

HACER HISTORIA EN LOS MUSEOS

Facebook y Twitter como herramientas de difusión
Moctezuma en el Museo Británico

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidenta Consuelo Sáizar

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Alfonso de María y Campos

Secretario Técnico

Miguel Ángel Echegaray

Secretario Administrativo

Eugenio Reza

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Arturo Cortés

Directora de Exposiciones

Miriam Kaiser

Director de Museos

Miguel Ángel Vázquez

Subdirectora de Investigación y Curaduría

Cora Falero Ruiz

Coordinador Nacional de Difusión

Benito Taibo

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla

Fernando Félix

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Miriam Kaiser

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

Coordinación del número Denise Hellion

Fotógrafo Gliserio Castañeda

Asistente editorial Cristina Martínez Salazar

Edición y diseño Raccorta

Portada Museo de Historia Natural

© Sinafo-INAH, FN, México, inv. 186102.



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 53, agosto-noviembre de 2012, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102. ISSN: 1870-5650. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Offset Rebosán, S.A. de C.V., Av. Acueducto 115, Col. San Lorenzo Huipulco, Deleg. Tlalpan, C.P. 14370, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 28 de septiembre de 2012 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Sumario

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 02 | Los museos como lugares de memoria
<i>Jesús Antonio Machuca</i> | 37 | Museo Théo Brandão:
un lugar de encuentro con el folclore
y la antropología en Alagoas, Brasil
<i>Siloé Soares de Amorim</i> |
| 08 | Un bello mural acosado por los sismos
<i>Tomás Zurian</i> | 46 | Un perfil para el museo:
¿son Facebook y Twitter las nuevas
herramientas para la difusión?
<i>Cristina Martínez Salazar</i> |
| 12 | Usos y lecturas de un mural: 50 años de
<i>El retablo de la Independencia</i>
de Juan O’Gorman
<i>R. Chávez Mora, G. Enciso Pérez, M. L. López
Camacho, M. Montaña Alcántara, T. Montes Recinas,
S. Rueda Smithers y M. E. Eugenia Santos Pérez</i> | 53 | Moctezuma en el Museo Británico.
Estrategias alternativas de difusión para
las exposiciones temporales
<i>Alejandra Barajas</i> |
| 19 | Arqueología del Memorial del 68: cómo
y por qué reconstruir la historia detrás
de los museos de historia
<i>Cintia Velázquez Marroni</i> | 60 | Piedra del Sol en el humor
<i>Denise Hellion</i> |
| 27 | Museo del Templo Mayor: 25 años
exhibiendo el pasado
<i>David García Aguirre</i> | 62 | Sexagésimo aniversario del Museo Regional
Potosino |
| 32 | Narrativa y museología. Sala de arte
africano tradicional en el Museo Pedro
Coronel, Zacatecas
<i>José Luis Punzo Díaz</i> | 63 | Re-conociendo los museos de México:
Museo de la Mujer
<i>Silvana Gesualdo</i> |
| | | 64 | Tienda del Museo Nacional
<i>Denise Hellion</i> |

PRESENTACIÓN

Este número se dedica a reflexionar sobre la historia hecha en los museos. La ambigüedad del término y sus múltiples posibilidades se refleja en la inclusión de artículos. La respuesta a la convocatoria fue diversa y favorable. Es necesario hacer la historia de los museos en México. Sin embargo, para abordar el tema se puede invitar a la reflexión sobre los nuevos sentidos de llevarla a cabo. La renovación crítica de la disciplina académica repercute también en las interrogantes históricas que deben abordarse en los recintos dedicados a esta materia. La divulgación de nuevos enfoques, temas y las múltiples cuestiones que desde el presente realizamos al pasado se localizan en el quehacer de los museos enfocados en la historia y la antropología, pero también existe una escasa recuperación de la memoria de los participantes en los procesos museográficos. La premura prioritaria es la apertura de exhibiciones y en pocos recintos se realiza un esfuerzo constante de recopilar la documentación vasta y diversa que se genera durante los procesos. La memoria de los colectivos de trabajo, los recuerdos de los visitantes, algunos textos dispersos, todavía se hallan en espera de que los historiadores construyan nuevos relatos de los museos. Algunos acercamientos a las estrategias para escribir esta historia se recorren en estas páginas. La particularidad de cada fragmento de esta compleja actividad se presenta en este número 53, que esperamos sea una invitación para hacer del trabajo museístico un tema para la historia.

Denise Hellion



Los museos como lugares de memoria

Jesús Antonio Machuca*

Los museos del mundo reúnen un conjunto heteróclito de elementos que organizan muchas veces como un testimonio que se estructura de modo sintáctico. Producen, en efecto, formas discursivas mediante objetos, como lo hacían de manera paródica los miembros de la Gran Academia de Lagado, personajes del *Gulliver* de Jonathan Swift, obligados a cargar sacos repletos de los más diversos artefactos, que extraían en cada oportunidad para mostrar el utensilio correspondiente a la palabra o el concepto al que querían referirse. De esta manera (inversamente al *performance* lingüístico)¹ *hacían palabras con las cosas*.

Para organizar el discurso museográfico también se procede sobre los objetos e imágenes, pero sus recursos se amplían hacia la creación de atmósferas y ambientes con el objeto de producir sentidos o las condiciones para generarlos, si bien cada vez con menos pretensión para inducirlos (algo en especial notorio en los museos de arte contemporáneo).

Los museos rescatan y preservan elementos arrebatados con el flujo del tiempo y cumplen con ello una necesidad de la *memoria colectiva*. Una imagen extrema de la constatación del vacío que dejan tras su paso las vicisitudes humanas sin memoria ha sido mostrada en el panorama desolado de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, donde aparecen de modo incesante las imágenes y escenas fantasmales de personajes que la habitaron en una secuencia sin término, como en una proyección sin espectadores; una memoria sin sujeto que se reanuda de manera interminable. Esa reminiscencia hace que se acentúe, recrudescida, la sensación y la certeza de la *desaparición*.

Ante una suerte tal, la memoria representa, en contraste, la presencia y actividad de una subjetividad estimulada, así como en las *representaciones sociales*, mediante las cuales los acontecimientos se transfiguran en lo que los historiadores constatan como *ficciones históricas*. Hay una discusión sobre el hecho de que el sesgo o el *plus* de imaginario que expresa la *memoria colectiva* es aquello por lo que un hecho acontecido (vivido o transmitido) adquiere sentido. El aspecto dramático de los hechos es también algo con que la *memoria* se vincula estrechamente.

LOS MUSEOS Y LA MEMORIA

Pero ¿cómo puede preservarse la *memoria* sin un objeto o lugar que sirva como referente? En los museos se ha manifestado la preocupación por el aspecto temporal y la disposición de los bienes en un determinado espacio. En ese sentido son un soporte de la memoria. Y hoy se incluyen elementos virtuales, de manera que la percepción subjetiva tiende a revivir la presencia y los acontecimientos en las modulaciones más variadas, asociando incluso e integrando en la ima-

gen de esa representación los *espacios* museísticos acondicionados *ex profeso*. Estos ámbitos museísticos devienen asimismo en soportes (y marcos) de imágenes mnemónicas, como los propios ingredientes de la imaginación evocada.

Por otra parte, algunos *lugares de memoria* se han convertido en museos. No deja de resultar algo extraño que el *objeto* por salvaguardar se convierta en el medio de su propia preservación. Sin duda, esto viene a ser una forma de la recursividad que se produce de manera tan acentuada en la época actual. Así sucede, por ejemplo, en el centro carcelario que se ubica en el extremo del continente africano donde estuvo recluido Nelson Mandela. Se ha generado polémica en torno a la conversión de este sitio en lugar de curiosidad turística,² porque alude a la memoria de lo ignominioso y se convierte en un monumento paradójico, donde tal ignominia deviene memorable y, pese a todo, adquiere un valor emblemático.

Es también el caso de otros lugares que han sido el escenario de numerosos acontecimientos. Está, por ejemplo, el museo al que se refiere Marc Augé (2003) junto al Muro de Berlín, y desde luego Auschwitz y Buchenwald. Muchos lugares de memoria lo son de acontecimientos que a la vez quisiéramos que nunca hubieran sucedido y cuyo testimonio (incluyendo a sus portadores) se propusieron borrar de forma metódica sus perpetradores.

