

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Curador, mediador, intérprete: roles cambiantes en el campo de la educación patrimonial

Manuel Gándara Vázquez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Curaduría, mediación, interpretación, museos, sitios patrimoniales, sitios arqueológicos, educación patrimonial.

Resumen

Son indiscutibles las diferencias que existen entre los museos y los asentamientos arqueológicos o sitios patrimoniales. El presente texto aborda con detenimiento la manera como la curaduría, la mediación y la interpretación se relacionan o difieren con respecto a los sitios patrimoniales, y cómo podrían aplicarse estas distintas metodologías a la particularidad de este tipo de contextos. Asimismo, esclarecer los conceptos de curaduría, mediación e interpretación allanará el camino para precisar los alcances de los mismos y la riqueza que pueden aportar a la educación patrimonial.

Introducción

Escribir una ponencia sobre curaduría, mediación e interpretación, es como competir en un juego de fútbol con tres goles en contra antes del arranque del partido. Se trata de tres conceptos cuya falta de una definición clara puede ser vista de manera optimista o, como acabo de hacerlo, de manera pesimista.

Desde una perspectiva optimista, la imprecisión de los términos es lo que les da su riqueza. Sucede algo similar con el concepto de “museo”, que permite su aplicación generosa a un número amplio y dispar de instituciones, incluyendo a zoológicos, acuarios y, en particular, a los asentamientos arqueológicos

y a otros que llamaré “sitios patrimoniales”;¹ esta apertura implica necesariamente su vaguedad. No obstante, es posible considerar que sea precisamente su apertura lo que les da flexibilidad y permite crear tensiones fértiles, con resultados positivos. Desde luego hay mérito en ese argumento.

Sin embargo, desde una óptica pesimista, esta imprecisión genera dudas sobre si realmente hay mucho en común entre hacer curaduría, mediación o interpretación en un sitio arqueológico y, por ejemplo, hacerla en un museo de arte contemporáneo o en un museo de ciencias. Pero evaluar las diferencias requiere mucho más claridad sobre lo que llamamos curaduría, mediación o interpretación —y sobre qué tipo de museo estamos hablando—, si hemos de extender esos conceptos a los sitios patrimoniales, que es desde donde abordaremos esta problemática.

Estas imprecisiones dan lugar, por ejemplo, a la discusión de si es posible o deseable “museografiar” un sitio arqueológico, luego de un proceso de curaduría. Nótese que no me refiero a crear un museo de sitio, sino a aplicar procedimientos museográficos al sitio en sí. Yo sostengo que no es posible, si por “museografiar” entendemos la disposición y el arreglo de objetos en espacios en donde podemos controlar ubicación e iluminación, crear yuxtaposiciones y contrastes mediante la manipulación de las ubicaciones, etc. Claramente eso no es posible en un sitio patrimonial, constituido en esencia por monumentos (edificios y objetos llamados “inmuebles

1 Con este término me refiero a los asentamientos o “sitios” arqueológicos (llamados “yacimientos” en la tradición hispana), así como también a zonas de monumentos de diferentes periodos, centros o cascos históricos, edificios significativos aislados, restos de infraestructura productiva —al estilo de la llamada “arqueología industrial”—, cementerios, memoriales y otros lugares con patrimonio cultural tangible abiertos a la visita pública. Hablando de vaguedad, se verá que este concepto tampoco es un dechado de precisión.

por destino”), y no por objetos muebles.² Tampoco podemos decidir, por ejemplo, presentar similitudes y diferencias con otros sitios mediante la inclusión de objetos de otras “colecciones”, ya que se requiere ampliar demasiado el concepto de “colección” para decir que en un sitio patrimonial la colección son los edificios; pero, de cualquier forma, sería raro mover edificios de un sitio a otro para propósitos expositivos —salvo en casos como el del Museo de Pérgamo, en Berlín, en donde lo que se hizo fue excavar un edificio entero para reconstruirlo al interior de un museo.

Por supuesto, asunto diferente es el poder aplicar la riqueza de principios museológicos a los sitios patrimoniales. Es indudable que la teoría museológica es perfectamente relevante a los sitios arqueológicos y a otros lugares en los que se presenta el patrimonio cultural tangible. Dicho de otra manera: podemos musealizar y criticar museológicamente, si bien no museografiar, los sitios patrimoniales.

Hay otras diferencias entre los museos en sentido tradicional y los sitios patrimoniales; en México, los responsables de sitios arqueológicos rara vez son considerados “curadores”. Existen sitios que tienen en sus bodegas de investigación artefactos que justificarían, por su parecido a las colecciones museográficas, el uso del término. Sin embargo, rara vez los directores de zonas arqueológicas, como se les conoce, hacen funciones que podemos llamar “curatoriales”: suelen realizar muchas labores administrativas y de gestión, no siempre son arqueólogos o especialistas y no son ellos los que deciden cómo ha de presentarse el sitio al público. Esa es una tarea que está coordinada a nivel federal por el Instituto Nacional

2 Claro que hay sitios arqueológicos anteriores a las sociedades complejas en donde no había construcción monumental y en las que, en rigor, prácticamente las únicas evidencias son objetos muebles —los campamentos de cazadores recolectores, por ejemplo.

de Antropología e Historia (INAH), a través de la Dirección de Operación de Sitios (DOS).

