

# Entre lo ideal y lo posible:

## notas sobre el papel del guión temático en la planeación de exposiciones

Ana Graciela Bedolla\*

*El guión [...] es un puente entre dos ecosistemas distintos. Nace en el reino de las palabras y desemboca en el de las imágenes.*

BEATRIZ NOVARO (2003)

### PLANTEAMIENTO GENERAL

A lo largo del territorio nacional encontramos museos que ofrecen visiones de nuestra historia y nuestra cultura, las cuales, en términos generales, son recibidas como verdaderas por el público y a veces como las únicas posibles, en virtud de que estas instituciones se han constituido en instancias legitimadoras de las ideas y los objetos patrimoniales. Sin embargo, no siempre los museos presentan información actualizada, producto de un trabajo cuidadoso y reflexivo, que dé cuenta además de la diversidad de enfoques, interpretaciones, miradas nuevas o propuestas sugerentes sobre los temas y colecciones que custodian.

Este escrito tiene la intención de abrir un espacio para reflexionar sobre la función del guión temático y sus posibilidades comunicativas, al reconocer el valor que posee como ensayo y, por tanto, como una interpretación plausible, si bien fundamentada, que debe asumir un margen de falibilidad, dado el constante avance de las disciplinas implicadas. De manera fundamental me he propuesto defender la idea de que el guión temático (parte inicial del proyecto museográfico) es por necesidad un proceso de trabajo interdisciplinario y colaborativo; que obedece a una lógica en que el poder se comparte y en la cual el rol del liderazgo es rotativo. Para ello es necesario establecer ciertas distinciones y definiciones, si bien de carácter provisional, que aporten cierta operatividad a la discusión.

Entiendo que un proyecto museológico integra la concepción global de un museo. Es decir, se trata del documento que argumenta la necesidad de un museo y sustenta su perfil (su vocación, si se prefiere), sobre la base de su originalidad y su pertinencia. En una palabra, demuestra de manera fehaciente por qué un museo es único e imprescindible.

Además de asumir explícitamente las políticas y directrices correspondientes, el proyecto museológico contiene una definición de criterios de prioridad (sobre sus públicos, por ejemplo), áreas (organigrama) y funciones adecuadas a su na-

turalidad (proceso y organización de trabajo). Es decir, contiene tanto los medios como los fines que se propone lograr.

Un excelente ejemplo de proyecto museológico fue logrado por Guillermo Bonfil (1983) respecto al Museo Nacional de Culturas Populares. En efecto: hacia principios de la década de 1980 irrumpió en el terreno antropológico, preocupado en lo fundamental por los pueblos indígenas, por los campesinos y los obreros, y puso de manifiesto la existencia y la capacidad creadora de sectores no incorporados a los intereses de los estudiosos, con lo que sustentó la noción de cultura popular.

De manera consecuente, se estableció explícitamente la relación entre el concepto de culturas populares y el de museo para dar lugar a un proyecto innovador, separado del paradigma de los museos institucionales (proclives a propugnar por una idea de nación e identidad) que abrió sus puertas a la diversidad cultural de los sectores populares al incorporarlos desde las actividades de planeación. Además de concebir cada exposición acompañada con una serie de actividades que llamó de “animación”, Bonfil proponía que cada muestra se itinerara y de manera eventual diera origen a la creación de un nuevo museo de cultura popular (Barrera, 1996).

Este ejemplo muestra con claridad cómo el proyecto museológico constituye el marco de referencia del proyecto museográfico. Al delinear sus políticas y lineamientos establece ciertas coordenadas que pautarán los temas, las perspectivas y los públicos prioritarios del modelo de museo que se quiere alentar.

Por su parte, el proyecto museográfico constituye la función sustantiva del museo. Diferentes propuestas coinciden en que se trata de un proceso conformado por cuatro etapas:<sup>1</sup> planeación, diseño, producción y montaje. Me detendré un momento para hablar de la primera, cuyo sustrato es la investigación, y aludiré sobre todo a la experiencia en los museos de arqueología, historia, etnografía y, eventualmente, en los de ciencia y tecnología, en virtud de que no estoy segura si lo expuesto en este escrito es generalizable a los museos de arte.