No es circunstancial, sino más bien casi por regla, el hecho de que muchos museos se instalen en los propios *lugares de memoria*. En México están, por ejemplo, el museo del Ex Convento de Churubusco, el de Chapultepec, el Fuerte de Loreto en Puebla, el Fuerte de San Diego en el puerto de Acapulco o el Museo de la Bufo en Zacatecas. En todos ellos han acontecido hechos sangrientos, pérdidas humanas; son lugares de sacrificio, de reminiscencias traumáticas. ¿Querrá ello decir algo con respecto del carácter sacrificial que tendrían la mayor parte de los *lugares de memoria*, como lo que Alois Riegl (1987) señalaba sobre el carácter fúnebre de los monumentos?

La preocupación por la *memoria* ha sido el objeto de numerosos estudiosos como Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov, quienes han abordado distintas vertientes de la misma.

Más allá de la necesaria coherencia narrativa, un desafío más que enfrentan los museos es la no menos desconcertante revelación sobre la contraposición que Pierre Nora (2008) ha establecido entre *memoria* e *historia*, consideradas por tradición como complementarias. Esto coloca a los museos ante dos intencionalidades, propósitos y modos de relacionarse con la realidad y el pasado.

La *memoria* es una propiedad y recurso de la conciencia individual y colectiva mediante la cual se recupera el pasado. Responde también a la necesidad de imaginar y actualizar un pasado cuya atadura se sanciona y confirma en función del presente. Mediante la memoria se evocan los sucesos que han tenido efecto en *lugares* donde se preserva alguna huella de los acontecimientos y momentos vividos.

La *historia*, como señala Nora, se distingue y hasta se contrapone a la *memoria*, pero se instala en los lugares que suelen ser de su dominio, como si necesitara de su *aura* prestigiosa.

La intención es quizá que el museo se asimile e integre de manera plena al significado del lugar. Pero éste tiene su propia especificidad histórica y funcional. Una de las interrogantes que surgen a ese respecto es si los museos se inclinarán más por el lado que favorece a la *historia* o, por el contrario, optarán por el de las reivindicaciones de la *memoria*, al abrirse a la corriente y tendencia que impulsan con voluntad de *historicidad* hacia su recuperación. Y si esto es así, ¿cuál sería su papel? ¿Cómo conciliaría su obligación con respecto a la comprobación histórica, por un lado, y la importancia que amerita el hecho de tomar en cuenta la realidad vivida en el nivel de los hechos sociales?

Una de las maneras de hacer que los museos respondan al reto de la memoria ha sido su establecimiento en los propios lugares de los acontecimientos significativos. Quizá porque también –y de manera que parecería contradictoria– todo lo histórico dimana algo que transforma y sublima lo cotidiano. Y es quizá en ese sentido que Jean Chesneaux habría sugerido que el pasado histórico es como una distancia, exactamente como una forma de alteridad. Lo *otro* viene a ser el pasado. Pero la relación que se establece hacia el mismo es de ambivalencia: por un lado hay un intento de acercamiento –pretendiendo que los habitantes de otras épocas eran como nosotros–, y por otro se descubre una distancia que parece insalvable y que los contemporáneos procuran reducir mediante un esfuerzo de comprensión.³

No sería deseable que los museos fuesen como *islas de Morel*, en especial ahora que han incorporado imágenes en movimiento. Por ello entendemos que la *memoria* es actualización (presentificación) por parte del visitante, con su cuota de aportación adicional a la reanimación de lo que, de otra forma, sigue siendo inerte. Es por ello que los *lugares de memoria* pueden adquirir un nuevo vigor mediante expresiones que encarnan y representan de diversos modos los propios sujetos: formas de homenaje que producen la catarsis, por ejemplo, mediante la *restitución* poética; la magia evocativa (o invocación simbólica). Una *memoria* reivindicativa puede muy bien acompañar a la *historia*.

Esa *restitución* que aporta la memoria tiene algo de la *promesa de futuro* (Bloch, 2007) que se le ha negado tantas veces al presente histórico de forma por demás represiva, desem-

bocando en fracasos colectivos. Esto ha sido objeto de una especial atención por parte de Ernst Bloch en el *Principio esperanza*, que intenta mostrar como una forma postergada de la justicia, la cual es retenida y preparada en la propia *memoria* social. Esa *memoria* podría verse quizá como un *depósito de reserva* sobre lo que se halla deparado para el futuro.

Curiosamente, por sus características, la *memoria* coincide de modo notable con la noción de *patrimonio cultural inmaterial*, que es aquel que se preserva vivo, encarnado en los depositarios y portadores, así como transmitido a través de las generaciones sucesivas. Su relación podría ser más estrecha con la noción de *cultura* que con la de *historia*.

Entre la *historia* y la *memoria* hay, sin duda, una diferencia marcada. Esta segunda es menos una descripción que se pretende objetiva; se acoge menos al relato situado en el tiempo cronológico y más a la vivencia y su imaginación; se halla más anclada en la subjetividad. También es más selectiva. Sus centros mnemónicos están hechos de *lugares* y referencias que son muchas veces los de la geografía, transfigurada igualmente en la *geomitología*. Por eso es que, en los denominados *mapas mentales*, se integran tanto lo topológico como lo simbólico.

Los *lugares de memoria* son considerados como si en ellos hubiese quedado perennemente atrapado un cierto presente. Como *centros mnemónicos* (Halbwachs, 2004) son el testimonio físico de un hecho acaecido y referentes de formas empáticas de identificación. Pero más allá de eso se remiten a un plano simbólico. La memoria ligada a dichos *lugares*, muchas veces enigmáticos, subyace en la construcción de la propia narración histórica, aunque puede expresarse a su vez de forma narrativa, sólo que no se halla separada de una colectividad y se estructura quizá más como el *inconsciente*.

Vista de esta manera, la *memoria*, en su carácter de *actualización*, puede ser un elemento revitalizador de los propios museos históricos. En algunos, como los comunitarios, se puede ver la integración de su actividad con las celebraciones y actividades festivas.⁴ En la construcción de los mismos suele intervenir de manera activa la población, que para conformar sus acervos aporta los bienes que consideran más entrañables y significativos. En ese sentido, dichos museos reflejan en gran medida la selección metonímica operada por la comunidad para construir la *memoria social* mediante una especie de *bricolage*.⁵

¿CÓMO RESPONDER AL DILEMA ENTRE HISTORIA Y MEMORIA?

Pierre Nora ha formulado de manera profunda y elegante la diferencia entre *historia* y *memoria*. Ante esa disyuntiva, los museos podrán representar una de las maneras de unificar las inquietudes que corresponden a cada una de estas formas: la deliberada, sistemática y más institucionalizada, así como la de una colectividad que se halla viva y en eferves-



Visita al museo **Fotografía** © Sinafo-INAH, FN México, inv. 379544

cencia. Esa posibilidad es factible, en especial si en la mayoría de los museos se manifiesta una preocupación por la fidelidad histórica.

Nora (1992: xxv) ha planteado que la disyunción entre “una historia totémica y una historia crítica” puede darse como coexistencia entre espacios que reconocen su diferencia como ámbitos de legitimidad y validez respectiva⁶ y sostiene que “ya no celebramos la nación pero estudiamos sus celebraciones”. Esto podría reflejarse en la diferencia que puede haber entre el museo como un lugar de resonancia sobre lo que se celebra de la vida nacional, y como dispositivo de información para estudiar —a distancia— esas celebraciones y a quienes las realizan.

Sin embargo, habría que distinguir entre una memoria viva y que con frecuencia es promovida como sucedáneo de la propia *historia*, y la de los *lugares* donde su celebración es el síntoma de su extinción, como ha hecho notar Augé (1995; 2003: 124): “Las conmemoraciones son el solapamiento de una memoria desaparecida [...] cuyo atractivo nace como en la dama de las Camelias de la extenuación”. Rossana Cassigoli (2006: 137) señala, además, que “nuestra contemporaneidad doliente establece un enlace entre la pérdida de sentido de las instituciones y valores monumentales, y la voluntad de conservación”.

La voluntad de conservación —y no sólo la conmemoración— parece ser entonces la expresión de una *crisis*, el síntoma de la pérdida que se impone y se muestra en la tensión de una contradicción general de la sociedad. En ese caso, los museos estarían participando del afán conmemorativo, así como de la voluntad de conservación frente a la pérdida de sentido que se experimenta.

