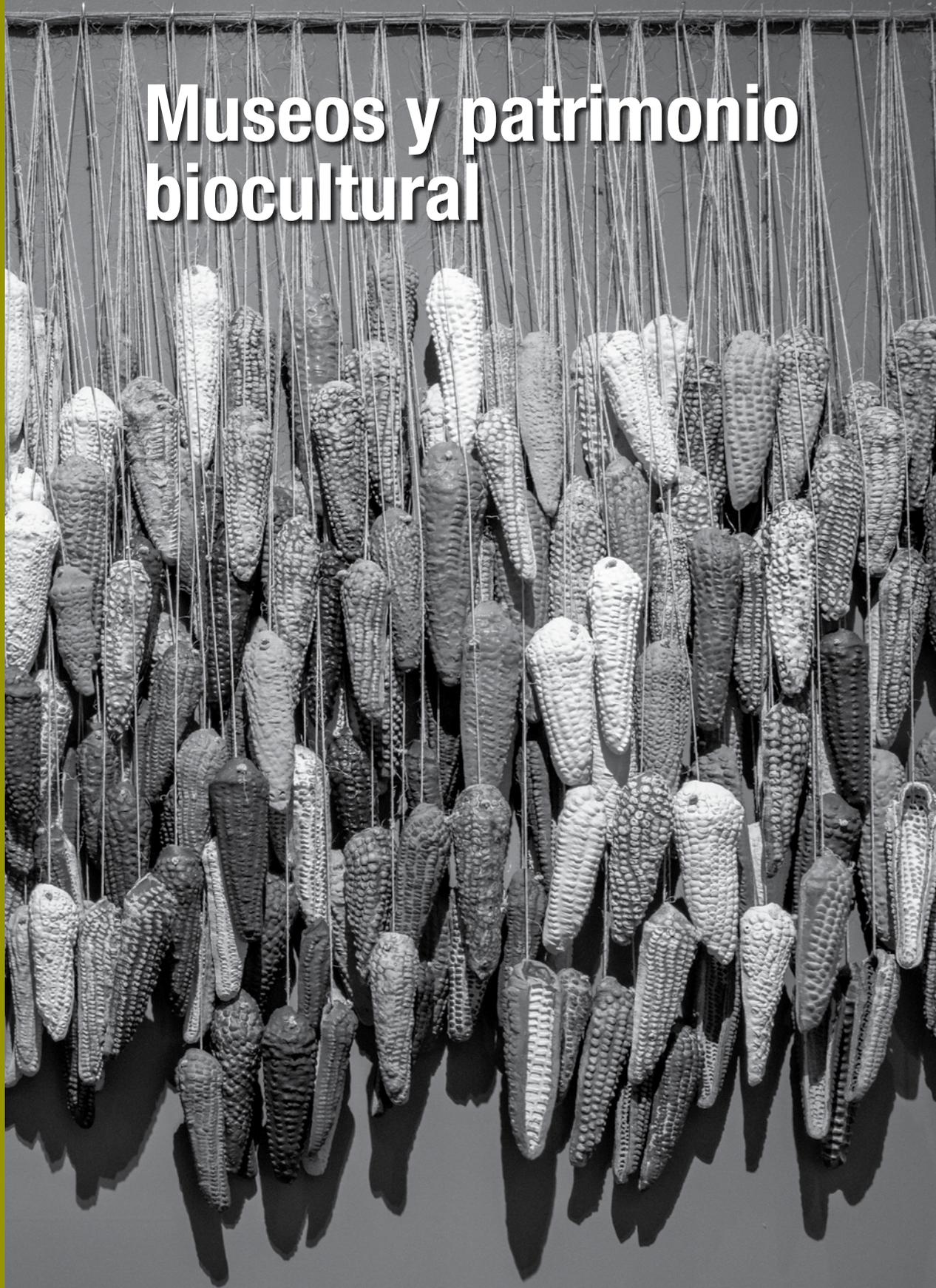


Museos y patrimonio biocultural



SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaria Alejandra Frausto Guerrero

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretario Técnico

José Luis Perea González

Secretario Administrativo

Pedro Velázquez Beltrán

Coordinadora Nacional de Difusión

Beatriz Quintanar Hinojosa

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Juan Manuel Garibay

Director Técnico, CNME

Fernando Félix y Valenzuela

Director de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Directora de Exposiciones Internacionales, CNME

Alejandra Barajas

Director de Museos, CNME

Jesús Martínez Arvizu

Encargado de la Dirección de Publicaciones, CND

Jaime Jaramillo

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix y Valenzuela

Denise Hellion Puga

María del Consuelo Maquívar

Thalia Montes Recinas

María Bertha Peña Tenorio

Rosa María Sánchez Lara

Coordinadora del número

Gloria Falcón Martínez

Editora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Apoyo logístico y redes sociales

Lucero Alva Solís

Edición y cuidado editorial

Subdirección de Publicaciones Periódicas

Diseños especiales

Cristina Martínez

Fotografía de portada Conjunto de mazorcas del altiplano central mexicano en la exposición *La milpa. Pueblos del maíz*, 2017
Fotografía © Gliserio Castañeda



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 77, agosto-noviembre de 2020, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburguero 135, Mezzanine, colonia Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, colonia Culhuacán, C.P. 09840, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburguero 135, Mezzanine, colonia Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 31 de agosto de 2022 con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de **GACETA DE MUSEOS** son responsabilidad de los autores
Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro

Correo electrónico: gacetademuseos@gmail.com / **Facebook:** Gaceta de Museos / **Twitter:** @gacetademuseos

Instagram: @gacetademuseos / <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 3** Presentación
- 4** La biocultura y la participación social como referentes:
una exposición en Tlalcozotitlán, Guerrero
Emiliano Soriano Vicente, Marcelo Carrasco Gatica,
Yuridia Barreto Pavón, Raúl Contreras, Paul Hersch Martínez
y Ana Catalina Sedano Díaz
- 14** Los restos fósiles: algunas experiencias para caracterizarlos
como recursos bioculturales
Eduardo Corona-M.
- 23** Los acervos bioculturales como temática de conocimiento
en los museos
José Concepción Jiménez López
- 29** Vinculación entre los visitantes a museos y el patrimonio
biocultural
Cecilia Llampallas Sosa
- 35** Las colecciones etnobotánicas: su papel en la docencia, la
investigación y la conservación del patrimonio biocultural
Isay Alan Martínez Flores y José Alberto Villa Kamel
- PUENTES**
- 42** Los primeros 60 años de los museos y de las exposiciones
del INAH en Veracruz
David A. Morales Gómez
- 49** Un nuevo hechizo de visibilidad: visitar a las artistas mujeres
en el Museo del Palacio de Bellas Artes
Dina Comisarenko Mirkin
- TESTIMONIOS**
- 57** Entrevista a Wanda Esmeralda Hernández Uribe
Thalia Montes Recinas
- RESEÑAS**
- 62** Patrimonio y tecnología. Muestra digital
Mariana Zamora
- FOTO DEL RECUERDO**
- La literatura menuda, educación y patrimonio
Gloria Falcón



Conjunto de mazorcas del altiplano central de México, dentro de la exposición *La milpa. Pueblos del maíz*, 2017 **Fotografía** © Gliserio Castañeda.

Presentación

Los museos son caleidoscopios que nos muestran distintas posibilidades de pensar, de ver, de sentir, de vivir y de intuir realidades posibles, también de planear diferentes futuros. Con esa convicción es que presentamos esta entrega dedicada a mostrar varias caras de la intensa tarea que se ha hecho en los museos respecto del patrimonio biocultural.

En primer término, el equipo del Programa Actores Sociales de la Flora Medicinal en México nos ofrece un ejemplo de trabajo colaborativo en la curaduría de exposiciones. Retoman las estructuras de participación local y se integran en un trabajo intenso y respetuoso de investigación comprometida con el patrimonio y con quienes lo generan.

Gran parte del patrimonio que investiga y custodia el Instituto Nacional de Antropología e Historia está integrado por vestigios paleontológicos. Eduardo Corona-M. explica su importancia al relatar dos experiencias de investigación y cómo en ellas se generó un vínculo con las comunidades. Estas experiencias museográficas generaron sentido de orgullo y de pertenencia a partir del conocimiento del patrimonio local.

Mención especial merece el texto de nuestro colega, ya fallecido, José Concepción Jiménez López, quien ponderó la importancia de las colecciones de restos óseos de la Dirección de Antropología Física y propone una serie de posibles exposiciones necesarias para mostrar a los públicos los avances en investigación en relación con este patrimonio. En estas líneas, Concho, como era conocido, nos deja un testimonio de muchos años de dedicación a la indagación y a la formación de colecciones de restos humanos y su estudio.

Cecilia Llampallas nos ofrece una descripción reflexiva sobre las estrategias para el diseño de recursos interactivos en una exposición de materiales paleontológicos del Museo Regional de La Laguna. En el diseño entra en juego la investigación, la definición conceptual, así como la importancia y el sentido que el patrimonio biocultural tiene para los pobladores. Llama la atención el trabajo en la transmisión sencilla de información compleja, como es la relacionada con la megafauna del Jurásico y del Cretácico.

Por su parte, profesores-investigadores de la Escuela Nacional de Antropología e Historia nos comparten los principios conceptuales y el compromiso con la investigación y preservación del patrimonio biocultural en la formación de las colecciones etnobotánicas con que cuenta dicho centro de estudios. No menos importante es la necesaria relación de esos acervos con la docencia y con la conservación del patrimonio. El ensayo de Isay Alan Martínez Flores y José Alberto Villa Kamel es testimonio de lo mucho que se ha trabajado en el INAH para generar conocimiento y bancos de datos.

En esta ocasión tendemos **Puentes** con Veracruz gracias a la mirada de David Morales que hace un apretado recuento de episodios destacados de los primeros 60 años de trabajo museográfico en el estado. Un puente más es el que nos une al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura con el ensayo que nos presenta Dina Comisarenco, en el que mueve a reflexiones necesarias para pensar que la equidad de género es posible en los museos de arte.

En la sección **Testimonios**, Thalia Montes entrevista a la arqueóloga Wanda Esmeralda Hernández Uribe, quien aporta en palabras sencillas criterios fundamentales para la preservación y el conocimiento de los objetos que resguarda el INAH. Estamos seguros de que estas indicaciones serán una guía para quienes nos adentramos en el mundo de los inventarios y la catalogación de bienes.

Nuestra **Foto del recuerdo** rinde homenaje a investigadores, dibujantes, editores, administradores e impresores que a lo largo de la vida del instituto han intervenido en la difusión de la investigación mediante la producción de folletos en apoyo a la enseñanza. “Los ainus del Japón” es sólo una pequeña muestra de una literatura menuda, de bajo presupuesto y sin pretensiones de adornar alguna mesa o anaquel, que ha aportado mucho a la educación en México.✚

Gloria Falcón Martínez

La biocultura y la participación social como referentes: una exposición en Tlalcozotitlán, Guerrero

Emiliano Soriano Vicente, Marcelo Carrasco Gatica, Yuridia Barreto Pavón, Raúl Contreras,

Paul Hersch Martínez y Ana Catalina Sedano Díaz*

El presente escrito tiene como propósito compartir una experiencia participativa de estudio, de valoración y de divulgación de saberes locales con la comunidad nahua de Tlalcozotitlán, en el norte del estado de Guerrero. En las líneas siguientes presentamos la fundamentación, el proceso de elaboración y los resultados de una exposición museográfica itinerante relativa a diversas actividades y prácticas cotidianas de sobrevivencia que emanan de la diversidad biocultural local. Este trabajo lo realizamos poniendo énfasis en una problematización reflexiva de la situación actual y de las perspectivas a futuro. Planteamos una propuesta metodológica viable de vinculación y de reciprocidad con la que aspiramos a una continuidad con la rica experiencia alcanzada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH] en el campo museológico. Un aspecto más que tratamos es el de reconocer la relevancia actual de la articulación imprescindible entre los procesos de documentación y de incidencia en temas y problemas que atañen a la calidad de vida de las poblaciones con las cuales llevamos a cabo nuestro trabajo institucional, en la búsqueda compartida de respuestas apoyada en la valoración propia de los saberes y de las capacidades locales, en un contexto de precarización, de cambio climático y de violencia multidimensional.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se inscribe en la discusión actual relativa al sentido y la función de las exposiciones museográficas en nuestro país. No se trata de una cuestión nueva, y de hecho nuestro referente son las experiencias y las reflexiones que desde el mismo INAH se han generado en el vasto campo de la museografía y en particular de los museos comunitarios.

La matriz sociocultural impuesta que estructura a nuestras sociedades occidentalizadas da sentido y forma a

relaciones de dominio que persisten y se reproducen continuamente (Viaña, 2009). Es precisamente en este escenario que la racionalidad eurocéntrica produce *no existencia* (Santos, 2005), invisibilizando a una diversidad de grupos sociales que, sin embargo, con sus saberes sobreviven y dan vida al *México profundo* (Bonfil, 1987). Esta realidad ha decantado en la necesidad de revisar diversas instituciones que parecían inexpugnables, entre ellas la sacralizada figura del museo, anclada y venerada en los principales países de Europa y exportada a los más diversos lugares del mundo. En esa figura, en evolución o en persistencia se sintetiza hoy la tensión entre diversas perspectivas e intereses respecto de su función y su sentido.

En ese marco, como ha señalado Luke, las representaciones museográficas pueden llegar a constituir un territorio de “agencias sutiles de persuasión política” (Luke, 2002: 19). Lejos de pertenecer a un campo aséptico de la cultura como espacio políticamente neutro, el museo y sus exposiciones reflejan las tensiones y las dinámicas de las sociedades que los generan y, en particular, de aquellos que tienen el poder para diseñarlos y generarlos. No son, por supuesto, un fin en sí mismos, sino vehículos y reflejos; y sus guiones y técnicas, en su concepción y en su aplicación, se encuentran determinados por el papel que se asigna a esas instituciones.

En México, los museos comunitarios llevan un camino recorrido de la mano del INAH; en 1983 las primeras iniciativas unieron a la “casa del museo” y al “museo escolar” en el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos, lo que más tarde derivó en el Programa Nacional de Museos Comunitarios (Ortega y Puc, 2017). Actualmente, según registros del INAH (2015), a lo largo del país existe medio centenar de museos comunitarios que preservan la memoria e identidad local y regional. Esta cifra puede rebasar los 100 en 17 diferentes estados (Burón, 2012).

Para comprender qué son los museos comunitarios es importante recordar su propósito, muy diferente al de un museo institucional, pues, como afirma Morales, pretende construir la visión propia de la comunidad (Burón, 2012). No obstante, en general, los procesos de construcción no son endógenos, sino una construcción en diálogo con diversos actores provenientes de instituciones de gobierno, de enseñanza y de investigación, abriendo camino a la posibilidad, no necesariamente concretable, de acompañamientos mutuos, de intercambio de saberes y de enriquecimiento recíproco de sus mundos.

No sólo en su concepto se diferencian los museos comunitarios de los modelos tradicionales, sino también en su dimensión práctica. Su naturaleza es más cercana a las expresiones de la organización comunitaria, en la que la comunalidad rige los patrones de convivencia. De esta manera, su pertinencia permite la construcción identitaria al fungir como “una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio” (Morales y Camarena, 2009: 15).

Así, desde el Programa Actores Sociales de la Flora Medicinal en México [PASFM]¹ se tiene como referencia no sólo el cometido básico del INAH de investigar, de conservar y de difundir el patrimonio cultural, sino la necesidad de abordar en particular el *cómo* se concretan en la práctica dichos objetivos. Y si comprendemos qué focos de nuestra labor institucional son la dimensión biocultural de los territorios y de los procesos de vinculación (Hersch, 2017), es precisamente con la participación de los diversos actores sociales que crean, reconfiguran y dan sentido a sus territorios, que se construye el conocimiento. Ello hace posible la experiencia que compartimos: una exposición museográfica que parte de esos referentes en una comunidad nahua del norte de Guerrero.

Por tanto, repensar *cómo* fue el proceso que derivó en la exposición comunitaria que nos ocupa, incluye cuestionar el *para qué* y el *con quién* trabajamos; es decir, el no hacer investigación “sobre” el “otro”, sino *cómo* y con *quién* colaboramos en un proceso dialógico (Santos, 2019); en el “reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento” (Santos, 2010: 49); en agendas compartidas, procesos participativos y espacios y procedimientos concretos de articulación con pueblos y comunidades (Hersch, 2019), en cuyo marco, los museos y exposiciones resultan un escenario de confluencia posible de saberes pasados, presentes y futuros sobre sus territorios y modos de vida.

EL MUNDO LOCAL DE TLALCOZOTITLÁN

Tlalcozotitlán es una comunidad nahua del municipio de Copalillo, localizada en el norte del estado de Guerrero. Se



Ubicación de Tlalcozotitlán (Gerhard, 1986: 114).

encuentra cerca del sitio arqueológico de Teopantecuanitlán, de origen olmeca, que se estima fue habitado entre los años 1400 y 600 a. C. (INAH, 2018). En la época prehispánica estuvo subordinada a la Triple Alianza y su tributo consistía en “un traje fino de guerrero, mantas, miel y barniz amarillo llamado *tecozahuitl*, posible origen de su nombre Tlalcozautitlán”² (Barlow, 1949: 383). En el siglo XVIII era cabecera de curato con cinco pueblos adyacentes: Copalillo, Temalaca, Mixquitlán, Papatutla y Oztotla (Barlow, 1949: 384); por tanto, era considerado un importante centro religioso en la región. Todas esas comunidades existen en la actualidad y, de hecho, la de Copalillo es ahora la cabecera municipal en la que está adscrito Tlalcozotitlán, en tanto que Temalaca, ahora Temalac, corresponde al municipio de Atenango del Río, y se trata de la única comunidad nahua que lo integra.

En la actualidad, Tlalcozotitlán está conformado por 15 comunidades: Peperuches, Acingo, Las Tinajas, Tenantitlán, Tlahualco, Altavista, Ahuaxtitlán, Hueyiatl, Las Minas, Cascalotera, Hueyiazahle, Coaquetzalco, Atlijtic, Azicintla y Tlalcozotitlán. Sin embargo, al igual que en diversos lugares de Guerrero, la vulnerabilidad económica y la violencia organizada inciden tanto directa como indirectamente en la realidad local (Sedesol, 2010). La poca efectividad de las medidas institucionales que abordan dichas problemáticas genera diferentes respuestas de la población para lidiar con ellas: hay quienes migran al “norte” por trabajos mejor remunerados y formas de organización comunitaria en pos de protección, pero persiste la energía y el trabajo de la población por subsistir.

La comunidad se ubica entre grandes montes que brindan diversos bienes naturales a sus habitantes, con vegetación primaria de selva baja caducifolia (Miranda y Hernández, 1963: 36). Algunas elevaciones, como el Tzonpepeltzin y el Cerro de León, son consideradas sagradas, y forman parte del paisaje y de prácticas rituales. A su vez, la recorre y cruza el extenso y hoy contaminado río Balsas.

A partir de su medio natural, pero también de sus necesidades, la población ha construido un mosaico de saberes

que constituyen su biocultura. Son expresión de ello la recolección, la caza, la pesca, las artesanías, entre otras, como parte de la riqueza viva que se reproduce y, al mismo tiempo, permite vivir.

Conscientes de esto último, algunos habitantes de Tlalcozotitlán participaron activamente en una iniciativa de trabajo y de autoconocimiento colectivo que propició la creación de una exposición.

ANTECEDENTES

La exposición “Cómo nos ganamos la vida” forma parte de un trabajo continuo y en colaboración que inicia desde 1996, cuando el PASFM se vincula con el municipio de Copalillo, realizándose análisis conjuntos de temas y de problemas de salud con curanderos, parteras y recolectores de plantas medicinales silvestres, así como actividades de promoción de salud. El componente de participación y de difusión *in situ* del programa ha incluido la serie impresa denominada Patrimonio Vivo.⁴ Este proceso derivó en la incorporación del compañero Emiliano Soriano en el PASFM, en 2005, nieto de un especialista ritual de Tlalcozotitlán, lo que proporciona continuidad al vínculo entre el equipo de trabajo y la comunidad.



Asamblea comunitaria, Tlalcozotitlán, 2017 **Fotografía** © Emiliano Soriano.

En 2017, a través de asambleas comunitarias se visibiliza la preocupación e interés colectivo por el rescate y por la conservación de diversos elementos del entorno ambiental y de la cultura local, destacando en ello sus plantas de uso medicinal. Para ese propósito se propuso aprovechar un espacio colectivo para presentar avances de dicho proceso, denominado inicialmente Neluayolnemilistli, “La sabiduría ancestral”, y luego Kaltlamachilistli, “La casa del saber”.

El financiamiento básico se obtuvo del PASFM y de una aportación complementaria del Sr. Nicolás Ortiz, quien ofreció su apoyo cuando conoció el proceso.⁵ En su transcurso, el equipo de trabajo del PASFM presentó a las autoridades municipales y de bienes comunales el anteproyecto a partir de una exposición sobre el conocimiento y el aprovechamiento de las plantas medicinales y de sus actores sociales. La propuesta fue aceptada en 2018 por las autoridades locales, ampliando el tema. Las actividades de recopilación conjunta de información tuvieron un componente dialógico concretado en dinámicas participativas, que incluyeron caminatas botánicas (Hersch y González, 1996), entrevistas y recorridos en la región, proyecciones audiovisuales, talleres de teatro

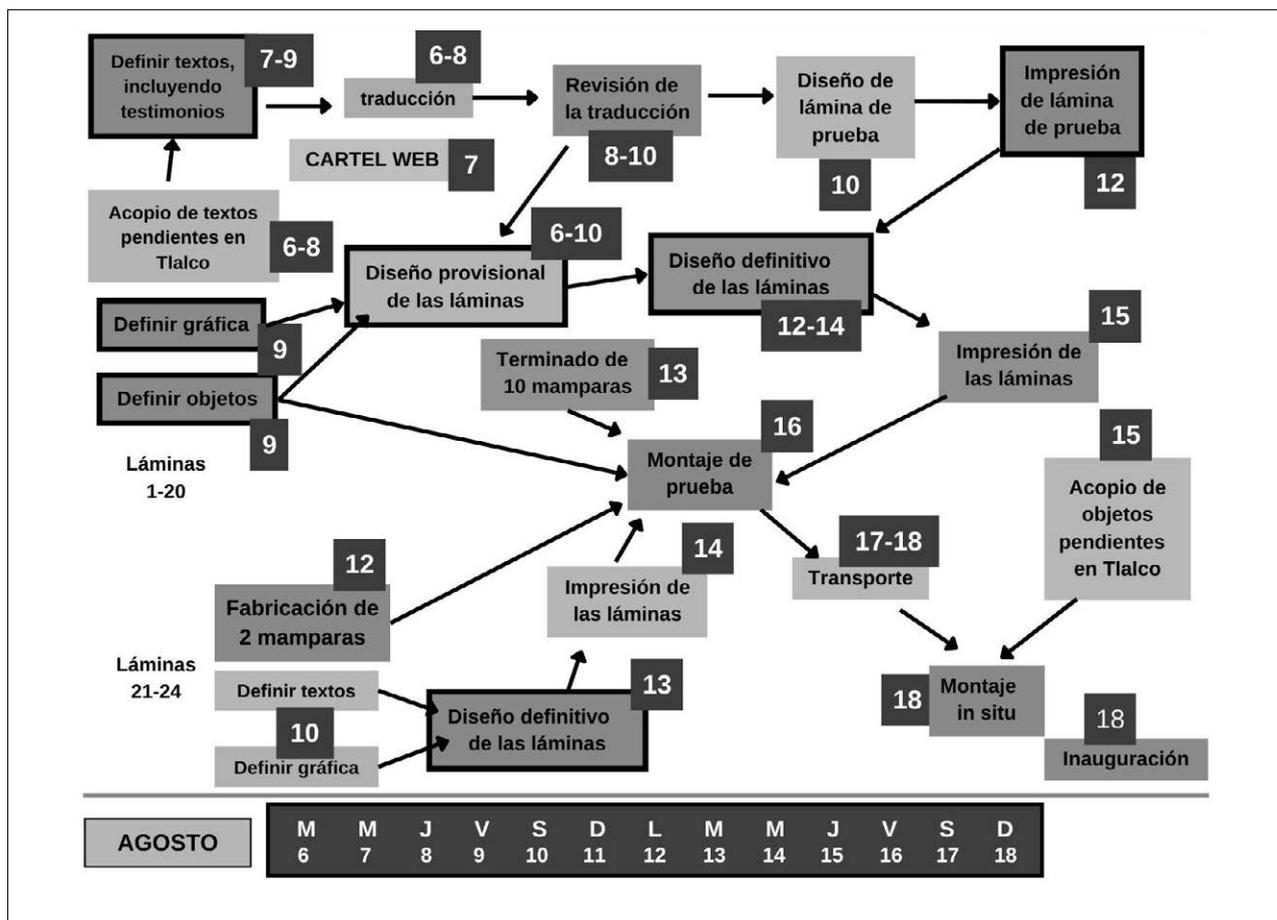
y dinámicas grupales con diversos grupos de niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, así como talleres de pinturas minerales en estuco con estudiantes y población abierta. Por último, se generó un guion y, para la etapa final, una ruta crítica.

CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE LA EXPOSICIÓN

El proceso de construcción colectiva de la exposición incluyó diversos pasos: desde el trabajo etnográfico, la elaboración y diseño de las láminas, la preparación de mamparas, la elaboración de las cédulas de los objetos, la difusión interna y externa de la exposición, hasta el montaje e inauguración, y su posterior itinerancia en diversos espacios del municipio.

TRABAJO ETNOGRÁFICO

Gran parte de la información recopilada en los encuentros entre la comunidad y el equipo del PASFM se realizó por medio de entrevistas, principalmente en náhuatl, con habitantes de la tercera edad no hablantes del español. Para ello resultó cardinal la participación de jóvenes de la comunidad, quienes fungieron como interlocutores y traductores en el proceso.



Exposición "Cómo nos ganamos la vida"; ruta crítica previa a la inauguración. Programa ASFM-INAH, 2019 **Diagrama** Paul Hersch.

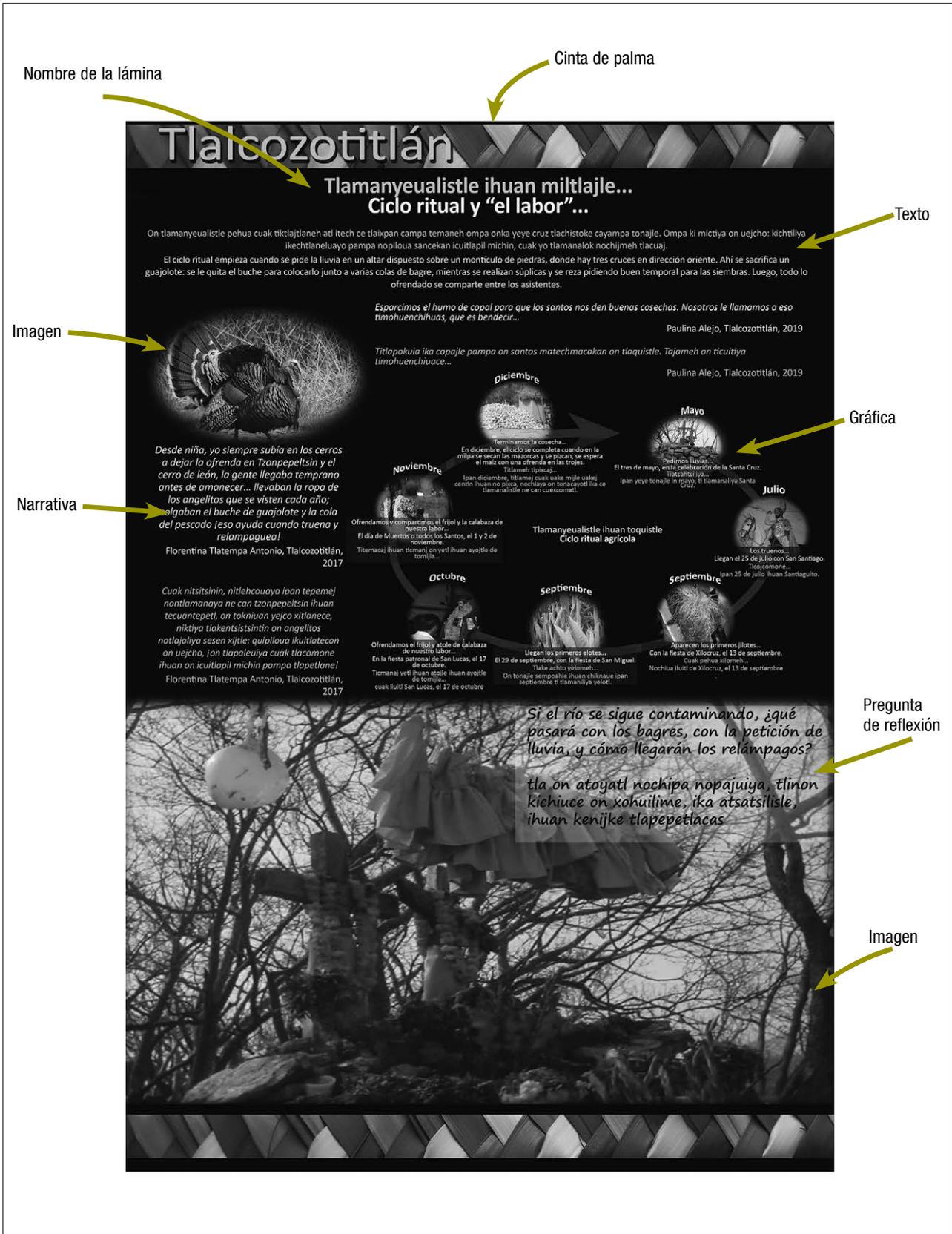


Lámina sobre el ciclo ritual y "el labor", 2019 Fotografía © Raúl García.



