

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | ABRIL-JULIO DE 2017 | NÚMERO 67
45 PESOS

Museos y etnología



SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaria María Cristina García Cepeda

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaria Técnica

Aída Castilleja González

Secretario Administrativo

Víctor Gabriel Gutiérrez Lugo

Coordinadora Nacional de Difusión

Adriana Konzevik Cabib

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Directora de Exposiciones, CNME

Eva Ayala Canseco

Director de Museos, CNME

Juan Garibay López

Directora Técnica, CNME

Mónica Martí Cotarelo

Subdirector de Exposiciones Internacionales, CNME

Miguel Ángel Trinidad

Subdirector de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Subdirector del Centro de Documentación e Investigación Museológica, CNME

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez

Subdirector de Documentación, Información y Normas, CNME

Alberto Salazar

Encargada del despacho de la Dirección de Publicaciones, CND

Alejandra García

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

Miriam Kaiser Wachsmann

María del Consuelo Maquívar

Thalía Montes Recinas

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

Coordinadora del número

Gloria Falcón Martínez

Directora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Edición y diseño

Raccorta

Portada Entrada a la sala Noroeste: Sierras, Desiertos y Valles. Se utilizan fotografías de gran formato y una pieza que atrae la mirada del visitante

Fotografía © Gloria Falcón



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 67, abril-julio de 2017, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. 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: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 23 de junio de 2017 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

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

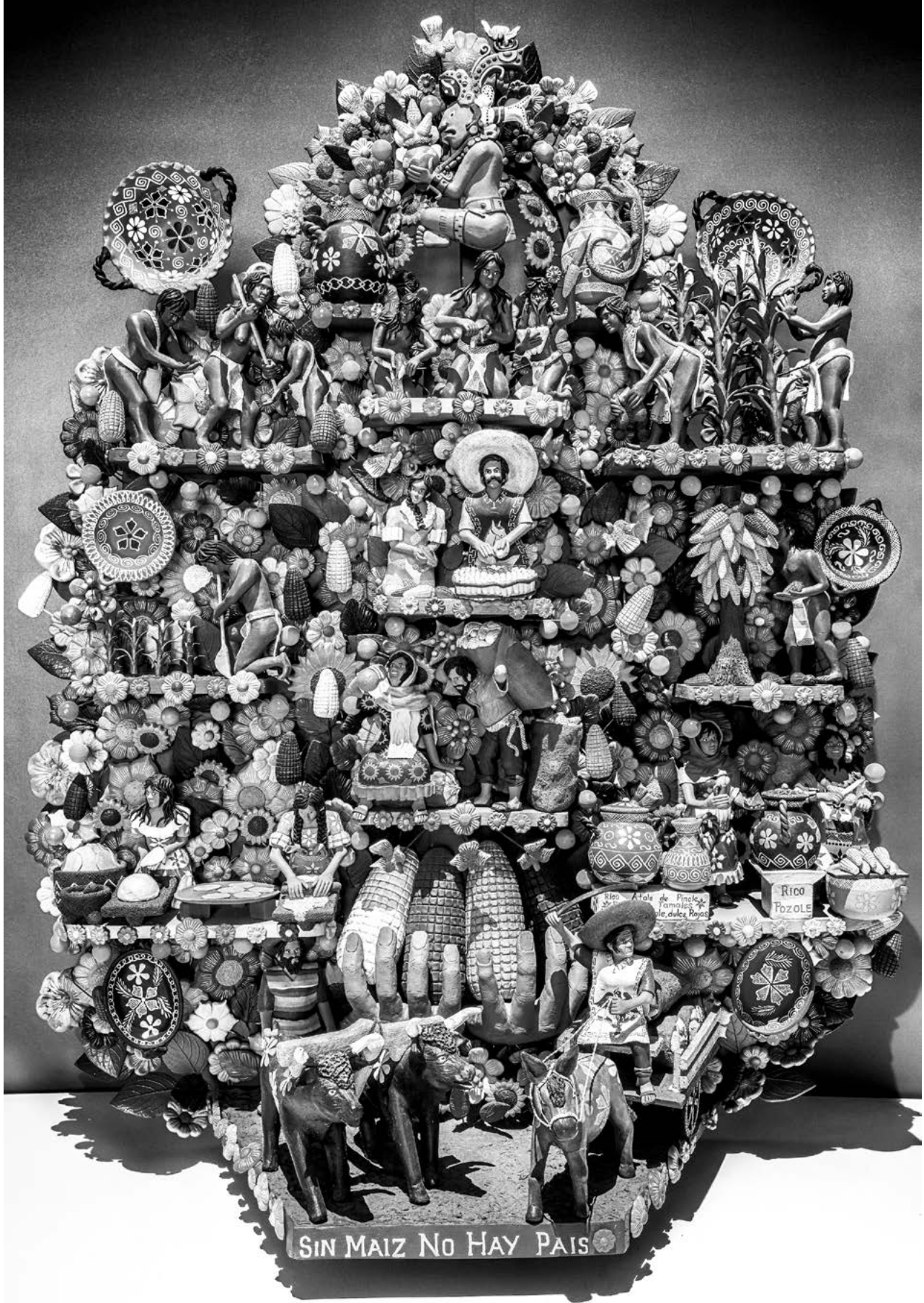
Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

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

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

Sumario

- 3 Presentación
- 4 Los otros que también son yo. Las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología desde los visitantes
Eréndira Muñoz Aréyza
- 12 Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina
Donaciano Gutiérrez y Rafael Balverde
- 20 Amazonía: una propuesta de comunicación visual
Cristina Martínez
- 28 *Milpa, pueblos de maíz*: exposición acerca de la diversidad del patrimonio biocultural del país
Luis Felipe Crespo
- 36 Estudios etnográficos y etnológicos de público
José Luis Ramos
- PUNTES**
- 44 *Moche y Teotihuacan: una aproximación intercultural a Mesoamérica y los Andes*: experiencias de una exposición museográfica binacional
Verónica Ortega y Jorge Gamboa
- 54 Museo El Leander: estrategias y resultados de la investigación para su construcción
Christopher Vargas
- RESEÑAS**
- 61 Semblanza de la arquitecta Yani González de Herreman
Carlos Vázquez Olvera
- 63 Noticia. *In memoriam* Esperanza Muñoz
- FOTO DEL RECUERDO**
- Salón núm. 1 del Departamento de Etnografía Aborigen, dedicado a las artes e industrias etnográficas, ca. 1924
Thalía Montes Recinas



Sin maíz no hay país, árbol de la vida Fotografía © Gliserio Castañeda

Presentación

Museos y etnología es el nombre que hemos dado a esta entrega de GACETA DE MUSEOS. Para este número reunimos colaboraciones que retoman la experiencia de trabajo, ya sea desde el estudio de la recepción de los mensajes en los públicos, los diseños gráfico y museográfico, los criterios para elaboración de un guion científico o la propuesta de hacer una etnografía en los museos.

Iniciamos con las líneas en que la investigadora Eréndira Muñoz expone parte de los resultados de su investigación a los públicos que asisten a las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología. En su texto ofrece algunos datos cualitativos que deberán tomarse en cuenta para las políticas de exhibición de colecciones etnográficas en recintos museográficos.

Dos artículos se centran en el trabajo de diseño. En “Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina”, el investigador Donaciano Gutiérrez y el museógrafo Rafael Balverde describen las soluciones museográficas que diseñaron en conjunto para visibilizar a los grupos de habla yumana desde una mirada de respeto por su cultura. Por su parte, Cristina Martínez, museóloga y diseñadora, nos describe las soluciones de diseño gráfico para comunicar los mensajes de la exposición *Amazonía. Pueblos de selva*. El desarrollo del proyecto de diseño sirve también para que la autora subraye la importancia del papel del diseñador como comunicador, del trabajo en equipo y de la necesidad de dar unidad a todos los elementos gráficos de las exhibiciones, como son las cédulas de mano, las infografías, las invitaciones y las carátulas para la difusión de las actividades paralelas a la exposición, entre otros.

Luis Felipe Crespo nos comparte en su texto el sentido de la curaduría de la exposición *Milpa, pueblos de maíz*, y a la vez la destaca como un ejemplo de trabajo multi y transdisciplinario. El diseño del guión es un ejemplo de curaduría que da seguimiento a las líneas generales de experiencias curatoriales previas en el Museo Nacional de Culturas Populares, a la vez que aporta nueva información y sensibiliza a los visitantes para pensar en el México contemporáneo.

Terminamos la primera sección de la revista con otra colaboración sobre estudios de público. El ensayo del etnólogo José Luis Ramos sugiere algunas consideraciones metodológicas para hacer etnografía acerca de las visitas a espacios de exhibición del patrimonio.

La sección *Puentes* la integran dos trabajos que nos acercan a Perú y Venezuela, respectivamente. En el primer artículo, Verónica Ortega y Jorge Gamboa nos permiten conocer una exposición arqueológica sobre las culturas moche y teotihuacana. Desde su diseño, la exposición se pensó para exhibirse en ambos países, y lo ha hecho despertando un gran interés tanto por parte de académicos como de visitantes en general. En el segundo artículo, el investigador Christopher Vargas expone parte de las estrategias de investigación que dieron como resultado la construcción de un museo que toma la forma del barco *Leander*, símbolo de la independencia en Venezuela.

En las reseñas, incluimos en este número parte del discurso con que el ICOM reconoce la importante trayectoria de la arquitecta Yani González de Herreman.

Por último, en la *Foto del recuerdo* Thalía Montes nos muestra la imagen de una de las siete salas de etnografía con que contaba el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Tanto el texto como el documento fotográfico generarán interesantes reflexiones acerca de los cambios y continuidades que se han dado en la exhibición de objetos etnográficos en nuestros museos ❖

Gloria Falcón Martínez



Los otros que también son yo. Las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología desde los visitantes

Eréndira Muñoz Aréyzaga*

El Museo Nacional de Antropología (MNA) es uno de los más importantes de México y se encuentra posicionado como centro de investigación, divulgación y “la institución más representativa de la identidad mexicana y sus acciones se han encaminado permanentemente al fortalecimiento e impulso del orgullo de nuestra identidad” (Solís, 2004: IX). Varias discusiones¹ se han suscitado acerca de la forma en que la dimensión nacionalista de este recinto ha subordinado su potencial de convertirse en una verdadera herramienta de educación no formal y en un espacio museográfico creativo, tal vez por inercia o el *habitus*² de los productores del museo, que aportan elementos estéticos y discursivos que consolidan la narrativa nacionalista.

En el presente artículo expongo algunos temas que investigué entre 2009 y 2011 en el MNA. Al realizar la investigación que expongo aquí, mi preocupación fue entender el significado del museo en la actualidad; es decir, cómo se construye una narrativa que provoca el orgullo por la nación y qué papel juegan en ella sus dimensiones educativa y de esparcimiento; asimismo, cómo lo experimenta el público y, si no es así, descubrir cuáles son sus significados. A partir de lo anterior se efectuó un estudio de públicos en ambas secciones del museo, la arqueológica y la etnográfica. En este trabajo nos referiremos a la segunda.

Si bien para este caso existen antecedentes de estudios de público desde el ámbito académico e institucional (Orellana, 1981; Gándara, 2000; Montemayor, 2000; Muñoz, 2000; Massa, 2004; Maceira, 2009), consideré que, para lograr mi objetivo, requería un análisis sistémico o complejo. Para cumplir esta tarea partí de que todo producto museográfico implica el cumplimiento de objetivos determinados, científicos, actitudinales u otros, los cuales se transmiten mediante estrategias que producen un significado en el visitante acerca de las exposiciones, como los objetos, las cédulas y el manejo

del espacio, en tanto que es productor de múltiples discursos que serán leídos por los diversos públicos. Primero fue necesario comprender la propuesta museográfica, la idea científica y la intención de transmitirla; después, su representación museográfica y evaluar su correspondencia con estos objetivos, y, por último, enfocarme en la comprensión de la experiencia museográfica de los públicos, lo cual me permitió observar distintas formas de interacción y los significados resultantes.

LA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA

Para comprender el concepto científico de las salas etnográficas y la intención de transmitirlo, entrevisté a la mayoría de los curadores que las producen.³ En un apretado resumen, y si bien existen diferentes perspectivas, los curadores coincidieron en que su objetivo era fundamentalmente educativo, por lo que consideraron que su misión era rescatar, investigar en forma consensuada, catalogar y divulgar el patrimonio cultural de los pueblos indios para mostrar las diferentes formas de pensar e interpretar al mundo, todo esto a partir de objetos estéticamente relevantes o importantes en el ámbito simbólico para los indígenas y, por otro lado, presentar –más que representar– a los pueblos indios, de modo que sean ellos quienes decidan sus formas de representación para mostrar sus realidades en el siglo XXI, partiendo de una relación horizontal con ellos. Respecto a los objetivos actitudinales, identifiqué los siguientes: la revaloración, el respeto y el aprecio por las diferencias culturales y la importancia de que éstas existan, así como promover el interés por la cultura viva, incluso el orgullo, haciendo una reverencia a los indígenas.

En este trabajo no ahondaré en la representación museográfica de los grupos étnicos y la evaluación de su correspondencia con la realidad, pero sí mostraré cómo la museografía

apoya de manera efectiva la transmisión de los objetivos actitudinales mediante estrategias museológicas y museográficas específicas. Un ejemplo de estas estrategias lo apreciamos en la sala Noreste: Sierras, Desiertos y Valles, donde la museografía subraya la espectacularidad de los objetos: un modelo de exhibición similar al de las salas arqueológicas, el cual ha mostrado su eficiencia para provocar al visitante al resaltar las cualidades estéticas, o bien la utilización de fotografías de indígenas en gran formato, colocadas por encima del campo visual de los visitantes, que obliga a mirarlos hacia arriba, emulando el resultado de la exposición y otorgando un respeto por las diferencias culturales.

ESTUDIO DE PÚBLICO

El desarrollo del estudio implicó generar y aplicar diversas herramientas en una muestra inicial de 348 visitantes, que a continuación describo brevemente:

- 1 Cuestionarios de salida, los cuales constan de cuatro apartados: *a*) perfil del público (edad, género, ocupación, interés en visitar museos y en sus temáticas, nivel de conocimientos, motivación y naturaleza de la visita, tiempo de recorrido), *b*) aprovechamiento de recursos de administración de
- la información y actitudes hacia los mismos (cédulas, videos, visitas guiadas, audioguías), así como opiniones sobre la museografía y el recorrido sugerido, *c*) aprovechamiento de la oferta discursiva (salas recorridas, piezas y salas más gustadas, conocimientos adquiridos) *d*) compenetración con el recorrido estructurado y distribución en salas y niveles. Aplicados a 180 visitantes.
- 2 Entrevistas cortas para conocer a mayor profundidad la forma en que el espectador interactúa con los distintos tipos expositivos de las salas (piezas en solitario, vitrinas, dioramas). Aplicadas a 118 visitantes, la mayoría estudiantes de secundaria, preparatoria, universitarios y, en menor medida, a otros grupos etarios.
- 3 Narrativas del recorrido por parte de los propios espectadores (relatos escritos o grabados). Se realizaron 20, sobre todo de espectadores de entre 18 y 20 años.
- 4 Etnografía o seguimiento de recorrido. Se realizaron 40 ejercicios de seguimiento a diversos grupos, a personas solas, familias y grupos escolares, donde se trazaron sus rutas de recorrido, tiempo de estancia en salas y elementos museográficos a los que dedicaron mayor atención. Además, se anotaron los comentarios que pudieron ser captados.



Visitantes observando la Piedra del Sol Fotografía © Gliserio Castañeda

A partir de los primeros tres instrumentos, que sumaron 318 –ya que no conté con información certera del perfil del público de los seguimientos–, referiré algunos hallazgos, de modo que no se reporta el total de los resultados para cada rubro. Identifiqué que el grupo etario mayoritario se encontraba entre los 16 y los 20 años (32%), seguido por el de 12 a 15 (20%) y de 21 a 25 (17%), mientras que el último grupo era de más de 65 años (2%). Decidí no aplicar el cuestionario a menores de 12 años, por lo que el grupo no quedó representado. En consecuencia, la ocupación mayoritaria fue la de estudiantes (69%), seguida por las madres de familia dedicadas a labores en el hogar (5%), la docencia y las humanidades (ambas 4%), y al final los grupos dedicados a áreas médicas (1%).

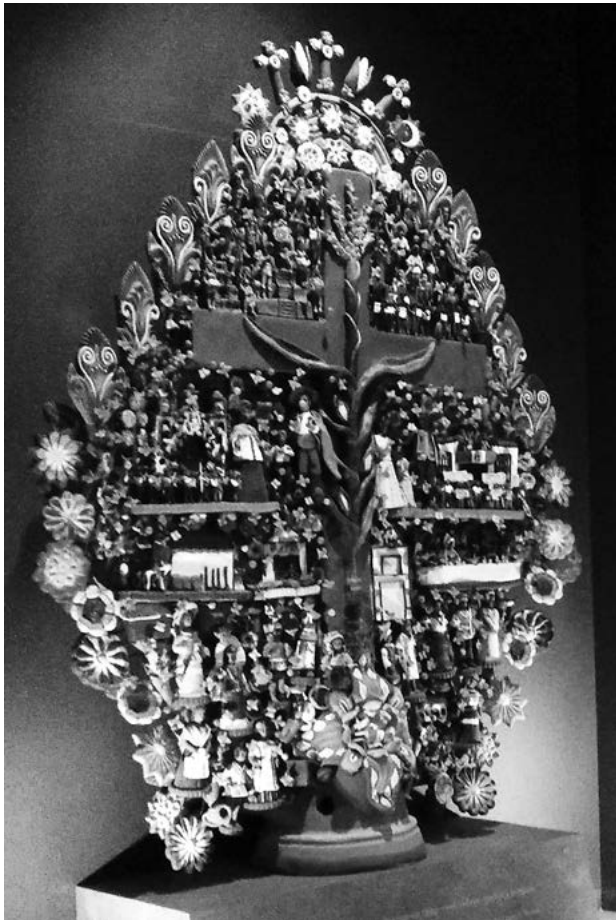
Respecto a las predisposiciones afectivas –es decir, el gusto– relacionadas con las temáticas del museo, se pidió a los visitantes que evaluaran su interés del 1 al 10. Así, la etnografía que refiere a las salas sobre los pueblos originarios obtuvo 7.9, y las salas arqueológicas, 8.5. Para las predisposiciones cognoscitivas –o el nivel de conocimientos que consideran tener los públicos sobre las temáticas del museo–, 180 visitantes evaluaron su nivel de conocimientos en ambas temáticas. Es relevante que la mitad de ellos consideraron tener nulos o muy pocos

conocimientos acerca de los pueblos indios, mientras que 24% pensó lo mismo sobre la historia prehispánica. Sin embargo, 58% consideró la necesidad de contar con mayores conocimientos previos para comprender mejor al museo. Sobre la práctica de visitar museos, 90% declaró que les gustaban, pero sólo 8% acude una vez al mes a ellos, por lo que no es una práctica común. En correspondencia con la información anterior, en cuanto a las motivaciones de la visita, la mayoritaria fue la escolar (43%), seguida por el aprendizaje (41%), la recreativa (29%) y, por último, aquellos que van obligados por acompañar a alguien (0.3%).

Sobre el aprovechamiento del espacio del museo, la mayoría recorrió entre una y tres salas (26%), seguidos por quienes visitaron entre cuatro y seis (19%) y, al final, los que recorrieron más de 16 salas (2%). A pesar de que hubo personas que declararon haberlo recorrido todo (12%), en los seguimientos notamos que, de los 40 grupos observados, ninguno lo hizo. Es difícil mostrar la variabilidad de formas de recorrer el museo reflejadas por las etnografías realizadas. Sin embargo, por el tiempo dedicado a cada sala, y reconociendo que a partir de todos los recorridos el promedio por sala fue de 35 minutos, podemos clasificarlos como “exhaustivos”, cuando los visitantes dedicaron más de una hora



Diorama de boda mixteca, MNA **Fotografía** © Gliserio Castañeda



Árbol de la vida, MNA Fotografía © Gloria Falcón

a una sala –el tiempo mayor fue de 1.5 horas–, y “superficiales”, cuando se dedicaron menos de 15 minutos a cada una –un grupo de estudiantes recorrió cinco en 20 minutos–. Con un ritmo superficial de recorrido, el museo se completaría en 1.5 horas; con un ritmo promedio, en 12 horas con 25 minutos, y con el exhaustivo, en 23 horas.

A partir de los datos que refirieron los encuestados sobre las salas que recorrieron, la distribución de visitantes en las salas etnográficas señaló a la sala de Pueblos Indios como la más visitada, seguida por la de Nahuas y la Noreste. La más gustada fue la de Oaxaca, con siete menciones, seguida por Pueblos Mayas, con tres, y el resto con dos menciones, salvo las de Sierra de Puebla y Otopames, que no fueron referidas. Los datos contrastan con las salas arqueológicas, pues las más gustadas fueron la Mexica, con 66 menciones, y la Maya, con 54. En relación con los objetos predilectos, las salas arqueológicas presentaron un mayor número de elementos, si consideramos que la escultura monumental fue mencionada por 124 personas. En las salas etnográficas, los más gustados fueron los contextos habitacionales recreados con maniquíes, mencionados por 15 visitantes, y los textiles, referidos por 10.

LA EXPERIENCIA MUSEOGRÁFICA

En este apartado, y a partir del análisis del discurso de las narrativas del público y las entrevistas cortas, se muestra la diversidad de experiencias de los públicos al recorrer las salas etnográficas. No se trata de un recuento del comportamiento de los visitantes en ellas, sino de ofrecer elementos para entender el resultado de la interacción del visitante con la propuesta museográfica y cómo la resignificó o interpretó, así como de comprender a cuáles elementos museográficos respondió.

Partimos del entendido de que ésta es una experiencia compleja que apela de manera continua a la razón, las emociones, las sensaciones y a la subjetividad del visitante, que integra un complejo sociocultural, un conjunto de saberes instituidos socialmente que estarán en constante diálogo con la propuesta museográfica, pues no existe en términos psicoanalíticos un “yo desnudo” que se desprenda de sus condicionamientos sociales (Muñoz, 2015: 360-362).

Otro elemento que también consideré fue que el tipo de experiencia se encuentra condicionado por la propuesta museográfica; entre más referentes, claves de lectura o pistas aporte la exhibición en el plano visual –ya que éste es el más relevante para el público (Santaca y Serrat, 2005: 93)–, la experiencia será más compleja, la interacción más prolongada, el visitante usará todas sus competencias, realizará deducciones y reflexiones, se remitirá a su subjetividad, a sus experiencias vividas y existirá un diálogo continuo.

De esta forma, en las salas etnográficas clasifiqué tres tipos expositivos determinados por la forma en que se disponían los objetos y elementos de apoyo para guiar la lectura del visitante, y supuse que condicionarían el tipo de experiencia: “protagónica”, cuando el objeto se exhibía en solitario, por lo que su significación estaría construida por él mismo –por ejemplo, un árbol de la vida que así se expone–; “normal”, cuando se trataba de la puesta en común por relaciones significantes de los objetos en vitrinas, y “contextual dinámica”, que representa visualmente la fabricación de un contexto que explicita las relaciones significantes entre los objetos y las figuras humanas, en escenas congeladas que muestran las actividades de un grupo de familias o una familia, como es el caso de los dioramas.

El análisis de las experiencias implicó un ejercicio de clasificación –una separación artificial si se quiere– de los tipos de experiencia, desde la más simple hasta la más compleja, en tanto que –insisto– se partió de la idea de que estaba condicionada por la propuesta museográfica. Lo anterior no quiere decir que los públicos se adscriban a un solo tipo de experiencia, pues un solo visitante es capaz de experimentar todos los tipos que mencionaré.

La experiencia más simple involucra sobre todo a los sentidos, pues se trata de una exploración sensorial del objeto, y

pareciera que éste pierde su cualidad de símbolo. Por ejemplo, en la sala Pueblos Mayas de Tierras Altas existe una vitrina que representa la organización social y, específicamente, los roles y tareas de los niños mediante vestimenta, juguetes y fotografías; a pesar de la coherencia de los elementos, un visitante declaró que vio “ropa”. Esto también ocurrió en las salas arqueológicas y mayoritariamente entre alumnos de secundaria, aunque no todos lo experimentaron así. Sin embargo, las experiencias de este tipo, que son las menos, resultaron de visitantes que decían ir obligados; es decir, existe un sustrato afectivo negativo que limita la interacción. Lo anterior se reafirma con otro visitante que comentó acerca de una vitrina de producción artesanal de la sala Nahuas: “No es que no me gusten estas cosas, pero las puedo ver en vivo, comprarlas, ponérmelas, tocarlas; son comunes. Las hacen las *marías* o en los pueblitos. No se me hacen piezas de museo. No llaman la atención”. Independientemente de lo que se infiera de este comentario, lo importante para el caso es que, al existir ese sustrato negativo, relacionado con los condicionamientos socioculturales, el visitante decidió no seguir interactuando con la sala y salió de ella.

El tipo de experiencia siguiente involucra sobre todo las sensaciones y las emociones, y se remite a aquellos visitantes quienes, al mirar los objetos, quedan impresionados por sus motivos estéticos, y pareciera que por un momento éstos pierden su cualidad de símbolos. Esto ocurre con frecuencia en las salas arqueológicas, con los tipos protagónicos, con la *Piedra del Sol* o el *Penacho de Moctezuma*; en el caso de las etnográficas, también sucede con el árbol de la vida de la sala Pueblos Indios –“Es muy grande, vistoso y colorido”– y con el huipil de la Malinche, que actualmente no se encuentra exhibido –“Es muy impresionante”.

En el tercer tipo de experiencia ocurre un ejercicio de mayor interacción; existe un diálogo continuo entre el visitante y los objetos, y lo visto se transforma en otra cosa: un indicio, un signo y un símbolo cultural, porque no sólo juega la subjetividad del espectador, sino que también se coloca como miembro de un colectivo social. Así, los parámetros de significación y los imaginarios sociales se accionan para interpretar o resignificar la propuesta museográfica.

