

# Ausencia y presencia: el patrimonio cultural museografiado

Lourdes Mondragón Barrios\*

ISSN: 2007-6851

Pp. 2-3.

Fecha de recepción del artículo: junio de 2016.

Fecha de publicación: diciembre de 2016.

Título del artículo en inglés: *Presence and absence: Cultural patrimony displayed in museums*

## Resumen

El patrimonio cultural, revestido de carácter nacional, ha tenido un papel preponderante en nuestra sociedad. Específicamente, nos referimos al que se alberga en los museos de historia oficial, espacios que sirven de escenario y para exhibir determinados bienes materiales, que desde su inmaterialidad son códigos de comunicación que se acompañan de una parafernalia museográfica para establecer un sentido de valor que parte de la construcción de determinados símbolos que buscan detonar en el visitante una memoria compartida, un pasado. En ese tenor, los museos de historia –convertidos en espacios de una conmemoración no compartida– son museos escuelas que evaden generar una experiencia de visita aunque se pueden establecer consumos diferenciados para usuarios diferenciados.

**Palabras clave:** patrimonio, cultural, museo, experiencia, visita, usuarios.

## Abstract

*Cultural patrimony misconstrued as nationalism plays a preponderant role in Mexican society. Specifically, we're alluding to cultural patrimony kept and displayed in museums that support official history standpoints. This places serve as a stage for certain codes, values and symbols that aim to establish or reinforce a collective memory, a sense of legacy. With this in mind, history museums, in particular, can be viewed as nonfunctional commemorative sanctuaries that refuse to engage with their visitors, and thus are unable to generate a memorable experience. By identifying certain sociocultural components involved in this process, we should be able to establish a particular viewpoint of this museums, its contents and audiences.*

**Keywords:** cultural, patrimony, museum, experience, visitors

\*Coordinación Nacional de Antropología, INAH (lourdes\_mondragon@inah.gob.mx).



Interior de la Galería de Historia. © **Fotografía:** Bruno Aceves (2016).

El presente ensayo es una reflexión sobre el papel social del museo y su relación con el patrimonio cultural. Lo anterior se fundamenta en el vínculo que se establece, como estrategia de comunicación, entre el espacio (continente), el discurso museológico (o discurso textual), la narrativa museográfica (o discurso museográfico) y el sujeto que asiste a dichos espacios. Específicamente, se analiza la puesta en valor del patrimonio cultural nacional a partir de la realización de una etnografía en el museo metropolitano Glorieta de la Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad, que desde su fundación en 1960 también ha sido llamado Galería de Historia o Museo del Caracol; el museo recibe este último nombre debido a que su estructura arquitectónica tiene forma de espiral y el recorrido por sus 12 salas es de forma descendente, a través de dos pisos.

### **Los museos y el patrimonio**

Antes de iniciar con la reflexión sobre el papel social del museo y su relación con el patrimonio cultural, para fines de este trabajo se considera pertinente definir qué es y qué se entiende por museo y por patrimonio cultural nacional, ya que existen una gran variedad de definiciones de estos términos, mismas que corresponden a determinados momentos y/o eventos de carácter social o político.

El concepto de museo proviene del latín *museum* y éste a su vez del griego *μουσεῖον* (*mou-seíon*), cuyo significado es “lugar de contemplación” o “casa de las musas” (Alonso, 1999: 28). Sin embargo, dicho concepto se ha modificado a lo largo del tiempo, debido a las dinámicas sociales en las que esa clase de espacios han surgido como reflejo de sociedades y políticas culturales inducidas por los grupos que detentan el poder. Al respecto, en 1895 George Brown Goode señaló al museo como una “institución encargada de preservar” los elementos materiales que una sociedad o grupo signaba con valor excepcional frente a otros (Idem.). En 1929, Maurice Folies consideró que la palabra conservar era la más apropiada para definir al museo, por las características de los elementos que se resguardaban en el espacio (ibid.: 29).

En 1989, durante la XVI Asamblea General de La Haya, se definió al museo como “... una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y presenta para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su medio” (Hernández, 1998: 69). Esta definición perduró hasta 2001, cuando en el artículo ii de sus estatutos el International Council of Museums (Icom) señaló que un museo “... es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y disfrute, las evidencias materiales del ser humano y su medio ambiente” (Icom, 2008).

Tradicionalmente, el museo tenía como funciones el proteger, el conservar y el exponer las colecciones que se encontraban bajo su resguardo. Con base en las exigencias sociales, a dichas tareas se les han sumado otras, como el educar, el interpretar, el investigar y el difundir. Se considera que los anteriores aspectos se desarrollaron para evitar que las exposiciones solamente fueran contemplativas, además de aportar al espectador mayor información sobre las temáticas que en ellas se abordan en cuestión. Esto es, generar una estrategia de comunicación entre el sujeto y el objeto, intencionalmente creada por la narrativa museográfica para que impacte en la memoria del espectador y lo convierta en un sujeto activo a través de la rememorización (Mondragón, 2007: 68).

Lo anterior es totalmente aplicable a los museos tradicionales mexicanos, ya que mediante la observación que el sujeto hace de los objetos que se exhiben se incentiva a los individuos para que se sientan identificados. Eso implica que los objetos sean considerados bienes nacionales que representan un valor social, aunque dicho valor puede variar de acuerdo con los sujetos que los observan, pues aunque la finalidad u objetivo sea transmitir un pasado único, para determinados segmentos sociales pueden ser propios y representativos, pero para otros no (Mondragón, 2007: 75).

De esta manera, podemos decir que los objetos o bienes culturales que se integran a los museos para su exhibición representan “[...] signos, o indicios culturales del tiempo [...] la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad [...]” (Baudrillard, 1999: 84, 86); son evocaciones compartidas para la continuidad (Augé, 1998: 23, 30) con su soporte material, así como recuerdos “oficiales” objetivados, a los cuales se les han establecido significados “útiles”. Por tanto, el museo es

un espacio con una acción social y con fines definidos, es una rememoración de consumo, es una memorización y una conmemoración compensatoria, es la selección de determinados bienes materiales e inmateriales producto de una sociedad o grupo de individuos de un tiempo, que se exhiben totalmente descontextualizados y a los que se les construyen e imponen significados.

En este sentido, creemos que en ese espacio, en particular, se plasma la arbitrariedad cultural, pues se trata de arenas para acciones sociales de imposición que se generan a resultas de las relaciones de poder y de la capacidad jerárquica en la elección de significados culturales de diferentes grupos sociales. De igual forma, se genera violencia simbólica, la que se caracteriza por ser cualquier clase de acción social que se deriva del hecho de que en el seno de la sociedad hay relaciones de fuerza desiguales que, a su vez, se expresan en las relaciones sociales de poder que se estructuran e institucionalizan como modos de dominación (Bourdieu y Passeron, 1996).

En sí, los museos constituyen cierta clase de sedes ceremoniales del patrimonio, espacios de violencia sobre los mismos bienes culturales a resultas de su descontextualización y reordenamiento, que tiene similitudes “con la violencia y ‘reordenamientos’ sociales de las clases dependientes y la apropiación de la riqueza” (Romani, 2002: 111).