Cartel de invitación a la exposición, julio de 2019 **Fotografía** © Programa ASFM.

De igual forma, las entrevistas sirvieron para difundir y para involucrar a la población, así como para lograr el aporte por adquisición o préstamo de objetos, generando con ello una mayor identificación con el proceso.

ELABORACIÓN Y DISEÑO DE LAS LÁMINAS

Habiéndose compartido la información se definió el diseño y los siete ejes temáticos que dan cuenta de los saberes construidos entre la comunidad y su entorno.⁶ Los ejes se distribuyeron en 20 láminas y cuatro más fueron destinadas al tema de la Zona Arqueológica de Teopantecuanitlán, con datos proporcionados por la arqueóloga Guadalupe Martínez Donjuan, lo que permitió, a su vez, la vinculación e inclusión, en el proceso, de un área diferente del Centro INAH Morelos.

El diseño de las láminas en su gráfica, y su discurso bilingüe, pretende plasmar el para quién y el cómo de la exposición; en el transcurso del proceso de retroalimentación, las láminas fueron presentadas y discutidas en las asambleas de la comunidad, lo que permitió adecuar los contenidos y acceder a propuestas en un ejercicio de relevancia educativa para el equipo PASFM-INAH. Cada unidad temática deriva, como colofón, en las mamparas, en una pregunta o preguntas que se dirige(n) al futuro.

CONSTRUCCIÓN DE MAMPARAS Y MOBILIARIO

Después de la definición de los ejes temáticos, a la par del diseño de las láminas y como respuesta a las limitaciones presupuestales en el INAH, los integrantes del equipo, con asesoría y participación del biólogo Fernando Sánchez, construyeron 12 mamparas de 120 centímetros de ancho por 180 de largo, a efecto de facilitar la movilidad de la exposición. Una adaptación más fue la de utilizar bases de madera manufacturadas por la comunidad para colocar los objetos.

ELABORACIÓN DE CÉDULAS DE LOS OBJETOS

Definido el contenido, una vez realizado el acopio de los objetos y construidas las mamparas se generaron las cédulas que, por medio de narrativas locales, muestran la naturaleza y contexto de las piezas. Al respecto, véase el ejemplo siguiente:

Culata, prestada por Moisés Rodríguez Tlayahualco

A sus 90 años, Moisés Rodríguez se dedica aún a fabricar culatas. Es un saber que aprendió hace ya más de 65 años en Arcelia, observando atentamente cómo el señor Federico Díaz las elaboraba. Ahora la gente le lleva el arma y él hace la culata: “de ahí sale para el refresco”, afirma. Comienza su trabajo yendo a buscar el material: “los mejores árboles para hacer culatas

son el cedro, el zopilote y la parota”. De éstos, “la parte del corazón”, conseguida la madera, empieza a rebajarla con un cepillo; ya que le dio forma, la perfora para detallarla con garlopa o cincel. Por su trabajo, que requiere dedicación y esfuerzo, le pagan 600 pesos.

DIFUSIÓN INTERNA Y EXTERNA

Previo a la inauguración se diseñó un cartel para invitar a la comunidad, y a través de las redes sociales se extendió la invitación tanto a las personas originarias de la comunidad que han migrado a distintos lugares del país, como a la población en general y a colegas. También de manera personal, con este material se invitó a las autoridades locales.

MONTAJE IN SITU

La ubicación de las mamparas y la disposición de los objetos se realizó con el apoyo de diversos integrantes de la comunidad, el equipo de ASFM y algunos colaboradores del Centro INAH Morelos, en un espacio comunitario conocido como “Los Pocholes”, acordado con las autoridades comunales.

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

La exposición fue inaugurada el 18 de agosto de 2019 con la participación de diversos integrantes de la comunidad, el comisariado de bienes comunales, el comisario municipal, los delegados comunitarios y profesores de primaria y secundaria. La presentación consistió en una breve explicación de cada lámina, dictada por diversos pobladores que compar-

tieron sus recuerdos, conocimientos y experiencias, contando con una traducción del náhuatl al español.

Así, como diversas son las maneras de ganarse la vida en Tlalcozotitlán, también lo fueron las formas en que sus habitantes participaron, aportando con la memoria y sus relatos, elaborando y/o donando objetos, apoyando en el montaje y exponiendo con su voz y experiencia sus *maneras de ganarse la vida*.

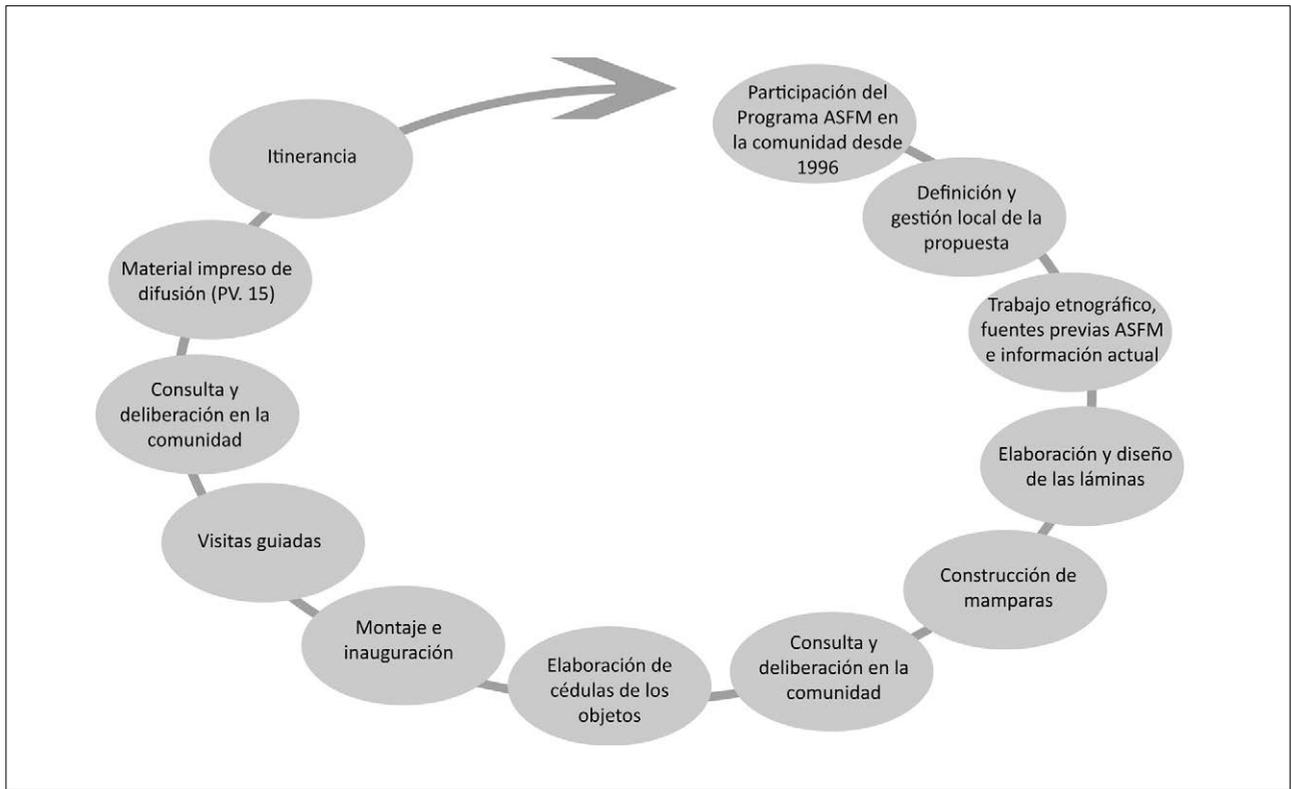
¿PARA QUÉ LA EXPOSICIÓN?

La exposición itinerante muestra los saberes de distintas localidades pertenecientes a Tlalcozotitlán y su dimensión bio-cultural, y da pie al desarrollo de diferentes procesos de visibilización, de contextualización y de autorreflexión en torno a ella. Se ha focalizado como sus interlocutores a las comunidades e instituciones educativas de la región, abordando la importancia de valorar y de conservar la cultura local ante los cambios sociales y ambientales, problematizando el presente y el futuro. Con ese cometido, y desde que fue inaugurada la exposición, se han organizado visitas guiadas a estudiantes de primaria, de secundaria y de preparatoria de la comunidad y del municipio. A su vez, el formato de la muestra permite su itinerancia en la región y fuera de ella. Se ha planteado, como su primer espacio, el albergue de escolares ubicado en la cabecera municipal de Copalillo.

Al mismo tiempo, consideramos que la divulgación de la experiencia en distintos medios, tanto impresos como audiovisuales, juega un papel significativo en el acceso, el alcance



Exposición en Tlalcozotitlán, 2019 Fotografía © Lilián González.



Síntesis del proceso de trabajo para la exposición y divulgación de la información **Fotografía** © PASFM.

y la continuidad del proceso; en este caso se plantea la publicación de un número impreso de la serie de divulgación “Patrimonio Vivo”,⁷ del programa ASFMM-INAH dedicado a la exposición, así como la creación de un “tendedero” que facilite la presentación de las láminas sin objetos en una versión más pequeña y sostenidas por pinzas, haciéndola más versátil.

En síntesis, esta experiencia de trabajo en colaboración con la comunidad plantea un objetivo de más largo alcance: el de sumarnos a un proceso de reformulación metodológica ya iniciado en el mismo INAH, compartiendo una propuesta que consideramos adaptable, aplicable y replicable en diversos contextos.

Kaltlamachilistle, “La casa del saber”, denota una cultura que busca defender, desde la trinchera de la resistencia, su visión de la realidad. Y se plantea no sólo, ni principalmente, como un espacio físico, sino como una modalidad de autorrepresentación local, permeada no obstante por una participación externa, siguiendo el principio que postulara Bibeau (1992) sobre una de las tareas del investigador: la de recabar narrativas para, sin sustituirlas, contextualizarlas. El ejercicio está incompleto, sin embargo, cuando reconocemos que las comunidades han de llevar a cabo lo inverso, recabar las narrativas exógenas y, a su vez, contextualizarlas desde su propia realidad. Ése es un paso más a transitar también desde la museografía.

ALGUNOS COMENTARIOS DE LOS VISITANTES

Estudiante de Copalillo: “Lo expuesto está muy bien, porque al presentar esta exposición va rescatando la cultura de Tlalcozotitlán; se ganan la vida de lo que hay en su pueblo; está bien lo que hacen y propongan. Sigán investigando más para que esto no se llegue a perder, ya que en otras comunidades van perdiendo su origen; hay que evitarlo; ojalá esto sea un ejemplo”.

Profesor de la Escuela Normal de Tlapa: “La cultura de Tlalco se ha ido desvaneciendo, diferentes artículos artesanales se dejan de fabricar porque ya no se compran; en un futuro todo esto dejará de existir”.

COLOFÓN

Los procesos de participación social enunciados favorecen un diálogo de saberes sobre la diversidad biocultural y las maneras de ganarse la vida de las poblaciones en sus territorios; así, desde un proceso de acompañamiento con la comunidad de Tlalcozotitlán, constatamos que “toda experiencia social produce y reproduce conocimiento y, al hacerlo, presupone una o varias epistemologías [...] No hay conocimiento sin prácticas y actores sociales” (Santos y Menezes, 2014: 7).

Es decir, en la tarea de investigación, de conservación y de difusión del patrimonio cultural emerge la necesidad



Una abuela muestra a su nieto en la exposición la imagen de su esposo fallecido, 2019 **Fotografía** © Yuridia Barreto.

esencial de ligar el proceso de documentación con el de incidencia, así como redimensionar radicalmente la interacción, pues el patrimonio cultural del país está constituido, en primer lugar, por la población misma. Separar las condiciones de “la cultura” de las condiciones concretas de vida de la población resulta un sinsentido (Hersch, 2017).⁴

* Programa Actores Sociales de la Flora Medicinal en México, INAH

Notas

¹ Recuperado del siguiente link: <https://56fd6981-59bc-415e-9855-061f2350d34a.filesusr.com/ugd/61be42_dceb164997f9468a9e5f98b9044164a0.pdf>.

² Actualmente, la traducción del náhuatl que la comunidad hace de Tlalcozotitlán es “lugar de tierra amarilla”.

³ Véase Open Society Foundations, Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez y Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinotlán (2015) e Institute for Economics and Peace (2019).

⁴ Consultar en el siguiente link: <<https://pasfminah.wixsite.com/misitio/blank>>.

⁵ Cabe mencionar que el proyecto fue presentado por los mismos pobladores de Tlalcozotitlán al Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), pero fue rechazado con el argumento de que no había sido desarrollado por los “propios promotores” de la Secretaría de Cultura de Guerrero.

⁶ Véase en la página siguiente: <https://56fd6981-59bc-415e-9855-061f2350d34a.filesusr.com/ugd/61be42_5bf8c841602448b9abb400871500b9f.pdf>.

⁷ Consultar el PV 15 en: <<https://pasfminah.wixsite.com/misitio/blank>>.

Bibliografía

Barlow, Robert H., “La reacción de Tlacoautitlán”, en *El México antiguo*, México, INAH, 1949, pp. 383-391.

Bibeau, Gilles, “¿Hay una enfermedad en las Américas? Otro camino de la antropología médica para nuestro tiempo”, en C. E. Pinzón y cols. (eds.), *Cultura y salud en la construcción de las Américas. Reflexiones sobre el sujeto social*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1992, pp. 41-69.

Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, CIESAS/SEP, 1987.

Burón Díaz, Manuel, “Los museos comunitarios mexicanos en los procesos de renovación museológica”, *Revista de Indias*, vol. 72, núm. 254, 2012, pp. 177-212.

Gerhard, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, UNAM, 1986.

Hersch Martínez, Paul, “Inventamos o erramos”, *La Jornada*, 4 de abril de 2019, recuperado de: <<https://www.joranda.com.mx/2019/04/04/opinion/016a2pol>>, consultada el 27 de febrero del 2019.

_____, “Patrimonio cultural y participación social: una articulación imprescindible”, *Diario de Campo*, 4ª ép., año 1, núm. 2, México, INAH, 2017, pp. 7-26.

_____, y Lilián González, “Investigación participativa en etnobotánica. Algunos elementos coadyuvantes en ella”, *Dimensión Antropológica*, núm. 8, 1996, pp. 129-153.

_____, *Zona Arqueológica de Teopantecuanitlán*, 2018, recuperado de: <<https://inah.gob.mx/en/zonas/42-zona-arqueologica-de-teopantecuanitlan>>, consultada el 15 de junio del 2019.

_____, *Museos comunitarios preservan la memoria e identidad*, Dirección de Me-

dios, 2015, recuperado de: <<https://www.inah.gob.mx/boletines/4434-museos-comunitarios-preservan-la-memoria-e-identidad>>, consultada el 27 de febrero del 2020.

IEP, *Índice de Paz en México 2019. Identificar y medir los factores que impulsan la paz*, Sidney, 2019, recuperado de: <<https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/MPI-2019-ESP-Report-web.pdf>>, consultada el 20 de febrero de 2020.

Jiménez García, Elizabeth, et al., *Historia general de Guerrero, I. Época prehispánica*, México, CNCA / INAH / Gobierno del Estado / JGH Editores / Asociación de Historiadores de Guerrero, 1998.

Luke, Timothy W., *Museum Politics: Power Plays at the Exhibiton*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

Maldonado, Druzo, *Religiosidad indígena. Historia y etnografía*, Coatepec, Morelos, México, INAH, 2005.

Meneses, María Paula, “Cuerpos de violencia, lenguajes de resistencia: las complejas redes de conocimientos en el Mozambique contemporáneo”, en Boaventura de Sousa Santos y María Paula Meneses, *Epistemologías del sur (perspectivas)*, España, Akal, 2014, pp. 185-218.

Miranda, Faustino, y Efraín Hernández X., “Los tipos de vegetación de México y su clasificación”, *Boletín de la Sociedad Botánica de México*, núm. 28, 1963, pp. 29-179.

Morales, Teresa, y Cuauhtémoc Camarena, “Museos comunitarios de Oaxaca. Memoria comunal para combatir el olvido”, *Arqueología Mexicana*, vol. 72, núm. 12, 2009.

_____, *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*, La Paz, Artes Gráficas Sagitario, 2005.

Open Society Foundations, Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez y Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinotlán, *Justicia fallida en el estado de Guerrero*, 2015, recuperado de: <<https://www.justiceinitiative.org/uploads/8549e728-da7d-44a0-9f89-ebc89bb12347/justicia-fallida-estado-guerrero-esp-20150826.pdf>>, consultada el 20 de febrero del 2020.

Ortega Muñoz, Allan, y Wesley Puc Soriano, “El Museo Comunitario de Morocoy, Quintana Roo (México): propuesta para la mitigación de la vulnerabilidad social”, *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 39, núm. 2, 2017, pp. 123-153.

Rzedowski, Jerzy, *La vegetación de México*, México, IPN / Limusa, 1978.

Santos, Boaventura de Sousa, *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del Sur*, Madrid, Trotta, 2019.

_____, *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del sur*, México, Siglo XXI, 2010.

_____, *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, Bogotá, Trotta, 2005.

_____, y María Paula Meneses, *Epistemologías del sur (perspectivas)*, España, Akal, 2014.

Sedesol, Catálogo de localidades, 2010, recuperado de: <<http://www.microregiones.gob.mx/catloc/LocMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=12&mun=019>>, consultado el 15 de junio de 2019.

Viaña, Jorge, *La interculturalidad como herramienta de emancipación. Hacia una redefinición de la interculturalidad y de sus usos estatales*, La Paz, Instituto Internacional de Integración “Convenio Andrés Bello”, 2009.

Los restos fósiles: algunas experiencias para caracterizarlos como recursos bioculturales

Eduardo Corona-M.*

INTRODUCCIÓN

Los restos fósiles han jugado un papel cultural importante, como parte de los mitos y los imaginarios, desde las sociedades más antiguas y hasta el presente. A partir del siglo XIX, los restos fósiles adquirieron una característica dual: son al mismo tiempo un recurso científico y uno cultural. Al respecto, en el presente artículo se da cuenta de dos experiencias en los museos de los poblados San Miguel Tocuila y Puerta Maldonado. En ambos casos se registraron interacciones no ex-

cluyentes entre los pobladores locales y los científicos; cada parte, desde su perspectiva, construyeron imaginarios para compartir, estableciendo procesos de apropiación y patrimonialización local, que coexisten con los que se generan en el campo académico.

En ese contexto se discute si el curso de estas experiencias puede ubicarse dentro del paradigma biocultural, ya que las comunidades actuales lo asumen como un elemento de comprensión y de explicación de un pasado.



Museo de San Miguel Tocuila **Fotografía** © Archivo del proyecto Tocuila, proporcionada por Joaquín Arroyo Cabrales.

LOS RESTOS FÓSILES Y NOTAS HISTÓRICAS SOBRE SU IMPORTANCIA CULTURAL

Los fósiles, por definición, son restos o evidencias de organismos extintos; son por tanto la certeza del proceso histórico de la vida en el planeta. Constituyen uno de los componentes para comprender la evolución de los organismos mediante la teoría evolutiva (Benton y Harper, 2009). Además, han resultado elementos atractivos a los individuos y a las sociedades no sólo como objetos de estudio, sino también como elementos con una estética intrínseca, que los llevó a ser usados, reconocidos y recolectados, aunque su comprensión como evidencias de organismos extintos se configura a partir del siglo XIX con el surgimiento de la anatomía comparada y la geología, así como de la comprensión de lo que se ha denominado “el tiempo profundo”, hasta llegar a lo que se denomina propiamente como paleontología (Rudwick, 1987; Sanz, 2007; Benton y Harper, 2009).

Entre los griegos, los romanos y las diversas culturas mediterráneas se ha documentado que varios de los mitos que trataban de grifos, dragones y gigantes, en realidad son restos de megavertebrados extintos, como algunos tipos particulares de dinosaurios o mamuts (Mayor, 2011). Lo cierto es que estos organismos alimentaron tradiciones culturales di-

versas y dieron pauta para que se reconociera la existencia de “algunos pasados” más antiguos. Centenas de años más tarde, entre las sociedades mesoamericanas sucedía algo similar de acuerdo con lo que consigna la documentación de las crónicas novohispanas, principalmente las de Francisco Hernández y de fray Bernardino de Sahagún, entre varios más. A los restos de fósiles les denominaban *quinametzin*, y los atribuían a huesos de gigantes, pobladores antiguos de la tierra, cuya desaparición coincidía con un cambio de ciclo, de los varios que constituían su cosmovisión (Corona-M., 2002; Sanz, 2007). Estos restos fueron un punto de convergencia con las leyendas y las tradiciones de los pueblos europeos, que encontraba validez en las ideas de Aristóteles y Plinio, que eran parte del bagaje intelectual de los clérigos, los científicos y los conquistadores que arribaron a la Nueva España, quienes atribuían dichos vestigios de gran tamaño a gigantes que habían existido previo al diluvio.

Un elemento importante que debe reconocerse es que la definición de *fósil* tiene aquí un sentido diferente, ya que comprendía el estudio y la descripción de todo material que estuviese enterrado, sin hacer distinción de que su origen fuese orgánico o inorgánico, por lo que incorporaba ele-



Museo de San Miguel Tocuila **Fotografía** © Archivo del proyecto Tocuila, proporcionada por Joaquín Arroyo Cabrales.

mentos minerales y rocas, así como restos de organismos (Rudwick, 1987; Corona-M., 2002). Esto llevó a una serie de interpretaciones curiosas: los dientes de tiburón se reconocían como lenguas petrificadas de serpiente, y se buscaban como amuletos; otros restos, por su parecido con organismos, principalmente plantas o animales, se decía que eran producidos por una “fuerza plástica” propia de la tierra, o que eran “caprichos de la naturaleza”, que los hacían estéticamente relevantes para coleccionarlos (Rudwick, 1987; Benton y Harper, 2009).

La gigantología, sobre todo en Europa, adquirió un carácter popular extendido: buscadores de tesoros se dedicaban a la caza de estos materiales, que después vendían a las casas reales o de la nobleza, quienes las coleccionaban con fruición. Los ejemplares que no lograban colocarse en esos gabinetes podían integrarse a las ferias, circos o exhibiciones ambulantes, hasta que seguramente se degradaban (Rudwick, 1987; Corona-M., 2002).

El reconocimiento del carácter orgánico de algunos fósiles, es decir, como restos de organismos, se inicia con algunos pensadores griegos, aunque no fue la interpretación predominante. Ya en el siglo XVI, Leonardo da Vinci, en el inédito *Código Lancaster*, establece una serie de argumentos

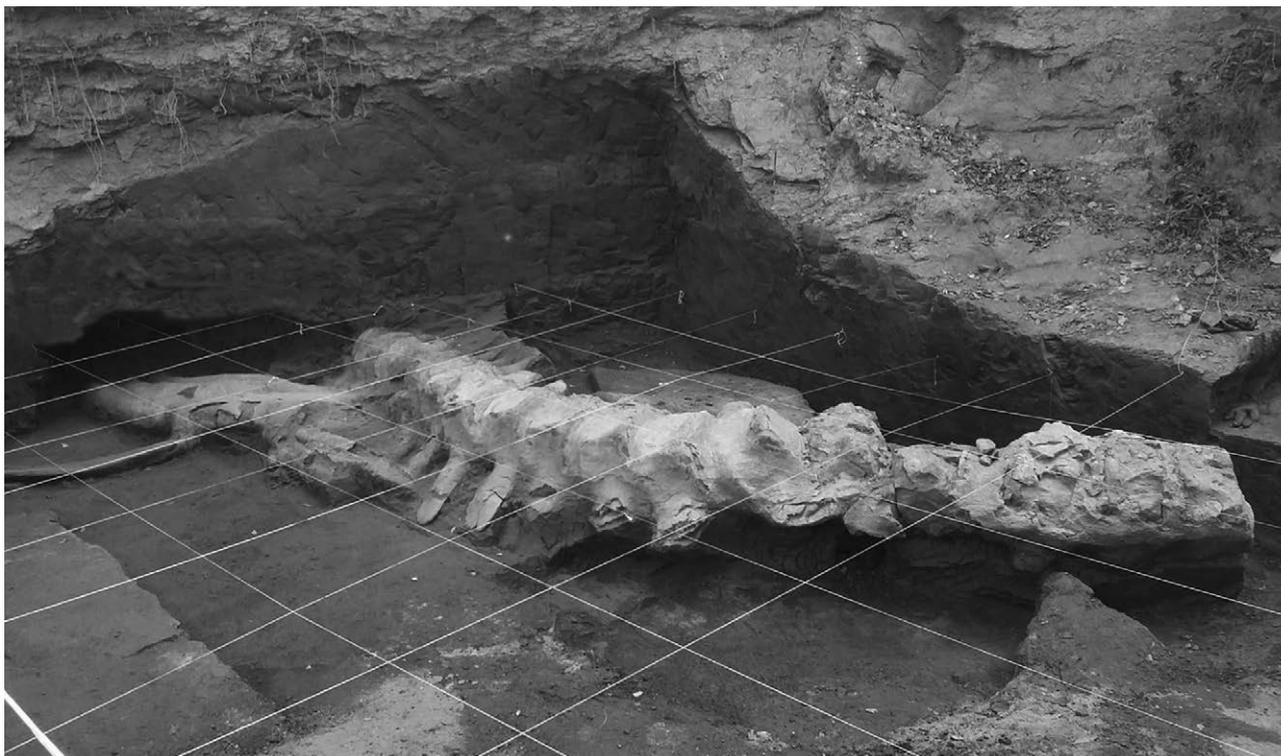
para explicar que las acumulaciones de almejas petrificadas en las alturas de las montañas italianas eran de origen natural (Jay, 2009); mientras que Nicolás Steno, en el siglo XVII, demuestra que las famosas “lenguas de serpiente” eran en realidad dientes de tiburón (Rudwick, 1987).

Estos aspectos, entre varios otros ejemplos, ponían en claro que había existido un tiempo pasado más amplio de lo que se había supuesto. Tales inquietudes llevaron a que se comprendiera la información contenida en las capas de la tierra, y al nacimiento de la geología. El planeta y el tiempo, entonces, se incorporan a una nueva dimensión que Stephen Jay Gould denominó el “tiempo profundo”; es decir, una dimensión infinita (Rudwick, 1987; Corona-M., 2002; Sanz, 2007). El debate se hizo más intenso ya que algunos personajes postulaban que eso no se ajustaba a una lectura apropiada de diversos textos religiosos, principalmente la *Biblia*. Otros más decían que eran organismos que alguna vez habían habitado los territorios donde se habían hallado, o bien, que habían migrado y se encontraban en partes no conocidas del planeta.

Un componente que permite el surgimiento de la paleontología como disciplina es la formalización de la anatomía comparada con los trabajos de Georges Cuvier, en el



Museo de San Miguel Tocuila, **Fotografía** © Archivo del proyecto Tocuila, proporcionada por Joaquín Arroyo Cabrales.



Panorámica de la excavación **Fotografía** © Archivo del proyecto Toculla, proporcionada por Jorge Cervantes.