Aunque cada caso es diferente (y justo por eso mi descripción es necesariamente incompleta), se puede hablar de que en el museo se desarrollan diversos modos de investigación. Por supuesto, la investigación básica, es decir, la que ha generado conocimiento sobre el tema elegido; la investigación de colecciones (o curaduría) tanto porque se “interroga” a las piezas para obtener información nueva como porque se averiguan las propiedades de los materiales, técnicas de fabricación, estilos, significado y relevancia para su restauración; o bien la investigación sobre los públicos, entre otras posibilidades.

Sin embargo, el punto de confluencia de todas las anteriores es el guión temático. Allí se trazan desde los lineamientos más generales de la futura exposición hasta la propuesta de objetos y apoyos que en conjunto constituyen una unidad de sentido que deja de ser textual para ser transformada en una atmósfera argumental,<sup>2</sup> por medio de los lenguajes del espacio, de la luz, del color y de la gráfica.

“Un guión es la descripción, lo más detallada posible, de la obra que será realizada. Puede ser bueno, malo o regular, pero no es la obra en sí misma” (Feldman, 1993). El guión resulta entonces mucho más que la trama y la urdimbre, pero no es el brocado. Una vez terminado hará falta un proceso de transición en el que debe pasar inadvertido y, parafraseando a Beatriz Novaro (2003), debe morir para que ocurra la magia de la exposición.

Entonces habrá llegado el momento de pasar la estafeta, de convertirse en colaborador activo de quienes dominan los secretos del diseño.

#### LA NATURALEZA DEL GUIÓN TEMÁTICO

La elaboración del guión temático es un trabajo de investigación aplicada que posee un alto grado de complejidad. Resulta necesario distinguirlo de lo que algunos llaman *guión científico*, que suele contener la propuesta emanada de un proyecto de investigación primaria. Es decir, que ha generado nuevos conocimientos.

El guión temático es un instrumento que sienta las bases para planear una exposición y que por lo general lleva la intención de divulgar conocimientos recién creados, o bien de proponer una nueva manera para entender o interpretar conocimientos ya existentes a la luz de nuevas teorías, nuevos hallazgos o nuevas hipótesis. Es prácticamente un libro, cuya factura requiere extrema minuciosidad aun cuando la futura exposición se desarrolle en un espacio mínimo.

Podríamos hablar de un aspecto en cierto modo técnico y mencionar los elementos que lo conforman:<sup>3</sup>

a) Para una descripción formal: el título tentativo y el tema, así como una justificación que aporte razones sobre su relevancia y las investigaciones en que se sustenta; quiénes conforman el equipo de trabajo; las instituciones que participan; donadores o prestadores de colecciones, por ejemplo.

b) Un apartado de valor estratégico donde se incluyen tres factores que en gran medida condicionan toda exposición: el espacio (dimensiones, condiciones, antigüedad, ubicación), la colección (propia, prestada, estado de conservación, si ha sido investigada, restaurada, y el público (turismo, niños, visitantes con capacidades especiales).

c) Una sección de gran importancia metodológica donde se postula el mensaje principal, el enfoque o la perspectiva teórica y la propuesta de división temática. Ésta es la parte medular del guión temático, donde se encuentra la tesis y se proporcionan los argumentos que dirigen y modelan la mirada, a la que le imprimen originalidad e incluso abren la posibilidad de presentar algo cotidiano con la frescura de un descubrimiento.

d) El formato en columnas constituye un elemento instrumental para verificar la congruencia y la consistencia interna del guión.

e) El contenido de las cédulas es el resultado de un gran esfuerzo de síntesis que complementa lo que no dicen por sí mismos los objetos, ni siquiera con la participación de los apoyos gráficos.

f) Finalmente se incluyen la lista de obra y la bibliografía consultada.

Más allá del aspecto técnico y formal del guión temático, vale la pena analizar la relación entre algunos de sus componentes. En primer lugar me refiero al mensaje principal, la perspectiva teórica y la división temática.