De hecho, el museo tiene valores sociales disímiles con base en la percepción que de ellos se tenga, sea mediante la narrativa museológica o bien a través de la forma en que son incorporados en los imaginarios, debido a la narrativa museográfica. Sin embargo, la asignación de valores y significados como representación material del pasado, visible en el presente, es establecida por parte del grupo en el poder con el objetivo de contribuir a la construcción de elementos identitarios. En consecuencia, el bien cultural se desempeña como elemento social, es una representación simbólica que da cuenta de cierta riqueza cultural y desarrollo social que, además, posibilita al Estado-nación a reforzar los símbolos de identidad que le permiten singularizarse ante el mundo y, con ello, mantener una identidad propia e incluso su dominio hegemónico sobre los ciudadanos. En relación con lo anterior, Chastel señala que el patrimonio “está estrechamente ligado a la memoria colectiva y, por ende, a la construcción de la identidad de un grupo o de una sociedad” (citado por Giménez, 2005: 178).

Al respecto, se puede mencionar que los símbolos de la identidad mexicana desde el siglo xix y hasta la actualidad tienen principalmente un sesgo de nostalgia por el pasado indígena y de aceptación de la etapa virreinal (León, 2010: 11-14), sin dejar de lado los hechos de otros periodos de la historia nacional, Florescano menciona que

[...] la consolidación del nacionalismo mexicano a partir de las frustraciones resultantes de la invasión norteamericana y que tendría verificativo a partir de un entramado simbólico que en el discurso se traduciría en la idea de que “los pobladores del país, con todas sus disparidades, estaban unidos por ideales semejantes, compartían un territorio, tenían un pasado común y veneraban emblemas y símbolos que los identificaban como mexicanos [...] (2002: 23)

Sin embargo, a lo largo de la historia nacional han ocurrido distintos eventos y pensamientos que vulneran lo anterior, pero pese a ello especialmente en los museos de corte tradicional<sup>1</sup> se evidencian de manera recurrente las dos características antes mencionadas: la añoranza y tributo al pasado, los símbolos indisociables de la identidad nacional.

En ese tenor, al revisar la historia de los museos en México encontramos que una vez consumada la Independencia y con el general Guadalupe Victoria en el poder, el 18 de mayo de 1825 se decretó la fundación del Museo Nacional con la finalidad de construir una identidad común mediante el establecimiento de los primeros símbolos nacionales, así como mostrar los elementos que caracterizaban el desarrollo cultural del país y que permitirían singularizar al naciente Estado mexicano del resto de otros pueblos. Posteriormente, en 1831, bajo el gobierno de Anastasio Bustamante se decretó la creación del Museo Nacional Mexicano, que tuvo como peculiaridad el concentrar las diversas colecciones que se encontraban dispersas en otros recintos que eran anteriores a la gesta independentista; además, una característica de este museo fue el ubicar la historia prehispánica nacional en la historia universal y exaltar así el glorioso pasado que daba sustento a ese momento, además de evidenciar la existencia de un desarrollo cultural en nuestro país (Witker, 2001: 30-33).

En síntesis, consideramos que los museos se han modificado tanto en su concepto como en sus usos y sus funciones; y también en el tipo y forma de los espacios, en las colecciones y/o materiales a exhibir, en los medios de apoyo y las temáticas, pero sobre todo en los tratamientos expositivos. Sin embargo, pese a todo lo anterior su esencia no ha variado, ya que su fin es exponer y comunicar; al respecto, Giménez (2005: 179) menciona que se “[...] responde a una necesidad de crear o mantener una identidad colectiva mediante la escenificación del pasado en el presente”.

A su vez, la comunicación entre sujeto-objeto se logra a través de tres elementos: el continente (el espacio material-inmueble), el discurso museológico o discurso textual, y la narrativa museográfica o discurso museográfico. Éstos son esenciales para la consolidación del patrimonio cultural de un grupo o sociedad, pues el museo pasa a ser un lugar público de consensos y contenedor de objetos con significados y valores simbólicos para la memoria y el olvido, espacio intangible trasgresor y constructor de imaginarios (Mondragón, 2011: 263). De hecho, los objetos en los museos son códigos de comunicación que transmiten mensajes culturales (Ballart Hernández et al., 2001: 13); se trata de representaciones simbólicas compartidas para la continuidad o el cambio social. En lo referente al patrimonio cultural nacional, Guillermo Bonfil (1993: 21-22) menciona que éste es un

[...] acervo de elementos culturales —tangibles unos, intangibles los otros— que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas... integrado por los objetos culturales que mantiene vigentes, bien sea con su sentido y significado originales, o bien como parte de su memoria histórica.

1. Se entenderá como museo tradicional a todo aquel recinto en los que se transmiten mensajes culturales que van más allá del ámbito privado y sobreponen el ámbito público: recuerdos “oficiales” objetivados, a los cuales se les han impuesto significados para un consumo social generalizado.

Además, señala que el valor patrimonial de los elementos producto de su cultura material e inmaterial se instituyen por su eficacia, con base en una escala de valores establecida por la cultura que los ostenta. Es en este contexto que posibilita filtrar y jerarquizar los bienes del patrimonio que constituyen un legado y, asimismo, se les otorga o no la calidad de bienes susceptibles de preservación, según la relevancia que se les asigna, tanto en la memoria colectiva como en la integración y continuidad de la cultura presente (ibid.: 23). Otro investigador que aborda el tema del patrimonio cultural es Néstor García Canclini (1993: 42), que refiere que “[...] el patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifican, pero suele ser también un lugar de complicidad social”.

Para Josep Ballart y Jordi Juan Tresserras (2001: 11) el patrimonio es lo que heredamos a nuestros descendientes, mismo que puede ser material o inmaterial, y el sujeto lo hace relevante de acuerdo con su contexto, ya que le puede otorgar algún beneficio en el ámbito familiar o social. Sin embargo, esta última definición es útil para la cohesión y el control de los individuos a través de la construcción de un discurso unificador o una historiografía compartida. En ese tenor, Llorenç Prats (1997:1 9-20) menciona que el patrimonio cultural es una construcción social “[...] que no existe en la naturaleza, que no es algo dado [...]”, que es forjado por un sujeto en relación con un proceso colectivo con fines explícitos que no son estáticos, pues responden a las circunstancias e intereses del contexto; esto es, el patrimonio cultural se descontextualiza para recontextualizarse y darle un nuevo sentido, siempre con algún beneficio para quién detente el poder.

En correspondencia con lo anterior, Giménez (2005: 180) señala que el patrimonio cultural “[...] forma parte de las culturas particulares nacionales o regionales como núcleo emblemático y significativo de las mismas”.

Por otra parte, un aspecto relevante que indica el ya citado Guillermo Bonfil (1993: 25) es que no existe un patrimonio cultural afín a todos los mexicanos, debido a la diversidad cultural de nuestro país. Esto se relaciona con los significados y valores que establece cada grupo de individuos en relación con los bienes culturales que le son familiares o con los cuales se identifica; de ahí la diversidad de las políticas culturales y sociales en la escala nacional, estatal, local y regional. Por tanto, cuando se hace referencia a “nuestro patrimonio cultural nacional” se restringe y afirma que “los mexicanos del centro, norte y sur”, el conjunto de los ciudadanos de la nación, otorgamos el mismo significado a los diversos elementos de cultura que abundan en nuestro territorio, o bien que con ellos “todos” nos sentimos identificados.