RETOS DE LA MEMORIA COLECTIVA

En México existe lo que se ha dado en denominar *patrimonio cívico* (Arizpe, 2011), que se relaciona con los acontecimientos históricos memorables y que se representan de forma colectiva en diversas localidades del país. Consiste en la

escenificación de los momentos más dramáticos acontecidos durante la guerra de Independencia y la gesta revolucionaria de Emiliano Zapata en el estado de Morelos. En fechas más recientes se ha tomado conciencia de la importancia de este fenómeno, que es el específicamente histórico-social, para el que no hay un rubro aún en los cinco dominios en que se clasifica el patrimonio cultural inmaterial considerados en la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO (2003).⁷

Llaman la atención representaciones como la de Tetelapa, Morelos, en la que se asiste a la reconstrucción paródica de la Alhóndiga de Granaditas con los materiales más perecederos: endebles armazones de palmas y cañas. Cabe imaginar la imitación de esa edificación disuasiva, adusta y sombría que es la Alhóndiga de Granaditas, exactamente en su antípoda, lo diametralmente opuesto, construida como un endeble y tambaleante nicho de palmeras. En esta versión, dotada no obstante de plasticidad, imaginación y originalidad, se opera una transformación simbólica peculiar por el que la sólida fortificación de cantera de la —hasta entonces— inexpugnable alhóndiga aparece, de manera paradójica, como algo ridículo, frágil y vulnerable. En casos como este resulta notable la manera como el imaginario colectivo busca rendir su tributo de fidelidad mnemónica a la historia patria, pero recreada mediante una inversión y un registro simbólico-paródico, e imprime acentos de improvisación que dejan la huella particular y más profunda entre quienes asisten a las escenificaciones.

Nos preguntamos ¿cuál sería el contenido de un museo en una localidad como Teloloapan, Guerrero, en el que se recuperara, por ejemplo, la memoria de la gesta de Pedro Ascensio Alquisiras (lugarteniente de Vicente Guerrero),⁸ cuya hazaña se representa cada año? ¿Qué incluiría y reivindicaría como testimonio si una parte fundamental del mismo es la escenificación profana del mito en la figura de los “diablos” independentistas, al ser esto lo que, de manera retadora, le da coherencia y sentido aquí a la historia nacional? Por principio, ello implicaría colocarse en el centro de la contradicción entre *historia* y *ficción mnemónica*.

No sería extraño el hecho de que estas manifestaciones se contrapusieran con la historia oficial (encarnada en los historiadores oficiales y sus aparatos institucionales) y la posición que ocupan quienes no se han desembarazado del todo de sus privilegios cognoscitivos y prejuicios de desconfianza hacia el imaginario social.

La historia está hecha de superposiciones, porque está también la de quienes representan los papeles de un acontecimiento original. La propia representación se hace dentro de la historia real. No existe un “afuera” para distinguirse de ella. Y hay, además, una (o varias) historias que corresponden a las experiencias y vicisitudes de los actores en torno al



Fuerte de Guadalupe **Fotografía** © Sinafo-INAH, FN México, inv. 193249

esfuerzo colectivo de representar algo. Contienen su propio drama. Y al representar algo son vividas también como una realidad en sí misma. Aun si una parte de la actividad humana convierte a la otra en su referente, al mismo tiempo hace con ello su propia historia y no por ello pierde realidad en ese desdoblamiento.

Los registros de la memoria podrían ser parte de una *política del reconocimiento* y las identidades. Y como la memoria es plural, como los grupos, sería también la de las versiones de una historia que no es única y nacional solamente. No es nada más que haya contradicción entre *memoria* e *historia*. En la *memoria* la propia *historia* se revela como plural. Con ello, en los museos se daría cabida a la revaloración de lo particular en un contexto de pluralidad; de otra manera no habría podido aspirar a compartir el espacio y el elevado *podium* de los “grandes acontecimientos”.

Si la *historia* mira más al pasado, la memoria:

[...] actúa un lazo vivido en presente eterno [...] siendo mágica [...] se alimenta de recuerdos vagos, flotantes, simbólicos [...] instala el recuerdo en lo sagrado, mientras la historia lo desaloja. La memoria es múltiple, plural, y la historia, al contrario, pertenece a todos y a nadie. Tiene vocación universal y relativiza, mientras la memoria arraiga, en el gesto, la imagen (Nora, 1992: xix).

Por ello, uno de los retos de los museos es si su papel impersonal de “no lugar de interpelación” facilitará dar cabida de forma receptiva a estas dos disposiciones, actitudes y modos de relacionarse con el tiempo-mundo, y una de las cuales inclu-

ye el registro de la manera como las personas se *representan* y conciben los acontecimientos en determinadas *estructuras de vivencia*, ya que, para Pierre Nora (*ibidem*, 1992: xix-xx), “en el corazón de la historia trabaja un criticismo destructor de memoria espontánea. La memoria siempre es sospechosa para la historia [...] La historia es la deslegitimación del pasado vivido” y opera en la misma “una desacralización última y definitiva”.

Esta función crítico-cognoscitiva de la *historia* es fundamental. Sin embargo los museos no podrían imitarla y limitarse a ser la “caja de resonancia” del discurso historiográfico. Por otro lado, cabría plantear la siguiente pregunta: ¿podrían los museos, como “parte de los rituales de una sociedad sin ritual, sacralización pasajera en una sociedad que se desacraliza”, jugar todavía un papel en la producción de significado y fomento de una identidad?

En la actualidad, como dice Nora (*ibidem*, 1992: xxv), todo parece indicar que la *memoria nacional viva*

[...] empieza a dejar de ser la nuestra, entre la desacralización rápida y la sacralidad provisoria. Atadura visceral que todavía nos mantiene deudores de lo que nos hizo, pero lejanamente histórica que nos obliga a considerar con ojos fríos la herencia y a rescatar un inventario. Lugares rescatados de una memoria que ya no habitamos, mitad oficial e institucional, mitad afectiva y sentimental [...] que ya no expresan convicción militante ni participación apasionada.

Nora alude a la memoria que ya no habitamos y se halla dividida en dos mitades que se contraponen. Los museos podrían ser el lugar de transición entre esas mitades: institucional y afectiva. Todo depende desde cuál de las dos –o en función de qué entrelazamiento de ambas como recurso– se

intentará en lo sucesivo la recuperación del pasado y las identidades: si es en función de la *historia* o de la *memoria* social como se definirá principalmente ese esfuerzo.

Podría decirse que la crisis de la conciencia histórica de tipo nacional que se trasluce en la aseveración de Nora, y la contradicción en que se enzarza con la memoria, es también la crisis de la modernidad que se experimenta en la actualidad. El Holocausto, la caída de los regímenes que de una u otra forma sostenían la idea finalista y por etapas de la historia y el desarrollo progresivo de la velocidad de las nuevas tecnologías, que nos conduce hacia la reducción de un tiempo y un espacio experimentados en la *instantaneidad* y la *inmediatez*, modifican y alteran la manera como procuramos registrar y reflexionar sobre nuestra condición temporal.

Todo ello produce efectos tales como la *recursividad*, de manera que la *historia* se puede replegar y mirar en sus propios instrumentos. El proceso de investigar, acopiar, conservar y difundir implica en sí mismo una historia en la que también quienes la hacen y lo que estudian podrían mirarse y descubrirse.

A MANERA DE COLOFÓN

Muchos museos podrían ser vistos desde la perspectiva de la memoria, en especial aquellos que han sido importantes para sus comunidades y han jugado un papel en las transformaciones sociales de un periodo. La memoria de los lugares que han sido la sede de acontecimientos históricamente trascendentales se añade a lo que históricamente se puede aseverar acerca de los mismos. Representa un *plus* que nimba lo históricamente acaecido.

Una interrogante que queda en el aire es si los museos, que han sido una pieza fundamental en la tarea de

definición de una conciencia histórica que incluye a la nación –al visualizar de manera crítica su propia manera de incidir en los *modos* de interpretar la historia–, podrán ahora incluir y mostrar la *polifonía* de las visiones, interpretaciones y memorias, así como hacer la historia de su propio papel y los modos de darla a conocer. Esta capacidad la atribuía Hegel a una entidad absoluta. Hoy en día casi es una necesidad para todos. ✚

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH

Notas

¹ Austin (1962) alude al hecho de “hacer cosas con las palabras”, con lo que da cuenta de la capacidad movilizadora y de transformación práctica del lenguaje.