Desde 1992 María del Carmen León consignaba que en los últimos años del siglo XIX surgieron ciertos criterios museográficos derivados de la concepción teórica que animaba el proyecto de museo:

Los evolucionistas, que entendían la historia como un ascenso constante, presentaron exposiciones a base de utensilios y artefactos agrupados alrededor de temáticas seriadas, procedentes de contextos sin relación espacial ni temporal, pero que mostraban fehacientemente la evolución del hombre.

Por su parte etnólogos como Bastian y Boas, con una perspectiva en cierta medida psicologista, hacían énfasis en la vida espiritual de los pueblos. “Bastian manejaría el criterio clasificatorio de unidades geográficas y más tarde Boas, junto con Wisler y Kroeber, introducirían el de área cultural, criterio que derrotó al evolucionismo dentro del discurso museográfico” (León, 1992).

Así, la autora demuestra que las corrientes teóricas no sólo guían la estructura del mensaje, sino que también determinan el proceso de selección, depuración y sistematización de las colecciones. Me gustaría ilustrar esta relación por medio de otro ejemplo. Se trata de la primera exposición que trabajé con niños en una comunidad zapoteca, Santa Ana del Valle. Entre muchos temas que se discutieron, ellos eligieron a las hormigas arrieras:

El tema de estas hormigas en particular no era un tema menor. De hecho era uno de los grandes problemas que enfrentaban los huertos familiares y algunas siembras de maíz, porque las hormigas arrieras eran sus depredadoras. La mayoría de la gente que las padecía compraba un poderoso insecticida que, si bien resolvía el problema inmediato, también constituía un peligro por su alto grado de toxicidad.

Empezamos a respetar a estas hormigas en la medida en que fuimos conociendo sus extraordinarias habilidades para mantener el hormiguero en condiciones asépticas, delimitar cuidadosamente las áreas de reserva de alimentos, crianza, las rutas de ingreso, salida y eventualmente de escape, así como sus orígenes y su división del trabajo, entre otras características. Una de las reflexiones más importantes que realizamos fue comparar las ventajas de la organización social de las hormigas con la organización social en Santa Ana del Valle (Bedolla, 2012).

El mensaje principal de esta exposición se derivó de algo que aprendimos y determinó el enfoque: la organización social se considera una etapa en la evolución de los seres vivos, ya que permite la conservación de ciertas especies en mejores condiciones que aquellas que carecen de esta estrategia de supervivencia. Lo interesante de esta perspectiva es que avispas, abejas y hormigas desarrollaron tal especificidad por lo menos cien millones de años antes de que apareciera el género *Homo* (Jaisson *apud* Bedolla, 2002).

De manera consecuente, la división temática se generó en función del mensaje principal, que relevaba la organización social como estrategia evolutiva, así como de la óptica implícita en el propio mensaje: optamos por la perspectiva que no separa la evolución biológica de la evolución social, sino que permite comprender mejor la relación entre una y otra como parte de un solo proceso.

Para los fines de este escrito vale la pena relatar, aunque sea en términos generales, la explicación de cada tema (Bedolla, 2002):

I. *Historia de una reina*: se describe la fundación de una colonia hasta su madurez, desde la perspectiva de la hormiga llamada reina; incluye la metamorfosis que experimentan las hormigas.

II. *La república de las hormigas*: pretende mostrar cómo la sociedad es un hecho de la evolución, la cual surgió entre los insectos antes que entre los vertebrados; se abordan generalidades sobre las características de las sociedades de hormigas, que han contribuido a su evolución: altruismo, división en castas, demografía adaptativa.

III. *Resolviendo enigmas*: su intención es ilustrar la manera en que se han descubierto algunas de las principales características anatómicas y fisiológicas de las hormigas: antenas, sensibilidad a los químicos, alimentación y el estómago so-

cial, higiene, mandíbulas, además de un apartado especial dedicado al cerebro.