En el caso de las salas arqueológicas existe una interpretación del objeto que se remite sobre todo a definir su función, de manera cercana a los objetivos museográficos propuestos por algunos curadores. No obstante, de acuerdo con el estudio de público realizado, en las salas etnográficas ocurre también una experiencia estética compleja y una resignificación. Ésta comienza con el asombro, pero aquí “implica el inicio del encuentro con otro, al extrañarnos en otro, el yo asciende a una realidad que lo engaña” (Goldstein, 2005: 37). El espectador es convocado a remontarse a otros tiempos y lugares mediante indicios que activan un retroceso temporario o una transmutación espacial, un recuerdo imaginario, en el que los espectadores

construyen una realidad distinta y resignifican los objetos mirándose como si fueran los otros.

Para Freud (2003: 257), los objetos maravillosos o, por el contrario, los ominosos, los extraños, tienen esa cualidad de proyectar la “singular sensación [...] de que uno ya habría vivenciado exactamente eso mismo, que habría estado alguna vez en idéntica situación”. Es como si se fuera un “yo-otro” y, como señala Zunzunegui (2003), ocurre un cambio en el espectador de “querer-saber” a “querer-ser uno” con el objeto, por lo que suspende la interacción con los objetivos museográficos propuestos, en tanto que su capacidad creadora genera nuevos o diferentes sentidos a los originalmente planeados.

En las salas arqueológicas la experiencia de interactuar con una cabeza olmeca resulta en interpretaciones del tipo: “Imagino y tengo entendido que este tipo de esculturas de piedra y de esas magnitudes deben de estar dedicadas a algún dios olmeca, para conmemorarlo”, mientras que en las etnográficas la representación de una boda mixteca en la sala Pueblos Indios es interpretada así por los visitantes entrevistados: “Es una muestra de dos cosas: del mestizaje y que



Diorama de boda mixteca, MNA Fotografía © Gloria Falcón

el consumismo ha penetrado a todos los rincones, transformando la vida de todos. Escogieron bien la Coca-Cola porque es el símbolo del consumismo y la globalización”. O bien: “Es una muestra de cómo la tradición se ha mezclado con la modernidad y nos podría poner en igualdad de circunstancias, pero reconozco que las diferencias existen, pues no tienen acceso a todo lo que deberían y merecerían tener”. Podríamos sumar más interpretaciones de este tipo, que en el caso de estas salas sólo ocurre con el tipo expositivo contextual dinámico. Sin embargo, reflejan claramente el tipo de reflexiones que suscitan.

En la experiencia estética compleja, en la que refería que el espectador se coloca como si fuera los otros, una visitante comentó sobre la sala Purécherio:

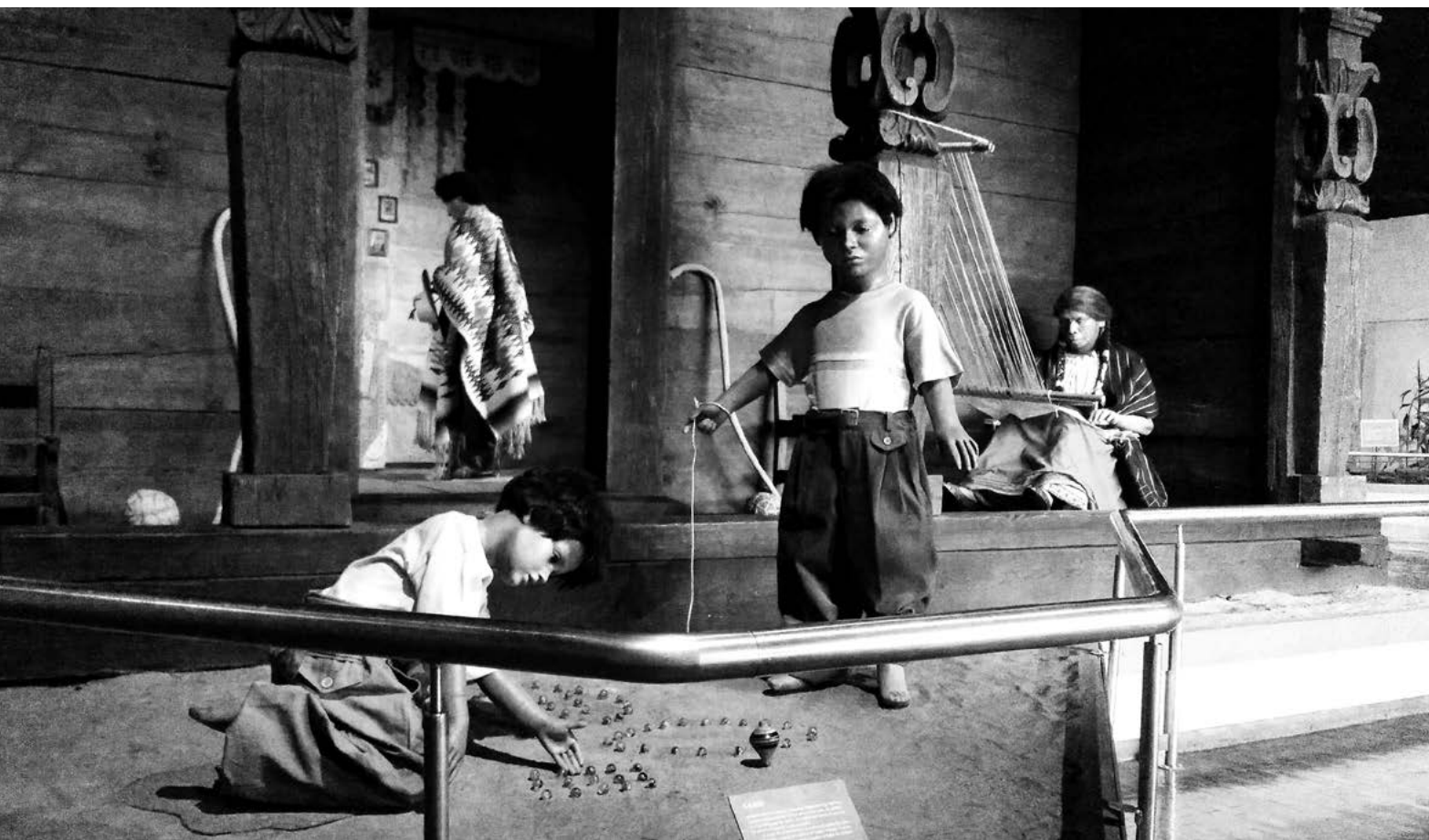
Había muchos maniqués representando diferentes formas de vida. En una casa estaban un par de niños jugando con las canicas. Recuerdo que, cuando era niña, mis primos jugaban mucho con ellas. Jamás aprendí, pero me gustaba verlos. Esa representación me trajo recuerdos y llegaron a mí sentimientos, no sé, como de nostalgia. Así que ahí me quedé a observar; además

tenía sonido de alguien hablando en náhuatl, otomí o mazahua, y me gustó.

Otro caso fue en la sala Pueblos Mayas:

Lo que más me interesó del segundo pueblo, que era el de los Mayas de la Montaña, es la forma de sus casas y el material con el que las construyen, como las puertas de madera, las tejas, las paredes de adobe, y en ellas cuelgan [...] colocan los clavos para colgar sus ollas, etc. Todo eso me hizo recordar mi pueblo lindo, la casa de mi abuelita, de vecinos y conocidos. Había un instrumento que aún utiliza mi tía para hacer el queso de vaca, no sé si antes lo ocupaban para eso, pero es igualito.

Si quisiéramos evaluar el resultado de las salas etnográficas sólo a partir de los objetivos científicos que declararon los curadores de estas salas, difícilmente arrojaría un dato positivo. Sin embargo, en el caso de los objetivos actitudinales las técnicas de investigación mostraron que se cumplen en distintos niveles y provocan reflexiones sobre la desigualdad, la discriminación y la revaloración de las diferencias cultu-



Diorama que representa la unidad familiar en la sala Purécherio, MNA **Fotografía** © Gloria Falcón

rales, expresadas en distintos comentarios, como el del visitante que decidió abandonar la sala Nahuas porque desde su perspectiva no mostraba “piezas de museo”, y que al final de su recorrido concluyó:

Son pueblos diferentes y es que ellos se enfocan en tradiciones. Es difícil que convivamos todos y respetar las diferencias; pero no hay que pensar que mi forma de ver es mejor que otra. Sólo son puntos de vista diferentes, pero al final todos queremos y buscamos lo mismo, convivimos en el mismo espacio.

Esto es posible porque la interacción entre el visitante y las formas expositivas de las salas etnográficas y, específicamente, los dioramas, permite una identificación entre el visitante y lo expuesto, pues tienen la capacidad de colocarlos en el lugar del otro.

Los estudios de público son una herramienta fundamental cuyas potencialidades son distintas, ya que permiten evaluar el cumplimiento de los objetivos de los museos, pero también comprender su función social a partir de los múltiples significados y formas de interactuar de los visitantes con el espacio museográfico, lo cual es posible observar a partir de estudios como el que reseñado aquí, y cuya utilidad es asimismo que los curadores valoren si el cumplimiento de los objetivos actitudinales –lo cual no es un aspecto menor– resulta suficiente para ellos.

Si bien las salas etnográficas podrían ser distintas –una tarea pendiente de reflexionar es para qué y cómo representar la vida de otros en un museo–, habría que pensar que una de las tareas de la antropología es mostrar la diversidad cultural y –como es la intención de los curadores– ayudar a valorar las diferencias culturales, aprender a verlas como necesarias y enriquecedoras, como propias de un nosotros, como parece cumplirse en la narrativa de los visitantes que aquí se mostraron.

No obstante, el reto es entender si las estrategias museográficas son las adecuadas para enseñar a relacionarnos de mejor forma con los otros –de manera respetuosa o, en todo caso, tolerante–, o si por otro lado hay que replantearlas cuando hay visitantes que sugieren que es mejor mostrar la realidad tal cual es; por ejemplo, cuando una señala: “Lo que allí está parece que no existe, es como el pasado, pero no es así, y habría que verlo como es en realidad, y es en el presente, cuando se ha perdido casi todo” ❖.

* Conacyt/Universidad Autónoma del Estado de México

Notas

¹ Por ejemplo, García Canclini (1993) observa, a partir del análisis del discurso museográfico del Museo Nacional de Antropología, que las ciencias antropológicas se subordinan en los escenarios del recinto para construir un discurso nacionalista.

Ana Lazcano, Guadalupe de la Torre y María C. Obregón (1993) realizan un análisis de guiones del Museo del Templo Mayor, el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología, y concluyen que están planteados a partir de la noción de historia oficial y la política educativa dominante, las cuales determinan el discurso, forzando a que las temáticas de los museos se adecuen a ello y limitando la generación de otro tipo de propuestas que ofrecerían una visión más global y compleja del pasado.

² El concepto de *habitus* surge de la teoría de Pierre Bourdieu, y se refiere a los esquemas de actuación, pensamiento y sentir compartidos por personas de una posición social similar.

³ En 2009 se entrevistó a Alejandro González, entonces subdirector de Etnografía, Catalina Lazcano, curadora de la sala Purécherio, María Eugenia Sánchez, de la sala Pueblos Mayas de la Montañas, Lourdes Báez, de la sala Nahuas, Leopoldo Trejo, de la sala Costa del Golfo, y Donaciano Gutiérrez, de la sala Noreste: Sierras, Desiertos y Valles.

Bibliografía

- Freud, Sigmund, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 2003 [1919].
- Gándara, Manuel, “La comunicación entre el Museo Nacional de Antropología y su público”, 2000, en línea [<http://www.estudiosdepublico.inah.gob.mx>], consultado el 25 de enero de 2016.
- García Canclini, Néstor, “¿A quiénes representan los museos nacionales? El Museo Nacional de Antropología ante la crisis del nacionalismo moderno”, en R. Bonfil Castro *et al.*, *Memorias del simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH, 1993.
- Goldstein, Gabriela, *La experiencia estética. Estudios sobre psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Del Estante, 2005.
- Lazcano, Ana, Guadalupe de la Torre y María C. Obregón, “Guiones de museos: un análisis”, en R. Bonfil Castro *et al.*, *Memorias del simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH, 1993.
- Maceira, Luz, “Educación, género y memoria social: un análisis sociocultural de las interacciones de los públicos en museos antropológicos mexicanos”, tesis de doctorado, México, IPN, 2009.
- Massa, Diana, “Los objetos que nos narran. La transmisión de ideas sobre el patrimonio cultural a escolares en el Museo Nacional de Antropología”, tesis de maestría, México, UIA, 2004.
- Montemayor, Emilio, “Estudio de público del Museo Nacional de Antropología, elaborado por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones”, México, inédito, 2000.
- Muñoz, Eréndira, *Nacionalismo de museo. El Museo Nacional de Antropología, 1964-2010*, México, Primer Círculo, 2015.
- Muñoz, Susana, “Imágenes y discursos de los grupos étnicos en el Museo Nacional de Antropología”, tesis de licenciatura, Puebla, UDLA, 2000.
- Orellana, Ernesto, “Reflexiones sobre la tarea pedagógica del Museo Nacional de Antropología”, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1981.
- Santaca, Joan y Nuria Serrat (coords.), *Museografía didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005.
- Solis, Felipe (coord.), *Museo Nacional de Antropología. Libro conmemorativo del 40 aniversario*, México, INAH-Conaculta/El Equilibrista/Turner, 2004.
- Zunzunegui, Santos, *La metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Valencia, Cátedra/Universitat de Valencia, 2003.

Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina

Donaciano Gutiérrez* y Rafael Balverde**

En diciembre de 2011 se inauguró en la sala Culturas Indígenas de México del Museo Nacional de Antropología (MNA) del INAH la exposición temporal *Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina*. En el cartel de difusión oficial se leía:

Es la primera exhibición bilingüe que monta el Museo Nacional de Antropología cuya información se presenta en lenguas indígenas actualmente consideradas como las de mayor riesgo de extinción y subtitulada en español. La muestra se conforma por 230 piezas etnográficas y narra el devenir de los pueblos indígenas de Baja California desde la Prehistoria hasta nuestros días.

La exposición duró hasta marzo de 2012 en ese recinto; en 2013 se presentó en el museo de la Universidad Autónoma de Baja California, en Mexicali, y más tarde en el Centro Cultural Tijuana en Baja California, con una asistencia total de casi 300 000 visitantes. *Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina* fue una exposición etnográfica que respondió a la situación de desplazamiento y exclusión en que viven los grupos del tronco lingüístico yumano de Baja California: las culturas kiliwa, cucapá, paipai y kumiai. Como ejercicio conjunto entre investigador, museógrafo y comunidad representada, constituyó una muestra de trabajo en equipo encaminada a visibilizar la riqueza cultural que estamos en riesgo de perder definitivamente.

UN POCO DE HISTORIA

El 21 de noviembre de 2006 apareció en el periódico *La Jornada* una noticia alarmante:

Firman kiliwas pacto etnocida ante el desamparo del gobierno panista. Acordaron dejar de reproducirse, ante la carencia de servicios y el despojo de tierras. Con una población de apenas 54 personas, sólo cinco hablantes de su lengua original, los kiliwas acordaron dejar de reproducirse. Es un pacto a muerte para extinguirse como etnia nativa de Baja California, cansados de las injusticias históricas, principalmente el despojo de sus tierras y la indiferencia gubernamental (Heras, 2006).

La Subdirección de Etnografía del MNA, a través del proyecto Rescate del Patrimonio Etnográfico de México y la curadu-

ría de la sala El Noroeste, atendió al llamado de los kiliwas y apoyó en ese momento la investigación y recopilación de colecciones para el diseño de una exposición sobre los grupos yumanos.

La sala El Noroeste del MNA da testimonio de la etnografía de los pueblos indígenas de la región noroeste de México, conformada por los estados de Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Baja California, en la cual viven los yumanos. Los kiliwas son uno de los cuatro pueblos hablantes de lengua yumana; los otros son cucapá, kumiai y paipai, y se ubican en el estado de Baja California. Esta sala nunca había contado con la presencia de los yumanos, por lo cual consideramos que se trataba de una deuda histórica.

Desde que se supo la noticia, el INAH, a través del MNA, realizó el registro e investigación de la cultura y la lengua de los grupos étnicos yumanos. En ese momento el museo contaba con apenas una docena de objetos etnográficos provenientes de esa región, y con el trabajo de investigación se logró acrecentar el acervo a aproximadamente 200 piezas, adquiridas a partir de donaciones y aportaciones de particulares.

En este escrito dejamos testimonio de la vinculación del trabajo etnográfico, realizado por Donaciano Gutiérrez, con el museográfico, realizado por Rafael Balverde, y cómo lo cristalizamos en esa exposición.

EL GUIÓN DE EXPOSICIÓN

Una de las etapas importantes de la investigación consistió en llevar a cabo varias temporadas de trabajo de campo. De esta manera se consolidó una colección representativa de la cultura material de los cuatro grupos indígenas yumanos, y en la etnografía resultante se da cuenta de su alarmante situación:

La población kiliwa está conformada por un reducido número de personas; como dato preocupante observamos, que de ellos, sólo cinco hablan su lengua original. Habitan en la comunidad Arroyo de León, en el ejido de Tribu Kiliwas, ubicado en Valle de la Trinidad, municipio de Ensenada, Baja California Norte. Debido al tipo de suelo, desértico y con poca agua, los kiliwas salen de su comunidad para ir en busca de empleo en otros ejidos del Valle de la Trinidad, donde existe riqueza forestal y ganadera.



Inicio de la exposición **Fotografía** © Rafael Balverde

Los cucapá viven en las vegas del río Colorado o Hardy, al sur del valle de Mexicali, en las localidades Cucapá El Mayor y Cucapá Mestizo; también habitan en el Ejido Pozas de Arvizu, municipio de San Luis Río Colorado, Sonora, y en la reserva de Somerton, Arizona, Estados Unidos. Se dedican a la pesca, a la agricultura y también trabajan como jornaleros en campos de cultivo.

Los kumiai residen en comunidades de los municipios de Tecate y Ensenada, principalmente en San José de la Zorra, Juntas de Neji, La Huerta y San Antonio Necua. Se dedican a labores agrícolas y ganaderas, ya sea dentro de sus propios terrenos o contratados como jornaleros en pueblos cercanos.

El objetivo central del guión de la exposición era sensibilizar al público visitante respecto a la riqueza cultural de estos grupos y lo que se perdería si desaparecen. Así, y ya que no contábamos con una gran cantidad de piezas vistosas, optamos por tomar como eje temático principal la mitología yumana. Las narraciones mitológicas yumanas son muy ricas en simbolismo y se plasman en objetos que incluimos en la exposición.

Algunos ejemplos de las cédulas en que explicamos la mitología de estos grupos son las siguientes:

Los mitos yumanos

Los indígenas yumanos explican a través de relatos el origen del mundo, del cielo, las estrellas, la luna, la tierra, de la naturaleza,



Durante el proceso de montaje **Fotografía** © Rafael Balverde

de los animales y de los hombres. Los personajes de sus historias son héroes antropomorfos, espíritus humanos, animales que se comportan como gente buena o mala. Sin faltar los monstruos míticos. En estas narraciones se puede observar el vínculo entre el origen del mundo y su cultura material.

Sipa y Komat, la lucha entre el bien y el mal

Según el mito cosmogónico cucapá, al principio de los tiempos, los hermanos gemelos crearon el mundo y modelaron con barro a todas las personas y animales. Una vez elaborados y animados, les enseñaron cómo sobrevivir, dándoles semillas de todos los colores para que se alimentaran. Los hermanos tienen diferencias y hay conflicto entre ellos. Al final el hermano bueno vence al malo y se restaura el orden.

Jalkutat

En este mito, Paipai el guerrero, que quería matar al animal Jalkutat, llevaba un gorro de junco y sandalias de fibra vegetal. Para matar a la bestia usó una flecha caliente, que hizo saltar al animal al agua y desaparecer.

Maijaawi, dios Serpiente de Agua

Los kumiai narran que esta gran serpiente, llamada Maijaawi, vivía hacia el oeste del océano. Esa gran serpiente se devoró todo el conocimiento, se había comido y digerido a todas las artes. Dentro de su cuerpo estaban los cantos, los bailes, cómo hacer cestos y todo lo demás. Entonces sucedió que un buen día la gran serpiente explotó y lanzó todos esos conocimientos a los grupos yumanos.

DISEÑO MUSEOGRÁFICO DE LA EXPOSICIÓN

La muestra referida es un buen ejemplo para explicar cómo se desarrolló, de manera global y conjunta, el proceso de diseño, producción y montaje de la exposición, así como del trabajo

interdisciplinario entre el investigador y el equipo de trabajadores de la Subdirección de Museografía del MNA.

En un principio, el guión de la exposición fue presentado como una propuesta para la pieza del mes, en el espacio conocido como la Media Luna, en un área aproximada de 180 m². Sin embargo, por diferentes circunstancias este proyecto se prolongó hasta que fue aprobado a mediados de 2011; el espacio asignado para el montaje fue la sala Culturas Indígenas de México, cuya extensión es de 636 m². Cabe destacar que, además de contar con una mayor superficie para el desarrollo museográfico, asimismo fue la primera exposición bilingüe, donde la información contenida en los videos se presentó en lengua indígena con subtítulos en español. Al ofrecer a los visitantes la posibilidad de escuchar por primera vez lenguas en peligro de desaparecer, constituyó uno de los elementos sensibilizadores que buscábamos desde un principio.

El guión científico narra la situación de desplazamiento lingüístico y exclusión que viven los grupos del tronco lingüístico yumano de Baja California: kiliwa, cucapá, paipai y kumiai, así como su evolución desde la Prehistoria hasta nuestros días. Tal fue la guía inicial para la elaboración del proyecto museográfico. El montaje se dividió en cuatro temas, que denominamos “Auka”, “Mitos”, “Obras maestras” y “Frontera”.

Cabe señalar que el guión científico inicial, con los objetivos, lista de obra, cedulaario y contenidos científicos, se discutió en forma conjunta con diseñadores y museógrafos. Durante el proceso de trabajo para afinar el guión y encontrar el lenguaje museográfico adecuado era frecuente que el curador no sólo discutiera con todo el quipo, sino que actuara para provocar una inmersión en el tema por parte de los involucrados.

Esta dinámica trajo consigo una mejor comprensión de los conceptos y, en consecuencia, dio la pauta para proponer y decidir la mejor manera de exhibirlos, con el objetivo de hacerlos más accesibles para el público visitante.

Para el concepto museográfico se retomaron los materiales, texturas y colores del medio ambiente físico donde habitan los grupos originarios de Baja California: valles, sierra, desierto y mar. De este modo se utilizó arena en diferentes tonalidades para los acabados finales sobre mamparas, muros de vitrinas y bases de composición, y para los interiores se emplearon lienzos de palma tejida, en tonos *beige*, similares a los de la arena, lo cual resultó en un fondo neutro que sirvió para contrastar con los objetos exhibidos.

En cuanto al diseño gráfico, para el título de la exposición se realizaron varias propuestas, en las cuales se incluía tipografía e imagen. Finalmente se decidió utilizar como imagen una de las grandes obras maestras creada por los kiliwas, para que de esta manera ellos mismos se representaran y no sólo fuera una ilustración más de diseño. Esto resultó

un atractivo visual que atraía la mirada del espectador.¹ Se trataba de un plato abierto tejido con junco, al que llaman *sawil*, de cuyo centro emergía una voluta realizada con diferentes tonos de arena, y cuya forma recuerda a la serpiente, de la cual se relata en uno de los mitos que fue la que derramó el conocimiento sobre los pueblos yumanos.

Para el diseño del cedulario temático y los créditos se hicieron varias pruebas sobre diferentes materiales, hasta que se eligió una tela que imitaba la textura de una roca en tonos *beige*, y que se imprimió directamente hasta que se logró “engañar” al *plotter* que tenemos en la Subdirección de Museografía, de modo que la detectara como un soporte permitido para este fin.

En relación con el cedulario de pie de objeto, no se consideró incluirlo dentro de las vitrinas y, por exigencia de la curaduría, sólo se colocó el dibujo vectorizado con los objetos, guardando la misma distribución que tenían en la vitrina más un número consecutivo para identificarlo, su nombre en lengua indígena, su traducción al español y el grupo étnico que lo produjo.

En cuanto al diseño del mobiliario, se tomaron en cuenta los valores ergonómicos y antropométricos usados en trabajos anteriores, en cuyas proporciones se incluyeron los máximos para niños y los mínimos para adultos, con el objetivo de ofrecer una lectura adecuada de los objetos y gráficos contenidos en la exposición, e incluso para el público que utiliza silla de ruedas. Además, se incluyeron recursos multimedia a lo largo del recorrido, logrando con ello un equilibrio entre los objetos expuestos y el uso de nuevas tecnologías, pues sólo se utilizaron como apoyo, para conservar el protagonismo de las piezas en exhibición.

Para cada uno de los cuatro temas se presentó un video o animación, donde los grupos yumanos y su cosmovisión eran los personajes principales; en uno de éstos se incluyeron por primera vez cuatro iPads, las cuales resultaron muy novedosas para ese momento, ya que su lanzamiento en México había ocurrido apenas unos meses atrás (Paz, 2011).

TEMA 1: AUKA

Al inicio de la muestra, el espectador se encontraba con un gran muro, el cual tenía varias funciones: bloquear la incidencia directa de la luz solar que entraba por los ventanales; usarse como un elemento que propiciara la circulación, como soporte para el título y como nicho para el montaje de la pieza principal, el cual estaba enmarcado por una gran espiral de piso a techo, en cuyo interior se colocó una de las grandes obras, que era una cesta tejida por un artista de los grupos originarios.

Continuando a la derecha, se colocó una fotografía de época que retrataba a los yumanos y, frente a ésta, un foto-

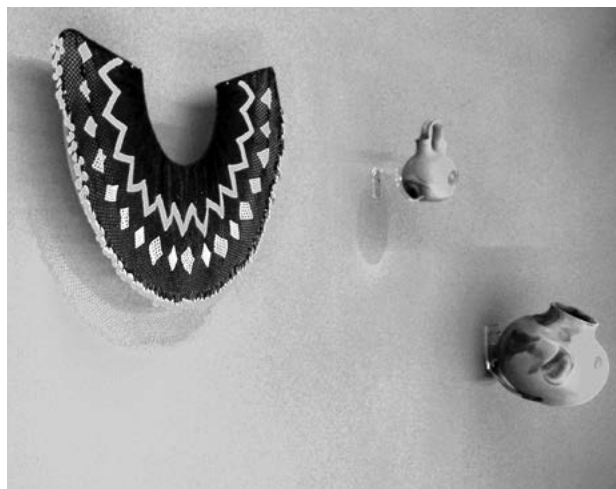
mural con un mapa grabado en madera que representaba la parte noroeste de la República mexicana y las imágenes de personas de los pueblos actuales y sus ancestros originarios de Baja California, apoyados con un monitor dentro del fotomural donde mujeres, hombres, ancianos y niños daban la bienvenida en su lengua al público visitante: “¡Auka, [hola] mexicanos, nosotros somos los yumanos!”. En otras vitrinas se apreciaba cómo los grupos yumanos obtienen del medio ambiente la materia prima para realizar sus objetos culturales, elaborados desde la Prehistoria hasta la actualidad: cestería, juguetes, arcos, flechas y cerámica.