Sin embargo, en relación con lo anterior el investigador Bolfy Cottom (2004: 94) sugiere que “El reconocimiento de la diversidad de patrimonios no necesariamente es en detrimento de un patrimonio de carácter nacional. Implica dar viabilidad a la diversidad en un contexto donde se apunta a la pretensión de eliminar fronteras”. A su vez, Carlos Alberto Lara (2005: 28-29) hace referencia a que se debe

[...] asegurar que el Patrimonio Cultural sea un patrimonio común; establecer canales de comunicación para una mejor promoción, que incida y tenga relevancia en la vida cotidiana del ciudadano... En la revaloración del Patrimonio Cultural, es fundamental una visión antropológica de la cultura y una visión similar del Patrimonio Cultural, tanto del heredado como del actual, reconocer el justo valor de los sitios, monumentos y declaratorias patrimoniales y promover su adecuado conocimiento... Los efectos de la globalización no son ajenos al Patrimonio Cultural.

De igual forma, este autor menciona que

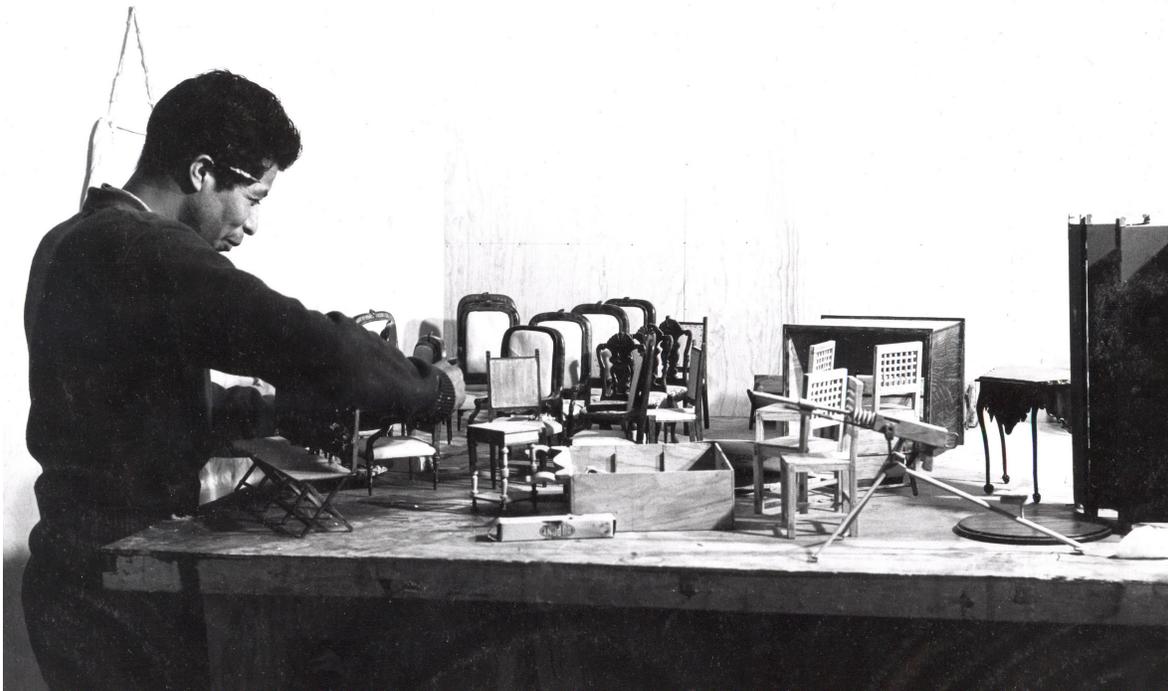
[...] en la actualidad el Patrimonio Cultural es un campo de disenso y conflicto por sus usos económicos y simbólicos, que eufemísticamente se refieren al Estado y la sociedad civil, desdibujando a los protagonistas y sus intereses particulares y colectivos (locales, nacionales o transnacionales), así como sus filiaciones etnoculturales y clasistas." (ibid.:47)

Con base en lo anterior, podemos concluir que evidentemente tanto el uso como la función del patrimonio cultural nacional han variado a lo largo del tiempo, ya que uso y función han sido elaborados en el contexto de las políticas culturales y dinámicas sociales que los grupos en el poder han establecido a lo largo de nuestra historia, que también consideran las relaciones que nuestro país tiene con organismos internacionales, como es el caso del Comité del Patrimonio Mundial de la Unesco, que es el responsable de emitir declaratorias sobre bienes culturales que revisten un valor excepcional para la humanidad y por ello deben ser declarados "patrimonio de la humanidad".

Sin embargo, consideramos que el valor primigenio se ha mantenido de fondo, más allá del concepto "patrimonio cultural de la humanidad", ya que el patrimonio cultural nacional se ha venido conformando a partir de una serie de elementos materiales e inmateriales que se encuentran "próximos" al sujeto. La "proximidad" del sujeto con el patrimonio cultural puede ser de espacio (material) o por el discurso que se construye y transmite (inmaterial). Ambas "proximidades" asignan al sujeto identidad y singularidad frente al otro y objetivan la existencia de patrimonios locales, estatales, regionales (entre muchos otros), además de evidenciar que no todos los mexicanos se identifican con lo que hemos llamado patrimonio cultural nacional.

Mediante una elección en tiempo —espacio una sociedad o un grupo socio— cultural decide que un objeto producto de su cultura es representativo y debe ser valorado de manera excepcional, y por ello lo constituye en un símbolo que se pone en uso como sobresaliente de su identidad. En consecuencia, dichos objetos son capitales simbólicos, ya que son elementos huella o testimonio de su singularidad y desarrollo cultural.

A su vez, los objetos materiales "representativos" serán considerados bienes nacionales, que en algunos casos pueden entrar en uso y desuso, de acuerdo con las dinámicas que establece la sociedad o los grupos en el poder en momentos determinados, o por las políticas que se establecen y



Elaboración de mobiliario para dioramas de la Galería de Historia. © Fotografía: INAH, México (1960).

operan en relación con esos bienes. Esto es, la persistencia de los bienes nacionales que conforman el patrimonio cultural es inherente y dependiente de los sujetos; es una construcción social que puede ser de corto o largo plazo, según el momento o escenario social, con base en la memoria de grupo y cuyo significado estará asociado con otros significados (Mondragón, 2007).

En el caso específico de México, a lo largo del tiempo, el patrimonio cultural nacional ha contado y cumplido con funciones diversas en el ámbito político, social, económico y académico, pero siempre ha tenido como eje la generación de una memoria única para una serie de sujetos, que se ha construido a partir de elementos materiales que suelen ser huella o testimonio de tiempos pasados y que son descontextualizados para adquirir una nueva contextualización. En consecuencia, el uso de estos elementos materiales como valor primigenio se ha reinterpretado para un consumo común o grupal a través de su exhibición en un recinto expositivo con el objetivo de que emitan un nuevo mensaje cultural, ya que la nueva la significación construirá una memoria de recuerdo (Paz Arellano, 1999: 37).