IV. *Los oficios*: la diversidad de respuestas para construir sus nidos y garantizar la supervivencia de las crías; se propone mostrar cierto paralelismo entre las hormigas nómadas, las cazadoras y las cultivadoras, también llamadas “cortahojas” o “setistas” porque a este grupo pertenecen las arrieras.

V. *Herramientas de un mirmecólogo*: con el objeto de exponer que la investigación sobre las hormigas no está agotada, se presentan las dos o tres preguntas principales que se hacen los científicos actuales.

VI. *Recreaciones*: se exhiben los mejores trabajos plásticos como resultado del taller.

Otra opción, que en realidad fue la primera y descartamos, consistía en un enfoque ecologista, con énfasis en la educación ambiental. Esto tenía sentido dada la peligrosidad ya señalada del exterminador químico empleado en plantas de ornato, pequeñas huertas y sembradíos. En ese caso nuestro mensaje principal y la consecuente división temática hubieran seguido una ruta muy distinta, con posibles temas como los siguientes:

a) La aportación de las hormigas a la nutrición y oxigenación de la tierra.

b) Usos y abusos de los productos industriales para la eliminación de hormigas y otras consideradas como plagas.

c) La sabiduría ancestral: ¿cómo nuestros abuelos alejaban las hormigas?

d) ¿Qué nos sucede si consumimos alimentos cultivados que fueron sometidos a fertilizantes y plaguicidas?

Para cerrar esta idea es importante mencionar por lo menos dos factores que influyen en la configuración del mensaje, el enfoque y la división temática. Uno es el contexto y otro tendría que ver con la originalidad o la novedad del tratamiento del tema. En conjunto aportan valiosos criterios acerca de la pertinencia del proyecto museográfico.

En la decisión para el caso que estamos describiendo pesó más el mensaje relacionado con la evidente fuerza social comunitaria, dado que el pueblo de Santa Ana del Valle tenía cerca de 10 años con una tasa de crecimiento negativa, debido a la creciente migración hacia Estados Unidos. Por ello quisimos privilegiar el valor de la organización entre los niños que de manera previsible migrarían en el corto plazo y enfrentarían un contexto desconocido, con frecuencia hostil, en el que los lazos comunitarios serían decisivos.

Un componente del guión temático que merece especial atención es el formato en columnas. Si bien exige muchísimo trabajo, también es cierto que en él reside la gran posibilidad de evaluar la congruencia y la consistencia interna del planteamiento general del guión, en la medida en que se va desarrollando. Una propuesta de formato es la siguiente:

ÁREA TEMÁTICA 3: DIVERSIDAD ÉTNICA  
 SUBTEMA: INTRODUCCIÓN  
 IDEA PRINCIPAL

CONTENIDOS BÁSICOS	OBJETOS	APOYOS INFORMATIVOS	NÚMERO Y TIPO DE CÉDULAS	OBSERVACIONES

En éste se anota la idea principal del tema o subtema, que subraya la contribución de ese fragmento al mensaje de la exposición. Cumple el papel de guía para definir lo que se desea transmitir por medio de los objetos, a los cuales tratamos de hacer hablar en primer término.

El proceso sigue con la propuesta de apoyos, la cual ofrece un contexto que contribuye a ubicar y comprender al objeto, extender o profundizar su significado y compararlo, entre otras posibilidades. Algunos agregan una columna para consignar audiovisuales, interactivos u otro apoyo, como cédulas electrónicas. En algunos casos se trata de elementos complementarios a lo que se pretende que digan los objetos; en otros se pueden agregar dispositivos para públicos infantiles o con necesidades especiales, como cédulas en Braille o audios.

En lo que se refiere a las cédulas, la importancia de enunciarlas en el formato reside en su utilidad para subrayar su carácter suplementario. Es decir, sólo para expresar lo que no dicen los objetos, los apoyos gráficos ni algún otro dispositivo. Por decirlo en sencillo, es el último recurso para contribuir a la emisión del discurso.