TEMA 2: MITOS

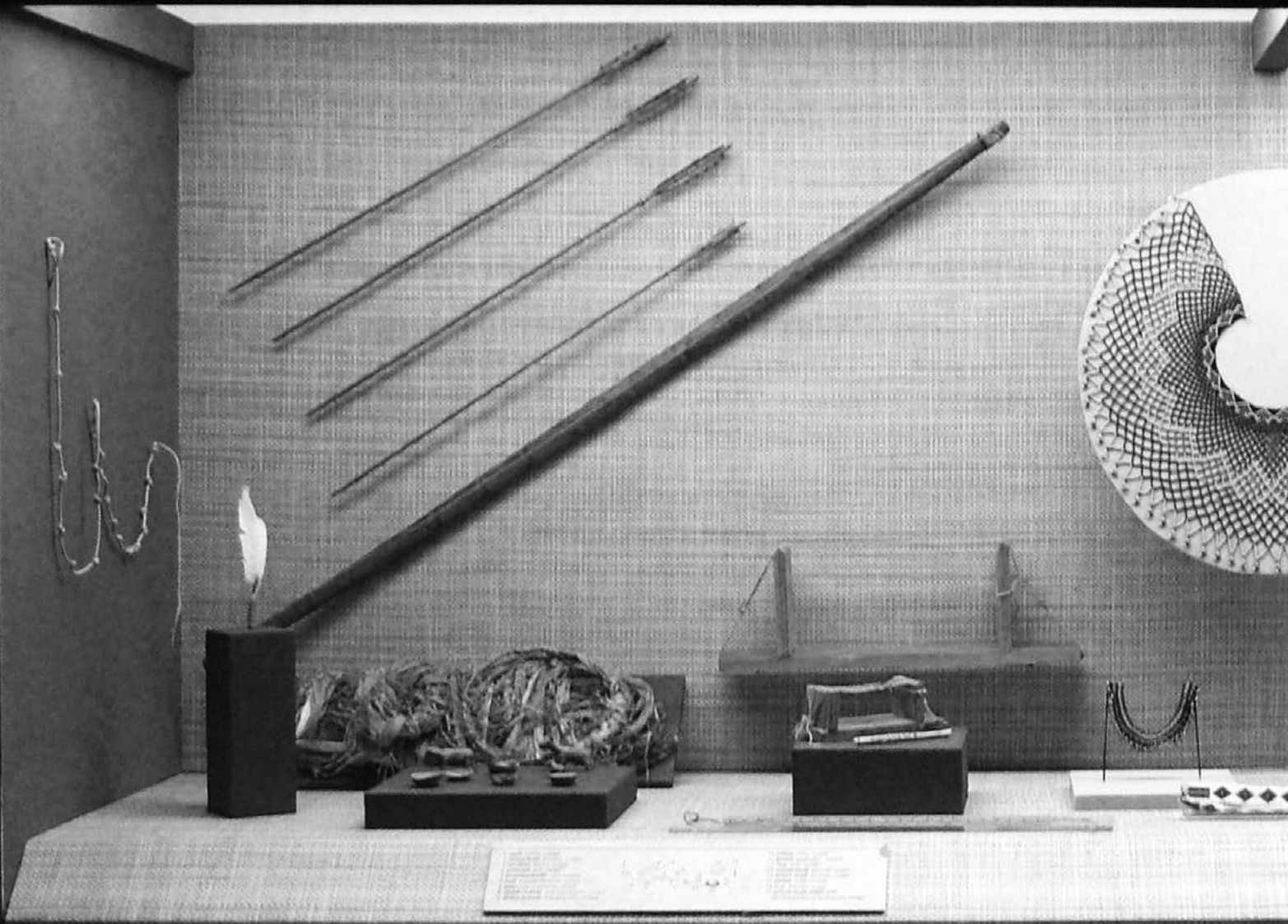
A esta segunda sección se le dio un tratamiento especial. La iluminación era sólo como acento, y apenas la adecuada para circular en ese espacio, al cual se accedía a través de un túnel con techo abovedado, con base en el relato *kiliwa*. Allí se podían apreciar los mitos de creación de cada uno de los cuatro grupos culturales, así como el mobiliario que contenía los objetos asociados a ellos. Además, en medio de estos elementos dispusimos un video con una animación donde se observaban los relatos que narran sus historias. Las piezas, tanto de materiales orgánicos como inorgánicos, compartían el espacio dentro de las vitrinas, para lo cual se siguieron los criterios de conservación preventiva exigidos por el personal del Laboratorio de Conservación del MNA, el cual estuvo al tanto de las condiciones ambientales y monitoreaba constantemente cada una de las piezas que formaban parte de la exposición.

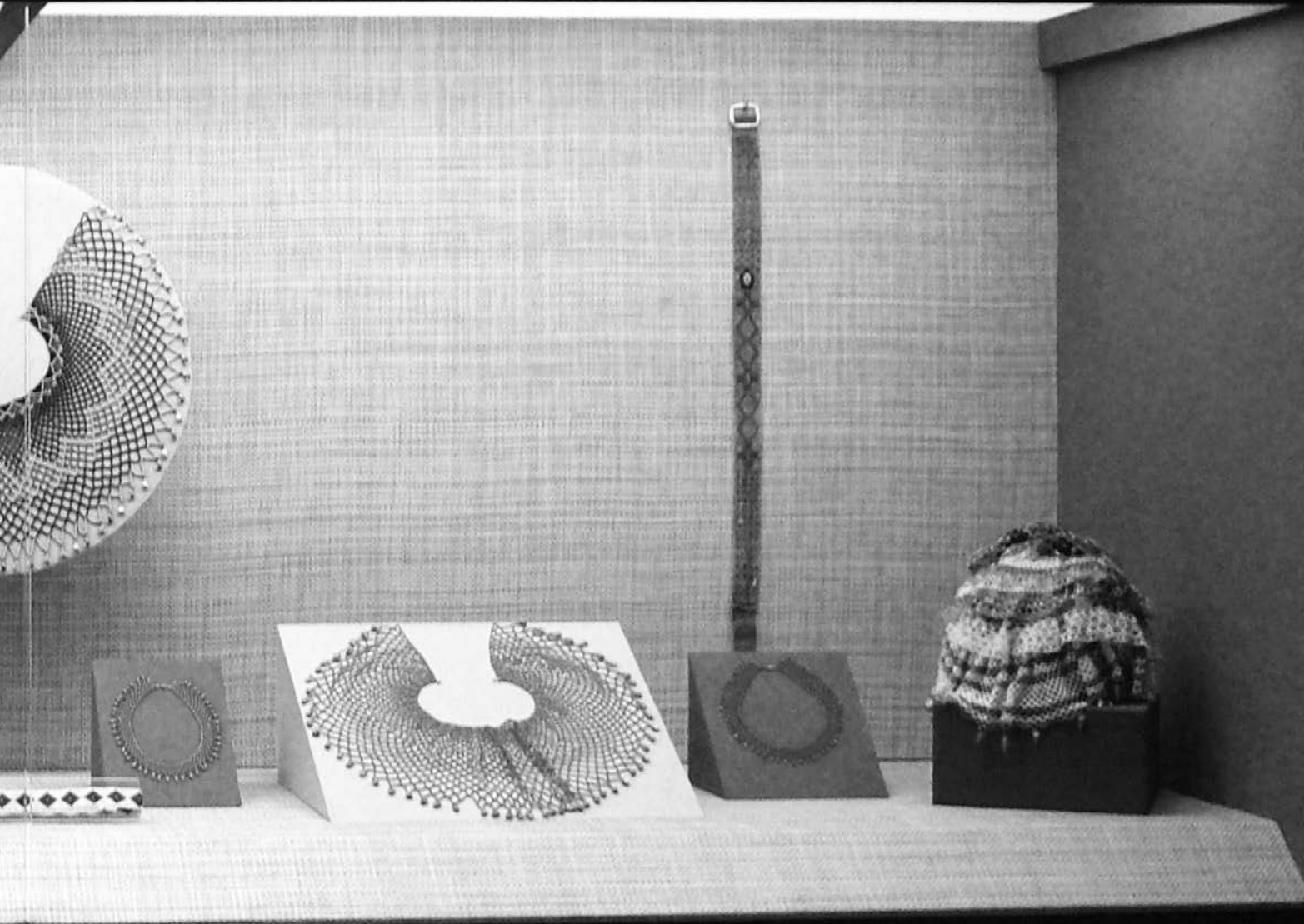
TEMA 3: OBRAS MAESTRAS

En esta sección se apreciaba la diversidad de la producción artística de cada uno de los grupos étnicos representados; aunque existen muchos objetos comunes entre ellos, de cada



Chiquira cucapá **Fotografía** © Rafael Balverde





grupo se eligieron los más representativos: cestería de los kumiai; muñecas de trapo con vestidos de cuero y sauce de los kiliwas; pectorales con caracoles de río, pulseras, collares, cinturones, aretes y gargantillas elaborados con chaquiras de los cucapá, y ollas de barro y alfarería de los paipai. Dentro de este conjunto se hizo una selección presentada en vitrinas abiertas, lo suficientemente retiradas de la posible manipulación del público, para lo cual se utilizaron cuatro iPads como cédulas electrónicas, programadas y puestas en marcha por el equipo de informática del MNA.

Las cédulas que acompañaron a las piezas fueron las siguientes:

Obras maestras

Además de las actividades de recolección, ganadería y agricultura, los yumanos elaboran objetos que por sus características tienen un valor artístico relevante. Cada grupo indígena produce un tipo de objeto que tiene relación con el medio ambiente, y con el origen del universo, su cosmogonía, cucharas de palo, arcos, lanzas y flechas con ramas de sauce o cachani-lla; faldas de corteza de árbol de sauce; sonajas, juegos de ba-lero, arcos y flechas.

Los **paipai** realizan ollas de barro, muñecas de trapo, redes y sandalias de agave, canastos de pino y palma, flechas con punta de obsidiana, cuerdas de cuero, flautas de carrizo, joyería de chaquiras, vara de huatamote con caracoles y conchas y juegos tradicionales del *piak*.

Los **kumiai** elaboran canastos y figuras de animales hechos de palma, pino, sauce y junco; collares, broches, atados de salvia, dibujos en piedra talco, collares de higuera, semilla de calabaza y piocha, aretes y collares hechos de cuentas de chaquiras, junco, quique, bellota, jojoba y sauce.

Todos estos objetos tienen diversos usos: doméstico, personal o ritual. Algunos únicamente son elaborados para su uso ornamental, en tal caso las técnicas y materiales son utilizados de forma diferente a la tradicional para darle un sello particular que represente a cada artista.

TEMA 4: FRONTERA

En este módulo se presentó la instalación de arte conceptual *Frontera*, de la artista plástica Ana Ma, donde describió la cultura, política, economía, migración, marginación, violencia y la pugna por los recursos naturales desde el punto de vista de los pueblos yumanos. El texto con el cual acompañamos esta sección fue el siguiente:

La frontera

Para algunos la frontera es lejana e inalcanzable, para otros está presente y forma parte de su vida cotidiana. Para los yumanos,

el límite que existe entre Estados Unidos y México *ha interrumpido el desplazamiento fluido a lo largo de este territorio*. Es así que en el margen de estas dos naciones surge un “híbrido” conocido como “la cultura de la frontera”, un cuadro multicolor que retrata un pasado de raíces indígenas, colonización y olvido, y un presente en el que conviven tradición y modernidad.

Al final del recorrido se colocó el Centro de Documentación Yumano, en el cual el público visitante pudo consultar contenidos sobre lo visto en la exposición y más información acerca de los grupos yumanos.

Acompañamos a esta sección con el siguiente texto explicativo:

Centro de Documentación Yumano

El Centro de Documentación Yumano reúne y difunde información bibliográfica, hemerográfica y audiovisual sobre la población étnica del extremo noroeste de México, a saber: los kiliwas, cucapá, paipai y kumiai. Constituye un espacio para que el público pueda obtener una mayor y más profunda información sobre los grupos yumanos. El material estará disponible en formato digital.

Finalmente, queremos añadir que el guión esperó cinco años a que hubiera una voluntad política para llevarlo a cabo –parecía averiguación previa en busca de una resolución; no había interés a pesar del pacto de los kiliwas–. Con otras autoridades del museo se abrió una coyuntura, y el guión fue aprovechado políticamente por las nuevas autoridades para echar a andar su plan de trabajo.

Lo anterior provocó que un grupo de especialistas del INAH, a través de la Coordinación Nacional de Antropología, el Centro Regional de Baja California y del MNA trabajaran en la realización de una serie de actividades que culminaron en la exposición *Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina*, y en una celebración del ritual kurikuri en el patio central del museo. El guión se concretó en la exposición y, de no hacerle caso, a los actores institucionales les interesó y hasta en el nombre opinaron. Con todo, fue posible acrecentar la colección etnográfica de estos grupos y ofrecer a los visitantes del MNA una exposición que les permitió reflexionar sobre culturas que antes desconocían ✦.

* Subdirección de Etnografía, Museo Nacional de Antropología, INAH

** Museografía, Museo Nacional de Antropología, INAH

Nota

¹ Este mismo recurso fue utilizado para la exposición temporal *El capitán Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*, donde una pieza arqueológica más el título de la muestra fueron la portada (presentada en la misma sala, de mayo a agosto de 2015).



La frontera norte de México **Fotografía** © Rafael Balverde

Bibliografía

- Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*, Madrid, Trea, 1994.
- Neufert, Ernest, *Arte de proyectar en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1967.
- Gutiérrez, Donaciano, *Guión curatorial de la exposición temporal Yumanos, Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina*, México, Museo Nacional de Antropología-INAH, 2011.
- González Torres, Luis Ignacio, *Factores ergonómicos en el diseño gráfico*, México, UAM-A, 1996.

- Heras, Antonio, "Firman kiliwas pacto etnocida ante el desamparo del gobierno panista", en *La Jornada*, 21 de noviembre de 2006.
- Panero, Julius y Martin Zelnik, *Las dimensiones humanas en los espacios interiores. Estándares antropométricos*, México, Gustavo Gili, 1983.
- Paz, Delia de, "iPad 2 ya en México. ¿Cuánto cuesta, cuáles son los planes?", 25 de marzo de 2011, en línea [<http://www.vanguardia.com.mx/ipad2yaenmexicocuantocuestacualessonlosplanes-682205.html>], consultado el 20 de diciembre 2016,
- Rodríguez Morales, Gerardo, *Manual de diseño industrial, curso básico*, 3ª ed., México, Gustavo Gili/UAM-A, 1987.

Amazonía: una propuesta de comunicación visual

Cristina Martínez*



Imagen de entrada de la exposición **Fotografía** © Cristina Martínez

Cuando diseñamos una exposición, nos convertimos en una especie de ilusionistas que introducen al visitante a una experiencia irrepetible. Para la realización de esta ardua tarea resulta fundamental generar una serie de reflexiones, lluvias de ideas y aplicación de principios fundamentales relacionados con el diseño, en particular espacial y gráfico, ya que es mediante estos procesos como un cubo blanco se transforma en una increíble ilusión.

Un buen artista de las exposiciones debe tener claro qué sensaciones desea provocar, y les da vida mediante estímulos visuales y espaciales.

Para un diseñador de exposiciones, esto significa que cada decisión de diseño conlleva unos mensajes subliminales que llegan a los visitantes. Ya sea a través de la forma, la superficie, la calidad material, la luz o el sonido, el espacio adquirirá un ambiente que despertara sensaciones (Locker, 2011: 7).

La exposición temporal *Amazonia. Pueblos de selva*, en el Museo Nacional de las Culturas, permitió a los involucrados reinterpretar una colección propia para que fuera exhibida en el recinto por primera vez. Entender la complejidad de las culturas amazónicas y su convivencia cotidiana con la naturaleza en particular –una naturaleza con características tan ajenas a nuestro entorno urbano– puede resultar una labor ardua.

Nuestro trabajo consistió, en primer término, en una inmersión que nos familiarizara con las texturas, colores y dimensiones de los objetos y los habitantes de la cuenca amazónica. En un segundo momento, mediante las herramientas del diseño, intentamos transmitir esa sensación de aventura que experimentamos en un primer momento. Por eso quizá la primera impresión respecto al tema fue la más significativa. Estaba claro que necesitábamos generar códigos de deconstrucción y reconstrucción para el visitante.

El primer problema de comunicación que identificamos era la cantidad de texto que se pensaba integrar a las salas, ya que podría resultar abrumador. Conforme iniciamos el proceso de inmersión en la investigación etnográfica, comprendimos que la información era necesaria para el tratamiento adecuado de una colección con estas características. Generar un contexto que permitiera al visitante comprender gran parte de esos objetos requería un gran número de palabras. Partiendo de este panorama, la exposición representó un desafío conceptual y de logística.

El reto del área de diseño consistió en generar diversos niveles de comunicación que permitieran dar soporte y acoger la complejidad del discurso, sin caer exclusivamente en recursos textuales. Éste también fue uno de los motivos que permitió a los elementos gráficos de la exposición convertirse en vehículos fundamentales para la transmisión del mensaje.

Durante esta segunda etapa de definición del concepto de comunicación visual de la exposición, el primer paso fue concebir las directrices conceptuales que nos permitieran alinear los procesos a lo largo del desarrollo creativo. Las ideas que deseábamos comunicar eran las siguientes:

1 El habitante amazónico como la figura principal de la exposición

Resultaba fundamental mostrar a las personas que habitan esta región del planeta, así como dejar claro que estas culturas están vivas y que los objetos mostrados en las salas forman parte de su vida cotidiana en la actualidad. La importancia de la representación humana fue para nosotros una preocupación central. Los creadores y portadores de la cultura no se mostraban en las exposiciones permanentes del museo, un tema que inquietaba al equipo de trabajo. La ausencia de personas en la representación de las culturas había terminado por convertir al espacio en una especie de mausoleo de culturas extintas. Por eso decidimos generar un discurso que permitiera a los visitantes entender a estos pueblos como organismos vivos y en constante transformación.

2 La relación de los amazónicos con la selva

También nos interesaba destacar la relación ser humano-naturaleza que hace único al Amazonas. Los habitantes de estas regiones han logrado generar un equilibrio con su medio ambiente, a pesar de lo extremo de las condiciones climáticas.

3 Los tonos y texturas de la selva

Mediante los elementos gráficos, tratamos de provocar la sensación de estar en la selva, para lo cual generamos un discurso visual que denominamos “el verde sobre el verde”.

El segundo paso de la conceptualización del proyecto consistió en aterrizar cada una de estas ideas en elementos constructivos y visuales que favorecieran la transmisión del mensaje planteado. Definimos el *look & feel* de estos elementos, pues queríamos recrear un ambiente innovador y contemporáneo –en relación con las demás salas– tanto en las imágenes como en los estímulos visuales. Los entornos sugeridos eran limpios y minimalistas, pero con algunos toques de teatralidad. En realidad, la exposición era un ejercicio de ciertos elementos que pretendíamos integrar al nuevo discurso conceptual que se generaría para el museo.

Los primeros bocetos resultaron fundamentales para el proyecto final. El concepto museográfico se desarrolló buscando internar al visitante en la selva, con la intención de que experimentara un viaje a tierras desconocidas: recrear el sentimiento del explorador cuando descubre un lugar por primera vez, donde predominara un halo de misterio que el



FOTOMURAL INTRODUCCIÓN

Medidas: 300 X 320 cm.
Materiales: vinil laminado mate

Figura 1 Fotomural de la exposición **Fotografía** © Cristina Martínez

visitante develaría a cada paso. Las ideas iniciales fueron el punto de partida, pues ayudaron a reforzar nuestro primer concepto, y fue mediante el mural introductorio (figura 1) como se logró establecer el tono que se quería para el resto de la muestra. En él, los habitantes amazónicos eran la figura principal. Para su desarrollo gráfico se eligió a un grupo de hombres yanomami,¹ mimetizados bajo un filtro color verde; la tribu caminaba en dirección de la circulación de la muestra, invitando a pasar. Este detalle permitió transitar por dos sensaciones: por un lado, evocar el ambiente de selva y, por el otro, presenciar a los habitantes mimetizados con su entorno, evocando el respeto y la convivencia armónica que los amazónicos logran con su medio ambiente.

La presencia humana también nos acompañó en algunos cederarios mediante imágenes que contextualizaban algunos procesos. Las mujeres del Amazonas fueron las figuras protagonistas en la ambientación del segundo módulo temático –la unidad de la cestería–, donde se hizo una pequeña ambientación sobre un par de plataformas, pues los conjuntos que conformaban la colección se componían de piezas en pequeños formatos y compuestas por gamas cromáticas muy semejantes. Recreamos una escena de vida cotidiana dentro de una *maloca* –casa comunitaria del Amazonas–, y el efecto se generó mediante un fotomural en espejo que permitía observar a dos mujeres criando a sus hijos en el interior de estos espacios, transmitiendo además el amplio sentido de la vida comunal de estas familias.

Para favorecer nuestro diálogo con la selva se recrearon algunos ambientes que generaban un efecto mucho más escenográfico.

[...] la escenografía expositiva, hoy llamada museografía o expografía, debe lograr expresar sin palabras la causa potencial del acontecimiento representado. En este sentido la museografía podría ser calificada de arte del espacio (distinta de las artes del tiempo) pero en un espacio singular, el espacio narrativo (Benavente, 2010: 27-39).

La entrada al recinto requería ser todavía más contundente, por lo que se solicitó la colaboración del fotógrafo César Flores para hacer uso de una de sus fotografías, que ayudara a evocar el ambiente de selva.

Un elemento ausente en el diseño generado hasta ese momento era aprovechar la doble altura, ya que la sala tiene más de seis metros de piso a techo. Así, pensamos en utilizarlas para recrear las alturas de la selva dentro del espacio. Con la fotografía ya comentada se realizó una impresión en gran formato en tela, que se manipuló a manera de falso plafón para ambientar la entrada de la exposición. Esto permitió, por un lado, oscurecer la sala y, por el otro, vivir la sensación de entrar en la selva y observarla desde abajo, viendo la luz traspasar entre los árboles.

Otro elemento diseñado para las alturas fue el resultado de inspirarnos en una serie de fotografías consultadas en

la web sobre instalaciones generadas con origami para representar aves que formaban figuras en el aire. El uso de un elemento como éste dentro de la sala nos permitiría aprovechar el espacio y a la vez reforzaría el tema de la biodiversidad que habita el entorno amazónico. La idea resultaba perfecta, porque además el primer módulo temático estaba dedicado a la plumaria.

La instalación se trabajó en conjunto con el equipo y el Laboratorio de Museología, compuesto por servicio social de la UAM Xochimilco. La idea se materializó conformada por un diseño de aves cortadas en trovicel de diferentes colores, las cuales flotaron en el centro de la exposición en forma de espiral, aterrizando sobre una vitrina central. Las aves elegidas eran representativas de la región amazónica: águila arpía, guacamaya, tucán, perico y cotinga. Durante el montaje se decidió que algunas flotaran en el patio a manera de elemento de recepción. El efecto con las sombras resultó espectacular y fue uno de los más recordados de la exposición.

Para la elección cromática se eligió el verde, con algunos contrastes en otros tonos. De esa manera reforzábamos el ambiente selvático, aparte de que funcionaba como hilo conductor entre los elementos tridimensionales y varios de nuestros elementos gráficos.

El tratamiento de los cedularios de la muestra se compuso por una diversidad de materiales gráficos que permitieron soportar los diferentes niveles de información:

- Cedularios de contenidos curatoriales (textos y cédulas de objeto).
- Elementos de apoyo (cedularios externos e infografías).
- Cédulas y elementos educativos (para nuestros pequeños visitantes).

CEDULARIOS DE CONTENIDOS CURATORIALES

Para estos cedularios elegimos vinil montado en trovicel de 6 mm, en 60 x 120 cm, para aprovechar el material en su totalidad. Todos se realizaron en dos tonalidades de turquesa. No obstante, se optó por marcar los cambios temáticos mediante una pequeña pleca de color (figura 2).

ELEMENTOS DE APOYO

La introducción se conformó por dos infografías y un mapa. Las infografías pretendían contextualizar, mediante datos puntuales, la historia del Amazonas, y el mapa resultó una especie de resumen gráfico de la biodiversidad en la región, basada en datos duros y estadísticos.