Museo Nacional de Historia Natural de Francia, quien demuestra las interconexiones que existían entre los organismos actuales y los fósiles. La más fehaciente fue el estudio que hizo con los proboscidios, es decir, los organismos con trompa, en los que probó, con base en rasgos anatómicos y dentales, que los elefantes africanos e indios, como especies actuales, eran diferentes; y éstos, a su vez, eran diferentes de los fósiles de mamut hallados en Europa y Siberia. Sin embargo, presentaban también una serie de rasgos compartidos que los interconectaban en un patrón morfológico, que no era necesariamente evolutivo, pero que sí mostraba el hecho de que había algún fenómeno que los había extinguido (Corona-M., 2019a).

Esta demostración, junto con los destacados trabajos naturalistas en Francia, Inglaterra, Alemania, así como el desarrollo de comunidades y redes científicas en prácticamente la mayoría de los países, permitieron el surgimiento de la paleontología, que atendiendo a su raíz en griego académico aborda el “estudio de los organismos antiguos”, tal como fue formulado por el naturalista francés Henri de Blainville en 1822.

Es a partir del siglo XIX que los descubrimientos paleontológicos adquieren un carácter científico y cultural con una amplia repercusión popular. Algunos factores que contribuyen a esto son: el impacto que producían los organismos extintos de gran tamaño, como fue el caso de los dinosaurios o los mamuts; la creación de entidades públicas como fueron

los museos de Estado, así como la prensa y el comercio internacional, lo que generó un público creciente y demandante de información. Así, los restos fósiles se incorporan a los imaginarios culturales de las sociedades urbanizadas (Corona-M., 2020; Sanz, 2009).

Por tanto, en los restos fósiles confluyen tanto el valor científico, en tanto se reconocen como documentos únicos para documentar la biodiversidad del pasado, como los episodios de evolución y de extinción que representan y que configuran la biodiversidad del presente. Condición por la que son protegidos y patrimonializados como un recurso natural, sea como ejemplar individual, como una paleocomunidad o como un paisaje. De todos ellos se han dado diversas experiencias en el planeta.

Por otro lado, los fósiles, sobre todo los que se exhiben en museos, pueden inspirar inquietudes, preguntas o interpretaciones del pasado, por lo cual, los pobladores cercanos pueden reconocerlos como parte de su imaginario cultural, así como de su necesidad de establecer un componente local en su desarrollo económico y social, lo que puede llevar a experiencias comunitarias con vistas a contribuir en su custodia y, también, en su patrimonialización, como un elemento cultural.

Estas experiencias han llevado a una miríada de resultados poco sistematizados, que van desde la confrontación entre científicos, pobladores locales y autoridades, hasta pro-



Antonio Hermosillo en diálogo con estudiantes locales **Fotografía** © Archivo del proyecto Tocuila, proporcionada por Jorge Cervantes.

cesos de cooperación entre diversos actores, que generan apropiaciones sociales diversas y se originan patrimonios con diverso grado de significación.

En México se registran varias experiencias de ese tipo; una de las más importantes y que ha sido documentada en parte es la de Rincón Colorado, en el estado de Coahuila (Aguilar, 2012); pero, en mi caso, quiero llamar la atención en dos de ellas, sólo porque me son más cercanas, donde se muestra que las comunidades pueden dialogar e intercambiar saberes para confluir tanto en el plano académico como en el cultural.

EL CASO DE SAN MIGUEL TOCUILA

El poblado se ubica a 40 km al este del centro de la Ciudad de México, en el municipio de Texcoco, Estado de México. La construcción de una cisterna en 1996 condujo al descubrimiento de una de las localidades más importantes del Cuaternario en la Cuenca de México, a fines del siglo xx, en tanto se encontraron más de mil huesos y restos de cinco individuos de mamut colombrino, con edades que van del juvenil al adulto, de ambos sexos; además de restos de bisonte, camello, flamenco, un felino extinto, incluso conejos, pescados y tortugas. El depósito se definió como característico de

los pastizales del Pleistoceno tardío en el centro de México (Arroyo-Cabrales *et al.*, 2004).

Desde el inicio de los trabajos hubo un involucramiento significativo tanto de los propietarios del predio como de los pobladores y sus autoridades, quienes manifestaron su interés para que los estudios se desarrollaran localmente. Fue así como un grupo numeroso de visitantes fue recibido cada día mientras se realizó la excavación, quienes atendieron puntualmente las recomendaciones para permitir su desarrollo y preservar las medidas de seguridad necesarias (Arroyo-Cabrales *et al.*, 2004).

Esta visita y el desarrollo de la excavación, que pasó de ser un salvamento a un proyecto, llevó al equipo a desarrollar una labor de divulgación comunitaria que comprendió exhibiciones de materiales, distribución de folletos y carteles, así como explicaciones grupales, lo que permitió la construcción de un diálogo y de un entorno de confianza entre la comunidad y el equipo académico. Posteriormente, por mutuo acuerdo se construyó un pequeño museo comunitario basado en la reglamentación que el INAH establece para tal efecto, donde los pobladores organizados juegan un papel decisivo en su diseño, edificación y mantenimiento (Arroyo-Cabrales *et al.*, 2004).



Antonio Hermosillo en entrevista con medios **Fotografía** © Archivo del proyecto Tocuila, proporcionada por Jorge Cervantes.

Lo más interesante que revela esta experiencia es la apropiación y la patrimonialización local de la zona paleontológica. Aun cuando no existen estudios detallados al respecto, es muy posible que los siete años de intensiva labor, más los restantes que comprendieron visitas a la localidad para temporadas cortas o revisión, dieron pauta para un reconocimiento y una apropiación del pasado que representa el Pleistoceno terminal por parte de la comunidad. Así, las autoridades y la comunidad acordaron construir, en un parque público, reproducciones de los ejemplares emblemáticos del sitio y del museo, como fueron un mamut y un tigre dientes de sable.

A la fecha, los pobladores siguen alimentando interés en el sitio, aunque después de veinte años han encontrado varias dificultades para mantener el museo y los ejemplares, pero siguen buscando asesoría de los científicos para encontrar las líneas de continuidad y de mejora de este proyecto.

EL CASO DE PUNTA MALDONADO

La comunidad de Punta Maldonado se ubica en el área colindante entre los estados de Guerrero y de Oaxaca, a 7 km dirección suroeste, partiendo de la cabecera municipal de Cuajinicuilapa, en Guerrero. Éste también fue un descubri-

miento fortuito, ya que los campesinos caminaban hacia sus huertas por el cauce del arroyo La Fortuna. En ocasiones, por las tardes, se detenían a platicar y se sentaban en una piedra que parecía hecha para tal efecto, pero al picarla se dieron cuenta que era más blanda que lo usual. Cuando la revisaron con más detalle vieron que eran vértebras de un tamaño inusualmente grande, por ello avisaron a las autoridades locales y al INAH estatal (Hermosillo *et al.*, 2017).

Se procedió a efectuar el rescate debido a que se encontraban muy deterioradas por la acción ambiental. Para ello se articuló el trabajo de los investigadores del Centro INAH Guerrero, con las autoridades municipales, y de este modo se obtuvieron recursos, que incluyeron la maquinaria para remover 9 metros de capas sedimentarias sin relevancia natural o cultural, que de otro modo hubieran sido muy complicadas de remover (Hermosillo *et al.*, 2017).

El hallazgo fue identificado como el de una ballena barbada (misticeta) con altos grados de intemperización y, al parecer, es una de las más antiguas en el registro mexicano ya que fue ubicada en el periodo Blancano, que corresponde a la transición del Plioceno y el Pleistoceno; es decir, tendría más de dos millones de años (Hermosillo *et al.*, 2017).



Anuncio de la excavación elaborado por los pobladores locales © Fotografía Archivo del proyecto, proporcionada por Jorge Cervantes.

El trabajo de salvamento paleontológico desarrollado en la comunidad, magnificado por la fuerza de las redes sociales y de diversos medios de comunicación, echó a volar la imaginación de miles de personas y generó la visita de más de 4000 asistentes provenientes de más de 110 localidades que llegaron a conocer el fósil del arroyo La Fortuna (Cervantes *et al.*, 2018).

La interacción de la comunidad con el personal del INAH fue parte fundamental para el cambio de mentalidad de cientos de personas. Todos los días, habitantes locales se hacían presentes durante la jornada de trabajo y, a partir de la información que se les proporcionaba, se encargaban también de relatar el acontecer de las exploraciones a toda persona que se acercaba. Las visitas frecuentes de los vecinos y de los alumnos de las escuelas de la comunidad, para observar y preguntar sobre la excavación, propició que todas las poblaciones de la región se enteraran de los trabajos que el INAH estaba realizando. Las personas que visitaron el lugar quedaron asombradas de la magnitud del hallazgo, desencadenando un sentir colectivo de apropiación del legado pretérito existente en México (Hermosillo *et al.*, 2017).

La experiencia de Punta Maldonado fue recogida en una bitácora de visitas al sitio, así como en algunas entrevistas

efectuadas en la localidad, que nos han permitido documentar el impacto que registró en la comunidad un hallazgo paleontológico. Finalmente, el 23 de noviembre de 2018 se efectuó la inauguración del Museo de la Ballena, en la localidad, con un nutrido evento, y donde ahora se encuentran, custodiados por la comunidad, los restos de este importante ejemplar (Cervantes *et al.*, 2018).

LOS RESTOS FÓSILES COMO ELEMENTO BIOCULTURAL

Los dos casos descritos tienen un fuerte componente sociocultural por el involucramiento de la comunidad y de sus autoridades, por la interacción de la comunidad científica y de pobladores locales, por la articulación de las autoridades del lugar, y por la presencia de representantes del INAH en la entidad. Desde mi perspectiva, dichos actores contribuyen para que los restos puedan ser considerados, entonces, como un recurso biocultural.

El término *biocultural* tiene cerca de veinte años de haber sido acuñado para definir “un enlace inextricable entre la diversidad biológica y la diversidad cultural” (Maffi, 2005), o bien, se le ha denominado como el paradigma biocultural que conjunta el interés biológico y ecológico con el interés antropológico o etnológico (Toledo, 2013). Si bien existen,

como en todos los campos, distintas definiciones sobre el tema, todas coinciden en destacar qué conjuntos o áreas importantes de diversidad biológica son manejadas, conservadas y creadas por grupos culturales diversos que contribuyen a la preservación sustentable de la naturaleza y de la cultura (Merçon *et al.*, 2019).

El término *biocultural* inicialmente se asoció a las culturas indígenas y las comunidades tradicionales, en tanto, manejan cerca de 90% de los recursos genéticos del mundo, y resguardan 40% de las áreas protegidas y ecológicamente mejor conservadas del mundo. Sin embargo, en fechas recientes esto se ha expandido a otros contextos sociales y ecológicos, donde lo biocultural puede ser entendido como un concepto reflexivo y sensibilizador que permite evaluar los valores y conocimientos de los grupos humanos en sociedades no tradicionales que conviven con la diversidad en contextos diferentes, pero que generan procesos culturales para la conservación de la biodiversidad (Merçon *et al.*, 2019).

El que se puedan documentar experiencias como las aquí brevemente descritas, en las que las comunidades se involucren, reconozcan e incorporen a los fósiles, a organismos extintos, como parte de su imaginario, de su narrativa cultural, entonces nos coloca frente a un proceso dinámico que incluye el diálogo de saberes, el intercambio transcultural y la re-

articulación de las prácticas culturales de esos sectores. Por tanto, ésta es la aplicación del concepto *diversidad biocultural* que está siendo procesada por comunidades no tradicionales, pero que crean memorias y experiencias, en las que los fósiles generan valores culturales asociados a paisajes naturales, que incluyen ventanas al pasado.

Las interacciones de los humanos con elementos particulares de la naturaleza, como son los restos fósiles, han adquirido diversas significaciones en los planos cronológico, geográfico y cultural. Pero aquéllas, conforme avanza el conocimiento y las sociedades, se van haciendo más complejas, requiriéndose abordar la interpretación de estas relaciones con una mirada complementaria, integradora y comparativa, es decir, multi e interdisciplinaria (Ramos y Corona-M., 2017).

También, algunos autores han apuntado la importancia de este tema, en tanto los humanos tienden a extender sus límites espaciotemporales, estableciendo diversas escalas de aproximación, donde muy diversos objetos y seres son incorporados y enlazados mediante interacciones sociales que terminan conformando redes con diferentes mezclas conceptuales e identitarias (Knappett, 2011).

Sin embargo, debemos recordar que América Latina es una región particularmente vulnerable a las amenazas del



Apertura del Museo de la Ballena en Punta Maldonado **Fotografía** © Archivo del proyecto, proporcionada por Jorge Cervantes.

cambio climático y sus efectos, tanto por la riqueza en su biodiversidad y por las especies endémicas que alberga, como por los cambios sociales y culturales que tienen impactos particulares en todas las culturas, sean indígenas y tradicionales, las más vulnerables, o campesinas y urbanas. Son diversos los datos y tendencias sobre las afectaciones al ambiente y a las culturas. Por ello, documentar algunas de estas interacciones puede adquirir un carácter de urgencia, en tanto son líneas de evidencia para el análisis y la interpretación de los fenómenos adaptativos bioculturales en la región, con un profundo reflejo en los diversos aspectos sociales, económicos, simbólicos y rituales de cada uno de ellos (Corona-M., 2019b).

En tal sentido, una parte de la diversidad biológica fósil se incorpora a la cotidianidad humana y la comunidad le da una impronta cultural. Es decir, estos organismos son un objeto de estudio donde interactúan tanto su origen como su forma de obtención, al ser parte de un ambiente o hábitat, a la vez que están determinados por los valores que se les asignan, como parte del proceso cultural de las sociedades (Ramos y Corona-M., 2017). Por tanto, los organismos fósiles pueden generar fenómenos identitarios y culturales diversos, que pueden derivar en su conformación como parte de un patrimonio, ya sea de carácter material o inmaterial, y que debe ser considerado como parte de un estudio más detallado, que comúnmente no es realizado.

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos y colegas: Felisa Aguilar, Ana Graciela Bedolla, Joaquín Arroyo, Antonio Hermosillo y Jorge Cervantes, compartiendo diversas experiencias y charlas con estos temas. No hemos terminado. También por compartir las fotos de los proyectos Tocuila y Punta Maldonado. Al INAH por el apoyo al Proyecto 30794. A los editores de la revista por su invitación y las generosas facilidades en estos virulentos tiempos.✚

* Centro INAH Morelos

Bibliografía

Aguilar Arellano, Felisa J., “¿Cómo proteger yacimientos paleontológicos?: la experiencia del INAH en Coahuila en México”, *Suplemento Cultural El Tlacuache*, núm. 529, 2012, pp. 1-2.

Arroyo-Cabrera, Joaquín, Luis Morett y Oscar J. Polaco, “Tocuila and its Research / Public Outreach Program”, en *Proceedings of the 9th ICAZ Conference, Durham 2002, The Future from the Past: Archaeozoology in Wildlife Conservation and Heritage Management*, Gran Bretaña, Oxbow Books, 2004, pp. 153-158.

Benton, Michael J., y David. A. T. Harper, *Introduction to Paleobiology and the Fossil Record*, Chichester, John Wiley & Sons, 2009.

Cervantes Martínez, Jorge, Antonio Hermosillo Worley y Eduardo Corona-M., “Museo de la Ballena en Punta Maldonado, Cuajinicuilapa, Guerrero”, *Suplemento Cultural El Tlacuache*, núm. 859, 2018, pp. 1-4.

Corona-M., Eduardo, “El pensamiento evolucionista y la paleontología de vertebrados en México (1790-1915)”, en *Evolucionismo y cultura. Darwinismo en Europa e Iberoamérica*, Madrid y México, Junta de Extremadura / UNAM / Ediciones Doce Calles, 2002, pp. 353-366.

_____, “La historia de una pluma fósil. Un capítulo en el estudio de las aves”, *Suplemento Cultural El Tlacuache*, núm. 877, 2019a, pp. 1-4.

_____, “Diversas facetas de las interacciones entre los humanos y los animales: algunos registros en las Américas”, *Etnobiología*, vol. 17, núm. 2, 2019b, pp. 5-10.

_____, “Una cena en la panza del dinosaurio”, *Suplemento Cultural El Tlacuache*, núm. 917, 2020, pp. 1-3.

Hermosillo Worley, Antonio, Jorge Cervantes Martínez y Eduardo Corona-M., “Recientes hallazgos paleontológicos en el estado de Guerrero. Consideraciones sobre la conservación y divulgación de este patrimonio”, en *Seminario Permanente de Estudios sobre Guerrero y las Regiones Vecinas*, México, INAH, 2017, mecanoscrito.

Jay Gould, Stephen, “Los fósiles móviles y ascendentes de la tierra viva de Leonardo”, en *La montaña de almejas de Leonardo*, México, Crítica, 2009, pp. 27-58.

Knappett, Carl, *An Archaeology of Interaction. Network Perspectives on Material Culture and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Maffi, Luisa, “Linguistic, cultural and biological diversity”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 34, núm. 1, 2005, pp. 599-617.

Mayor, Adrienne, *The First Fossil Hunters: Dinosaurs, Mammoths, and Myth in Greek and Roman Times*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

Merçon, Juliana, Susanne Vetter, María Tengö, Michelle Cocks, Patricia Balvanera, Julieta A. Rosell y Bárbara Ayala-Orozco, “From Local Landscapes to International Policy: Contributions of the Biocultural Paradigm to Global Sustainability”, *Global Sustainability*, vol. 2, 2019, pp. 1-11.

Ramos Roca, Elizabeth, y Eduardo Corona-M., “La importancia de diversas, complementarias y comparativas miradas en la investigación sobre las interacciones entre los humanos y la fauna en América Latina”, *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 28, 2017, pp. 13-29.

Rudwick, Martin J. S., *El significado de los fósiles. Episodios de la historia de la paleontología*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

Sanz, José Luis, *Cazadores de dragones*, Madrid, Ariel, 2007.

_____, “Fósiles, cultura e historia de la vida”, en *El alcance del darwinismo. A los 150 años de “El origen de las especies”*, Madrid, Colegio Libre de Eméritos, 2009, pp. 36-86.

Toledo, Víctor M., “El paradigma biocultural: crisis ecológica, modernidad y culturas tradicionales”, *Sociedad y Ambiente*, núm. 1, 2013, pp. 50-60.

Los acervos bioculturales como temática de conocimiento en los museos

José Concepción Jiménez López*

INTRODUCCIÓN

Los museos son espacios que tienen como objetivo dar a conocer diferentes aspectos culturales y biológicos de una sociedad del pasado, del presente y del futuro. En lo referente a los esqueletos humanos, éstos reflejan una serie de características que van desde la edad, el sexo, la temporalidad, las enfermedades y las modificaciones culturales, estas últimas practicadas en el cuerpo de un individuo o de un grupo que reverberan rasgos culturales en tiempo y en espacio de una sociedad. En este sentido, es importante elaborar guiones museográficos en torno a las colecciones de esqueletos hu-

manos y de cuerpos momificados, con la finalidad de dar a conocer algunos aspectos anatómicos y culturales que presentan estos acervos bioculturales de la nación.

En años recientes se han expuesto tres muestras relativas a dichos temas: una sobre los esqueletos con una antigüedad que va de los 12 000-4 000 años AP, una más sobre las enfermedades que dejaron huella en huesos de poblaciones pretéritas y, recientemente, una de cuerpos momificados, que despertó el interés del público en general, lo cual nos sugiere que este tipo de eventos deberían realizarse con más frecuencia.



Cuerpo humano momificado de una niña. Proyecto "Momias, cuerpos eternos de México" Fotografía © Dirección de Antropología Física.



Cráneo masculino que presenta leontiasis ósea. Proyecto "Las enfermedades que dejaron huella en el hueso" **Fotografía** © Dirección de Antropología Física.

México cuenta con una enorme riqueza biocultural que se ha ido formando con las aportaciones de los diferentes grupos humanos que habitaron el territorio nacional, desde la llegada de los primeros humanos (cazadores-recolectores) hace miles de años, quienes, después, por diferentes razones cambiaron su comportamiento social y empezaron a formar aldeas. Al paso del tiempo, éstas fueron evolucionando hasta construir grandes sociedades con una organización social muy compleja (época prehispánica).

Este sistema social multicultural prevaleció por muchos siglos hasta que fue interrumpido con la llegada de los grupos europeos al territorio nacional (conquista de México): 300 años de dominación fueron suficientes para producir cambios en la sociedad nativa de México, entre ellas, en el idioma, la religión, la alimentación, la urbanización, que fueron permeando la forma de vida de las sociedades naturales, algunas de las cuales fueron exterminadas.

Posteriormente, en el país se produjo un gran descontento social (que dio como resultado la Independencia de México) y, cien años después, nuevamente surge un movimiento social (Revolución Mexicana). Estos eventos poblacionales y sociopolíticos los podemos enmarcar en cuatro momentos históricos, más las intervenciones violentas de naciones como Francia y Estados Unidos. Cada uno de estos episodios tuvieron repercusiones biológicas y sociales específicas en la población, pero la suma de todos estos acontecimientos no cambió el sistema poblacional, ya que sigue prevaleciendo un gran mosaico biocultural, hasta la actualidad, que le ha dado a México identidad.

Con esta riqueza biocultural se marca una línea histórica, desde sus inicios hasta nuestros días, en la que se han desarrollado culturas que caracterizan cada uno de los momentos históricos. Es por eso por lo que México inicia la formación de museos, a efecto de exponer la historia poblacional. Las primeras exposiciones fueron espacios organizados bajo el prototipo ideológico y temático que prevalecía en los museos europeos, los cuales eran concebidos como recintos de-

dicados al coleccionismo, donde se exhibían antigüedades y objetos raros que incluían minerales, plantas, animales, manuscritos, libros, fotografías y esqueletos humanos.

Uno de los primeros reportes que existe sobre el rescate de la cultura prehispánica vio la luz pública después de haberse consumado la conquista de México, cuando los reyes de España ordenaron a los frailes abocarse a recopilar información relacionada con las culturas precolombinas. En sus recomendaciones señalaban que se debía tomar en cuenta desde un vestigio arquitectónico hasta un manuscrito (Castillo, 1924). Esta recopilación de evidencias culturales dio pie para formar los cimientos del primer museo en México.

Se puede decir que con el hallazgo de algunas piezas arqueológicas en la Plaza Mayor, entre las que destacaban la Coatlicue, el Calendario Azteca y la Piedra de los Sacrificios, y con la llegada de un grupo de naturalistas extranjeros cuyo objetivo consistía en coleccionar plantas, animales y minerales, entre otros especímenes, motivaron al naturalista José Longines Martínez para fundar un museo de historia natural, el cual fue abierto al público en la Ciudad de México en el año de 1774 (Castillo, 1924).

Este recinto se le puede considerar como el primer museo que se funda en la Ciudad de México después de la Conquista. Transcurrieron 18 años para que se le diera una formalidad institucional al museo y que el gobierno virreinal convocara a una reunión con el propósito de crear un comité que se encargara de estudiar las antigüedades ahí depositadas. Este trabajo duró aproximadamente 13 años, hasta que fue interrumpido por el estallido del movimiento de independencia en 1810 (Castillo, 1924).

Los cambios políticos generados, después del movimiento social que dio como resultado la Independencia de México, repercutieron, entre otras cosas, en la cultura. Al consolidarse la Independencia, algunos sectores de la sociedad, en particular los criollos, se apropiaron de las manifestaciones culturales producidas por los diferentes grupos nativos del periodo prehispánico en México, retomándolas como una imagen de identidad nacional. Para esto crearon un proyecto de nación en el que se incorporó la cultura de los diferentes grupos del pasado, con el propósito de demostrar al mundo que el pueblo de México tenía una identidad cultural propia.

La población mexicana durante y después del movimiento de independencia atravesó por circunstancias y momentos de confusión ideológica, como el de la identidad, debido a que seguía prevaleciendo un gran mosaico biocultural en todo el territorio, necesiándose para ello delinear un proyecto que marcara líneas generales que sumaran las diferentes costumbres culturales en el ámbito nacional, para que se presentaran como sociedad y que se distinguiera claramente de los demás países del mundo.



Muestra de la exposición "La huella en los huesos". Proyecto "Las enfermedades que dejaron huella en el hueso" **Fotografía** © Dirección de Antropología Física.

En México, el museo ha contribuido en la planeación de las directrices político-ideológicas de la cultura, tareas en las que han participado especialistas que se han interesado en dar a conocer, a través de exposiciones, diferentes aspectos bioculturales, que son testimonios que han legado los diferentes grupos humanos pretéritos y actuales.

A partir de la creación del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología se empezaron a exponer temáticas sobre la cultura con objetivos claros: existía una sala de arqueología, una de enografía, y en 1887 se crea por primera vez la sección de antropología física con diversos propósitos, entre ellos, la de exhibir un reducido número de cráneos indígenas precolombinos que mostraban deformaciones étnicas y patológicas, exposición que duró muy poco tiempo (León, 1922).

Ocho años después, en 1895, con motivo de la celebración del XI Congreso Internacional de Americanista, que fue celebrado en la Ciudad de México, se montó una pequeña muestra de esqueletos humanos, en dos vitrinas, en la sala de exposición del Museo Nacional de México [MNM] (Herrera y Cicero, 1895). Posteriormente se presentaron muestras esporádicamente en la sala del MNM y en algunos espacios donde se organizaban eventos académicos.

Es hasta 1900 cuando el Dr. Nicolás León ordenó y clasificó las piezas de la Sala de Antropología Física del museo —principalmente cráneos— del siguiente modo: 1) antropoides; 2) hombres fósiles o prehistóricos; 3) cráneos de razas; 4) huesos con particularidades anatómicas, patológicas o étnicas notables, y 5) cráneos que pertenecieron a indivi-

duos nahuas, aztecas, chontales, totonacos, tapeguas, coras, lacandones y tarascos, etcétera. También expuso cráneos de individuos criollos y mestizos —y cuerpos humanos momificados, entre otros (León, 1922: 1, 3)—, incluso de los diferentes grupos lingüísticos que habitaban el territorio nacional.

En 1936, con la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia se practica una serie de excavaciones en zonas arqueológicas y en edificios coloniales, obteniéndose una gran cantidad de evidencias bioculturales. Es así como se incrementó el número de piezas de las colecciones del museo, siendo una de ellas el acervo osteológico, que se formó con esqueletos humanos de los periodos precerámico, prehispánico, colonial y moderno. Esto constituye un acervo de enorme riqueza que se debe exponer en los museos para que el público, en general, conozca qué es lo que aportan los esqueletos humanos por medio de los diferentes estudios antropológicos y de ciencias como la biología, la química, la medicina, las matemáticas, incluyendo las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Olivé y Urteaga, 1988).

Considero que con la nutrida y diversa colección de esqueletos humanos que conforma el acervo osteológico de la Dirección de Antropología Física [DAF] —patrimonio biocultural— se deben diseñar exposiciones temáticas como las que se proponen a continuación.

Presentar los perfiles morfológicos de los cráneos de cada una de las poblaciones que permitan apreciar la existencia de diferencias por grupo, región y antigüedad, lo cual puede ser muy atractivo para los visitantes a los museos ya

que se familiarizarían con las particularidades anatómicas de los integrantes de las poblaciones, ya sean niños, mujeres, adultos mayores y personas enfermas, por mencionar algunos. El guion debe incluir explicaciones accesibles que describan las metodologías y técnicas antropológicas, computacionales y tomografías. Esto permitiría ofrecer información integral de las piezas con la finalidad de que el visitante adquiera los elementos necesarios para que se lleve una idea clara de las características físicas y culturales de la gente del pasado.

En el caso de las primeras mujeres y hombres que llegaron al territorio, sus cráneos eran alargados, angostos y altos; posteriormente, en el periodo prehispánico se registraron cráneos cortos, anchos y bajos, época en que la mayoría de los grupos acostumbraba a deformarlos, así como mutilar los dientes. Posteriormente se incrementa entre la población la variabilidad biológica y cultural cuando se presenta una relación biosocial entre nativos, europeos y africanos, mestizaje que se manifiesta en diversas morfologías óseas.

Dar a conocer por medio de una exposición la estatura de las diferentes poblaciones, en tiempo y espacio, a partir de mapas que reflejen la realidad de las diversas poblaciones que habitaron el territorio nacional. Éste es un parámetro importante con el que se pueden medir algunos indicadores biológicos y sociales. En la estatura de una población se reflejan tanto aspectos hereditarios, nutricionales y medioambientales, como actividades de trabajo, posturas corporales frecuentes, entre otras.

