante. Esta población, casi limítrofe con el estado de Oaxaca, está muy cerca de Pinotepa Nacional, una población más grande a la que acuden grupos indígenas y afrodescendientes de las distintas poblaciones de la montaña y de la costa para realizar diversas actividades económicas y administrativas.

Con el apoyo de la entonces presidencia municipal y la gestión del programa Nuestra Tercera Raíz, el Museo de las Culturas Afromestizas se mantuvo activo durante varios años. El edificio se diseñó, junto con otras construcciones, para albergar una biblioteca y la reproducción de una casa-redonda, vivienda característica de la región que acaso tenga un antecedente africano, pues en África central se localizan viviendas muy similares. Todo el conjunto arquitectónico dotaba al espacio de un ambiente agradable, con la posibilidad de desarrollar no sólo un espacio museográfico, sino también un centro cultural sobre el tema.

El museo comienza con un gran mapa que ilustra las rutas de esclavitud desde África hacia América, con énfasis en

los trayectos hacia México por los puertos de Veracruz, Campeche y Acapulco. A lo largo de sus espacios museográficos, con el apoyo de maquetas, gráficas y algunos objetos, se narra la vida cotidiana de los miles de africanos que arribaron a Nueva España, en particular las tareas que llevaron a cabo en las haciendas, minas, obrajes y servicio doméstico como cocineras, lavanderas o amas de leche, al cuidado de los niños y los adultos mayores. También se explica la importancia de los afrodescendientes en el movimiento de Independencia y se dedica un espacio amplio a mostrar diferentes expresiones culturales que caracterizan a los costeños afrodescendientes. Por ejemplo, se hace mención de comidas típicas de la región o de las expresiones musicales en la danza y los cantos, como las famosas chilenas, la ya mencionada *Danza de los diablos*, el *Toro del petate*, así como el uso de instrumentos singulares como el “bote” o la “charrasca” y la medicina tradicional, expresada en prácticas como la “sombra”, el “tono” o los nahuales.

La información y el discurso de este espacio museográfico respondió a las inquietudes de un museo de sitio. Por ello, y ante las restricciones financieras, muchos temas cruciales quedaron fuera de la curaduría, entre ellos el origen del racismo y la discriminación, los problemas de género o



El Azufre, Santiago Pinotepa Nacional, 1991 **Fotografía** D.R. © Maya Goded/Fototeca Nacho López/Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas



El Azufre, Santiago Pinotepa Nacional, 1991 **Fotografía** D.R. © Maya Goded/Fototeca Nacho López/Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas



Armenta **Fotografía** © Colección particular, José Luis Martínez Maldonado

las características de las comunidades afrodescendientes y su problemáticas actuales.

Poco después de haber sido abierto al público se formó un patronato con habitantes de la ciudad interesados en su conservación y difusión. Sin embargo, dejó de recibir apoyo de los gobiernos federal, estatal y municipal, por lo que su manutención se ha convertido en un problema cada vez más serio. La falta de recursos ha repercutido en el deterioro museográfico y en la imposibilidad de mantenerlo abierto a diario. Muchas veces, para visitarlo, es necesario que alguien acuda a casa de la responsable para que abra la puerta y los interesados lo visiten. Asimismo la falta de recursos impide que el discurso curatorial se actualice de acuerdo con los nuevos hallazgos en investigación histórica y antropológica, sobre todo de la región de la Costa Chica.

La construcción de una gran cancha de básquetbol justo enfrente del recinto y la sustitución de la biblioteca por oficinas o bodegas también han hecho que el espacio sufra un deterioro considerable. Para llegar al edificio, que no se distingue con facilidad porque carece de letrero y se encuentra acorralado por otras construcciones, es imprescindible cruzar la cancha. El comité o patronato ha tratado de solventar la situación al buscar recursos y solicitar el apoyo de instituciones gubernamentales, sin que se logren mejorar las condiciones del recinto, que suele ser visitado más por público foráneo que por los habitantes de la región. Mucha gente de Cuajinicuilapa y de las poblaciones aledañas no lo conocen e incluso no saben de su existencia. Es bien sabido que un museo necesita difusión y una relación cercana con las escuelas y la sociedad para coordinar visitas y actividades culturales: los problemas de recursos que éste experimenta impiden que se lleven a cabo iniciativas de este tipo.

Resulta lamentable que ni siquiera puertos como el de Veracruz o museos de sitio del INAH como el de Yanga, lugar emblemático del movimiento de cimarrones –esclavos que huían de su situación de sujeción y uno de los primeros pueblos libres de africanos y afrodescendientes a principios del siglo xvii en América, también situado en Veracruz–, cuenten con un espacio digno donde se relate la historia de estas personas y su importancia en México. Por ejemplo, es insólito que en el fuerte de San Juan de Ulúa, construido por africanos esclavizados y por el que llegaron la mayoría de ellos, no se haga señalamiento alguno sobre su presencia en Veracruz. Más aún, a lo largo del malecón se observan varias esculturas: desde la de un español –a modo de honrar a los miles de exiliados que llegaron durante la Guerra Civil en España–, hasta una escultura de Vicente Fox –que han derribado varias veces– localizada a unos metros de una de las avenidas principales de Boca del Río, pero no existe una sola alusión a los miles de hombres, mujeres y niños que arribaron de manera forzada, vivieron situaciones de injusticia

y discriminación, participaron en activo en la conformación de nuestro país y aún se encuentran en regiones como Veracruz, Michoacán, Guanajuato, Coahuila, Morelos, Guerrero y Veracruz, entre otros estados de la República mexicana.

Varios organismos internacionales como la ONU, en particular su Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial, y la UNESCO, a través del proyecto de la “Ruta del esclavo: resistencia, libertad y patrimonio”, que preside actualmente México, han hecho hincapié en la importancia de difundir las características del pasado y presente de las poblaciones de la diáspora africana por medio de la educación en libros de texto y en museos, como una herramienta indispensable para conocer las consecuencias de esta tragedia, considerada por la ONU como un crimen contra la humanidad. Pocos países en América Latina cuentan con museos, si bien existen algunos extraordinarios, como el Museo Afrobrasil, en la ciudad de São Paulo, que servirían como ejemplos para que otros recintos museográficos expliquen los procesos desarrollados a partir del comercio de personas desde África y las contribuciones de éstas en la formación de las sociedades americanas.

El tema de la esclavitud es difícil de enseñar. Sin embargo, existen experiencias interesantes, de las cuales naciones como Brasil, Colombia, Canadá y Estados Unidos poseen ejemplos extraordinarios. En la mayoría de éstos se enfatiza en que esconder, silenciar u olvidar el tema no es el camino para resolver las problemáticas de racismo y discriminación. México, como otros países de América Latina, sufre de graves situaciones al respecto, que en la mayoría de las ocasiones subestima o niega. Además de los esfuerzos de la academia por investigar, publicar y difundir los resultados de las investigaciones históricas y antropológicas, las organizaciones sociales, en particular en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, demandan que el Estado cumpla con los acuerdos y recomendaciones firmados con organismos internacionales, y lleven a cabo acciones y estrategias para la visibilización y el reconocimiento de las comunidades afrodescendientes, con el propósito de elaborar políticas públicas en su beneficio. Entre ellas se encuentra, por supuesto, la creación de museos y exposiciones donde se explique su pasado y presente.

El Año Internacional de las Personas Afrodescendientes fue promulgado por la ONU en 2011. Entonces el Estado mexicano comenzó a reconocer el silencio y la omisión de acciones respecto a esta población, en tanto que instituciones como el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred) tomó medidas importantes en su beneficio. Entre otras, en 2012 organizó el Foro Nacional de Poblaciones Afrodescendientes en México, con la colaboración de varias instituciones —entre ellas el INAH—, y publicó dos libros: la *Guía para la acción pública: afrodescendencia* (2011) y *Afrodescendientes en*

México. Una historia de silencio y discriminación (Velázquez e Iturralde, 2011).

En diciembre de 2013, la ONU también promulgó el Decenio Internacional de las Personas Afrodescendientes, con el lema “Reconocimiento, justicia y desarrollo”, que estará vigente entre 2015 y 2024. Este decenio permitirá que en el ámbito mundial se genere un interés más comprometido en la elaboración de acciones en favor de las poblaciones afrodescendientes.

La nueva dirección del INAH ha manifestado asimismo la intención de fortalecer la investigación sobre el tema, abrir espacios museográficos e incluso diseñar un museo sobre la población de origen africano en México. Confiamos en que el INAH contribuya a resarcir el silencio y olvido en que se encuentra hasta hoy la historia de los afrodescendientes en los museos de México y con ello aporte elementos para luchar contra de la discriminación, el racismo, y fortalezca el reconocimiento de la diversidad cultural, que es patrimonio de los mexicanos ✦

* Coordinación Nacional de Antropología, INAH

Notas

¹ *Africanías* comenzó con el libro coordinado por Velázquez y Correa (2006), después del cual se han publicado varios más dedicados a temáticas sobre mujeres de origen africano, debates historiográficos y otros temas antropológicos en coediciones con la UNAM, el CEMCA y el IRD.

² Además de la obra de Aguirre Beltrán, véanse, entre otras, Díaz (1998), Arcadia (1988), Ruiz (2005), Quecha (2011) y Masferrer (2014).

Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra en México*, México, FCE, 1946.

_____, *Cuijla*, México, FCE, 1958.

Arcadia, Amaranta, “El papel de los estereotipos en las relaciones interétnicas: mixtecos, mestizos y afroestizos en Pinotepa Nacional”, tesis de licenciatura, México, ENAH, 1988.

Díaz, María Cristina, *Parentesco y queridato en la Costa Chica de Guerrero*, México, Conaculta, 1998.

Guía para la acción pública: afrodescendencia. Población afrodescendiente en México, México, Conapred, 2011.

Masferrer, Cristina, “Aquí se llamaba Poza Verde. Conocimientos de los niños de la Costa Chica sobre su pueblo y lo negro”, tesis de maestría en antropología social, México, CIESAS, 2014.

Quecha, Citlali, “Cuando los padres se van. Infancia y migración en la Costa Chica de Oaxaca”, tesis de doctorado, México, UNAM, 2011.

Ruiz, Carlos, *Versos, música y bailes de artesa de la Costa Chica*, México, El Colegio de México, 2005.

Velázquez, María Elisa y Gabriela Iturralde, *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, México, Conapred/INAH, 2011.

_____, y Ethel Correa (coords.), *Poblaciones de origen africano en México*, México, INAH, 2006.

El INAH y la socialización de los valores del patrimonio en sitios arqueológicos: un breve repaso histórico

Manuel Gándara V.*

Los inicios

Una de las tareas que en la imaginación popular se asocia más con el INAH es la de la custodia de los sitios arqueológicos. Mientras que acaso el público no tenga una idea clara de lo que hace el instituto en materia de lingüística o etnohistoria, la mayoría sabe que es gracias a éste que es posible visitar los sitios arqueológicos. Para bien o para mal.

Para bien, porque mantener abiertos más de 180 sitios permite que la ciudadanía, cuyos impuestos sostienen al INAH, disfrute de los valores que el patrimonio arqueológico contiene. Para mal, porque hasta hace relativamente poco tiempo este disfrute se reducía a su mínima expresión, dado que no había allí nada que ayudara al público a entender esos valores. En efecto, no fue hasta 1994 cuando, gracias a una iniciativa visionaria de Gloria Artís, a la sazón etnóloga y no arqueóloga, se inició el proyecto aún conocido como de “señalización de las zonas arqueológicas”. Hasta ese momento la experiencia del visitante se iniciaba en muchos casos como en el letrero que daba la “bienvenida (¿;??)” al público en La Quemada, Zacatecas, letrero que gracias a las buenas diligencias de la zona se retiró hace tiempo, pero que simboliza la percepción del visitante y el apoyo que se le daba para apreciar “su” patrimonio.

Luego de un arduo trabajo, para 1998 el proyecto había logrado “señalar” 84 sitios, en una labor calificada con justicia como “titánica” (Sugawara, en prensa). Las primeras cédulas estaban realizadas en mosaicos de cerámica, fabricados *ex profeso* y colocados sobre una pesada base de cemento. Incluían una descripción que en muchos casos estaba en tres idiomas: español, inglés y la lengua indígena local. Mucho se criticó esta estrategia, dado que al parecer en muchos grupos la cantidad de indígenas que sabe leer en su lengua es reducida. Sin embargo, se intentaba hacer un pronunciamiento político, si bien para un visitante que viera la cédula por casualidad tal vez pareciera recargada de texto –pues se daba un tratamiento diferencial a los tres idiomas–. Aunque criticadas, estas cédulas resistieron con dignidad los embates del clima y el vandalismo. En algunos sitios todavía se les ve, mostrando ya los signos de la edad no sólo en su aspecto físico, sino en la información presentada, que en 2014 cumplirá 20 años, ni más ni menos.

Esa primera generación de cédulas contaba con todas las características de una iniciativa para entonces pionera, sin muchos referentes previos en los cuales basarse. Los textos enviados por mis colegas arqueólogos a veces privilegiaban la descripción sobre la explicación, e insistían en un lenguaje técnico que, a pesar de los esfuerzos de la Dirección de Operación de Sitios (DOS) del INAH para sustituirlos con palabras más cercanas al léxico normal, se resistían a cambiar al aducir que se perdía la “seriedad académica” si no se asentaban periodos cronológicos, tipos cerámicos o estilos arquitectónicos. Hubo otros que entendieron la intención del proyecto y produjeron textos mucho más amables con el visitante e incluso sugirieron gráficos menos difíciles de entender que los dibujos en planta de los edificios. Fue un periodo de intenso aprendizaje que nutriría a la siguiente generación de cedularios.

EL NUEVO CONVIVIDO: LA “INTERPRETACIÓN”

Cuando seguía en marcha esta primera etapa del proyecto (1995-1996) fue posible discutir, gracias a un productivo y afectuoso diálogo con el equipo de “señalización”, si lo que requeríamos era poner “señales” o bien, como se hacía ya en muchos países, proporcionar una “interpretación” de los valores patrimoniales (Tilden, 1967). Esta “interpretación” es diferente a la que hacemos los arqueólogos con nuestros datos, en el sentido de producir inferencias; por ejemplo, cuando decimos que “ya interpretamos nuestros materiales”. Se trata más bien de una forma de traducción, como al viajar a un país extranjero cuya lengua no se domina y se requiere de los servicios de un “intérprete” que traduzca a la lengua propia y viceversa. El “intérprete patrimonial” traduce el lenguaje del especialista a uno que el público entienda, disfrute y lo convoque a conservar el patrimonio (Ham, 1993; Knudson, Cable y Beck, 1995).

Aunque el proyecto se siguió llamando de “señalización”, ahora estaba claro que se trataba de textos mucho más afines a las cédulas de un museo,¹ que de simples “señales” como las que informan sobre horarios, servicios o precauciones. No era un proyecto de señalética –disciplina relacionada, mas no la central en este caso– sino de lo que en muchos países se conoce precisamente como “interpretación” o “interpretación patrimonial” (Colquhoun, 2005).



Letrero que daba la “bienvenida” a la zona arqueológica de La Quemada, Zacatecas, hace algunos años **Fotografías** © Manuel Gándara

Poco después de 1998 la segunda generación de cédulas –si es que se puede hablar de generaciones, ya que los cortes son difusos por la experimentación constante– trajo cambios: se abandonaron las de cerámica a favor de “mobiliario” metálico, el cual daba una mayor flexibilidad y espacio, además de que permitía incorporar gráficos y otros elementos de apoyo. Se usó, por ejemplo, una tipografía en naranja sobre un tono bayo en paneles verticales sostenidos por postes. Y aunque muchos textos mejoraron, otros siguieron igual de descriptivos. No es para extrañarse, ya que nada nos prepara para ser buenos divulgadores. Por eso hay que aplaudir a aquellos que, por mérito propio, hicieron un buen trabajo de interpretación, además de reconocerles su esfuerzo a los menos exitosos. Muchos de los aciertos se deben al propio equipo del proyecto que luego se convertiría en la *dos*:² ellos negociaban, con estrechos márgenes de maniobra, los textos de los especialistas para convertirlos en algo más legible.