² Se trata de la ex prisión de Robben Island, donde Nelson Mandela pasó 18 años, declarada Monumento Nacional en 1995 y museo en 1997, así como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

³ En México, la sociedad mexicana, que practicaba el sacrificio humano y la antropofagia, representa para los habitantes de hoy esa alteridad, no obstante que sólo nos separan algunas generaciones.

⁴ Por ejemplo, en Teotitlán del Valle, Oaxaca, el museo comunitario se halla activamente asociado a las labores de los constantes hallazgos arqueológicos. Estos descubrimientos son noticias frescas, algo con lo que se convive de forma cotidiana y se incorpora en directo al acervo y la actividad museística del momento presente.

⁵ Término con el que Claude Lévi-Strauss alude a un proceso creativo mediante elementos destinados en origen a otros fines. O bien, que “con medios artesanales se confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento” (Lévi-Strauss, 1984: 43).

⁶ Un caso significativo que podría ejemplificar la imbricación entre *memoria* e *historia* es el llamado “abrazo de Acatempan”, que se escenifica en el estado de Guerrero y con el que supuestamente se dio término a la guerra de Independencia. Históricamente éste no se llegó a consumir, si bien los habitantes lo conmemoran cada año y se halla impregnado de un intenso simbolismo cívico.

⁷ Se trata de los cinco dominios que aparecen en esta convención: tradiciones y expresiones orales; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales. Por otra parte, existe una figura más reciente para los llamados “lugares de memoria”.

⁸ Pedro Ascencio Alquisiras y sus fuerzas guerrilleras adoptaron una táctica para aterrorizar, derrotar y ahuyentar al ejército español. Ésta habría sido resultado de la inspiración y revelación debida a un acontecimiento de carácter mítico personal y tintes proféticos, que le habría permitido y dado la idea a Ascencio de disfrazar a sus hombres de “diablos”, con lo que se armaron de valor e imaginación para repeler la ofensiva de los contingentes virreinales. La fuerza del mito sobrevive y rige en el fondo del acontecimiento histórico.

Bibliografía

Arizpe, Lourdes, *El patrimonio cultural cívico*, México, Cámara de Diputados, 2011.

Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.

_____, *Hacia una antropología de los tiempos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995.

Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Oxford, 1962.

Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2007.

Cassigoli Salamón, Rossana, “Usos de la memoria: prácticas culturales y patrimonio mudos”, en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre de 2006.

Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1984.

Nora, Pierre, “Entre mémoire et histoire”, en P. Nora Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, v. 1: *La République*, París, Gallimard, 1992.

_____, *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1997, 3 tt.

Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987.

UNESCO, *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París, 17 de octubre de 2003.

UN BELLO MURAL

Uno de los mayores sobresaltos que puede experimentar un restaurador de pinturas murales, al menos en mi caso, surge en el momento de desprender un mural del sitio donde originalmente fue concebido. Esto se convierte en un proceso complejo, pues la obra queda expuesta al imponderable riesgo de deterioro durante su ejecución, así como a la descontextualización de sus tópicos principales.

El primer recurso a esgrimir, en defensa de la obra, es el irreductible principio estético-arquitectónico de que un mural no puede sustraerse del entorno para el cual fue programado y ejecutado por el artista, debido a sus relaciones compositivas y espaciales con el resto del inmueble; por su relación cromática con los elementos que integran su entorno de manera indisoluble, y por la dinámica del espectador al desplazarse frente a la obra en la contemplación de sus valores plásticos. Más allá de las lesiones que experimente la pintura durante su desprendimiento, también debe preservarse nuestro prestigio profesional en caso de presentarse un imprevisto.

Sin embargo, un sismo de alta intensidad es un fenómeno de la naturaleza determinante para la toma inmediata e incondicional de este tipo de decisiones, el cual determina de manera concluyente que el edificio en que se encuentra ubicado el mural, dadas sus condiciones críticas de deterioro y amenaza de derrumbe, por fuerza debe ser demolido. Éste es el momento cuando el temor inicial se convierte en actitud profesional para proceder al rescate del bien artístico sin el menor pretexto y con la actitud de hacerlo a la mayor brevedad posible, con la mayor perfección crítica y técnica disponibles. Ejemplo paradigmático fueron los terremotos de los días 19 y 20 de septiembre de 1985 que sacudieron con violencia el valle de México y causaron tal magnitud de destrozos, que los habitantes de esta ciudad, acostumbrados a los temblores, nos resistíamos a creer.

En cuanto al patrimonio artístico, los murales acusaron la mayor cantidad de deterioros: frescos, encáusticas, temples, vinelitas, acrílicos, mosaicos vítreos o piedras naturales de color estaban lesionados. Sin importar la técnica de las obras, en su mayoría se encontraban dañadas, fisuradas, agrietadas, cuarteadas, destruidas en mayor o menor porcentaje: murales de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Antonio Pujol, Alfredo Zalce. De los extranjeros que se integraron al movimiento mural, presentaban daños los de Pablo O’Higgins, Marion y Grace Greenwood y los de Isamu Noguchi. Las progresivas restauraciones hechas durante más de un cuarto de siglo por los especialistas del Centro Nacional de



Desde el interior del Hotel del Prado se observa cómo el mural de Rivera ha cumplido el primer proceso de recuperación y ha sido sacado del inmueble colapsado. Ahora está a punto de ser enganchado por la inmensa pluma, para ser manipulado y ubicado en la plataforma articulada **Fotografía** Tomás Zurian



Foto aérea desde la azotea del Hotel del Prado, cuando el mural de Rivera (esquina inferior derecha), previamente desprendido, estabilizado y embalado en una sólida estructura de protección, inicia su salida del edificio **Fotografía** Museo Mural Diego Rivera

Conservación de Obras Artísticas del INBA (hoy Cencropam) fueron barridas de modo dramático por los sismos: el panorama era desolador y de nuevo había que partir casi desde cero.

Sin arredrarnos ante la magnitud del siniestro, y trabajando contra el tiempo y la adversidad, en menos de una semana de transcurridos los sismos habíamos elaborado un inventario de murales que presentaban lesiones –alrededor de cien–, los cuales implicaban restauraciones medias y de profundidad que podían programarse a corto mediano y largo plazo. En algunas obras había que tomar decisiones inmediatas y razonar de manera acelerada los métodos de trabajo, de cuyo atinado sentido y rapidez no sólo dependía su oportuno rescate, sino también la vida de los restauradores, ya que algunos edificios que contenían murales amenazaban con desplomarse en cualquier momento y varios debían ser

ACOSADO POR LOS SISMOS

Tomás Zurian*



Una vez fuera del recinto, la pluma se levanta y gira para ubicar el mural, con toda su estructura de protección, sobre una plataforma móvil que lo conducirá a su nueva sede en la Plaza de la Solidaridad **Fotografía** Tomás Zurian



La pluma concluye su labor. La estructura metálica de la parte posterior es la gran rampa, construida *ex profeso* para deslizar y sacar en su totalidad el mural del hotel a la calle y de este modo ser recibido por la grúa **Fotografía** Tomás Zurian



Desde el Parque de la Solidaridad se observa el mural, envuelto en su estructura de protección, en su cuidadoso recorrido sobre la plataforma articulada hacia su nueva sede **Fotografía** Tomás Zurian

demolidos mediante el novedoso sistema de explosivos a la mayor brevedad. De no haberse trabajado con la celeridad que lo hicimos, varios murales se hubieran convertido en escombros, al igual que los edificios que los contenían.

Entre los murales que registraron daños se encontraba un fresco de Diego Rivera de aproximadamente 70 m², ejecutado en 1947 en el suntuoso salón Versailles del Hotel del Prado, que por su temática ha sido titulado *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*. Este luminoso y deslumbrante mural nació entre polvo y se rescató entre escombros, ya que el pintor lo comenzó durante la construcción del inmueble. Muy cerca de su terminación, y según las palabras del artista, “se instaló para pintarlo en un ancho corredor, absorbiendo día y noche polvo, humedad y frío”. Resulta curioso que en el momento de ser rescatado este mural las condiciones climáticas impe-

rantes eran casi las mismas descritas por Diego Rivera, con la única diferencia de que, al realizarse el fresco, el edificio estaba a medio construir, y en el momento de su recuperación se hallaba destruido, oscuro, frío: polvo por todos lados y escombros le daban la impresión de haber sido bombardeado.