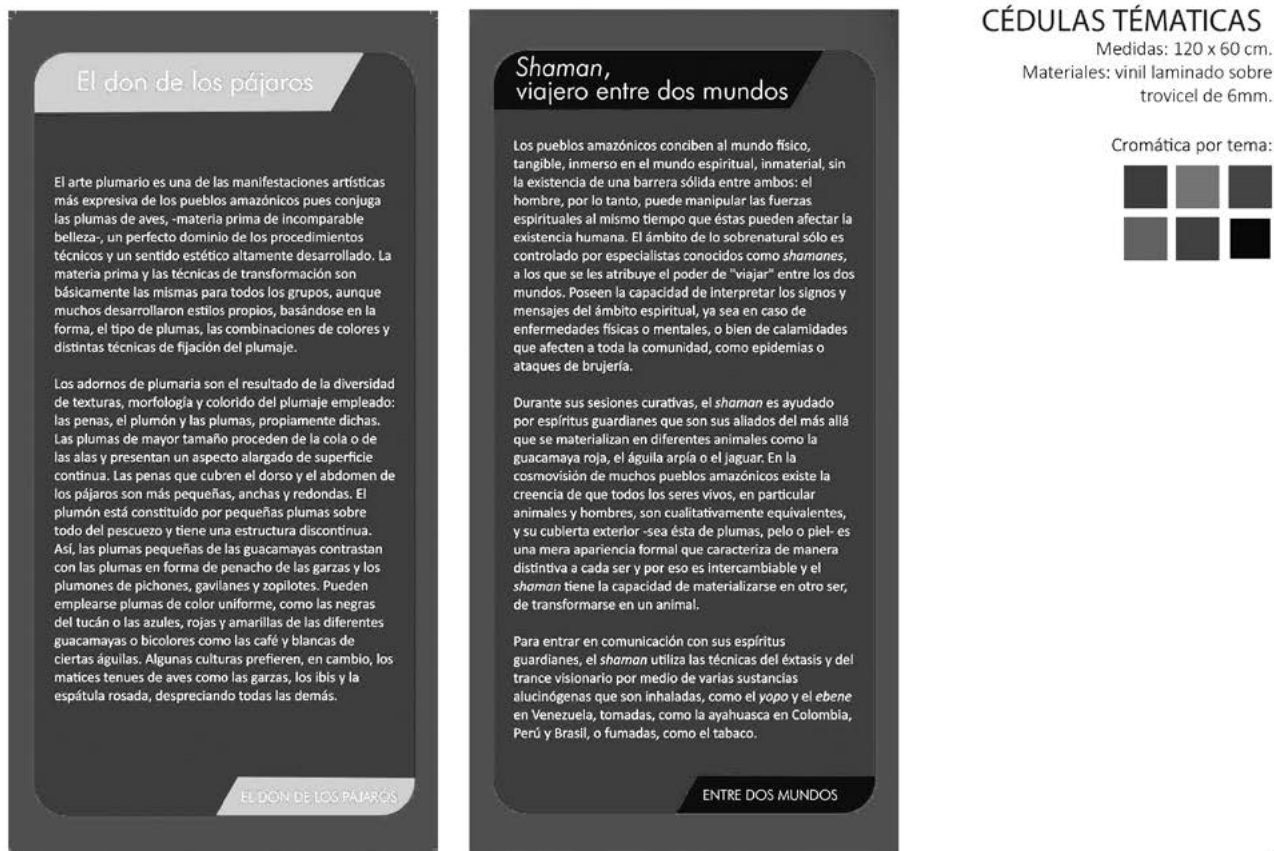


Figura 2 Diseño de cédulas temáticas Fotografía © Cristina Martínez

Estos gráficos tenían la función de que los visitantes menos lectores se llevaran algunos datos de la exposición casi a golpe de vista.

Las infografías constituyeron un elemento fundamental, pues numerosos estudios han calificado que éstas representan lo siguiente:

El propósito con el que se elabora suele ser el de facilitar la comprensión y divulgación de los relatos (descripciones, narraciones o interpretaciones), optimizando y adaptando la forma y recursos al sistema que sea más apropiado para clarificar, develar asuntos intrincados, dispersos, etc., y hacerlos fáciles de entender, de agrupar o de mostrar y subrayar en sus tendencias o realidades (Valero, 2009: 51-63).

En vista de que la extensión de los textos en sala rebasaba significativamente los espacios asignados para la gráfica dentro de la exposición, durante el proceso creativo se decidió convertir algunos de ellos en elementos de apoyo, de modo que permitieran generar diferentes flujos de información incluso previos al recorrido. Así, se separaron los cedularios cuya función consistía en contextualizar las condiciones climáticas y de biodiversidad de la selva –condiciones ambientales, crecimiento de los ríos y su fauna–, y se decidió colocarlos en el patio de entrada a la sala, para convertirlos en elementos mixtos –infografía y texto (figura 3).

El patio fungía como un doble elemento, ya que por un lado la biodiversidad convivía con un entorno ajardinado, pero por el otro permitía que el visitante obtuviera información

INFOGRAFÍAS
Medidas: 70 x 110 cm.
Materiales: vinil laminado sobre
tróvilcel de 6mm.



Figura 3 Diseño de infografías Fotografía © Cristina Martínez

CÉDULAS EXTERNAS

Medidas: 180 x 80 cm.
Materiales: vinil laminado sobre trovicel de 1cm. con un suaje.

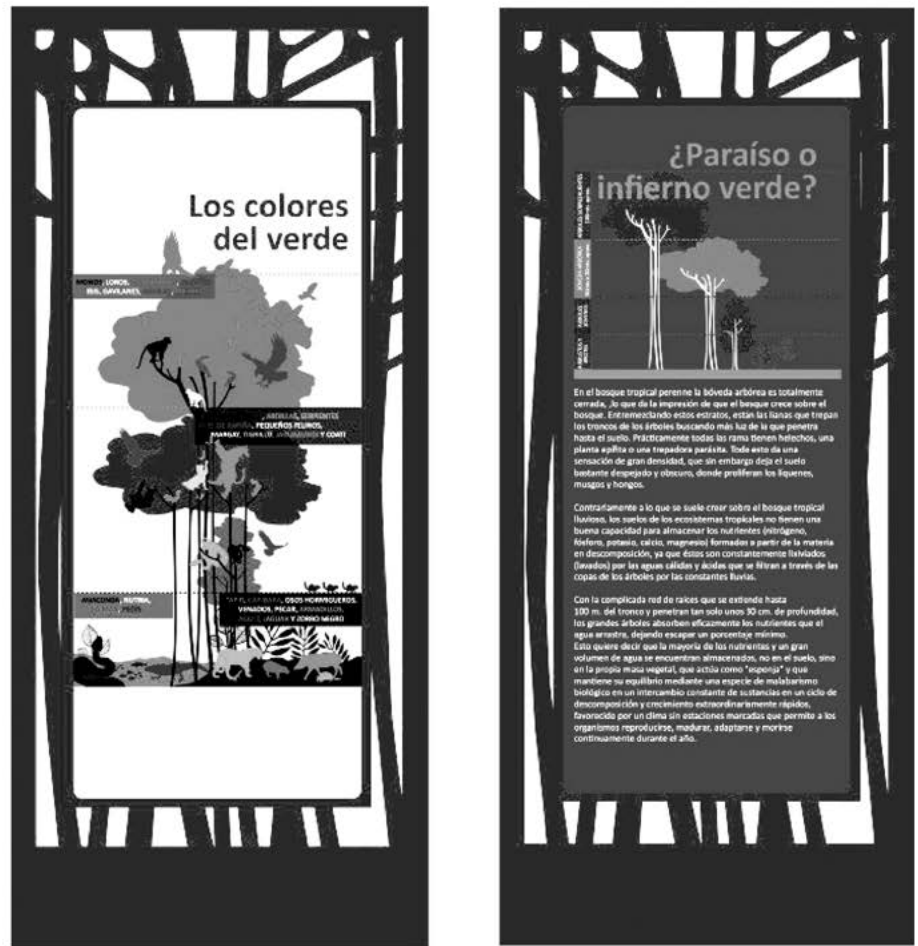


Figura 4 Cédulas para exteriores Fotografía © Cristina Martínez

previa a la visita. El tratamiento gráfico elegido para las mamparas fue cortar los soportes con una textura que evocara componentes de la selva (figura 4).

CÉDULAS Y ELEMENTOS EDUCATIVOS

Debido a la complejidad del tema amazónico y a la cantidad de términos que son ajenos a la realidad de nuestros visitantes, se decidió convertir algunas cédulas en elementos educativos que permitieran la reflexión, mediante contenidos desarrollados por el área educativa. Para esto se utilizó un modelo de cedulario circular que se encontraba en cada eje temático y que podía ser tomado (figura 5).

LA GRÁFICA EN LA DIFUSIÓN

Parte de lo que buscamos de manera gráfica era la continuidad de la exposición en los elementos de difusión, ya que finalmente son los registros gráficos los que permanecen aun después de terminada la exposición. Para esto se decidió reproducir el mural introductorio, convirtiéndolo en un elemento identitario de la propia muestra. Su fuerza visual y facilidad

de reproducción nos parecía un elemento que sintetizaba los ejes centrales de la exposición.

En el diseño de la invitación inaugural se recuperó este elemento y las líneas conceptuales. En el exterior utilizamos la imagen de los yanomani, pero en el interior experimentamos con los acabados y las texturas, las cuales nos permitieron, mediante un componente abstracto, generar la sensación selvática. Se utilizó un fondo negro en laminado mate, sobre el cual se aplicó un acabado de barniz uv brillante con formas troncos de árboles; el nombre de la muestra y los datos inaugurales se destacaron en un amarillo brillante. El efecto resultó muy afortunado y logró generar la expectativa deseada: internarse en un museo por descubrir (figura 6).

Para las redes sociales se fue rotando una serie de imágenes del Amazonas, cuyo común denominador era el sentido grupal. Así, durante los meses en que permaneció abierta la muestra nuestras carátulas fueron grupos de mujeres, hombres y niños, en todas las cuales aplicamos los mismos tratamientos gráficos para reforzar la identidad ya establecida en la exposición.



Figura 5 Cédulas de mano incluidas en la exposición para ofrecer mayor información Fotografía © Cristina Martínez

Mirado a la distancia, me parece que el resultado final, en conjunto, fue una exposición con líneas conceptuales bastante claras, que permitió experimentar un tratamiento innovador en relación con los generados en otro tipo de muestras en este recinto –no así de la museografía en general–. Quiero recalcar que parte de la riqueza de lo alcanzado respondió al trabajo en equipo. El intercambio interdisciplinario entre científicos y creativos permitió maximizar los resultados finales, donde todos ganamos.

El proceso no se habría completado de no haber sido por la evaluación realizada durante la exposición. El medio fue un estudio de público, aplicado y analizado por expertos de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH.

Los resultados permitieron al equipo de trabajo entender la repercusión y los verdaderos alcances de nuestras aportaciones, desvelando la popularidad de los recursos gráficos entre nuestros públicos, con rangos bastante amplios de aceptación en relación con otros rubros.

Las exposiciones con colecciones etnográficas son un gran reto, pero también representan grandes satisfacciones. El ejercicio amazónico implicó en ese momento un gran avance como equipo, al generar la sinergia entre las áreas, además de permitir el crecimiento y aprendizaje.

Siempre he considerado que las exposiciones temporales favorecen el crecimiento de los equipos y que nos permiten experimentar, por ejemplo, al ensayar con productos, tratamientos, soportes y materiales, lo cual en algún punto genera un gran conocimiento y enriquece las experiencias de los equipos.

Para cerrar este artículo, agradezco mucho al equipo del Museo Nacional de las Culturas, en particular al doctor Carlos Vázquez, por el voto de confianza y por darnos la libertad de experimentar, y a Raffaella Cedraschi por la riqueza del intercambio y la retroalimentación mutua ✦.

* Creativa en Segundo Plano Consultores

Nota

¹ Los yanomami forman una sociedad de cazadores-agricultores en la selva tropical del norte de la región amazónica, cuyo contacto con la sociedad nacional es, en la mayor parte de su territorio, relativamente reciente. Su territorio cubre aproximadamente 192 000 km², situados en ambos márgenes de la frontera de Brasil con Venezuela, en la región interfluvial Orinoco-Amazonas, afluentes de la margen derecha del río Branco e izquierda del río Negro (en línea [<https://pib.socioambiental.org/es/povo/yanomami/569>]).

Bibliografía

- Benavente, Roberto, “Desde la museografía. Los pueblos originarios en los museos”, en *Seminario Construcción de Relatos Museológicos sobre Nuestros Antecesores Prehispánicos y sus Descendientes*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 26 y 27 de abril de 2010, pp. 27-39.
- Esteva Fabregat, Claudio, *El etnólogo como conservador de museo en Pyreneas*, Barcelona, 1969, pp. 159-184.
- Locker, Pam, *Diseño de exposiciones*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2011.
- Valero Sancho, José Luis, *La transmisión del conocimiento a través de la infografía digital*, en *Ámbito*, núm. 18, 2009, pp. 51-63, en línea [https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2009/116142/ambitos_a2009n18p51.pdf].



La Secretaría de Educación Pública,
el Consejo Nacional para la Cultura
y las Artes y el Instituto Nacional
de Antropología e Historia, invitan
a la inauguración de la exposición

AMAZONÍA

PUEBLOS DE SELVA

Miércoles 17
de diciembre 2014
19 h

MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS
Moneda 13, Centro Histórico
Ciudad de México
Tel: 5542-0422, exts: 104 y 113
Entrada gratuita
Martes a domingo de 10 a 17 h
Twitter: @MuseoCulturas
Facebook: Museo Nacional de las Culturas INAH-Oficial
www.museodelasculturas.mx
difusion.mnc@inah.gob.mx

Figura 6 Diseño de la invitación, con la imagen de la exposición y texturas de la selva Fotografía © Cristina Martínez



Mazorca prehispanica **Fotografía** © Gliserio Castañeda



*Milpa, pueblos de maíz: exposición
acerca de la diversidad del
patrimonio biocultural del país*

Luis Felipe Crespo*

“El maíz es una planta humana, cultural en el sentido más profundo del término, porque no existe sin la intervención inteligente y oportuna de la mano; no es capaz de reproducirse por sí misma. Más que domesticada, la planta de maíz fue creada por el trabajo humano”, señaló el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (1982: 5) cuando inauguró el Museo Nacional de Culturas Populares con la exposición *El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana*. Ésta significó un hito en la historia de los museos en México, al posicionar al maíz como un tema fundamental para la sociedad mexicana y resaltar su importancia cultural, lingüística, ambiental y agroecológica. El discurso museológico destacó el valor y la trascendencia de los conocimientos y saberes que hacen posible la reproducción de la planta. Años más tarde, en 2003, en la exposición *Sin maíz no hay país* se mostró a la opinión pública la envergadura y el significado de esta planta en la conformación de la identidad de los mexicanos y su trascendencia para la soberanía alimentaria del país.

A 34 años de la primera exposición, el tema de la milpa y el maíz está más vigente que nunca. México ha dejado de ser autosuficiente en materia alimentaria, tras haber sido el centro de origen de la domesticación y diversificación de una diversidad de plantas. De haber aportado más

de 15% de las plantas alimenticias que se consumen en el mundo, hoy el país necesita importar maíz y otros alimentos. Modelos de producción como la “revolución verde”, que tecnificaron una parte del campo, promovieron la siembra de monocultivos que requieren una gran cantidad de insumos de agroquímicos y de semillas llamadas “mejoradas”, cuya consecuencia ha generado la dependencia económica y técnica de agricultores y campesinos, la erosión y contaminación de suelos y aguas, así como la reducción en el volumen de producción sufrida por el campo mexicano durante los últimos años.

La exposición *Milpa, pueblos de maíz*, presentada en el Museo Regional de Querétaro del INAH (septiembre de 2016-enero de 2017), retoma estas preocupaciones con un guión curatorial que contempla una dimensión temporal de largo alcance. Con esta muestra¹ buscamos que los visitantes se ubicaran en el presente y reconocieran que forman parte de un proceso civilizatorio complejo y diverso tanto en lo biológico como en lo cultural. Partimos del concepto de “patrimonio biocultural”, entendido como el conjunto de conocimientos, saberes y creencias acumulados a través del tiempo por indígenas y campesinos sobre la naturaleza, el trabajo agrícola y la formación de diferentes agroecosistemas (milpas),



Ejemplares fósiles de las primeras plantas cultivadas en nuestro país **Fotografía** © Gliserio Castañeda

así como la creación de múltiples expresiones de creatividad cultural que configuran diversas cosmovisiones, las cuales forman parte de un todo que nos cohesionan.

Acorde con lo anterior, diseñamos un ambiente museográfico destinado a hacer sentir al visitante que estaba inserto en una milpa. Al momento de ingresar a la exposición, y en el recorrido, se daba un encuentro de experiencias sensoriales donde era posible captar los elementos centrales que constituyen el policultivo como un hecho cultural común a los mexicanos, y donde la tríada maíz-calabaza-frijol se halla presente en la vida cotidiana, tanto hoy como en el pasado.

La expresión popular “hacer milpa” fue la metáfora que acompañó la exposición, pues se refiere tanto al proceso propio del multicultivo como a la multiplicidad de manifestaciones simbólicas en torno a ella, la relación con la tierra, con el cosmos, los hombres y las mujeres que la constituyen en su trabajo diario, así como con los seres sobrenaturales que hacen posible el hecho de la reproducción. En síntesis, “hacer milpa” tiene el sentido de vivir en comunidad, de asumirse como parte de un “nosotros”, por lo que hablar de la diversidad significa también hablar de colaboración, un mensaje que se encontraba presente en las diferentes unidades de la exposición.

La muestra recibía al visitante con un árbol de la vida denominado *Sin maíz no hay país*, el cual permitía apreciar distintas escenas significativas de la milpa, pues subrayaba la importancia de las representaciones sociales. Por otra parte, a fin de hablar sobre la prevalencia simbólica y la importancia del maíz en la vida de las poblaciones de nuestro territorio, se utilizaron dos piezas: un cuadro de semillas, donde se observaba a san Isidro Labrador sembrando desde las nubes, y un fragmento de un mural teotihuacano donde se distinguía a Tláloc sembrando también desde las nubes, con lo que abarcamos tres mil años de la misma representación.

Con el objetivo de hacer un recorrido de nueve mil años, que es la historia de la agricultura en Mesoamérica y México, así como destacar la importancia y responsabilidad que el país y los mexicanos tenemos con la humanidad al pertenecer a una región que fue el origen de la domesticación y diversificación de plantas y animales, decidimos incorporar alrededor de 50 ejemplares de muestras fósiles de las primeras plantas cultivadas en nuestro territorio, en su mayoría provenientes de las cuevas de Coxcatlán en Tehuacán, Puebla, y de Guilá Naquiz, en Oaxaca, con ejemplares de las primeras semillas de calabaza, chile, aguacate, maguey, algodón, frijol, nopal, amaranto y, por supuesto, de maíz. Este último asimismo permitió apreciar su propia evolución, desde los primeros ejemplares de pequeño tamaño hasta las mazorcas actuales, con un tamaño y propiedades nutrimentales mucho mayores.

Estos materiales, provenientes del Laboratorio de Arqueobotánica del INAH, se contrastaron con una muestra de 29 mazorcas actuales procedentes de la Universidad Autónoma de



Urna del dios zapoteco Pitao Cosob **Fotografía** © Gliserio Castañeda

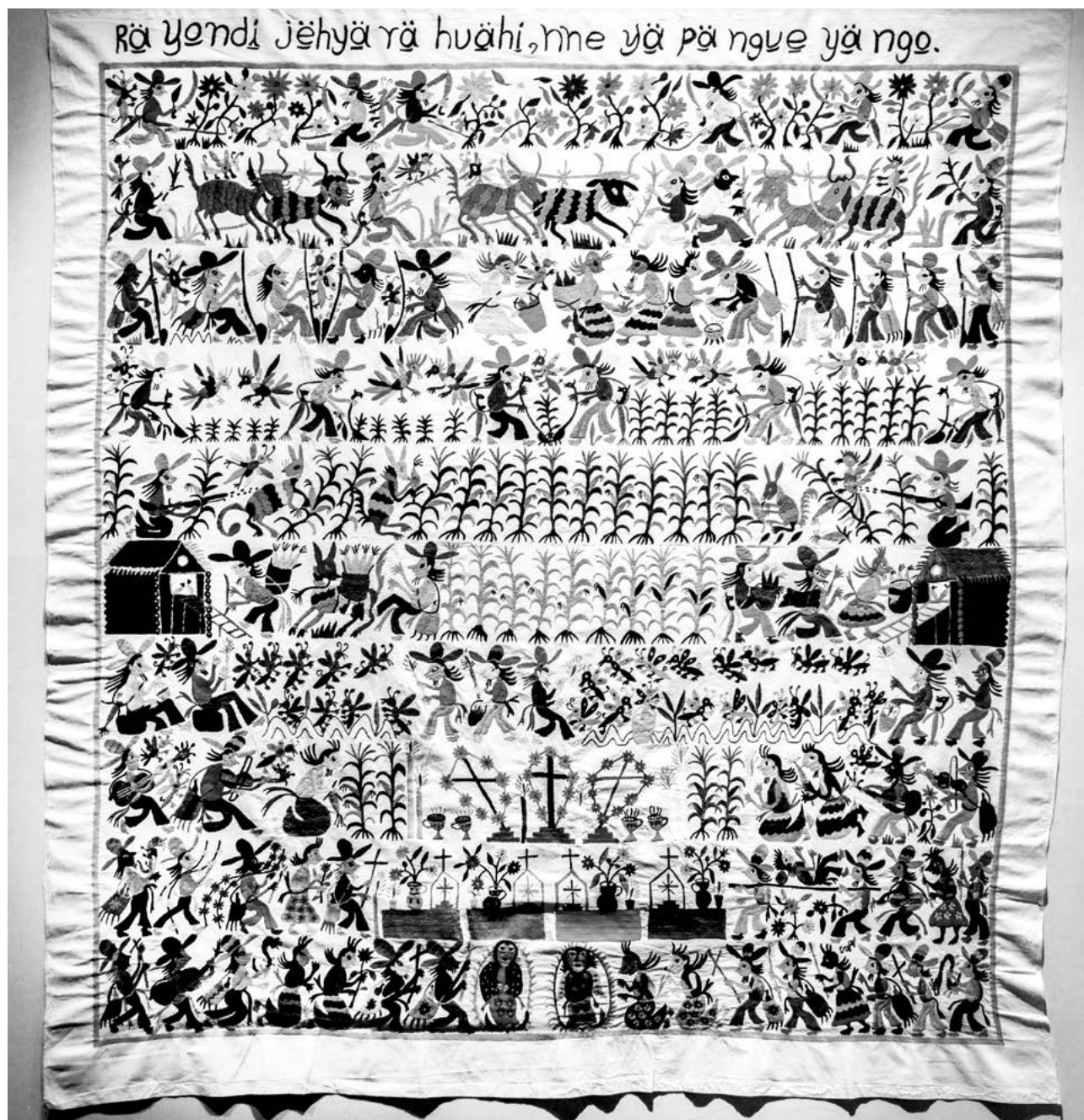
Chapingo. Cada una de ellas representaba una de las 64 razas de maíz que existen en el país. De esta manera enfatizamos la importancia y el significado biocultural de la multiplicidad de trabajos que se hacen en la milpa, así como el hecho de que la diversidad de razas y variedades de maíces criollos son el resultado de un proceso histórico ininterrumpido, que en la actualidad está en permanente diversificación a raíz de los intercambios fitogenéticos que indígenas y campesinos realizan cotidianamente, con lo que aportan acciones de agrobiodiversidad, sustentabilidad y conservación. Así, hoy en día todo el territorio nacional debe ser considerado como el centro de origen, domesticación y diversificación de plantas.

En la narrativa de la exposición señalamos que el maíz es el actor central en la milpa y en la articulación de tiempo y espacio. Se trata de una planta prodigiosa que da sentido al tiempo cotidiano y al tiempo ritual, así como al espacio de la producción y al espacio simbólico; es masculina y femenina al mismo tiempo, noción de fertilidad, de nacer y renacer; la base de la alimentación, de nutrir el cuerpo y el espíritu; el sentido de la existencia de la simbiosis “maíz-ser humano”, que se significa como codependiente. El maíz requiere de la

mano del hombre para su reproducción, y el ser humano del maíz para su supervivencia. Como lo saben los mayas, somos carne de maíz. En la exhibición se asignó un lugar especial a tres aplicaciones con representaciones de mazorcas, una proveniente de Cacaxtla y dos de Teotihuacán.

La milpa y el maíz constituyen la cosmovisión de los pueblos y culturas que habitan nuestro territorio; nos llevan a significar las diferentes formas de entender y relacionarse con los seres divinos y contribuyen a organizar el espacio y el

tiempo, tanto en el ámbito cotidiano como en el ritual. La exposición presentó cuatro esculturas de deidades relacionadas con el maíz: Chicomecóatl, diosa madre, y Xilonen, diosa joven del maíz, además del Señor de Cacaxtla y una urna del dios zapoteco Pitao Cosobi, ya que ambos representan las cosechas y el maíz. Tales deidades tienen su referente actual en un cuadro hñahñú elaborado con figuras de papel amate proveniente de San Pablito Pahuatlán. Denominado “el panteón de las deidades agrícolas”, cada una de las figuras representa

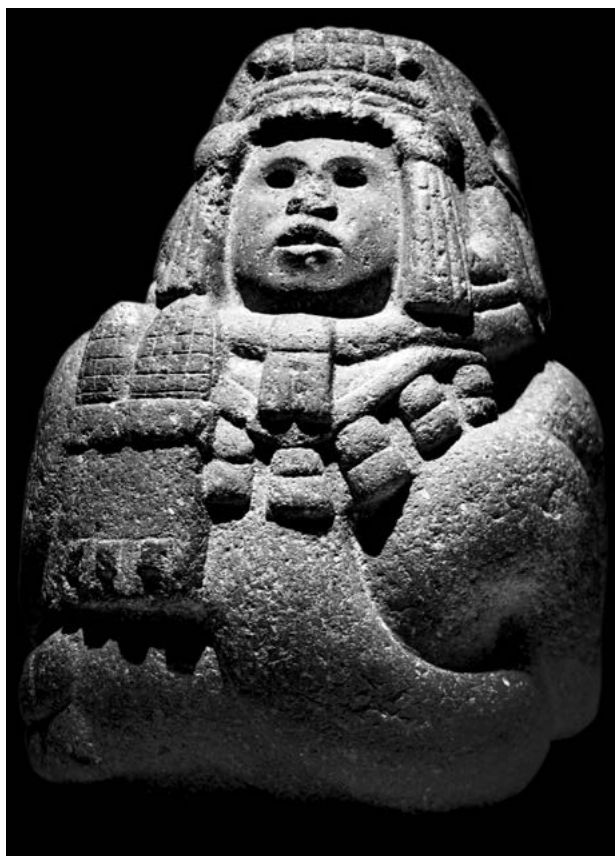


Telar bordado de Tenango de Doria, Hidalgo **Fotografía** © Gliserio Castañeda

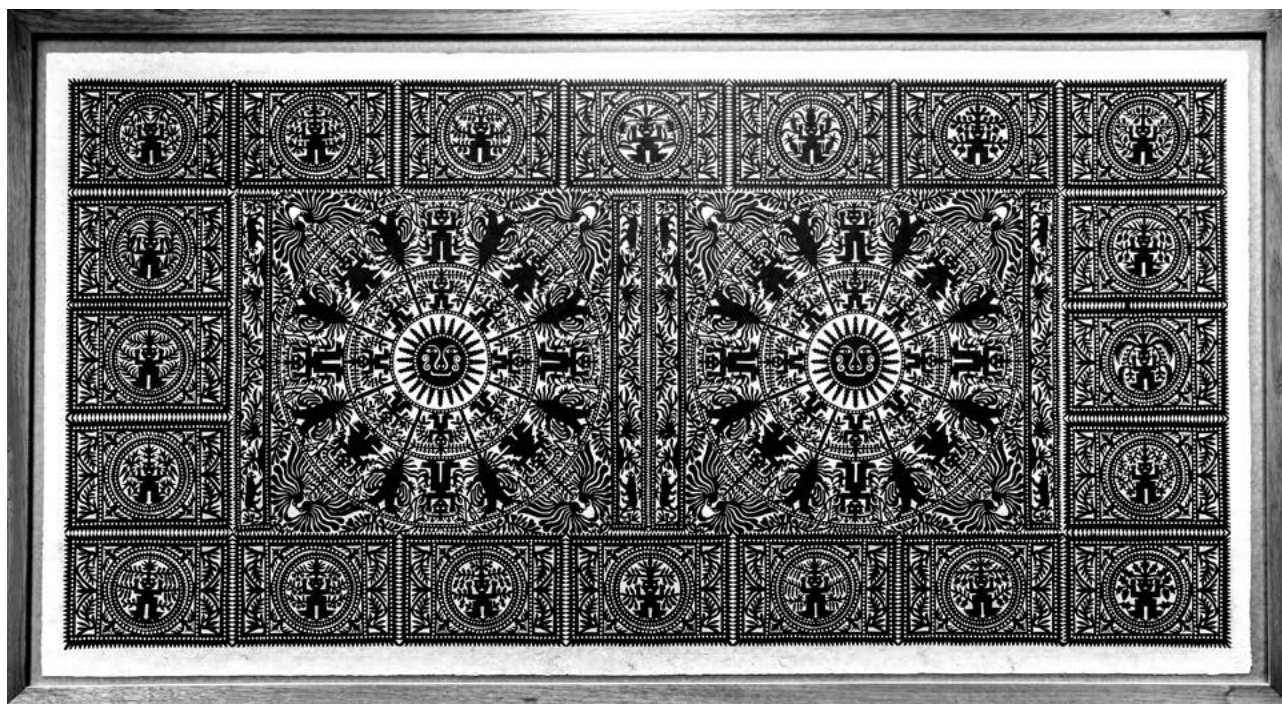
a una planta y a su dios, los cuales se producen en la milpa. También se exhibió un altar otomí de Querétaro con la representación de la tríada cruces-cerro-agua, así como un telar bordado proveniente de Tenango de Doria, Hidalgo, que escenifica el proceso de trabajo agrícola, así como el conjunto de festividades y celebraciones relacionadas con el policultivo. Asimismo se mostró una analogía de símbolos y significados entre el pasado y el presente para afirmar la vigencia de las relaciones culturales que se encuentran en la milpa.