### **Los museos y el patrimonio cultural**

En México la manipulación intencional de símbolos ha constituido el valor de los museos como instrumento de creación y fortalecimiento del Estado-nación, pues la búsqueda de una identidad nacional implicó la idea de que todos los ciudadanos se unieran en torno al mismo patrimonio cultural

(Kaplan, 1993: 103). Pero ¿cuál es el rol social del museo en relación con el patrimonio cultural? Al respecto muchas serían las respuestas, debido a las diversas ópticas que versan sobre el museo y el patrimonio cultural; sin embargo, creemos que toda expresión social tiene una lógica simbólica que les permite a los hombres entender los hechos y dar sentido a sus formas de vida colectiva (Marion, 1999: 8-9). Por tal motivo, la cultura y el patrimonio cultural que se presenta e interpreta en un museo conduce a los sujetos a la rememoración, memorización y conmemoración de eventos y personas-personajes. Son piezas clave los objetos materiales producto de un tiempo, mismos que pasan a ser huella y testimonio, elementos esenciales en la vida cotidiana, debido a que existe “[...] un fuerte apego a un conjunto de valores seguros, a códigos simbólicos que, bajo formas diversas, aparecen en todas las comunidades [...] demostrándose [...] la persistencia de una homogeneidad cultural” (ibid.:9) consensuada o impuesta.

Sin duda, los museos son receptáculos de ideologías y prácticas culturales que se constituyen en espacios organizados donde se encuentran colecciones de símbolos que se han declarado normativos y que son intérpretes de cómo y por qué el sujeto comprende esas simbolizaciones (Coffe, 2008: 262). En ese tenor, los museos son la expresión institucional donde se hace patente la patrimonialización selectiva del pasado (Giménez, 2005:179). Por tanto, el museo es fundamental para el afianzamiento de la cultura y en la construcción del patrimonio cultural de un grupo o sociedad, ya que pasa a ser un lugar público de consensos y contenedor de objetos con significados y valores simbólicos para la memoria y el olvido, es un espacio trasgresor y constructor de imaginarios, es “el fruto de la memoria y del olvido, de un trabajo de composición y de recomposición que refleja [...] la espera del futuro sobre la interpretación del pasado” (Augé, 1998: 47), debido a que los objetos contienen códigos de comunicación mediante los cuales se pueden construir los mensajes culturales deseados o acordes al contexto (Ballart Hernández et al., 2001: 13). Esto es, los objetos y eventos históricos son representaciones simbólicas para la persistencia o la transformación social.

En el museo existen tres elementos que se consideran básicos para transmitir y para afianzar los valores de los elementos que se reconocen y exhiben como patrimonio, mismos que ya hemos mencionado, como es el continente, espacio que encierra una atmosfera de sacralización; el discurso museológico, también llamado discurso textual, que es constructor inmaterial de significantes o resignificantes; y la narrativa museográfica o discurso museográfico, materialización de los significados a través de símbolos y de una estrategia de comunicación. Estos tres elementos tienen como característica ser formas materiales que integran inmaterialidad; es decir, son capitales económicos y capitales simbólicos a ser desplegados por un determinado grupo o sociedad.

Si bien el discurso museológico es la base de cualquier exposición, el papel de la narrativa museográfica no es menor, ya que esta última es la puesta en valor de los objetos patrimoniales, es la presentación de los bienes y eventos culturales que evidencian la riqueza e identidad de una sociedad o grupo de individuos. Dicha riqueza se expresa mediante los materiales museográficos empleados, mismos que despliegan el capital económico en cuestión, así como el valor simbólico construido

en relación con los objetos; es decir, el capital simbólico como un universo determinado por algunos elementos elegidos para ser exhibidos. La conjugación de ambos elementos servirá para imponer significados, para compartir una memoria y generar un olvido, además de sustentar la identidad y la singularidad entre determinados individuos.

De manera particular, la narrativa museográfica articula al objeto como presencia y como ausencia. Al estar descontextualizado no tiene una misma identidad en cuanto a cómo es usado y cómo es percibido por el sujeto, pero a pesar de ello “[...] se presenta como la expresión de una memoria colectiva que consolida a un grupo” (Augé 1998: 56). Por tanto, los bienes culturales transmiten códigos adquiridos mediante el aprendizaje social, ya que comunican y son reconocidos por un grupo. Además, como hemos mencionado el museo es un medio de comunicación, ya que las exposiciones son espacios para la acción simbólica, son espacios de transmisión en los que la puesta en escena de los objetos (sean patrimoniales o no) comunica mediante formas, colores y estéticas. Por ello, el diseño de un espacio de exposición, la selección y la colocación de los elementos en él, son mensajes que conforman narrativas o discursos, ya que la interacción entre el objeto y su puesta en escena contiene símbolos a través de los cuales se busca comunicar; por ende, en toda exposición el objeto presenta una nueva contextualización. Sin embargo, se ha observado que el visitante, quien en la mayoría de los casos deambulará solo pero no libremente por las salas expositivas o temáticas diseñadas de manera intencional a través de la narrativa museográfica generalmente consume desde una óptica tradicional toda aquella información que mediante los tipos diversos de cédulas u otros materiales se presentan en su recorrido. Estos formatos tienen como característica principal una fuerte carga estética y se elaboran con materiales innovadores. Pero en la mayoría de los casos son poco funcionales y con información excesiva; no son leídos debido a la abundancia de tecnicismos, a la insuficiencia de tiempo y al nulo interés que alcanzan a despertar en el sujeto. Cabe mencionar que, debido al poco éxito que se ha obtenido con la presentación de información escrita, se ha invertido en tecnologías o juegos visuales, cuando el problema de fondo es que seguimos llamando al visitante “público general” y que las actividades o talleres que se ofertan son simples pasatiempos, aunadas a las carentes políticas de visita en los recintos.

Por otra parte, nos hemos percatado que los recintos expositivos se enfrentan en la actualidad a la búsqueda de estrategias eficientes de conservación y de protección para los bienes que resguardan, principalmente los que se encuentran en exhibición, y esto ha provocado que se impida el ingreso de cuadernos, libretas, plumas y lápices —entre otros utensilios de trabajo— que el sujeto emplea para realizar anotaciones de lo que observa, ya que en algunas ocasiones dichos materiales se han usado para dañar el mobiliario museográfico. Aunado a lo anterior, en su plan anual para el ciclo escolar el sistema educativo nacional establece que, bajo el esquema de educación-cultura, los educandos visiten los museos, sobre todo en las fechas conmemorativas de algún acontecimiento histórico nacional, pero debido a la inadecuada dirección de la actividad los estudiantes sólo se limitan a transcribir las cédulas y con ello se rompe la intencionalidad de que el museo se disfrute, trayendo

como consecuencia que la actividad resulte aburrida y los alumnos eventualmente produzcan algún daño a los objetos expuestos y a la infraestructura museística. De ahí que estos espacios eviten que los estudiantes ingresen con dichos utensilios y esta situación se observe en forma recurrente en nuestro caso de estudio.

Contrario a lo anterior, existe otro tipo de público que en su tiempo libre asiste a los museos con fines de experiencia. Estos visitantes se caracterizan por observar con mayor detenimiento los objetos y permanecer más tiempo en el recinto, así como realizar anotaciones sobre su estancia; sin embargo, este tipo de público se ha visto afectado por las políticas establecidas por algunos recintos durante la visita, como es la prohibición de cuadernos, libretas, etc., para hacer apuntes.