Para entonces habíamos accedido ya a una literatura que guiara el proceso: en particular, a las propuestas de Sam Ham (1992), conocido intérprete patrimonial estadounidense cuyo manual de interpretación fue la clave. Ham trabajó con el National Park Service, donde se desarrolló una sólida metodología de interpretación originalmente destinada al patri-

monio natural, pero en virtud de que en muchos parques nacionales existían también vestigios arqueológicos, se aplicó al patrimonio arqueológico.

LA INTERPRETACIÓN “TEMÁTICA” Y LA TERCERA GENERACIÓN DE CÉDULAS

A finales de la década de 1990 la *dos* incursionaba en las ideas de Ham, con una versión “a la mexicana” que se desarrolló en la ENAH (Gándara, 1996 y 2001). La diferencia entre la interpretación “a secas” y la “temática” es que la segunda se centra en un conjunto acotado de ideas a comunicar, en particular en la llamada “tesis” o mensaje central, que es lo mínimo que quisiéramos que el público se lleve consigo tras su visita. Se trata de una oración completa, de preferencia breve, que comunique el valor patrimonial central y le dé sentido al conjunto de la interpretación –apoyada por otros mensajes subordinados–. Por desgracia, en la traducción de Ham (1992) al español se confundió *theme* (“tesis”) con “tema”, en el sentido de tópico.³ Eso motivó que algunos colegas insistieran en que su interpretación era temática porque tenía tópico (por ejemplo, “economía” o “religión”), si bien carecía de una tesis: esa oración que genera relevancia, emociona y motiva a la reflexión.

De nuevo, con valor y entusiasmo, a principios del milenio se intentó emplear una nueva versión de la estrate-

gia en una colaboración entre la DOS y la ENAH (Gándara, 2003). Esa tercera generación –de nuevo a modo de simplificar un desarrollo más complejo– incorporó otras novedades: el uso de ilustraciones a color y más atractivas; recuadros con información extra y tipografía para destacar conceptos importantes, aunadas al intento, no siempre logrado, de llevar una “tesis” central. Un ejemplo de esta generación fue el innovador cedulaario que, con el apoyo de diferentes especialistas regionales, colocó la DOS en Tulum, uno de los primeros sitios en “señalizarse” durante la primera generación.

EL PROCESO SE SISTEMATIZA

Pese a haber experimentado cambios constantes en sus equipos directivos,⁴ la DOS sostuvo en este tiempo el esfuerzo de “señalización”, con lo que ganó pericia y produjo lineamientos y guías para hacer el proceso más homogéneo y consistente. Lo destaca porque el equipo de la DOS logró, cuando menos en 2006, sistematizar el proceso de interpretación y hacerlo llegar a los propios investigadores. Se diseñó una estrategia de capacitación mediante la que se impartía un curso de sensibilización a los equipos de las zonas arqueológicas encargados de la “señalización”, en talleres de los que se intentaba lograr cuando menos una aproximación a las tesis o mensajes centrales. Aunque de nuevo fue un esfuerzo colectivo, destacan los aportes de Mariana Sugawara y su equipo en la sistematización de criterios e incluso estandarización de mobiliarios, así como de Alejandra Mosco, que produjo una metodología para la creación de los que llamó “esquemas interpretativos” (Mosco, 2012). Se produjo así una cuarta generación de cedulaarios, de los que algunos alcanzaron a ver la luz.

Hoy en día se anticipa una siguiente generación de cedulaarios que se nutra de este largo proceso de aprendizaje: se busca mejorar la selección de materiales del equipamiento, más resistentes



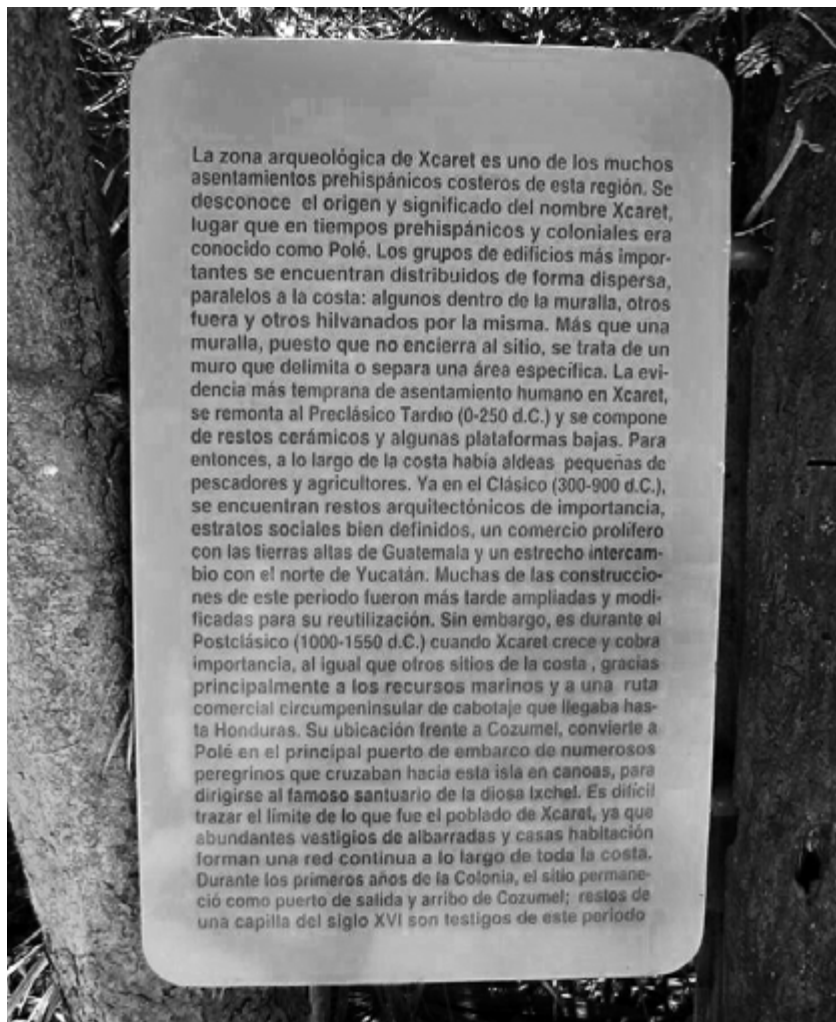
Cédula de la primera generación para la zona arqueológica de Tulum, Quintana Roo. Se aprecia el texto en tres idiomas y el dibujo en planta del edificio

a las condiciones climáticas extremas que en un tiempo récord acabaron con algunas de las últimas cédulas. Un avance notorio ha consistido en lograr la suficiencia y autonomía en la producción física del mobiliario, en un taller ubicado en Teotihuacán, lo cual permitirá reducir costos y mejorar la supervisión de la calidad (Huitrón,



Cédula de la primera generación, Zona Arqueológica de la Quemada, Zacatecas. Nótese la extensión del texto y el uso de la fotografía histórica

comunicación personal, octubre de 2013). Sin embargo, el reto aún implica convencer a algunos colegas de que el cedulaario no es un “libro en chiquito”, lleno de precisiones técnicas –sin duda bien fundamentadas–, sino un mecanismo para comunicar el valor patrimonial al público lego.



Cédula de la segunda generación (aproximadamente), ubicada en la entrada del parque ecológico Xcaret, que se encuentra encima del sitio arqueológico de Polé, Quintana Roo

LA SOCIALIZACIÓN DE LOS VALORES PATRIMONIALES EN LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS ABIERTOS AL PÚBLICO

Parecería osado que, sin ser miembro de la DOS, me atreva a hacer esta breve síntesis histórica –la cual se apoya y complementa en la que esperamos que pronto vea la luz de Sugawara (en prensa)–. Lo hago porque me ha tocado, aunque sea de manera tangencial, el privilegio de acompañar durante 20 años este proceso, el cual me parece crucial para que se cumpla una de las tareas centrales del INAH: la de la “difusión” del patrimonio que custodia.

En su reciente tesis de maestría, Ledesma (2012) nos reta a contestar, sin perder la calma, algunas preguntas que muchas veces nos hacen políticos, empresarios y otros agentes que buscarían privatizar el patrimonio para obtener beneficios económicos a costa de su conservación; preguntas que nos desquicia como arqueólogos: ¿para qué conservar estas antiguallas, estas ruinas?, ¿por qué son más im-

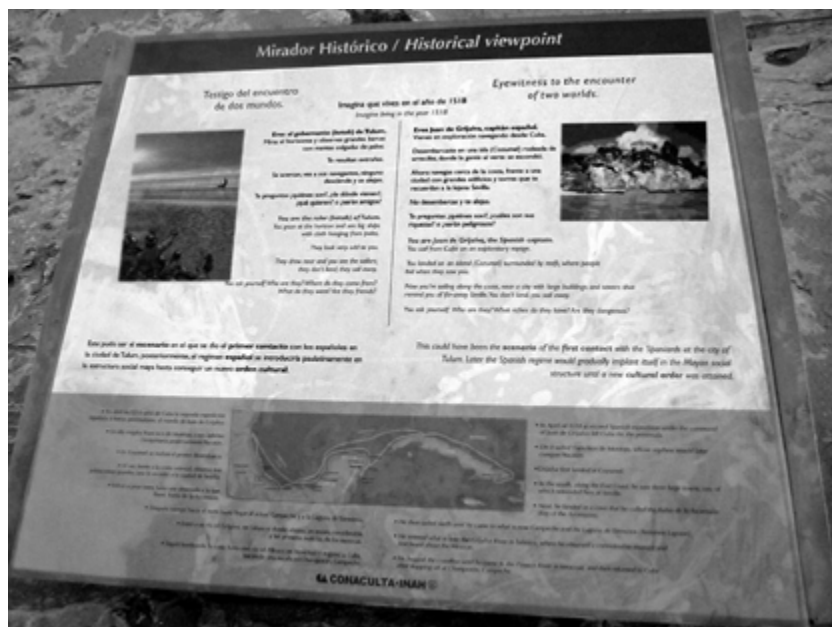
portantes que un nuevo hospital o una nueva línea del Metro o una presa que traerá energía eléctrica a miles de personas, amén de controlar el desborde de los ríos? Contestaríamos diciendo que afectar el patrimonio va en detrimento de “nuestra materia objeto de trabajo”, pero lo mismo pueden hacerlo los constructores de esa infraestructura que muchas veces menoscaba el patrimonio: detener sus obras afecta “su” materia objeto de trabajo. No. El argumento debe ser más profundo. No tengo el espacio para intentar un argumento completo de esa naturaleza (para ello véanse Ledesma, 2012, y Jiménez, 2012). Lo cierto es que no conservamos el patrimonio por manía o fetichismo por lo antiguo: lo hacemos porque representa valores importantes. Estos valores van desde lo estético –el primer valor que se reconoció para los artefactos clásicos–; lo simbólico –soporte de identidades–; lo histórico –testigo de trayectorias particulares–; lo científico –evidencia de nuestra trayectoria común como especie–, y lo económico –la derrama asociada con la visita a sitios patrimoniales y museos– (Gándara, en prensa).

En el patrimonio arqueológico hay claves para generar preguntas importantes y urgentes para el presente. Por ejemplo, ¿cómo es que nos hicimos humanos?, ¿cómo –y por qué– surgió la desigualdad de género?, ¿cómo, con base en un sustrato común de sociedades cazadoras-recolectoras, surgió la agricultura y sólo se adoptó en algunos casos?, ¿por qué sólo algunas de estas sociedades agrícolas igualitarias se transformaron en sociedades con diferencias jerárquicas y finalmente de clase?, ¿qué papel hemos tenido los humanos en la protección –y, a la inversa, la destrucción– de la diversidad biológica?, ¿qué podemos aprender de “colapsos” como el maya –que aunque no fue apocalíptico, igual resultó en el abandono de varios sitios de las tierras bajas del sur, cuando gran par-

te de la riqueza social de estos grupos aparentemente se empleaba en la guerra—?, ¿qué papel tuvieron las concentraciones urbanas en el desarrollo de epidemias que luego azotaron a segmentos importantes de la humanidad?, ¿por qué la solidaridad y la equidad —aunque imperfectas— sobrevivieron en lugares como Australia, continente sellado 70 mil años antes de la llegada de los ingleses, mientras que en otros dieron lugar a sociedades estatales cuatro milenios antes de nuestra era? Sólo para mencionar algunas interrogantes.

En la actualidad se ha puesto en duda la relevancia de la arqueología (Rockman y Flatman, 2012), lo mismo que la de los museos (Janes, 2009) —y por extensión de un tipo de museo: los sitios patrimoniales—. No obstante, el patrimonio arqueológico todavía constituye la llave para responder muchas de estas preguntas. Sólo si sobrevive podremos hacerlo —y compartir las respuestas con la ciudadanía que hace posible nuestro trabajo.

En otro lado he sostenido que es erróneo hablar de “poner en valor” un sitio arqueológico (Gándara, s. f.), pues éstos poseen ya un valor que no adquieren cuando alguien pone un estacionamiento o sanitarios. Lo que requerimos —y es parte de los aportes del INAH al país y al mundo— son los mecanismos que permitan que los valores inherentes al patrimonio arqueológico sean comprendidos y apreciados por la ciudadanía. La contemplación no basta. No requerimos “poner en valor”, sino “socializar” los valores patrimoniales. Esa labor requiere divulgar y no sólo difundir estos valores.⁵ Y en eso el INAH —en especial la DOS, con el aporte de los colegas investigadores de todo el país que han participado con entusiasmo en el esfuerzo— ha hecho una contribución notable. Perfectible, sin duda, como todo,⁶ pero también sin duda no por ello menos meritoria ✚.



Cédula de la tercera generación (aproximadamente), mirador histórico en la zona arqueológica de Tulum. Nótese el uso de fotos (en el original en color), el recuadro con el mapa de ubicación y el recurso de presentar el punto de vista maya y el de los españoles cuando las dos culturas se encontraron aquí

Notas

¹ Esto llevó a una interesante discusión respecto a si se trataba de “museografía” los sitios. Desde entonces sostengo —y lo he argumentado más tarde con mayor detalle (Gándara, s. f.)— que esa es una apreciación errónea derivada de que las llamemos “cédulas”, como en los museos. Las técnicas empleadas por el museógrafo, tales como manipular la ubicación y asociación de objetos, cambiar la iluminación o utilizar el color, son imposibles de emplear en una zona arqueológica: no podemos mover de sitio la Pirámide del Sol ni pedir que no tenga una luz tan intensa. El trabajo en sitios patrimoniales cuenta con una larga tradición propia y tiene su propio término para la tarea de facilitar la comprensión de un sitio: “interpretar”. Claro que eso no excluye que se puedan “musealizar”, en el sentido de aplicar los principios museológicos generales.

² Cuyo nombre varió con el tiempo, así como su adscripción institucional. En la actualidad forma parte de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH.

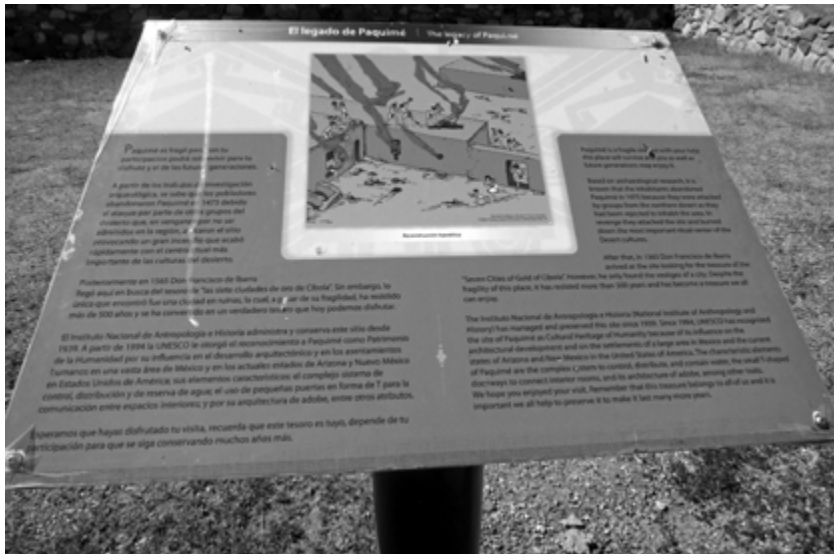
³ Es decir, se dio pie a una interpretación que no era “temática”, en el sentido de llevar un mensaje central que guía y orienta la interpretación, sino sólo temas en el sentido de tópicos (véase Gándara, 2001: 67, para una discusión más amplia sobre la diferencia entre tesis y tópico).