No obstante, resulta iluminador el comparar las diferencias no solo entre los sitios patrimoniales y los museos, sino la manera en que los conceptos que nos interesan hoy, curaduría, mediación e interpretación, se podrían entender y aplicar en los sitios patrimoniales. Estos son sitios que normalmente apoyan la educación patrimonial —además de ser visitados por turistas e incluso ser centros de veneración nacional—. En este trabajo examinaré en primer lugar cómo la curaduría, la mediación y la interpretación, se relacionan o difieren con respecto a sus contenidos³ cuando se aplican a estos sitios; en segundo lugar, analizaré cómo podrían aplicarse estos conceptos en este tipo de contextos; y, por último, haré algunas reflexiones generales sobre los tres conceptos analizados.

Curaduría

De los tres conceptos que nos ocupan, este es el más antiguo y se remonta a los inicios de los museos modernos (Duggan, 1992). El curador era una figura multifuncional: a veces era quien obtenía los propios objetos (como en el caso de arqueólogos que crearon importantes colecciones gracias a sus excavaciones); era quien veía por su conservación y restauración; era quien los catalogaba y ordenaba en el conjunto de las colecciones del museo, gestionaba su préstamo y sano regreso; era quien los analizaba e investigaba; y, finalmente, era el que

³ Resulta indicativo que en un manual tan popular como el de Thompson (1984), llamado precisamente *Manual de curaduría*, no se ofrezca una definición unificada o al menos un conjunto de opciones al respecto en el texto introductorio del volumen. Me imagino que el término parece darse por suficientemente entendido como para no considerarlo problemático.

los publicaba y coordinaba su exhibición (Lewis, 1992). Esta multifuncionalidad, en el caso de la arqueología, ha originado perfiles profesionales especializados. Hoy sería casi irresponsable pedirle al arqueólogo que sea él quien intervenga para la conservación material y el restauro de piezas en peligro, pues para eso existen precisamente los conservadores profesionales que egresan de escuelas como nuestra querida ENCRyM.

En México no todos los museos que tienen colecciones arqueológicas cuentan con curadores que las cataloguen e investiguen. Muchos museos pequeños los han montado equipos externos al museo, de forma que los arqueólogos locales, generalmente asociados a un Centro INAH (las delegaciones del Instituto presentes en los estados), han funcionado como curadores de improvisación, escribiendo los guiones científicos que luego son traducidos por los museógrafos; al terminar el montaje estos arqueólogos regresan a sus tareas normales de investigación en el Centro INAH. Solamente en los grandes museos nacionales y algunos regionales existe la figura del curador, en general especializado en culturas o periodos específicos (Cardós de Méndez, 1986).

El caso más notable es, por supuesto, el Museo Nacional de Antropología, en donde cada sala cuenta como mínimo con un curador. Este grupo lo constituyen investigadores reconocidos internacionalmente, quienes no solo investigan las colecciones que se albergan en sus bodegas, sino que en ocasiones las incrementan con proyectos de investigación de campo. Son ellos los que elaboran los guiones científicos y trabajan de cerca con los museógrafos para preparar los guiones museográficos.

Esta última función, la de la exhibición, ha tenido en México un desarrollo que parece único en el mundo de la museografía y que, en mi opinión, explicaría por qué las figuras del mediador o del intérprete, que definiré en un momento más, aparecieron relativamente tarde. Sostengo que esa situación, afortunadamente anómala, se dio en México porque coinci-

dieron, en una sola persona, las funciones de curador, museógrafo e intérprete. Es el caso de museógrafos de la talla de Iker Larrauri, que es al mismo tiempo arqueólogo, arquitecto y museógrafo (además de ser un excelente artista plástico); o de Jorge Angulo, también arqueólogo y museógrafo (y excelente escultor). Ambos participaron activamente no solo en el montaje del Museo Nacional de Antropología, en 1964, sino que coordinaron múltiples proyectos (como el Museo Cuauhnáhuac, en el caso de Angulo) o decenas de museos en México y en el extranjero (en el caso de Larrauri). Algo similar puede decirse de otros museógrafos que eran especialistas o tenían un profundo conocimiento sobre los contenidos y colecciones que exhibieron, como Mario Vázquez. Es decir, la función del curador y la del museógrafo se mezclaron, en particular durante la generación que montó el Museo Nacional de Antropología en Chapultepec y constituyó su primer conjunto de curadores. Dicho en los términos que discutiré a continuación, en muchos museos mexicanos el experto en el contenido era a la vez el experto en cómo comunicarlo.

Pero pasada esta etapa dorada de la museografía mexicana, al menos en los museos de arqueología, la curaduría se centró en la investigación de las colecciones y en el apoyar al especialista en museografía. Es decir, el experto en el contenido ya no era, necesariamente, el experto en cómo comunicarlo.

Hay otras especificidades que distinguen a la curaduría arqueológica: la compra, venta e incluso el traslado no autorizado de objetos arqueológicos⁴ son un delito federal, por lo que el

4 Precisamente es la supervisión del préstamo y traslado de artefactos una de las tareas típicas del curador arqueológico, que con frecuencia funge como "comisario"; es decir, responsable del bienestar de las colecciones que un museo presta para exposiciones temporales a otra institución.

curador no tiene una función que es crucial, por ejemplo, en un museo de arte contemporáneo, la de la compra de colecciones.

Quizá esto pueda considerarse afortunado, porque no son sujetos a las presiones que los curadores de museos de arte padecen y que llevaron al historiador de arte Laurence Alloway a proponer, desde hace casi tres décadas, que la posición del curador se había disminuido. La presión del mercado de arte, los galeristas, representantes, e incluso los propios creadores, son agentes que, en opinión de Alloway seducen, inducen o abiertamente presionan a los curadores para promover a ciertos artistas (Alloway, 1996). También señala problemas de conflicto de intereses cuando el curador mismo es coleccionista del artista al que exhibe. De nuevo, esta es una diferencia notable con el caso de la arqueología, cuando menos en México y en países con leyes fuertes de protección patrimonial, en donde no hay compraventa de colecciones.