La presencia de un amplio espectro de visitantes nos lleva a sugerir la necesidad de buscar disposiciones que permitan a los diversos públicos cubrir sus expectativas de visita, ya que, reiteramos, no existe un “público general”.

Con base en lo antes expuesto, sería conveniente analizar y/o estudiar si la visita a un museo genera vivencia o experiencia en el sujeto. Por ejemplo, los museos interactivos —que algunos autores desconocen como museos debido al “tipo de colección” que albergan— han desarrollado con mayor éxito una serie de estrategias que permite generar en el sujeto una experiencia de visita, situación que en los museos tradicionales es mínima o inexistente. Por tanto, nuevamente nos preguntamos ¿cuál es el rol social del museo y su relación con el patrimonio cultural?

A su vez, el museo tradicional exhibe al objeto en su nueva contextualización como evocación y conmemoración que además transmite mensajes culturales de recuerdo y memoria, presencia de la ausencia concentrada en la observación (Ricoeur 2003: 27), pero de esta manera sólo genera vivencia y no experiencia. Si bien los elementos que conforman el patrimonio cultural son símbolos de identidad que a través de los museos se presentan para que el sujeto los consuma, esto se limita a la esfera de la vivencia y el disfrute, ya que la experiencia no se alcanza debido a los tecnicismos de los materiales textuales y a que se sigue manteniendo la idea de “público general”.

Por otra parte, el sujeto establece comunicación en el plano visual con el bien cultural. Para el caso de los museos de carácter histórico o tradicionales, esta comunicación se genera desde el plano de la emoción y de la evocación, ya que la memorización y conmemoración se han aprendido socialmente, pero como violencia simbólica desde el ámbito oficial. Por ende, la percepción e interpretación o reinterpretación que realiza el sujeto de lo observado está en estrecha relación con la memoria. Recordemos que el visitante contrasta lo que ve con aquello que le trae recuerdos o le es significativo, ya que la exhibición —reiteramos— es un espacio para la acción simbólica y para la construcción de significados (idem.).

Al analizar en 1970 una exposición de fotografía desde el punto de vista de la semiología del significado, Ronald Barthes (citado en Betancourt s/f.: 7) señaló que las exposiciones construyen valores y cómo éstos son construidos a través de una oculta agenda ideológica, ya que si bien la semiología de la comunicación estudia mensajes deseados, por su parte, la semiología del significado estudia

mensajes no deseados, como los que encontró Barthes en su estudio. Ambos tipos de mensajes se encuentran en una exposición; por tanto, el museógrafo (más allá del museólogo) puede procurar no ser un mero reproductor de sentidos, sino producir con la exhibición un nuevo efecto de significados “reales” o “ficticios”. De esta manera, el museo como espacio para la comunicación induce al visitante para que a través de la exposición interprete o reinterprete aquellos bienes descontextualizados-contextualizados y exhibidos de manera estética a partir del recuerdo y de la memoria que le pueden evocar dichos bienes; además, el visitante afirma su capital económico y su capital simbólico, su memoria consensuada, pese a la imposición de significados y violencia simbólica que se produce mediante la narrativa museográfica.

Al respecto de la violencia simbólica en un museo, ésta se considera como “[...] las formas como los integrantes de una sociedad vislumbran los objetos, les aportan un sentido especial, un significado propio de su cultura como parte de su identidad social” (Salazar 2007: 3-4).

Por otra parte, el patrimonio cultural desplegado a través de la narrativa museográfica se representa a través de algunos bienes culturales que se seleccionaron de un universo por su relevancia histórica y por ser distintivos socialmente, a los cuales se les asignó un significado excepcional. Pero éste puede cambiar para adquirir un nuevo significado acorde a las necesidades del grupo que detente el poder, lo que conlleva a un cambio de significados de acuerdo con un contexto específico. A su vez, la permanencia o vigencia de los bienes es dada por las necesidades del grupo, ya que el signo existe desde el momento en que es conocido y porque está en la posibilidad de sustituirse por otro (Foucault, 2007: 65). Por ende, la museografía es un medio de comunicación de elementos identitarios a través de la puesta en valor y uso del patrimonio cultural como conmemoración.

En ese tenor, los elementos que se seleccionaron cambian su significado primigenio para adquirir uno nuevo acorde con las necesidades del grupo que detenta el poder, siempre que éste de cuenta del desarrollo cultural del grupo y del valor que se le asigna al pasado, pues al parecer “[...] todo objeto antiguo es bello simplemente porque ha sobrevivido y se convierte por ello en signo de una vida anterior”; sin embargo, el objeto es “abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto [...]”, ya que representa “imágenes deseadas” (Baudrillard, 1999: 94, 97, 98, 100). En síntesis, se produce olvido y se fabrica memoria, además de configurar imaginarios (Gilberto Giménez, 2006, comunicación personal).

A su vez, de acuerdo con la definición de patrimonio cultural intangible o inmaterial que establece la Unesco (2003: 2), podemos considerar al museo como un espacio cultural a través del cual se evidencian conocimientos y técnicas de un grupo; además, el valor que se le asigna como recinto que contiene elementos de carácter histórico implica que ha pasado de generación en generación, por lo que hay que agregar un uso social del espacio. Lo anterior nos permite señalar que los museos son propiedad de todos y de nadie, son usados por todos y por nadie, y esto establece una estrecha relación con la concepción y el uso que hacen los distintos segmentos sociales del espacio de acuerdo con sus intereses y con su respuesta a la imposición de significados, ya que a aquellos elementos a



Mobiliario de dioramas de la Galería de Historia.  
© **Fotografía:** Bruno Aceves (2016).

los que se asigna el valor de bienes patrimoniales culturales se les resalta a través de su exhibición en lugares públicos; de esta manera, se busca que el sujeto evoque y sacralice lo observado, siendo así que estos recintos se convierten en lugares de memoria de consenso.

En consecuencia, un evento o elemento del pasado de nuestro país es un recuerdo que

[...] configura en el presente un acontecimiento pasado en el marco de una estrategia para el futuro sea inmediato o a largo plazo [...] También es posible concebirlo como una movilización del pasado al servicio de un proyecto personal (plan de vida) o colectivo, proyecto que conlleva las condiciones de recuerdo del acontecimiento memorizado (Candau, 2002: 31-32).

### **La puesta en valor del patrimonio cultural**

Al inicio de este trabajo mencionamos que presentaríamos una reflexión sobre el papel social del museo y su relación con el patrimonio cultural mediante el análisis de la puesta en valor de elementos materiales en la Galería de Historia o Museo del Caracol, a la que algunos autores la han definido como formalista, conforme a la tipificación sugerida por James Clifford (1999), y con base en el tratamiento que se le asigna a su colección y su narrativa; a la vez, debido a la temática que aborda se la considera de corte tradicional, pero también poco tradicional por su tipo de colección, ya que se

entiende que ésta no tiene un valor histórico o de arte al estar integrada por figuras de barro elaboradas en los sesentas de la década pasada. Pese a lo anterior, ambos elementos se conjugan y se han conformado como parte del patrimonio cultural nacional.

La Galería de Historia se ubica en la primera sección del Bosque de Chapultepec, específicamente en el cerro del mismo nombre, lugar que destaca por poseer diversos valores implicados, que incluyen el desarrollo cultural y uso que ha tenido desde la época prehispánica, el haber sido escenario de algunos eventos históricos y estar en un espacio inmediato al Castillo de Chapultepec, monumento histórico y albergue del Museo Nacional de Historia.