⁴ En 20 años, desde sus días como “proyecto”, hasta la actualidad, como Dirección de Operación de Sitios, lo han dirigido —o sido responsables del despacho o coordinado sus tareas, en las diferentes adscripciones y nombres que tuvo— al menos 11 personas: Gloria Artís, Manuel Buenrostro, Nahum Noguera —en dos ocasiones—, Carolina Castellanos, José Luis Pérez, Sandra Cruz, Lucio Lara, Jacinto Chacha, Moisés Valdez y, en la actualidad, Antonio Huitrón. (Agradezco a Mariana Sugawara, que estuvo al frente del área de interpretación durante muchos años, este dato y su apoyo para la realización de este artículo.)

⁵ La difusión se hace entre pares, los cuales conocen el vocabulario, la relevancia y el contexto de lo que se dice; la divulgación se hace ante el gran público, que no tiene por qué conocer el lenguaje, la relevancia ni el contexto de lo que se le presenta. Ésa es precisamente la labor del divulgador: la traducción no sólo de léxico, sino también de relevancia para el visitante (Gándara, en prensa).

⁶ Entre los retos pendientes habrá que revisar, por ejemplo, la necesidad de estandarizar, desde el centro, los estilos y la manufactura de los equipamientos para todo el país, o la importancia de mejorar los apoyos a la orientación espacial de los visitantes, así como garantizar que entre el diseño y el “emplazamiento” de las cédulas se mantenga la idea inicial —en ocasiones alterada durante el complejo proceso de producción e instalación—. Todos son retos superables.

* Posgrado en Museología, ENCRYM, INAH



Cédula de cierre de recorrido, cuarta generación (aproximadamente), Zona Arqueológica de Paquimé, Chihuahua. Se hace una síntesis de los mensajes principales y se convoca explícitamente a conservar

Bibliografía

Colquhoun, Fiona, *Interpretation Handbook and Standard: Distilling the Essence*, Wellington, Department of Conservation, 2005.

Gándara, Manuel, "De la interpretación temática a la divulgación significativa: un recuento personal de la breve historia de la interpretación del patrimonio arqueológico en México", en *La interpretación del patrimonio arqueológico en México*, México, ENCRYM-INAH, s. f.

_____, "Curador, mediador, intérprete: roles cambiantes en el campo de la educación patrimonial", en *Memorias del SEPIMAL*, México, ENCRYM-INAH, en prensa.



Cédula prácticamente destruida por factores climáticos, zona arqueológica de Xochipala-La Nopalera. La arqueóloga responsable de la zona (doctora Covarrubias), reportó oportunamente el rápido deterioro de varias cédulas del sitio

_____, "Valores, significados y usos del patrimonio arqueológico: una propuesta", en Lilia Ribero y Ricardo Morales (eds.), *El taller internacional de cubiertas arquitectónicas en contextos arqueológicos*, México, INAH/Banamex/wmf/FHSL, en prensa.

_____, "La interpretación temática y la conservación del patrimonio cultural", en Eyra Cárdenas (ed.), *Memoria. 60 años de la ENAH*, México, ENAH-INAH, 2000.

_____, "Aspectos sociales de la interfaz con el usuario. Una aplicación en museos", tesis de doctorado, México, UAM-Azcapotzalco, 2001.

_____, "La interpretación temática: una aproximación antropológica", en Helodia Hernández de León y Victoria Quintero (eds.), *Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*, Sevilla, Junta de Andalucía/Comares (Cuadernos técnicos, 7), 2003, pp. 110–124.

Ham, Sam, *Interpretación ambiental: una guía práctica para gente con grandes ideas y presupuestos pequeños*, Golden, North American Press, 1992.

_____, *Environmental Interpretation: A Practical Guide for People with Big Ideas and Small Budgets*, Golden, North American Press, 1992.

Janes, Robert R., *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?*, Londres/Nueva York, Routledge, 2009.

Jiménez, María Antonieta, "La vinculación social en arqueología. Una propuesta para el proyecto arqueológico Palacio de Ocomo", tesis de doctorado en antropología, México, UNAM, 2012.

Knudson, Douglas M., Ted T. Cable y Larry Beck, *Interpretation of Cultural and Natural Resources*, State College, Venture Pub, 1995.

Ledesma, Patricia, "El tesoro de Cuauhtémoc. Tiempo libre y disfrute del patrimonio arqueológico en Tlatelolco", tesis de maestría en arqueología, México, ENAH, 2012.

Mosco, Alejandra, "Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones", tesis de maestría en museología, México, ENCRYM, 2012.

Rockman, Marcy y Joe Flatman, *Archaeology in Society: Its Relevance in the Modern World*, Nueva York, Springer, 2012.

Sugawara, Mariana, "El proyecto de señalización de zonas arqueológicas DOS-INAH: apuntes para una revisión histórica", en *La interpretación del patrimonio arqueológico en México*, México, ENCRYM-INAH, en prensa.

Tilden, Freeman, *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.

Etnografía en el museo. Una experiencia desde la Montaña de Guerrero

Samuel L. Villela F.*



La etnografía, en tanto disciplina cuyo cometido es el registro y análisis de la cultura de los pueblos, ha tenido en los recintos museográficos una forma privilegiada de difusión de sus conocimientos. Son indicativas las experiencias de Franz Boas, que al convertirse en uno de los principales promotores del trabajo de campo en la etnografía pasó a ser curador y conservador en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Allí encontraría el espacio idóneo para la exhibición y difusión de objetos adquiridos en sus indagaciones en campo, sobre todo las célebres colecciones de objetos etnográficos de los indígenas del noroeste de Norteamérica.

En nuestro país el interés en investigar y difundir la cultura material de los pueblos indios tiene antecedentes en el porfiriato, con la participación de México en diversas exposiciones internacionales, donde también destaca la imagen fotográfica como uno de los medios de representación (Rodríguez, 1998: 123-144). Para la creación del Museo Nacional de Antropología (MNA) los contenidos etnográficos se actualizaron y apoyaron en fotografías tomadas por Alfonso Muñoz y otros (Güemes, 1988: 611-634). Sin embargo, hay algo indicativo que se debe decir: de todas las fotos exhibidas en la actualidad en ese recinto, ninguna tiene el crédito fotográfico correspondiente, a diferencia de la obra pictórica, que sí lo lleva.

Por otra parte, cabe mencionar que la presencia de la etnografía ha quedado en un segundo plano respecto a la exhibición de la cultura arqueológica mesoamericana, si bien es necesario mostrar la cultura de los actuales pueblos indígenas en México. ¿Podría haberse ubicado el material etnográfico en el primer piso del MNA para de esa manera remitir al observador al pasado arqueológico de esos pueblos? Pudo haber sido una propuesta interesante, mas el peso de nuestro conocimiento arqueológico –entre la mayoría de la población mexicana y en la academia– parece haber sido decisivo en la forma de configurar ese recinto.

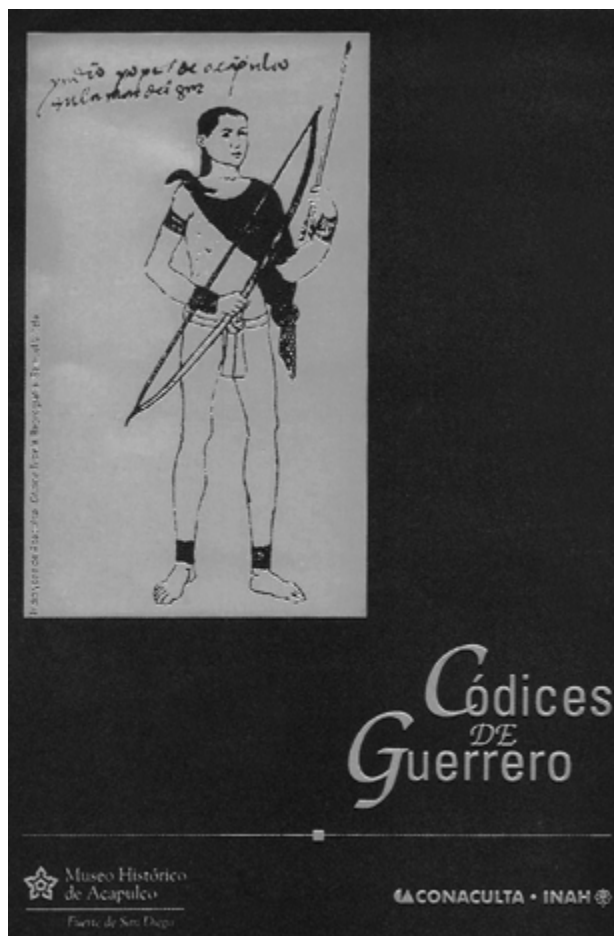
ETNOGRAFÍA DE LA MIXTECA NAHUA TLAPANECA Y SU REPRESENTACIÓN MUSEOGRÁFICA

Hace un par de décadas inicié una investigación etnográfica en la región interétnica conocida como Montaña de Guerrero. Esa indagación adquirió una mayor profundidad y alcances con la apertura en el año 2000 del proyecto “Guerrero”, como parte del proyecto nacional “Etnografía de las regiones indígenas de México en el nuevo milenio” (CNAN-INAH), cuyos colaboradores iniciales ya tenían una tradición de investigación en el estado suriano, como Roberto Cervantes D. (†) y Gabriel Moedano (†).

Página anterior Altar a la cruz del cerro en el municipio de Tlapa. Al lado de la cruz se aprecian los *San Marquitos*, con rasgos olmecoides y anteojeras de Tlálac
Fotografía © Samuel Villela



Portada del catálogo de la exposición *Guerrero: el pueblo del jaguar/tigre*
Fotografía © Samuel Villela



Díptico para la exposición *Códices de Guerrero* en el Museo Histórico de Acapulco, Fuerte de San Diego **Fotografía** © Samuel Villela



Exposición sobre la fotografía de la Revolución en Guerrero **Fotografía** © Samuel Villela



Durante el montaje para la representación del altar a la cruz del cerro, en la exposición *Códices de Guerrero*. En la base de la cruz está un facsímil del *Lienzo de Petlacala* **Fotografía** © Samuel Villela

Como producto de la investigación se fue recabando información que ha permitido presentar varias muestras museográficas, tanto de carácter etnográfico como etnohistórico. Una de ellas, *Guerrero, el pueblo del jaguar/tigre*, ha recogido uno de los principales ejes en el imaginario, al proponer al símbolo del felino como uno de los emblemas identitarios de los guerrerenses a partir de un largo discurrir histórico –desde la temprana presencia olmeca en la entidad– y a través de su presencia en la vasta geografía sureña. La muestra, que se presentó en los tres museos regionales de la entidad,¹ se apoyó en un pequeño libro-catálogo donde se compendió a buena parte de los materiales, debidamente contextualizados en su entorno histórico-cultural.

Sin embargo, la que nos interesa referir es otra de las muestras presentadas, pues es indicativa de las continuidades que nutren la diversidad cultural en ese estado y que nos ha permitido el diseño de exposiciones para difundir una parte importante del patrimonio. A partir de la investigación sobre rituales agrícolas descubrimos un ritual a un códice colonial en el pueblo nahua de Coachimalco, municipio de Tlapa, que permanecía inédito. Después de conocerlo e investigarlo integramos el estudio de ese ritual con las referencias que ya existían sobre otro parecido en un pueblo colindante: Petlacala (Horcasitas y Oettinger, 1982). La presencia de ambos rituales, únicos en México y donde aún se rinde culto a ese tipo de documentos, fue el punto de partida para la preparación de un video y una exposición museográfica que integrara a los códices del estado de Guerrero. En el camino descubrimos un par de códices más gracias a una renovada investigación de campo (Villela, 1996: 133-145; 2007) y se ubicaron algunos más en bibliotecas y repositorios extranjeros, con lo cual fue posible la elaboración de la obra *Historia y cultura tras el glifo. Códices de Guerrero* (Jiménez y Villela, 1998).

La muestra se presentó en los recintos museográficos del estado, así como en el Instituto de Investigaciones Antropológicas –debido a que contó con la coautoría de Blanca Jiménez P., que para entonces laboraba en esa institución–, así como en el MNA, en un área del segundo piso habilitada para el caso. Uno de los aspectos museográficos centrales fue la reproducción de los altares donde se depositan los códices a fin de presidir el culto de que son objeto, como parte de la actualización de mitos originarios y de fundación territorial. Otro lugar donde se presentó la muestra fue en la ciudad de Tlapa, en el corazón de la Montaña guerrerense. La muestra tuvo dos repercusiones interesantes:

1. En la exposición se presentó un facsímil del *Códice Azoyú I* –elaborado por Blanca Jiménez P., que fue responsable en la curaduría–, uno de los principales documentos de la región que compendia 135 años de historia en la convivencia de las tres etnias que hoy en día si-

guen integrando la región interétnica también conocida como Mixteca nahua tlapaneca. Esto reafirmó la inquietud de uno de los integrantes del cabildo para pintar un mural con ese códice en la fachada de la sede del gobierno municipal. Como resultado, a la par de la realización del mural por el pintor Guillermo Guerrero se elaboró el libro *La pintura mural del Códice Azoyú I*, donde se hace una descripción y explicación somera de los folios representados allí (Villela, 2006).

2. En el montaje de la muestra tuvimos la asistencia del profesor Adolfo Camilo, director del Museo Comunitario de Tlapa, interesado en adentrarse en esos materiales y contar con fotografías de los materiales expuestos para a su vez integrarlos al recinto a su cargo. Toda vez que le proporcionamos el material requerido, el profesor –de origen mixteco– tuvo la aguda ocurrencia de diseñar una muestra itinerante con los materiales que le facilitamos, a fin de exhibirlos en varias de las comunidades de la Montaña. De este modo, al sujetarlos en una especie de tendadero que podía transportarse con mayor facilidad, se expusieron en la cabecera municipal de Atlixac y en poblaciones de los municipios de Tlapa, Malinaltepec y Xalpatláhuac: Ahuatepec Pueblo, Tlacuiloya, Zacualpan, Cauatache, Igualita, Chiepetepepec, Ojo de Agua, Alacatlalzala y Vista Hermosa. Con tan poco ortodoxo recurso museográfico el profesor Camilo ha dado una mayor extensión a la difusión de los materiales que hemos investigado.

Aquí me permito abrir un pequeño paréntesis respecto a la labor desarrollada por personas como el profesor Camilo en las eufemísticamente llamadas áreas “marginadas” o “deprimidas” del país. En el pasado, ante cierto abandono de los museos comunitarios por parte del INAH, estos personajes llevaron a cabo una labor meritoria que es menester apoyar. Depositarios de ancestrales legados culturales, tienen el interés y la capacidad para desarrollar las tareas de divulgación en los museos comunitarios. Si bien han recibido capacitación en los eventos organizados con el INAH, sería deseable que contarán con una mayor asesoría y recursos.