¿Qué podemos decir entonces acerca de este primer concepto, el de curador, en el campo de la arqueología en México?⁵ Fundamentalmente, y así lo definiríamos, que es el experto en contenido. Que investiga sobre sus colecciones, pero ya no es el responsable técnico de su preservación. Y que puede o no ser el responsable del discurso que se presenta en sitios y museos, dado que normalmente su contribución se limita a la elaboración de un guion científico que es luego traducido por el museógrafo —léase, es resumido, acotado, traducido y, en opinión de algunos arqueólogos, mutilado—, para ser comunicado por el intérprete en el cedulario del sitio o por el museógrafo en

5 Llama la atención que sea de nuevo Iker Larrauri quien se acerca más a proporcionar una definición del término para el contexto mexicano: "Resumiendo, la investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad del curador" (Larrauri, 2007, citado en Mosco, en prensa: 24). Para una visión del concepto en la arqueología del mundo anglosajón y, particularmente en el Reino Unido, véase Pearce (1990).

las salas del museo. En ocasiones, el experto en contenido y el museógrafo trabajan de cerca para elegir qué de la colección se mostrará y en qué orden, pero el trabajo de comunicación recae sobre el museógrafo; la excepción es la comunicación académica que se plasma en el catálogo que acompaña la apertura de la sala o del museo, destinada normalmente a un público especializado —es decir, es un acto de difusión, no de divulgación o interpretación al gran público, en el que se publica directamente el texto del curador—. ⁶ Para Cardós de Márquez, curadora del Museo Nacional de Antropología, el curador es fundamentalmente alguien que hace investigación aplicada (1986). ⁷

6 Es significativo que en su breve artículo de divulgación, Cardós de Méndez enfatice la investigación, pero se entiende en todo momento que es la investigación sobre las colecciones (aunque aplicada, como ella sostiene, no solamente a la exhibición, sino a la difusión y a la educación), no sobre las propias funciones educativas o de comunicación. Es decir, la investigación se centra en la propia arqueología, que nutre a otras disciplinas de las que el curador no necesariamente investiga. Asimismo es interesante que para esta curadora, de gran experiencia, el producto relativo a la exhibición son los "guiones científico-museográficos"; es decir, los entiende como una unidad y no como dos documentos separados y en secuencia (Cardós de Méndez, 1986).

7 Compárese a la manera en que describe la función del curador Jane Kessler, en 14 puntos que resume Mosco (en prensa: 34) y que ahora sintetizo: que es alguien que cuida de la colección; selecciona y escribe; pero arma una historia sobre ella; e intenta describir o iluminar algún aspecto de la creatividad humana; con honestidad pero de manera personal; en la que glosa la obra de manera fundamentada y a partir de una tesis o idea central y la expresa a través de la exhibición; con fundamento en una investigación; a través de un diseño en el que participa como intérprete; trabajando en equipo; de manera estimulante, creativa y compleja; para cautivar, educar, desafiar e iluminar al observador; que es un mediador entre el arte y la gente; que puede equivocarse pero aprender y que "necesita enfrentarse con la realización de una idea de la misma manera como un artista lucha con la realización de una obra de arte. De lo contrario, no se llamará curador sino exhibicionista" (Kessler, 1995, citado en Mosco, en prensa: 37).

Entonces, como ya se dijo, proponemos que en nuestro campo específico, podamos acotar el significado del término curador, a la función de experto en contenido. Nos parece que este término tiene menos ambigüedad que el de curador y describe de manera más cercana sus tareas.

Históricamente, el experto en contenido es quien dota de materiales a los que elaborarán el cedulario y otros programas interpretativos en los sitios, así como del contenido que mostrará el museógrafo. Su función tiene ciertos requisitos, al menos en condiciones ideales: es el responsable de avalar que los contenidos presentados son académicamente sólidos y que están actualizados. Esta última característica es particularmente exigente, dado que en la arqueología, como en otras ciencias, el conocimiento está en constante cambio y crecimiento. Pero como cada nuevo museo o sitio a interpretar se convierte en una oportunidad de presentar al público una versión actualizada del conocimiento, es una característica clave. Así, el experto en contenido es el aval de la seriedad académica y de la actualidad del contenido que se presenta. Es por esta razón que en museos grandes normalmente no hay solo uno, sino varios expertos en contenido, especializados en las distintas temáticas.

Dada la naturaleza siempre en construcción del conocimiento arqueológico y debido a que los arqueólogos trabajan con concepciones teóricas no siempre uniformes, la tarea del experto en contenido es necesariamente polémica. Tiene que decidir qué del conocimiento cuenta con un consenso suficiente como para presentarse ante el público; tiene que determinar, en los casos en donde la polémica persiste, si es preferible presentar la propia polémica al público o mejor evitar el tema. Tiene que, por decirlo de alguna manera, tomar el pulso del consenso académico para mediar entre lo que es novedoso pero puede ser todavía tentativo y aquello que ha adquirido el reconocimiento de segmentos significativos de la comunidad académica.

Me imagino que algo similar debe suceder con los expertos en contenidos en otro tipo de contextos; aunque quizá las cosas difieran, una vez más, en relación con los museos de arte, en donde es frecuente que el curador tome una postura más personal, académicamente sustentada, sin duda, donde la curaduría sea vista incluso como un vehículo para expresar la posición del curador en torno a la obra, más que un reflejo de los consensos que pudiera haber en torno a ella, como señala Kessler en la cita de Mosco referida antes (nota a pie 7).