Los resultados de las investigaciones sobre el tema establecen que se han encontrado diferencias significativas en la estatura de los mexicanos que habitaron el norte, el centro y el sur del territorio. Es un hecho que debe conocer la gente para que se forme una idea general sobre factores que influyen en la estatura.

La exposición de piezas de estudio de la DAF muestra las diferentes enfermedades que padecieron las poblaciones pretéritas de México, ya que muchas dejaron huella en los huesos. Por medio de análisis morfológicos, químicos y genéticos se pudo diagnosticar qué tipo de enfermedad está presente en el hueso, además de clasificarlas como congénitas o adquiridas y determinar si fueron provocadas por virus o bacterias.

La importancia de tal exposición se deriva de la necesidad de comunicar los resultados de la investigación que ha realizado el INAH en materia de historia de las enfermedades. Así, el público podrá sensibilizarse respecto de la importancia que tiene conservar los esqueletos humanos y de acceder a información sobre la diversidad de padecimientos que son visibles y que afligió a la población mexicana por miles de años.

Una muestra muy necesaria sería aquella que explique aspectos de la alimentación y de sus efectos en la nutrición



Piel humana con tatuaje, pieza del acervo osteológico de la DAF **Fotografía** © Dirección de Antropología Física.

de las poblaciones. Los esqueletos informan acerca de su sustento por medio de diferentes métodos: uno de ellos es el químico, que permite conocer elementos traza que indican si la alimentación estaba basada en el consumo de carnes o vegetales y, el segundo, es el desgaste dentario, que deja marca en huesos y dientes a lo largo de la vida del individuo. Las marcas sugieren si las personas consumían dietas basadas en semillas, raíces o carnes secas, por mencionar algunas. Se puede afirmar que, en alguna época, integrantes de algunas culturas empleaban los dientes como herramientas para elaborar cordeles, que usaban para confeccionar sus prendas de vestir. Este tema permite exponer físicamente los esqueletos, el tipo de alimentación, los animales y plantas que consumían dependiendo del grupo y el lugar donde vivían. Para facilitar la comunicación de la información es necesario auxiliarse del diseño gráfico y de formas expuestas interactivas.

Actualmente, ya que contamos con suficiente información generada por técnicas novedosas para el estudio de los esqueletos de los primeros grupos humanos que llegaron al centro del territorio que hoy ocupa México, y de los que le siguieron, se podría integrar una exposición sobre el poblamiento y las rutas de migración.

Parte de las preguntas que deberán ser guía de la exposición son: ¿cómo y por qué lugares ingresaron los primeros grupos humanos al territorio nacional?, ¿cuál es la antigüedad que tienen estos grupos humanos en territorio nacional?, ¿qué características físicas tenían estos individuos? y ¿cómo fueron poblando el territorio nacional?

La respuesta a dichas interrogantes puede darse exponiendo la información que se guarda de investigaciones en antropología física, en arqueología, en etnología, en lingüística, en geología, en genética, en química y en física, por citar algunas disciplinas que aportan datos significativos sobre cómo tuvo lugar el fenómeno del poblamiento en

México. A su vez, se pueden elaborar infografías de las evidencias arqueológicas que fueron dejando los grupos humanos al transitar por el territorio nacional por miles de años. Del mismo modo se deben presentar las evidencias lingüísticas y las rutas genéticas, ya que así es posible marcar la ruta de los genes aprovechando las colecciones esqueléticas de diferentes sitios y temporalidades, que ofrecen un mapa con información cronológica de los grupos que poblaron el territorio nacional.

Además, contamos con los fechamientos de diferentes colecciones óseas humanas que permiten conocer la antigüedad de cada una de ellas, sumando a este registro las grandes tradiciones culturales que marcaron un panorama evolutivo desde el norte hasta el sur, o a la inversa, del país. Con estos datos se pueden trazar rutas que conducen hasta el centro de México y mostrar parte de la dinámica de los diferentes grupos que poblaron el territorio.

COMENTARIO FINAL

A efecto de realizar cualquier exposición donde se presenten esqueletos humanos, en uno o varios museos, tienen que participar diferentes disciplinas para que la exposición sea

dinámica. Además, esas exhibiciones requerirán que se apliquen todos los avances tecnológicos digitales para que sea interactiva y pueda participar la población escolar de todos los niveles educativos. Considero que las exposiciones, como las que he esbozado en el presente artículo, deben ser una de las formas de transmitir el conocimiento y, así, lograr que la población en general se interese por conocer parte de la riqueza biocultural de México.✚

* Dirección de Antropología Física, INAH

Bibliografía

Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

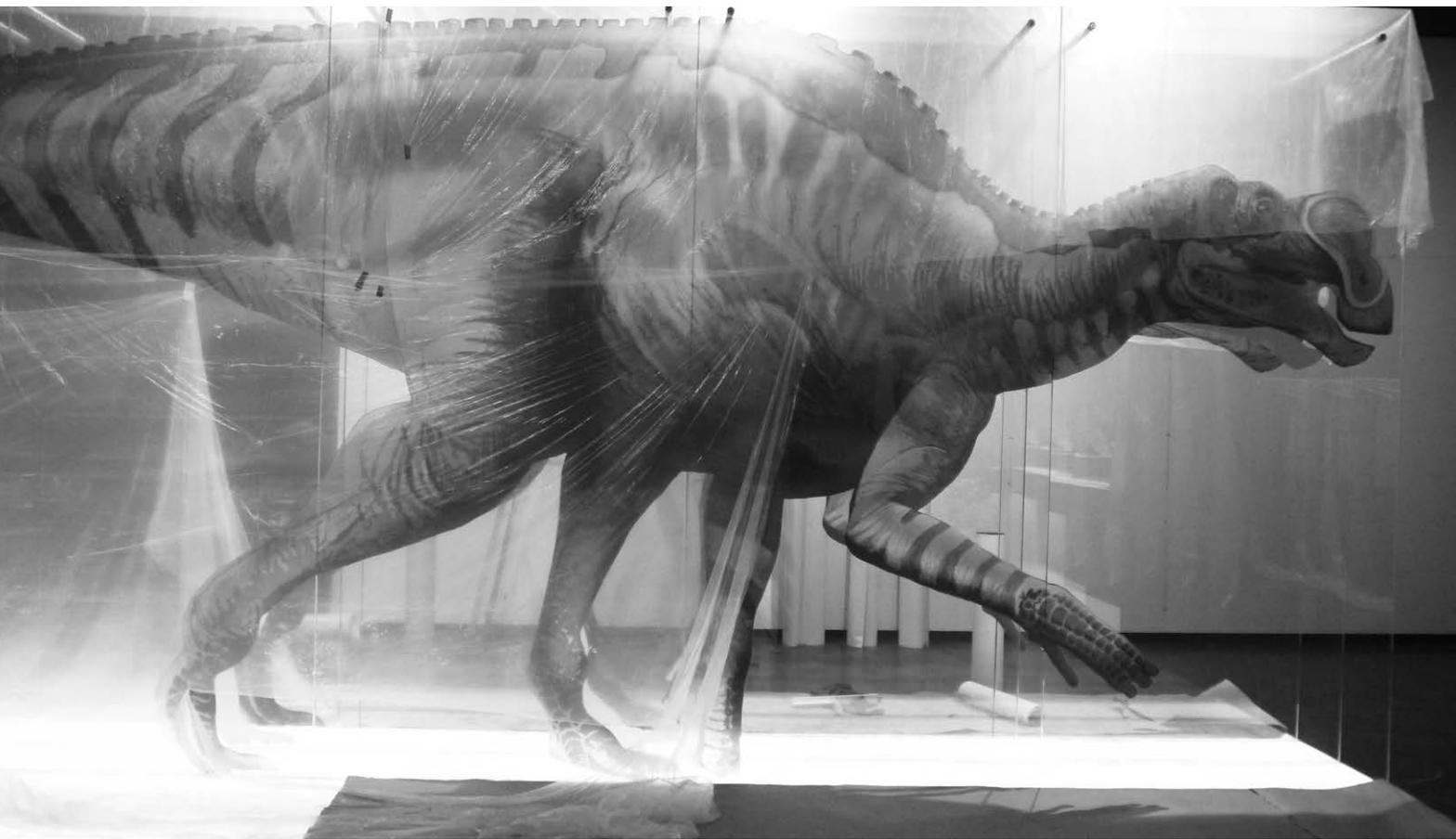
Herrera L., Alfonso, y Ricardo E. Cicero, *Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1895.

León, Nicolás, "Ordenamiento y clasificación de los materiales óseos humanos pertenecientes al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía". Informe, 1922, AHMNA, vol. 16, exp. 38, fojas 210-220.

Olivé Negrete, Julio César, y Augusto Urteaga Castro-Pozo (coords.), *INAH, una historia*, México, INAH (Divulgación), 1988.



Muestra de fotografías de la exposición "Cuerpos eternos de México". Proyecto "Momias, cuerpos eternos de México" **Fotografía** © Dirección de Antropología Física.



Las reconstrucciones de megafauna son un atractivo para los visitantes, usualmente constituyen un emblema de la exhibición y del museo **Fotografía** © Cecilia Llampallas.

Vinculación entre los visitantes a museos y el patrimonio biocultural

Cecilia Llampallas Sosa*

INTRODUCCIÓN

El presente texto desarrolla una reflexión sobre los trabajos de investigación y de difusión realizados en museos y cómo algunos de estos materiales dan cuenta de las formas como se representa el patrimonio biocultural en las exposiciones. Las experiencias a las que me referiré reflejan mi labor desempeñada en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia [CNME-INAH]. Desde 2014 participé en la creación de una serie de interactivos que respondían al discurso del guion de una exposición con materiales paleontológicos. Estos recursos participativos se efectuaron considerando la diversidad del patrimonio cultural en México y, precisamente, a través de este enfoque se desarrolló la relación que existe entre los museos y el patrimonio biocultural, con la finalidad de establecer nuevos canales de vinculación entre los visitantes y los museos.

En virtud de que el museo tiene como funciones la exhibición y la salvaguarda de sus colecciones, es responsabilidad del INAH conservar, investigar y difundir dicho patrimonio. Por esta razón, los interactivos, tanto digitales como análogos, están pensados como un mecanismo de construcción social; es decir, el desarrollo de una estrategia para visibilizar el patrimonio de la sociedad y de la cultura que los produce, así como el proceso por el cual la cultura va tejiendo una relación ancestral con su entorno. Así, la interpretación del patrimonio tiene como objetivo reproducir las diferentes expresiones de la relación de un grupo con su entorno, que en su mayoría se transforman y adecúan con el paso del tiempo, donde se trata de narrar la versión de un grupo específico pero siempre desde su presente.

Considerando, como lo menciona Eckart Boege, que el diverso patrimonio biocultural de nuestro país responde a saberes, sistemas de valores, cosmovisiones, rituales, creencias, ceremonias, etcétera (Boege, 2008: 25), se pretende que los interactivos involucren los diferentes símbolos y significados de cada comunidad, entidad y museos, en los que

se desarrollan disímiles exposiciones con el objetivo de conocer, difundir y comunicar.

Los interactivos se diseñaron para acercar al visitante con la colección y con la sociedad que los produjo, a partir de estrategias para que el público descubra algo nuevo o diferente de lo que se aprecia comúnmente.

Para comprender mejor el patrimonio, consideramos pertinente diseñar tres tipos de interactivos: el primero, a partir una pieza representativa de la colección, pero que además hable de diferentes temas, por ejemplo, la sociedad que la produjo, los significados o la cosmovisión, pretendiendo dar a conocer los diversos procesos históricos, arqueológicos, usos, creencias, devenires y rituales que muestren aspectos de manufactura, de sus significados, de los materiales que la constituyen, de la estratificación social, de la utilidad, de la vida cotidiana de alguna cultura o de la sociedad pasada o actual.

El segundo es un interactivo que esté pensado para unir dos tópicos; es decir, relaciona el contenido de la sala anterior y te prepara para conocer el siguiente contenido. Y el tercero es un interactivo en el que se desarrolla un tema para apoyar el guion museológico con un tema específico y, con esto, que el público se lleve más información de la que lee en las cédulas.

Desde esta perspectiva podemos referirnos a la propuesta de la museología crítica en la que se plantea al museo como una esfera pública donde los significados sociales, los valores sobre qué es cultura, patrimonio, identidad, ciudadanía y otras nociones, son puestas en discusión y cuestionamiento (Santacana y Hernández, 2006). Con base en estas premisas, los interactivos que se desarrollaron a partir de la herencia biocultural están considerados para que los espectadores experimenten, conozcan y reflexionen, desde su presente, y compartan los motivos que hacen valioso su patrimonio o un tema en la actualidad, como fue el caso del patrimonio paleontológico del Museo Regional de La Laguna, en Torreón, Coahuila.



Varias de las piezas expuestas datan de más de 100 000 años AP **Fotografía** © Cecilia Llampallas.

EL MUSEO Y LA REPRESENTACIÓN DEL PATRIMONIO BIOCULTURAL

En el desarrollo de materiales interactivos partimos de considerar que el patrimonio biocultural comprende una gran diversidad de temas que se han tejido en la sociedad y en su relación con la naturaleza. Incluye las formas en que la humanidad ha interactuado y transformado su entorno, que no sólo ha sido escenario para su manutención, sino que también repercutió en las prácticas de los habitantes, convirtiéndolo en espacios ceremoniales, rituales, como parte de su cosmovisión.

En términos planteados por Luque, Martínez-Yrizar y diversos integrantes de la Red Temática Conacyt sobre Patrimonio Biocultural, el valor de lo biocultural reside en que genera “comunidad”, pues nos remite a conectarnos con la memoria de la humanidad, que como especie ha sido capaz de crear modos de relación sociedad-naturaleza significativos, creativos y de regeneración mutua. Es decir, nos remite a reconocernos como parte de la trama de la vida de la Madre Tierra (Luque *et al.*, 2016). A partir de esas premisas desarrollamos un ejercicio para reactivar el pasado desde la actualidad, considerando que esto nos permite recuperar un proceso histórico en el presente.

El interactivo al que me referiré se diseñó para el Museo Regional de La Laguna, repositorio que cuenta con una colección de materiales paleontológicos que han sido encontrados en gran parte del estado, mismo al que se conoce como “Coahuila, tierra de dinosaurios”. El objetivo del proyecto fue el de provocar y el de ampliar experiencias dentro del museo y, en particular, dar a conocer el trabajo paleontológico en el territorio estatal. A partir de esta premisa se realizó una conceptualización con una frase detonante: “¡Te invitamos a conocer cómo surgió la vida en la Tierra!”.

Sabemos que la escala temporal geológica describe las características y las conexiones de la evolución de la Tierra. Los especialistas, por los procesos y cambios por los que ha atravesado, la han dividido en las eras siguientes: Mesozoica, Cenozoica y Paleozoica, por mencionar algunas. Estas etapas cuentan la historia del planeta a partir de acontecimientos significativos como la formación de montañas, la erosión, las extinciones masivas, la vida de los dinosaurios y del hombre.

Una vez celebradas algunas reuniones para intercambios de conocimientos y de bibliografía sobre el tema, comenzamos por definir estrategias para que el visitante conociera los eventos más importantes. De este modo consideramos prioritario que se contara con información sobre la división cronológica de la Tierra y cómo se formó su geografía, ya que por efecto de los cambios climáticos y de los movimientos geológicos se originó lo que hoy es nuestro planeta. Lo que aconteció en cada era y periodo, además de la combinación de diferentes sucesos, formó los continentes, los mares, la vida, los dinosaurios, etcétera. A partir de estos hechos se



Testimonios de vida acuática en lo que hoy es un desierto **Fotografía** © Cecilia Llampallas.

conocen aspectos sobre el tipo de flora y de fauna característica de cada era y, en el caso de los fósiles encontrados en Coahuila, se pudo reconstruir el paisaje que imperó en esta región hace millones de años.

La estrategia educativa consistió en presentar un tablero con cubos que el visitante puede girar hasta que coincidan en un mismo color que identifica cada una de las eras y las relaciona con las eras geológicas: el Precámbrico, el Paleozoico, el Mesozoico y el Cenozoico, mencionándose sólo éstas por ser las más representativas de los vestigios descubiertos en Coahuila. En cada cara de los cubos se colocó un pequeño texto y una imagen con información sobre los acontecimientos más importantes del planeta, pero si se acomodan todos los cubos correctamente se podrá abrir uno de ellos y el público verá en el interior una imagen de la flora o de la fauna del estado, o en caso de que no se contara con ésta, de un ejemplar de México. Esto permitía posicionarlos en el tiempo al unir los colores que correspondían a cada era, además de conocer que en dichas eras habían ocurrido los cambios más significativos de Coahuila.

Cada cubo contiene breves textos que informan sobre los fenómenos que se produjeron en la Tierra hasta llegar a lo que ahora vemos, además de los animales y la fauna que fue apareciendo en esos periodos. Por otro lado, al alinear los cubos se abrirá una caja simulando una ventana al pasado que contiene un acontecimiento y un resultado; por ejemplo, al abrirla el visitante encontrará información del meteorito Allende, el cual se impactó en Allende, Chihuahua, gracias a lo cual se determinó la antigüedad de la Tierra y del Uni-

verso. De este modo se logra que el público conozca que se trata del material más antiguo que existe y el más estudiado en el mundo.

A partir de estos hechos, el propósito del interactivo consiste en que el visitante reflexione sobre los cambios climáticos que determinaron las condiciones del ambiente actual, y que la fauna y flora son propias de algunas regiones de la República Mexicana y en especial del estado de Coahuila.

Asimismo, cada cubo por la parte externa presenta un diseño con la fauna que surgió entre 70 y 65 millones de años, ya que en Coahuila existen evidencias de vida del Jurásico y del Cretácico, principalmente de plantas fosilizadas y de fauna como ammonites, plesiosaurios, cocodrilos, tortugas y dinosaurios. Por medio de este recurso se explica de una forma más dinámica cómo ha cambiado el paisaje, además de valorar la riqueza natural y cultural de lo que en la actualidad observamos.

De esta manera se pretende que cuando el público se adentre en la Sala de Paleontología del museo y juegue con el interactivo, éste lo introduzca en temas que lo llevarán a diferentes experiencias, intereses o bagaje personal. Y sabrá que lo que lee en las cédulas es resultado de diversas investigaciones en torno al surgimiento y el descubrimiento del patrimonio biocultural, en este caso del patrimonio paleontológico.

INTERACTIVOS EN LOS MUSEOS, UNA MANERA DE CONOCER TU PATRIMONIO

Entendemos los interactivos como medios o herramientas que nos permiten organizar, conservar, difundir e interactuar con el contenido de una exposición, mismos que se



Los soportes de las piezas estaban especialmente adaptados a la forma y el peso de los fósiles **Fotografía** © Cecilia Llampallas.

desarrollan en formatos como videos, manipulación de réplicas, textos, líneas de tiempo, video *mapping*, audio, por mencionar unos cuantos. Algunas modalidades para interactuar con los interactivos pueden ser en redes sociales, *blogs*, páginas web, aplicaciones para dispositivos como celulares, tabletas y computadoras.

De esta manera, la conceptualización de los interactivos está orientada a precisar preguntas de investigación, por ejemplo, ¿cuál es el objetivo? ¿A quién está dirigido? ¿Qué pretende detonar en el público? Su propósito es que la experiencia del visitante sea significativa, es decir, que genere en él una reflexión que detone un aprendizaje.

La intención de los interactivos consiste en introducir al público en los temas que se desarrollan en las salas del museo, para que su visita se convierta en una experiencia integral que ayude a potenciar la creatividad mediante actividades lúdicas e interactivas. Se busca que el visitante no sólo reciba información (Hernández, 2004), sino que procese los contenidos y reaccione ante ellos. Con esto se pretende, además, que el público identifique el patrimonio cultural y viva una experiencia con actividades que están orientadas a propiciar la reflexión e interpretación del patrimonio. Dichas actividades pueden realizarse de forma individual o colectiva; con la elaboración de dichos interactivos se busca responder

a los intereses de los diversos públicos y que, al ser autogestivas, el visitante vincule su presente y recapite sobre el patrimonio biocultural.

También se desarrollan estrategias educativas para que el visitante se incorpore, desde su presente, y reconozca su patrimonio cultural, a través de una práctica interactiva dentro de las salas del museo y así propiciar experiencias vinculadas a los diversos contenidos, partiendo de la generación de materiales que pueden ser mecánicos o digitales, según sea el caso. Cabe mencionar que las estrategias se aplican a cualquier público que visite el museo.

Para conceptualizar un interactivo se estudian las colecciones —el contexto en el que fue creada, el autor, los materiales, las influencias, etcétera— y se mantienen pláticas con los investigadores del tema para posteriormente valorar los aspectos que se puedan explorar en una estrategia comunicativa, y de esta forma hacer posible un proceso de acercamiento a la misma mediante un primer proceso de indagación. Así, los interactivos se desarrollan a partir de un proceso de comunicación en el que el público participa como un elemento activo en la recepción y en la interacción por medio de herramientas que los acerca a su entorno o a un evento, para que por este medio se proporcione al participante diferentes rutas y elementos que le permitan llegar

a una reflexión que conjugue diferentes tipos de aproximaciones. Una vez realizadas las preguntas detonantes y observaciones en torno a una obra o un acontecimiento, es decir, la etapa de acceso al evento, el participante realizará una pequeña actividad en la que volcará su reflexión.

Así, se cumplen los fines establecidos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés): “Adquirir, conservar, estudiar, exponer y difundir el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (ICOM, 2007, s. p.).

Para lograr lo anterior, los objetivos de los interactivos deben ir orientados a la comprensión de la región y de su diversidad, es decir, con procesos históricos y antropológicos particulares de algún acontecimiento en específico o de un proceso cultural. En muchos de los casos lo podemos obtener de un objeto de la colección que se utiliza en la vida cotidiana de hoy, o de un objeto usado en alguna celebración o ritual de un grupo; de este modo, el visitante puede comprender su conformación social, política, económica y cultural desde su presente. Así, se trata de no caer en la presentación de las historias sintetizadas y cronológicas de la historia nacional.

Finalmente, la interacción en los museos se orienta a que queden claros los lazos de significación entre quien observa y el patrimonio cultural. Es decir, se dirige a generar experiencias a partir del establecimiento de relaciones entre un recurso interactivo y la persona, de una manera cognitiva, sensorial, y ubicarlos en tiempo y en espacio. Para esto se deben desarrollar dinámicas participativas para facilitar al visitante que se vincule social, antropológica e históricamente con su patrimonio cultural.✚

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

BIBLIOGRAFÍA

Boege, Eckart, *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México. Hacia la conservación in situ de la biodiversidad y la agrobiodiversidad de los territorios indígenas*, México, Conaculta / INAH / CDI , 2008.

Hernández Cardona, Francesc Xavier, “Didáctica e interpretación del patrimonio”, en Roser Calaf Masachs y Olaia Fontal Merillas (coords.), *Comunicación educativa del patrimonio: referentes modelos y ejemplos*, España, Trea, 2004, pp. 59-63.

ICOM, *Definición del museo*, 2007, documento electrónico recuperado de: <<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1>>, consultada el 13 de febrero de 2020.

Luque, D., A. Martínez-Yrizar, A. Búrquez, G. López, y A. Murphy, *Complejos bioculturales de Sonora. Pueblos y territorios indígenas*, México, CIAD / Red de Patrimonio Biocultural de México, 2016.

Santacana Maestre, Joan, y Francesc Xavier Hernández Cardona, *Museología crítica*, España, Gijón, 2006.



Los gráficos constituyen uno de los elementos museográficos centrales de la exposición, ya que integran abundante información sobre la flora y la fauna **Fotografía** © Cecilia Llampallas.



Trabajo de campo. Recorrido por la Cuenca del Río Balsas (ecología humana), donde se expone el uso de los recursos naturales de la región nahua del estado de Guerrero **Fotografía** © Archivo Fotográfico del Laboratorio de Etnobotánica (Isay Alan Martínez Flores).

Las colecciones etnobotánicas: su papel en la docencia, la investigación y la conservación del patrimonio biocultural

Isay Alan Martínez Flores* y José Alberto Villa Kamel*

La Escuela Nacional de Antropología e Historia [ENAH] se ha consolidado como una institución comprometida con las circunstancias del país y con los procesos socioculturales que se manifiestan actualmente. Desde esta perspectiva y como parte de la formación de los estudiantes de ciencias antropológicas se han impartido cursos, conferencias y simposios cuyo fundamento reside en la vinculación de la docencia e investigación de temas que abordan el estudio y la conservación del patrimonio biocultural.

De esta manera, el Laboratorio de Etnobotánica de la ENAH busca dotar a los estudiantes de un marco interpretativo vigente que permita enfrentar los problemas socioculturales, y capacitarlos en la aplicación de técnicas y de metodologías interdisciplinarias que incidan en la obtención de nuevos datos, para contribuir en la resolución de investigaciones sobre el patrimonio biocultural. Como producto del trabajo realizado por más de tres décadas, el laboratorio ha logrado organizar colecciones bioculturales, cuyo objetivo consiste en fortalecer la docencia a través de la interdisciplina. Cabe señalar que dichas colecciones son las siguientes: 1) herbario etnobotánico, 2) colección de macrorrestos arqueológicos y 3) colección de maíces nativos de Mesoamérica.

LAS CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS Y EL CONTEXTO NACIONAL: CONSIDERACIONES SOBRE EL PATRIMONIO BIOCULTURAL

El Departamento Universitario de Antropología tuvo su origen en 1938, dentro de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional [ENCB-IPN]. Un año después fue creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], sin embargo, sería hasta 1942 cuando el Departamento de Antropología se incorporó plenamente a dicho instituto, recibiendo el nombre de Escuela Nacional de Antropología e Historia (Krotz, 2009: 134; Beristáin, 2013: 15), con la intención de facilitar y de adentrar a los estudiantes en proyectos arqueológicos, históricos y etnográficos de relevancia nacional.¹

Como institución educativa se consolidó por varias décadas como la única en Latinoamérica centrada en la formación de especialistas en las ciencias antropológicas,² con el objetivo inicial de garantizar y proveer recursos operativos y de personal para cubrir las funciones sustanciales de las que se encarga el INAH, las cuales están encaminadas a conservar, resguardar, investigar y difundir todos los aspectos vinculados con el patrimonio nacional, desde el paleontológico hasta el inmaterial, como el lenguaje, los conocimientos y las tradiciones que se resguardan en la memoria histórica y biocultural³ de los pueblos indígenas.⁴

La ENAH ha preparado, durante 80 años, a un gran número de estudiantes, fundada en el binomio docencia-investigación, planteamiento que ha permitido integrar estudiantes en el campo científico mediante un esquema de investigación formativa, el cual es un modelo para la docencia que favorece la participación de alumnos en distintas investigaciones antropológicas dentro y fuera de México, gracias a la colaboración de distintos proyectos, líneas de investigación y convenios interinstitucionales, que recurren a la escuela para fortalecer sus indagaciones en el ámbito antropológico.

Actualmente, las disciplinas antropológicas, así como diversas áreas científicas, desarrollan sus investigaciones en campo con recursos muy escasos y ante escenarios violentos, resultado de conflictos políticos, sociales y ambientales. En este último aspecto destaca la lucha por el control de los territorios indígenas por parte de empresas, de industrias y de grupos de narcotraficantes, los cuales amparados por el Estado atemorizan a las comunidades originales, forzándolas a que se desplacen hacia diferentes localidades, provocando que regiones y localidades completas sean saqueadas vilmente hasta extinguir todos sus recursos.

En este contexto nacional no es difícil considerar que el trabajo antropológico sea visto como un impedimento para los planes de corporativos transnacionales pero, al mismo tiempo, representa la posibilidad para que los gru-

pos vulnerados hagan frente y defiendan sus territorios, lo que convierte a investigadores y a estudiantes del campo antropológico en un blanco fácil de los intereses que están de por medio. Al respecto, no es casual que en la última década se hayan incrementado los crímenes contra ambientalistas y activistas comprometidos con la defensa de territorios bioculturales.

Sin duda, ante estos escenarios es posible comprobar la importancia del papel de la investigación antropológica ante el menoscabo del patrimonio biocultural,⁵ encargándose de plantear opciones desde la perspectiva de salvaguardar y de promover la concientización desde las prácticas, las tradiciones y los saberes culturales, hasta los aspectos ecológicos que caracterizan el paisaje y el medio geográfico, elementos que desde la época prehispánica representan un papel importante en la cosmovisión⁶ de las culturas mesoamericanas.