Un evento indicativo de la preocupación del profesor Camilo por exaltar su legado cultural fue la presentación de un altar tradicional que contenía a los *San Marquitos* –ídolos prehispánicos de tradición ñuiñe que representan deidades de la lluvia, en una resemantización de Tláloc– en un recinto católico, a pocos días de la toma de posesión de Óscar Roberto Domínguez Couttolenc como obispo de Tlapa, en 2007 (Villela, 2007: 8-11). Ante la mirada un tanto sorprendida del prelado católico, el profesor y sus asistentes desplegaron el altar con estos ídolos prehispánicos, a modo de representar el espacio sagrado para las peticiones de lluvia y como una muestra de la persistencia y resistencia de sus creencias. A



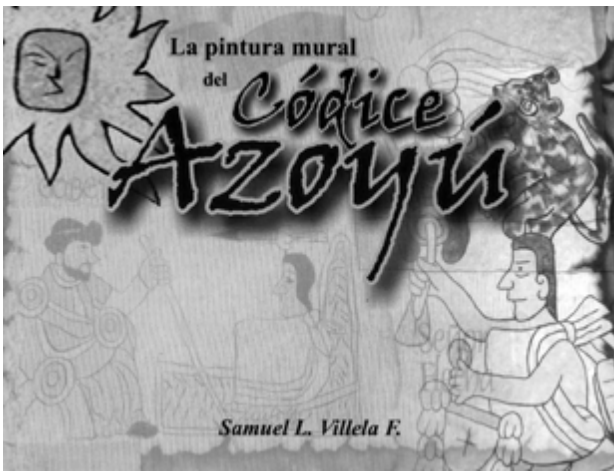
Anverso de la invitación para la exposición *Imágenes de la Revolución en Guerrero*
Fotografía © Samuel Villela



Samuel Villela y Blanca Jiménez explican el contenido etnohistórico del *Lienzo de Tlapa*, en facsímil elaborado por esta etnóloga para la exposición *Códices de Guerrero*, Casa Borda, Taxco, Guerrero, 1997



Blanca Jiménez supervisa el montaje del facsímil del *Lienzo Azoyú I*, Casa Borda, 1997
Fotografía © Samuel Villela



Catálogo para los murales del palacio municipal de Tlapa **Fotografía** © Samuel Villela



Exposición de imágenes en tenderos **Fotografía** © Adolfo Camilo

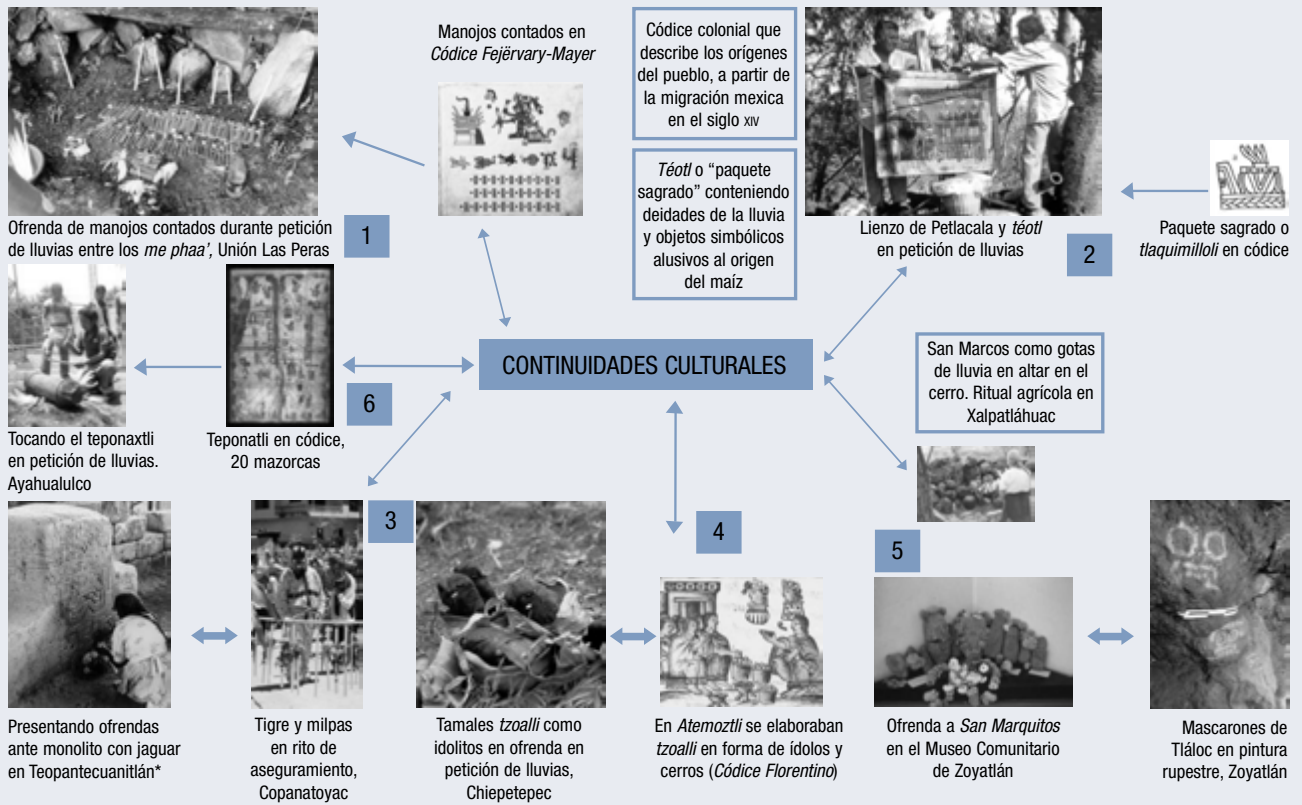
más de 500 años de iniciada la cruzada evangelizadora, los pueblos indígenas continúan reivindicando sus raíces.

COROLARIO: ALGUNOS ELEMENTOS EN LA PROPUESTA DE REDISEÑO EN LA ETNOGRAFÍA DEL MUSEO REGIONAL

Ante la coyuntura abierta a causa de un sismo en 2012, se ha tornado imperioso el rediseño de las salas del Museo Regional en Chilpancingo. Por ello se han elaborado ya las propuestas museográficas para las diversas salas. En una elaboración previa de los guiones museográficos, consideramos la necesidad de establecer un vínculo estructural entre la presencia de ciertos elementos culturales del pasado² y su vigencia en el presente. La diversidad cultural en la entidad se nutre del legado prehispánico que apenas hace un par de décadas empezó a conocerse a profundidad, en una articulación simbólica³ con el legado colonial. Muestra de ello es el simbolismo de la cruz, que ha sido otro de los patrones culturales investigados y que se ha venido mostrado en una exposición itinerante. Como resultado de las indagaciones en campo –de lo cual se han montado exposiciones como las referidas–, hemos propuesto para el rediseño de la sala de etnografía en el museo regional la representación de las continuidades culturales, entendidas como un conjunto de elementos que se articulan gracias a su significación cultural y que continúan vigentes, por lo cual no se les puede considerar como tales a elementos aislados e inconexos. De tal manera, en un panel introductorio presentamos la articulación de los siguientes patrones culturales:

1. Las ofrendas de manojos contados, desde las incluidas en los códices del grupo Borgia.
2. Los *téotl* o *sakú* (cajones de san Marcos) –entre nahuas y me phaa’–, como continuidad de los *tlaquimilolli* prehispánicos y que son parte del culto en rituales agrícolas, y los códices histórico-territoriales –entre los nahuas–, a modo de legitimar el territorio y actualizar los mitos fundacionales.
3. Los *San Marquitos* –en las tres etnias–, como resemantizaciones de deidades de la lluvia.
4. Los tamales *tzoalli* –entre los nahuas de la Montaña alta– como representaciones de los *ángelus* –*tlaloques*– y entidades sagradas vinculadas con la lluvia y la fertilidad.
5. El jaguar-tigre, como símbolo vinculado con la fertilidad de la tierra y el maíz.
6. El *teponaxtli*, instrumento que sigue acompañando eventos rituales y festivos.

En este esquema, el cual no agota la gama de patrones culturales en las continuidades, la propuesta vinculatoria entre el legado arqueológico y el presente etnográfico pretende mostrar al público que ciertas pautas y elementos no son cosa del pasado, sino que están vigentes a pesar de medio mil-



Fotografías Samuel L. Villela F. y *Guadalupe Martínez D.

nio de evangelización y de los recientes embates colonizadores del neoliberalismo. Estas continuidades, además, nutren a las identidades locales y regionales sin menoscabo de la presencia de patrones comunes emanados del área mesoamericana, que de manera primordial se comparten en el México indígena y campesino. Por lo tanto, una mirada, una representación museográfica desde la génesis y proyección de esas continuidades trasciende etapas y límites temporales, al formar parte también de una memoria sobre la construcción de esos referentes culturales. Los contenidos de este esquema serían impensables sin una indagación en campo y sin un amplio conocimiento del contexto histórico-cultural.

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH

Notas

¹ Parte de los materiales de la exposición se integraron a la muestra *El jaguar prehispánico. Huellas de lo divino*, presentada en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, Nuevo León, en el de las Culturas de Oaxaca y el Ex Convento de Santo Domingo de la misma entidad, así como en el de Antropología de Xalapa, Veracruz.

² Para el diseño museográfico de la propuesta vinculatoria de este esquema se tiene la anuencia de la arqueóloga Rosa R. Robles, que elaboró el guión sobre su especialidad. Asimismo, a instancias de la historiadora María Teresa Pavia, del Centro INAH Guerrero, se hará una presentación de los guiones para su discusión y enriquecimiento por parte del Seminario Permanente de Estudios sobre Guerrero (CNAH-INAH).

³ Sobre el concepto "articulación simbólica", véase Bartolomé (*apud* Barabas, 2006: 45).

Bibliografía

Barabas, Alicia, *Dones, dueños y santos: ensayo sobre religiones en Oaxaca, México*, Porrúa/INAH-Conaculta, 2006.

Güemes, Lina Odina, "La fotografía", en Carlos García M., *La antropología en México*, México, INAH, 1988, pp. 611-634.

Horcasitas, Fernando y Marion Oettinger, *The Lienzo of Petlacala. A Pictorial Document from Guerrero, Mexico*, Filadelfia, The American Philosophical Society, vol. LXXII, parte 7, 1982.

Jiménez P., Blanca M. y Samuel L. Villela F., *Historia y cultura tras el glifo. Códices de Guerrero*, México, INAH, 1998.

Rodríguez Hernández, Georgina, "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto de 1998, pp. 123-144.

Villela F., Samuel L., "Los 'San Marquitos' del Museo Xipe Tótec", en *Gaceta de Museos*, tercera época, núm. 40, febrero-mayo de 2007, pp. 8-11.

"El Lienzo de Moyotepec", en *Diario de Campo*, septiembre de 2007.

_____, *La pintura mural del Códice Azoyú I*, Chilpancingo, Universidad Autónoma de Guerrero/ Lama/Tlachinollan, 2006.

_____, "El códice panel de Chiepetlan y las migraciones nahuas a la Montaña de Guerrero", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. XXVI, 1996, pp. 133-145.

Documentación de colecciones



Proceso de registro fotográfico para el inventario de bienes culturales, 2013 **Fotografías** © Gliserio Castañeda, CNME

o la importancia de llamarse 10-123456

Siddharta J. Carrillo M.*

Hace unos 15 años el geógrafo y especialista en museos

Andrés Carretero (1998: 3) señalaba el habitual prejuicio respecto a la documentación de colecciones, que la reducía a una tarea meramente “administrativa”, limitada a la elaboración de fichas de inventario, al asignarle un lugar secundario y marginal en la vida de la institución. Como resultado de este prejuicio, afirmaba el autor, la precariedad en que trabajan los museos, la necesidad de aplicar medios escasos a fines alternativos y la dificultad de los métodos manuales de documentación han desviado la atención de estos recintos hacia actividades supuestamente más importantes, en detrimento de las tareas documentales de apariencia mecánica y “menos urgente”.

Este panorama, dibujado por Carretero para el caso español, es hoy aplicable a una buena parte de los museos del INAH: rara vez se encuentran expedientes propiamente dichos sobre sus colecciones; de manera cotidiana se aplican criterios documentales distintos entre museos pertenecientes a la misma institución e incluso dentro de un mismo recinto; gran parte de la información sobre las colecciones sólo existe en la mente de los trabajadores del museo y desaparece con ellos; con frecuencia se repiten tareas y se reproducen errores debido a la falta de continuidad en las labores; rara vez se cuenta con herramientas adecuadas para la recuperación de información necesaria en la investigación y gestión de las colecciones. En resumen, “no tenemos un control real de nuestros repertorios informativos, situación que todos hemos padecido de una u otra forma” (*ibidem*: 3): nuestro sistema documental de colecciones presenta rezagos y deficiencias que retrasan y dificultan la labor en los museos.

¿QUÉ ES UN SISTEMA DE DOCUMENTACIÓN?

En términos generales, la documentación museológica es “el tratamiento de los datos existentes en los museos, ya procedan directamente de los objetos o de otras fuentes de información” (Caballero, 1988: 455); es decir, el control de esta información y de sus soportes: los documentos. En este sentido, la tarea de documentación consiste en agrupar la información referente a las colecciones del museo (Paolini, 2007: 2) y contempla las actividades de recolección, almacenamiento, manipulación y recuperación de esa información.

Claro está, la documentación de colecciones no es un fin en sí mismo; se trata de un medio para la gestión y valoración de los bienes culturales muebles custodiados por el museo, una herramienta para la recuperación de información necesaria en las diversas actividades de protección, conservación, investigación y divulgación de este patrimonio. Por ello, como punto de partida para las actividades sustantivas de los museos la documentación de colecciones debe facilitar la recuperación de información contenida en distintos soportes, con frecuencia localizados en diversos espacios. Esto implica

superar el nivel de recolección y almacenamiento de información, para integrarla en un conjunto denominado “sistema de documentación”:

El sistema de documentación de un museo es un conjunto de elementos (número de inventario, libro de inventario, fichas manuales o informatizadas) que están relacionados entre sí y con el entorno del museo y organizados con miras a la gestión de los objetos de la colección del museo. Los distintos soportes de información del sistema de documentación de un museo son interdependientes y permiten las búsquedas cruzadas (Ambourouè y Guichen, s. f.: 2).

Cada actividad relacionada con el acervo de los museos demanda distintos tipos de información, de modo que el diseño del sistema de documentación requiere de un riguroso trabajo de planeación que contemple los recursos disponibles y simplifique los procesos, que evite en la medida de lo posible la sobrerregulación y, sobre todo, que tome en cuenta la función que debe cumplir cada una de las herramientas que lo componen y las necesidades de los múltiples usuarios.

¿PARA QUÉ SIRVE LA DOCUMENTACIÓN DE COLECCIONES?

Como se dijo ya, la información de las colecciones es el punto de partida para las actividades sustantivas de los museos. Contar con un sistema de documentación adecuado les permite, en principio, saber qué tienen, dónde lo tienen y cómo lo tienen. Pero conviene distinguir al menos dos niveles de información –básica y técnico-científica–, aunque sólo sea para fines ilustrativos. La documentación básica es indispensable para la gestión “administrativa” de las colecciones (*idem*), suele equipararse con el inventario y permite:

- Conocer el número total de objetos que componen la colección.
- Localizar objetos específicos en su ubicación actual.
- Establecer o verificar la identidad de un objeto.
- Relacionar cada objeto con la documentación correspondiente.
- Contribuir a la seguridad de las colecciones.
- Identificar posibles faltantes.
- Comprobar la propiedad de los bienes.
- Facilitar la recuperación de bienes robados.
- Estimar los seguros.
- Planificar la organización de los acervos.
- Programar actividades de conservación preventiva.

En un segundo nivel de elaboración, la documentación técnico-científica, por lo común equiparada con el catálogo, contribuye a:



Labores de alta de inventario de bienes culturales muebles, 2013

- La comprensión y valoración documental de los bienes culturales muebles –su historia, usos y significados.
- La puesta en uso de los bienes culturales muebles como documentos para la investigación.
- La elaboración de guiones científicos para su exhibición.
- El diseño de recursos educativos y de difusión.
- El análisis de las colecciones para programar adquisiciones o solicitudes de préstamo e intercambio.
- El registro y la programación oportuna de los tratamientos de conservación-restauración de los bienes culturales muebles.