La visión de conjunto del formato elaborado para cada tema nos permite ponderar si los objetos en efecto dicen lo que se declara como intención narrativa, si los apoyos en verdad contribuyen a la mayor comprensión de los objetos, así como a delimitar el número y contenido de las cédulas.

Este instrumento también posibilita evaluar en qué medida cada tema contribuye a la transmisión del mensaje principal, si los contenidos básicos señalados son suficientes, pertinentes y relevantes en términos del enfoque elegido. Por último, el formato en columnas permite configurar un equilibrio armónico y razonable entre objetos, apoyos y cédulas.

### ¿QUIÉN TIENE LA VOZ?

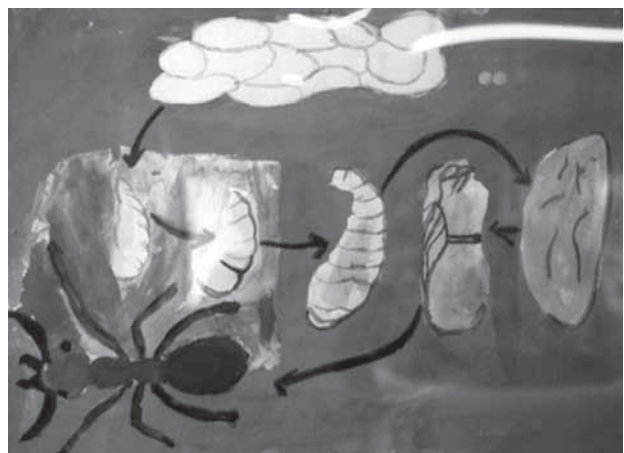
La transición de un lenguaje a otro no siempre es tersa. El proyecto museográfico experimentará una metamorfosis, por lo que el arribo a un buen puerto requiere la existencia de un equipo con claridad, comunicación, rotación del liderazgo, flexibilidad, y al mismo tiempo capacidad de argumentar y mucha, mucha creatividad. Más por experiencia que por teoría, y a riesgo de parecer esquemática, me atrevo a plantear algunos terrenos (digamos de confrontación) que considero de importancia estratégica, sin la menor posibilidad de resolverlos pero con la manifiesta intención de ponerlos a discusión.



Una manera de conocer la anatomía externa de las hormigas consiste en modelarlas en plastilina **Fotografías Ana Graciela Bedolla**



Dibujo que muestra detalles de la anatomía interna



Esquema que describe la metamorfosis de las hormigas

Uno de ellos reside en la afirmación proveniente del cine, respecto a que “las exigencias de la trama determinan su extensión” (Vale, 1989). A esto se opone la convicción casi axiomática de que *lo que manda es el espacio*. Más arriba comentamos que entre los factores estructurales que condicionan la exposición se encuentran el espacio, la colección y el público. Pero no sólo me refiero a los metros cuadrados destinados para exhibir. Pienso también en la forma, en el diseño de esas áreas, en lo que se conoce como la *distribución del discurso en el espacio*, que en ocasiones limita y eventualmente altera la secuencia propuesta en el guión temático. En este sentido, quienes proponemos el discurso textual pensamos en términos de unidades de sentido o temas, mientras que para quienes desarrollan el guión museográfico la secuencia natural se plantea en unidades espaciales o salas.

Otro punto crítico del proyecto museográfico reside en la tensión entre el grado de científicidad que acusa, el peso específico del diseño y la comprensibilidad de la propuesta para el público a quien está dedicada. En el mejor de los casos se logrará un equilibrio adecuado entre los factores, pero si no es el caso la exposición carecerá de la contundencia necesaria para la recepción de lo que se proponía transmitir. En efecto, algunas veces los académicos presionan para que la exposición presente todo el conocimiento relativo al tema, privilegiando el rigor del discurso científico. El lenguaje museográfico, en su búsqueda de la belleza, puede jugar un papel protagónico y en ocasiones apabullante, o bien, en un afán de divulgación a ultranza, se corre el riesgo de disminuir la importancia de la información y evadir los más significativos enigmas de los diversos campos de la investigación.