A pesar de los problemas territoriales que enfrentan los pueblos autónomos, éstos han logrado plantear formas prudentes para relacionarse con su entorno ecológico, mediante proyectos sostenibles ecológica y económicamente, sin comprometer la integridad ambiental y reduciendo el impacto de las actividades antrópicas en el suelo, el agua y el aire, por medio de un modo de subsistencia en los que los elementos para el desarrollo socioeconómico (intercambio y comercio) coexistan y favorezcan el crecimiento neto de las comunidades a través del trabajo colectivo y promoviendo actividades como el *tequio*, las ferias, el trueque y la mano vuelta, todas buscando colectivizar el aprovechamiento y manejo de los agroecosistemas⁷ y fortaleciendo su entramado social.

Lo anterior es contrario a lo que ha sucedido en numerosas zonas industrializadas, donde la biodiversidad⁸ y la diversidad cultural⁹ (etnodiversidad) se han degradado casi por completo, dejando en su lugar una serie de problemas de índole socioecológico, como la pérdida de tradiciones, de ceremonias o festividades, además de la degradación de elementos ecosistémicos, los cuales se ven gravemente afectados por la sobreexplotación de mantos acuíferos, de ríos y de manantiales, aunado a la contaminación del aire y del suelo con sustancias químicas como metales pesados, pesticidas, agroquímicos y desechos industriales, que transforman la flora y fauna en cualquier lugar.

Resultado de dicho modelo extractivista, gran cantidad de pueblos originarios han sido fragmentados hasta perder su organización social basada en los usos y costumbres, aceptando la formación de grupos políticos, comicios y el cambio de autoridades, vulnerando completamente su autonomía¹⁰ y poniendo en riesgo su herencia biocultural, la cual subyace, en parte, en el sistema de cargos o en las juntas de buen gobierno.

Los megaproyectos como la minería a cielo abierto, los parques eólicos, los desarrollos turísticos e, incluso, la in-

fraestructura de caminos y telecomunicaciones, representan sólo la punta del iceberg del modelo capitalista que afecta directamente los territorios autónomos, disfrazados con buenas propuestas y mejores intenciones. Con el argumento fallido del “progreso” económico es frecuente que les ofrezcan programas, becas y “apoyo” a las comunidades; opciones como la construcción de escuelas, de hospitales y “beneficios” diversos son en realidad eufemismos para ocultar el deterioro grave e irreversible del entorno ecológico llamado ecocidio.

LAS COLECCIONES ETNOBOTÁNICAS: DOCENCIA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO BIOCULTURAL

Al inicio destacamos que la ENAH tuvo su origen en la ENCB del IPN, razón por la cual, desde su fundación, las ciencias biológicas y antropológicas han mantenido una estrecha relación entre profesionales de ambos campos, permitiendo que interdisciplinas como la etnoecología y la etnobiología construyan poco a poco caminos teóricos que permiten entender el mundo como lo comprenden los grupos originarios y al cual hemos definido como *patrimonio biocultural*.

En los laboratorios con los que cuenta la ENAH, cuya función es la docencia-investigación, se encuentran en resguardo materiales que por sus características conforman acervos de notable importancia, destacando los de tipo arqueológico, etnográfico e histórico. Al respecto, en el Laboratorio de Etnobotánica se han logrado conformar las siguientes colecciones: 1) herbario etnobotánico, 2) colección de maíces nativos de México, 3) colección de macrorrestos arqueológicos y 4) colección de ejemplares botánicos vivos (invernadero y parcela experimental). Sin duda, es de reconocer que el principal promotor para la creación de estos acervos fue el Mtro. Álvarez del Castillo.

Los estudios y acervos etnobotánicos¹¹ tienen un doble propósito: primero, apoyar y reforzar los conocimientos que se exponen a los estudiantes en las clases, orientados hacia los aspectos bioculturales y, segundo, reflexionar las propuestas teóricas, metodológicas y de experimentación para contrastar los resultados obtenidos a partir de materiales históricos, arqueológicos, etnográficos o contemporáneos, a efecto de interpretar las diversas formas de aprovechamiento y de tratamiento de los recursos ecológicos por distintas culturas en una visión diacrónica.¹²

La colección herborizada¹³ se distingue por contener información etnográfica sobre las formas de uso de las especies vegetales, además de datos propiamente geográficos y ecológicos. Desde su creación en 1990, esta colección se ha incrementado gracias a la continua colecta de ejemplares, siempre privilegiando los datos etnobotánicos, ya sea en prácticas de campo propias de los cursos impartidos en las licenciaturas y posgrados de la ENAH, o bien en las estancias de investiga-



Tianguis de Tepalcingo, Morelos, donde se pueden encontrar distintos productos de la región, siendo el copal uno de ellos, aunque la materia prima proviene del estado de Guerrero
Fotografía © Archivo Fotográfico del Laboratorio de Etnobotánica (Isay Alan Martínez Flores).

ción y, en menor medida, por donaciones de proyectos arqueológicos o etnográficos.

El acervo de la colección herborizada contaba en el año 2013 con 3000 ejemplares incorporados debidamente y capturados en la base de datos del herbario (DBH). Actualmente, el número del acervo ronda los 5000 ejemplares y cerca de 4500 incorporados en la base de datos. Una copia del DBH se encuentra integrada al Banco de Datos Etnobotánicos de Plantas Mexicanas (Badeplan-IB, UNAM). Además, se han adquirido muestras de artefactos elaborados con materiales vegetales, tales como máscaras y figuras de madera (fitomorfas y zoomorfas), textiles, semillas, frutos, pinturas en amate, herramientas, juguetes, etcétera, sumando con esto un muestrario de fibras teñidas con colorantes vegetales, animales y minerales.

En 2012 se formalizó la Colección de Maíces Nativos de México por iniciativa del Mtro. Carlos Álvarez del Castillo y la Mtra. Silvia Rosas Argáiz, la cual tiene como propósito formar un catálogo fotográfico que consigne los datos relacionados con la alimentación, las formas de cultivo, la adaptación de razas, así como registrar los rituales, ceremonias agríco-

las, mitos, leyendas y distribución geográfica, sin obviar los usos y el manejo de la flora acompañante de la milpa, considerada como plantas arvenses.

Como parte de los objetivos de la colección mencionada se realizó la Primera Feria Científica y Cultural del Maíz en las instalaciones de la ENAH en 2013, la cual se planteó en un marco integral entre lo académico y lo cultural, programándose una serie de conferencias con especialistas en investigaciones referentes al maíz en México, junto con la exposición de las 22 variedades nativas catalogadas hasta el momento, así como la venta de alimentos y artesanías manufacturadas con distintas partes de la gramínea.

En la Colección de Macrorrestos¹⁴ Arqueológicos destacan los materiales donados por la Dra. Rosa María Reyna Robles, para resguardo y consolidación, integrados por un conjunto de maíces carbonizados excavados en el sitio conocido como La Organera, en Xochipala, Guerrero, que constituye una de las colecciones más numerosa de maíces arqueológicos de México, obtenidos en un área de almacenamiento de granos, el cual, al parecer, fue alcanzado por un incendio, permitiendo que los ejemplares se preservaran

carbonizados y agrupados en conjunto, así como individualmente (Villa *et al.*, 2003; Reyna y Álvarez del Castillo, 2009).

De la Colección de Macrorrestos debemos comentar que durante los 35 años de su existencia, el laboratorio ha colaborado con diferentes proyectos de investigación arqueológica, lo que ha permitido capacitar a diversas generaciones en técnicas paleoambientales con muestras procedentes de distintos yacimientos arqueológicos. Desde la paleoetnobotánica, la Dra. Emily McClung (IIA-UNAM) y el Mtro. Carlos Álvarez del Castillo (INAH) contribuyeron con la organización de las primeras colecciones, además de capacitar alumnos en torno a técnicas como la flotación y la extracción de granos de polen y de fitolitos.

Para 2013 se concretó la construcción del invernadero (Bio-ENAH) como resultado del convenio celebrado entre el Laboratorio de Etnobotánica de la ENAH y la Universidad de Granada, España (UG). Dicho espacio tuvo en su inicio el propósito de reproducir y propagar algunas de las especies botánicas registradas en el *Libellus de medicinalibus in dorum herbis* o *Códice Cruz-Badiano*; sin embargo, las especies trabajadas han ido en aumento conforme el interés de docentes y alumnos.

Actualmente, dicho espacio alberga a cerca de 35 especies de cactáceas y 45 aproximadamente de la familia Orchi-

daceae, las cuales integran la colección de ejemplares vivos. Además, para el cultivo de la milpa (maíz, frijol y calabaza) y algunas hortalizas contamos con una parcela experimental y un huerto de plantas medicinales, cada una permite realizar prácticas, talleres y visitas a estudiantes de educación superior, media superior y nivel básico.

ETNOECOLOGÍA Y ETNOBIOLOGÍA MESOAMERICANA: ESTRATEGIAS PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO BIOCULTURAL

Las propuestas científicas planteadas para comprender y valorar el conocimiento de los pueblos originarios se integran dentro del marco teórico de las llamadas etnociencias (Beaucauge, 2000), las cuales tienen sustento por medio de las interdisciplinas, permitiendo construir un vínculo entre el pensamiento científico (occidental), desde las ciencias ambientales y sociales, y el conocimiento y la cosmovisión de los grupos indígenas, también llamada *etnociencia*.¹⁵

Murdock (1965) subdividió las etnociencias en nueve subcampos¹⁶ o especialidades, las cuales versan sobre el conocimiento científico del entorno natural. No obstante, existen detractores de esta propuesta, por lo que es oportuno comentar que existe un debate sobre la presuposición de este modelo teórico, la cual considera *a priori* que todas las culturas subdividen, clasifican y categorizan sus conocimientos



Grupo de estudiantes (arqueología) realizando análisis en laboratorio para identificar las colectas botánicas hechas en campo **Fotografía** © Archivo Fotográfico del Laboratorio de Etnobotánica (Isay Alan Martínez Flores).

de la misma forma que lo hace el pensamiento científico; en otras palabras, reduce la posibilidad de considerar distintas categorías fuera de las establecidas por las etnociencias.

Referente a esto, Beaucage (2000: 47) comenta que “la importancia de los conocimientos indígenas sobre las plantas apareció desde la llegada de los españoles a América; sin embargo, la preocupación exclusiva por el provecho económico hizo que los investigadores se despreocuparan de la organización de ese saber (taxonomías) y de su relación con las creencias y la cosmovisión”. En los años sesenta los investigadores criticaron esta perspectiva y se realizaron importantes progresos teóricos y metodológicos.

La obsesión por demostrar la presencia de universales en la actividad cognitiva condujo a los etnocientíficos a expresar la similitud, e incluso la identidad, de las taxonomías estudiadas con el modelo occidental, y les hizo perder de vista la especificidad de los sistemas encontrados y sus interacciones en el seno de las culturas caracterizadas por técnicas socioeconómicas y prácticas religiosas (Beaucage, 2000).

Este debate contribuyó a que las etnociencias establecieran las bases de una metodología que considera a cada cultura como única, al igual que sus formas de conocer la realidad, lo cual permite diferenciar y entender sus categorías cognitivas, al mismo tiempo que brinda indicios sobre el significado de los elementos bióticos y abióticos, como parte de su cosmovisión. Es cierto que muchas culturas presentan similitudes con diferentes grupos, sin embargo, los significados suelen tener peculiaridades que facilitan afirmarlas como un arquetipo específico y distinto a otro conocimiento.

Las etnociencias han encontrado en el modelo de triple asociación,¹⁷ con la naturaleza, una base, la cual considera una propuesta universal que se establece por medio de los actos de *hacer*, *crear* y *conocer* de cada cultura, dando lugar a una teoría tripartita,¹⁸ representada en primer lugar por el conjunto de creencias /*kosmos* (k); en segundo, por el repertorio de conocimientos /*corpus* (c) y, por último, en las actividades productivas /*praxis* (p), lo que en otras palabras constituye el “núcleo” de la etnobiología y de la etnoecología, difundida ésta como teoría del complejo *k-c-p* (Toledo, 1992, 2013; Toledo *et al.*, 2001, 2018).

Desde el surgimiento de la teoría tripartita se han logrado aportes en la defensa del conocimiento biocultural, como el de adoptar científicamente una perspectiva integradora e interdisciplinaria, contribuir con nuevos fundamentos para generar conocimiento, fortalecer y arraigar las etnociencias, favorecer el debate entre etnobiología y etnoecología, identificar estrategias tradicionales del uso y manejo de la naturaleza y, por último, consolidar el concepto de memoria biocultural¹⁹ (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

Como enfatizamos a lo largo del presente artículo, es preciso formar nuevas generaciones cuyo enfoque interdiscipli-



Chile y frijol (*Capsicum annuum* y *Phaseolus vulgaris*), dos de los principales cultivos en las huertas familiares nahuas, los cuales forman parte sustancial de la dieta cotidiana **Fotografía** © Archivo Fotográfico del Laboratorio de Etnobotánica (Isay Alan Martínez Flores).

nario les permita, como especialistas en los ámbitos de la antropología y la biología, generar una mejor comprensión desde las etnociencias, para actuar de forma conjunta ante la embestida de las distintas aristas del problema descrito, mismo que nos compete como humanidad y que, en líneas anteriores, definimos como ecocidio, promovido directamente por el sistema monopolizador basado en la acumulación del capital y en la explotación de los llamados recursos naturales.✚

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Notas

¹ Al proyecto nacional le interesaban temas como el conocimiento de la composición humana de la población indígena, los grupos sanguíneos de las “razas autóctonas”, el estudio de las condiciones económicas precolombinas, las transformaciones durante el periodo de conquista, los procesos de migración, la situación demográfica, la economía local y su relación con la región y con el país; las manifestaciones culturales, los problemas teóricos, éticos y prácticos que planteaba la intención de incorporarlos a una cultura nacional (Beristáin, 2013: 14).

² En la ENAH se impartieron sólo seis especialidades por varias décadas, incluyéndose la carrera de historia posteriormente debido a un convenio firmado con la UNAM, en el que se estableció que esta institución se comprometía con no impartir la enseñanza de antropología, mientras que el INAH, en su escuela, no ofertaría la correspondiente a la licenciatura en historia (Rozat, 2017).

³ El concepto de memoria biocultural representa los esfuerzos realizados en torno a la conservación del conocimiento, las tradiciones y los saberes de los pueblos indígenas, representando un trabajo desde perspectivas científicas con un respaldo y sustento completamente cultural (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

⁴ Existe controversia sobre el uso de términos como *indígena*, *originario* y *étnico*, los cuales distinguen a los grupos culturales cuya memoria histórica se remonta a épocas prehispánicas o anteriores. El término *étnico* es una categoría creada por

las ciencias antropológicas para diferenciar la llamada “otredad” como un agente viable de ser investigado, pretendiendo alcanzar la objetividad científica; el término *indígena* es más controvertido, si bien fue empleado por los colonizadores del Viejo Mundo para identificar a los habitantes nativos de las “indias”, actualmente distingue a aquellos grupos culturales cuya herencia genética y cultural los remonta antes de la Conquista; por último, *originario* refiere concretamente a los individuos de una población (cualquier especie biológica) nativa del territorio que habitan, en el caso de organismos como plantas y animales se puede usar como sinónimo endémico (López y Rivas, 2006).

⁵ Retomamos la propuesta de Boege, quien desglosa los componentes del patrimonio biocultural: recursos naturales bióticos intervenidos por medio del manejo diferenciado, el uso de los recursos naturales siguiendo ciertos patrones culturales, los agroecosistemas tradicionales, la diversidad biológica domesticada con sus respectivos recursos fitogenéticos desarrollados y/o adaptados localmente (Boege, 2008: 13).

⁶ Es el conjunto de creencias que permite a un grupo cultural establecer una forma única de conocer, de significar y de relacionarse con el mundo; esto incluye los elementos que describen su entorno ecológico y paisajístico, mismos que fortalecen la cohesión social entre los integrantes de una cultura al compartir las mismas ideas y su forma de categorizar su realidad; por medio de la tradición oral se han transmitido las creencias (mitos y leyendas), lo cual ha permitido la continuidad de un “núcleo duro” que comparten las diferentes culturas mesoamericanas (López Austin, 2001: 48).

⁷ El concepto caracteriza un ecosistema que ha sido modificado en menor o mayor grado por el ser humano, para la utilización de los recursos naturales en los procesos de producción agrícola, forestal o de la fauna silvestre, lo cual implica un proceso de selección, de adaptación y de transformación de los espacios naturales en áreas de relevancia cultural (Hernández X., 1977).

⁸ A pesar de que existen distinciones sobre el concepto, aquí nos referimos a la variedad de paisajes, tipos de vegetación, especies animales e incluso a la herencia genética (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

⁹ Compreendida en tres dimensiones: la genética, la lingüística y la cognitiva; la diversificación de lo humano se encuentra en la genética de la especie, mientras que el lenguaje también se ha diversificado y evolucionado con el tiempo, lo que revela las relaciones entre distintos pueblos y, por último, la dimensión cognitiva, que opera como el núcleo sobre el que se pone de manifiesto gran variedad de expresiones tangibles e intangibles: creencias, cosmovisiones, conocimientos, instrumentos y herramientas, arte, arquitectura, vestimentas y una amplia gama de alimentos (Toledo y Barrera-Bassols 2008).

¹⁰ La transformación de la autonomía de los pueblos indígenas favorece la pérdida de conocimientos y de saberes, modificando su pensamiento, las formas de relacionarse con otros grupos culturales y adquiriendo un pensamiento colonizador (Boege, 2008: 52).

¹¹ Los estudios etnobotánicos constituyen la mayor parte de los estudios de las etnociencias, seguidos en número por las investigaciones etnozoológicas, mientras que sectores como la “etnofisiología” apenas contienen algunos estudios monográficos y ninguna síntesis propiamente (Toledo y Alarcón-Cháires, 2012).

¹² Destaca un acontecimiento o fenómeno a lo largo del tiempo; en este caso el desarrollo de los sistemas agroecológicos como un proceso histórico que implica la selección, la adaptación y la transformación de especies silvestres a domesticadas, así como el manejo de los componentes abióticos de un ecosistema.

¹³ Existen distintas formas de conservar una colección de ejemplares botánicos: de forma herborizada y/o en espíritu (alcohol a 75%), cuando se trata de los frutos, y de forma vegetativa o viva cuando es posible reproducir la planta; ambas tienen como objetivo conservar y revalorar los conocimientos y la información que se tiene sobre cada especie vegetal.

¹⁴ Materiales de tipo orgánico que provienen de contextos arqueológicos cuya relación con dichos yacimientos nos otorga información vinculada con los modos de subsistencia y el aprovechamiento de recursos ecológicos; su conservación es posible debido a las condiciones en que fueron abandonados, a la matriz edafológica y a las condiciones ambientales que los transformaron hasta su extracción del contexto.

¹⁵ Beaucage menciona que los nahuas de San Miguel Tzinacapan, Puebla, adoptaron el concepto de *etnociencia* como equivalente español de *maseualtamachilis*; es decir, conocimiento o sabiduría indígena (Beaucage, 2000).

¹⁶ Las etnociencias que considera son: etnometeorología, etnofísica, etnogeografía, etnobotánica, etnozoolología, etnoanatomía, etnofisiología, etnopsicología y etnosociología (Murdock, 1965).

¹⁷ Esta teoría es el punto de inicio para abordar de forma analítica los conocimientos que se enfocan especialmente en el manejo y el aprovechamiento de la naturaleza por cualquier cultura; es decir, la apropiación material a través de procesos productivos y la apropiación intelectual/simbólica por procesos cognitivos (Toledo *et al.*, 2001, 2018).

¹⁸ Esta propuesta emerge de una teoría más general y abarcadora sobre las relaciones entre las sociedades humanas y sus naturalezas denominada *metabolismo social* (De Molina y Toledo, 2011 y 2014), la cual analiza a través de la historia los intercambios de materia y de energía entre la sociedad y la naturaleza, que a su vez se encuentran recíprocamente condicionados por estructuras sociales no materiales (instituciones, reglas, cosmovisiones, etcétera) (Toledo *et al.*, 2018).

¹⁹ Como propuesta científica surgió de la información proveniente de estudios etnoecológicos y etnobiológicos realizados en distintas partes del mundo. Especialmente en América Latina, África y Asia se pueden entender como un compendio que representa la memoria de toda nuestra especie (Toledo y Barrera-Bassols, 2008; Toledo y Alarcón-Cháires, 2012; Toledo *et al.*, 2018).

Bibliografía

- Beaucage, Pierre, “La etnociencia, su desarrollo y sus problemas actuales”, *Cronos. Cuadernos Valencianos de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. 3, núm. 1, España, Universitat de Valencia, 2000, p. 47, recuperado de: <https://www.uv.es/iacd/cronos_3_1.html>, consultada el 4 de agosto de 2020.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “La carrera de antropología, sus orígenes en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del IPN”, *El Cronista Politécnico*, año 15, núm. 57, México, IPN, 2013, pp. 13-18, recuperado de: <<https://intranet.ciidiroaxaca.ipn.mx/avisos/wp-content/uploads/2013/08/El-Cronista-Polit%c3%a9cnico-57.pdf>>, consultada el 28 de julio de 2020.
- Boege Schmidt, Eckart, *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México*, México, INAH / CDI, 2008.
- Caballero, Javier, Laura Cortés, y Andrea Martínez Ballesté, “El manejo de la biodiversidad en los huertos familiares”, en Víctor M. Toledo (coord.), *La biodiversidad de México. Inventarios, manejos, usos, informática, conservación e importancia cultural*, México, Conaculta / FCE, 2011.
- González de Molina, Manuel, y Víctor M. Toledo, *Metabolismos, naturaleza e historia. Una teoría de las transformaciones socio-ecológicas*, Barcelona, Icaria, 2011.



Tianguis de Tlaxiaco, en la Mixteca Alta, Oaxaca, donde se produce una gran cantidad de materiales trabajando la palma de Soyate (*Brahea dulcis*) **Fotografía** © Archivo Fotográfico del Laboratorio de Etnobotánica (Isay Alan Martínez Flores).

- _____, *The Social Metabolism. A Socio-Ecological Theory of Historical Change*, Nueva York, Springer, 2014.
- Hernández Xolocotzi, Efraín, *Agroecosistemas de México: contribuciones a la enseñanza, investigación y divulgación agrícola*, México, Colegio de Posgraduados-UIACH, 1977.
- Krotz, Esteban, "La antropología mexicana y su búsqueda permanente de identidad", en Gustavo L. Ribeiro y Arturo Escobar (eds.), *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, México, The Wenner-Gren International / CIESAS / UNAM / UAM / Universidad Iberoamericana / Envián, 2009, pp. 116-124.
- López Austin, Alfredo, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta / FCE, 2001, pp. 47-65.
- López y Rivas, Gilberto, *Pueblos indígenas*, México, IIS-UNAM, 2006, recuperado de: <http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/430trabajo.pdf?PHPSESSID=ffc42510e755335c76404a255913b8ab>, consultada el 12 de julio de 2020.
- Mapes, Cristina, y F. Basurto, "Biodiversidad y plantas comestibles de México", en C. Morales, G. Rozat Dupeyrón y C. Mapes (coords.), *Comida mexicana. Riqueza biológica, contextos y evolución histórica*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2018.
- Murdock, George, *Outline of Cultural Materials*, New Haven, Human Relations Area Files, 1965.
- Reyna Robles, Rosa María, y Carlos Álvarez del Castillo, "El maíz arqueológico, evidencia ancestral de las razas de maíz contemporáneas: el caso de la Organeira-Xochipala, Guerrero", *Diario de Campo*, núm. 112, supl. 52 "Desgranando una mazorca. Orígenes y etnografía de los maíces nativos", C. Morales y C. Rodríguez (coords.), México, INAH, 2009, pp. 28-37, recuperado de: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:18229>> consultada el 12 de julio de 2020.
- Rozat Dupeyrón, Guy, "Historia de la licenciatura de historia en la ENAH, un testimonio", *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, año 1, núm. 1, México, INAH, 2017, pp.116-124.
- Toledo, Víctor M., "What is Ethnoecology? Origins, Scope and Implications of a Rising Discipline", *Ethnoecológica*, vol. 1, núm. 1, México, 1992, pp. 5-21.
- _____, "Ethnoecology: A Conceptual Framework for the Study Indigenous Knowledge of Nature", en J. R. Stepp, F. S. Wyndham y R. K. Zarger (eds.), *Ethnobiology and Biocultural Diversity*, Georgia, The International Society of Ethnobiology, 2002, pp. 511-522.
- _____, "Community Conservation and Ethnoecology", en L. Porter-Bolland *et al.* (eds), *Community Action for Conservation: Mexican Experiences*, Holanda, Springer, 2013, p.13-24.
- _____, *et al.*, "Atlas etnoecológico de México y Centroamérica; fundamentos, métodos y resultados", *Ethnoecológica*, vol. 6, núms. 8-9, México, 2001, pp. 7-41.
- _____, *et al.*, *Ethnoecología mesoamericana. Antología de publicaciones, 1980-2018*, México, Red Temática sobre el Patrimonio Biocultural-UNAM, 2018.
- _____, y P. Alarcón-Cháires, "La etnoecología hoy: panorama, avances, desafíos", *Ethnoecológica*, vol. 9, núm. 1, México, 2012, pp. 5-18.
- _____, y N. Barrera-Bassols, *La memoria biocultural*, Barcelona, Icaria Editorial, 2008.
- Villa, José Alberto *et al.*, "Análisis morfológico del maíz arqueológico de la Organeira Xochipala, Guerrero", en A. Montúfar (coord.), *Estudios etnobiológicos, pasado y presente de México*, México, INAH, 2003.

Los primeros 60 años de los museos y de las exposiciones del INAH en Veracruz

David A. Morales Gómez*



La nueva fachada del Museo de Sitio de Tres Zapotes con el proyecto de reestructuración museográfica, circa 2006 © **Fotografía** David Morales.

Siendo los museos un exponente de la evolución cultural de un pueblo y de su riqueza, considero la formación del museo del estado de Veracruz como una de las necesidades que debe llevarse a cabo.

JOSÉ GARCÍA PAYÓN, XALAPA, 1950

La historia del Instituto Nacional de Antropología en Veracruz es tan vasta que es imposible resumirla en unas cuantas líneas. Por tal razón, en este primer artículo presento lo que ha sido la historia del instituto en el estado: la creación de museos desde los años cuarenta hasta la década de los noventa; en un texto que se publicará posteriormente comentaré la historia de los últimos veinte años.

ALGUNOS ANTECEDENTES

A principios del siglo XIX, el estado de Veracruz contaba con inspectores y subinspectores generales de monumentos artísticos e históricos, así como conserjes y encargados de zonas arqueológicas en Tajín, Cempoala, Suchil y Tlalixcoyan (Martínez, 2010). Con la creación del INAH en 1939 (Olivé y Cottom, 2003: 33), dicho personal, junto con el arqueólogo José García Payón, quien ya radicaba en la entidad, fueron los primeros trabajadores del instituto en Veracruz, siendo nombrado García Payón como jefe de la Zona Oriental.

Para 1943, cuatro años después de la creación del INAH, a García Payón le toca organizar la primera exposición temporal en la capital del estado, en el marco del VI Congreso

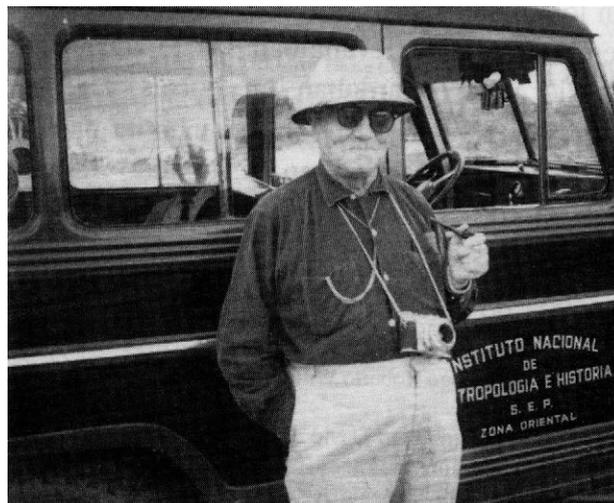
Mexicano de Historia, dándose a la tarea de conseguir prestados diversos utensilios, ya que no se contaba en ese momento con oficinas, muebles, equipo y herramienta, tampoco colecciones. Por la importancia del evento logró que la Escuela Normal Enrique C. Rebsamen de Xalapa¹ le prestara vitrinas, y con algunos coleccionistas consiguió en préstamo varios objetos arqueológicos,² y seleccionó piezas de las diferentes culturas del Golfo que integraron la exposición Arqueología e Iconografía Veracruzana, inaugurada por el presidente de la República y el gobernador del estado.³ Uno de los acuerdos emanados de este congreso quedó plasmado en el oficio que enviaron al gobernador estatal, solicitando que el Baluarte de Santiago fuera el Museo Histórico de Veracruz.⁴

Probablemente, como García Payón venía de dirigir el Museo Arqueológico del Estado de México ubicado en Toluca (Zúñiga, 1933), su experiencia fue motivo para proponer la creación de un museo en Veracruz. En este sentido, el representante de la Zona Oriental logró que el gobernador Jorge Cerdán Lara emitiera un oficio en el que solicitaba los “objetos artísticos, arqueológicos e históricos para la creación del Museo Regional”,⁵ y en el mismo se indicaba que el arqueólogo José García Payón sería el enlace para la recepción de piezas de quien deseara contribuir. Dicho documento se entregó a municipios, escuelas y a coleccionistas, ya que se sabía de la existencia de piezas arqueológicas. García Payón obtuvo respuestas favorables, en muchos casos, y aunque no se consiguió en ese momento la creación del museo, le permitió formarse una idea clara de los coleccionistas y de sus colecciones.