En línea con esta distinción de dos niveles, el inventario, núcleo del sistema de documentación,

debe aportarnos un resumen de la información de cada objeto sin necesidad de acudir directamente a los documentos originales o a los propios objetos. En primer lugar, este inventario debe arrojar, de manera directa y confiable, todos los datos básicos de cada bien cultural (nombre, forma, medidas, procedencia, tipo de acervo, etc.). En segundo lugar, este instrumento debe indicarnos dónde encontrar información adicional, ya sea refiriéndonos a la ubicación de la documentación original o a otro instrumento informático (Caballero, 1988: 463).

Se entiende pues que el valor documental del inventario va mucho más allá de su función “meramente administrativa”, ya que se trata de una herramienta fundamental para la identificación correcta de los bienes culturales muebles y tener acceso al conjunto de información existente sobre ellos. Además, la conservación, la investigación y el inventario se encuentran estrechamente relacionados, pues si el inventario es el vínculo con el conjunto de la información sobre las colecciones, de él depende que los bienes no pierdan su condición de documento (Espinoza y Grüzmacher, 2002: 11).

LAS COLECCIONES COMO DOCUMENTOS

Los museos resguardan objetos y conforman colecciones porque “contienen” o “transmiten” información, debido a su valor documental. Son bienes que se toman como testigos de su contexto histórico y cultural, que “nos informan” sobre la sociedad que los creó y utilizó, sobre sus prácticas y creencias. En este sentido, en la medida que “contenga” información sobre una actividad humana o sobre su contexto, cualquier ob-



Registro físico de número de inventario, 2013

jeto es susceptible de instituirse en bien cultural, siempre y cuando más allá de su mera existencia sea reconocido y valorado como documento. Y ésta es precisamente una de las funciones de la documentación de colecciones y en particular del inventario: caracterizar al objeto como bien cultural, es decir, reconocer (enunciar) su valor documental (Agudo, 1999: 53). A título conceptual, conviene distinguir dos tipos de acervos documentales: “fondos” y “documentos” propiamente dichos. A los primeros los conforman los bienes culturales muebles resguardados por el museo, mientras que los segundos informan sobre esos bienes (Caballero, 1988: 455-456). Claro está, lo anterior no impide que en los museos existan “documentos” escritos que no se refieran a los “fondos”, sino que sean en sí mismos fondos.

Cuando un bien cultural se descontextualiza, su significado se transforma, con lo que se pierde información relevante (Ambourouè y Guichen, s. f.). Por ejemplo, si un objeto prehispánico es extraído de su contexto arqueológico por la vía del saqueo, comercializado de manera ilegal y más tarde rescatado, efectivamente habremos recuperado el objeto, mas no la información de su contexto. ¿Dónde se encontraba? ¿Junto a qué elementos? ¿Qué sociedad lo produjo y con qué fin?

En el saqueo arqueológico la excavación no es controlada ni se lleva un registro del contexto; es decir, no existe un trabajo de documentación del objeto. Del mismo modo, cuando no realizamos en forma oportuna el trabajo documental sobre los fondos de un museo, la información sobre su contexto, y con ella su valor documental, se pierden. La negligencia y omisión en la documentación de colecciones causa tanto daño como el saqueo.

Documentar un objeto, por el contrario, enriquece su valor documental, pues aporta elementos para su interpretación. La información documental da a los fondos contexto y significado, contribuye a la comprensión de su singularidad, su lugar en la colección y la razón de tenerlo en el museo (Ericksen y Unger, 2009: 12). De ahí que el valor de una colección, ya sea a efectos de investigación, educación, difusión o interpretación, dependerá en gran medida de la calidad de la documentación que se le asocia, comenzando por el inventario.

GENERALIDADES DEL PROCESO DOCUMENTAL

El proceso de documentación de los bienes culturales muebles comienza incluso antes de su entrada al museo. El in-



Olla novohispana (ca. 1521-1600) procedente de rescate arqueológico, Museo de Sitio Caja de Agua, zona arqueológica de Tlatelolco, 2013

greso de un objeto a las colecciones se determina justamente por tratarse de un bien cultural, es decir, por su valor documental. Así, todo bien cultural que llega a un museo, ya sea para su protección, conservación, investigación o exhibición, debió ser caracterizado como tal con antelación, de modo que se cuente ya con cierta documentación sobre el mismo –dictamen de autenticidad, reporte de condición, registro de excavación, entre otros aspectos–. Además, se debe tener información certera sobre la procedencia y propiedad del mismo –contrato de comodato, carta de donación, autorización de traslado–. Esta documentación que caracteriza al bien cultural y ampara legalmente su proceso de ingreso constituye el punto de partida de la documentación de colecciones y debe formar parte de su expediente.

A partir de este último documento, que puede ser integrado por el personal del museo o por terceros, se elabora la ficha de inventario del objeto –su “acta de nacimiento”–; se hace su registro fotográfico y se le asigna un número de inventario –su “cédula de identidad”–. Sin embargo, no todos los bienes culturales muebles ingresados a los museos se dan de alta en el inventario: aquellos que ingresan en calidad de préstamo y aquellos que se conservan por su valor cultural, pero que no

cumplen con los requisitos técnicos y legales para su inclusión en el inventario, se deben registrar en un instrumento distinto e identificar con una nomenclatura que permita diferenciarlos de los bienes inventariados.

El proceso de alta en el inventario –o en el instrumento alternativo que le corresponda– se debe iniciar en el momento que el bien ingresa al museo; de lo contrario se llega a perder información valiosa y se pone en riesgo a las colecciones. Por ejemplo, si un objeto se extravía y no se cuenta al menos con una descripción y fotografía, su recuperación será prácticamente imposible. Del mismo modo, de no documentarlo en el instrumento correspondiente se originarían errores futuros, como ingresar en el inventario bienes pertenecientes a terceros o prestar a otro museo objetos recibidos ya en préstamo.

En esta etapa del proceso documental se debe asociar el objeto con su expediente por medio del número identificador, ya sea un número de inventario, de control interno o de control de ingreso. Por medio de éste se le podrá relacionar con la información sobre el mismo contenida en el expediente y en el auxiliar que le corresponda. Por ello es necesario que el registro del número sobre el objeto sea correcto y no sea removido ni alterado.

No obstante, el proceso documental de los bienes culturales muebles no termina con su alta en el inventario. La documentación de colecciones es un proceso continuo e implica actualizar el inventario cada vez que existe un cambio en el estado de cada objeto o en la información disponible sobre él. Cada traslado, cada restauración, cada dato nuevo sobre el objeto, cada corrección, en fin, cada cambio en la información se debe actualizar en el inventario y en los expedientes.

En el segundo nivel de elaboración de la información, señalado líneas arriba, la documentación técnico-científica de las colecciones buscará, a través de la investigación, incrementar o corregir la información existente sobre los objetos, sistematizar ese conocimiento en catálogos para la puesta en uso de los bienes culturales muebles como documento para la investigación, facilitar el acceso a las colecciones para el desarrollo de recursos educativos y de difusión, entre otros aspectos.

Sin embargo, aunque la expresión “segundo nivel de elaboración” sugiera que el alta en el inventario y la investigación sobre las colecciones son dos momentos del proceso claramente diferenciados e independientes, la distinción es sólo conceptual, pues los “niveles” no corresponden a “momentos”. En la práctica, el inventario no se puede hacer sin la información producida por investigadores y restauradores, y éstos requieren a su vez de la información sistematizada por el técnico en inventarios para aprovechar e incrementar el valor documental de las colecciones.

En la medida que la investigación sobre las colecciones y el inventario son productores del valor documental de los bienes culturales muebles, y puesto que no se trata de momentos distintos e independientes, debemos reconocer que ambas labores conforman un proceso único y que en realidad el inventario constituye una parte importante del trabajo del investigador, cuya omisión significaría una grave pérdida del valor documental de los bienes culturales. Un buen sistema de documentación de colecciones que promueva la gestión eficiente de los bienes resguardados en los museos es imposible sin la participación conjunta de técnicos, restauradores e investigadores desde el primer momento del proceso documental.

¿POR DÓNDE COMENZAR?

Si la documentación de colecciones no es un fin en sí mismo sino un medio para la gestión y valoración de los bienes culturales muebles, y ésta incluye su protección, conservación, investigación y difusión; si el núcleo del sistema documental es el inventario y de él depende que los bienes no pierdan su condición de documentos, y si las labores de inventario, conservación e investigación conforman un único proceso documental, debemos reconocer que la actualización del in-

ventario es una responsabilidad compartida por el personal relacionado con las colecciones de los museos, comenzando por el profesional cuya investigación caracteriza a los objetos como bienes culturales.

¿Cómo contribuir y por dónde empezar? La información disponible sobre las colecciones del INAH no es uniforme. Hay algunos bienes culturales muebles sobre los cuales existe un gran cúmulo de información, debidamente inventariados, registrados y catalogados, mientras que de otros se sabe muy poco. El primer paso, claro está, consiste en actualizar su inventario, su caracterización, valoración y puesta en uso como documentos. Para ello es necesaria la conformación de equipos interdisciplinarios integrados tanto por personal técnico como académico, así como su familiarización con los estándares en la materia.

En este sentido, la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural, perteneciente a la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, se ha dado a la tarea de actualizar las normas y procedimientos para fortalecer y encauzar las acciones de los museos en materia de documentación de colecciones. Como resultado, el INAH tiene un nuevo manual de procedimientos para el manejo de colecciones y control del inventario de bienes culturales muebles. El punto de partida es la planeación y la claridad en el sistema documental.

Si algún lector tiene propuestas, dudas o simplemente desea mayor información sobre cómo documentar las colecciones en el museo, favor de comunicarse con la Subdirección de Inventarios de la CNME (al teléfono 4040-4419) a fin de llevar a cabo una labor conjunta desde el principio. ✦

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Bibliografía

- Agudo Torrico, Juan, “Patrimonio etnológico e inventarios. Inventarios para conocer, inventarios para intervenir”, en Encarnación Aguilar Criado, *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999.
- Ambourouè Avaro, Anne y Gaël de Guichen, *La documentación de las colecciones de los museos. ¿Por qué? ¿Cómo? Guía práctica*, París, UNESCO/ICCROM/EPA, s. f.
- Caballero Zoreda, Luis, “La documentación museológica”, en *Boletín de ANABAD*, vol. XXXVIII, núm. 4, 1988.
- Carretero Pérez, Andrés, *Normalización documental de museos*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- Ericksen, Hilary e Ingrid Unger (eds.), *The Small Museum Cataloguing Manual. A Guide to Cataloguing Object and Image Collections*, Melbourne/Victoria, Museums Australia (Victoria), 2009.
- Espinoza M., Fanny y María Luisa Grüzmacher G., *Manual de conservación preventiva de textiles*, Santiago de Chile, Comité Nacional de Conservación Textil/Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos/Fundación Andes, 2002.
- Paolini, Ana (ed.), *Manual de protección del patrimonio cultural 3. La documentación de las colecciones de arte*, París, UNESCO, 2007.



La exposición internacional, ese efímero evento: un catálogo para su documentación

Leticia Pérez Castellanos*

INTRODUCCIÓN

En la museología actual existe una preocupación creciente por la documentación de los procesos que tienen lugar en los museos. Ya no se ve más a estas instituciones como simples repositorios de objetos, sino como generadoras de información y conocimientos para ponerlos a disposición de múltiples usuarios.

La documentación puede ser vista de dos maneras: como el conjunto de documentos que produce el museo en sus tareas cotidianas y como el proceso o secuencia de trabajo aplicados a los diferentes conjuntos documentales (*Documentación en Museos*). En la tradición museológica se ha dado un peso mayor a la documentación de colecciones, pero otras actividades museísticas merecen ser recuperadas para generar memorias que ilustren los procesos, las técnicas, las gestiones y las decisiones aplicadas y tomadas en diferentes momentos de la historia.

En este artículo abordaré el caso de la documentación de las exposiciones internacionales organizadas por el INAH en los últimos 24 años, un ámbito que no había sido estudiado de manera sistemática y completa, una tarea quizá no urgente, pero sí muy importante, que permite aproximarse a preguntas como ¿cuántas y cuáles exposiciones internacionales se han realizado? ¿En qué países se ha mostrado la riqueza cultural de México y por qué? ¿Qué temas se han privilegiado? ¿Cuáles exposiciones procedentes de otros países se han presentado en el nuestro? ¿Qué impacto han tenido? A efectos de esta investigación, se consideró como “exposición internacional” a aquellos proyectos en que participan obras de otros países otorgadas en préstamo y, por lo tanto, trasladadas desde o hacia el extranjero.

LO IMPORTANTE-LO URGENTE

Existe un dicho popular que reza: “Lo urgente no deja espacio para lo importante”. En el ámbito de los museos, ¿qué es lo urgente y qué es lo importante? Estas categorías se trastocan en el trabajo diario, en las actividades que llevan a las instituciones a abrir sus puertas al público a diario, atender

sus demandas, dar mantenimiento permanente a sus salas y espacios públicos. Y no sólo eso: también a permanecer al día con propuestas actuales y vanguardistas.

Esta relación entre lo urgente y lo importante se potencia si se enfoca en un área de trabajo vertiginosa en los museos: las exposiciones temporales, ese evento efímero que puede durar tres o cuatro meses abierto al público. Lo llamo efímero porque ¿qué son cuatro meses para la institución del museo con una profundidad histórica de poco más de 200 años? ¿Qué son cuatro meses en el lapso de vida de una persona? ¿Qué son cuatro meses en un ritmo de vida vertiginoso como el de los habitantes de grandes urbes como la propia ciudad de México? Muy poco. De manera paradójica, las exposiciones temporales son una de las actividades museísticas que consumen más tiempo en su preparación, que reúnen a un gran número de especialistas y que convocan altos presupuestos para su realización, sobre todo cuando se trata de proyectos calificados como *blockbusters* o bien eventos de talla internacional.

Con miras a la preparación de un proyecto de este tipo el tiempo no perdona: avanza vertiginosamente y, allá, a la distancia de algunos meses o en el mejor de los casos un par de años, llega la esperada –y temida– fecha límite: la de inauguración. El trabajo y esfuerzo conjuntos de los especialistas se materializa y toma forma; las puertas se abren; acuden los visitantes; tiene lugar la magia del encuentro entre objetos maravillosos, ubicados cuidadosamente con sistemas especiales de conservación y seguridad; mensajes que comunicar; estrategias especialmente diseñadas; gráficos espectaculares y experiencias personales: todo ello en un lugar del espacio y el tiempo de duración acotada.

Termina la exposición, se trabaja en el desmontaje, la devolución de los objetos, el cierre de los expedientes técnicos y los informes de trabajo. Se consigna el número de asistentes y en el mejor de los casos se realiza una evaluación de lo sucedido, ya sea por medio del análisis de la recepción en los públicos o acaso por la autorreflexión en los equipos de trabajo.

TABLA 1. PAÍSES EN LOS QUE SE HAN PRESENTADO EXPOSICIONES DEL INAH O PARA LOS QUE SE HA PRESTADO OBRA

NORTEAMÉRICA (110)	EUROPA (119)	ASIA (34)	CENTRO, SUDAMÉRICA Y EL CARIBE (22)	ÁFRICA (3)	OCEANÍA (2)
Estados Unidos (101)	España (37)	Japón (20)	Argentina (4)	Egipto (2)	Australia (2)
Canadá (9)	Italia (15)	República Popular China (8)	Brasil (4)	Sudáfrica (1)	
	Alemania (14)	Corea (2)	Chile (4)		
	Francia (14)	Filipinas (1)	Colombia (4)		
	Bélgica (9)	India (1)	Puerto Rico (2)		
	Gran Bretaña (7)	Rusia (1)	Belice (1)		
	Suiza (4)	Tailandia (1)	Perú (1)		
	Austria (4)		Uruguay (1)		
	Holanda (2)		Venezuela (1)		
	Portugal (2)				
	Noruega (2)				
	Polonia (1)				
	Países Bajos (1)				
	Suecia (1)				
	Grecia (1)				
	Finlandia (1)				
	Escocia (1)				
	Hungría (1)				
	Islandia (1)				
	Eslovenia (1)				

El *show* ha terminado y toca ahora preparar el siguiente proyecto: lo importante era abrir la exposición al público; también algo urgente. Sin embargo, ¿qué nos queda? No sólo en el ámbito personal, sino como grupo de especialistas de museos: ¿qué de esa experiencia permanece documentada para futuros análisis, para reflexiones posteriores, para la toma de decisiones en materia de políticas culturales, para que más allá del evento efímero y de los catálogos de las exposiciones, que no siempre reflejan la distribución espacial y todos los eventos asociados,¹ volvamos la vista atrás y re visitar estos espacios y momentos?