En lo sustancial, el fresco sólo había sufrido algunas fisuras, antiguas grietas que se abrieron levemente y se prolongaron en ambas direcciones por efecto de las violentas sacudidas del sismo, y como novedad presentaba un pequeño desfase cerca del borde derecho, lo que provocó una compresión menor de los aplanados de esa zona que no presentaba ningún problema de inestabilidad mayor. El mural se encontraba allí, incomunicado en el interior ruinoso de un inmueble que no ofrecía garantía alguna para su adecuada preservación. Los restauradores del INBA habían realiza-



Museo Mural Diego Rivera, proyectado por el arquitecto José Luis Benlliure Galán y concluido ocho meses después de trasladado el mural **Fotografía** Museo Mural Diego Rivera

do una intervención preventiva: limpiaron las capas de polvo acumulado, resanaron grietas menores y consolidaron las zonas de compresión de los aplanados en el inferior del mural; también fijaron con adhesivos sintéticos algunas sectores de la capa pictórica para evitar desprendimientos.

Ante el inminente dictamen sobre la demolición del edificio, comenzamos a pensar en el destino del mural a una nueva sede que lo albergara y exhibiera con dignidad. Se manejaron sitios cercanos al Hotel del Prado, como el Museo de las Artesanías en la antigua iglesia de Corpus Christi, y se llegó a pensar inclusive en Ciudad Universitaria. Sin embargo, por las referencias históricas y anecdóticas que existen acerca de este ancestral jardín, prevaleció la idea de los restauradores de ubicarlo en un sitio contiguo a la Alameda Central. Al fin se determinó que sería un terreno utilizado como estacionamiento público en la esquina de las calles de Balderas y Colón, a escasos 50 metros de la Alameda.

Resuelto el asunto de la ubicación, nuestros esfuerzos se concentraron en estudiar las opciones más viables para su traslado. Una de ellas contemplaba desprenderlo por medio del sistema de *strappo*: desprender en exclusiva la película de color, de escasas centésimas de milímetro de espesor, y transportarla a un soporte de fibra de vidrio y resinas epóxicas reforzado con estructuras metálicas. Con esto, quedaría convertido en un mural completamente móvil, con la capacidad de instalarse en cualquier edificio público. La segunda proponía trasladar el mural de manera integral, con su bastidor metálico —que en conjunto sumaba alrededor de 20 toneladas—, sus pesados estratos de aplanado y su enorme estructura que, a manera de armadura, sostenía la imponente capa pictórica y le servía de soporte tridimensional para mantener su estabilidad.

Al evaluar los riesgos que supone la delicada operación mecánica de desprender estrictamente la capa de color, se optó por trasladarlo con todo y la pesada estructura de hierro, a modo de asegurar la integridad del importante fresco durante los procesos posteriores. Los restauradores iniciamos los preparativos de protección, preliminares al traslado. Se efectuó un nuevo proceso de limpieza: se consolidaron fisuras y bordes perimetrales del fresco, las cuales se velaron con tiras de papel japonés para ofrecer mayor resistencia a los movimientos que se produjeran. Se tomó documentación fotográfica del conjunto, así como los detalles más relevantes. Se realizó una calca de los elementos formales del fresco, para reproducir el patrón de fisuras que presentaba de tiempo atrás, con el fin de establecer comparaciones de deterioro antes y después del traslado y corroborar si se llegaban a producir nuevas fisuras.

La superficie pictórica se veló en su totalidad con delgadas mantas de cielo para adaptarse a las deformaciones de los aplanados, al aplicar una preparación reversible de *Paraloid b72*. Sobre este velado se fijaron grandes tableros metálicos con placas de *triply* por el reverso y gruesas colchonetas de hule espuma por el anverso que estaría en contacto con la pintura. Estos tableros se cincharon a las estructuras metálicas del soporte para mayor protección de la obra, y por el reverso se añadieron nuevas estructuras metálicas, con las que se integró una estructura muy compacta que se movería como una unidad. Estos agregados de seguridad incrementaron el peso de aquella enorme caja que contenía el mural hasta casi 35 toneladas. Todos los cálculos matemáticos para determinar el coeficiente de seguridad fueron realizados por la Facultad de Ingeniería de la UNAM.

Para colocar el mural sobre una plataforma rodante era necesario sacarlo del inmueble, por lo que se demolió una parte de la fachada del hotel. A la altura del piso se levantó un puente de casi 20 metros de longitud mediante andamios tubulares, por donde se deslizaría desde el interior el paquete del mural hasta quedar a la intemperie. Esta labor fue lenta, pues a cada esfuerzo de una palanca manual llamada *Tilford*, engranada a un grueso cable de acero, el mural sólo avanzaba unos pocos centímetros, ante los cientos de curiosos que aquella mañana se congregaron para observar tan espectaculares maniobras.

Llegó el momento en el que el poderoso brazo de la pluma hidráulica levantaría el mural empacado para depositarlo en la plataforma rodante. Fue un momento de gran expectación, ya que veríamos si tanto los tensores como las áreas que habían sido soldadas resistían el peso libre de casi 35 toneladas. La pluma tiró y levantó unos pocos centímetros del piso el paquete precioso y todos los técnicos que participábamos en la maniobra suspiramos de júbilo: el mural flotaba con libertad en el espacio. Los gruesos cables de acero se habían tensado dramáticamente, pero resistían. Todo resultaba como se había calculado.



Interior del museo con la ubicación definitiva del mural **Fotografía Museo Mural Diego Rivera**

La pluma dio un imperceptible giro y el mural quedó en la posición adecuada para ser depositado en una enorme plataforma rodante, integrada por numerosos módulos independientes pero engranados como un inmenso mecano, sostenidos por 96 ruedas dotadas de movimientos asimétricos individuales. Las numerosas ruedas se cimbraron bajo el peso de 35 toneladas. Se ajustaron los tensores que mantenían inmóvil el paquete del mural. El pesado camión, en cuyo chasis se conectó la plataforma, comenzó a desplazarse a una velocidad máxima de dos kilómetros por hora.

En el nuevo emplazamiento ya se había construido una sólida cimentación antisísmica donde descansaría el mural. Después de una larga jornada de casi 12 horas, éste quedó instalado en la nueva sede y protegido con gruesas lonas, ya que permanecería al menos un par de semanas expuesto a la más inclemente intemperie, mientras se construía un cobertizo temporal que lo protegiera de eventuales lluvias y de los cambios bruscos de temperatura.

La extraordinaria novedad de este evento consistió en que el inmueble que lo albergaría y exhibiría se construiría por encima del mural. Ocho meses más tarde se terminó el Museo Mural Diego Rivera, diseñado por el arquitecto José Luis Benlliure. Durante la construcción del inmueble, auspiciada por el INBA y el Departamento del Distrito Federal, un grupo de restauradores de pintura mural del CENCOA, hoy Cencropam, asistía a diario para supervisar las condiciones en que se encontraba el fresco. Finalizado el proceso constructivo, cuando el interior del inmueble se liberó de escombros y polvo, se procedió a liberar el preciado mural de los tableros que protegían la superficie pictórica. Si bien continuaba velado por las

23 franjas verticales de manta de cielo, se podía apreciar que el fresco de Diego Rivera no había sufrido absolutamente ningún tipo de deterioro. Una a una las franjas de manta de cielo fueron eliminadas mediante solventes que disolvían el *Paraloid B72*, sin causar afectación en la superficie cromática de la pintura: en el momento de eliminar la última franja de velado, el impresionante fresco volvió a lucir en todo su esplendor.

Cuando los restauradores realizamos una inspección del patrón de fisuras que presentaba el mural después de los sismos, y que habían sido registradas en un dibujo a escala sobre papel albanene, nos dimos cuenta con enorme alegría de que no sólo no se habían producido nuevos deterioros, sino que, por el contrario, algunas de ellas se habían cerrado sensiblemente durante los movimientos del traslado. La última etapa consistió en la restauración integral del fresco, que en general se encontraba en muy buen estado de conservación, por lo cual no fueron necesarios tratamientos de gran complejidad. La refinada tecnología utilizada en este importante rescate por un grupo interdisciplinario de especialistas se sustentó en criterios rigurosos de análisis y comentarios críticos permanentes durante cada una de las etapas de este prodigioso esfuerzo, que culminó de manera satisfactoria con el rescate de uno de nuestros más importantes monumentos artísticos, tan íntimamente vinculado a nuestra identidad histórica, estética y cultural.