Diseñamos un dispositivo digital e interactivo que presentaba el mapa de las regiones bioculturales del país, donde se mostraban las distintas razas de maíz que hoy en día se producen en esas regiones, a fin de que los visitantes comprendieran esta diversidad cultural. Para complementar el mapa, una animación explicaba cómo, a través de la intervención humana, se logró la mutación genética del teocintle al maíz y su posterior diversificación por el resto del territorio mexicano. En este espacio, dedicado a la diversidad biocultural, las colecciones tanto etnográficas como arqueológicas, los ejemplares botánicos expuestos y los dispositivos electrónicos se eligieron para propiciar que el visitante se supusiera inserto en una dimensión cultural de la cual forma parte.

También se incluyeron siete maquetas, cada una de las cuales recrea un tipo de milpa producida en nuestro territorio. En los pantanos de Tabasco, la milpa marceña de los chontales; en las dunas costeras de Oaxaca, la milpa huave; el sistema de roza, tumba y quema de los mayas de Yucatán;



Chicomecatl, diosa madre **Fotografía** © Gliserio Castañeda



Cuadro hñahñú elaborado con figuras de papel de amate **Fotografía** © Gliserio Castañeda

las chinampas, el policultivo y la tecnología agrícola única en el mundo creada en la región lacustre del valle de México en la época prehispánica y vigente hasta nuestros días; los paisajes templados, representados con la milpa hñahñú de Querétaro y una purépecha, de Michoacán, y el magüechi rarámuri, en la sierra Tarahumara. La milpa se encuentra vigente y viva en todo México gracias al maíz y a su diversidad de razas y variedades, por tratarse del único sistema de policultivos que es posible sembrar en cualquier tipo de clima y ambiente ecogeográfico.

Vivimos en un mundo complejo e interconectado, inmerso en crecientes procesos de industrialización y de transformación tecnológica que en algunos casos atentan y amenazan a la milpa. Para satisfacer la creciente demanda de insumos de las fábricas y promover la necesidad de consumo y la acumulación como símbolos de competencia y bienestar en hombres y mujeres, se ha dejado de colaborar con el hábitat para extraer de allí la mayor cantidad de recursos posibles en el menor tiempo.

Con el objetivo de explicar estos peligros y amenazas y reflexionar sobre su relación con la milpa, generamos un espacio destinado al arte contemporáneo, con base en la memoria biocultural, que es el referente subconsciente y

consciente del ser humano. A su paso por la Tierra, el ser humano se ha representado a sí mismo y a su entorno en obras de arte, las cuales no sólo han servido para emular un pasado, sino también para configurar escenarios del futuro, en un sentido de la lucha entre la memoria y la amnesia de la especie humana. Otra consideración curatorial fue que la dimensión civilizatoria comprende lo urbano y lo rural, y cómo el hombre es capaz de empoderarse socialmente, desde una dimensión de sustentabilidad. Por lo anterior, incluimos dos carteles creados por el artista oaxaqueño Francisco Toledo para la campaña contra la siembra del maíz transgénico en nuestro país, así como un textil de su autoría, titulado *Quipu*.

La riqueza de la milpa abarca una variedad de paisajes, colores, celebraciones, prácticas e imágenes que se van formando en el imaginario colectivo de pueblos y culturas. Este tema lo presentamos con un video proyectado en dos pantallas de manera simultánea. En contraste, proyectamos un tercer video con imágenes fijas que se decoloraban para señalar el deterioro ambiental y social que implica la expansión de los monocultivos como las formas de producción en el campo y como resultado de la denominada revolución verde. Mediante estos recursos destacamos la importancia de la milpa en nuestro país, donde en un mismo espacio se obtiene una



Altar otomí de Querétaro **Fotografía** © Gliserio Castañeda

variedad de alimentos, plantas medicinales, forrajes, y se reproduce la cultura, en contraste con las formas de producción “modernas”, las cuales generan la expectativa de obtener más rendimiento, aunque sea de un sólo producto, y que han ocasionado que muchas regiones del campo mexicano sean espacios monótonos, “homogéneos” y deteriorados social y ambientalmente.

La exposición finalizaba con la instalación *Más de cien mil granos de maíz*, de Javier del Cueto, que incluía mazorcas elaboradas en distintas texturas y de múltiples colores. Con esto buscamos propiciar que el público vislumbrara un futuro lleno de diversidad, buscando que el trinomio milpa-maíz-museo ayuden a construir los imaginarios para edificar un mundo libre, diverso y biocultural.

Finalmente, *Milpa, pueblos de maíz* fue una exposición convergente, donde cada experiencia presentada, por medio de los objetos, videos y animaciones, expresó la riqueza de manifestaciones culturales relacionadas, como ritos, expresiones escénicas, de religiosidad y de narrativa oral. Se recreó así un ambiente que transmitía la relevancia del significado que tiene en la actualidad “hacer milpa” para nuestra sociedad ❖

* Museo Nacional de las Culturas, INAH



Xilonen, diosa del maíz **Fotografía** © Gliserio Castañeda

Nota

¹ La exposición fue curada y coordinada por el autor de este artículo. Sin embargo, empleo el plural por respeto a los investigadores y profesionales que colaboraron con sus comentarios y asesoría a lo largo del proceso.

Bibliografía

Bonfil Batalla, Guillermo, *El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana*, México, Museo Nacional de Culturas Populares/SEP, 1982.



Obras creadas por Francisco Toledo que forman parte de la serie contra los transgénicos. La pieza del centro se titula *Quijipú* **Fotografía** © Gliserio Castañeda



ADUANA FRONTERIZA

SERVICIO DE LA FACILITACION EN LA FRONTERA

Estudios etnográficos y etnológicos de público

José Luis Ramos*

En el presente ensayo expongo algunas notas metodológicas en torno a la investigación etnográfica aplicada a los estudios sobre museos. Establezco una distinción en el grado o nivel de atención investigativa y analítica entre lo que cabría como pesquisa etnográfica –a partir de su forma clásica, holística– y la manera como se ha estado empleando en estudios de público parciales que sólo atienden a uno o algunos rubros de la experiencia sociocultural de los sujetos sociales. En el segundo momento invito a considerar la importancia de pensar en investigaciones comparativas, lo cual sitúa al estudioso en el terreno de la etnología de los museos.

ESTUDIOS DE PÚBLICO

Para iniciar, es importante señalar que las ideas a desarrollar sobre la investigación etnográfica corresponden al interés de aplicarlas en los estudios de público; cabe aclarar que, en el tipo de investigación que considero necesario para éstos, destaca el trabajo etnográfico que han realizado varios investigadores acerca del contenido y contexto sociocultural de las exposiciones en salas y museos etnográficos.

En buena parte de los estudios de público con un perfil cuantitativo se generaban datos como la cantidad de asistentes a un museo y algunos componentes sociodemográficos como el género, la edad o el nivel de escolaridad. También es usual que indaguen sobre la manera en que el visitante se enteró de la exposición. Otros estudios pretenden delinear más al visitante respecto a sus experiencias y opiniones en relación con lo observado. Sin embargo, todas las pesquisas anteriores descansan en la misma técnica: la encuesta. Por otra parte están las investigaciones que han abierto el horizonte a un enfoque más cualitativo para acercarse a espacios, propuestas museográficas, recorridos y la conducta social de los visitantes, a la par de los objetos expuestos y la arquitectura del museo, entre otros aspectos, donde destaca la perspectiva etnográfica. Sin embargo, percibo que la idea de etnografía que aplican los estudiosos es sólo en su aspecto metodológico, por lo que me interesa revisar las particularidades de la etnografía clásica.¹

ETNOGRAFÍA Y ETNOLOGÍA

La conceptualización y empleo que hacen de la etnografía los estudiosos de los públicos se encuentran tamizados por sus experiencias profesionales y académicas, distintas al ámbito antropológico, como la psicología, la mercadotecnia y la administración organizacional. Se trata de disciplinas que importaron la etnografía y la antropología como un atractivo recurso metodológico cualitativo que venía a cubrir parte de sus necesidades de investigación. Sin embargo, encuentro un problema en la apreciación que hicieron, al provocar un empleo ciertamente restringido de la misma, ya que la etnografía –para los antropólogos– es más que un método cualitativo.

De acuerdo con Mauss (2006) y Guber (2004), en toda investigación etnográfica al menos caben cuatro consideraciones: contemplar a la etnografía como enfoque, nivel de conocimiento, método –que incluye lo cuantitativo– y texto –principalmente monográfico.

Otra limitante que identifico en el plano metodológico es una confusión en el uso mínimo o superficial de la “etnografía”, lejos de la amplitud y profundidad analítica que requiere, donde destacan dos maneras de trabajar: *a)* con registros descriptivos parciales o muy específicos de algún rubro del estudio y *b)* con suma minuciosidad en la descripción, donde se confunde lo denso con lo detallado.²

Por lo tanto, en este ensayo quiero señalar algunas críticas metodológicas. Importa reconocer que el interés al emplear la etnografía se orienta a explicar y comprender la dinámica sociocultural que ocurre en una determinada unidad social, y no sólo de atender algunos de sus elementos de manera particular y aislada. Es necesario procurar un enfoque holístico, apreciar la lógica cultural de los miembros de esa colectividad; como diría Geertz (1987), el significado que le otorgan los sujetos a su vida social, sobre el cuál el investigador deberá ofrecer una explicación comprensiva para hablar propiamente de una labor etnográfica. A esto se refiere con la “descripción densa”, y no a que el estudioso detalle al máximo su labor descriptiva, pero sin ningún sentido.

Mi invitación es empezar a imaginar e impulsar investigaciones etnológicas aplicadas a los públicos de los museos, cuyo eje es la comparación; es decir, contrastar varias pesquisas etnográficas para descubrir diferencias y similitudes de un conjunto de experiencias culturales, con lo cual pueden apreciarse con mayor ojo analítico los diversos aspectos de cada unidad sociocultural estudiada.

A partir de estas consideraciones generales esbozo una propuesta de investigación que combina etnografía (significativa) y etnología (comparativa), que complementa y amplía la realización de nuevos estudios de público.³

INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA Y ETNOLÓGICA DE MUSEOS

Como la presente propuesta es exploratoria, no me atrevo a hablar de una “etnología museológica”, pero sí de un estudio etnológico de público, para ubicarlo en el plano descriptivo y comparativo, con el apoyo de indicaciones teóricas, pero sin llegar a trazar –aún– una teoría. Una de estas premisas es ubicar a la unidad de estudio, compuesta por dos dimensiones: una social y otra cultural (simbólica), cuya tarea es configurar una explicación comprensiva de la misma.

En el primer plano está la base que se construye a partir de la interacción social que ocurre entre dos actores sociales colectivos e individuales, que denominaré A y B. El público –los visitantes– son B, y el equipo o *staff* del museo es A. Con la

presencia interactiva del primer sujeto requiero aclarar por qué sigo empleando el término de “estudios de público”, cuando éstos justamente sólo perciben al sujeto B.⁴ Me interesa partir de la categoría que ya es ampliamente reconocida de estudios de público y mantener el término para establecer la conexión con esta base investigativa y desde ahí ofrecer mi propuesta metodológica, aunque en realidad el análisis se amplía hacia los equipos de trabajo de los museos.⁵ Una diferencia importante con los estudios de público que se suelen aplicar es que con la etnografía resulta necesario incluir de manera integral a otros actores sociales, principalmente al equipo de un museo.

La interacción que juegan A y B es compleja, y una forma primordial que ocurre en los diferentes museos corresponde a la comunicación que permite el flujo de discursos, ideas, imágenes y valores, por mencionar algunos, entre el equipo de trabajo y el público diverso. Cuando desglosamos a los miembros de A, se multiplican los tipos de contacto con los públicos. Pensemos en el organigrama de un museo: cada miembro que ocupa una posición distinta establecerá diferentes acciones, directas e indirectas, con los sujetos pertenecientes a B, ya sea el director, el administrador, los guías, los custodios, los guardias, el curador o el museógrafo. De igual forma, de la categoría general de público (B) se pasa a identificar a los públicos según determinadas condiciones: género, edad, estatus socioeconómico, actividad económica o social y algunas más.



Explanada del MUREF, Ciudad Juárez, Chihuahua, enero de 2016 Fotografía © José Luis Ramos



Entrada al MH, El Paso, Texas, abril de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos

Las anteriores son interacciones directas, pero en la experiencia museológica también ocurre la liga indirecta entre A y B, mediada por un objeto (A-O-B), el cual se mostrará bajo diferentes dimensiones. Los objetos a que nos referimos incluyen tanto los objetos expuestos del patrimonio cultural e histórico como los de apoyo –videos, fotografías o cédulas–, el espacio arquitectónico que contiene al museo y sus componentes –torniquetes, puertas, escaleras, lámparas, mobiliario, colores, iluminación, entre otros–. De esta forma, puedo señalar tres conexiones básicas: una directa entre A y B, donde un ejemplo sería cuando se da una comunicación verbal y no verbal entre un guía y estudiantes de bachillerato. Un ejemplo del segundo tipo de conexión sería aquella mediada por los objetos cuando los visitantes leen las recomendaciones establecidos por los directivos del museo para la visita en los avisos, afiches o anuncios. La tercera corresponde a las conexiones directas de cada sujeto (A y B) con los objetos (O), y se da una vez que el museógrafo instala la exposición, cuando el público observa lo expuesto, aún más si se le permite tocar las piezas.

La complejidad aumenta en esta unidad social cuando, a lo señalado arriba respecto a la interacción entre los sujetos, considero aspectos propios de cada actor social. Existen cuatro rubros que me interesa desglosar: el pensamiento social, el discurso, los afectos y el cuerpo de cada sujeto. En el momento de la interacción, tanto A como B ponen en operación su pensamiento social en forma de ideas, representaciones, imaginarios, expectativas, percepciones, fantasías, creencias y opiniones respecto a sí mismos (A), al sujeto con quien interactúan (B), al objeto (O) y las interacciones (–). Por ejemplo, cada miembro del equipo de trabajo (A) imagina de alguna manera a los públicos (B), sus intereses, sus afinidades estéticas, la información con que cuentan o su edad, y con base en tal imaginario configura tanto su oferta museográfica como el estilo de llevar a cabo las visitas guiadas o los talleres de apoyo. Este pensamiento social servirá de vehículo a través de diversos lenguajes, estableciendo determinados discursos, emitidos de manera directa por A y B, y mediados por los objetos O. Los discursos posibilitarán la objetivación del pensamiento social y los afectos en los objetos. Por eso un objeto periférico al discurso



Muro digital del MH, El Paso, Texas, abril de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos



Interior del MACH, Ciudad Juárez, Chihuahua, junio de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos



Interior del MACH, Ciudad Juárez, Chihuahua, junio de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos

museográfico –como un extinguidor, una cámara de vigilancia o las cadenas delimitadoras– estará comunicando los valores y las prescripciones propios de un espacio museográfico.

El tercer elemento propuesto implica considerar los afectos que se hacen presentes en la complejidad de la interacción social entre A, B y O. Al conjugarse las distintas formas de pensamiento social con los afectos, la experiencia museológica se vuelve más intensa y reconstituye la propia interacción social.

Hasta aquí he hablado de varios componentes de los propios sujetos. Queda un último por considerar: la materialización del actor social en su cuerpo. Las características y condiciones físico-corporales pautarán las experiencias e interacciones sociales en el instante de ingresar al mundo de los museos, como A y como B. La proporción de la estatura de los visitantes respecto a la altura de los objetos expuestos, la capacidad física de oír, ver y hablar, marcarán las maneras de interactuar entre sujetos y con los objetos.

Si pensamos e imaginamos las probables combinaciones e interconexiones entre los diversos elementos que acoto aquí –como parte de la institución social del museo–, apreciaremos el grado de complejidad que hay que observar, registrar y explicar comprensivamente para decir que estamos realizando una investigación etnográfica.

Otros dos aspectos centrales de la institución social del museo son los ejes temporal y espacial. En el primero incluyo la dimensión diacrónica del sistema generado a partir de la interacción social entre actores sociales, ya sea mediada por objetos o directamente entre ellos, es decir, tanto el momento histórico en que acontece la interacción como su trayectoria significativa. El segundo aspecto a considerar en la dimensión espacial es que el museo es un lugar compuesto por múltiples microespacios; que también puede formar parte de una red más amplia de lugares –museos o espacios de esparcimiento–; que su ubicación puede ser de un entorno urbano o rural inmediato, entre otros factores espaciales. Los componentes anteriores también matizarán emocionalmente los pensamientos de los distintos actores sociales para establecer los recorridos, traslados o tiempos de estancia en el museo, con lo que transitamos de los espacios a los lugares (Vergara, 2013).

Cuando los antropólogos empezaron a llevar a cabo investigaciones etnográficas holísticas, las efectuaron en micropoblaciones manejables, a fin de poder incluir múltiples aspectos: económicos, políticos, religiosos y estéticos, por mencionar algunos. Así, al momento de comparar dos o más pesquisas etnográficas, los resultados permitían armar un estudio etnológico. Trasladando esta idea primigenia, propongo hablar de una investigación etnológica cuando se comparen etnografías de dos o más museos, con lo que será posible identificar aspectos comunes y distinciones específicas. Esta fórmula se puede desarrollar por parte de los estudiosos, cuya labor central es la investigación, en instituciones especializadas

y universidades. Sin embargo, no todos los interesados cuentan con estas posibilidades, sobre todo los profesionales que forman parte del equipo del museo o los despachos de consultores –que promueven estudios cortos–, para quienes conviene ofrecer una propuesta más flexible de acuerdo con su disponibilidad de tiempo, metodología y funciones.

ESTUDIOS ETNOGRÁFICOS Y ETNOLÓGICOS DE PÚBLICO

El esbozo de investigación etnográfica y etnológica queda como una meta de trabajo, si se cuenta con el tiempo suficiente para su desarrollo y se apoya en referencias antropológicas. Sin embargo, no todos los estudiosos de museos cumplen con estos requisitos; sus condiciones de trabajo, perfiles profesionales e intereses investigativos serán diferentes. A esto se suma una concepción limitada de lo que representa la investigación etnográfica, traducida en pesquisas parciales o microscópicas.

Por lo anterior, ordeno aquí las actividades que se llevan a cabo en nombre de la etnografía y que no alcanzan el nivel de interpretación conforme a lo expuesto en el apartado anterior. En realidad hablamos de labores que remiten a diferentes planos y de alcance diverso. Básicamente pienso en tres niveles: *a)* miradas microscópicas, *b)* registros etnográficos parciales y *c)* microetnografía.⁶

En el primer plano visualizo descripciones muy puntuales sobre algún gesto mínimo de los sujetos; por ejemplo, la conversación que ocurre entre dos visitantes mientras están frente a cierto objeto museográfico, una observación que podrá repetirse en un determinado número de visitantes, si bien el gesto es sólo un miniacto social. Considero que esta idea de “etnografía” proviene de las lecturas centradas en el ejemplo del guiño del ojo que ofrece Geertz (1987) para aclarar la distinción entre un movimiento exclusivamente físico y un acto cultural. Esto se aprecia en la conversación entre padres e hijos frente a un objeto museográfico (Benlloch y Williams, 1998), o bien cuando la mirada analítica descansa en los objetos materiales que apoyan una exposición: cédulas –tamaño, tipografía, etc.–, lámparas, señalización, entre otros (Rosas y Schmilchuk, 2008).

En cuanto al segundo nivel, la intención es atrapar el desarrollo de un conjunto de actos sociales que forman parte de una práctica social, como es el recorrido por el museo, en tanto refiere a una determinada experiencia sociocultural del visitante, incluyendo el contexto espacial. Por ejemplo, Eréndira Muñoz (2015: 287) anuncia “la narrativa del recorrido, una especie de etnografía”. También se presenta en estudios con un fuerte soporte teórico, pero donde la pesquisa descansa sólo en analizar con cierto detalle uno o algunos objetos museográficos; es el caso del trabajo de González (2015) en dos museos comunitarios de Oaxaca.

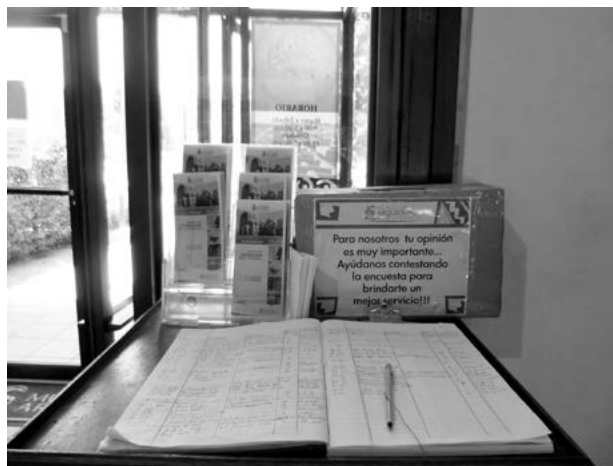
El tercer rubro corresponde a un registro más sistémico de las prácticas sociales: recorridos, actos comunicativos



Interior del MH, El Paso, Texas, abril de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos



Interior del MACH, Ciudad Juárez, Chihuahua, junio de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos



Interior del MACH, Ciudad Juárez, Chihuahua, junio de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos

entre los sujetos, interacción con los objetos museográficos, imaginarios que explican y justifican la conducta, condiciones espaciales y materiales del lugar, entre otras. Es curioso que Muñoz (2015), quien realizó un estudio amplio e interesante sobre el Museo Nacional de Antropología, aplicando diversos recursos metodológicos, conciba a la etnografía de manera mínima, como se aprecia en la cita del párrafo anterior. Esta confusión metodológica ocurre en otros campos disciplinarios interesados en la aplicación del método etnográfico y que sus investigadores pretenden aclarar, como Joycean Boyle (2003: 191): “Contrario a la creencia común entre los profesionales de la salud, una etnografía puede incluir datos y análisis cuantitativos”.

Ahora bien, mi propuesta heurística consiste en retomar estos ejercicios investigativos para transitar a los que denomino “estudios etnográficos de público”. Es decir, se mantienen estas labores parciales de pesquisa conforme al criterio elegido —un sujeto, un acto, un objeto, etc.—, pero ahora es necesario considerar tres requisitos: *a*) procurar buscar el sentido que tiene para los propios sujetos el aspecto registrado, *b*) identificar las conexiones que guarda con otros componentes de la experiencia museológica, y *c*) tenerlo presente como un aspecto de lo que será, a la postre, una etnografía del museo. Cuando se comparen dos de estos ejercicios, estaremos hablando de estudios etnológicos de público; por ejemplo, al comparar los recorridos que llevan a cabo dos sujetos que se distinguen por



Explanada del MACH, Ciudad Juárez, Chihuahua, junio de 2016 **Fotografía** © José Luis Ramos

género, generación o profesión. Es importante que el investigador ofrezca una explicación comprensiva de lo registrado, claramente ligada con la problemática del estudio, donde eligió la “etnografía” para ofrecer una mirada más cualitativa.

En la medida que los interesados amplíen, profundicen y articulen paulatinamente los diversos estudios etnográficos y etnológicos de público, habrá un tránsito hacia la investigación etnográfica y etnológica de museos. Por lo pronto, conviene seguir desarrollando los primeros, al aplicar, en la medida de lo posible, las diversas técnicas de observación y registro creadas en el interior de la etnografía.

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH



Notas

¹ Un enfoque que advierto en diversas publicaciones, cuando informan de la trayectoria investigativa ocurrida. Un ejemplo aparece en el balance histórico de los estudios de visitantes incluido por Eloísa Pérez (2000).

² La densidad permite acercarse al significado de lo descrito, una explicación comprensiva.

³ Otros autores prefieren hablar de “estudios de visitantes”, como en el caso de Eloísa Pérez (2000).