Mediador

Este es, en mi humilde opinión, el más opaco de los tres conceptos, tanto en general como en su aplicación al campo patrimonial. Sinónimos para el término han sido los de “animador cultural” e incluso “gestor cultural”, en algunos contextos. En México, estos dos últimos términos refieren más al trabajo de promoción cultural, que abarca un gran espectro de actividades, incluyendo la organización y puesta en marcha de eventos culturales de todo tipo, desde funciones de ópera hasta talleres de danza; de la promoción de la lectura a la creación de grupos de teatro o de música de aficionados. Claramente, estas acepciones hablan de un campo profesional que es definitivamente distinto al que la mayoría de los arqueólogos de este país enfrentan de manera cotidiana.

Regresemos entonces a la primera acepción del término: la de mediador. Aquí la pregunta obligada es ¿entre quién y quién? o ¿entre qué y qué? Entendemos que el mediador es el que se sitúa a medio camino entre dos agentes. Pero queda abierta la naturaleza de los agentes y el contenido de lo que está siendo mediado. Expertos mexicanos como nuestro es-

timado Gonzalo Ortega,⁸ han logrado articular una versión más clara de este concepto: el curador sería el mediador entre la colección y el público; y, en su opinión, es en esta función que el curador se convierte en el creador del discurso que se presentará en el museo. Si entiendo bien, entonces curador y mediador serían sinónimos, en la medida en que el curador cumpla con esa función de mediar con el público. Es, en ese sentido, quien facilita la comprensión de la colección a un público amplio. De ser correcta esta manera de entender su papel, el curador/mediador sería, en ese momento, un divulgador, o un intérprete en el sentido que precisaré adelante. Es decir, explicado así, los tres términos pueden coincidir con ese significado cuando la función desarrollada no se limita a la creación del discurso, sino a su divulgación en términos comprensibles para el público.

Es importante señalar que esta mediación es normalmente unidireccional: es la voz del curador la que, con suerte, se expresará en las salas y oírán el visitante. No es tan frecuente (aunque tampoco imposible, sobre todo en esta época de las redes sociales), que la mediación sea en sentido inverso: que el curador reciba las inquietudes y deseos del público y las convierta en ejes de los discursos que presenta. Aunque es una bonita utopía, la idea de una comunicación en total simetría, entre el visitante y el museo, sigue siendo más un noble deseo que una realidad. El museo se comunica conmigo a través de lo que me presenta en las salas: yo, como visitante, me comunico con el museo cuando mando una carta a la dirección —o ahora un tuit o un comentario en la página de Facebook del museo, y solo en casos extraordinarios monto mi propia exposición—. Como el caso que Lourdes González documentó en su tesis, y que tuvo lugar en el Museo Nacional

8 Curso propedéutico, Maestría en Museología, ENCRyM. México. 2012.

de Historia (González, comunicación personal, 2012, Ciudad de México). Es decir, típicamente no me comunico por el mismo medio con el museo, que aquel con el que el museo se comunica conmigo (la exposición).

¿Cómo operaría esta mediación en el caso de los museos arqueológicos y sitios patrimoniales? Prácticamente como ya se dijo: vía la creación de guiones científicos, y el museógrafo es quien realmente los plasma en la exposición. A saber, en condiciones normales, el discurso final lo produce el museógrafo (con más o menos participación del experto en contenido); o bien el intérprete, en los sitios patrimoniales. En la mayoría de los casos este guion (y su materialización en museos y sitios patrimoniales) utiliza un lenguaje especializado, asume que el visitante conoce el contexto y entiende la relevancia de lo que se dice; es decir, es de nuevo un acto de difusión, no de divulgación. En ese sentido, a diferencia de lo que pasa en otros tipos de museos, no son los curadores o expertos en contenido los que median los significados académicos para hacerlos accesibles a los grandes públicos. Esa es la labor del intérprete, que en los museos asumió el museógrafo.

Interpretación

El tercer término de conceptos difusos pero indispensables es precisamente el de interpretación. Este es uno de los conceptos más cargados de significado en las ciencias sociales y las humanidades; a tal grado que su uso especializado en el campo de los museos y la educación patrimonial acaba opacado por la tradición mucho más antigua de su aplicación en la hermenéutica o en diversas humanidades y disciplinas sociales.

Esta polisemia trae consigo múltiples confusiones cuando se habla de interpretación en el contexto de museos y sitios patrimoniales, porque suelen confundirse tres posibles sentidos.

El primero que evoca, para muchos interlocutores, es la operación que cualquier investigador habitualmente realiza, de hacer inferencias sobre sus datos: es decir, “interpreta los datos”. En virtud de ello, cualquier arqueólogo, trabaje o no en museos, es un intérprete.