Pasaron siete años para que se creara dicho espacio expositivo, lo que facilitó, en este lapso, el rescate de piezas ya fuera debido a proyectos de investigación, a decomisos o fueran entregadas de manera voluntaria, como el caso de la Estela de Aparicio,⁶ que fue reportada por un habitante de la comunidad y con apoyo del gobierno estatal se trasladó a las oficinas en Xalapa, así como de varias piezas más.

Con motivo de la apertura de las nuevas oficinas en la capital de la entidad, en 1950 (Dávalos, 1960) García Payón invitó al evento al arqueólogo Eduardo Noguera, jefe de Monumentos Prehispánicos del INAH, durante el cual también se inauguraron las salas de exposición con la colección recuperada en los últimos años. En esa ocasión, el arqueólogo, en su discurso, mencionó ante el gobernador del estado: “No quiero que interprete usted el material de exhibición en estos salones como si fuera un Museo, pues sólo representan el resultado de las distintas excavaciones o exploraciones que hemos llevado a cabo en distintas regiones del estado...”⁷

Evidentemente que se trataba de un museo en toda la extensión de la palabra, con bases y capelos, reproducciones en yeso de los tableros del juego de pelota del sitio arqueológico



El arqueólogo José García Payón junto a su camioneta Willys, propiedad del INAH, circa 1969 **Fotografía** © Fondo José García Payón / Colección Archivo Histórico del Estado de Veracruz / AGV.

El Tajín, una reproducción de la Pirámide de los Nichos y la exposición de piezas de cerámica y lítica, con sus respectivos cedularios. Se logró integrar cuatro salas de exhibición y una pequeña oficina del INAH, recinto que permaneció 10 años.

En 1955, el alcalde de Veracruz, Lic. Arturo Llorente González, entrega El Baluarte de Santiago al INAH, en comodato, con la propuesta de crear el museo regional en el marco de los 435 años de la fundación de Veracruz.⁸ El arquitecto Ignacio Marquina, quien fungía como director general, recibió el inmueble y giró instrucciones a García Payón⁹ para que presentara un guion científico que incluyera planos, maquetas y algunas piezas de la Isla de Sacrificios.¹⁰

En el acceso principal del inmueble colocaron dos esculturas antropomorfas de gran formato y en el interior de la sala trajes militares de la época, armaduras, banderas, armas y cañones. El museo fue inaugurado en 1956, con Sebastián Romero Reina como director.

En pleno auge petrolero, después de que se prohibió a Petróleos Mexicanos (Pemex) dar uso al pozo dentro de la Zona Arqueológica de El Tajín, José García Payón llevó a cabo sus proyectos de investigación de 1938 a 1940 (Daneels, 2006). Para realizar exploraciones se contó con los recursos de Pemex, que financió las diversas temporadas de campo que permitieron recuperar varias piezas de la Pirámide de los Nichos, del Edificio de las Columnas, y de algunas áreas del sitio. Las piezas quedaron resguardadas en una bodega, misma que se convirtió en un museo provisional (1953), que estuvo en operación más de treinta años.

El 18 de enero de 1962, por decreto del presidente Adolfo López Mateos,¹¹ la Armada de México desocupó el inmueble de San Juan de Ulúa, que se utilizaba como arsenal nacional, declarándolo monumento histórico, con la



Colocación de andamios para el embalaje y el traslado de las esculturas de Castillo de Teayo al nuevo museo, *circa 2000* Fotografía © Colección Centro INAH Veracruz.

propuesta de crear un museo regional. García Payón también realizó el guion científico para el museo de la fortaleza, espacio que fue ubicado en la planta alta de la Casa del Gobernador.

En 1972, García Payón diseñó su último museo en Cempoala, “la ciudad de las veinte aguas”. Aprovechando un inmueble que había funcionado como campamento, bodega y casa del custodio, en un pequeño cuarto se colocaron repisas de vidrio para exhibir la colección de figurillas, vasijas, elementos arquitectónicos y yugos. El pequeño repositorio operó por más de veintiséis años hasta que cerró.

Al inicio de los años sesenta, en Santiago Tuxtla, el municipio cedió un pequeño cuarto en el antiguo palacio municipal para que funcionase como museo, cuyo acceso estaba frente a un pequeño parque donde se ubicaban la Cabeza Colosal (monumento Q) de Nestepé y la escultura denominada El Negro (monumento F), permaneciendo este espacio diez años. Gracias a la inquietud del antropólogo Fernando Bustamante Rábago se logró que el INAH, en 1975, comisionara al arqueólogo Román Piña Chan para elaborar el guion científico, al maestro Iker Larrauri —que encabezaba la Di-

rección de Museos del INAH— para el guion museográfico y al arquitecto Jorge Agostoni —del Departamento de Planeación e Instalación de Museos— para gestionar el proyecto y el préstamo de piezas. La museografía se caracterizó por un estilo muy atrevido e innovador para su época, que consistía en un diseño de mobiliario invertido, con las bases suspendidas del techo y los capelos por debajo de la base. Por su parte, Piña Chan logró ilustrar las regiones de Mesoamérica con las piezas del Museo Nacional, mientras que el arqueólogo Alfonso Medellín Zenil entregó piezas de las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa para mostrar la parte prehispánica de Veracruz.

También en 1975, en el municipio de Tres Zapotes, Jorge Agostoni diseñó el museo de sitio, mismo que fue edificado por una empresa contratada por la Comisión del Papaloapan en los terrenos que el ejido había cedido para albergarlo. El Proyecto del Museo de Sitio de Tres Zapotes fue interesante, ya que copiaba el diseño de Louis Kahn, de “la casa de baños”, que erigió para el Jewish Community Center de Trenton, Nueva Jersey (1954-1959).¹² Este espacio tenía como prioridad resguardar, conservar y exhibir la primera Cabeza Colosal descubierta en 1862 (Melgar, 1871) y los monumentos rescatados por la Smithsonian Institution, National Geographic Society y Matthew W. Stirling en los años cuarenta, así como los materiales rescatados por el arqueólogo Luis Millet Cámara en el salvamento del oleoducto —las columnas de piedra basáltica que formaban parte de una tumba— (Millet, 1979). Fue así que en julio de 1975 se inauguraron simultáneamente el Museo de Sitio de Tres Zapotes y el Museo Tuxteco.

EL CENTRO REGIONAL VERACRUZ

Tras el fallecimiento de José García Payón, en mayo de 1977, el INAH designa a Alfonso Medellín Zenil como su representante, hasta su nombramiento oficial el 30 de enero de 1978, cuando se crea el Centro Regional Veracruz [CRV]. Medellín Zenil ocupó el cargo de director hasta 1980, año en que fue relevado por el arqueólogo Daniel Molina Feal. Uno de sus primeros trabajos en museos consistió en el rescate de la colección escultórica de Castillo de Teayo que, con apoyo de la investigadora María del Carmen Rodríguez, fue retirada de su ubicación frente a la pirámide (Morales, 2016) y trasladada —por conservación y seguridad— a un espacio techado ubicado a un costado del edificio prehispánico y protegido con malla ciclónica. Durante su gestión, Molina Feal estuvo al tanto de los recintos de Veracruz, y logró la recuperación de las “joyas del pescador”, así se dio en llamar a un lote de piezas de oro prehispánicas y coloniales recuperadas del fondo del mar por un pescador, y estuvo al tanto del proceso de litigio y de su depósito en el Banco de México.

El tercer director del CRV fue el antropólogo Daniel Nahmad Molinari, de 1984 a 1992, quien crea el Taller de Conservación de Papel con custodios capacitados por personal de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]. Sus integrantes simultáneamente apoyaban los trabajos de museografía de este centro, ya que no se contaba con un departamento de museografía para atender los nueve museos. Es en esta gestión que se empezaron a recibir exposiciones de la Dirección de Museos del INAH para presentar en el Museo Regional Tuxteco, que no contaba con una sala de exposiciones temporales. Al llegar la muestra, todo el personal desmontaba la exposición permanente, la embalaba y la guardaba para dar paso al montaje de la obra que se recibía, como fue el caso de las muestras: Charrería, El tejo de oro, Amazonia, Arte plumario del Brasil, Titeres de Rosete Aranda o Las joyas del pescador, por mencionar algunas. Al finalizar el plazo de exhibición se procedía al desmontaje y embalaje de las piezas y la colección permanente volvía a su lugar. Sin lugar a duda se trataba de un trabajo titánico desmontar, embalar y guardar, para desembalar, montar y repetir el proceso, labor que realizaba el personal del taller de papel y los custodios.

Durante los trabajos de exploración de la Zona Arqueológica de Cuyuxquihui, efectuados por el arqueólogo Omar Ruiz Gordillo, y gracias a su relación con la comunidad del mismo nombre, se logró la creación del Museo Comunitario Serafín Olarte. En la zona arqueológica se destinó un área para edificar una pequeña construcción, destinándose una parte a presentar la historia del revolucionario Serafín Olarte y la otra a la arqueología local. Se considera que ése fue uno de los primeros museos comunitarios de Veracruz (INAH, 1988: 44), ya que fue inaugurado el 21 de junio de 1985. El proyecto, que contemplaba desarrollar investigación arqueológica, y el museo, recibieron una mención honorífica en el Premio Francisco de la Maza del INAH en el Área de Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico.

En 1987, en San Juan de Ulúa, las terribles condiciones ambientales y la falta de mantenimiento terminaron con el museo. Con la dirección de Daniel Nahmad en el CRV, Miguel Ángel Fernández y los arquitectos José Enrique Ortiz Lanz y Antonio Latapí Boiselle prepararon el proyecto de una sala temática que abrió sus puertas con la visita del presidente Miguel de la Madrid. La sala fue conocida por todos como el “módulo informativo” (Morales, 2015) y consistió en un espacio con numerosas imágenes, cédulas y unos cuantos objetos.

En la Zona Arqueológica de Las Higueras habían quedado expuestos algunos de los edificios debido al desprendimiento de todas las capas de pintura mural de la parte superior de la estructura. A raíz de ese evento, el arqueólogo Juan Sánchez Bonilla realizó una serie de copias facsimi-



La colección de esculturas de Castillo de Teayo protegidas por una malla ciclónica y techo de lámina para evitar que quedaran expuestas al medio ambiente, circa 1995 **Fotografía** © Colección Centro INAH Veracruz.

lares de los murales, mismos que Nahmad Molinari solicitó en préstamo para exhibirlos en el Museo Baluarte de Santiago. Para su exposición, Nahmad mandó adecuar un espacio, que anteriormente había sido utilizado como bodega y campamento, para que se refuncionalizara como museo de sitio. Al finalizar la exposición, la colección de murales se trasladó a este lugar, creándose así el Museo de Sitio de Las Higueras, mismo que fue inaugurado por el exgobernador Rafael Hernández Ochoa en 1987.

Dos años más tarde, en 1989, el INAH comisionó a David Chávez Contreras como moderador para el Diagnóstico Nacional de Museos por el Estado de Veracruz, después de haber participado en el Primer Taller de Formación de Moderadores del Proyecto de Diagnóstico Nacional de Museos organizado por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones [CNME]. Esa experiencia permitió que Chávez Contreras hiciera un análisis de los museos, y derivado de este taller se impartieron los cursos Elaboración de perfiles de proyecto y Operación de proyecto. De esas experiencias se derivaron nueve proyectos, todos aprobados y en su mayoría ejecutados. Con los recursos que se obtuvieron dio inicio el Proyecto de Mantenimiento del Inmueble Baluarte de Santiago, que incluía la intervención de aplanados, puertas y muros, y el montaje de la exposición “Las joyas del pescador”, de la que ya se tenía una propuesta.

Concluidos los trabajos de conservación, la CNME se trajo el mobiliario conformado por Mosler Safe & Lock Co., que en ese momento construía cajas fuertes. Los muebles portaban vidrios blindados, un mecanismo bastante seguro pero demasiado complicado para el mantenimiento de las vitrinas y de las propias piezas, ya que se debía colocar una escalera para acceder a la parte superior, quitar los canda-

dos, abrir la pequeña puerta con su llave y candado, colocar una escalera para bajar al interior de la vitrina, quitar los candados del nicho y abrir con llave otra puerta metálica para poder destornillar la base de madera donde se encontraban montadas las piezas de oro. Con un guion científico interesante y ante la demanda de la sociedad veracruzana, reabrió sus puertas el nuevo museo en 1992 (Ortiz, 1990). Desafortunadamente, ya no se explicaba la historia del puerto como en el anterior discurso museográfico; sólo quedaron “Las joyas del pescador”.

El CRV empezó a recibir solicitudes del gobierno estatal, de los ayuntamientos y de particulares para abrir nuevos museos. En 1992 se llevaron a cabo dos proyectos: uno en la Casa Museo Adolfo Ruiz Cortines en la ciudad de Veracruz y, el segundo, en el Museo Salvador Ferrando, en Tlacotalpan. El personal del CRV fue comisionado para el montaje de las salas en ambos repositorios, para asesoría y trabajos en general.

No todos los proyectos fueron exitosos: en 1993 se puso en marcha el Museo Eco-Arqueológico Isla de Sacrificios, un proyecto fallido. La propuesta era que, con motivo del trabajo de rescate arqueológico dirigido por el arqueólogo Sergio Vázquez, las piezas recuperadas en las excavaciones, junto con otras de las colecciones del CRV, fueran exhibidas en

este nuevo recinto. Desafortunadamente se quedó el espacio construido y nunca se llegó al montaje.

Con motivo de la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, el gobernador Dante Delgado Rannauro otorgó recursos para la compra de terrenos y la construcción de la Unidad de Servicios de El Tajín, que incluían el área de oficinas, de locales comerciales, de restaurantes, auditorio y del museo de sitio. El diseño del complejo fue realizado por el arquitecto Teodoro González de León, aunque no se había elaborado un guion museográfico ni científico. La CNME apoyó el montaje de las piezas, se seleccionaron relieves, esculturas y columnas, que se colocaron de tal manera que llenaran el espacio del repositorio, un área bastante grande; y se colocó una estructura de madera con nichos que servía para exhibir figurillas, yugos y cerámica.

En el año de 1986, en la comunidad de San Lorenzo Tenochtitlán, a los ejidatarios, que tenían bajo su custodia algunas piezas olmecas, se les brindó asesoría y apoyo para la creación de un museo comunitario, lo cual fue posible gracias a la participación conjunta del CRV, la Unidad Regional de Culturas Populares —dirigida por el antropólogo Alfredo Delgado Calderón—, el Programa Nacional de Museos Comunitarios



Algunos de los trabajadores del Centro Regional de Veracruz, 1982 **Fotografía** © Colección Centro INAH Veracruz.

y Eco-museos de la CNME. El museógrafo Federico Padilla también colaboró activamente brindando apoyo, consolidando así un patronato. Cabe mencionar que el museo estaba construido de bajareque y techo de palma. Años después, con recursos del Proyecto de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC) se planeó un nuevo espacio para el museo comunitario, proyecto en que se gastó más de lo previsto, provocando que los recursos sólo alcanzaran para los cimientos.

Con el descubrimiento de la Cabeza Colosal núm. 10, el munícipe de Texistepec donó materiales de construcción, algunos vecinos hicieron donaciones, y el rector de la UNAM apoyó con recursos para finalizar la construcción de un museo. El diseño del inmueble fue proyectado por el arquitecto Juan José Ramírez Anaya y Jara de la Sección de Monumentos Históricos del CRV. El INAH y Pemex se encargaron del traslado de la pieza monumental recién descubierta al nuevo espacio, que fue inaugurado en agosto de 1995 y, desde ese momento, quedó bajo la tutela del Centro INAH Veracruz [CIV] (Cyphers, 2004).

En la gestión de Gema Lozano fue solicitado apoyo a la Coordinación Nacional de Conservación y Restauración para que impartieran el III Curso de Museografía, mismo que se realizó en San Juan de Ulúa, con la participación de los compañeros del CIV y de la Armada de México —a través del Museo Histórico Naval—, la Universidad Cristóbal Colón y el Instituto Veracruzano de Cultura (Ivec). La propuesta del curso, en San Juan de Ulúa, tenía la finalidad de trabajar el museo (módulo informativo) y cambiar la museografía. Lo anterior se logró dejando un nuevo espacio fuera de la Casa del Gobernador, un espacio renovado.

Con la gestión de Félix Báez llega al CIV el museógrafo Juan Guadarrama Guevara, cuya presencia fue punto de partida para la conformación de un área de museografía, ya que gracias a su experiencia en montajes museográficos nacionales e internacionales fue posible consolidar un equipo y cristalizar las exposiciones. El equipo estaba conformado por el personal del Taller de Conservación y de los compañeros de los museos, que en esos años montaron la exposición “Hombres de mar”. Más adelante, con la llegada a la dirección del CIV del ingeniero Daniel Goeritz Rodríguez, se planeó la exposición “Hombres de barro” para exhibirse en la Fortaleza de San Juan de Ulúa (Goeritz *et al.*, 1995). A efecto de cortar el listón inaugural, asistió la entonces directora general del INAH, María Teresa Franco, en 1995.

CONCLUSIONES

Cabe destacar el esfuerzo y trabajo durante estos sesenta años del INAH en el estado de Veracruz, en relación con el tema de los museos y las exposiciones, que nos dan cuenta de la labor desplegada para poner en marcha los prime-



La prensa local dio espacio a la exposición “El tejo de oro” atendiendo a la expectativa de las personas por saber del “tesoro” incautado por el INAH, 1985 **Fotografía** © Colección Centro INAH Veracruz.

ros espacios de exhibición, así como también las primeras muestras temporales; del esfuerzo del arqueólogo José García Payón para aperturar el primer recinto museístico en la entidad, hasta el Museo de Sitio de Cempoala, que logró dejar funcionando; la gestión y trabajo para los museos del So-tavento en la región de Los Tuxtlas, y el apoyo en general para presentar decenas de exposiciones, con todo lo que implicaba, sumando el trabajo interdisciplinario que en la mayoría de los casos fue un factor indispensable para poner en marcha estos trabajos y dar inicio a los proyectos venideros. Todos los museos que abrieron sus puertas en este periodo están en funciones hasta el día de hoy.

Los antecedentes de trabajo en los museos de Veracruz, así como la experiencia y nuevos descubrimientos arqueológicos, permiten dar continuidad a los objetivos de los próximos años, con reestructuraciones museográficas y exposiciones, así como la apertura de nuevos espacios museísticos.✚

* Museógrafo, Centro INAH Veracruz

Notas

¹ Archivo José García Payón [AJGP], Centro INAH Veracruz, caja 1, exp. 12, oficio 5243, 1943, Jefatura del Departamento de Arqueología del INAH.

² *Ibid.*, oficio del 4 de agosto de 1943, Jefatura del Departamento de Arqueología del INAH.



Detalle de la exposición temporal "Hombres de barro" en la Fortaleza de San Juan de Ulúa, 1995 **Fotografía** © Colección Centro INAH Veracruz.

³ Archivo General del estado de Veracruz [AGEV], Informe y programa de actividades del VI Congreso Mexicano de Historia.

⁴ AGEV, Oficio ox/11"43 del Archivo José García Payón.

⁵ AJGP, Centro INAH Veracruz, caja 1, exp. 16, oficio No. 41-1943, Jefatura del Departamento de Arqueología del INAH.

⁶ *Ibid.*, oficio No. 33-1949 (25/49), Jefe de Servicio del INAH.

⁷ AJGP, Centro INAH Veracruz, documento sin número, caja 2, exp. 26, del 15 de agosto al 22 de septiembre de 1950.

⁸ Aunque el documento para que el Baluarte de Santiago fuese museo había sido enviado 13 años antes, la propuesta no prosperó hasta ese momento. *Ibid.*, caja 2, exp. 26, documento sin número, del 15 de agosto al 22 de septiembre de 1950.

⁹ *Ibid.*, oficio 2743, exp. VIII, 1955.

¹⁰ *Ibid.*, oficio del 5 de agosto de 1955, exp. VIII, 1955.

¹¹ *Diario Oficial de la Federación*, recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=199685&pagina=2&seccion=0>, consultada el 12 de junio del 2019.

¹² Louis Kahn, recuperado de: <<http://www.louiskahn.es/>>, consultada el 12 de junio del 2019.

Bibliografía

Cyphers, Ann, *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*, México, UNAM, 2004.
 Daneels, Annick, "José García Payón y Alfonso Medellín Zenil, pioneros de la arqueología del centro de Veracruz", *Anales de Antropología*, vol. 40-II, México, 2006.

Dávalos Hurtado, Eusebio, "El Instituto Nacional de Antropología e Historia", *Cuadernos Americanos*, año 19, vol. 113, núm. 6, México, 1960, pp. 125-134.

Goeritz Rodríguez, Daniel, Daniel Nahmad Molinari y Sara Ladrón de Guevara, *Hombres de barro*, México, Ivec-INAH, 1995.

INAH, "Centro Regional de Veracruz", *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, núm. 20: *Memoria de labores 1983-1987 centros regionales*, 1988.

Martínez Acuña, Octavio (coord.), *Catálogo selectivo de la documentación de personal del archivo histórico del INAH*, México, INAH, 2010.

Melgar, José, "Estudio sobre la antigüedad y el origen de la Cabeza Colosal de tipo etiópico que existe en Hueyapan del Cantón de los Tuxtlas", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, época 2, vol. 3, México, 1871.

Millet Cámara, Luis Alfonso, *Rescate arqueológico en la región de Tres Zapotes, Veracruz, México*, tesis de licenciatura en arqueología, ENAH, México, 1979.

Morales Gómez, David A., "Conservación y museografía de tallas de piedra expuestas al medio ambiente en el estado de Veracruz", *Gaceta de Museos*, 3ª ép., núm. 65, 2016, pp. 12-19.

_____, "Los cuatro museos de la fortaleza de San Juan de Ulúa", *Revista Ollin*, núm. 15, San Juan de Ulúa, México, 2015.

Olivé Negrete, Julio César y Bolfy Cottom, *INAH, una historia*, vol. 1, México, INAH, 2003.

Ortiz Ceballos, Ponciano, *Las joyas del pescador*, México, Museo Histórico Baluarte de Santiago / INAH, 1990.

Zúñiga, Horacio, *El Estado de México*, Toluca, Talleres Linotipográficos, 1933.

Un nuevo hechizo de visibilidad: visitar a las artistas mujeres en el Museo del Palacio de Bellas Artes

Dina Comisarenco Mirkin*

Palacio de oro y oro donde habita una maga que ha dormido cien años por maldición aciaga.

ALFONSINA STORNI

INTRODUCCIÓN

Pese a las largas luchas y a los grandes avances que ha experimentado la sociedad mexicana en cuestiones de equidad de género durante las últimas décadas, no puede dejar de reconocerse que las mujeres seguimos experimentando tanto

desigualdad y discriminación en asuntos relativos a la educación, la remuneración salarial, la salud, el acceso a la justicia, como la dramática persistencia de las múltiples formas de violencia que se ejercen en nuestra contra, incluida la invisibilización histórica.¹

Es un hecho que el arte producido por mujeres artistas a lo largo del siglo xx actualmente enaltece a México, y que la presencia de la obra de algunas artistas mujeres en las exposiciones de arte mexicano que se exhiben en el exterior resulta



Evento feminista en Minneapolis con Guerrilla Girls como invitadas. Wikipedia **Fotografía** © Tomada de Wikimedia Commons.

un requisito indispensable, que ningún curador se animaría a desafiar, pues es esperado por el público internacional con mucho anhelo. Pero, ¿es la representación de algunas de nuestras artistas mujeres suficiente para saldar la gran deuda histórica que tenemos pendiente?, ¿qué sucede en el interior de nuestros museos nacionales?, ¿por qué es necesario introducir la perspectiva de género en la cultura?

En 1985, frente al Museum of Modern Art [MoMA] de Nueva York, varios grupos artísticos protestaron en contra de la desproporción de género que existía en la exposición “An International Survey of Painting and Sculpture”, en la que, de un total de 169 artistas, sólo 13 eran mujeres. Después de esta primera manifestación, las Guerrilla Girls, un grupo de artistas mujeres disfrazadas con máscaras de simios y quienes son conocidas desde entonces como la conciencia del arte en lo que a género se refiere, comenzaron a organizar diversas acciones de protesta, con las que el grupo se propuso denunciar la discriminación de género del mundo del arte, incluyendo la del mercado, la de la disciplina de la historia del arte y la de los museos. Crearon anuncios para autobuses, libros, videos, pegatinas, y desplegables para revistas y afiches. Entre ellos uno muy conocido, que data de 1989, y que colocaron frente al Metropolitan Museum de Nueva York, en atención al contraste entre el escaso 5% de artistas mujeres exhibidas en las salas de la sección de arte moderno, y 85% de pinturas de desnudos femeninos en el mismo módulo, que irónicamente preguntaba si efectivamente las mujeres debíamos estar desnudas, como en los lienzos, para poder ganar nuestro derecho de entrada al museo.

Un cartel también famoso del mismo grupo titulado “Las ventajas de ser una artista mujer” ironizaba sobre muchos de los problemas que comúnmente enfrentan las creadoras (y agregaría yo, que la mayoría de las profesionales mujeres en otros campos), tales como la falta de reconocimiento, la exclusión y los estereotipos construidos en torno a la maternidad, manipulados como si se tratara de una excusa irrefutable para normalizar dicha discriminación.

DEL DICHO AL HECHO...

En 2010, el International Council of Museums [ICOM] publicó la *Carta de diversidad cultural* en Shanghái, China, con el objetivo de desarrollar directrices y enfoques incluyentes sobre cómo los museos deben tratar la diversidad cultural y la biodiversidad. En 2013, la misma institución aprobó la *Resolución sobre museos*, con la incorporación de la perspectiva de género e inclusión, para tomar en cuenta a la igualdad de género dentro de las políticas de la diversidad e inclusión, por lo que recomienda: 1) que los museos analicen las narrativas expresadas desde una perspectiva de género, 2) que los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de igualdad de género y que las



Gráfica elaborada por Dina Comisarenco © Rediseñada por Cristina Martínez, El trompo gráfico.

ideas se materialicen, y 3) que los museos empleen el análisis interseccional tomando en cuenta raza, etnicidad, género, categoría social, religión y orientación sexual, etcétera, para hacer viable el concepto de inclusión (ICOM, 2013).

En el Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024 [PND] se establece la igualdad sustantiva entre mujeres y hombres, se señala que “nadie debe ser excluido a las actividades y de los circuitos de la cultura, los cuales representan, en la actual circunstancia, factores de paz, cohesión social, convivencia y espiritualidad” (Segob, 2019: 27), y unas líneas más adelante se establece también que: “[...] al mismo tiempo, sin descuidar las materias que por tradición han recaído en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, la Secretaría de Cultura promoverá la difusión, el enriquecimiento y la consolidación de la vasta diversidad cultural que posee el país y trabajará en estrecho contacto con las poblaciones para conocer de primera mano sus necesidades y aspiraciones en materia cultural” (Segob, 2019).

Para cumplir estas premisas, para acortar las distancias entre el dicho y el hecho, resulta imperante analizar críticamente la historia y, a partir de los conocimientos obtenidos, implementar un programa integral de apoyo a las artes que parta de la base fundamental de que los museos no pueden permanecer ajenos a las políticas públicas de género y de equidad.