A lo largo de sus 75 años, el INAH ha emprendido cientos de proyectos expositivos temporales, itinerantes, la mayoría a escala nacional y muchos internacional. El instituto fue pionero en la organización de una exposición que trascendió el contexto de las ferias universales —el escaparate que hasta entonces había sido el marco de exhibición de los objetos del patrimonio mexicano—,² al presentar *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940, una muestra que no estuvo libre del control ni de los intereses políticos del momento (Mewburn, 1998).

De estas exposiciones se sabe poco, aun cuando la riqueza de las experiencias derivadas de ellas enriquecería

las prácticas actuales, y también como fuente para el análisis de asuntos relativos a las políticas culturales y a los escenarios culturales de cada época (Tenorio, 2010). Con esta preocupación, a mi llegada a la Subdirección de Exposiciones Internacionales de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) en julio de 2008, comencé la tarea de integrar un catálogo que concentrara la información básica acerca de las exposiciones internacionales, para lo cual dedicaba tiempos robados a lo “urgente”.

Al principio se contaba con listados simples que contenían el nombre de la exposición, fecha y sede, sobre todo derivados de actas de entrega de administraciones pasadas. También existía información en diferentes fuentes como los informes de trabajo, los expedientes físicos, las páginas de internet de los museos sede, expedientes administrativos del “archivo de concentración”³ y datos relatados por informantes clave. El primer paso para organizar la información consistió en conformar un listado único como base para generar un catálogo informatizado que se integró en diversas etapas acumulativas: un trabajo en el que participaron varias personas con diversos aportes. Este proceso pasó por la captura de información previa, el diseño de la base de datos en la que se integraron los registros existentes hasta antes de 2007, la validación y captura de in-



Proceso de montaje de la exposición *El panteón azteca y el arte del imperio*, Getty Villa, Los Ángeles, 2010 **Fotografía** © Leticia Pérez, Conaculta-INAH, Fototeca CNME

formación adicional para los registros ya existentes y el alta de registros nuevos,⁴ el rediseño de la base de datos para ajustar algunas clasificaciones⁵ y la revisión de todos los registros del periodo 1988-2012, así como la compilación de imágenes de las portadas de los catálogos para una referencia gráfica de los proyectos.⁶

EL CATÁLOGO: HACIA UN CORPUS INFORMATIVO DE LAS EXPOSICIONES DEL INAH

La información compilada hasta hoy es la base de un catálogo con 358 registros, relativos a 201 exposiciones. Cabe destacar que a cada itinerancia se le asignó una ficha particular, debido a que si bien se trata de un mismo proyecto expositivo, existe información particular susceptible de cambiar de acuerdo con la sede. Incluso el título de la exposición tiene ligeros matices o adaptaciones para apelar a los gustos de las audiencias locales. El catálogo se compone de los siguientes campos:

1. Número consecutivo autogenerated por la base de datos.
2. Nombre de la exposición en español.
3. Título en el idioma original, siempre y cuando se trate de idiomas con caracteres occidentales.
4. Sede.
5. Ciudad.

6. Año.
7. Fecha de inicio.
8. Fecha de finalización.
9. País de origen.
10. País de destino.
11. Cantidad de obras del INAH.
12. Total de obras participantes.
13. Cantidad de visitantes.
14. Tipo de exposición (por razones operativas, y considerando que este catálogo puede ser una herramienta de gestión para el INAH, las exposiciones se clasificaron en exposiciones internacionales presentadas en México, exposiciones internacionales presentadas en el extranjero y préstamos en exposiciones de terceros).
15. Periodo (se refiere a la temporalidad de la cultura o el tema que cubre la exposición).
16. Región (alude a la región geográfica en que se ubica la cultura o tema de la exposición).
17. Cultura
18. Tema
19. Disciplina (por razones operativas se consignaron aquellas disciplinas que son materia de investigación y protección del INAH: antropología/etnología, historia y ar-

TABLA 2. PROCEDENCIA DE EXPOSICIONES PRESENTADAS EN MÉXICO

NORTEAMÉRICA (10)	EUROPA (16)	ASIA (8)	CENTRO, SUDAMÉRICA Y EL CARIBE (5)	ÁFRICA (1)	OCEANÍA (1)
Estados Unidos (8)	España (6)	República Popular China (4)	Colombia (3)	Egipto (1)	Nueva Zelanda (1)
Canadá (2)	Italia (3)	Japón (2)	Perú (1)		
	Gran Bretaña (3)	Irán (1)	Argentina (1)		
	Alemania (2)	Rusia (1)			
	Suecia (1)				
	Austria (1)				
PROYECTOS DE PROCEDENCIA MIXTA: 4					
TOTAL: 45 EXPOSICIONES EN MÉXICO					

TABLA 3. EXPOSICIONES INTERNACIONALES PRESENTADAS EN MÉXICO

AÑO	MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA	AÑO	MUSEO NACIONAL DE HISTORIA
1993	Dioses, hombres y faraones: 3 500 años de la cultura egipcia	1991	Raíces de Iberoamérica
1993	El poder del sol. Oro de Colombia	1993	Adela Bretón, Artista Británica en México (1894-1907)
1994	Tesoros de Asiria en el Museo Británico. Arte e imperio	1994	Juan Mauricio Rugendas 1831-1834
1996	Obras maestras de la National Gallery of Art	2004	Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas
1997	Magna Grecia y Sicilia	2004	Picasso 1944-1969. Libros ilustrados. Colección Bancaja
1998	El poder en escena. Colombia prehispánica	2005	España medieval y el legado de Occidente
1999	Los etruscos. El misterio revelado	2007	Paradigmas de la palabra. Gramáticas indígenas de los siglos XVI- XVIII
1999	Tesoros del arte japonés del Museo de Bellas Artes Moa. Hiroshige: las 53 visitas de la ruta del Tokaido	2008	Buda Guanyín. Tesoros de la compasión
2000	China imperial: las dinastías del Xi'an	2012	Miradas comparadas en los virreinos de América
2002	África. Colección de los Museos de Bellas Artes de San Francisco	AÑO	MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS
2005	Divina y humana. La mujer en los antiguos México y Perú	1995	Vikingos
2005	España medieval y el legado de Occidente	1995	Visiones del pueblo. El arte popular de América Latina
2005	Faraón. El culto al Sol en el antiguo Egipto	1999	Milenio en Hong Kong. El espíritu del dragón
2006	La presencia africana en México: del Yanga al presente	1999	Ruranqanchic, todo lo que hacemos
2006	Persia, fragmentos del paraíso. Tesoros del Museo Nacional de Irán	2002	El camino de la lengua castellana
2007	Miguel Covarrubias en México y San Francisco	2002	Transiciones, arte contemporáneo de la primera nación de Canadá
2008	España. Encrucijada de civilizaciones	2010	Los primeros pueblos de Canadá. Obras maestras del Museo Canadiense de las Civilizaciones
2008	Isis y la serpiente emplumada. Egipto faraónico/ México prehispánico	2011	Arte antiguo de la India. Obras maestras de la colección del Museo de Arte del Condado de los Ángeles
2008	Zares. Arte y cultura del imperio ruso. Colecciones del Museo del Hermitage	2012	E Tu Ake. Orgullo maori
2009	Pompeya y una villa romana. Arte y cultura alrededor de la Bahía de Nápoles	2012	Oro sagrado. Arte prehispánico de Colombia
2010	Moana. Culturas de las islas del Pacífico	AÑO	MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO
2011	Cuerpo y belleza en la antigua Grecia	2003	Monjas coronadas. Vida conventual femenina
2012	Piedras del cielo. Civilizaciones del jade	AÑO	MUSEO DE EL CARMEN
2012	Samurai: Tesoros de Japón	1998	Los enconchados de la conquista de México



Exposición *Oro sagrado. Arte prehispánico de Colombia*, Museo Nacional de las Culturas, 2012 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, Conaculta-INAH, Fototeca CNME

queología; también se incluyeron las categorías artística⁷ y mixta).

20. Unidades temáticas (las secciones en las cuales estuvo dividida la exposición).

21. Resumen

22. Nombre de los curadores e institución de adscripción.

23. Fuente (indica el origen de la información para fines de validación).

24. Datos del catálogo (referencia bibliográfica y ubicación).

25. Notas de gestión que dan cuenta de los procesos de organización, los nombres de los participantes en el proyecto, o bien del origen de la exposición o su impacto.

La construcción del catálogo es un proceso abierto a mejoras sucesivas. No se puede asegurar que esté completo para el periodo que cubre, pues acaso haya exposiciones que aún no han sido localizadas y otras para las que falta información complementaria. A la vez, las categorías desarrolladas son susceptibles de discusión. No obstante, existe un *corpus* informativo base que ha pasado por un proceso de normalización; es decir, se han establecido parámetros unificados en las clasificaciones para asegurar que la información sea consistente y confiable.

LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES EN NÚMEROS

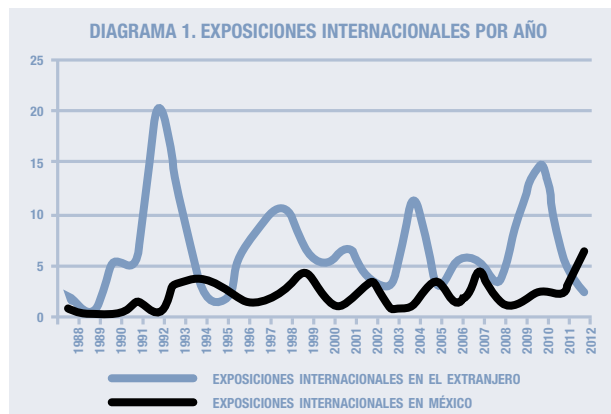
Los campos arriba mencionados permiten búsquedas independientes o combinadas. La información con que se cuenta hasta el momento permite avanzar algunas cifras y encontrar algunas tendencias, como se muestra a continuación: del total de proyectos organizados, la mayor participación ha sido en exposiciones para el extranjero, con 156 muestras, de las cuales 80 fueron directamente organizadas por el INAH o en colaboración cercana con la institución contraparte, mientras que en 76 casos el instituto participó con el préstamo de obra en exposiciones organizadas por otras instituciones.

Al desglosar las exposiciones por lugar de destino —contando individualmente las presentaciones por sede— se aprecia que en forma mayoritaria se han enviado a Europa y Norteamérica. Pero no sólo eso: en el interior de esas regiones se ha privilegiado a países como Estados Unidos y España, si bien Japón también ha sido un destino frecuente (tabla 1).

La cantidad de exposiciones mostradas en nuestro país asciende a 45 proyectos, de los cuales la mayoría han procedido de Estados Unidos, España y de la República Popular China (tabla 2).⁸

Existen varios factores que explican la diferencia entre los proyectos enviados y los recibidos. Por un lado está el presu-

TABLA 4. EXPOSICIONES POR CULTURA EN LAS MUESTRAS ARQUEOLÓGICAS PRESENTADAS EN EL EXTRANJERO	
%	CULTURA
32	Panoramas generales de las culturas mesoamericanas
27	Mayas
15	Mexicas
9	Mixteca-zapoteca
5	Culturas de Occidente
4	Olmecas
4	Culturas del Golfo de México
4	Teotihuacana



puestal: en la mayoría de los casos el país receptor está a cargo de los costos ocasionados por el proyecto, de modo que mientras que México puede enviar distintas muestras al extranjero, dada la diversidad y cantidad de su patrimonio, no se encuentra en posibilidad de absorber todos los costos implicados en una reciprocidad uno a uno. Por otro lado, también existen restricciones temporales –por la programación de otras actividades– y espaciales –los museos nacionales son los que se encuentran en mayor capacidad de recibir exposiciones de talla internacional (tabla 3).

En cuanto a las disciplinas exhibidas, la más constante es la arqueológica, con 86 proyectos, seguida por las de disciplinas mixtas con 41, histórica con 40, artística con 25 y antropológica/etnológica con ocho. Y respecto a los proyectos presentados en el extranjero, la tabla 4 muestra la distribución de las culturas exhibidas en 67 exposiciones con temas arqueológicos. Como se observa, existe un interés preponderante por aquellas exposiciones que hablan de un panorama general de las culturas mesoamericanas, seguido por exposiciones de las culturas mexicas y mayas. Esto es indicativo de los temas por los cuales existe interés en el extranjero, pero también los que se han difundido como estereotipo de lo mexicano.

Dentro de este primer análisis quiero apuntar la ubicación en el tiempo de estos proyectos. Si observamos la gráfica del diagrama 1, es muy sintomático que los momentos altos de la difusión del patrimonio en el extranjero se asocien con eventos conmemorativos, como fue el caso de 1992, con los 400 años del descubrimiento de América, y 2010, con la celebración del Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución Mexicana.

PUERTA ABIERTA AL DEBATE

Como he intentado mostrar en este artículo, la importancia de la documentación de los procedimientos en los museos es vital si se pretende usar la información y los conocimientos acumulados para la toma de decisiones, la orientación de políticas públicas y el aprecio a la experiencia ganada por los

cuadros de trabajo. Se trata de aspectos que la mayoría de las veces no quedan reflejados en el único soporte material tangible de las exposiciones internacionales: los catálogos y, en fechas recientes, en los micrositiros web.

La información se transforma en conocimiento cuando se utiliza para tomar decisiones u orientar políticas; también cuando otros investigadores e interesados en el tema acuden a ella para su estudio desde diversas perspectivas y con preguntas de investigación específicas. Hasta ahora se cuenta con una base documental básica en la que es posible ahondar al enriquecerla con una investigación iconográfica amplia, además de asociar datos relativos a la recepción que han tenido las muestras, tanto desde los ámbitos de la comunicación a través de las síntesis informativas como desde los estudios de público que se han realizado para varias de ellas.⁹

Las posibilidades de investigación son múltiples si se cuenta con un archivo histórico conservado, sistematizado y abierto a la consulta pública; de ahí la importancia de una correcta labor de archivo de los expedientes administrativos y de su conservación en el tránsito hacia los archivos históricos. Estos trabajos permitirán, por ejemplo, la reflexión en el interior del campo, así como una autocrítica para mejorar los procesos de trabajo, recortar tiempos de gestión o salvaguardar la integridad de las obras.✚

* Posgrado de Museología, ENCRYM, INAH

Notas

1 Una aportación de la CNME fue la publicación de las memorias museográficas de algunas de las exposiciones internacionales. Impresas a manera de cuadernillo, incluyen una relatoría o explicación de la curaduría, la museografía, el movimiento de colecciones y el público de la exposición.

2 Poco se conoce de los eventos expositivos realizados fuera del marco que impulsó el gobierno para exhibir al país en las ferias universales durante el siglo xx. Una aportación se encuentra en la tesis de Isabel Medina (2011), en la que no sólo se alude a la ya conocida exposición de William Bullock de 1824, sino también a otras realizadas en Londres e incluso en Nueva York.