Un segundo sentido se restringe más a la tradición hermenéutica en humanidades y ciencias sociales, asociada a figuras como Dilthey y más tarde a Gadamer y Ricoeur y al movimiento separatista dentro de la ciencia social. En conjunto sus impulsores argumentan que la meta legítima de las ciencias sociales no es la explicación mediante causas o principios generales, sino el “desentrañar” el significado de una acción o texto (o un “análogo-de-texto”, como puede ser un objeto o un edificio). Para esta tradición, la ciencia social es esencialmente cualitativa y tiene que ver con una concepción fenomenológica de la experiencia humana, por lo que la motivación individual, lo subjetivo, lo simbólico y en general lo que hoy se conoce de manera reductiva como “lo cultural”,⁹ son los determinantes centrales de esa experiencia.¹⁰

El tercer sentido del concepto “interpretar” es el que se origina en el contexto de la tradición de la interpretación ambiental y del patrimonio cultural, desarrollada desde el siglo XIX en Estados Unidos en parques y bosques nacionales y recientemente incorporada al trabajo en museos.¹¹ En esta tradición, “interpretar” es traducir el lenguaje del especialista a un lenguaje que el público entienda y disfrute (Gándara, en

9 Reductiva con relación al concepto de “cultura” que, muchas décadas antes de que surgieran los “estudios culturales”, propusiera la antropología y que es holística: no se reduce a cuestiones simbólicas o superestructurales.

10 El efecto de esta nueva concepción interpretativa en las ciencias sociales en los museos ha sido documentado por Lawrence (1991).

11 Véase Gándara (en prensa); Mosco (en prensa).

prensa). La interpretación, en esta tercera acepción, es una forma de traducción, como la que hace quien nos apoya en un país lejano del cual no conocemos la lengua: el intérprete que traduce para nosotros.

Sin embargo, la traducción no solamente implica la sustitución de la terminología técnica a favor de equivalentes comprensibles para el público, también incluye proporcionar el contexto de lo que se interpreta, así como explicar su relevancia, ya que estos factores no siempre son evidentes para el visitante (ídem). El punto de partida de esta forma de educación patrimonial es que la contemplación no es suficiente: es necesario ayudar a que los visitantes perciban aquello que, aunque está frente a sus ojos, no es necesariamente visible, que son los valores patrimoniales.

Entendido así, este concepto está y no está ligado a los primeros dos sentidos que mencioné antes. Está ligado al primero, pues para que el intérprete pueda traducir el discurso del especialista, este tuvo en principio que haberlo construido, y ello, por definición, requiere que haya interpretado sus datos. Es decir, para que el intérprete, en sentido de traductor, traduzca, se requiere que primero el especialista o experto en contenido haya interpretado los datos, en el sentido de hacer inferencias.

El segundo sentido también está y no ligado al de traducción. De hecho, este sentido, de desentrañamiento del significado, abunda en la literatura museológica y crea una confusión potencialmente peligrosa: se supone que el curador interpreta en su conjunto la colección que va a exhibir —no con la finalidad de explicar qué significa cada cuadro, por ejemplo—, sino qué significa la obra del autor en términos de su importancia histórica, su aporte estético e incluso como resultado de la propia biografía del artista, en el caso de un museo de arte. Autoras como Hooper-Greenhill (2000) parecen utilizar este sentido del término cuando proponen que los museos “interpretan” sus colecciones para el público. Pero si se les lee más de cerca,

se advertirá que no hablan de traducir discursos, sino de crear un discurso especializado más, el del curador, que puede o no ser comprensible para el gran público. Dicho de otra manera, el curador interpreta la colección en el segundo de los sentidos señalados, no en el tercero.

Típicamente quien asume esta postura también asume que la función de hacer llegar los mensajes al gran público no es tarea necesariamente del curador, sino de un área diseñada dentro del museo para ese propósito: el área de comunicación y educación. Esa es su provincia, ese su territorio, no el del conjunto del museo y mucho menos el del curador. De ahí la confusión potencialmente peligrosa, porque quien interpreta en este segundo sentido no lo hace necesariamente en el tercero. En consecuencia, sostener que en los museos desde siempre se ha interpretado resulta una aseveración confusa: esa interpretación no forzosamente implicó la traducción del discurso especializado, que el gran público entiende y disfruta. De hecho, para cierta tradición, ligada a la posmodernidad extrema, el intentar proponerle una traducción al público iría contra la idea de que es el público el que debe crear sus propias interpretaciones, sus propios sentidos —por lo que es incluso violento o falta de respeto el pretender sugerirle significados o provocar un aprendizaje.

En realidad la interpretación como traducción es un tema relativamente poco frecuente en la literatura museográfica. La situación mejoró notablemente desde la década de 1990: una revisión de más de un centenar de referencias arrojó solo unas cuantas en las que el término se utilizaba de la manera en la que lo entienden los intérpretes ambientales y de patrimonio cultural, es decir, como traducción. Hoy día, sin embargo, esta tendencia se ha transformado, y museos en apariencia tradicionales como el Museo Británico, hace tiempo que cuentan ya con un intérprete que trabaja de cerca con el curador en la creación del discurso que se entregará al público (Buck, 2010).

Así, el sentido en que nosotros entendemos el término en el contexto de museos y sitios arqueológicos, es precisamente el de la traducción. Pero se traduce no solamente el discurso especializado, también se busca lograr una conexión personal entre el público y el patrimonio, dado que la meta final es la de desarrollar una cultura de conservación del patrimonio cultural y, en nuestro caso, del patrimonio arqueológico. Es decir, a nosotros sí nos interesa convencer de algo al público: de que asuma su corresponsabilidad con la conservación del patrimonio.

El patrimonio arqueológico es un recurso social sumamente vulnerable, frágil, irreplicable y no renovable. Los agentes que inciden en su destrucción son muchos y el ritmo con el que se pierde se ha acelerado en la economía global. Es indispensable convocar a la sociedad civil a que asuma su co-responsabilidad en la tarea de la defensa del patrimonio arqueológico, ya que este es, a fin de cuentas, suyo, no del Estado o de las instituciones que hoy lo resguardan. Por esta razón, en el contexto de la educación patrimonial, la interpretación busca producir efectos concretos en el visitante: transmitir mensajes en cuanto al contenido y promover actitudes y acciones concretas. Es por ello que tiene que ir más allá de la mera traducción del lenguaje técnico del especialista; implica establecer vínculos entre el patrimonio y el público, por medio de los valores patrimoniales, los valores universales que los monumentos y artefactos expresan.