Tras un dilatado y complejo proceso de recuperación no sólo de una obra monumental, emblemática de nuestra modernidad, sino de un espacio de memoria urbana, el Museo Mural Diego Rivera se inauguró el 19 de febrero de 1988 ❖

* Conservador de obras de arte y pintor

Usos y lecturas de un mural: 50 años de *El retablo de la Independencia* de Juan O’Gorman

Rafael Chávez Mora, Gerardo Enciso Pérez, María Lourdes López Camacho,
Margarita Montañó Alcántara, Thalía Montes Recinas, Salvador Rueda Smithers y María Eugenia Santos Pérez*

En 2011, la obra *El retablo de la Independencia* de Juan O’Gorman cumplió 50 años de servir como uno de los mejores apoyos para el entendimiento de ese periodo de la historia. El presente trabajo fue preparado por miembros de las áreas de Difusión Cultural, Servicios Educativos, Restauración e Investigación del Museo Nacional de Historia. En él, desde distintos enfoques y metodologías, se aborda la historia del mural, los trabajos especializados para su conservación, las últimas investigaciones en torno a su interpretación y su importancia iconográfica.

La presencia en este mundo de Juan O’Gorman no terminó con su muerte, el 18 de enero de 1982, hace 30 años. El arquitecto y pintor perdura y se encuentra tan vivo como el color de sus obras en el Museo Nacional de Historia.

La larga biografía de Juan O’Gorman en nuestro museo comenzó en 1937, cuando pintó *La conquista del aire por el hombre*, obra compuesta de tres lienzos originalmente destinada al aeropuerto de la ciudad de México. No obstante, la polémica que la envolvió se resolvió de la peor manera: con la lamentable destrucción de dos de sus lienzos. El sobreviviente se exhibió en el Castillo de Chapultepec durante la década de 1950 para después regresar al aeropuerto, donde se encuentra en la actualidad.

Mejor suerte corrieron otras obras de don Juan en el espacio de la memoria de nuestro museo. *El retablo de la Independencia*, que ejecutó entre 1960 y 1961, representa desde el comienzo de la lucha libertaria hasta el Congreso de Chilpancingo. Por medio de grupos pictóricos, recorre desde el final de la Nueva España hasta el inicio de la vida constitucional mexicana: la élite colonial, grotesca y decadente ante los ojos del artista, y los sabios y prohombres novohispanos como antecedentes de los revolucionarios insurgentes, encabezados por Miguel Hidalgo, dirigente incendiario que llevó la luz de la libertad; Allende, Aldama, Morelos, Galeana, López Rayón, Guadalupe Victoria y Vicente Guerrero, entre otros, forman el cuerpo de la pintura que se extiende en un muro curvo.

Entre 1968 y 1973 realizó una obra más: *El retablo de la Revolución*, composición programada para cubrir todos los muros de una sala (hoy Sala Madero). La escena frontal, “Sufragio efectivo-no reelección”, presenta la imagen del presidente Madero saliendo del Castillo de Chapultepec con los cadetes del antiguo Colegio Militar, en la que se conoce como Marcha de la Lealtad, el primer día de la Decena Trágica. En el muro opuesto, O’Gorman compuso el final del viejo régimen con el tema de la “Dictadura y la represión”. Otros personajes retratados en pares en los muros laterales serían testimonio y homenaje a los constructores de la Revolución mexicana. Sin embargo, sólo la pareja Francisco Villa-Felipe Ángeles fue terminada.

El Museo Nacional de Historia tiene registros fotográficos que permiten conocer momentos y decisiones del maestro O’Gorman durante sus trabajos en el Castillo de Chapultepec. En ellos se evidencia su gusto por explicar sus creaciones, sobre todo a grupos de escolares. Sus pinturas siguen la premisa de los grandes muralistas, que consiste en que sus obras monumentales acerquen al pueblo a su cultura, a su historia.

A finales del decenio de 1950, el pintor Diego Rivera, auxiliado por su hija Ruth, proyectó un muro curvo dedicado a la Independencia. Antonio Arriaga Ochoa, entonces director del Museo Nacional de Historia, gestionó lo necesario para elaborar un muro circular, el mismo que debió construirse dos veces porque el maestro le encontró errores. Con la ayuda del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue posible concluir la obra.

Diego Rivera plasmaría el momento de la vida del cura Hidalgo, cuando los inquisidores le laceraban las palmas de las manos. De aquella sangre se formaría un río del que surgiría la revolución de Independencia, la integración de la nación y el progreso de México. La muerte de Diego Rivera impidió la realización de la obra y Juan O’Gorman tomó el pincel de su maestro.¹



Registro de las distintas tareas **Fotografía** Archivo del Área de Restauración del MNH

O’Gorman utilizó la técnica al fresco, la cual consiste en una pintura hecha sobre una capa húmeda, de tal manera que los pigmentos son fijados por la carbonatación de la cal (hidróxido de calcio) contenida en la capa de preparación.²

Para la preparación o enlucido³ de la pintura se utiliza cal en las dos capas que lo conforman: la primera, llamada tosca, sirve para igualar la superficie del muro y construir una reserva de humedad para el fresco; la segunda, más delgada y cuidadosamente elaborada, recibirá los pigmentos. En italiano estas capas se conocen como *arriccio* e *intonaco*, respectivamente.

En la técnica al fresco, el *intonaco* jamás se extiende en su totalidad; ya que es indispensable tener la superficie húmeda para aplicar la pintura, se realiza de acuerdo con la destreza del pintor. Lo anterior da lugar al *gionate*, jornada de trabajo o tarea. En *El retablo de la Independencia* es posible distinguir las tareas (el avance realizado por el artista en cada día laborado) si se expone el fresco a luz rasante.

Las palabras “mural” y “fresco” han sido erróneamente consideradas sinónimos. Un mural es una pintura grande ejecutada sobre un muro, mientras que el término “fresco” es la técnica de pintar en un aplanado de argamasa húmeda (Rodríguez, 1986: 17). La pintura al fresco es un proceso riguroso: se debe tener claro y planeado qué se plasmará en el revoque (última capa pictórica) preparado y una vez que se ha aplicado el color no se pueden cometer errores, ya que éste es absorbido de inmediato por la base. De ahí la necesidad de una gran cantidad de dibujos de estudio y bocetos relacionados con la recopilación e investigación iconográfica realizadas por O’Gorman.

Hablar de la pintura mural es abordar un tema complejo y extenso, más aún en un espacio tan limitado. Sobre este tópico sería necesario un tratado. Sin embargo, podemos mencionar y resumir de manera general el proceso en cuatro fases, que son las siguientes: 1) soporte-muro; 2) enlucido-mortero fresco que recibirá los pigmentos que se diluyen con agua destilada o con agua de cal; 3) dibujo preparatorio y 4) capa pictórica. La principal dificultad de esta técnica, que O’Gorman dominaba a la perfección, es que no se puede arreglar lo hecho –no caben los “arrepentimientos” ni las correcciones como en la pintura al óleo–; si las hay, sólo se pueden cuando el fresco ya secó, mediante aplicaciones al temple –para O’Gorman, preferentemente de caseína–. La fase de dibujo preparatorio se relaciona con la concepción de la obra y contempla la planeación previa y aplicación de los colores al revoque húmedo del muro, es decir, se tiene previsto que las tonalidades bajen de intensidad al secar el soporte. Por su gran tamaño, la pintura mural requiere de una gran cantidad de dibujos de estudio y bocetos.

Una vez que se obtienen las calcas, el dibujo se traslada sobre la penúltima capa de preparación de revoque en el muro. Esta etapa de trabajo es la que se observa en las fotografías donde está O’Gorman en el andamio con uno de sus ayudantes. El maestro preparaba las calcas con papel. Cuadriculaba todo el dibujo original y a cada cuadro le correspondía una calca debidamente numerada, que a su vez tenía su correspondencia en el muro. En palabras del propio maestro:

La forma como yo trabajo es la siguiente: atrás del dibujo de las calcas (hagan de cuenta que es un papel de media página de escribir), con carboncillo oscurezco la parte de atrás de las calcas y después, con un lápiz, voy haciendo el dibujo sobre el aplanado y dejo una línea negra, que es la que me sirve como base para el trabajo del fresco que voy hacer (Rodríguez Prampolini *et al.*, 1983: 282-283).