Por el contrario, un buen proyecto museográfico puede ser el resultado de un conflicto encarado en forma correcta.<sup>4</sup> La interacción entre educadores, investigadores, diseñadores y otros especialistas en comunicación o iluminación, entre otros, se puede revestir de un cariz competitivo o bien colaborativo. Las divergencias pueden convocar la audacia de los participantes, y de manera consecuyente llegarán a soluciones creativas. En cambio, la rigidez puede fracturar al equipo. Como hemos enunciado antes, parte del secreto estriba en asumir que el liderazgo es rotativo y que en cada etapa del proceso se requiere la coordinación de un especialista adecuado.

Un buen proyecto museográfico, en fin, debería ser original, sorprendente, contundente, atractivo y hasta polémico. La condición es que refleje una concepción construida por muchas mentes distintas que compartieron una ruta de propuestas y reflexiones que lograron materializar desde una perspectiva común. Para expresarlo en forma gráfica tomo prestada la analogía de Pierce (*apud* De la Garza, 2011), que afirma: “Una cadena es tan fuerte como su eslabón más débil. Un ca-

ble no es tan débil como cada uno de sus hilos tomados por separado”. O como parafrasea Lipman (1995): “Si un eslabón de una cadena se rompe, toda la cadena se rompe. Pero si un hilo de un cable se rompe, el cable sólo es un poquito más débil”. El proyecto museográfico puede ser el producto de un equipo que se constituye como una cadena. Personalmente, la figura del cable me parece más fecunda ❖

\* Investigadora del Ex Convento de Culhuacán, INAH

#### Notas

<sup>1</sup> Iker Larrauri, Marco Barrera y Fernando Félix poseen esquemas de trabajo ligeramente distintos, pero coinciden en señalar dichas etapas.

<sup>2</sup> La noción de “atmósfera argumental es de Lluís Pau, citado por Fernando Félix.

<sup>3</sup> En 1997 le pedí a María del Carmen León un pequeño taller sobre la elaboración de guiones temáticos para el equipo del Programa Nacional de Museos Comunitarios, entonces auspiciado por el INAH y la Dirección General de Culturas Populares. Ella nos enseñó la estructura básica que se expone en este apartado.

<sup>4</sup> El documento sobre educación para la paz de la UNESCO plantea que el conflicto es un evento que ocurre normalmente y que puede constituir un motor para el avance de un equipo de trabajo.

#### Bibliografía

- Barrera Bassols, Marco, “Momentos y vertientes de la música popular mexicana”, proyecto de exposición temporal para el Museo Nacional de Culturas Populares-documento de trabajo interno, México, 1996.
- Bedolla Giles, Ana G., “Arrieras somos... y al mundo asombramos. Una visión panorámica de las hormigas”, guión temático de la exposición inaugural del Museo Regional del Niño, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Haciendo y aprendiendo: exposiciones con niños”, en *Gaceta de Museos*, núm. 51, diciembre de 2011-marzo de 2012.
- Bonfil Batalla, Guillermo, “El Museo Nacional de Culturas Populares”, en *Nueva Antropología*, núm. 20, 1983.
- Feldman, Simon, *Guión argumental, guión documental*, Buenos Aires, Gedisa, 1993.
- Garza C., María Teresa de la, “La importancia de la filosofía en la educación media superior”, ponencia, Jornadas de la UNESCO por el Día Mundial de la Filosofía, México, 2011.
- Guerin, Marie Ann, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2004.
- León García, María del Carmen, “Historia, investigación y museo: un acercamiento a los principios teórico-metodológicos para la investigación histórica en museos”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Historia Regional Comparada*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992.
- Lipman, Matthew, *Lisa*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- Novaro, Beatriz, *Re-escribir el guión cinematográfico*, México, ccc/El Atajo/Conaculta, 2003.
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH, 1999.
- UNESCO, “Plan de acción integrado sobre la educación para la paz, los derechos humanos y la democracia”, 1995, en línea [www.unesco.org].
- Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Buenos Aires, Gedisa, 1989.
- Vázquez Olivera, Carlos, *Iker Larrauri. Museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.