La variante de interpretación que estamos desarrollando en México se inspira en la interpretación del patrimonio que sistematizó Tilden, la interpretación temática que propuso Ham originalmente para el patrimonio natural, y que afinaron metodo-

lógicamente Veverka y Larsen, entre otros autores.¹² Hemos incorporado elementos de la teoría antropológica (Gándara, 2004) y la pedagogía, y, más recientemente, hallazgos de la teoría dramática, del guion cinematográfico y de disciplinas tan diversas como el *wayfinding*¹³ y las ciencias de la comunicación. A esta nueva integración optamos por llamarle “divulgación significativa del patrimonio arqueológico”, precisamente para evitar los problemas y confusiones que derivan de la polisemia del término “interpretación” (Gándara, en prensa).

Evidentemente, en este breve ensayo no hemos intentado sino clarificar la manera en que entendemos, en el contexto de museos y sitios arqueológicos, la tripleta con la que iniciamos: curaduría, mediación e interpretación. Es momento ahora de ver si podrían aplicarse en el contexto de la educación patrimonial.

Un posible escenario de aplicación

La tradición museográfica mexicana establece cuando menos cinco momentos diferentes en la producción de una exposición: primero, el guion conceptual, que es una primera aproximación muy sintética al contenido y orientación con la que se abordará el contenido de la exposición; segundo, el guion temático, en el sentido del listado de tópicos o núcleos temáticos en los que

12 Véase Tilden (2008), Ham (2012), Veverka (2011), Knudson *et al.* (1995), Beck y Cable (2002), Brochu y Merriman (2004), Balboa (ed.) (2007), Gándara (2001; 2009), Jiménez (2007), Ledesma (2011) y Mosco (en prensa), entre otros.

13 Esta disciplina trata de cómo facilitar la orientación de los visitantes en un espacio determinado. Es para cubrir una de las tres orientaciones que requiere el visitante, la orientación espacial —las otras dos son la orientación cognitiva y la orientación valorativa (Gándara, 2012).

se organizará la exposición; tercero, el guion científico (o, en museos de arte, el guion curatorial), que suele ser un resumen exhaustivo de lo que se sabe sobre los temas incluidos; cuarto, el guion museográfico, que elige a partir del guion científico qué presentar y cómo presentarlo en términos de la colección y de los apoyos museográficos relevantes; y quinto, el propio montaje de la exposición. Es interesante notar que lo que sería el sexto paso no siempre se aplica: la evaluación de la eficacia de la exposición. Sin embargo, en México se ha mejorado mucho al respecto y actualmente no son tan raros los estudios de público y las evaluaciones sumarias de la exposición.

Hemos dicho desde hace tiempo (Gándara, 2005) que esta metodología tiene un efecto de embudo, sobre todo en el paso entre el guion científico y el guion museográfico, ya que normalmente el espacio de la exposición es finito —y, tal como les gusta señalar a los museógrafos, no todo cabe y es necesario dejar cosas fuera de la exposición—. Este recorte es el que, en años recientes, suele producir algunas fricciones entre el curador y el museógrafo (ahora que ya no son la misma persona), pues el curador acusa al museógrafo de mutilar y seleccionar de manera arbitraria fragmentos de su discurso; y el museógrafo acusa al curador de no entender la diferencia entre un libro y una exposición museográfica. Por fortuna, en la mayoría de los casos, las fricciones se resuelven con un poco de sacrificio de cada lado.

Algo similar ha sucedido en algunas experiencias de interpretación en sitios arqueológicos custodiados por el INAH. En condiciones ideales, el personal de la DOS realiza un taller en el que se crea, de manera colegiada con el experto del sitio, el discurso; el texto resultante es luego afinado y ajustado a las normas de la DOS, con la supervisión del experto. En este caso el proceso suele ser menos áspero, dado que el texto se construye de manera conjunta. En condiciones menos ideales, el arqueólogo envía un texto, equivalente al guion

científico de un museo, del que los intérpretes seleccionan e intentan traducir. En general ha sucedido que el arqueólogo llega a quedar insatisfecho por la manera en que “mutilaron” su trabajo, lo “vulgarizaron” o “lo rebajaron al nivel del público” —o llega incluso a acusar al intérprete de estar diciendo mentiras—. Venturosamente, el número de casos de conflictos graves ha sido pequeño pero, como se verá, el proceso tiene problemas paralelos a los que se dan en la relación entre curador y museógrafo.

Alejandra Mosco ha propuesto lo que, en mi opinión, puede ser una forma de evitar este efecto de embudo y agilizar el proceso, haciéndolo más cordial: propone el guion que ella denomina “temático”, pero que va más allá de la manera en que se entiende típicamente este documento, como lista de tópicos a tratar: incluye la definición de los mensajes centrales a comunicar (Mosco, en prensa:72-73), tal como sucede en la interpretación temática y, ahora, en la divulgación significativa. Además, propone un “guión curatorial”, que vendría después del guion científico, y que es un paso previo a la selección de obra, que hace esta vez el propio experto y no necesariamente el museógrafo; es un recorte a partir de la clarificación de los mensajes a comunicar. Estos mensajes, por lo regular una tesis central y siete más, menos dos mensajes subordinados, permitirán jerarquizar qué sí se dice y qué quedará obviado en la exposición, en el paso siguiente, el guion museográfico (Íbid: 73-75).