Estas calcas las utilizaba en dos ocasiones: una para la penúltima capa de revoque, con las que transfería todo el dibujo preparatorio al muro, de lo cual tenemos como testimonio tangible tanto el dibujo previo y las fotografías correspondientes a un fragmento de muro en la Sala Madero del museo.

Para aplicar el color, se volvía a calcar sobre un fragmento del muro. Esta última capa de revoque fresco era preparada por su ayudante. Tales divisiones son las llamadas jornadas o tareas, y su secado depende en gran medida de las condiciones ambientales del sitio en que se labore.

Hay que pintar empezando por arriba una esquina, acabar todo el espacio de arriba, pedazo por pedazo, de día en día; una vez terminado, irnos bajando, bajando. Entonces hay que tener la idea de cómo va a ser el conjunto desde que empieza uno a pintar el rincón de arriba, de tal manera que no haya equivocaciones [...] De manera que hay que hacerlo sistemáticamente y en forma absolutamente arquitectónica para no echar a perder, en la medida de lo posible, los aplanados y hacerlo de una buena vez y ya dejarlo (*ibidem*: 284).

Sobre la fase de dibujos preparatorios en la pintura al fresco de *El retablo de la Independencia*, el museo cuenta con tres estampas litográficas⁴ del retrato de José María Morelos y Pavón de perfil, que podemos considerar como



Material de registro de la Fototeca del MNH

parte del conjunto de bocetos elaborados por O'Gorman previos al dibujo preparatorio de la composición general del mural.

El maestro hizo uso de un recurso de los dibujantes forenses, al basarse en fotografías de restos óseos del personaje histórico Mariano Matamoros, del cual existen pocos testimonios iconográficos y que, de acuerdo con su discurso pictórico y didáctico, era necesario representar en el mural:

De Mariano Matamoros sólo hay un retrato pésimo en el Castillo de Chapultepec. El retrato oficial de Matamoros que está en el Palacio Nacional no es a mi juicio buen retrato, porque no representa el carácter del gran héroe mexicano. Por lo tanto, tomé como base para hacer dicho retrato en mi mural un estudio del cráneo del héroe que aparece fotografiado en varias posturas (ángulos de tomas fotográficas) en uno de los anales del Instituto de Antropología e Historia. Para este retrato dibujé con precisión las medidas encefálicas que tomé de la fotografía de tres cuartos que está en dichos anales. Así fue como obtuve las proporciones de la cabeza, y con las descripciones que se hacen del personaje en los retratos escritos logré mi concepción. En cierto modo, no podía omitir incorporar las facciones del retrato que está en el Museo de Historia (Luna Arroyo, 1973: 169).

De esta forma O'Gorman preparó los pigmentos y los aplicó sobre la superficie de la capa de *intonaco*. Al secar el trabajo, el hidróxido de calcio contenido en el muro migró a la superficie y su entrada en contacto con el anhídrido carbónico del aire dio pie a la formación del carbonato de calcio.⁵ Por esta razón las pinturas al fresco son muy resistentes; para su conservación debe cuidarse que el agua no toque el mural y que el inmueble no sufra filtraciones de humedad.

Un ejemplo de este tipo de atención a los murales en el Museo Nacional de Historia es el proyecto de restauración del mural de David Alfaro Siqueiros titulado *Del porfirismo a la Revolución* que se llevó a cabo en 1974. El profesor Sergio Arturo Montero, especialista en restauración de la pintura mural y reconocido en el ámbito internacional, encabezó los trabajos. La restauradora María Eugenia Santos Pérez, quien también participó en los trabajos de restauración del mural de Siqueiros, nos platicó que en esa ocasión se detectó una toma de agua con fuga justo



atrás del mismo. Entonces se decidió solucionar la parte estructural y enseguida hacer cortes estratigráficos con el objetivo de conocer la naturaleza de los materiales empleados por el artista. Para sorpresa de los restauradores, los resultados arrojaron que Siqueiros usó laca automotiva.⁶

Lo recién expuesto muestra que el trabajo de restauración nunca es igual. En el caso concreto de los murales, implica intervenciones distintas en cada uno de sus tramos, y en palabras de la restauradora Santos: “Nunca se debe perder una postura de humildad frente al trabajo”; es decir, antes de tocar una obra es indispensable llevar a cabo un análisis, un estudio preliminar.

De vuelta al mural de O’Gorman, es importante referirnos a la meticulosa investigación iconográfica que requirió el artista para representar los rostros de manera fehaciente. Como es sabido, la onerosa persecución que sufrieron los caudillos de la Independencia determinó que desapareciera una gran cantidad de documentos originales y, con mayor razón, sus retratos. La Inquisición se mostró celosa en sus funciones a la muerte de Miguel Hidalgo y Costilla, antiguo rector del Colegio Nacional y Primitivo de San Nicolás Obispo en Valladolid, institución fundada por el ilustre obispo don Vasco de Quiroga. Bajo la tiranía del comandante realista Trujillo se tomaron medidas severas, al grado que Valladolid fue decayendo entre los años 1811 y 1812. Se destruyó el colegio de San Nicolás Obispo y la casa propiedad de José María Morelos. El virrey Venegas ordenó que se cerrara la Universidad Real y Pontificia y se convirtiera en cuartel, indudablemente por el hecho de que Hidalgo se graduó allí como bachiller.

El tribunal de la Inquisición persiguió con encono a todas las personas que conservaban documentos u objetos de Hidalgo. Documentos tan notables como los *Sentimientos de la Nación* se conocieron por la copia que hizo el secretario de Félix María Calleja, capitán general de los realistas y después virrey. El original se salvó, como tantos otros documentos, gracias a algún particular. De tal suerte que tanto los retratos de los caudillos como sus objetos fueron destruidos. Por esta circunstancia, el maestro Silvio Zavala sugirió que se utilizara la pintura mural para reconstruir la etapa de la Independencia. Un ejemplo de lo anterior es el informe del historiador Mariano Cruz Pérez, quien colaboró en la investigación y destacó que el único rostro faltante era el del general José María Jiménez:

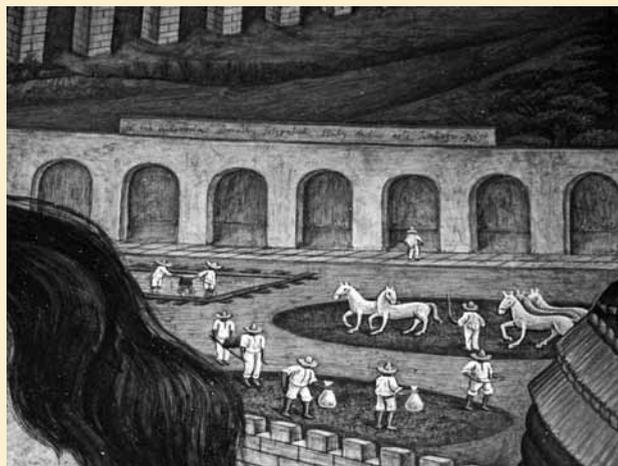
Desgraciadamente es cierto que no existe ninguna fotografía [sic] ni datos más amplios que los que usted ya conoce sobre el ilustre prócer de la Independencia, don José María Jiménez.

Sin embargo, me permito informarle que en este museo se está elaborando un gigantesco mural sobre la guerra de Independencia por el pintor Juan O’Gorman. En este mural se ha llevado hasta lo posible una verdadera documentación histórica para la representación de los diversos personajes, habiéndonos ya encontrado con el problema que Ud. tiene para la representación del Gral. Jiménez. Dado nuestro fracaso, el maestro O’Gorman ha tenido necesidad de inventar un poco la figura de este ilustre varón, por lo que es y será el único ejemplar del Gral. Jiménez que se conocerá.

Le informo a Ud. también que el maestro O’Gorman ha hecho todo lo posible por que todos sus personajes sigan la veracidad histórica, inclusive con aquellos en los cuales los datos han sido dudosos o escasos. Así pues la figura del Gral. Jiménez es de lo más sincera y apegada al espíritu del mayor fervor patriótico sin alteración alguna de carácter patriótico (Cruz Pérez, s. f.).

O’Gorman también plasmó en el mural diversos símbolos que identifican paisajes y lugares que han enmarcado la historia mexicana. Por riqueza visual, aquí sólo abordaremos algunos ejemplos.