Proceso de traslado de obra en la exposición *Pompeya y una villa romana. Arte y cultura alrededor de la Bahía de Nápoles*, Museo Nacional de Antropología, 2010

Fotografía © Leticia Pérez, Conaculta-INAH, Fototeca CNME

³ A esta labor contribuyeron los coordinadores de proyectos de la Dirección de Exposiciones de la CNME en 2011, cuando realizamos los índices de los expedientes que se transfirieron al archivo de concentración del INAH.

⁴ En la captura de los historiales anteriores a 2007 participaron Itzia Villacaña y Priscilla Medina, de la Dirección de Exposiciones. La información relacionada con las exposiciones presentadas fuera de México en el periodo 1994-2006 fue resultado de la investigación "Políticas para la difusión del patrimonio y prácticas de gestión en exposiciones internacionales: INAH, 1994-2006" (Pérez, 2013). Los registros del periodo 1988-1994 y las exposiciones internacionales en México de 1994-2006 son el resultado del trabajo de servicio social realizado por Guadalupe Soraiz. Por último, los datos correspondientes al periodo 2007-2012 se compilaron de la información vertida en las fichas técnicas de cada exposición, aportada en forma colectiva por el grupo de trabajo de los coordinadores de la Dirección de Exposiciones.

⁵ Para el rediseño y ajuste de algunas categorías de análisis agradezco la valiosa colaboración de la maestra Miriam Kaiser y de la doctora Alma Montero.

⁶ Tarea que también realizó Guadalupe Soraiz Guízar.

⁷ Aunque el INAH no tiene injerencia directa en materia artística, sí participa en forma continua en exposiciones de este corte.

⁸ En la procedencia se consideró el lugar actual de resguardo de las colecciones, es decir, el país desde el cual se trasladaron.

⁹ Otros esfuerzos en esta línea son las investigaciones de Schmilchuk (2007) y Villavicencio (2013). En cuanto a los estudios de público, la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones publicó en fechas recientes el portal de Estudios de Público, donde se consiguen las investigaciones sobre el tema, las cuales han sido rea-

lizadas en exclusiva para muestras presentadas en México (en línea [<http://www.estudiosdepublico.inah.gob.mx>]).

Bibliografía

- Documentación en Museos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, en línea [<http://www.mcu.es/museos/CE/Funciones/Documentacion/Introduccion.html>].
- Medina González, E. I., "Structuring the Notion of 'Ancient Civilization' Through Displays: Semantic Research on Early to Mid-Nineteenth Century British and American Exhibitions of Mesoamerican Cultures", tesis de doctorado, Londres, University College London, 2011, en línea [<http://discovery.ucl.ac.uk/1310263>].
- Mewburn, C., "Oil, Art, and Politics. The Feminization of Mexico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, 1998, pp. 73-133.
- Pérez Castellanos, Leticia, "Políticas para la difusión del patrimonio y prácticas de gestión en exposiciones internacionales: INAH, 1994-2006", tesis de maestría, México, ENCRYM, 2013.
- Schmilchuk, G., *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*, México, Cenidiap-INBA/Fonca-Conaculta, 2007, en línea [<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/addenda/addenda9.pdf>].
- Tenorio, M., *Historia y celebración. México y sus centenarios*, México, Tusquets, 2010.
- Villavicencio Sánchez, A., "Análisis de dos exposiciones internacionales presentadas en el Museo Nacional de Antropología, en relación con el uso de medios de comunicación: *África. Colección de los museos de Bellas Artes de San Francisco*, y *Faraón. El culto al Sol en el antiguo Egipto*", tesis de maestría, México, ENCRYM, 2013.

Genio a paletadas

Denise Hellion*

Jean Ignace Isidore Gérard, mejor conocido por su seudónimo Grandville (1803-1847), fue pionero de la caricatura, del cómic, de la aguda sátira política y social y, para algunos autores, precursor de la plástica surrealista. En su prolija obra exploró una técnica entonces todavía novel: la litografía, que manejó con maestría y una inusual experimentación visual en la perspectiva, la cual lo mismo proponía vistas aéreas que contrapicadas acentuadas.

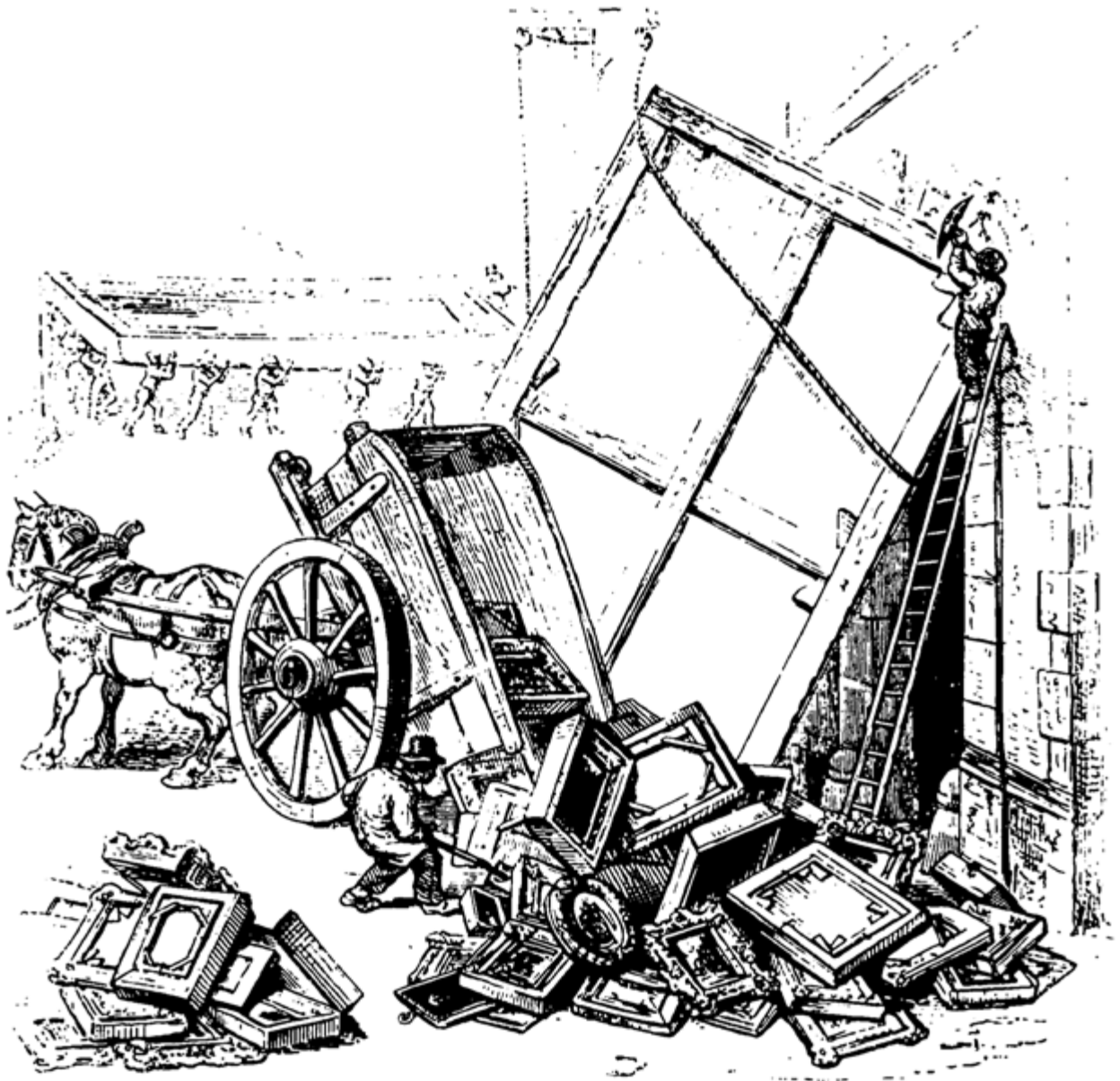
Esta litografía se incluyó en su libro *Otros mundos*, que para los textos contó con el apoyo de Taxile Delord, redactor en jefe de *Le Charivari*, publicación francesa satírica que empleó con profusión la caricatura y fue antecedente de la revista inglesa *Punch*. La obra lleva un largo subtítulo: “Transformaciones, visiones, encarnaciones, elevaciones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, correrías y altos. Cosmogonías, fantasmagorías, desvaríos, travesuras, humoradas y bufonadas. Metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras gnosis”, y salió de prensa en 1844.

Aquí Grandville se burla del movimiento previo a la apertura del Salón de París, la exposición artística más importante en el siglo XIX, realizada en el palacio real, hoy en día Museo del Louvre. Aquellas exposiciones se iniciaron desde 1725 y eran un suceso oficial de la Academia de las Bellas Artes. Tras la Revolución francesa se hicieron públicas, con un jurado que hacía la selección y recibía la obra de artistas franceses y extranjeros. Su reputación generó que los espacios resultaran insuficientes y las muestras abigarradas. La asistencia se convirtió en un acontecimiento social igualmente criticado por Honoré Daumier y Charles Baudelaire.

En la imagen se muestra asimismo el exceso en el desplante artístico, en relación con la autorización recibida por un reputado y consentido expositor para demoler la puerta de entrada con la finalidad de dar cabida a su lienzo descomunal. Arriba de una escalera se muestra a un trabajador que, pico en mano, se afana en agrandar el paso, mientras la obra se eleva por medio de poleas. En primer plano, una carreta deja caer varias decenas de lienzos enmarcados, manipulados por un trabajador con la ayuda de una pala. En su mayoría se representó la parte posterior de los cuadros, por lo que es posible ver los travesaños y cuñas de madera empleados en el montaje para mantener tensa la superficie. Destaca la ornamentación labrada en la madera de algunos marcos, visible entre la caótica disposición. Al fondo apenas se distingue otro lienzo descomunal, transportado en hombros por más de una docena de hombres.

En el texto que acompaña a la litografía, además de la sátira contra los periodistas que escribían sobre las obras sin visitar el salón e incluso publicaban las reseñas antes de la apertura, Grandville también repasó de manera crítica a aquellos artistas acostumbrados “a medir el genio a paletadas”: con esto no sólo se hace patente la saturación del salón debido a la cantidad de obras enviadas de esa forma, sino también a su dimensión; la ironía extrema que caracteriza a la caricaturización se percibe aquí en el aprecio desproporcionado por la obra plástica en detrimento de la integridad arquitectónica, en este caso la del Louvre. ✚

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH



Seminario “Curaduría y museos”

Jennifer Rosado y Germán Gómez*

Con la intención de recuperar y fomentar la tradición formativa y reflexiva del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Subdirección de Museología de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) organizó el seminario “Curaduría y museos”. En este se reunió a directores, investigadores, restauradores, curadores, museógrafos, así como a personal de servicios educativos y custodios de diversos museos de la república mexicana para abordar el tema de la elaboración de guiones curatoriales.

Hasta el momento se han llevado a cabo tres ediciones. La primera sede fue el Museo Nacional de las Culturas, en el Centro Histórico de la ciudad de México, y se llevó a cabo en dos ocasiones: del 3 al 5 y del 17 al 19 de julio de 2013, mientras que la tercera edición tuvo lugar en el Museo Regional de Puebla, del 6 al 8 de noviembre del mismo año.

En la CNME existe un interés especial por fomentar estos espacios de encuentro e intercambio crítico de experiencias, por lo que se ha elaborado un programa de formación museológica que se irá desarrollando en diversas sedes a lo largo del país, con el objetivo de reunir a especialistas con el personal que labora en los museos del INAH y, en la medida de lo posible, con el de otros museos e instituciones (cabe destacar que estos seminarios no forman parte del Programa General Anual de Capacitación y Becas, por lo que constituyen un esfuerzo independiente por parte de la CNME).

La doctora Alma Montero Alarcón, coordinadora del Departamento de In-

vestigación del Museo Nacional del Virreinato y que también fue profesora de posgrado y miembro del consejo académico de la ENCRYM, se encargó de desarrollar las sesiones con base en los siguientes temas:

1. Relevancia de la curaduría en museos.
2. Relación del área de curaduría con otras áreas de un museo.
3. La documentación de las colecciones.
4. La elaboración de los guiones curatoriales.
5. Hacia otras posibilidades.

Con una exposición clara y agradable, la doctora Montero señaló la necesidad de que los museos, además de cumplir con su función de conservación y difusión del patrimonio, se conviertan en auténticos centros de investigación del acervo que preservan. Asimismo habló de los diversos tipos de exposiciones e intenciones de las curadurías –por ejemplo, didáctica, estética, evocativa, de entretenimiento– y destacó la importancia de un buen cedulario para captar la atención de los visitantes en los museos, entre otros temas. Se hizo especial énfasis en señalar la necesidad de profesionalizar al personal que labora en los distintos niveles que operan en el museo.

La asistencia a las tres ediciones del seminario osciló entre 40 y 50 personas provenientes de entidades como Sonora, Yucatán, Puebla, Jalisco, Guanajuato, Aguascalientes, Tlaxcala, Morelos, Estado de México, Veracruz, Oaxaca, Guerrero y el Distrito Federal. El intercambio de opiniones y experiencias fue sumamente enriquecedor, pues hubo una gran participación de trabajadores de museos que se desempeñan en muy diversas áreas.

La Dirección de Medios de Comunicación apoyó los dos primeros eventos por medio del registro audiovisual de

las sesiones, lo cual será de gran utilidad para construir una memoria adecuada del quehacer museológico del instituto.

Los museos nacionales: un fenómeno global. Algunos textos para su estudio

Leticia Pérez Castellanos*

A continuación se presenta una breve semblanza de publicaciones de referencia para el estudio de los museos nacionales, los cuales, como se observará a lo largo de los textos citados, se han convertido en un suceso en la mayor parte del mundo.

El año 2014 será especial para los museos nacionales en México. La mayoría se inauguraron en 1964 en su versión y emplazamiento actuales, por lo que se esperaría que las celebraciones de los quincuagésimos aniversarios vengan acompañadas de estudios, reflexiones y autocríticas a la función y el valor social de estos espacios entre la sociedad mexicana actual.

Los siguientes textos son asimismo una fuente para generar conversaciones, puntos de partida –o de llegada– a la polémica función de este tipo de museos, creados a modo de reflejo de la construcción identitaria del Estado-nación.

Peter Aronsson y Gabriella Elgenius (eds.), *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Linköping, Linköping University Electronic Press (EuNaMus Report, 1), 2011, en línea [<http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf>]

* Posgrado en Museología, ENCRYM, INAH

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

A lo largo de un estudio de tres años de duración, el proyecto European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen (EuNaMus) buscó comprender el papel de los museos nacionales en Europa para ubicar oportunidades en las que éstos contribuyan a confrontar los temas sociales que en la actualidad ponen a prueba la estabilidad y unidad de esa región.

Este volumen es el primero de nueve reportes en los que se plasman los resultados del EuNaMus. Se trata del primer análisis comparativo a profundidad realizado en 37 museos del continente europeo.

El estudio introductorio de Aronsson y Elgenius clasifica a los museos de este tipo de la siguiente manera:

1. Museos nacionales pro activos que presentan visiones utópicas de la nación.
2. Museos nacionales estabilizadores que forman parte de estrategias inclusivas.
3. Museos nacionales reactivos que forman parte del proceso en la demanda de restituciones territoriales.
4. Museos nacionales que están perdiendo relevancia.



El libro destaca la importancia de estas instituciones como poderosos símbolos patrios en el ámbito de los himnos, las banderas y los días nacionales. Un gran acierto de la publicación es que permite conocer el desarrollo de instituciones de las que casi nunca se tiene información debido a que no figuran entre las de mayor relevancia en el mundo.

Alexandra Bounia, Alexandra Nikiforidou, Niki Nikonanou y Albert Dicran Matossian, *Voices from the Museum: Survey Research in Europe's National Museums*, Linköping, Linköping University Electronic Press (EuNaMus Report, 5), 2012, en línea [<http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:563949/FULLTEXT03.pdf>]

Este texto es complementario del anterior. Se trata del reporte número 5 del EuNaMus. En este caso se recuperan las opiniones de los visitantes de los museos nacionales por medio de un sondeo aplicado entre cinco mil 356 visitantes durante 2011.