Al focalizar la atención mediante el guion temático (interpretativo), el experto ahora construye un guion científico que no pretende ya ser exhaustivo, sino que recupera y elabora sobre los mensajes que constituirán el contenido central de la interpretación. El documento siguiente, el guion curatorial, suele ser más breve y no requerir de “cirugía mayor” por parte del museógrafo o del intérprete en el sitio arqueológico. De hecho, lo ideal es que experto, intérprete y museógrafo

trabajen juntos en la definición de estos mensajes centrales, por lo que el consenso se busca desde una etapa anterior a la del propio guion museográfico (en el museo) o al esquema interpretativo (en el sitio patrimonial).¹⁴

Un elemento que me parece particularmente atractivo de la propuesta de Mosco es que logra unir, por primera vez en México, la tradición museográfica (de brillante trayectoria en nuestro país), con la tradición interpretativa empleada en parques y bosques naturales y, por extensión, en sitios patrimoniales culturales, en su variante de interpretación temática, tal como esta se ha desarrollado en México (y de la que Mosco es una importante expositora). Esta integración apunta para ser un elemento que facilite y armonice el trabajo de expertos, museógrafos e intérpretes. Y, por supuesto, el beneficiario será el visitante y, a la larga, el propio patrimonio. En su tesis de maestría, de próxima defensa, Mosco (en prensa) presenta ejemplos concretos de la aplicación de esta metodología no solamente en sitios patrimoniales, sino en exposiciones temporales de diversas temáticas.

14 Mi propia versión del asunto sería tener primero un documento de diseño conceptual, con los objetivos, estrategia y temática general del museo; luego un guion temático que incluya mensajes principales y desglose de los tópicos y subtópicos; en seguida un “documento base” (equivalente al guion científico), que se optimiza dado que solamente se desarrollan los tópicos y subtópicos en la medida en que lo demandan los mensajes principales y subordinados; posteriormente un guion interpretativo-temático o de divulgación (que desarrolla las tesis, plantea objetivos y sugiere maneras de ilustrar los mensajes principales), que equivaldría en cierto modo al “curatorial” que propone Mosco; para aterrizar en el guion museográfico. Esta metodología ha sido aplicada de manera incipiente en el diseño conceptual del Museo de Yaxcabá (Ortiz-Lanz, Gándara, Becerril, *et al.*, 2012).

Algunas reflexiones finales

¿Qué relación hay entonces entre curador, mediador e intérprete, en el contexto de museos y sitios patrimoniales?

- Que, aunque con seguridad el término “curador” no desaparecerá, la función del curador se simplifica y reduce a una tarea central: ser el experto en el contenido a comunicar. El término “experto en contenido” me parece mucho más preciso que el de “curador”, sobre todo ahora que este último se ha extendido fuera del mundo de los museos para abarcar aplicaciones tan disímiles como la “curaduría de bodas” o la “curaduría de libros”, con lo que cada vez se desdibuja más su contenido central.
- El término de “mediador” tiene ya un sentido más o menos consensuado en México: se relaciona más al animador o promotor cultural que al del experto en contenido o al experto en comunicación, al menos en el caso del patrimonio cultural, por lo que su uso en este contexto no sería tan afortunado como quizá en otros contextos museológicos.
- Que sería deseable, pero parece poco probable, que el mismo experto en el contenido lo fuera en la estrategia de comunicación; es decir, que fuera al mismo tiempo el intérprete o divulgador significativo. Deseable, porque entonces se combinaría su conocimiento sobre el contenido con su habilidad para comunicarlo. En la vida real esto no es fácil, en particular porque a los arqueólogos no se nos entrena en las habilidades de divulgación requeridas. Hasta hace poco tiempo ni siquiera había una materia al respecto en el plan de estudios de la ENAH. Dicho de otra manera, además del experto en contenido requerimos del experto en cómo comunicar ese contenido

de manera eficaz; ese es el papel del intérprete temático o divulgador significativo.

- Que, en consecuencia, lo que probablemente suceda es que el intérprete tenga que trabajar de cerca con el experto en contenido, para ayudarlo a definir los mensajes a comunicar y a elegir la mejor estrategia para comunicarlos. El intentar que el intérprete o divulgador se convierta al mismo tiempo en el experto en contenido es muy complicado; y, créanmelo, lo digo por experiencia propia, es extenuante. El especialista siempre sabrá más y estará más al día sobre la temática que el más entusiasta divulgador. En el proceso de intentar sustituir al intérprete por el experto se corre el riesgo no solamente de fracasar, sino de dejar ambas funciones incompletas.
- Por la misma razón, se requiere que el intérprete trabaje de cerca con quienes producirán los programas interpretativos: la propia exposición, el cedulario y los demás recursos interpretativos (en el caso de sitios patrimoniales) o museográficos (en el caso de los museos). De nuevo, pretender improvisar al divulgador como museógrafo o experto en otros medios no solo es ineficiente sino que seguramente se notará en la calidad de los resultados. Cada uno de los especialistas en los diferentes medios, empezando por el museógrafo, es el experto en su respectivo lenguaje; la idea es que en conjunto, el experto en contenido, el intérprete/divulgador y los expertos en medios, trabajen en equipo y puedan llegar a acuerdos sobre las mejores soluciones.
- A la inversa, dejar que estos expertos en los medios acaben determinando lo que se dice, muchas veces por una tentación esteticista o efectista —sobre todo en los museos— sería contrario a la intención de promover una cultura de conservación. Para la educación patrimonial el centro deben de ser, sin

duda, los mensajes a comunicar, no el contenedor arquitectónico, la brillantez de la museografía o incluso la espectacularidad de la colección, venga esta o no al caso de lo que se quiere comunicar. Por supuesto, cuando se consigue que la presentación sea no solo eficaz, sino atractiva, emocionalmente impactante y se albergue en un espacio funcional y bello, pues qué mejor...