A lo largo de sus doce salas la Galería exhibe la historia del México de finales del Virreinato hasta la promulgación de la Constitución de 1917. Cabe mencionar que debido a que el museo se encuentra en la ladera del cerro, el recorrido es descendente e implica dos niveles (pisos). Dadas las características topográficas donde se asienta, el inmueble tiene forma de espiral, y de ahí la asignación de Museo del Caracol. En un recorrido secuencial de carácter histórico sus salas abordan cinco temáticas, que para una mejor comprensión se distinguen unas de otras mediante colores e iconos.

Es relevante señalar que se trata del primer museo didáctico para niños de nuestro país. Fue creado en la década de los años sesenta del siglo xx por instrucciones del entonces secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, con el objetivo de exponer la historia de una manera accesible para los niños y como parte de una política educativa federal del presidente Adolfo López Mateos (Iannini, 1988: 50).

Abundando en torno al contexto de su creación, cabe mencionar que, como parte de la política educativa, durante el gobierno del presidente Adolfo López Mateos se proyectó generar espacios extraescolares para reforzar la enseñanza de la historia y la transmisión de los símbolos nacionales, y por ello los museos se consideraron una oportunidad para alcanzar tales objetivos. Aun cuando el Museo Nacional de Historia, fue trasladado en 1944 al Castillo de Chapultepec, durante el gobierno del presidente López Mateos se consideró que la colección que exhibía no aportaba suficiente información sobre los hechos históricos considerados de mayor relevancia en la historia nacional. Por ello, con el objetivo de contar con un espacio didáctico y de divulgación de la historia que apoyara los elementos exhibidos en el Museo Nacional de Historia, se ordenó la construcción de una Galería de Historia (Ibid: 51), cuya obra estuvo a cargo del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) (Hernández, s/f: 8). Esto es, la Galería de Historia fue concebida como un antesala del Castillo de Chapultepec, donde el visitante contemplara y entendiera de manera lúdica algunos pasajes de la historia nacional y obtuviera mayores herramientas para comprender lo que observaría en el Museo Nacional de Historia. Lo anterior nos permite entender el nombre oficial de la Galería de Historia o Museo del Caracol: “Galería del Museo Nacional de Historia. La lucha del pueblo mexicano por su libertad”.

El espacio que se asignó para la construcción del museo fue un pequeño lienzo charro que perteneció al Colegio Militar cuando sus instalaciones estuvieron por tercera ocasión (1882-1913)

en el Castillo de Chapultepec, y que por ende, para la década de los sesenta era poco usado. Otro factor que influyó fue su cercanía con el Castillo de Chapultepec, que desde 1944 alberga al Museo Nacional de Historia. La superficie circular del lienzo fue aprovechada en la construcción del inmueble, que como ya se señaló, propicia una circulación continua y desciende en una pendiente apenas perceptible por los visitantes. Aunado a lo anterior, el bosque fue estratégico para la proyección de este nuevo museo por varios aspectos; uno de ellos se vincula con la afluencia natural de personas que lo visitan, por lo que no se requiere promoción para el museo; otro aspecto más tiene que ver con el aprovechamiento del paisaje y las características arquitectónicas del inmueble, ya que en lugar de paredes tiene cristales que permiten a los visitantes no perder el contacto visual con el bosque, a la vez que evita la sensación de encierro (Pedro Ramírez Vázquez, 2001, comunicación personal).

Con el objetivo de que los niños, jóvenes y adultos que visitaran las 12 salas se sintieran participantes del proyecto de nación (inah, 2001: 3-4), la museografía de la Galería se concibió como un espacio que transmite y enseña la historia mediante la escenificación y representación contextual con dioramas y maquetas de barro de hechos significativos y personajes históricos, además del empleo de narraciones. El artífice del guion histórico fue Arturo Arnaiz y Freg, que contó con la participación de un grupo de especialistas en la materia (Iannini 1988: 52). La construcción del continente estuvo a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, mientras que en la museografía participaron el escenógrafo Julio Prieto y el museógrafo Iker Larrauri. El escultor José Chávez Morado aportó dos obras: la puerta de cancel de la entrada, elaborada en bronce, que simboliza la fusión de la cultura europea y la cultura indígena; y el recinto de la Constitución, que exalta el texto fundacional de la moderna nación mexicana. Mario Cirett fue el responsable de la elaboración de las maquetas y coordinador del grupo de artesanos que manufacturaron las más de 600 piezas de terracota que se ubicaron en los dioramas y las maquetas (Hernández, s/f: 8), que son elementos fundamentales de la exhibición del museo.

La construcción de la Galería dio inicio el 1 de mayo de 1960 y concluyó el 20 de noviembre de ese año (Iannini, 1988: 53-57). Al día siguiente de su conclusión, el presidente Adolfo López Mateos inauguró la Galería de Historia. Cabe mencionar que el objetivo de creación de la Galería, que pretendía establecer una antesala histórica de acceso de los visitantes al Castillo de Chapultepec, no se alcanzó durante 18 años debido a que el Museo del Caracol dependía administrativamente del CAPFCE. Finalmente, en 1978, la Galería pasó a formar parte de los inmuebles bajo custodia del inah (inah, 2001: 4-7).

Es relevante mencionar que la Galería se cerró en el 2001 para llevar a cabo tareas de reestructuración museográfica y mantenimiento arquitectónico. La reestructuración museográfica tuvo tres objetivos básicos: el primero fue el retiro de todo aquel material no original de los años sesenta, que rompía con el discurso museológico y generaba ruido visual; el segundo se centró en recuperar su vocación primigenia, mostrar de manera lúdica diferentes pasajes de la historia de México y con ello recobrar su público infantil; y el tercero fue la incorporación de gráficas de apoyo y nuevas tecnologías.

El Museo del Caracol recibe anualmente un número cuantioso de visitas de grupos de escolares, principalmente de educación básica, así como de niños y jóvenes estudiantes que asisten individualmente para cumplir con alguna tarea, que puede implicar desde la simple visita al espacio hasta la toma de notas de algún tema en particular o varios de ellos. Las visitas grupales e individuales al museo parten del supuesto de que se refuerza lo aprendido y/o atendido en el aula y en los libros de texto gratuito, conforme a lo estipulado en los programas educativos de la Secretaría de Educación Pública (sep). Al respecto, se considera que este espacio museístico es un transmisor del discurso oficial del Estado, ya que través de su colección y narrativa se mantiene vigente la idea de identidad nacional.