Las mujeres en México somos más de la mitad de la población total, más de la mitad de la población en edad de trabajar, más de la mitad del padrón electoral, y más específicamente, acercándonos a nuestro tema, cabe destacarse muy especialmente que las mujeres somos mucho más de la mitad de las y los estudiantes inscritos y de las y los graduados

de las escuelas de arte y de historia del arte. Si bien existen signos auspiciosos que demuestran que el estatus y la visibilidad de las mujeres en el mundo del arte ha mejorado, todavía hay problemas graves que hacen que nos preguntemos, sumándonos a los cuestionamientos de las Guerrilla Girls que mencionamos antes, ¿qué necesitamos las mujeres para que por fin nuestro lugar esté en los museos?

ALGUNOS INDICADORES: LAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES

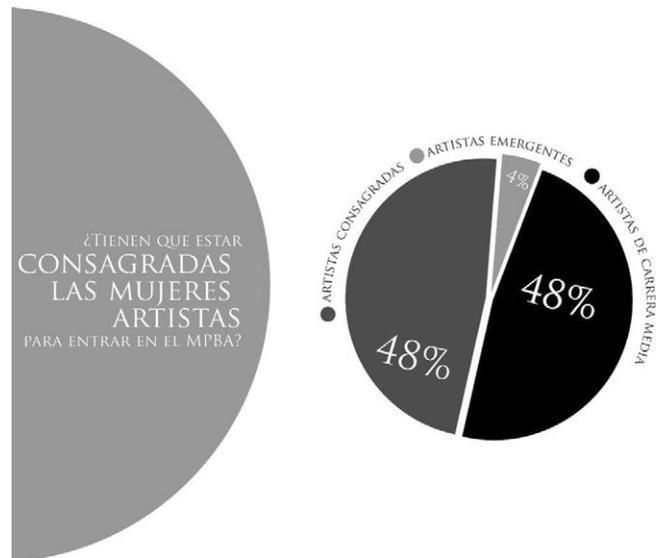
Desde sus orígenes, los museos han sido considerados como *musaea*, la sede de las musas, o los lugares para las ocupaciones artísticas; *museums*, como lugares para albergar colecciones, y los *museum-memoriae*, como edificios conmemorativos de hechos o de personajes ilustres (Marín, 2000: 129).

El Museo del Palacio de Bellas Artes [MPBA] cumple con todas ellas, pues como *museum* posee una colección de murales icónicos del arte nacional y su edificio es una obra de arte en sí. También es un *musaea*, es decir, un lugar de las musas o de las artes, donde se organizan conciertos, espectáculos de danza y, principalmente, exposiciones temporales, que desde su inauguración en 1934 suman el impresionante número de 1 200, aproximadamente, algunas de ellas monográficas y muchas otras colectivas.

Al mismo tiempo, también a través de sus exposiciones monográficas, el Palacio Nacional de Bellas Artes es un *museum-memoriae*, pues se trata de un lugar de consagración. Efectivamente, según señala el especialista Rafael Cruz Arvea, desde su fundación el museo “se convirtió en el sitio anhelado por los artistas para exhibir su obra como reconocimiento a su trayectoria y, por el otro, [porque] fue el mecanismo de que se valió el Estado para reconocer y homenajear a los artistas cuya producción plástica ha configurado la historia de nuestro arte como una suerte de soporte iconográfico de la identidad nacional” (Cruz, 2004: 77).

Concluimos, entonces, que las exposiciones monográficas (estoy considerando aquí tanto las individuales como las binarias que se usaron con cierta frecuencia, por lo menos hasta la década de los años cincuenta) son las que se dedican a las y los creadores y creadoras que se consideran baluartes de la historia del arte nacional, que merecen el carácter consagrador que les otorga el espacio del palacio, ya sea como retrospectiva en vida o bien como homenaje después de su muerte. Por eso, a continuación me referiré a las muestras individuales como el principal indicador que no sólo refleja la inequidad social histórica del siglo xx y principios del xxi.

Para demostrarlo, vamos a recurrir a algunas estadísticas porque, aunque parezca que los números no tienen mucho que ver con el arte, los porcentajes resultan contundentes para entender nuestro reclamo urgente de una representación más igualitaria.



Gráfica elaborada por Dina Comisarenco © Rediseñada por Cristina Martínez, El trompo gráfico.

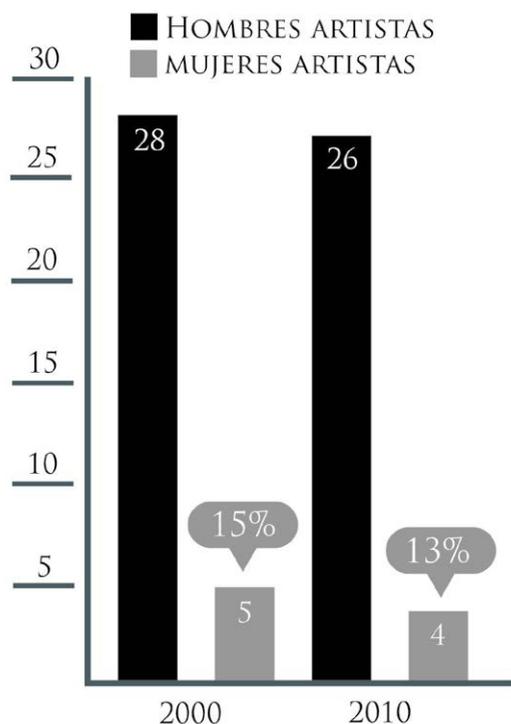
NO TENER QUE EXHIBIR CON HOMBRES

Tal y como se consigna en el primero de los gráficos, cuyo contenido abarca dichas exposiciones desde la fundación del MPBA y a lo largo de todo el siglo xx, resulta claro y contundente el hecho de que la representación de los artistas por género ha sido extremadamente desequilibrada, pues las muestras de creadoras oscilaron entre 10 y 24% del total de las muestras presentadas. Será entonces verdad que como señalan las Guerrilla Girls en uno de sus carteles, ¿una de las ventajas de ser artista mujer es “no tener que exhibir con hombres...”, y agregaría aquí, ni tampoco en sus espacios...?

Pese a las declaraciones de principios sobre la equidad que impregnan los discursos oficiales en lo que va del siglo xxi, e independientemente del género de las o los directores del MPBA, por lo menos en relación con un punto de vista cuantitativo, la brecha de género, en lo que hace a exposiciones individuales, en vez de disminuir se ha mantenido, nuevamente, pues las exposiciones dedicadas a artistas mujeres en este caso oscilaron entre 13 y 15% del total.

Así como señala el grupo artístico Guerrilla Girls, podemos concluir que en el transcurso del siglo pasado hemos tenido pocas oportunidades de conocer la perspectiva artística de las mujeres, es decir, de la mitad de la población del mundo.

¿A qué se debe esta descomunal brecha que nos dificulta tanto conocer la visión artística del mundo desde la mirada femenina? ¿Es que la identidad nacional que representa el MPBA es masculina? ¿Es acaso justo preguntarse todavía, como lo hacía Linda Nochlin en los años setenta, por qué no han existido grandes mujeres artistas? ¿Son los museos parte del poder institucional que hace imposible que las creadoras alcancen el éxito como lo hacen los artistas hombres?



Gráfica elaborada por Dina Comisarenco © Rediseñada por Cristina Martínez, El trompo gráfico.

LAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES DE ARTISTAS MUJERES

Comparando algunos datos obtenidos de las exposiciones individuales dedicadas a las artistas mujeres en el MPBA a lo largo del siglo xx, podemos acercarnos a diversos elementos interesantes para nuestro análisis.

1) *¿Tienen que estar consagradas las mujeres artistas para entrar en el MPBA?* Según puede observarse en el tercero de los gráficos, de las 84 artistas que expusieron en vida, que aquí estamos considerando, hubo muy pocas artistas emergentes (menores de 30 años), constituyendo éstas tan sólo alrededor de 4%. Sin lugar a duda, una de las ventajas señaladas por las Guerrilla Girls, “tener la oportunidad de escoger entre tu carrera y la maternidad”, influye en esta situación.

Entre las artistas de media carrera (entre 30 y 45 años) se organizaron alrededor de 43% de exposiciones, y la mayoría, más de la mitad, estuvo destinada a las creadoras con carreras ya consolidadas (de más de 45 años), integrando alrededor de 52% del total.

Es cierto que el reconocimiento artístico suele llegar después de arduo trabajo, tanto para artistas hombres como mujeres, y de una serie de exposiciones individuales que logren captar el interés de la crítica, pero éstas son muy difíciles de alcanzar si no se cuentan con credenciales que hagan pensar a las galerías que el artista tiene un futuro promete-

dor, no sólo estético propiamente dicho, sino comercial. En el caso de las artistas mujeres, el desequilibrio de la cotización de sus obras en relación con las alcanzadas por sus colegas masculinos, hace que este proceso de legitimación sea de entrada muy difícil y todavía más lento.

En nuestro caso de estudio corroboramos, entonces, lo que señalan las Guerrilla Girls, en el sentido de que una ventaja más de ser una mujer y artista es la de “saber que tu carrera será conocida después de cumplir los 80 años”. Ahora bien, el problema no es una cuestión tan sólo de paciencia, sino de supervivencia..., porque, además, pareciera que las posibilidades para entrar al MPBA son más cuando las artistas están vivas.

2) *¿Tienen que estar vivas las mujeres para entrar en el MPBA?* Efectivamente, según podemos observar en el cuarto de los gráficos, de las 84 exposiciones de mujeres artistas de las que pude registrar datos de nacimiento y de fallecimiento, llevadas a cabo en el MPBA durante el siglo xx, la mayoría, cerca de 90%, se realizaron en vida de las creadoras.

En este sentido, entre alrededor de 10% restante de las creadoras mexicanas o extranjeras pero radicadas en el país, entre las consideradas en la categoría de exposiciones-homenaje dedicadas a artistas ya fallecidas podemos destacar la de Remedios Varo, en 1964, a un año de su muerte, montada en las salas 4, 5, 6 y 7; la de la fotógrafa Bernice Kolko, llevada a cabo también a un año de su fallecimiento en la Sala Internacional; la de Frida Kahlo de 1977, a 70 años de su nacimiento y 23 de su muerte, una de las pocas dedicadas a artistas mujeres montada en la Sala Nacional; la de María Izquierdo de 1979, a 77 años de su nacimiento y 24 años después de su fallecimiento, en las salas 6, 7, 8 y 9 del MPBA; la de Valetta Swann de 1985, a 12 años de su muerte; y la de Angelina Beloff, en 1986, siete años después de su partida.

De las extranjeras hay que destacar la de la pintora estadounidense Georgia O’Keeffe, en 1993, siete años después de su fallecimiento y la de la escultora francesa Camille Claudel, 54 años después de su muerte, exhibida en la Sala Diego Rivera.

Si bien tener exposiciones en vida es estimulante para las y los artistas, sobre todo al tratarse de un recinto de exhibiciones tan significativo como el Palacio de Bellas Artes, resulta un dato poco alentador observar las pocas exposiciones-homenaje de mujeres artistas que se han efectuado durante el siglo xx, más aún en lo que hace al valor simbólico del reconocimiento institucional sobre la trascendencia de las creadoras una vez fallecidas.

Desde esta perspectiva pareciera que las artistas mujeres entran en el ámbito de la crítica, pero no en la disciplina de la historia del arte y, consecuentemente, su valor como representantes de las identidades culturales y políticas que

encabezan pierde relevancia hasta casi desaparecer. Corroborra la especialista en museos y género Marian López Fernández-Cao que esto ocurre también en el ámbito internacional, pues señala que, “tristemente, las mujeres desaparecen de la memoria de las instituciones culturales apenas mueren [consecuentemente] La genealogía (artística) se construye y renueva incesante todavía en masculino” (López, 2013: 17).

ESTAR INCLUIDA EN UNA VERSIÓN REVISADA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Pese al desequilibrio numérico señalado, algunas de las exposiciones de mujeres artistas que se realizaron en el Palacio de Bellas Artes fueron definitivamente memorables y han contribuido al reconocimiento que actualmente otorgamos a un buen número de creadoras del siglo pasado, alcanzando así la “ventaja” señalada por las Guerrilla Girls de por fin “estar incluidas en una versión revisada de la historia del arte...”.

Un recuento breve de algunas de ellas nos permitirá ir develando algunos de los logros extraordinarios conseguidos, que pese a todos los obstáculos, en su época pudieron desarrollar brillantes carreras profesionales, y que al ser expuesta su obra en el Palacio de Bellas Artes experimentaron un impulso muy importante para continuar desarrollando sus carreras.

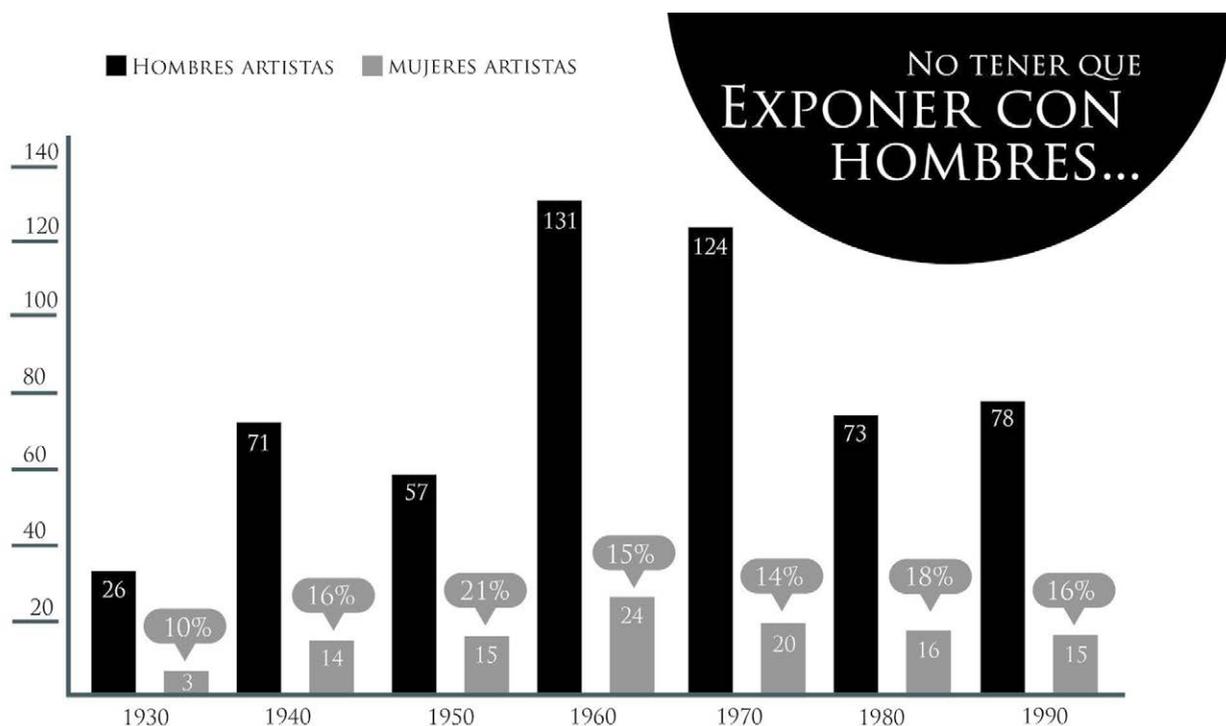
TRABAJAR SIN LA PRESIÓN DEL ÉXITO

La primera de las ventajas listadas por las Guerrilla Girls se relaciona con la fama, pues con su ironía característica sos-

tienen que las artistas mujeres pueden trabajar sin la presión del éxito. En este ámbito resulta interesante señalar que la fama o la memoria historiográfica de ellas no demuestra una relación directa con su representación en las exposiciones temporales del Palacio de Bellas Artes. La artista de origen inglés, Valetta Swann, por ejemplo, en vida tuvo ocho exposiciones en los años de 1945, 1947, 1953, 1957, 1958, 1960, 1963 y 1966, sufriendo, en su caso, quizás, el mal del éxito propio de los artistas varones; incluso, se montó una muestra más después de morir, en 1985. Sin embargo, hoy en día su obra prácticamente no ha sido objeto de estudios académicos y, en términos generales, es poco conocida.

Una artista digna de mención que recibió atención por parte del Palacio de Bellas Artes mediante tres exposiciones fue la fotógrafa estadounidense, de origen polaco, Bernice Kolko, quien todavía aguarda el justo reconocimiento que merece. Su primera muestra tuvo lugar en 1955 y estuvo dedicada a su hermosa serie titulada *Mujeres de México*; la segunda fue en 1960, cuando expuso su obra reciente; y la tercera ocurrió en 1967, con su serie *Rostros de Asia*. Finalmente, en 1971, Bernice Kolko fue objeto de una exposición-homenaje, a un año de su prematuro fallecimiento en la Ciudad de México.

La historia del arte se escribe y se reescribe constantemente: artistas valorados en su época a veces son olvidados después, y algunos sin haber sido reconocidos, son rescatados y encumbrados posteriormente. En cualquier caso, el



Gráfica elaborada por Dina Comisarenco © Rediseñada por Cristina Martínez, El trompo gráfico.



Cartel ¿Las mujeres tienen que desnudarse para poder entrar a un museo? Guerrilla Girls, Museo Victoria & Albert, Londres, Wikipedia **Fotografía** © Tomada de Wikimedia Commons.

impulso que puede dar a la carrera de un artista hombre o mujer, que exhiba en el MPBA, no puede pasar desapercibido. La publicación de un catálogo y de las notas de prensa que genera una exposición en el recinto cultural más significativo de México es, sin duda, un antídoto contra el olvido.

**NO TENER QUE AVERGONZARTE PORQUE TE CALIFIQUEN DE GENIO...
PORQUE YA NO ESTÁS**

El caso opuesto es el de Frida Kahlo, actualmente una de las artistas más famosas internacionalmente, cuya pintura, en 1984, fue reconocida por Decreto Presidencial como Monumento Artístico. Sin embargo, en relación con el MPBA, donde su esposo, Diego Rivera, no sólo pintó murales sino que participó en numerosas muestras individuales y colectivas, cabe destacar que en vida, Frida sólo expuso una obra en el recinto, el *Moisés*, en 1946, en ocasión de haber recibido el Premio de la Secretaría de Educación Pública, al mismo tiempo que José Clemente Orozco recibía el Premio Nacional de Artes.

A la muerte de Frida, el 13 de julio de 1954, su cuerpo fue velado en el Palacio de Bellas Artes y la controversia ideológica se hizo sentir entonces con fuerza inusitada. Resulta que durante el emotivo evento, llevado a cabo en el vestíbulo del recinto, el entonces joven discípulo de Frida, el querido Arturo García Bustos, con la aprobación de Rivera, cubrió el ataúd con una bandera roja del Partido Comunista. El director del Instituto Nacional de Bellas Artes de aquel entonces, el destacado intelectual y ensayista Andrés Iduarte, muy digna y respetuosamente permitió el acto simbólico tal y como

lo quisieron los allegados de la pintora, pero al poco tiempo fue cesado de su puesto.

La primera exposición de la obra de Frida en el MPBA se realizó en 1977, a los 70 años de su nacimiento, y estuvo compuesta por 67 pinturas. En 2004 se organizó una muestra más con motivo del cincuenta aniversario luctuoso de la artista, con alrededor de 84 obras; y más recientemente, en 2007, se llevó a cabo la magna exposición-homenaje para conmemorar los 100 años de su nacimiento. En esta oportunidad se utilizaron las ocho salas del museo, mismas que se llenaron con el impresionante número de 350 obras, aproximadamente, entre óleos, dibujos, grabados, cartas y fotografías. Dicha exposición, considerada como la mayor que se haya realizado sobre Frida, fue visitada por 420 000 personas en dos meses; en todo sentido, un récord absoluto.

Un caso también interesante es el de María Izquierdo, quien desde la década de 1930 se perfilaba como una de las creadoras más destacadas del arte mexicano. En 1929 ya había expuesto en la Galería de Arte Moderno de la Ciudad de México y en 1930 en el Art Center de Nueva York. En septiembre de 1943, con sólo 41 años, Izquierdo expuso 60 piezas de su obra en el Palacio de Bellas Artes, creadas durante los últimos cinco años de su carrera.

Como corolario de su creciente fama, siguieron varias exposiciones individuales en Sudamérica, especialmente en Chile y en Perú, a donde la artista viajó y, finalmente, ya de regreso a México, Izquierdo recibió una comisión para pintar murales en el Departamento del Distrito Federal de la

Ciudad de México. Sin embargo, dicho encargo fue dramáticamente frustrado por la intervención de la Comisión de Pintura Mural que encabezaban los tres grandes. Siguió una campaña para desacreditarla que, pese a la valiente defensa que protagonizó ella misma, terminó por afectar su salud seriamente. Izquierdo murió en 1955, y como si el estigma en su contra se hubiera prolongado hasta ese entonces, no recibió una exposición-homenaje en el MPBA sino hasta 1979, es decir, con casi un cuarto de siglo de retraso.

En cuanto a las artistas asociadas con el movimiento surrealista, cabe destacar que a Leonora Carrington se le organizó una exposición en el MPBA en 1960, cuando la artista tenía alrededor de 43 años, es decir, a media carrera; mientras que Remedios Varo, considerada hoy como una de las artistas más sobresalientes de México, sólo expuso en el recinto en su homenaje luctuoso, en 1964, un año después de su muerte.

Un caso que no quiero dejar de mencionar es el de la diseñadora de origen cubano Clara Porset. En las listas de las exposiciones del MPBA aparece como artista, pero en realidad no se trató de una muestra monográfica sobre su obra, sino que ella fue la curadora de una exhibición extraordinaria, promotora de la tan necesaria alianza entre la rica tradición artesanal del país y la industrialización de ciertos procesos productivos. Su exposición “El arte en la vida diaria”, de

1952, es un hito fundamental de la historia del diseño mexicano, prueba de la creatividad y del gran impulso cultural que podemos ofrecer las mujeres, también desde las actividades museísticas, en este caso la curaduría.

Finalmente, quiero mencionar que entre 2001 y 2007, la organización feminista ComuArte negoció con las autoridades del MPBA la posibilidad de organizar exposiciones de artistas mujeres en el recinto, mismas que se montaron precisamente en la Sala Adamo Boari. En palabras de una de sus directoras y principal impulsora, la muralista Patricia Quijano Ferrer, la iniciativa se trató de “una experiencia inédita, ya que fueron seleccionadas sin censura un abanico total de 139 artistas de todas las generaciones y tendencias artísticas [...] De esta manera, han podido mostrar su obra en el recinto de cultura más importante del país, logrando así impulsar la trayectoria profesional de las más jóvenes y consolidar la de las más experimentadas”.² La autogestión y el trabajo en equipo de varias creadoras intentó así solventar la falta de reconocimiento institucional a su trabajo.

MÁS ALLÁ DE LOS NÚMEROS...

La discriminación de género no está en vías de extinción, y todo lo que podamos hacer desde el ámbito de la cultura para combatirla es importante y bienvenido. En los ejemplos



Gran parte de las apariciones públicas de Guerrilla Girls son para denunciar a grupos discriminados por motivos de género y raza. Wikipedia **Fotografía** © Tomado de Wikimedia Commons.

analizados señalamos la importancia que significó para las mujeres creadoras a lo largo del siglo xx el haber expuesto en el Palacio de Bellas Artes, tanto por el sentido simbólico y la satisfacción del reconocimiento como por las publicaciones y atención de la crítica que esto conlleva; pero finalmente, ¿por qué es importante conocer y analizar estos resultados estadísticos y estos casos de estudio?

Creo que la respuesta presenta varias aristas, algunas de carácter histórico, pues es importante reparar una flagrante injusticia historiográfica, pero para mí, la principal es de carácter prospectivo, pues se trata de desnaturalizar un estereotipo negativo relacionado con la creatividad de las mujeres que permitiría, a su vez, crear las condiciones para comenzar a construir un futuro mejor.

La causa principal del porqué hay que conocer, analizar y revertir la invisibilidad de muchas artistas mujeres en los museos, está relacionada con la socialización de los roles y con las jerarquías de género que normalmente establece la sociedad patriarcal en la que vivimos. En relación con las visitas escolares a los museos, señala la especialista López Fernández-Cao que “cuando un niño se acostumbra a ver sólo su género como digno de valor histórico, refuerza, por un lado, su *necesidad* en el presente y la existencia —más, claro está, si es blanco, occidental y medio-burgués— y, en negativo, refuerza a su vez el carácter prescindible de lo que hacen, dicen y crean las mujeres y las niñas” (López, 2011: 124).

Los mandatos de género que establecen que lo masculino es lo valioso y lo femenino lo subordinado e invisibilizado, impactan en la formación de la autoestima, es decir, en el afecto hacia uno mismo, tanto de mujeres como de hombres, aunque de manera desigual. La evaluación constante que hacen los demás sobre nosotros, o en términos más generales sobre el género con el que nos identificamos, ya sea de forma directa o indirecta, a través de las exposiciones de lo que vemos o no vemos exhibido en un museo, hacen que finalmente estos juicios se extrapolen a nuestra opinión, tanto sobre nosotros mismos de forma individual como sobre nuestras supuestas características de género a nivel social.

David Lowenthal afirma que el pasado es parte de nuestra identidad porque la seguridad del “yo era” resulta necesaria para el “yo soy,” porque, efectivamente, la memoria, en este caso el reconocimiento de la existencia de una genealogía artística femenina, nos permite dar valor a nuestra propia existencia.³ El hecho de recuperar la historia de las artistas mujeres y el develar, al mismo tiempo, los muchos obstáculos que han debido vencer para desarrollar sus carreras profesionales, nos presenta ejemplos y contraejemplos que desde la memoria nos ayudan a reconstruir no sólo la historia, sino la autoestima de las mujeres de forma colectiva.

Un palacio, para cumplir con su papel simbólico esencial, en este caso recinto cultural por excelencia del arte mexicano del siglo xx, necesita tanto de reyes como de reinas, de magas y de magos, de príncipes y princesas, personificados todas y todos ellos en las y en los artistas que se expresan en sus muros y que se exhiben en sus salas, en las y en los trabajadores que hacen posible las exposiciones (directores, curadores, museógrafos y gestores), y en las mujeres y los hombres, y en las niñas y los niños que asisten a las exposiciones y que son la razón fundamental de la existencia del mismo Palacio de Bellas Artes. No podemos seguir perdiéndonos de la riqueza que nos ofrece el conocer y el reconocer la producción artística del otro 50% del mundo.⚡

* Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, INBAL.

Notas

¹ Una versión preliminar de este texto fue presentada el 29 de noviembre de 2019 en la Sala Adamo Boari del MPBA, en ocasión del encuentro realizado para celebrar su 85 aniversario. Quedo muy agradecida con Iñaki Herranz y con Miguel Fernández Félix por la invitación a presentar dicha ponencia, que me permitió acercarme a un tema muy significativo de la historia del arte nacional.

² Agradezco a Patricia Quijano Ferrer el haberme recordado esta importante iniciativa y el haberme facilitado un texto inédito de su autoría de donde he tomado la cita.

³ David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998.

Bibliografía

Cruz Arvea, Rafael, “Homenajes y retrospectivas en el Palacio de Bellas Artes”, en Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 2004.

García Arias, Patricia, “Podríamos ser cualquiera; estamos en todas partes. Guerrilla Girls. La conciencia en el mundo del arte”, en *Mujeres en Red*, 2008, recuperado de: <<http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1566>>, consultada el 30 de octubre de 2019.

ICOM, *Resolución sobre museos*, 2013, recuperado de: <<https://icom.museum/es/news/perspectivas-de-genero-la-mision-del-icom-en-las-ultimas-tres-decadas/>>, consultada el 10 de noviembre de 2019.

López Fernández-Cao, Marian, “La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino?”, *ICOM CE Digital. Museos, género y sexualidad*, núm. 8, España, 2013, pp. 16-23, recuperado de: <https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08>, consultada 7 de noviembre de 2019.

_____, *Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación*, Madrid, Horas y Horas, 2011.

Marín Torres, María Teresa, “Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística”, *Imafrente*, núm. 15, Universidad de Murcia, 2000, recuperado de: <<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/37681>>, consultada el 4 de noviembre de 2019.

Segob, “Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 12 de julio de 2019.