Como se señaló al inicio, estas reflexiones se hacen desde un punto de vista en particular: el de un divulgador de la arqueología y desde la experiencia del patrimonio arqueológico y la educación patrimonial en México. No pretenden una aplicación universal. Pero abren una interesante posibilidad, que es la de explorar si tendrían paralelo en otras áreas del trabajo museológico; si habría que redefinir los papeles del curador, el mediador y el intérprete en otros contextos. Así que cierro estas disertaciones invitándolos a seguir reflexionando colectivamente sobre esa posibilidad...

Bibliografía

Alloway, L. (1996). "The great curatorial dim-out". Reesa Greenberg. En Bruce W. Ferguson, y Sandy Nairne (eds.) *Thinking about Exhibition* (pp. 221-230). 1a. edición. Londres: Routledge

Balboa, C. (ed.) (2007). *La interpretación del patrimonio en la Argentina: estrategias para conservar y comunicar bienes naturales y culturales*. Buenos Aires: Administración de Parques Nacionales.

Beck, L., y Cable T. (2002). *Interpretation for the 21st Century: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (2a. edición). Urbana, Illinois: Sagamore Publishing.

Brochu, L., y Merriman T. (2004). *Interpretación personal* (1a. edición). InterpPress.

Buck, O. (2010). "Beyond the basics". *Journal of Interpretation Research* 15(1): pp. 45-49.

Cardós de Méndez, A. (1986). "La función del investigador-curator de museo". *El Museo. Boletín Informativo del Museo Nacional de Antropología*, 1(2).

Duggan, A. (1992). "Ethics of curatorship in the UK". *The Manual of Curatorship : A Guide to Museum Practice* (2a. edición), Londres; Boston: Butterworths, pp. 119-130.

Gándara, M. (En prensa). "De la interpretación temática a la divulgación significativa: un recuento personal de la breve historia de la interpretación del patrimonio arqueológico en México". *La interpretación del patrimonio arqueológico en México*. Zamora: Colmich.

____ (2001). *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario. Una aplicación en museos*. PH. D. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

____ (2004). La interpretación temática: una aproximación antropológica. En H. Hernández de León y V. Quintero (eds.), *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*. Cuadernos Técnicos. Junta de Andalucía. Sevilla: Editorial Comares. pp. 110-124.

____ (2005). *Metodología de interpretación temática. Proyecto de reestructuración para el Museo Regional de Tabasco "Carlos Pellicer"*. Villahermosa: Instituto Estatal de Cultura del Gobierno del Estado de Tabasco, Creativa de Proyectos, S. C.

____ (2009). *Proyecto de interpretación del patrimonio cultural de León, Guanajuato*. León: Instituto Cultural de León / Vive el Tiempo.

____ (2012). *La divulgación significativa del patrimonio arqueológico: un enfoque centrado en el visitante. Balances y perspectivas contemporáneas – XVI Aniversario del Museo Arqueológico de La Quemada*. Zacatecas: Obras Públicas del Estado de Zacatecas / Universidad Autónoma de Zacatecas.

Ham, S. (2012). *Interpretation: A Practical Guide for Making a Difference on Purpose*. Golden, Colorado: Fulcrum Publishing.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge.

Jiménez, M. A. (2007). "Estrategias de planeación para la divulgación del patrimonio. Una introducción". *Red Patrimonio. Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural*. La Piedad, Michoacán: Centro de Estudios Arqueológicos del Colegio de Michoacán.

Knudson, D., Cable, T., y Beck L. (1995). *Interpretation of Cultural and Natural Resources*. State College, Pensilvania: Venture Publishing.

Lawrence, G. (1991). "Rats, street gangs and culture : evaluation in museums". En Gaynor Kavanagh (ed.), *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester; Nueva York: Leicester University Press, pp. 19-37.

Ledesma, P. (2011). *El tesoro de Cuauhtémoc. Tiempo libre y disfrute del patrimonio arqueológico en Tlatelolco* (Tesis de Maestría). ENAH México.

Lewis, G. (1992). "Museum and their precursors: A brief world survey". *The Manual of Curatorship : A Guide to Museum Practice* (2a. edición). Londres-Boston: Butterworth, pp-5-21.

Mosco, A. (En prensa). *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones* (Tesis de Maestría en Museología), ENCRyM, México.

Ortiz-Lanz, J. E., Gándara, M., Becerril, F., et al. (2012). *MAYAX: Palacio de la cultura maya, Yaxcabá, Yucatán*. Cultura-Yucatán, Mérida, Estudio Museográfico.

Pearce, Susan M. (1990). *Archaeological Curatorship*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.

Thompson, J. M. A. (1984). *The Manual of Curatorship : A Guide to Museum Practice*. Londres; Boston: Butterworths.

Tilden, F. (2008). *Interpreting Our Heritage* (4a. edición). Carolina: The University of North Carolina Press.

Veverka, J. A. (2011). *Interpretive Master Planning: Volume 1 - Strategies for the New Millennium*. Edimburgo: Museums.