En ese sentido, la Galería de Historia presenta patrimonio inmaterial, ya que se tratan representaciones de eventos históricos que se rematan en el recinto de la Constitución, que es uno de los primeros altares a la patria y que, además, resguarda en una urna de plata un facsímil de la Carta Magna; por ello, el museo es la representación del discurso oficial que el Estado ha creado para establecer el consenso público del pasado, de los “buenos eventos”, que son piezas fundamentales de la identidad nacional. Las fechas, los hombres y los nombres son recurrentes en el recorrido del museo, ya que la visita a sus salas implica un recorrido por la historia nacional escenificada en pasajes con héroes, héroes “nacionales”, los que evidentemente se caracterizan por su fuerza sobrenatural, su valor en las contiendas y su sacrificio que los llevó hasta la muerte (Henderson, 1997: 109, 112). El diseño museográfico los presenta como si fueran seres superiores que sobrepasan el tiempo-espacio (Navarrete y Olivier, 2000: 7-8), sujetos extraordinarios que implícitamente están permeados por la subjetividad colectiva (Mondragón 2005: 10). Desde una perspectiva crítica, se les puede observar como seres necesarios para la sociedad y para el grupo hegemónico, ya que son pieza clave para una identidad colectiva (Savater, 2000: 192-193). En síntesis, estos personajes son sujetos que se seleccionaron y emplearon dentro de un colectivo para mantener una coerción social a través de un discurso de exaltación.

Por tanto, la Galería mantiene como una constante la rememorización como elemento fundamental de comunicación con los sujetos mediante la narrativa textual y sonora. Por su parte, la memorización se alcanza a través de las escenificaciones de los dioramas y las maquetas. Y la conjugación de la rememorización y la memorización logra la conmemoración.

La Galería de Historia es un museo tradicional de historia nacional que es la sacralización del pasado; por ende, es el reflejo de un Estado pero no de una sociedad. Sin embargo, al recorrer el recinto, debido a la presentación y representación que se hace del patrimonio cultural nacional, el sujeto recibe nuevos significados de los hechos históricos y los personajes (héroes) que han sido reelaborados en el ámbito público para su consumo en el ámbito privado, y así simboliza su mundo, su espacio y su tiempo, a la vez que construye una identidad legitimada que, además, genera imaginarios colectivos. En ese sentido, la autora Marisa González (2011: 1-2) menciona que

[...] los museos siguen siendo potentes aparatos visuales e ideológicos cuyos mensajes afectan a la acción de los sujetos. Los relatos que circulan en los museos históricos no sólo describen el pasado, también

operan sobre el presente: ordenando, jerarquizando y evaluando una realidad muy compleja [...] Porque los museos son espacios de creación y recreación de memorias colectivas e identidades y también pueden ser “zonas de contacto” (Pratt, 1992: 6-7), lugares donde conocer y reconocer las estrategias de dominación y resistencia que constituyeron a los sujetos en el pasado y, sobre todo, que los definen en el presente (Clifford, 1999: 238 y 264).

A manera de resumen, se puede mencionar que la puesta en valor del patrimonio cultural presentado y representado en la Galería de Historia se conforma por la escenificación de los “principales” eventos históricos acaecidos en nuestro país, mediante dioramas y maquetas que contienen figuras humanas de barro a escala. Los dioramas se acompañan de narrativa textual y sonora, mientras que las maquetas únicamente se apoyan en narrativas textuales; sin embargo, los dos elementos tienen una característica común: su diseño induce más a la observación que a la lectura, por lo que nos hemos percatado que es la que predomina entre los sujetos que asisten al espacio, ya que su ausencia se hace patente en la observación a manera de evocación (Ricoeur, 2003: 27). Además, estas escenificaciones están permeadas por una serie de símbolos, que en algunos casos les son comunes a los visitantes nacionales desde la infancia; esto es, la memoria, la rememorización y la conmemoración son ejercicios ineludibles para el sujeto que asiste al museo. En otras palabras, “[...] el museo no es cualquier lugar, es un lugar políticamente importante [porque nos hace] creer que lo que allí se expone es la representación de la realidad acontecida” (González 2011: 16-17).

A su vez, algunos especialistas han señalado que los objetos que se exhiben en el museo no representan una riqueza cultural, ya que su “antigüedad” data de la década de los años sesenta, mientras que otros los consideran patrimonio moderno, o bien, patrimonio de culturas populares, por las figuras de barro elaboradas por los artesanos.

Con base en lo que menciona Romani de que los museos constituyen cierta clase de sedes ceremoniales del patrimonio, espacios de violencia sobre los mismos bienes culturales a resultas de su descontextualización y reordenamiento, que tiene similitudes “con la violencia y ‘reordenamientos’ sociales de las clases dependientes y la apropiación de la riqueza” (2002: 111), podemos afirmar que la Galería de Historia tiene patrimonio cultural nacional, ya que la presentación y representación de éste (debido a los materiales empleados y lo lúdico de ellos) evidentemente genera patrimonio, fortalece al Estado - nación y permite a los individuos identificarse y/o singularizarse. Entonces, los bienes que conforman el patrimonio pueden ser por peso y tamaño, pero también por el impacto que tienen en una sociedad y los efectos que causan en ella. De ahí la elección que hace el grupo en el poder de materiales, personajes y eventos para considerarlos “patrimonio”, ya que como menciona Llorenç Prats (1997: 19-20) el patrimonio cultural es una construcción social “que no existe en la naturaleza, que no es algo dado”, éste es formado por un sujeto en vinculación con un proceso colectivo, con fines determinados que son dinámicos, que expresan las circunstancias e intereses del momento.

En ese tenor, el discurso museológico construido desde la “inmaterialidad actual de los hechos”, es una selección de aquellos eventos que se consideraron representativos y acordes a las políticas del momento y que se escenificaron a partir de una estrecha vinculación con el discurso museográfico para evidenciar los significados “comunes para todos”, para contribuir al fortalecimiento de una memoria y una identidad compartidas a manera de “buenos recuerdos”, ya que la representación de la historia pasada a través de los objetos de memoria conlleva al recuerdo que se tiene en la mente de una cosa ausente (Ricoeur, 2003: 14), al menos en la cotidianidad. Por tanto, la Galería es la representación de una realidad anterior, manipulada, memoria del pasado, del hecho ausente (ibid.: 22).

## Conclusiones

Todas las sociedades cuentan con elementos materiales e inmateriales que tienen como función diferenciarlas de “los otros”. Pero no todos los elementos que se poseen son útiles, ya que solamente algunos serán elegidos o impuestos y se les construirán valores simbólicos determinados y necesarios para ser conmemorados con base en un uso social con fines definidos o conforme a las estructuras de poder, por lo que la selección de bienes se encuentra estrechamente relacionada con el uso, no con los valores diversos de los que siempre se habla (estéticos, históricos, etc.), ya que la función de uso que se construye es para generar patrimonio cultural nacional.

A su vez, la intencionalidad, en cuanto a la construcción del patrimonio cultural, se ve reflejada en la rememoración, memorización y conmemoración; por tanto, el espacio museístico se convierte en un lugar de memoria de consenso, espacio público de representaciones simbólicas y contenedor de objetos y/o piezas de capital simbólico, y de violencia simbólica por parte del grupo que detenta el poder con base en las necesidades del momento y que establece para ello políticas culturales a las que se ciñen dichos espacios.

En ese tenor, la relación que establece el sujeto con el objeto en la Galería se diseñó con una clara intencionalidad que a partir de una estrategia lúdica induce al visitante que observa un diorama o una maqueta y lo persuade mediante la escenificación de los eventos y los personajes, fija en su memoria hechos históricos, fechas y nombres-héroes, eventos de una historia pasada de una memoria histórica evidentemente representa en su mente el recuerdo de su ser, su historia y su país, discurso creado en la década de los años sesenta pero con vigencia actual.