Los objetivos del estudio consistieron en conocer la manera en que los visitantes entienden a los museos nacionales y cómo construyen su nacionalidad al tomarlos como punto de partida, además de conocer la forma como entienden el papel de estas instituciones desde una perspectiva amplia y en una escala continental.

El reporte expone los resultados de la investigación en seis capítulos:

1. El contexto y los museos.
2. Quiénes visitan los museos nacionales y por qué.
3. Los museos nacionales y las identidades.
4. Qué significa ser un museo nacional.
5. Percepciones de las imágenes.
6. Las identidades presentadas en los museos nacionales.

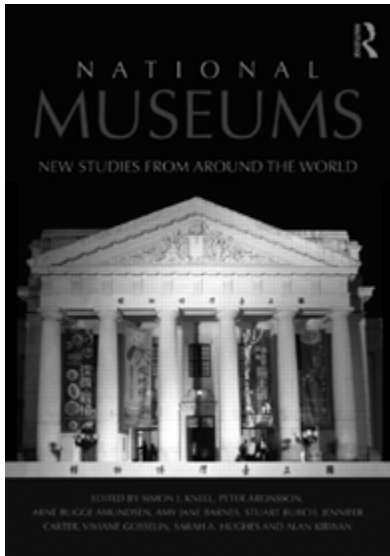


Con esto es posible apreciar que aun cuando las identidades nacionales están siendo cuestionadas, los ciudadanos todavía otorgan a los recintos museales un papel destacado en sus vidas y entre la sociedad. Asimismo resulta de relevancia el hallazgo de que los museos nacionales proporcionan sus servicios en igual proporción a públicos de sus países (47.11%) y a los de otras nacionalidades (52.9%).

Simon Knell, Peter Aronsson, Arne Bugge Amundsen, Amy Jane Barnes, Stuart Burch, Jennifer Carter, Viviane Gosselin, Sarah A. Hughes, y Alan Kirwan (eds.), *National Museums: New Studies from Around the World*, Nueva York, Routledge, 2011

Esta publicación ilustra un amplio panorama de la historia y situación del estudio de los museos nacionales por medio de 28 artículos. De acuerdo con el resumen publicitario, se trata del primer libro en explorar la naturaleza de los museos nacionales desde una perspectiva que permite contrastar el contexto en varios países.

Uno de sus aportes principales radica en incluir artículos de autores proce-



dentes de lugares que, por no ser de habla inglesa, carecen de presencia en este tipo de publicaciones. Es el caso de los textos dedicados a Taiwán, Corea, China –incluido Hong Kong–, Estonia y Colombia, el único país latinoamericano incluido.

En el primer capítulo Simon J. Knell introduce el tema de los museos nacionales y la imaginación nacional; en el segundo, Peter Aronsson explica el carácter de los análisis comparativos en el ámbito regional derivado del proyecto europeo EuNaMus. Los demás artículos abordan temas como la representación de identidades específicas, las narrativas, la relación y los reajustes de estos recintos debido a los cambios en la geografía política, así como su papel en la época poscolonial. Un índice completo de los artículos y sus autores se encuentra disponible en línea [<http://trove.nla.gov.au/work/37448808?q&rs=onId=48839775>].

S. J. Macdonald, “Museums, National, Post-national and Transcultural Identities”, en *Museum and Society*, vol. 1, núm. 1, 2003, pp. 1-16, en línea [<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumstudies/documents/volumes/mands1.pdf>]

Este artículo se enfoca en discutir el conflicto de las identidades nacionales en crisis y las implicaciones para los museos, al tratarse de instituciones surgidas en el siglo XIX claramente ligadas con la construcción del Estado-nación. Publicado en la revista electrónica *Museum and Society*, órgano de la Universidad de Leicester, Inglaterra, se divide en cuatro secciones: en la primera la autora se enfoca en presentar un resumen del concepto de identidad sobre el que se fundaron los museos decimonónicos, con énfasis en la relación entre el Estado-nación y el público; en la segunda rescata las argumentaciones de diversos teóricos sociales, los cuales indican que las identidades nacionales se encuentran en un serio proceso de transformación y fragmentación; en la tercera relata un ejemplo en el que se observa cómo el museo es susceptible de articular la compleja relación de las identidades posnacionales y transculturales; por último, destaca el potencial de los museos para articular identidades más allá de las nacionales.

Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana (Claves para la historia), 1994.

En esta obra el autor compila diversos documentos para una reconstrucción del devenir del Museo Nacional entre 1780 y 1940. La gran ventaja de publicaciones como ésta radica en poner a la mano, y en un solo sitio, los documentos que por lo común se encuentran en archivo o dispersos. De este modo el investigador, el cual invirtió tiempo y esfuerzo en sistematizar la información, pone al alcance del lector las fuentes para un nuevo estudio. El acierto de Morales no sólo radi-

ca en la compilación, ya que presenta los documentos en un orden razonado y crítico del que deriva su concepto de “museohistoria”, tratado con amplitud en este y otros artículos del autor.

Las fuentes bibliográfico-documentales se organizan en seis capítulos: patriotismo y modernidad, historiografía del Museo Nacional; orígenes de la museología mexicana; Museo Nacional: catálogo de la memoria; Museo Nacional: conservación del patrimonio histórico y Museo Nacional: búsqueda de la identidad patriótica. En cada uno Morales ofrece un estudio introductorio, así como un mapa de referencias que permite ubicar los documentos de cada apartado en su contexto temporal y sociohistórico.

Existen otros textos que abordan la historia de los museos nacionales mexicanos (por ejemplo, el mismo autor refiere otras investigaciones históricas acerca de los museos en México en “Museológicas. Problemas y vertientes de la investigación en México”, en *Relaciones*, vol. XXVIII, núm. 111, pp. 31-66, en línea [<http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/111/pdf/Luis-GerardoMoralesMoreno.pdf>]).



No obstante, considero que más allá de las revisiones históricas hacen falta más análisis sobre la actualidad y vigencia de este tipo de museos entre la sociedad mexicana, sobre las políticas que les han dado forma, sobre sus usos y públicos actuales y, por supuesto, sobre el futuro en un país que se ha transformado de manera radical desde el lejano año de 1831, cuando vio la luz el primer Museo Nacional mexicano.

Exposición temporal *La toma del Fuerte de San Diego y el Primer Congreso de Anáhuac*

Martha Vela Campos*

Durante el virreinato, el fuerte de San Diego –en la actualidad sede del Museo Histórico de Acapulco– representó un símbolo de defensa militar del puerto de Acapulco y del Galeón de Manila, que cada año generaba importantes riquezas, así como de las posesiones de la corona española.

Situado en un punto estratégico que jamás pirata alguno logró poseer, cayó abatido ante José María Morelos y Pavón. Al recibir noticias del levantamiento insurgente, Morelos fue en busca de Miguel Hidalgo para ofrecerse como capellán del ejército, pero él le dio la encomienda puntual de levantar tropas en el sur, tomar Acapulco y apoderarse de ese bastión.

El 20 de agosto de 1813 Morelos consiguió el objetivo tan largamente acariciado. Después de varias intimaciones a Pedro Antonio Vélez, obtuvo la firma de una capitulación por parte del jefe realista. Morelos celebró con un banquete en el que brindó con los españoles y pronunció su famosa frase:

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



Museo Histórico de Acapulco, Fuerte de San Diego **Fotografía** © INAH-Conaculta

“Viva España, sí, España hermana, no dominadora de América”.

El 20 de agosto de 2013 se celebró el bicentenario de este acontecimiento con la inauguración en el Museo Histórico de Acapulco de la exposición reseñada aquí, a la que asistieron personalidades como María Teresa Franco, directora general del Instituto Nacional de Antropología e Historia; el diputado Héctor Astudillo, presidente de la Comisión Especial del Bicentenario del Primer Congreso Anáhuac; Manuel Zepeda, secretario estatal de Cultura; Blanca Jiménez, directora del Centro INAH-Guerrero; Javier Saldaña, rector de la Universidad Autónoma del Estado de Guerrero; Guadalupe Basteris, presidenta de la Asociación de Amigos del Fuerte de San Diego; Víctor Hugo Jasso, director del Museo Histórico de Acapulco, así como la autora de estas líneas y curadora de la exposición.

Durante su discurso inaugural, la directora general del INAH exhortó a los asistentes a que

conmemoremos el bicentenario de la toma del fuerte y el Congreso de Chilpancingo. Los invito a reflexionar sobre ello, para conducirnos conforme a aquellos principios de ética y responsabilidad que han normado, desde hace ya dos siglos, la vida de la nación.

Una vez inaugurada la muestra, Teresa Franco realizó un recorrido en el que le fue posible apreciar facsimilares de valiosos documentos como *Sentimientos de la Nación*, *Abolición de la esclavitud* y la Constitución de Apatzingán, así como la casulla y la espada que pertenecieron al general José María Morelos y Pavón, los cuales constituyen algunos de los objetos más relevantes de la exposición.

Taylor and Francis Online

Cristina Martínez*

Para todos aquellos amantes de las bibliotecas virtuales –de preferencia lectores angloparlantes o al menos entendidos de esta lengua–, en esta reseña se recomienda visitar la Digital Heritage Article Collection [<http://explore.tandfonline.com/page/pgas/digital-heritage>] dentro de la página electrónica de Taylor & Francis Online, ya que para nuestra fortuna ofrece una amplia variedad de artículos sobre museología.

Por deformación profesional, durante la navegación mis intereses me llevaron a encontrar la que catalogaría como una joya para los encargados de las redes sociales en museos, tema por el cual sien-

* Museo Nacional de las Culturas, INAH



Portada de la Digital Heritage Article Collection Imagen © Taylor & Francis Online

to una debilidad particular, pues considero que aún somos un poco neófitos y actuamos por instinto, en vez de hacerlo con la certeza del conocimiento.

El artículo se titula “Current Social Media Uses and Evaluations in American Museums” y constituye un estupendo estudio realizado por Adrienne Fletcher y Moon J. Lee en 2011 y publicado en la revista *Museum Management and Curatorship* (vol. 27, núm. 5, 2012, pp. 505-521, en línea [<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2012.738136#.U1Mjxce20hc>]). La investigación plantea interesantes reflexiones en torno al uso de las redes sociales enfocadas en organizaciones museísticas en Estados Unidos, si bien considero que los resultados aportan mucho a recintos ubicados en otras latitudes.

El argumento parte de que las redes sociales llegaron para quedarse, aunque requieren tiempo y compromiso, pues las cuentas se deben alimentar de manera continua a fin de mantener a las audiencias interesadas y comprometidas. Los autores plantean que por

estos medios electrónicos se debe promover la participación activa, y que se trata de una estupenda herramienta que provee al museo de una fuente de comunicación inmediata, que además permite la posibilidad de generar lealtad por parte de los seguidores, siempre y cuando se les haga sentir que su participación es significativa y apreciada.

Durante el desarrollo del estudio se afirma que el manejo de las redes sociales se debe apegar a principios básicos como transparencia, responsabilidad, credibilidad, tiempo y dedicación a las mismas. El tiempo constituye un factor curioso, pues del modo como lo plantean los autores se aplica en más de un sentido, ya que se requiere para desarrollar la red de seguidores, pero también para que la gente a cargo aprenda a manejarlas, así como para mantenerlas actualizadas y atendidas.

Aun cuando lo más recomendable es leer con detenimiento el artículo, resumo aquí algunos de los puntos a mi juicio relevantes. El estudio invita a los gestores de estas redes a contemplar no

sólo un mensaje único, sino a generar mensajes para diferentes audiencias y con diferentes finalidades. Asimismo se afirma que la creación de una red social no garantiza el éxito, sino que se requiere de una atención constante, factor que me atrevo a afirmar que se desatiende en múltiples instancias.

En cuanto a los públicos, se explica que las cinco motivaciones más importantes para involucrarse en una red social son las siguientes:

1. Buscar información personal.
2. La oportunidad de intercambiar ideas y soluciones en torno a problemas.
3. La diversión.
4. La oportunidad de diálogo.
5. Ayudar a los demás.

También se plantea la importancia de reflexionar sobre las estrategias que se generan para hacer de estas redes algo productivo y exitoso; se invita a desarrollar contenidos de calidad, a tener propósitos claros, a conocer las audiencias, a proponer mensajes que no sólo sean promocionales o de algún suceso específico, a entender que cuanto se publica es producto de la identidad del museo, a actualizar la información varias veces al día y explorar el diálogo con los seguidores.

Confío en que los lectores de esta reseña aceptarán la invitación y visitarán este interesante sitio, pues los alentará a reflexionar sobre temas asociados con nuestros quehaceres cotidianos.

Felices clics ☚





© Tomada de Manuel Amabilis, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929

El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla

Samuel L. Villela F.*

En la realización de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930) confluyeron dos intereses gubernamentales: el del país anfitrión, donde la monarquía española deseaba incentivar la economía de la provincia sede, y el del gobierno posrevolucionario de Plutarco Elías Calles, que deseaba proyectar al mundo la imagen de un país pacífico y próspero, el cual había dejado tras de sí la violencia revolucionaria. En una proclama del espíritu que animaba la realización de la exposición, en el primer párrafo del libro-catálogo correspondiente se lee: “Sevilla, la ciudad cantada por todos los poetas y admirada por todas las razas, ha convertido en realidad, por el sortilegio de la Exposición Ibero-Americana, el sueño de unir en un espiritual abrazo la península con las naciones de su estirpe que pueblan las vastas tierras del nuevo continente”.

Antes México ya había participado en las dos exposiciones internacionales de París (1889 y 1900), en la Panamericana de Buffalo (1901) y en la Universal de Río de Janeiro (1922), en las que el motivo primordial de los pabellones arquitectónicos era de tema prehispánico. Para la exposición de Sevilla el pabellón estuvo a cargo del arquitecto yucateco Manuel Amabilis Domínguez, que lo diseñó en un estilo concebido como maya-tolteca, al retomar elementos arquitectónicos del sitio de Sayil y combinarlos con otros modernos.

El pabellón se erigió en el extremo sur del parque de María Luisa. Siete décadas después, tras ser restaurado y reinaugurado (24 de noviembre de 1998), hoy en día alberga al vicerrectorado del Tercer Ciclo y Enseñanzas Propias de la Universidad de Sevilla.

Como parte de una decoración que se ha calificado como “nacionalista” se diseñaron murales y esculturas –“vehículos iconográficos que aluden a los orígenes de su nacionalidad, sus constructores y usos mexicanos”– a cargo de Víctor M. Reyes y Leopoldo Tommasi López, respectivamente. Como dato indicativo, la parte alta de la escalera que daba acceso a la primera planta se decoró con motivos al óleo de Diego Rivera, que comenzaba a descollar en el movimiento cultural posrevolucionario que Jean Charlot calificó como el “renacimiento mexicano”, a propósito del surgimiento del muralismo. Esta decoración le valió ser “el pabellón extranjero más premiado en la exposición”.

Según el catálogo oficial, “seiscientos expositores particulares mostraron productos muy diversos [...] La prensa sólo informa que había un gran contingente artístico y comercial. Sabemos que se proyectaba una película sobre la economía del país y sus monumentos arqueológicos, así como una exposición de maquetas de edificios precolombinos que envió el Museo Nacional, así como dos salones con muestras de bellas artes y una exposición de gran industria en los sótanos”. Como parte de las actividades de la exposición también hubo un certamen fotográfico en que el mexicano Luis Márquez obtuvo el Gran Premio de Fotografía, mientras que Hugo Brehme recibió un reconocimiento y el chilapeño Amando Salmerón una mención honorífica por *El indigente*, con el retrato de un pordiosero ❖

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.



GACETA DE MUSEOS

Pabellón de México
Exposición Iberoamericana de Sevilla
1929-1930

© TOMADA DE MANUEL AMABILIS,
EL PABELLÓN DE MÉXICO EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA,
MÉXICO, TALLERES GRÁFICOS DE LA NACIÓN, 1929