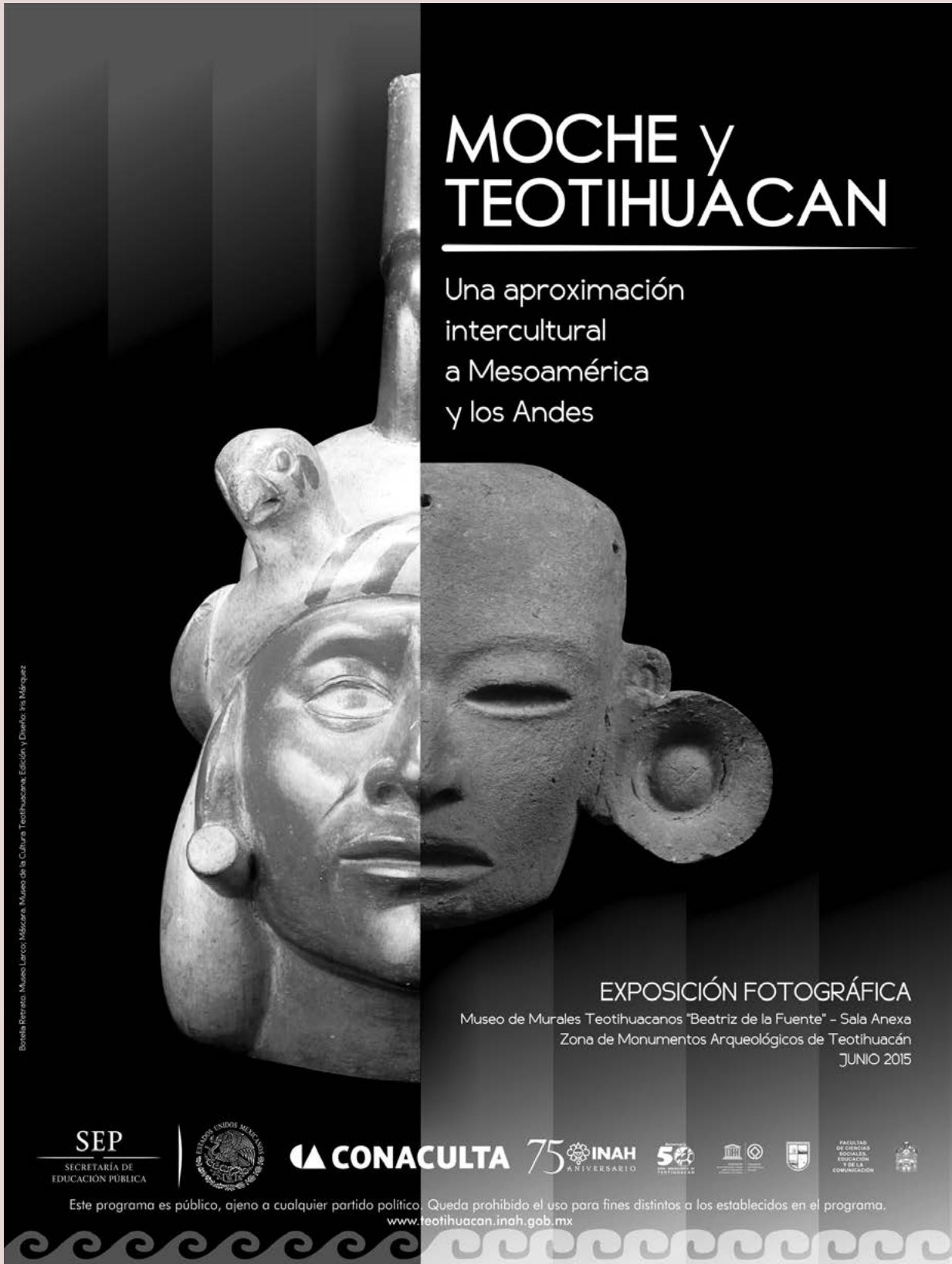
⁴ El presente esquema analítico lo desarrollo a partir del concepto de “realidad social” de Sergio Bagú (1970), quien anuncia su génesis a partir de la interacción social entre dos individuos, aunado a la idea de hecho social de Durkheim (1978); es decir, los actos, decires, pensamientos y afectos que despliegan las personas y colectivos sociales.

⁵ Una situación similar a los inscritos en la nueva museología, quienes han recategorizado el término de “público” por usuario. Si bien en el texto mantienen el uso de la palabra, se entiende que han modificado su contenido conceptual.

⁶ La distinción que propongo es gradual, por niveles, a diferencia de otros autores, quienes prefieren hablar de tipos: etnografía “particularista”, “enfocada” o “minietnografía” (Boyle, 2003).

Bibliografía

- Bagú, Sergio, *Tiempo, realidad social y conocimiento*, México, Siglo XXI, 1970.
- Benloch, Montse y Vilma Williams, “Influencia educativa de los padres en una visita al museo de la ciencia: actividad compartida entre padres e hijos frente a un módulo”, en *Enseñanza de las Ciencias. Revista de Investigación y Experiencias Didácticas*, vol.16, núm. 8. 1998.
- Boyle, Joyceen, “Estilos de etnografía”, en Janice M. Morse (comp.), *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.
- Durkheim, Émile, *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Pléyade, 1978.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1987.
- González, Lilly, *Miradas a la museología de Oaxaca. Análisis semiótico-discursivo de dos museos comunitarios*, México, ENAH-INAH-Conaculta, 2015.
- Guber, Rosana, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Mauss, Marcel, *Manual de etnografía*, México, FCE, 2006.
- Muñoz, Eréndira, *Nacionalismo de museo. El Museo Nacional de Antropología, 1964-2010*, México, Primer Círculo, 2015.
- Pérez, Eloísa, *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*, Madrid, Trea, 2000.
- Rosas, Ana y Graciela Schmilchuk, “¿Comunicar o someter? Evaluación de dispositivos de interpretación de la exposición *El cuerpo aludido* (Museo Nacional de Arte, 1999)”, en *Cuicuilco*, México, vol. 15, núm. 44, 2008.
- Vergara, Abilio, *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*, México, ENAH/Navarra, 2013.
- Viladot, P., “¿Para qué vienen? Expectativas de los docentes en las visitas escolares al museo”, en *Enseñanza de las Ciencias. Revista de Investigación y Experiencias Didácticas*, núm. extra: VIII Congreso Internacional sobre Investigación en Didáctica de las Ciencias, 2009.
- Zavala, Lauro, “El patrimonio cultural y la experiencia educativa del visitante”, en *Educación y museos*, México, INAH, 2002.



MOCHE y TEOTIHUACAN


Una aproximación
intercultural
a Mesoamérica
y los Andes

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

Museo de Murales Teotihuacanos "Beatriz de la Fuente" - Sala Anexa
Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán
JUNIO 2015

Botella Piñata. Museo Larco, Múzana. Museo de la Cultura Teotihuacana. Edición y Diseño: Iria Márquez


SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA




CONACULTA


75 INAH
ANIVERSARIO

50
FESTIVAL





FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, EDUCACIÓN Y DE LA COMUNICACIÓN



Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.
www.teotihuacan.inah.gob.mx

Figura 1 Afiche de la exposición Diagramación I. Márquez Fotografía © Museo Larco/INAH

Moche y Teotihuacan: una aproximación intercultural a Mesoamérica y los Andes: experiencias de una exposición museográfica binacional

Verónica Ortega* y Jorge Gamboa**

En el primer milenio de nuestra era, la vida cotidiana y la organización sociopolítica de los Andes y Mesoamérica estuvieron marcadas por el devenir de dos sociedades: la moche y la teotihuacana. Desarrolladas en paralelo, aunque sin entrar en contacto directo, cada una de ellas condujo a sus respectivas regiones hacia la consolidación de formas novedosas de gobierno e integración religiosa y económica regionales, pero también de conflicto y violencia.

El público mexicano ha logrado disfrutar, con relativa frecuencia y en especial en las grandes ciudades, de muestras dedicadas a la arqueología, la historia y el arte de diversas sociedades antiguas y modernas de Centroamérica, Europa, África y Asia. Por el contrario, las culturas prehispánicas sud-

americanas han sido objeto de mucha menor atención. Organizada por profesionales en arqueología y museología de Perú y México, y expuesta en el Museo de los Muros Teotihuacanos del INAH, la exposición fotográfica *Moche y Teotihuacan* (figuras 1 y 2) exploró las características de ambas sociedades, en cuyo proceso se procuraba comprender las raíces históricas y culturales de Latinoamérica. Otra meta de la exposición fue contribuir a que la información acumulada por arqueólogos y antropólogos pase a formar parte del conocimiento de las nuevas generaciones de estudiantes mexicanos y peruanos.

La exposición fue curada por los autores de este artículo. Las imágenes de la cultura moche fueron proporcionadas



Figura 2 Museo de los Muros Teotihuacanos "Beatriz de la Fuente" **Fotografía** Tomada de <https://www.uweduerr.com/blog/2014/7/museo-de-murales-teotihuacan>

por instituciones peruanas, como los proyectos Huacas del Sol y de la Luna, El Brujo, Sipán y San José de Moro, así como el Museo Larco, mientras que las fotografías de Teotihuacán fueron brindadas por el INAH. Cada sección de la muestra buscó despertar en el espectador curiosidad e interés en la organización y el pensamiento de Mesoamérica y la región andina en el primer milenio de nuestra era. Para esto se recurrió a imágenes de alta calidad, textos explicativos y diagramas de los edificios ceremoniales y las viviendas construidos y habitados siglos atrás por los moche y los pobladores de Teotihuacán. Otras imágenes presentaron los objetos de uso ceremonial y ornamentos de metal de los moche y los artefactos de obsidiana, jade y piedra de Teotihuacán, así como una selección de la cerámica elaborada por los artesanos de ambas sociedades.

Aquí se presentan a los lectores de **GACETA DE MUSEOS** los detalles de la exposición y los pasos que condujeron a su

organización y puesta en escena. Asimismo se exploran las particularidades de la cooperación entre las instituciones de dos países con puntos de encuentro y divergencia en políticas y agendas culturales. El objetivo general es demostrar las posibilidades de colaboración entre organismos de distintos países en la promoción del entendimiento y respeto de la diversidad humana pasada y presente.

¿POR QUÉ UN ENFOQUE INTERCULTURAL?

En esencia, una aproximación intercultural es un proceso de acercamiento, diálogo e intercambio respetuoso de las particularidades de individuos, grupos y organizaciones con identidades diversas. A escala global, los proyectos museográficos interculturales suelen enfocarse en las poblaciones, las artes y las tecnologías del presente. En nuestro caso, a través de la exposición elegimos representar la diversidad cultural de dos regiones de la América antigua. El ejercicio resultó en un



Figura 3 Palacio de Quetzalpapálotl, 2015 **Fotografía** © Jorge Gamboa

aprendizaje mutuo y cooperativo. El acercamiento entre Mesoamérica y el territorio andino ha dado paso en la modernidad a una influencia mexicana en las artes y los medios de comunicación de los países sudamericanos. En paralelo han surgido tanto sistemas económicos estatales y privados que rebasan las fronteras nacionales como comunidades de inmigrantes integradas a las poblaciones que les dieron acogida, pero que mantienen un sentido de herencia cultural originaria. En este contexto, el diálogo intercultural entre México y Perú ha sido un sujeto menor de atención pública, con excepciones puntuales y esporádicas.¹

La moche y la teotihuacana son culturas arqueológicas sobre las que se han fundado discursos científicos que buscan explicar la manera en que esas sociedades enfrentaron los retos de su tiempo. La investigación arqueológica ha aportado la materia prima con que el público moldea sus sentidos de pertenencia y cercanía con el pasado. Esos sentidos, complejos y cambiantes, resultan esenciales tanto para la valoración de los vestigios arqueológicos por parte de las poblaciones modernas como para el funcionamiento de los procesos de patrimonialización de las herencias culturales (Prats, 2005: 26). Los restos materiales de las sociedades moche y teotihuacana se han integrado en las memorias nacionales como recursos simbólicos importantes a nivel político debido a su rol en la validación de agendas de homogeneidad y orden histórico. Sin embargo, en la práctica cotidiana la materialidad de ambas culturas prehispánicas se encuentra sujeta a una serie de tensiones generadas por los diferentes significados otorgados al patrimonio cultural, así como los intereses económicos y políticos que giran alrededor del mismo.

El concepto de interculturalidad puede contribuir al establecimiento de una relación horizontal y sinérgica entre México y Perú en materia de protección y difusión del patrimonio. Ambos países comparten procesos históricos que los han llevado a edificar formas diferentes de nacionalismo, las cuales confluyen en la idea de “grandeza” de las sociedades prehispánicas (Earle, 2006) y la recontextualización de los vestigios materiales del pasado precolonial en los planes de desarrollo nacional. Las dos naciones también comparten situaciones similares de distanciamiento entre esas metas y la realidad de las comunidades locales, que en ocasiones mantienen vínculos con los vestigios arqueológicos distintos e incluso opuestos a los discursos oficiales.

La articulación en la exposición fotográfica de elementos representativos de dos sociedades prehispánicas puede ser objeto de dos niveles de lectura. En el primero, sirvió para abordar realidades regionales de investigación e interés público en las historias precoloniales. En el segundo, permitió explorar cómo esas expresiones del pasado se pueden integrar en una mirada conjunta de las memorias e identidades comunes y diversas latinoamericanas. Estas perspectivas

partieron de reconocer a la educación y el aprendizaje como servicios principales de los museos a la sociedad. Tal posición se articuló con otro planteamiento transversal e igualmente importante: lograr en el espectador su propio reconocimiento de ser no un visitante o “consumidor cultural”, sino un participante en la creación, disseminación y examen de los discursos presentados en un museo (Kreeps, 2009: 5).

Así, desde su planeamiento, la muestra se orientó a fortalecer en el público un entendimiento amplio, pero rico en información, de dos realidades diferentes. Esa conjunción también ocurrió en anticipo a posibles niveles mayores de integración entre países como Perú y México, una posibilidad que debe conducirnos a reflexionar acerca de la necesidad de reconocer las trayectorias históricas y las perspectivas de las poblaciones latinoamericanas. La integración de esas comunidades es una realidad compleja y cambiante, no exenta de reflejar y reproducir desigualdades. La museografía intercultural puede contribuir a mejorar esa situación, al promover los derechos a la igualdad y los procesos creativos regionales en un escenario social y económico que en la actualidad tiende a confundir el diálogo intercultural con la integración de nuevos ciudadanos en la cultura dominante (Bodo, 2009: 26).



Figura 4 Escultura teotihuacana de la Serpiente Emplumada, 2015
Fotografía © Jorge Gamboa



Figura 5 Paneles de la exposición *Moche y Teotihuacán*, 2015 Fotografía © Jorge Gamboa

El andinista Jürgen Golte (comunicación personal, 2016) sugería la necesidad de comparar Teotihuacán con Tiwanaku, ambos centros de Estados expansionistas centralizados. Aunque el ejercicio parece adecuado, debe señalarse que las aproximaciones interculturales no se imponen, sino que se dan justamente por la necesidad de explorar y comprender realidades distintas. Las sociedades prehispánicas americanas se deben apreciar, más que por su influencia en las escuelas modernas de arte (Braun, 1993), por lo que representan en términos de “identidad” y “memoria” colectivas. En un escenario de cambio cultural y presión de agentes económicos y culturales globales, la muestra sirvió para resaltar las posibilidades creativas de un encuentro basado en la defensa de la diversidad frente a la hegemonía o uniformidad cultural.

Bartolomé (2010: 10) señaló que no es posible “apelar ideológica o políticamente a la unidad de América Latina sin reconocer la diversidad cultural que le otorga su mayor riqueza y en la cual radica su singularidad histórica”. Al presentar los aspectos “comunes” y “distintos” de dos culturas contemporáneas del pasado latinoamericano, la exposición buscó mostrar parte de la “diversidad” del pensamiento de las sociedades prehispánicas; al mismo tiempo, el esfuerzo reflejó el acercamiento de diversas instituciones latinoamericanas. Poner frente a

frente a las culturas moche y teotihuacana permitió un diálogo entre dos historias distintas que han dado paso a dos presentes compartidos, los cuales involucran intereses académicos, políticos, económicos y educativos, y demandan un intercambio de experiencias y propuestas que nos acerquen a una idea más clara de quiénes somos en el contexto hispanoamericano.

ORGANIZANDO UNA EXPOSICIÓN BINACIONAL

En un mundo globalizado, donde las nuevas generaciones visualizan las interacciones culturales como una situación común, es imperativo revisar las similitudes y diferencias entre sociedades que, al ser contemporáneas, no tuvieron contacto directo. Las culturas teotihuacana y moche fueron protagonistas en geografías distantes y desplegaron estrategias de crecimiento socioeconómico y político que ahora pueden ser objeto de comparación y comprensión. Ante este panorama, nos propusimos desarrollar un guión que expusiera la complejidad social, expresiones arquitectónicas y artísticas, y conceptos de tiempo, espacio y corporalidad en ambas regiones.

Con la idea de atraer la atención hacia los procesos de investigación, protección y divulgación del patrimonio arqueológico en México y Perú, así como visualizar sus diferencias y similitudes, emprendimos la elaboración de un guión museológico.

gráfico capaz de presentar una síntesis de cada cultura a través de sus rasgos representativos: iconografía religiosa plasmada en pinturas murales y vasijas decoradas, orfebrería moche y ornamentos de piedra y obsidiana teotihuacanos; arquitectura monumental de adobe en la costa peruana y basamentos piramidales de piedra volcánica y tierra en el Altiplano central mexicano. Las imágenes seleccionadas se convirtieron en un testimonio gráfico de los avances en la arqueología peruana y mexicana a lo largo de las últimas décadas.

La creación de una exposición binacional implica un diálogo entre instituciones diversas en organización y objetivos. En el caso presentado, la colaboración ocurrió entre dos conjuntos de museos y grupos profesionales con vínculos aún escasos o poco desarrollados.² La organización de la muestra permitió reconocer las políticas culturales de cada país y sus estrategias de integración de comunidades locales y nacionales en los discursos patrimoniales, algo especialmente necesario en un panorama donde la globalización desdibuja las fronteras nacionales, reconfigura el concepto de identidad y apropiación del patrimonio, y conduce a instituciones culturales como los museos y proyectos arqueológicos a buscar nuevos discursos y formas de acercamiento al público (Pérez, 1998).

Las instituciones peruanas dedicadas a la investigación y valoración del patrimonio arqueológico prehispánico tienen un origen más diverso que sus contrapartes mexicanas. El hallazgo y registro científico de las tumbas reales de Sipán (1987) significó el inicio de un periodo de impulso al estudio y la atención pública del pasado prehispánico de la costa norte peruana. Ese periodo estuvo caracterizado por el surgimiento de varios proyectos de excavación, conservación y apertura al turismo de los sitios intervenidos. Aunque varios de esos proyectos suelen ser identificados como fruto de iniciativas privadas, en realidad pueden ser denominados “multisectoriales” por reflejar el esfuerzo conjunto de gestiones estatales y privadas.

Los trabajos en Sipán, en un principio realizados por el equipo del Museo Nacional Brüning, son conducidos desde 2003 por el Museo Tumbas Reales de Sipán. El Proyecto El Brujo surgió en 1990 mediante la alianza entre la sección cultural de una empresa bancaria, el Instituto Nacional de Cultura –actual Ministerio de Cultura de Perú– y la Universidad Nacional de Trujillo; la gestión del mismo es conducida por la Fundación Wiese. En 1991 nació el Proyecto Huacas de Moche, el cual articuló el financiamiento y objetivos de la Fundación Ford, la Cervecería Backus, la Universidad Nacional de Trujillo, la Municipalidad Provincial de Trujillo y diversas universidades e instituciones peruanas y extranjeras. Por los mismos años se iniciaron el Proyecto San José de Moro, gestionado por investigadores de la Pontificia Universidad Católica del Perú y varias universidades de Estados Unidos, y el Proyecto Túcume en Lambayeque, originado de la colaboración entre el Museo Kon-Tiki de Oslo y el Estado peruano.

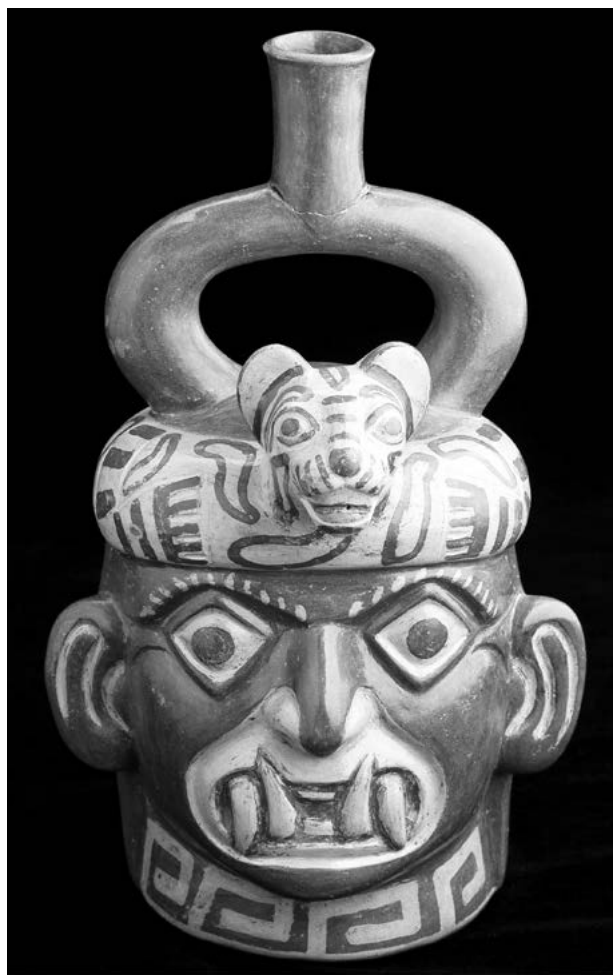


Figura 6 Divinidad moche Fotografía © Proyecto El Brujo y Fundación Wiese



Figura 7 Orejera metálica del Señor de Sipán Fotografía © Museo Tumbas Reales de Sipán

En 2003, el gobierno de Perú inició una etapa de mayor intervención en la gestión de sitios arqueológicos por medio de las Unidades Ejecutoras (UE) Naylamp, Chan Chan y Marcahuamachuco. La promoción del empleo y el desarrollo socioeconómico de las áreas intervenidas han tenido un papel primario en esas inversiones gubernamentales. La UE Chan Chan ha concentrado sus labores en la antigua capital Chimú (900-1450 d.C.). En cambio, la UE Naylamp orientó sus esfuerzos a nivel territorial, al lograr abrir nuevos frentes de trabajo en sitios como Ventarrón, Pampa Grande, Batán Grande, Úcupe, Chotuna-Chornancap, Túcume y Jotoro. Esas intervenciones en asentamientos que datan desde el Arcaico tardío

(3000-1600 a.C.) hasta el periodo Inca (1450-1532) se han desarrollado en colaboración con los museos estatales de Lambayeque. Otro resultado de esa labor fue la construcción de varios nuevos museos de sitio.

Esta revisión del estado de la gestión del patrimonio arqueológico en la costa norte peruana revela un conjunto de diferencias y paralelismos en organización y función con el INAH de México, nación donde es preponderante el rol del Estado en la investigación, administración y socialización del patrimonio arqueológico; una función que durante décadas se ha encontrado relacionada con los planes educativos nacionales. Tal estrategia se originó en la primera mitad del siglo XX y se cuenta entre las experiencias de mayor duración, a escala global, de participación gubernamental activa y permanente en las políticas culturales de un país. Teotihuacán es un caso emblemático del papel primario del Estado en la investigación y conservación del patrimonio arqueológico. Ese rol no ha estado exento de dificultades, pero ha permitido la continuidad de los trabajos en el sitio mediante el financiamiento público, así como una colaboración continua con otras instituciones mexicanas y extranjeras.

LA SECCIÓN DE TEOTIHUACÁN

Teotihuacán, la gran ciudad prehispánica del centro del actual territorio mexicano, fue sede de una sociedad que protagonizó la red de interacciones culturales más amplia conocida para el periodo Clásico en Mesoamérica. Esta sección presentó la planeación y el orden que esa ciudad adquirió en sus orígenes y desarrolló a lo largo de cinco siglos, desde sus principales ejes de crecimiento y monumentalidad arquitectónica hasta las decoraciones murales (figuras 3 y 4).

Los vínculos entre Teotihuacán y el área de Monte Albán, en el sur de México, se presentaron a través de los objetos hallados en fechas recientes en Tlailotlacan, un sector de la ciudad habitado por inmigrantes procedentes de los valles centrales de Oaxaca. En esta sección se integraron fotografías de vasijas efígie de Cocijo, el dios del agua en Oaxaca, registradas en contextos funerarios de Tlailotlacan. La manifestación del cuerpo humano en la sociedad teotihuacana se mostró por medio de figurillas en concha, arcilla y obsidiana, las cuales permitieron apreciar los ideales estéticos e ideológicos perseguidos por sus artesanos: la simetría de las proporciones, el papel social de las mujeres y las expresiones de sexualidad evidentes en algunas imágenes.

La sección concluyó con fotografías que aluden al Teotihuacán contemporáneo, un territorio marcado por la presencia de edificios prehispánicos y poblaciones modernas en proceso de definir sus identidades y vínculos con las manifestaciones del pasado que las rodean. Tales comunidades mantienen una relación ambigua con los vestigios del pasado prehispánico local, que en algunos casos son vistos como



Figura 8 Panel de Huacas de Moche
Diagramación I. Márquez Fotografía © Proyecto Huacas de Moche

ataduras que bloquean la modernización del espacio urbano. Al mismo tiempo, las expresiones culturales reflejan una convivencia y apego con el pasado local, visible en el empleo, festividades y símbolos religiosos modernos, la iconografía de murales prehispánicos y representaciones de dioses como Huehuetéotl y Quetzalcóatl.

LA SECCIÓN MOCHE

La mitad de nuestra exposición se convirtió en una ventana a la sociedad moche y el patrimonio arqueológico andino (figura 5). El periodo Moche (200-800 d.C.), iniciado cuando Mesoamérica atestiguaba el apogeo de Teotihuacán en la

fase Tlamimilolpa, significó para la costa norte peruana una época de apogeo político y cultural en que se alcanzaron niveles elevados de destreza en el trabajo de los metales y la producción de cerámica, tejidos y arte mural. Los moche y los pobladores de Teotihuacán desarrollaron concepciones del mundo distintas a las que prevalecen en las urbes modernas. Los moche pudieron verse a sí mismos como habitantes de un cosmos dominado por fuerzas sobrenaturales, con las que los seres humanos podían interactuar a través de ceremonias y rituales.