A su vez, la relación entre sujeto-objeto se establece de manera diferencial, ya que los objetivos de la visita son variables, además de que no se comparten los mismos códigos. Simultáneamente, en los museos se apuesta porque que estos códigos sean elementos que revisten un valor excepcional, que caracterizan a una sociedad o grupo, y que dan cuenta de aspectos diversos de su desarrollo cultural, además de que les permiten singularizarse y evidenciar una memoria e identidad compartida, a pesar de que dicho patrimonio esté recontextualizado y reinterpretado.

Por otra parte, el ejercicio realizado nos permite observar el impacto que tiene la puesta en

valor de los bienes considerados patrimoniales, así como reflexionar sobre la posición que el museo tiene con y en la sociedad, ya que algunas veces la interacción que se genera con los sujetos trastoca el ámbito social al generar una memoria selectiva con símbolos que les permiten asociar un recuerdo e imagen como representación y pasado que se significa, se resignifica y constituye un conjunto de valores sociales, pues sirve para configurar nuevos elementos identitarios y, por tanto, juega un papel preponderante en la construcción de la identidad social y del patrimonio cultural, ya que son materias de manipulación por parte de ciertas colectividades de acuerdo con sus intereses y necesidades.

En síntesis, el patrimonio cultural es un conjunto de elementos culturales tangibles e intangibles que, en un contexto determinado, una sociedad determinada considera o fija como “suyos” a través de la asignación de un significado establecido con base en una escala de valores y una memoria colectiva. El patrimonio cultural es una construcción social, urdimbre de significados desplegados de forma tangible e intangible que son empleados de distintas maneras por diversos individuos.

## Bibliografía

- Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Paidós.
- Ballart Hernández, Joseph, Tresserras, Jordi Juan I (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Madrid: Ariel.
- Baudrillard, Jean (1999). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- Betancourt Mellizo, Julián (s/f.). *Museo, comunicación y educación*. Recuperado de <http://www.redpop.org/publicaciones/museocomunicacion.html>
- Bonfil Batalla, Guillermo (1990). *México profundo. Una civilización negada*. México: CONACULTA, Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1993). “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”. En Florescano, Enrique (comp.). *El patrimonio cultural en México* (pp. 19-39). México: CNCA-Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría de la enseñanza*. México: Distribuciones Fontamara.
- Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Edit. Gedisa.
- Coffe, Kevin (2008). “Cultural inclusion, exclusion and the formative roles of museums”. *Museum Management and Curatorship*, vol. 23 (n.º 3), pp. 261-279.
- Cottom, Boly (2004). “Diversidad y enfoques del patrimonio cultural”. En *Cuadernos de patrimonio cultural y turismo* [Número 8] (pp.85-97). México: CONACULTA.
- Fernández, Luis Alonso (1999). *Museología y Museografía*. España: Ediciones del Serbal.
- Florescano, Enrique (2002). *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Editorial Taurus.
- Foucault, Michel (2007). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, Néstor (1993). “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En Florescano, Enrique (comp.). *El patrimonio cultural en México* (pp. 41-61). México: CNCA-Fondo de Cultura Económica.

- Giménez, Gilberto (2005). "Patrimonio e identidad frente a la globalización". En *Cuadernos de patrimonio cultural y turismo* [Número 13] (pp.177-182). México: CONACULTA.
- González de Oleaga, Marisa (2011). "Mirar desde arriba. Hacer y decir en los museos históricos de América latina". En Bohoslavsky, Ernesto, Geoghegan, Emilce y González, María Paula (coords.). *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina. Actas del taller de reflexión*. Argentina: Trama-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Henderson, Joseph (1997). "Los mitos antiguos y el hombre moderno". En Caralt, Luis de (ed.). *El hombre y sus símbolos* (pp. 103-156). España: Editor , Biblioteca Universal.
- Hernández, Francisca (1998). *Manual de museología*. España: Editorial Síntesis.
- Hernández Murillo, Alfredo (s/f.). *Galería de Historia, Museo del Caracol. Guía del maestro*. [Serie Material de apoyo para maestros]. México: CONACULTA-INAH- Asociación de Amigos de la Galería de Historia A.C.
- Iannini, Humberto (1988). *Charlas con Pedro Ramírez Vázquez*. México: UAM-Azcapotzalco, Edic. Gernika.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (1995). *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*. México: INAH.
- \_\_\_\_ (2001). *Galería de Historia/Museo del Caracol*. Documento mecanoscrito. México: INAH.
- International Council of Museums (2008). *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. *Icom.museum*. Recuperado de [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html)
- Kaplan, Flora E.S. (1993). "Mexican Museums in the Creation of a National Image of Tourism". En Nash, June C. (ed.). *Crafts in the World Market: The Impact of Global Exchange on Middle American Artisans* (pp. 103-124). Estados Unidos de América: State University of New York Press.
- Lara González, Carlos Alberto (2005). *El patrimonio cultural en México. Un recurso estratégico para el desarrollo*. México: Fundación Universitaria de Derecho-Administración y Política, S.C.
- León O'Farrill, Israel (2010). *Nacionalismo de Estado e indigenismo en México: Una discusión viva* [Boletín AFEHC, n.º46, publicado el 04 septiembre 2010]. Recuperado de [http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi\\_aff&id=2499](http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=2499)
- Marion, Marie-Odile (1999). *El poder de las hijas de luna*. México: CONACULTA-Plaza y Valdez Editores.
- \_\_\_\_ (1999b). "Presentación", en Cuicuilco. *Cosmovisión e ideología. Nuevos enfoques desde la antropología simbólica* [Nueva época], vol. 5(n.º 12), pp. 7-12.
- Mondragón, Liliana (2005). *La Multiplicidad de voces de la otredad en los intentos suicidas* (Tesis de Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales, México.
- Mondragón, Lourdes (2007). *Mitos e historia en la construcción del patrimonio cultural*. El Castillo de Chapultepec y los niños héroes (Tesis de Doctorado en Antropología). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- \_\_\_\_ (2011). "El patrimonio cultural del Castillo de Chapultepec a través de su evidencia material". En Wiesheu, Walburga, Fournier, Patricia (coords.). *Perspectivas de la Investigación Arqueológica IV* (pp. 253-269). México: ENAH.

- Navarrete, Federico, Guilhem, Olivier (2000). *El héroe entre el mito y la historia*. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-UNAM.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Francia: UNESCO.
- Paz Arellano, Pedro (1999). *El otro significado de un monumento histórico.*, México: INAH [Colección Divulgación].
- Prats, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. España: Editorial Ariel.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. España: Editorial Trotta.
- Romani, Rubén Darío (2002). "La institución museo en Mendoza: El Museo Provincial de Bellas Artes". *Huellas: Búsquedas en Artes y Diseño*, n.º 2, pp. 107-118.
- Salazar Exaire, Celia (2007). "Los capeamientos, una forma de violencia simbólica en la Puebla de los Ángeles". En Fournier, Patricia, Millán, Saúl y Olavarría, María Eugenia (coords.). *Antropología y simbolismo*. México: CONACULTA-INAH-UAM-Programa para el Mejoramiento del Profesorado-SEP.
- Savater, Fernando (2000). *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica* [Volumen 316]. España: Ediciones Destino [Colección Destino].
- Witker, Rodrigo (2001). *Los Museos*. México: CONACULTA. [Colección Tercer Milenio].