Entrevista a Wanda Esmeralda Hernández Uribe¹

Thalia Montes Recinas*

Wanda Esmeralda Hernández Uribe forma parte del equipo de la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas en el Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH] desde 2006. En esa área ha impulsado actividades encaminadas a la actualización y la estandarización del registro, la clasificación, la descripción, la documentación y la protección legal del patrimonio paleontológico, arqueológico e histórico mueble e inmueble, así como la implementación de nuevas tecnologías de la información en el ámbito cultural. Arqueóloga de formación por la Escuela Nacional de Antropología e Historia [ENAH], ha participado en proyectos de excavación, prospección y protección legal del patrimonio en el sur de México.

EL LEVANTAMIENTO DE MEDIDAS EN BIENES CULTURALES

Una de las tareas al registrar piezas u objetos es tomar sus medidas, ¿por qué hacemos esto?

El levantamiento de medidas de un bien cultural pareciera una tarea simple y mecánica. Sin embargo, intervienen muchos factores para generar este dato que es sustantivo en la definición de un objeto, no sólo para conocer su tamaño y volumetría, sino para su identificación física y protección puntual.

La toma apropiada de medidas tiene un impacto y consecuencia en distintos aspectos de la preservación y el conocimiento del objeto; por ejemplo, puede incidir en la identificación de una obra en el contexto de un juicio de recu-



Escritanía con alegoría del triunfo de la República liberal. Siglo XIX, México, plata. Pieza del Museo Nacional de Historia 10-130767 © Fotografía Ignacio Guevara.



Este es un ejemplo de arma que presenta varias dificultades porque su manufactura implica varias técnicas **Fotografía** © MNH.

peración de un bien proveniente del tráfico ilícito, y en los espacios museográficos y en diferentes repositorios. Las buenas prácticas en la toma de las medidas de un bien cultural permiten un embalaje adecuado, un manejo correcto y controlado del objeto en traslados y movimientos, así como la proyección de la pieza en los espacios de exhibición al considerar el montaje, las proporciones, el diseño de mobiliario y su relación con distintos objetos.

Debido a lo anterior, es importante valorar —al momento de tomar y consignar las medidas— en los datos de la descripción de un bien cultural, que estamos haciendo una representación de él, y el gran reto es que no exista ambigüedad en transmitir lo que es; por ello, entre más enriquecida, puntual y clara sea la información, nuestra representación será más fiel como referencia única y precisa de cada objeto, y con ello más útil, pues unos datos deficientes conducirán a una deformación de la representación del objeto y al error en su identificación con consecuencias derivadas en su uso y manejo.

¿Cuáles son las medidas a tomar?

Existen convenciones generales del tipo de medidas a tomar en ciertos bienes; para objetos con volumetría no plana, como esculturas, armamento, mobiliario o herramientas, se proyectan en un espacio tridimensional, con un plano de vista frontal, describiendo (y) alto, (x) ancho y (z) profundidad. Mientras que para bienes con volumetría plana, como pinturas y documentos,² se especifica usualmente sólo (y) alto y (x) ancho.³

El alto (y) es la posición vertical del objeto, mientras que el ancho (x) es la horizontal; la profundidad (z) corresponde a la medida interna longitudinal del objeto, que en ocasiones se confunde con el espesor, que corresponde al grosor o

volumen de un cuerpo; por ejemplo, el grueso de las paredes de una vasija.

El diámetro aplica para objetos redondos o con volumetría esférica, como un plato, una esfera, una olla o una moneda. Se recomienda consignar diámetro mayor y diámetro menor.

El concepto *largo* refiere a la longitud mayor del objeto o cuando la profundidad es superior al ancho del objeto, pero ello va a depender del tipo de bien y de la posición de éste.

¿Nos puedes dar sugerencias a considerar para tomar las medidas?

Un factor determinante es la posición del bien. Hay que establecer si se mide el objeto en posición de uso o en posición de reposo, o incluso en la posición del emplazamiento museográfico, por ejemplo, para el caso de una espada, un cañón o una pipa. En general se ha de considerar la superficie frontal visible, la mejor identificación física de la pieza y también la posición del objeto en las tomas fotográficas en relación con las medidas; también se recomienda que este aspecto sea homogéneo en un mismo acervo con objetos semejantes. Cabe mencionar que muchos objetos no presentan esta dificultad sobre la posición, pero otros sí, y en ellos se debe poner especial atención.

Debe también considerarse si el objeto se compone de partes, como una maqueta o diorama, una escenografía, un molino o un alambique; o bien, si cuentan con accesorios o elementos desmontables, por ejemplo, contenedores con tapa, esculturas de vestir con manos o cabeza removible, etcétera; si tiene algún mecanismo interno o un sistema de anclaje. En lo posible, estos elementos deben identificarse, se deben tomar medidas generales y de cada parte señalando las dimensiones en particular. Este aspecto es importante en la sistematización de la información, pues las bases de

datos hoy permiten tomar varias medidas y asentarlas por separado.

En general se recomienda ser explícitos en la toma de medidas, señalar cuando ésta es aproximada, o bien, cuando no se tuvo acceso a la obra, y especificar exactamente qué se midió; por ejemplo, en los casos del diámetro en una vasija, anotar si éste corresponde a la boca, a la base o al cuerpo del contenedor; o bien, para las pinturas, señalar si las medidas fueron tomadas de la parte frontal o del bastidor; y si se consideró o no el marco o la marialuisa, se recomienda medir sin marco u otros elementos y anotar las medidas del marco en las observaciones; al igual que una escultura con base o piana independiente, en general, se debe excluir soportes, marcos o pedestales de las medidas del objeto.

Ciertos tipos de bienes son especiales al medirlos; por ejemplo, si el objeto es irregular (como un excéntrico de obsidiana) se deben tomar todas las medidas totales (mayores y menores) y es deseable graficar en un croquis o un dibujo cómo fueron tomadas las dimensiones; o, en el caso de un collar de cuentas, es posible medir su longitud y consignar la cantidad de elementos que lo componen.

En algunos objetos es importante medir el contorno o perímetro de ciertos elementos, por ejemplo, los marcos integrados en una luna o espejo, la base a la que está unida un objeto; o bien, es deseable tomar medidas específicas, como es el caso de la indumentaria, donde sería relevante conocer el largo de las mangas, el ancho de los puños, el

contorno del cuello, etcétera. También es sustancial diferenciar en sus medidas a objetos iguales que van en par, como aretes, guantes o zapatos, entre otros, pues en ocasiones se mide sólo una pieza y se da por hecho que por ser iguales miden lo mismo.

¿Alguna sugerencia en la unidad de medida a usar?

Usualmente, la medida lineal estándar es en centímetros, el dato debe ser numérico y se han de anotar claramente los decimales separados por punto.

Para el caso de documentos y materiales orgánicos se recomiendan las medidas en milímetros para mayor precisión, particularmente porque en los materiales orgánicos puede haber elementos pequeños y a veces —como una práctica no adecuada— suelen cerrarse las medidas a números enteros. También debe considerarse que ciertos materiales tienden a modificar su estructura por los cambios en las condiciones ambientales y, por lo tanto, sus dimensiones.

Existen también objetos que por sus características especiales se requieren medir y/o cuantificar de acuerdo con su soporte o contenedor, por ejemplo, resinas en bolsas, concreciones de materiales o microfósiles en láminas portaobjetos.

Se debe utilizar la misma unidad de medida para el mismo tipo de objetos y no variarlo. Hay piezas que —depende de la institución y la tradición— también tienen formatos con medidas prestablecidas, como en el caso de la fotografía, u objetos que poseen sus propios criterios de dimen-



Mancerina. Pieza de la colección del Museo Nacional de Historia 10-146235 © Fotografía Omar Dumae.



La cerámica arqueológica presenta varios retos para su registro © **Fotografía** Gliserio Castañeda.

siones y clasificación. Por ejemplo, el caso de la filatelia (medidas en milímetros y uso del odontómetro para medir el tamaño de las perforaciones) y la numismática (diámetro, espesor y peso).

¿Y qué nos dices de los instrumentos a emplear?

El uso adecuado de los instrumentos de medición es fundamental; muchas veces, cuando las medidas se toman con flexómetro o cinta métrica, ésta no se tensa correctamente y de ello puede derivar un error y una lectura equivocada; o cuando en la propia lectura no se consideran los milímetros y se cierran las cifras. En la toma de medidas de objetos con formas compuestas es útil el uso de escuadras grandes para crear ángulos perpendiculares en relación con los bordes de las piezas y tener una medida más precisa. Es también recomendable, como buena práctica de catalogación, señalar las características del instrumento con el cual medimos, por ejemplo, una cinta métrica o un vernier electrónico, pues es importante saber si fue un instrumento de medición preciso y si se encontraba calibrado. A manera de dato anecdótico, en algunos trabajos de catalogación en el pasado, por falta de instrumentos y de andamios se llegaron a medir retablos u objetos de gran dimensión con el uso de globos de helio que elevaban listones marcados por metros para ayudar a calcular la altura.

¿Nos puedes señalar otros puntos a tomar en cuenta?

Escala. Es recomendable el uso de escala gráfica en las fotografías científicas y de identificación de los objetos, pues es un referente inmediato y visual de gran utilidad sobre las

medidas y proporciones del bien; también se utilizan escalas con colorímetro, que son además importantes para identificar la variación de tonos y colores en las fotografías, aspecto en los que suele haber mucha disparidad. Es importante que la escala sea adecuada y proporcional al objeto, que no destelle en las fotografías y que no cubra el objeto ni lo distorsione.

El uso de escalas digitales debe aplicarse exclusivamente cuando la información se haya levantado en condiciones controladas y que se tenga un programa de calibración precisa para no deformar la proyección y medidas.

Peso. El peso es también un dato mensurable de relevancia, considerando aspectos de conservación, traslados, embalajes y hasta de autenticidad. Hay que tomar en cuenta que algunos materiales se deshidratan o se hidratan, dependiendo sus características físicas y de las condiciones del ambiente. Se recomienda tomar el peso de objetos como joyería y metales preciosos o, por ejemplo, en el caso de documentos con tinta de oro, se puede tomar el gramaje.

Estado de conservación. En el manejo del bien para la toma de medidas se debe valorar previamente el estado de conservación y las características de su materialidad, verificando que sea un elemento estable, o bien, tomar previsiones para casos especiales, por ejemplo, en materiales orgánicos y en objetos fragmentados o endebles. Al momento de realizar el levantamiento de los datos se requiere contar con espacios suficientes y adecuados para hacer una correcta manipulación de las piezas y disminuir riesgos.

En conclusión, las buenas prácticas en el levantamiento de los datos de dimensiones de un bien cultural permiten

conseguir una representación más fiel de ese objeto, conocerlo y gestionarlo mejor identificando sus medidas físicas y su volumetría, lo que incide en las tareas de los espacios museográficos, en su uso, manejo y su conservación.

Para resumir, ¿qué puntos nos sugieres al medir una pieza?

- 1) Medidas tridimensionales (para bienes muebles en general, esculturas, armamento, mobiliario, etcétera): alto (y) es el plano vertical del objeto; ancho (x) es el plano horizontal del objeto; profundidad (z), medida interna longitudinal del objeto. Diámetro: señalar diámetro mayor y menor.
- 2) El espesor corresponde al grosor o volumen de un cuerpo; por ejemplo, el grueso de las paredes de una vasija.
- 3) Medidas bidimensionales (para objetos planos como pinturas y documentos): alto (y) es el plano vertical del objeto y ancho (x) es el plano horizontal del objeto.
- 4) Definir la posición de uso o de reposo en la toma de medidas para ciertos objetos como armas, pipas, entre otros, y ser homogéneo en este aspecto con objetos similares.
- 5) Considerar si el objeto se compone de partes, si tiene accesorios o elementos removibles, o bien, si cuenta con mecanismos y/o sistemas de anclaje. Tomar medidas ge-



Las figuras antropomorfas suelen presentar una gran cantidad de detalles que merecen ser descritos adecuadamente desde su registro © **Fotografía** Gliserio Castañeda.

nerales y de cada elemento señalando las dimensiones en particular.

- 6) Excluir soportes, marcos, bases o pedestales de las medidas del objeto.
- 7) Si el objeto es de forma irregular se deben tomar todas las medidas totales (mayores y menores) y se puede realizar un croquis o dibujo que ilustre cómo fueron tomadas las medidas.
- 8) Objetos que van en par, como aretes, guantes, zapatos, deben medirse de forma unitaria, sin dar por hecho que miden lo mismo.
- 9) Es recomendable evitar errores y asentar de manera explícita en observaciones todas las aclaraciones necesarias sobre cómo fueron tomadas las medidas, señalar excepciones y aspectos a considerar.
- 10) Definir unidad de medida y utilizarla de manera homogénea en el acervo; usualmente la medida lineal estándar es en centímetros, y se deben anotar cuidadosamente el punto y los decimales.
- 11) Precisar instrumentos a utilizar y usarlos de manera adecuada; si se utiliza cinta métrica o flexómetro, éstos deben tensarse correctamente para no alterar la medida.
- 12) En la lectura de medidas deben considerarse los decimales y no cerrar las cifras a números enteros; es posible auxiliarse con escuadras u otro utensilio recto para señalar los extremos de las piezas en ángulo y lograr una medida más precisa.
- 13) Es recomendable el uso de escala gráfica en las fotografías científicas y de identificación de los objetos, pues es un referente inmediato y visual de mucha utilidad sobre las medidas y proporciones.
- 14) Es deseable consignar el peso del objeto, particularmente tratándose de joyería y objetos hechos con metales preciosos.
- 15) Valorar previamente el estado de conservación del objeto y las características de su materialidad, para prever un manejo adecuado durante el levantamiento de medidas.
- 16) Contar con espacios suficientes y adecuados para hacer una correcta manipulación de las piezas.;

* Museo Nacional de Historia, INAH

Notas

¹ Esta entrevista fue realizada en agosto de 2020.

² Para los documentos de archivo que están clasificados como unidades documentales compuestas, la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD G) establece “Volumen y soporte de la unidad de descripción (cantidad, tamaño o dimensiones)”, donde se consignan, entre otros datos, la cantidad de hojas o el número de unidades físicas y la unidad de medida de que se trate.

³ Acorde al Sistema Único de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

RESEÑAS

Patrimonio y tecnología. Muestra digital

Mariana Zamora*

En el marco de la celebración de los ochenta años del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y de las actividades del VI Congreso Internacional: El Patrimonio Cultural y las Nuevas Tecnologías, en noviembre de 2019 fue inaugurada en el Museo Regional de Querétaro la exposición temporal “Patrimonio y tecnología. Muestra digital”.

La muestra se llevó a cabo en una sala de 65 metros cuadrados del edificio histórico, con el objetivo de exhibir, a todo tipo de públicos, de manera didáctica y creativa, el uso de diferentes herramientas digitales que se aplican en investigaciones sobre el patrimonio cultural que realiza el Instituto Nacional de Antro-

pología e Historia (INAH). Los proyectos seleccionados tuvieron su origen en diferentes centros de trabajo y, en ocasiones, se observó la labor conjunta de áreas como coordinaciones nacionales, museos, laboratorios e, incluso, instituciones diversas que muestran colaboraciones multidisciplinarias.

Es importante mencionar que la exposición no se compuso con alguna colección de piezas. Se recopilaron y se crearon para la ocasión videos, material fotográfico de alta resolución, modelos 3D, fotogrametrías, proyecciones de video *mapping* y un holograma, que fueron apreciados y manipulados en tabletas, computadoras, visores de realidad aumentada, ventilador holográfico y pantalla táctil.

Se hizo uso de infografías como un recurso eficiente para socializar información especializada. Así también, para ampliar y proporcionar más elementos al visitante se crearon códigos QR (*Quick Response*, respuesta rápida)

de cada investigación que enlazaban con cápsulas, elaboradas por la Dirección de Medios de Comunicación del mismo instituto.

La museografía, diseño y curaduría se produjeron en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, lo cual tuvo como finalidad ofrecer ejercicios inmersivos y piezas manipulables. Los tres bloques temáticos se organizaron de acuerdo con las funciones sustanciales del instituto.

Investigación. Se hizo énfasis en que las ciencias sociales no están exentas del uso de herramientas digitales, y que los investigadores recurren a tecnologías que cambian o surgen en el tiempo. Se ejemplificó con el Proyecto “Estilo y tecnología de los objetos lapidarios en el México antiguo”; el Proyecto “Arqueológico Media Luna”; el Proyecto “Sistema de Visión por Computadora para el Reconocimiento de Objetos Arqueológicos”, y el Proyecto “Tlalocan: camino bajo la tierra”.

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



Introducción a la exposición **Fotografía** © Cecilia Llampallas.



Proyecto Arqueológico Media Luna **Fotografía** © Cecilia Llampallas.

Conservación. Se expusieron herramientas digitales para la documentación, las cuales proponen soluciones a problemas de protección e investigación del patrimonio cultural; muestra de esto es el Proyecto de Conservación del Relieve de Placeres; el Proyecto “Chimalli de Moctezuma. Atando ciencias y técnicas analíticas para conocer un escudo prehispánico”, y el Proyecto de Digitalización de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología. Secretaría de Cultura-INAH-Canon.

Difusión. La eficacia del uso de la tecnología digital en apoyo a la socialización de información y como vínculo para su interpretación y divulgación, se pudo valorar en la Exposición Frobenius; Mediateca del INAH; Monolito Coatlicue; Herramientas digitales aplicadas al registro y documentación, en la conservación y difusión del abrigo rocoso con pinturas rupestres del sitio Cuevas Pintadas, BCS, y Rescate digital de un sepulcro profanado. Modelado

3D y reconstrucción virtual de una tumba milenaria.

Para concluir, a través de esta exposición se observaron las siguientes constantes:

- 1) El valor del trabajo multidisciplinario y colaborativo en estudios de las ciencias antropológicas.
- 2) El aprovechamiento de las tecnologías digitales en las investigaciones y no la tecnología como un fin.

- 3) La importancia de la visibilidad de profesionales y espacios especializados del INAH que laboran en sus escuelas y laboratorios.

Este ejercicio expositivo fue oportuno en las celebraciones del octagésimo aniversario del INAH, para mostrar el compromiso de desarrollar proyectos que ejercen buenas prácticas en el uso de tecnologías digitales, y realizar investigaciones de excelencia.✚

FACEBOOK



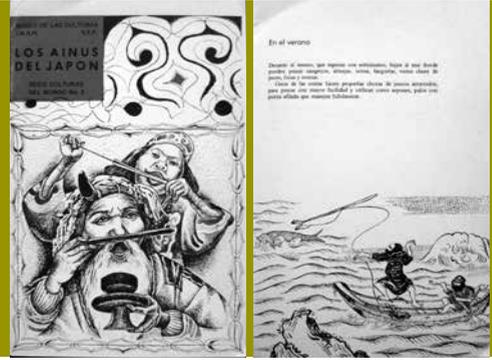
Gaceta de Museos

TWITTER



SÍGUENOS

@gacetademuseos



Portada y página interior del folleto "Los ainus del Japón", publicado en 1971 por el INAH
 Fotografía © Denise Hellion Puga

Literatura menuda, educación y patrimonio

Gloria Falcón*

*Los asuntos realmente serios de la vida
no pueden ser calculados*

ERNST FRIEDRICH SCHUMACHER, 1973

El epígrafe está tomado del célebre libro *Lo pequeño es hermoso* y hace referencia a la necesidad de revalorar aquello que produce bienestar con el mínimo de consumo, una de las tempranas críticas a la globalización económica. Así, la foto del recuerdo está dedicada a la portada y a una de las páginas interiores de un folleto que con pocos recursos materiales, pero con imaginación y diseño, constituyó uno de los mayores tirajes de las publicaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a lo largo de las últimas décadas del siglo xx.

Se le podía encontrar en las bibliotecas escolares, en pupitres o mochilas, algunos se utilizaban para iluminar o para ilustrar tareas. Su tamaño era variable, pero lo más común eran unas dimensiones discretas de media carta y de 12 a 16 páginas a lo sumo, con interiores a una tinta pero con tiros que alcanzaban 5 000 y, en ocasiones, 10 000 ejemplares.

El folleto "Los ainus del Japón", publicado en 1971 por el Museo Nacional de las Culturas (MNC) es un ejemplo del trabajo de difusión de mayor alcance del INAH y testigo de un esfuerzo para producir materiales didácticos que fortalecieran también la educación informal.

En la década de los setenta, el MNC dedicaba gran parte de sus actividades a acompañar a estudiantes de los últimos años de primaria y primeros de secundaria en el estudio de la historia universal. Numerosas generaciones de estudiantes visitaban al menos una vez en su vida alguna de las 16 salas de exhibición en las que se podían recorrer culturas que formaban parte de los planes y los programas de estudio. El equipo de trabajo del museo decidió aprovechar la gran afluencia de jóvenes para visibilizar culturas que no estaban contempladas en los planes de estudio y ofrecer un mejor panorama de la diversidad cultural del mundo. Es así que muchos años antes de internet se podía obtener una publicación que hablaba de los ainus, pueblo que vive en la isla de Hokkaido, al norte de Japón. Explicaba su modo de vida a partir de la caza, la pesca y la recolección íntimamente ligada a un respeto por la naturaleza. La divulgación de esos conocimientos antropológicos de culturas distintas generaba una valoración de los conocimientos tradicionales y que no existe una sola forma de vida y relación con los recursos.✚

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Criterios editoriales

ESPECIFICACIONES SOBRE LA COLABORACIÓN

GACETA DE MUSEOS es una revista impresa y electrónica elaborada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el fin de contribuir a la divulgación de la investigación y la experiencia museológica en nuestro país. Es un espacio que fomenta el diálogo entre las diferentes disciplinas que intervienen en el proceso de creación de los espacios museísticos. La revista acepta trabajos inéditos producto de investigaciones académicas o basadas en experiencias de trabajo en los museos. Las colaboraciones enviadas o solicitadas serán sometidas a dictamen académico.

ESPECIFICACIONES DE EDICIÓN

Las colaboraciones se pueden presentar en los siguientes formatos:

Para todos los artículos, reseñas o foto del recuerdo: letra Arial en 12 puntos, interlineado sencillo, sin espacios anteriores ni posteriores, con 1 800 caracteres con espacios por cuartilla.

Artículo: extensión de entre 8 y 12 cuartillas, con entre 7 y 10 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Reseñas y noticias: extensión máxima de 2 cuartillas y 2 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Foto del recuerdo: extensión de 2 cuartillas y 1 imagen relacionada con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Todas las colaboraciones deberán cumplir con los siguientes requisitos:

ARTÍCULOS

- Incluir un *abstract* inicial de entre 7 y 10 renglones, con entre 5 y 7 palabras clave, con el fin de anclarlos a la plataforma de la Mediateca del INAH.
- Las referencias dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán al final del artículo.
- La bibliografía citada se incluirá al final del texto con el siguiente formato:

Libros: Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

Artículos de libros y revistas: Graf Bernhard, "Estudios de visitantes en Alemania: métodos, casos", en *El museo del futuro, algunas perspectivas europeas*, México, UNAM, 1995, p. 80.

Páginas web: Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, recuperado de: <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>>, consultada el 26 de febrero de 2010.

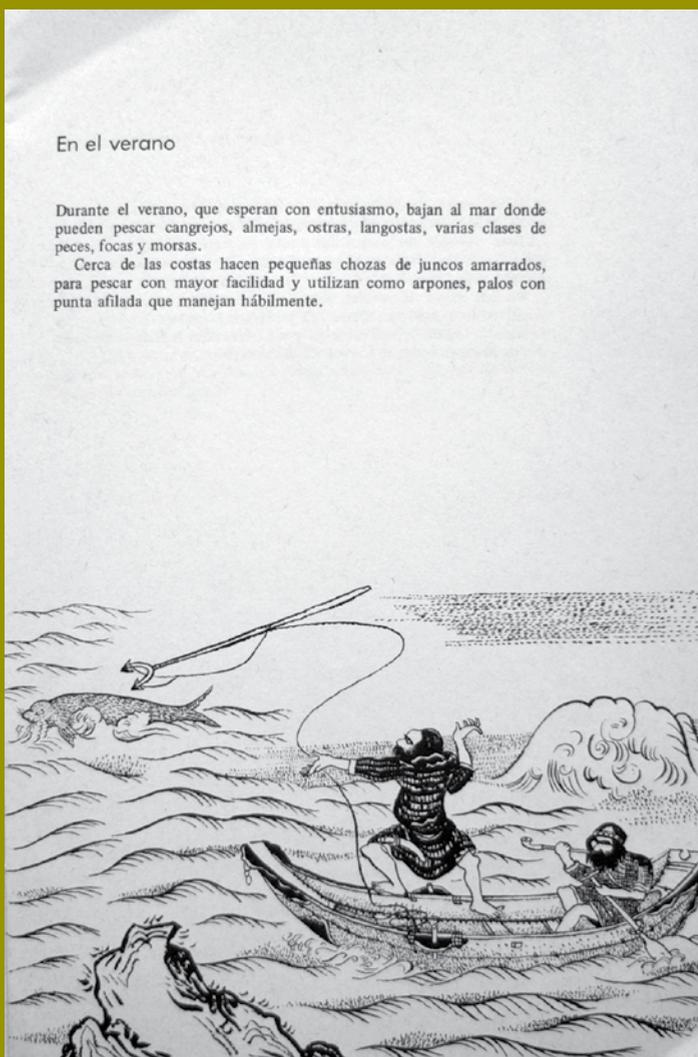
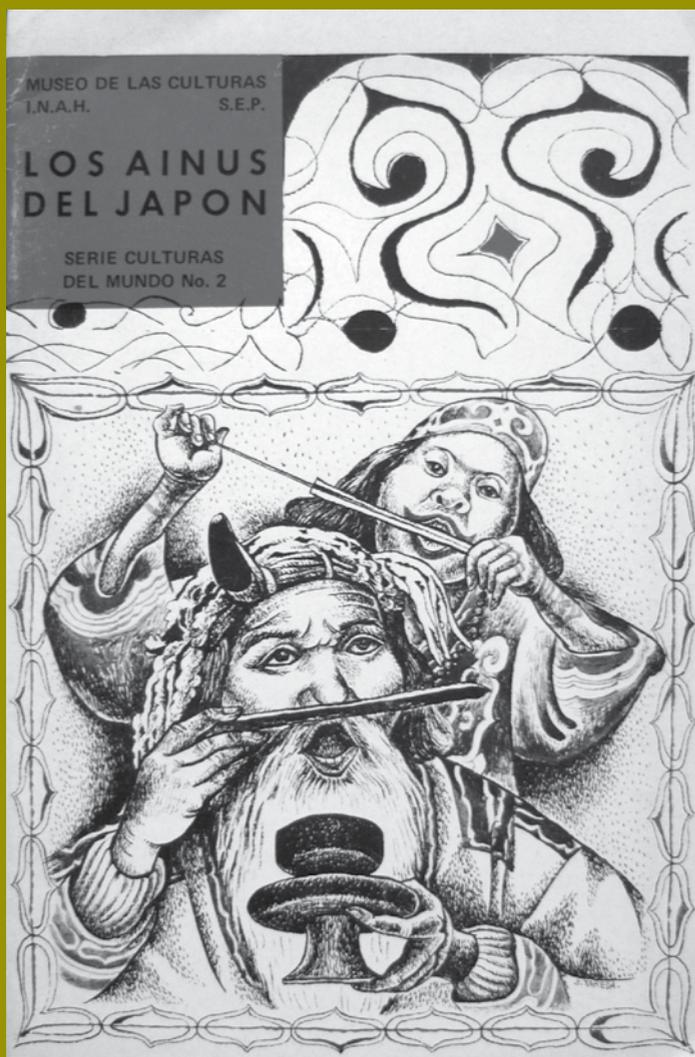
IMÁGENES

- Se imprimen en blanco y negro; sin embargo, solicitamos que las imágenes a color nos las envíen sin modificaciones para que nuestro diseñador las trabaje en selección de grises.
- Deben acompañarse de pie de foto, crédito fotográfico y colocación o número de inventario en el caso de archivos o fototecas.
- Deben presentarse como archivos independientes, por lo que no se aceptarán en archivos de Word o de otros programas.
- Deberán contar con los derechos de reproducción para publicarse en la versión impresa y digital de GACETA DE MUSEOS.

Es necesario que se adjunte a la colaboración la siguiente información:

- Nombre del autor.
- Centro de trabajo actual.
- Correo electrónico.

En caso de aceptación para publicarse, se solicitará la firma de una carta de cesión de derechos para que el material se difunda tanto de manera impresa como electrónica.



GACETA DE MUSEOS

PORTADA Y PÁGINA INTERIOR DEL FOLLETO "LOS AINUS DEL JAPÓN", PUBLICADO EN 1971 POR EL INAH

© FOTOGRAFÍA: DENISE HELLION PUGA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