La religiosidad y retórica de la autoridad y el poder moche estuvieron estrechamente relacionadas. Parte de ese vínculo

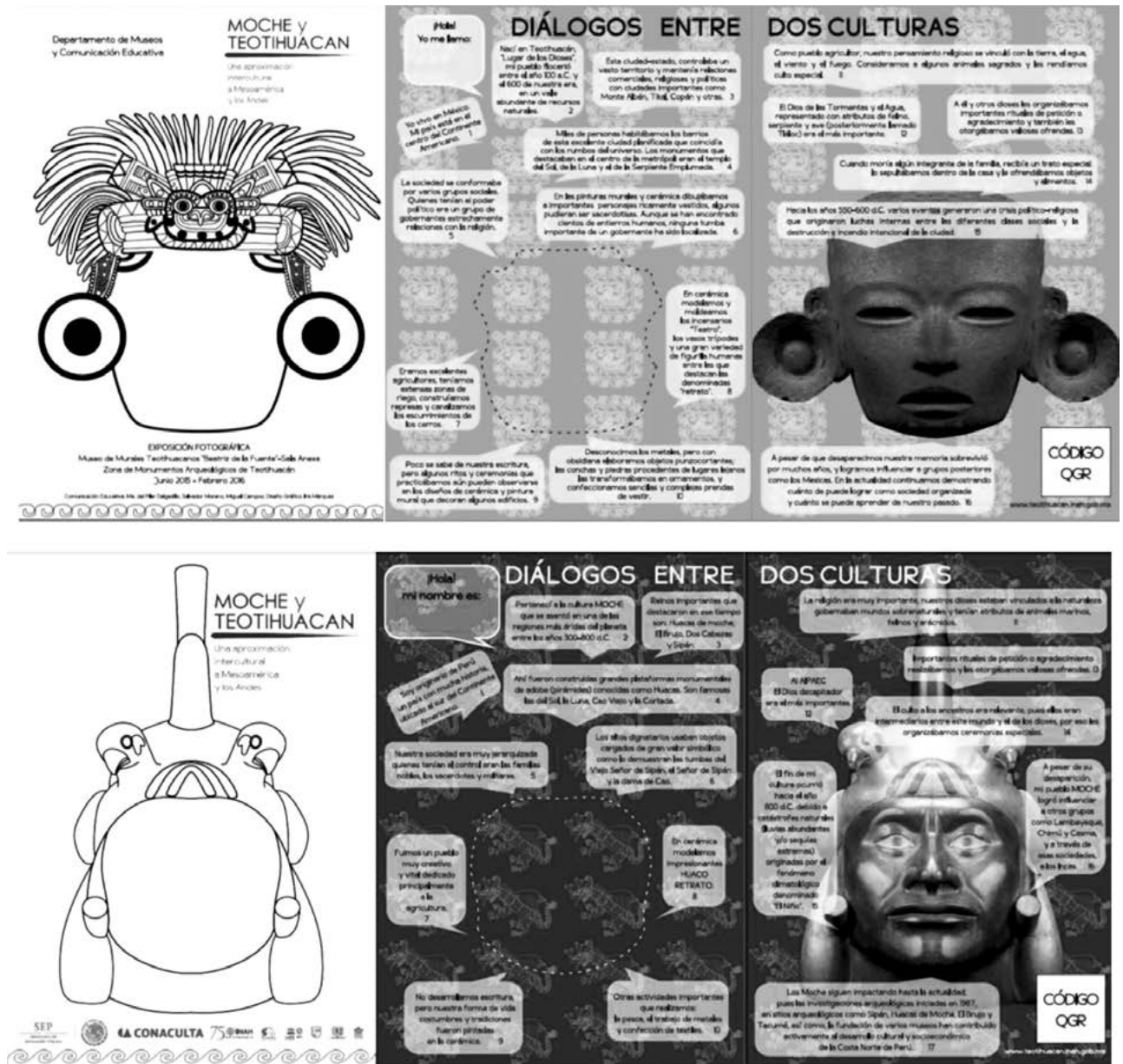


Figura 9 Panel didáctico empleado en la exposición Diagramación I. Márquez Fotografía © Proyecto Huacas de Moche

CUADRO 1. MUSEOS ARQUEOLÓGICOS DE LA COSTA NORTE PERUANA

| MUSEO | INAUGURACIÓN | FINANCIAMIENTO DE LA CONSTRUCCIÓN | RESPONSABLE DE LA GESTIÓN |
|---|--------------|---|--|
| Museo Brüning | 1966 | Gobierno peruano | MB-Ministerio de Cultura |
| Museo de Sitio Túcume | 1993-2014 | Museo Kon Tiki de Oslo-Fundación Stromme | Instituto Nacional de Cultura |
| Módulos museográficos de San José de Moro | 1998 | Fundación Bruno-PUCP-PASJIM | Proyecto San José de Moro |
| Museo Nacional Sicán | 2001 | Gobierno de Japón | MS-Ministerio de Cultura |
| Museo Tumbas Reales de Sipán | 2003 | Gobierno peruano | MTRS-Ministerio de Cultura |
| Museo de Sitio Huaca Rajada-Sipán | 2009 | Gobierno peruano | MTRS-Ministerio de Cultura |
| Museo Cao | 2009 | Fundación Wiese | Fundación Wiese-PA El Brujo |
| Museo de Sitio Huacas de Moche | 2010 | Gobierno peruano, Municipalidad Provincial de Trujillo, Barrick, S.A., Backus, S.A. | Proyecto Huacas de Moche-Ministerio de Cultura-Patronato Huacas de Moche |
| Museo de Sitio Chotuna-Chornancap | 2012 | Gobierno peruano-UE Naylamp | Ministerio de Cultura |
| Módulo museográfico de Huaca Bandera | 2012 | Gobierno peruano-UE Naylamp | Ministerio de Cultura |
| Museo Túcume | 2014 | Gobierno peruano, Plan COPESCO | Museo Túcume-Ministerio de Cultura |

Elaboró J. Gamboa, 2016

entre lo divino y lo humano estaba dedicada a la vida política y económica. Aunque el estudio de las divinidades moche aún prosigue, conocemos la existencia de dioses principales y menores, así como numerosos seres mitológicos. Esos personajes eran vistos como entidades en permanente interacción y transformación (figura 6). La exposición incluyó imágenes de las ceremonias a través de las cuales los moche buscaban propiciar la fertilidad o predecir el futuro. Entre ellas se encontraban la cacería del venado, el mascado de hojas de coca y el “juego” con pallares pintados llevados por corredores humanos representados como águilas y colibríes.

La figura y el rol de los gobernantes moche se vinculaban tanto con la propiciación de la fertilidad social y agraria como con la conducción de encuentros festivos y violentos con otras poblaciones, una situación que podía originar conflictos con los grupos agredidos o que no se consideraban correspondidos de modo adecuado (figura 7). Las imágenes de Sipán, Huacas de Moche y El Brujo demostraron cómo las capitales moche devinieron en centros de innovación de artes y tecnologías, así como lugares de consumo a gran escala de materias primas (figura 8). El registro científico de contextos funerarios moche en esos asentamientos ha permitido reconocer una amplia variedad de niveles socioeconómicos e identidades sociales de varones y mujeres, algunas con roles principales en el gobierno y el culto (Franco, 2009).

Un aspecto final de la exposición fue la transformación de Teotihuacán y los sitios moche en centros de peregrinaje para sociedades posteriores. Los aztecas vieron a Teotihuacán como el lugar donde nacieron los dioses, y acudieron allí a rendir homenaje a los ancestros y recuperar objetos que luego fueron trasladados al Templo Mayor. La herencia moche fue reconocida por los pueblos lambayeque, chimú y casma (900-1450 d.C.), y aparece en el presente en las poblaciones

indígenas y mestizas del norte peruano. El discurso museográfico finalizó con una reflexión sobre la necesidad de acercar a las nuevas generaciones al conocimiento y cuidado del patrimonio arqueológico y su uso sostenible (figuras 9 y 10). El papel de los museos en ese proceso es trascendental, pues ellos pueden ser el puente de comunicación entre las comunidades y su patrimonio, siempre y cuando reconozcan los nuevos lenguajes que éstas van configurando día tras día.³

MUSEOS DEL NORTE PERUANO

La muestra también ofreció al público mexicano un espacio de acercamiento a los museos de la costa norte de Perú. La conservación de algunos sitios patrimoniales prehispánicos y su apertura al turismo se convirtieron en metas públicas y privadas a finales de la década de 1980. En los años siguientes surgieron museos como los de Túcume, Huacas de Moche y Chotuna-Chornancap, creados mediante financiamiento estatal o multisectorial, o el Museo Cao y los módulos museográficos en San José de Moro, originados a partir de iniciativas académicas y privadas (cuadro 1). Diferenciados en origen y administración, pero con una visión compartida de manejo sostenible del patrimonio prehispánico, esos recintos se han convertido en expresiones destacadas de la nueva museografía peruana y en actores principales de los procesos locales de apropiación social del patrimonio cultural.

COMENTARIOS FINALES

La exposición fotográfica no tuvo como meta la simple reunión de imágenes, ya que sirvió para presentar divergencias entre las culturas moche y teotihuacana que, para algunos observadores, sobrepasan cualquier semejanza cultural. Esas diferencias corresponden a lógicas disímiles, visibles en aspectos como el



Figura 10 Pobladores de Lambayeque, norte de Perú
Fotografía © Carlos Wester y Museo Nacional Brüning

uso de la escritura y la centralización política en Teotihuacán, frente a la complejidad de los códigos visuales y la fragmentación sociopolítica del área moche. Otros visitantes extrajeron conclusiones distintas, más próximas al reconocimiento de un *ethos* común tanto a moches y teotihuacanos como a un número mayor de poblaciones indígenas prehispánicas y modernas del continente.

Al presentar en conjunto las características de las poblaciones de Moche y Teotihuacán buscamos acercarnos a nuestros orígenes comunes y distintos. Es una esperanza de los organizadores de la muestra que esta aproximación a la antigua América pase a formar parte de los diálogos y el análisis crítico de las nuevas generaciones de mexicanos y peruanos, y que eleve en ellos el interés de conocer y valorar la filosofía y pensamiento, las artes y los avances tecnológicos, así como los retos y las celebraciones que marcaron la vida en Mesoamérica y los Andes hace más de un milenio.

Siglos después del final de esas civilizaciones, apreciamos en ellas parte de una historia indígena y precolonial fundamental para comprender al Perú y el México modernos. Sin embargo, la continuidad de ese rol dependerá de la adopción de nuevas posiciones en torno al reconocimiento, estudio y preservación de las manifestaciones del pasado y el presente en la realidad de Latinoamérica ❖

* Zona Arqueológica de Teotihuacán, INAH

** Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, Perú

Notas

¹ México y Perú, dos naciones frecuentemente consideradas hermanas, presentan un número escaso de experiencias en colaboración museística. Un ejemplo fue la exposición *Divina y humana. Poder e influjo de la mujer precolombina*, presentada en ambos países en 2004.

² La planificación y ejecución de la exposición requirió múltiples coordinaciones entre las instituciones que prestaron sus materiales fotográficos. En el caso peruano, se contó con la colaboración de los proyectos Huacas de Moche, El Brujo y San José de Moro, así como los museos Tumbas Reales de Sipán, Larco, Nacional Brüning, el de Arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo, el Nacional Sicán, el de Túcume y el Amano. Es necesaria una mención especial para la Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington, D.C.), que permitió la reproducción de los dibujos de Donna McClelland custodiados en el Archivo Moche de esa institución.

³ El programa “Guardianes de Teotihuacán”, encabezado por la arqueóloga Elba Estrada, incorpora a diversas escuelas mexicanas en la preservación de ese sitio y forma parte de las “buenas prácticas” en la gestión de Teotihuacán reconocidas por la UNESCO.

Bibliografía

- Alva, Walter y Christopher Donnan, *Royal tombs of Sipán*, Los Ángeles, Fowler Museum of Cultural History, 1993.
- Bartolomé, Miguel, “Interculturalidad y territorialidades confrontadas en América Latina”, en *Runa*, vol. 31, núm. 1, 2010, pp. 9-29.
- Bodo, Simona, “Introduction to Pilot Projects”, en S. Bodo, K. Gibbs y M. Sani (eds.), *Museums as Places for Intercultural Dialogue: Selected Practices from Europe*, Londres, Trustees of the British Museum, 2009, pp. 26-31.
- Braun, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Abrams, 1993.
- Earle, Rebecca, “Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino en la Hispanoamérica decimonónica”, en B. González y J. Andermann (eds.), *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora (Estudios Culturales), 2006, pp. 27-56.
- Franco, Régulo, *Mochica. Los secretos de la Huaca Cao Viejo*, Lima, Fundación Wiese y Petrolera Transoceánica, 2009.
- Gamboa, Jorge, “Dedication and Termination Rituals in Southern Moche Public Architecture”, en *Latin American Antiquity*, vol. 26, núm. 1, 2015, pp. 87-105.
- Kreeps, Christina, “Foreword”, en S. Bodo, K. Gibbs y M. Sani (eds.), *Museums as Places for Intercultural Dialogue: Selected Practices from Europe*, Londres, Trustees of the British Museum, 2009, pp. 4-5.
- Pérez, Maya, “Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos”, en *Alteridades*, vol. 8, núm. 16, México, UAM-I, 1998, pp. 95-113.
- Prats, Llorenç, “Concepto y gestión del patrimonio local”, en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, 2005, pp. 17-35.
- Uceda, Santiago y Moisés Tufinio, “El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna”, en S. Uceda y E. Mujica (eds.), *Moche. Hacia el final del milenio*, t. II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Universidad Nacional de Trujillo, 2003, pp. 179-228.



Museo El Leander: estrategias y resultados de la investigación para su construcción

Cristopher Vargas*

En 2006, Venezuela conmemoró el Bicentenario de la Expedición Libertadora del Generalísimo Francisco de Miranda. A lo largo de ese año se realizaron publicaciones, exposiciones, audiovisuales, actividades académicas y culturales sobre su vida y obra para destacar su relevancia en el presente latinoamericano. Uno de estos proyectos culturales fue la construcción de una réplica a escala natural del barco insignia de la “expedición libertadora” de 1806, el *Leander*, a fin de hacer del mismo un espacio expositivo.

Para construirlo, diseñamos un conjunto de estrategias de investigación que permitieron extraer de la historiografía y los testimonios de la época datos que ayudaran a aproximarnos a su forma. La investigación de un hecho histórico para la construcción de un museo, representado en un fragmento material como lo es el barco *Leander*, permite relacionar autores y textos en el tiempo, descubrir sus perspectivas y fundamentos historiográficos utilizados para construir conjeturas que, en algunos casos puntuales, obedecen más a la creatividad que a los hallazgos registrados. Por esta razón, la información en las fuentes, en especial las secundarias, se debía contrastar y actualizar con el propósito de aproximarnos a una imagen basada en evidencias y no en especulaciones.

En las siguientes páginas mostramos algunos rasgos biográficos de Francisco de Miranda, a modo de introducción de su empresa independentista y de su relevancia para la memoria de Venezuela, además de las estrategias de investigación para producir una imagen documentada del barco y los resultados.

FRANCISCO DE MIRANDA Y LA LUCHA POR LA INDEPENDENCIA

Sebastián Francisco de Miranda nació en Caracas el 28 de marzo de 1750 y murió preso en Cádiz el 14 de julio de 1816. Participó de modo protagónico en la independencia de Estados Unidos, la Revolución francesa y en la Independencia de Venezuela. Dedicó su vida a materializar su proyecto: libertar y unir las colonias españolas americanas en una sola

república, desde México hasta Chile, en un amplio territorio que formaría una gran nación a la que bautizó con el nombre de Colombia.

Dominaba al menos cinco lenguas y viajó por varios países de Europa, Asia, África y América, donde conoció a distinguidas personalidades de la época, como Napoleón Bonaparte, George Washington, Thomas Jefferson, Catalina II de Rusia, el príncipe Grigori Potiomkin, William Pitt, Simón Bolívar, Bernardo O’Higgins y José de San Martín (Rumazo, 2007). Lo que vio en sus numerosos viajes por el mundo, así como las negociaciones que realizó a favor de la independencia latinoamericana, quedó registrado en su archivo personal, denominado “Colombeia”, conformado por 63 volúmenes y declarado por la UNESCO Memoria del Mundo en el año 2007.¹

En 1806, agotado de negociar sin éxito con Inglaterra, Francia y Estados Unidos el apoyo militar y financiero para formar un ejército libertador que iniciara la emancipación de las colonias españolas en América, Miranda decidió hacerlo con sus propios recursos y el apoyo de algunos particulares (Robertson, 1967). Para lograr su propósito, adquirió en Nueva York el barco *Leander* y reunió a una tripulación de 200 hombres, armamento de segunda mano, algunos uniformes militares, una imprenta, alimentos y pertrechos para la guerra. A grandes rasgos, el plan consistía en desembarcar en Venezuela, aumentar el número de tropas con la adhesión de los habitantes y avanzar por el continente para libertar los territorios.

La expedición mirandina de 1806, a bordo del *Leander*, es relevante para la historia de la nación venezolana porque en ésta se confeccionó y enarboló por primera vez la bandera madre tricolor –amarilla, azul y roja–, la cual es el antecedente de las actuales banderas de Ecuador, Colombia y Venezuela, pero fundamentalmente es significativa por los objetivos que perseguía, entre los cuales el más destacado era la creación de Colombia con los territorios independizados de España.

RETO DEL PROYECTO Y ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN

El desafío consistió en diseñar una réplica a escala natural de un barco de vela de finales del siglo XVIII, el *Leander*, y convertirlo en un museo público de historia para divulgar la vida y obra de Miranda, resaltar la importancia de la expedición y difundir la relevancia del proyecto mirandino de unión latinoamericana. Para construirlo, en primer lugar era necesario descubrir su arquitectura, determinar los objetos a bordo, su descripción precisa, además de identificar la función que tenían y el lugar donde podrían haberse encontrado. Por lo tanto, la investigación fue determinante para generar un perfil documentado de la nave capitana de la expedición de 1806

¿Cómo era el *Leander*? Ésta fue la pregunta que abrió la investigación documental y, a fin de responderla, la solución expedita consistía en localizar los planos del barco, pues en ellos encontraríamos su forma, sus partes y pistas de los objetos que se hallaban en su interior. En un inicio pensamos que los encontraríamos en la amplia historiografía acerca de Francisco de Miranda, en los archivos de la época o en “Columbeia”. Sin embargo, después de una detallada y amplia revisión, no logramos dar con ellos. Esto nos llevó a plantearnos otra estrategia de investigación: aproximarnos a su forma

a través de las descripciones contenidas en otras fuentes, tanto primarias como secundarias.

EL LEANDER EN LA HISTORIOGRAFÍA

El primer paso consistió en revisar un amplio universo bibliográfico y ordenarlo por año a partir de la primera publicación, con el propósito de evaluar fragmentos narrativos relacionados con el *Leander*; su origen y sus fundamentos. Así, logramos hacer una especie de genealogía de la amplia historiografía mirandina; descubrimos quiénes eran los autores originales de las interpretaciones que encontrábamos repetidas, las fuentes que usaron para crearlas, aquellas que no fueron consultadas y aquellas que repetían errores sin verificar ni corregir las aseveraciones previas. En resumen, observamos cómo y cuándo se crearon las narrativas más frecuentadas sobre la expedición, el barco y su tripulación.

Una de estas repeticiones historiográficas erradas afirma que Miranda le cambió el nombre al barco y lo nombró *Leander* en honor a su primogénito, Leandro. Al respecto sólo localizamos una fuente secundaria que se ocupaba del asunto:

[...] el nombre de “Leander” no respondía al deseo de Miranda de recordar a su hijo Leandro, como a veces se ha pretendido.



Cuadernas del *Leander*, 2011 **Fotografía** © Arturo Namens Bravo

Era una denominación muy usada entonces para barcos, tanto que en el Registro de Embarcaciones del Puerto de New York y en el lapso comprendido entre 1798 y 1828 aparecen 12 embarcaciones con tal denominación (Polanco, 2001: 187).

Respecto a los datos técnicos, los aportados por la historiografía no eran precisos; ejemplo de esto es la confusión con el tipo de barco que era el *Leander*, ya que se refieren a éste como fragata, corbeta, bergantín o goleta. Todos éstos son embarcaciones con dimensiones, diseños, funciones y usos diferentes, lo cual nos dificultaba aproximarnos a una imagen de la nave capitana de la expedición. Debido a lo anterior, continuamos con la siguiente estrategia de investigación: ubicar y revisar descripciones en las fuentes primarias.

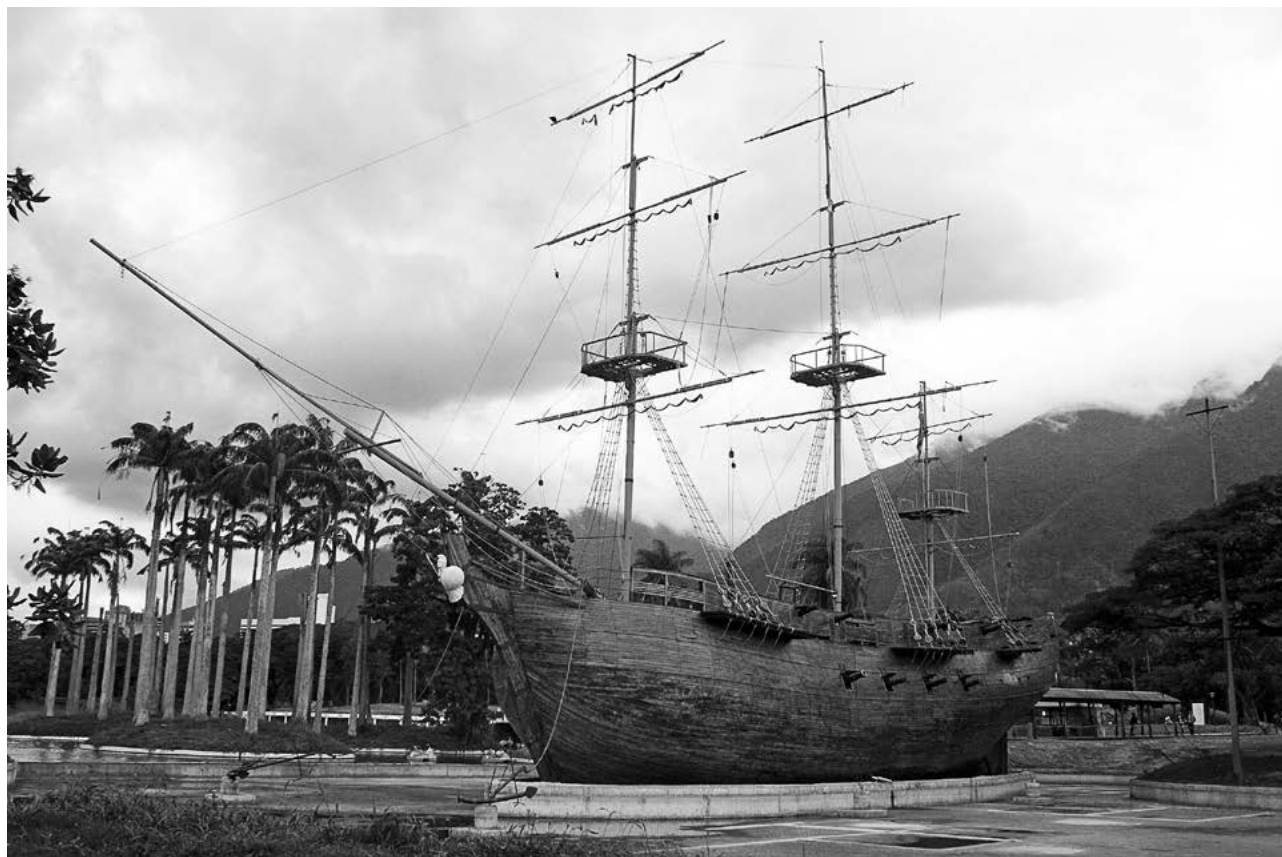
¡QUE HABLEN LOS PROTAGONISTAS!

El estudio de las fuentes primarias comenzó con las memorias y cartas que escribieron los tripulantes James Biggs (1996), John Sherman (2007), Moses Smith (2006), John Edsall (1954) y Henry Ingersol (Mondolfi, 1992), todas publicadas y citadas por historiadores. Continuamos con las declaraciones de más de 45 tripulantes (CMEHR, 2006, vol. 2), quienes fueron capturados por las autoridades realistas en el

primer intento de desembarco en 1806. Allí ubicamos datos biográficos de la tripulación, detalles de la expedición, objetivos, planes, descripciones de los pertrechos navales, objetos a bordo y las características del barco. Estos últimos testimonios no habían sido consultados por los investigadores, debido a que el acceso estuvo restringido en el Archivo General Militar de Segovia, España, hasta el año 2006.

También es preciso mencionar los testimonios de los espías Thomas Stoughton, cónsul de su majestad católica en Nueva York, y don Joseph Cobachich (*ibidem*, vol. 1), quienes siguieron de cerca los movimientos de la expedición para advertir al gobierno de la Capitanía General de Venezuela. Ellos mencionaron rasgos del *Leander* para que las autoridades realistas lo distinguieran, atacaran y apresaran.

En internet consultamos con facilidad fuentes primarias que eran de difícil acceso para los investigadores anteriores a la “era de la información”. Una de ellas es el juicio que le practicaron a los colaboradores de Miranda por armar la expedición en Nueva York (Lloyd, 1807). En ese documento aparecen los testimonios del antiguo dueño del *Leander*, Samuel Ogden, y el carpintero que lo modificó para adaptarlo a las necesidades de la expedición mirandina. Aunque sus declaraciones no pretendían describir el barco,



Vista general del Museo Barco Leander en el Parque del Este, Caracas, Venezuela, 2017 **Fotografía** © Arturo Namens Bravo



Cubierta superior **Fotografía** © Arturo Namens Bravo



Cubierta superior **Fotografía** © Arturo Namens Bravo

sino defenderse de la acusación por ayudar a preparar una expedición para invadir a una nación extranjera, la España americana, nos resultaron útiles para descubrir parte de su forma y espacios.

En las voces de los tripulantes, espías y testigos encontramos la cantidad de toneladas que podía desplazar el barco, el tipo de embarcación, el número de mástiles y sus colores, los objetos característicos a bordo, la cantidad aproximada de los cañones y su ubicación, y los espacios identificados por su función, como la cocina, la cabina y la bodega.

El tercer paso consistió en expresar los datos hallados en una imagen aproximada del barco. Era como armar un rompecabezas del cual teníamos algunas partes importantes, aunque faltaban muchas otras. En este sentido, los planos de barcos a vela de la época sirvieron como referencia para completar la información y generar una imagen del *Leander* sustentada en fuentes primarias.

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN: UNA APROXIMACIÓN A LA FORMA DEL LEANDER

Respecto al tonelaje y la cantidad de cañones del barco, una información fundamental para aproximarnos a su tamaño y forma, los testimonios de la época resultaron de utilidad para

la investigación porque ofrecían datos con diferencias mínimas entre sí que podían relacionarse.

Thomas Stoughton fue el principal espía de las operaciones mirandinas en el puerto de Nueva York, y el 30 de enero de 1806 comunicó que el barco de Miranda podía desplazar 210 toneladas y que tenía acoplados 18 cañones (CMEHR, 2006, vol. 1: 97). En el mismo año, don Joseph Cobachich, otro espía español, siguió muy de cerca los pasos de la expedición: en el diario que le envió al capitán general de la Capitanía de Venezuela, Manuel Guevara y Vasconcelos, describió el *Leander* de modo que las autoridades realistas lo reconocieran y capturaran: “Era de 160 toneladas de peso, su arboladura alta y derecha y los palos estaban pintados de amarillo. La figura de proa aparentaba un guerrero pintado de blanco y estaba armada con 16 cañones, todos sobre cubierta” (*ibidem*: 103). Para el tripulante James Biggs (1996: 6), “el *Leandro* es un barco de cerca de 200 toneladas de capacidad”, y tenía 16 cañones acoplados. Juan Scoth, un tripulante capturado por las autoridades realistas, también afirmó que estaba “armada de 16 cañones de nueve libras, según cree, y que por oídas supo que en la bodega existían otras dos piezas de artillería de bronce y no sabe si del mismo calibre” (CMEHR, 2006, vol. 2: 425).

Una fuente importante para esta investigación fue un extracto del *United Service Journal* (Edsall, 1954), en el cual se publicaron las memorias de un oficial a bordo del buque inglés *Cleopatra*, el cual interceptó en alta mar al *Leander* en febrero de 1806 y lo inspeccionó para descartar que se tratara de un corsario francés. En la descripción del oficial que subió al barco se anotó: “Se trataba de una espaciosa y fina corbeta que montaba de diez y ocho a veinte cañones, bajo el pabellón americano y llamada el *Leandro*” (*ibidem*: 113-114).

Al buscar barcos de la época con tonelajes, cañones y arboladura similares a los datos citados, encontramos dos que coinciden con estas características. El primero es el *HMS Bounty*, de la armada inglesa, el cual era un mercante armado que desplazaba 220 toneladas, poseía 14 cañones livianos sobre cubierta y tres palos o mástiles; su eslora (largo) era de 27.7 m y su manga (ancho), de 7.4 m. El segundo es la fragata española *Santiago Apóstol*, también un mercante que desplazaba 224 toneladas, contaba con amplias bodegas, tenía tres palos, su eslora medía 29.8 m y su manga, 7.75 m (Vivas, 1998: 119).

Estos barcos asimismo coinciden con el *Leander* en su función mercante, la cual ejercía antes de ser adquirido por Miranda. Según el tripulante John Sherman (2007: 39), “[...] iba equipado desde hacía tiempo con aparejos de guerra, pues se encontraba al servicio del señor Ogden en el comercio de contrabando entre New York y Santo Domingo”. Para la época era normal y necesario equipar los barcos mercantes con

cañones, mosquetes, municiones, espadas y pólvora para que pudieran defenderse de los corsarios franceses que merodeaban los mares.

De acuerdo con las fuentes citadas, el *Leander* podía desplazar entre 160 y 220 toneladas, y en su cubierta principal tenía entre 16 y 18 cañones de nueve libras.² No se trataba de un barco diseñado para operaciones bélicas, sino para el comercio, un aspecto que sugiere que contaba con una bodega amplia para colocar y movilizar la mercancía.

La suma de los datos citados, junto con otros que no anotamos aquí por razones de espacio, permitió generar una imagen documentada de la embarcación. Como resultado, determinamos que el *Leander* fue una corbeta mercante, probablemente construida a finales del siglo XVIII, con una capacidad aproximada de 200 toneladas, una eslora de entre 26 y 30 m de longitud y manga de entre 7 y 9 m. Tenía dos puentes, cocina, una amplia bodega y unos pequeños camarotes para los oficiales de mayor rango. Su arboladura consistía en tres palos o mástiles de color amarillo, suficientes para hacer de éste una nave veloz. En el puente principal se podían acoplar entre 16 y 20 cañones ligeros, y en la punta de la corbeta había un mascarón de proa con la figura de un guerrero.

El *Leander* era un barco comerciante común y corriente de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y entre los de su clase podemos considerarlo como uno mediano, aunque si lo comparamos con los diseñados para la guerra saltaría a la vista que era pequeño y modesto.³

A MANERA DE CONCLUSIÓN: EL LEANDER, UN MUSEO DE HISTORIA

Culminada la investigación, nos percatamos de que hacer una réplica exacta y fiel del barco de Miranda era una tarea casi imposible aun si hubiéramos encontrado los planos. La primera razón, como lo afirmó el historiador naval Gerardo Vivas Pineda (en una entrevista realizada por mí en 2009), se debe a que en siglos pasados, cuando se construían los barcos, se hacían modificaciones a la arquitectura sobre la marcha, las cuales no quedaban registradas. La segunda razón es que fue modificado cuando seguía en manos de Samuel Ogden, su antiguo propietario, y no encontramos registro de todas las reformas. La tercera razón es porque este nuevo *Leander*, construido en el siglo XXI y ubicado fuera del agua, fungiendo como un museo de historia, reúne un conjunto de soluciones estructurales para mejorar la experiencia de los públicos a bordo y facilitar el proceso de aprendizaje en un ambiente que permite experimentar cómo era la vida cotidiana a bordo y las dificultades que tuvo la tripulación para concretar los objetivos que perseguía la expedición libertadora de 1806.

Por último, el trabajo de un equipo multidisciplinario con profesionales de la antropología, la historia, la

educación, la arquitectura y la ingeniería naval, junto con especialistas en arte, museos y museografía, facilitaron la materialización del *Leander* en el Parque Generalísimo Francisco de Miranda, en la ciudad de Caracas, inaugurado el 12 de octubre de 2011. Se trata de un barco de vela construido en madera de teca y algarrobo; mide aproximadamente 33 m de eslora, 8 m de manga, y tiene tres mástiles, un sótano (bodega) y tres niveles (cubiertas).

En el interior se ubican reproducciones didácticas de los objetos descritos por los tripulantes, en especial aquéllos característicos de la expedición, como la imprenta usada para multiplicar proclamas que animaban a la independencia; el banco del sastre, encargado de confeccionar la bandera tricolor y los uniformes militares, y el armero, que junto con sus ayudantes reparaba las pistolas, espadas y sables de la tripulación, los cañones y la cocina, entre otros. ✦

* Estudiante de maestría, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH



Cubierta inferior **Fotografía** © Arturo Namens Bravo



Reproducción de la bandera tricolor que se confeccionó y enarboló por primera vez a bordo del barco *Leander* y que fue antecedente de las banderas de Ecuador, Colombia y Venezuela **Fotografía** © Arturo Namens Bravo



Mascarón de proa, 2017 **Fotografía** © Arturo Namens Bravo

Notas

¹ El archivo “Colombeia” se puede consultar en línea [<http://www.franciscodemiranda.org/colombeia>].

² Respecto a la variación de la cantidad de cañones que tenía el barco acoplado, la razón puede residir en el día que los testigos lo describieron; es probable que los movieran de posición o que hubiera dos guardados y no todos conocieran su existencia.

³ A finales del siglo XVIII existían barcos de guerra como el *HMS Victory*, de 104 cañones, con un desplazamiento de 3556 toneladas, o el *USS Constitution*, de 44 cañones y 2200 toneladas. El *Leander* era de aproximadamente 18 cañones y 200 toneladas.

Bibliografía

Biggs, J., *Historia del intento de don Francisco de Miranda para efectuar una revolución en Sur América*, Los Teques, Academia Nacional de la Historia/Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos, 1996.

Comisión Metropolitana para el Estudio de la Historia Regional (CMEHR) (ed.), *De Ocumare a Segovia: juicio militar a los expedicionarios mirandinos, 1806*, 2 vols., Caracas, Alcaldía Mayor de Caracas, 2006.

Edsall, J., *Memoria de un recluta de la expedición mirandina*, Caracas, Garrido, 1954.

Lloyd, T., *The Trials of William S. Smith and Samuel G. Ogden for Misdemeanours*, Nueva York, I. Riley and Co., 1807, en línea [<http://goo.gl/cJTVv9>], consultado el 9 de enero de 2017.

Mondolfi, E. (ed. y trad.), *Testigos norteamericanos de la expedición de Miranda, John Sherman, Moses Smith, Henry Ingersoll*, San Cristóbal, Monte Ávila/Centro Venezolano Americano, 1992.

Polanco, T., *Miranda, ¿Ulises, don Juan o don Quijote?*, Miranda, Gobernación del Estado Miranda, 2001.

Robertson, W., *La vida de Miranda*, Caracas, Banco Industrial de Venezuela, 1967.

Rumazo, A., *Francisco de Miranda, protólíder de la Independencia americana*, Caracas, Presidencia de la República, 2007.

Sherman, J., *Relación general de la expedición de Miranda*, Los Teques, Apuntes Culturales (Historia), 2007.

Smith, M., *Las aventuras y sufrimientos de Moses Smith*, Puerto Cabello, Corporación ASM, 2006.

Vivas, G., *La aventura naval de la Compañía Guipuzcoana de Caracas*, Caracas, Fundación Polar, 1998.

Semblanza de la arquitecta Yani González de Herreman¹

Carlos Vázquez Olvera*

En el otorgamiento del Reconocimiento ICOM que hoy nos congrega, iniciaremos este breve recorrido con los riesgos de omisión que ello implica. En 1959, Yani inició sus estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), para concluirlos en 1965. Prácticamente una década después regresó a ella para estudiar la maestría en historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras, y otra década más de trabajo la llevó al entonces Centro de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete (hoy ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), para cursar la maestría en museografía.

Considero que su despunte y oportunidad para aplicar sus conocimientos los tuvo en la segunda mitad de la década de 1960, en el recién inaugurado Museo Nacional de las Culturas (MNC), dependencia del INAH, institución en la que llegó a ocupar la Jefatura de Museografía entre 1968 y 1971, en el diseño de proyectos museográficos y su realización en las salas permanentes, entre las que destacan la del Sureste de Asia (1967) y la de Unión de Repúblicas Soviéticas (1969). Allí mismo tuvo la oportunidad de montar 43 exposiciones temporales.

En la década de 1970 su trabajo se intensificó a la par de su consolidación. A principios de ésta, como parte del equipo de profesionales del INAH que fue creando y desarrollando su red de museos, ocupó una jefatura de museografía en el entonces Departamento de Museos Regionales, y como coordinadora de Proyectos del Departamento de Planeación e Instalación de Museos proyectó, planeó, diseñó y coordinó la realización de los guiones, además de

dirigir el montaje de las salas Arqueología, Joyas de Monte Albán, Etnohistoria e Historia de la Orden Dominicana, en el Museo Regional de Oaxaca, así como las salas permanentes del ex convento de Cuitzeo, y las de Arqueología y Ecología en el Museo Regional Puebla-Tlaxcala. En esta misma institución fue comisionada a la Dirección de Monumentos Históricos y, al cierre de esta década, nombrada jefa de la Sección de Proyectos Museológicos en el MNC.

A principios de la década de 1980 inició otra de sus especialidades, al ser nombrada subdirectora del Museo de Historia Natural en la Ciudad de México, donde llegó a ser directora. Este museo le dio la oportunidad de participar en 160 exposiciones temporales. En esos años, y dentro de la especialidad, participó en proyectos como el del Museo del Canal de Panamá (UNESCO, 1983); el Museo Regional de Ciencias Naturales de Nuevo León; el Parque



Retrato de Yani Herreman tomado por su hijo **Fotografía** © Ariel Herreman

Niños Héroe; el Museo Parque Nacional Tulum; la Dirección General de Parques, Reservas y Áreas Ecológicas Protegidas de la Subsecretaría de Ecología (SEDUE); el Centro de Ciencia y Tecnología y el Planetario Severo Díaz Galindo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt); en la presidencia municipal de Guadalajara, Jalisco, y en la propuesta para el Museo de Historia Natural de la ciudad de Mérida, Yucatán, entre otros.

Otra de sus especialidades se consolidó en la década de 1990, cuando realizó la programación arquitectónica para los museos José María Velasco, en Toluca, Estado de México; el de las Aves de México, en Saltillo, Coahuila; el Centro de Difusión de la Ciencia y la Tecnología Tezozómoc del Instituto Politécnico Nacional (IPN); el Museo Zoológico y el Museo de Paleontología del Instituto de Historia Natural de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, y la Asesoría en el estudio urbano y adaptación museográfica para la Galería Nacional de Arte, en Barbados.

Como docente, su participación en instituciones de educación y museos ha sido amplia. A lo largo de los años ha transmitido sus conocimientos y experiencia en el Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, México-OEA –hoy ENCRYM–, en la maestría en Museología; en el Centro de Conser-

vación del Ministerio de Cultura de La Habana, Cuba; en Triumus, Río de Janeiro, Brasil; en el Museo de Arte Moderno de Caracas, Venezuela; en el Diplomado de Arquitectura de Interiores de la División de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, y el Instituto Riva Agüero de la Universidad Católica Pontificia de Perú.

De su trayectoria en reuniones académicas, promoción de la cultura y publicaciones tanto en México como en el extranjero, destaca por haber sido fundadora de la revista *De Museos*, coordinadora y editora de los *Cuadernos de los Museos* del Comité Nacional México del ICOM, fundadora de la publicación de la Organización Regional del ICOM para América Latina y el Caribe, ICOM/LAC “Chasky”, y coordinadora de los números 164 y 194 de *MUSEUM*, revista trimestral de la UNESCO, París, dedicados a la arquitectura de museos y museos y turismo, respectivamente.

Para cerrar con broche de oro, dejó hasta el último su participación en el desarrollo y la consolidación de nuestro ICOM: ha sido miembro de la Mesa Directiva del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas (ICAMT, 1978); del Comité de Resoluciones del ICOM Internacional, XII Conferencia General del ICOM (Londres, Inglaterra, 1983); de la Comisión de Ética del ICOM Internacional; del Comi-

té Consultivo del ICOM Internacional; del Consejo Editorial de *Museum International*, revista trimestral de la UNESCO; del Comité de Formación de Personal del ICOM (1992); del Comité Internacional de Educación y Acción Cultural (1992) y del Comité de Deontología del ICOM (1996-1997).

De igual manera ha participado como coordinadora en el Primer Coloquio Nacional de Museos realizado en el Museo Tecnológico de la CFE (Ciudad de México, 1978); III Coloquio Nacional de Museos (Morelia, Michoacán, 1984); VI Coloquio Nacional de Museos (Guadalajara, Jalisco, 1987); I Coloquio Regional del Consejo Internacional de Museos para Países de América Latina y el Caribe (Guadalajara, Jalisco, 1987); VII Coloquio Nacional de Museos (Puebla, 1989); Semana Internacional de los Museos (1988-1991); Grupo de Trabajo Sobre los Beneficios del ICOM (1990-1993), y el Proyecto Interregional del Consejo Ejecutivo.

Entre los cargos que ha ocupado, podemos mencionar el de secretaria del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas (1980-1983) y del Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Museos (ICOM, 1983-1986); presidenta del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas (ICAMT, 1983-1989); presidenta fundadora de la Organización Regional de América Latina y el Caribe del ICOM; secretaria ejecutiva del Secretariado del ICOM para países de América Latina y el Caribe (1983-1989); IV Coloquio Nacional de Museos (Villahermosa, Tabasco; 1986); Comité del Programa del ICOM Internacional; XIV Conferencia Internacional de Museos (Buenos Aires, Argentina, 1986), y de la Reunión de Trabajo Triannual del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas (ICAMT, Viborg, Dinamarca, 1987).

FACEBOOK



Gaceta de Museos

TWITTER



@gacetademuseos

SÍGUENOS

Asimismo fue vicepresidenta de la XV Conferencia General del ICOM en La Haya (Países Bajos; 1989), ex officio del Consejo Internacional de Museos (ICAMT-ICOM) y del Consejo Ejecutivo del Consejo Internacional de Museos (ICOM/UNESCO).

Por todo esto y mucho más, felicidades, Yani, por tu merecido Reconocimiento ICOM 2016, y qué mejor contexto entre colegas y amigos para celebrar tus 50 años de trayectoria en el campo de los museos.

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Nota

¹ El presente texto es parte del discurso de entrega del Reconocimiento ICOM 2016 a Yani González de Herreman durante la ceremonia llevada a cabo en el Museo Rufino Tamayo, el pasado 28 de noviembre de 2016.

Noticia. *In memoriam* Esperanza Muñoz

Al iniciarse este 2017, muchos de los trabajadores del INAH recibimos con sorpresa y azoro la lamentable noticia del fallecimiento de nuestra compañera de trabajo Esperanza Muñoz Santiago, ocurrida el 17 de diciembre de 2016. Esperanza ocupaba el puesto de subdirectora de Promoción Editorial y Cultural de la Coordinación Nacional de Difusión (CND) de nuestra institución. Sin embargo, muchos de nosotros la conocimos en nuestro propio centro de trabajo y la encontrábamos frecuentemente al visitar universidades, museos y otros centros académicos, ya que la naturaleza de su trabajo implicaba una presencia que parecía requerir del don de la ubicuidad.

Caracterizaba a Esperanza una actitud profesional, entregada, cálida y amable en el trato con autores, presentadores de



Esperanza Muñoz

libros y encargados de difusión. Muchos tuvimos la oportunidad de contar con ella como guía y apoyo para las actividades que organizaba la CND y compartir los preparativos y nerviosismo que siempre aparecen antes de la presentación de los resultados de nuestro trabajo. Ella contribuyó a que esos años transcurrieran de manera feliz.

Sabemos que, para brindarnos esa compañía y apoyo, en muchas ocasiones familiares y amigos la acompañaban a

los eventos, cuando coincidían con días de asueto.

El comité editorial de **GACETA DE MUSEOS** y –estamos seguros– también muchos de los trabajadores del INAH que tuvimos la suerte de convivir con ella, agradecemos la contribución de Esperanza Muñoz a la importante tarea de difundir nuestro conocimiento sobre el patrimonio cultural y conservaremos su recuerdo con cariño (*nota de la editora*) ✦

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 del 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, a fin de anclarlos a la plataforma de Mediateca del INAH.
- Las notas bibliográficas dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán a pie de página.
- Sólo la bibliografía citada se incluirá al final del texto.
- Las notas a pie de página deberán llevar una secuencia numérica e insertarse 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*, en línea [<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>], consulta: 26 de febrero de 2010.

IMÁGENES

- Se imprimen en blanco y negro; sin embargo, solicitamos que las imágenes que tengan a color nos las envíen sin modificaciones para que nuestro fotógrafo 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.
- Profesión y actividad actual.
- Correo electrónico.

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



Fotografía © Ignacia Vidal Gutiérrez, Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Secretaría de Cultura-MEX: 0539-052

Salón núm. 1 del Departamento de Etnografía Aborígen, dedicado a las artes e industrias etnográficas, ca. 1924

Thalía Montes Recinas*

El registro fotográfico de textiles, baúles, guajes y bateas, estas últimas exhibidas en trasteros de madera, corresponde a la primera de siete salas con que contaba para la década de 1920 el Departamento de Etnografía Aborígen, perteneciente al entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Para el director del museo en aquel momento, Luis Castillo Ledón, en el departamento se desarrollaban estudios bajo diversos aspectos de las etnias que habitaban el país, y para su exhibición se procuró mostrar la influencia ejercida por los españoles. Así, se presentaban por grupos étnicos las colecciones de trastos, utensilios, prendas de indumentaria, pertrechos de guerra, así como pinturas y fotografías de tipos indígenas y una serie de mapas etnográficos.

En el Museo Nacional, institución antecesora de la arriba mencionada, ubicado en el número 13 de la calle de Moneda, en el centro de la Ciudad de México, en 1887 se creó la Sección de Etnografía. Ocho años más tarde, al contar con presupuesto propio y exhibir en forma ordenada la colección de piezas provenientes de los grupos étnicos de México y extranjeros, se le asignó la categoría de departamento. En 1910, como parte de las Fiestas del Centenario de la Independencia de México, tras un proceso de reestructuración, el museo fue reinaugurado y el departamento fue nombrado de Etnología Aborígen.

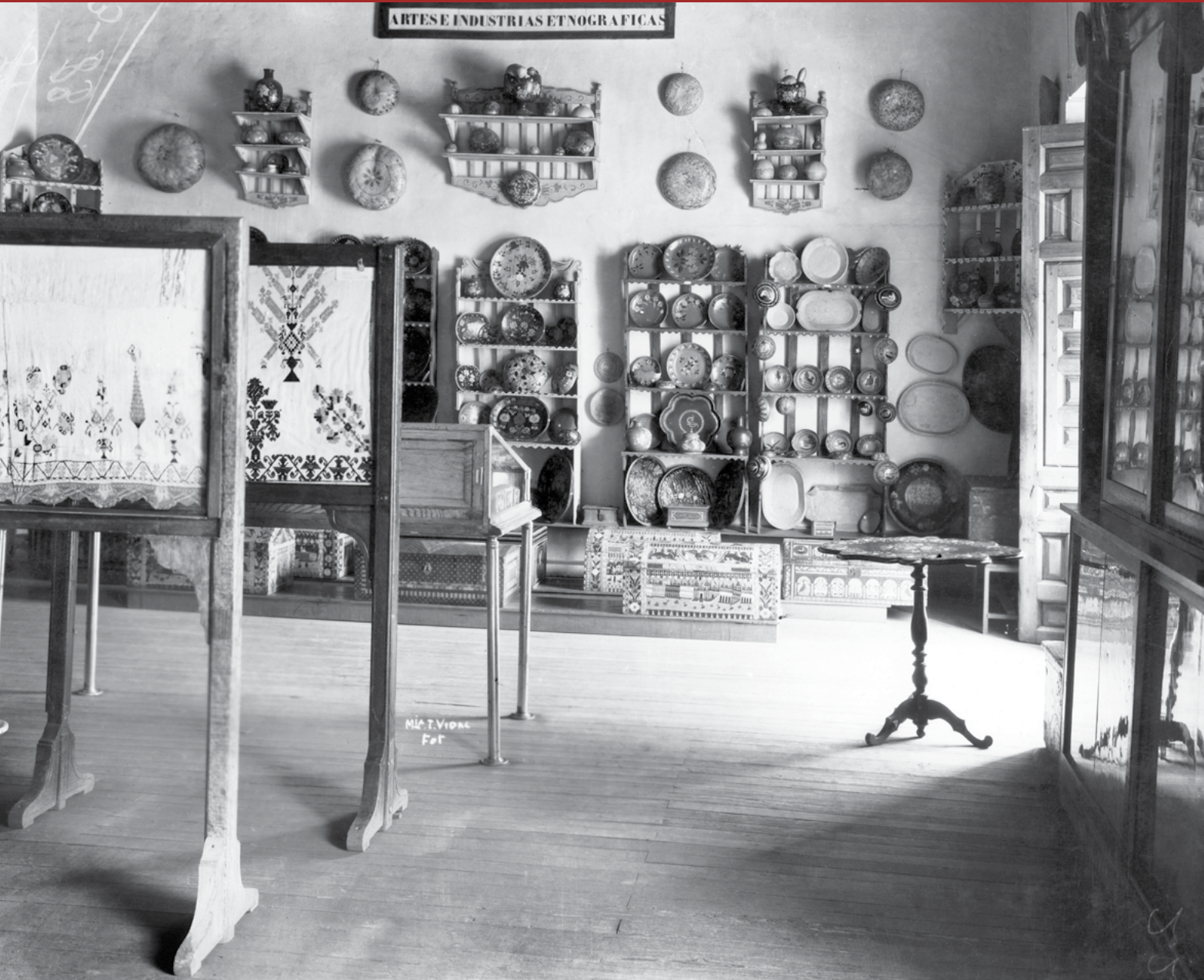
Las investigaciones, publicaciones y el trabajo de recolección de piezas estuvo a cargo de estudiosos de la talla del médico Nicolás León Calderón (1859-1929), quien ingresó al

Museo Nacional en 1899 para encabezar los estudios de los pueblos indígenas; su labor fue realmente prolifera, y entre sus obras se encuentra *Familias lingüísticas de México. Carta lingüística de México y sinopsis de sus familias, idiomas y dialectos*. En 1904 se abrió la clase de etnología, de la cual fue profesor junto con el ingeniero y abogado Manuel Orozco y Berra (1816-1881). Este último dirigió el museo en 1864, año en que publicó su obra *Historia de la geografía en México. Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México*.

El ingeniero Antonio García Cubas (1832-1912) se basó en los trabajos de León y de Orozco y Berra para elaborar el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), obra compuesta por 13 mapas, donde se presentan datos geográficos, económicos, políticos y demográficos, así como de minería y arqueología. Para su elaboración se contó con la mano diestra de pintores y dibujantes como Félix Parra y Francisco Mendoza.

Estamos a un siglo de la participación de Andrés Molina Enríquez (1868-1949) en el Congreso Constituyente, cuya influencia fue determinante en la redacción del artículo 27 constitucional, relativo al tema agrario. Él encabezó la clase de etnología, al lado de Miguel Othón de Mendizábal (1890-1945) y Rubén M. Campos (1976-1945), este último iniciador de los estudios de folclore en México ❖

* Museo Nacional de Historia, INAH



GACETA DE MUSEOS

Salón núm. 1 del Departamento de Etnografía Aborigen,
dedicado a las artes e industrias etnográficas, *ca.* 1924

© IGNACIA VIDAL GUTIÉRREZ, FOTOTECA CONSTANTINO REYES-VALERIO,
CNMH-INAH-SECRETARÍA DE CULTURA-MEX: 0539-052