Iniciamos en el centro del mural, donde se observa el valle de México con sus volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, los cuales enmarcan la salida del Sol y la ciudad de México, así como la sierra de Santa Catarina, con sus volcanes de Guadalupe, Tecuatzin o Santiago, Xaltepec y Yohualihqui. Se trata de un paisaje idílico de finales del siglo XVIII, cuando el crecimiento urbano aún no se daba con tanta rapidez como hoy en día, de modo que se aprecia al Castillo de Chapultepec como un área fuera de la ciudad de México.



El amanecer entre los volcanes se delimita por macizos montañosos a los lados; a la izquierda, un paisaje nocturno enmarcado por la Luna y las montañas; a la derecha, el puerto de Acapulco, identificado por el fuerte de San Diego, construido hacia 1615 para defender el puerto de los ataques de los piratas, que fue tomado por José María Morelos en 1813 durante el movimiento de Independencia.

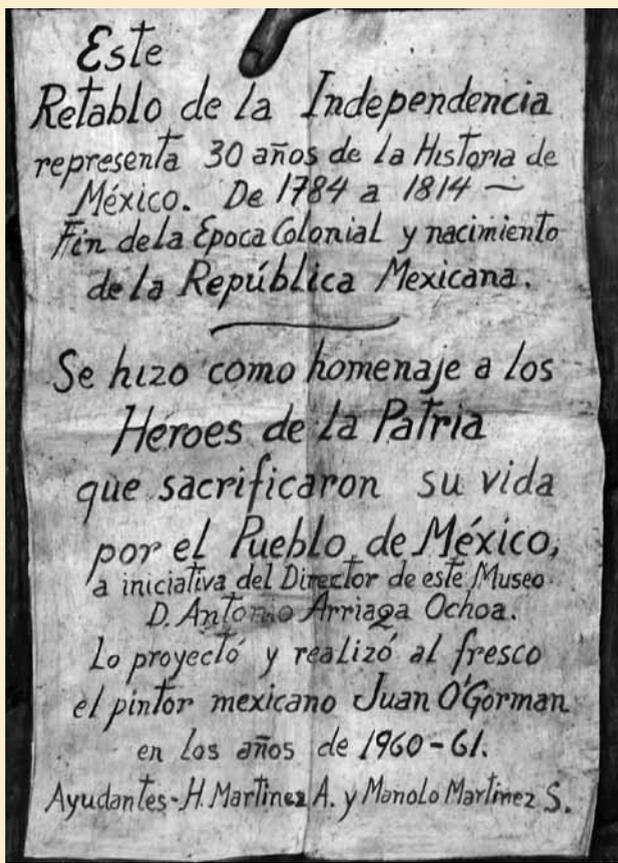
De regreso al amanecer entre los volcanes, un poco a la izquierda se ve la imagen recortada del Palacio de Minería, tomada de un cuadro del acervo del Museo Nacional de Historia.⁷ Este palacio, diseñado y construido entre 1797 y 1813 por el arquitecto Manuel Tolsá, quien fue director de la Academia de San Carlos, con el paso del tiempo albergó diferentes instituciones, como el Real Seminario de Minería, la Universidad Nacional, la Escuela de Ingenieros y el Colegio de Minas, entre otras. En la actualidad está a cargo de la Facultad de Ingeniería de la UNAM.

En la parte alta del Palacio de Minería se aprecia la escultura de bronce de Carlos IV, mejor conocida como *El Caballito*, también obra de Tolsá. Puesto que la historia de esa

escultura es muy rica, sólo diremos que en 1803 se colocó en el Zócalo y para 1821, tras la Independencia de México, llegó a proponerse su fundición. Lucas Alamán argumentó su valor estético y logró que se reubicara en el patio de la antigua Universidad, en 1822. Para 1857 se trasladó al cruce de Paseo de La Reforma y Paseo de Bucareli, y en 1979 llegó a su ubicación actual, en la Plaza Tolsá.

A la derecha del Palacio Minería se aprecia la Alhóndiga de Granaditas, construida a finales del siglo XVII y utilizada como almacén y centro de comercio de granos. Este edificio sufrió el ataque de las fuerzas insurgentes a la ciudad de Guanajuato, ya que en su interior se acuartelaron las tropas realistas el 28 de septiembre de 1810. El edificio fue tomado y sus ocupantes resultaron muertos. Con la toma de este edificio surgió la leyenda del *Pipila*. En la parte superior de la Alhóndiga de Granaditas aparece la parroquia de Dolores Hidalgo; vale la pena recordar que la lucha por la Independencia se inició en esta iglesia el 16 de septiembre.

A la izquierda del citado Palacio de Minería está representada una hacienda de beneficio, imagen también re-



Arriba y página anterior Detalles del mural **Fotografías** Lourdes López Camacho



Registro fotográfico Lourdes López Camacho

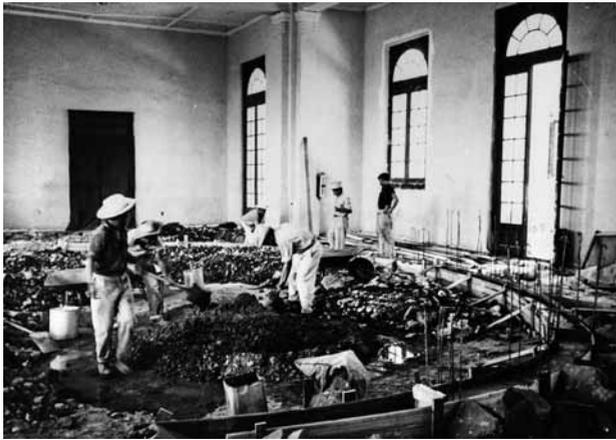
tomada de un cuadro del acervo del Museo Nacional de Historia.⁸ Hace referencia al sistema de patio utilizado para extraer la plata del mineral; la extracción de la roca en bruto hacía necesario que bestias y hombres apisonaran y trituraran la roca en los patios de la hacienda para después agregar azogue, a fin de formar una amalgama que luego era calentada para separar el mercurio del metal precioso. En la parte baja de esta hacienda, entre las patas de un caballo, se asoma la entrada de una mina; es posible que se trate de La Valenciana, localizada en Guanajuato y descubierta en 1548, que para 1760 era una de las más productivas de la Nueva España. En la parte superior de la hacienda de beneficio se encuentra la referencia al acueducto de Los Remedios, que se ubica al pie del santuario de la Virgen de Los Remedios y que era objeto de la devoción predominantemente peninsular.

Hay trabajos en la vida que nos satisfacen, y la investigación iconográfica de *El retablo de la Independencia* que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Historia en el contexto del Bicentenario es uno de ellos.

Como ya se mencionó, para realizar su trabajo y plasmar los personajes O'Gorman se fundamentó en las imágenes que componen el acervo del museo. Escudriñó tanto en los depósitos de colección como en la exposición permanente de aquellos años. También agregó banderas importantes, como el estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe, tomado por Hidalgo al llegar a Valladolid.

El mural contiene una gran cantidad de detalles relacionados con la lucha libertaria, algunos de los cuales pasan inadvertidos al ojo del visitante, si bien gracias a los acercamientos que permite el registro fotográfico digital⁹ estamos en la posibilidad de conocer aquellos elementos que por sus dimensiones muy probablemente el autor reservó para sí mismo. Así, intercalado entre ellos, resaltamos la siguiente inscripción: A MI ADORADA DOROTHY FELZPATRICK ELABY DEDICO ESTE TRABAJO —RUBRICA J O'G, el cual se ubica en la parte superior izquierda, justo por encima de la arquera de la hacienda de beneficio, entre la cabeza del caballo y la del capataz.

Para finalizar, destacamos la medalla de *El Peladito*, ubicada junto al cura de Dolores: la pieza ostenta el monograma



Material de registro de la Fototeca del MNH

del PRI, lo que nos habla de la inclinación política del pintor (Luna Arroyo, 1973: 232).

Apreciar de una manera amplia la riqueza que ofrece *El retablo de la Independencia*, mirarlo desde sus distintas facetas, como la material, la simbólica y la ligada entrañablemente con su autor, ha sido posible al reunir la información generada por las distintas áreas del Museo Nacional de Historia. Deseamos que estas líneas sirvan para interesar a quienes nos visitan a recorrer los muros del recinto y para que disfruten del conjunto de sus murales ❖

* Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH

Notas

- 1 O'Gorman no exigió contrato y recibió por su trabajo la suma de 140 mil pesos.
- 2 Como estructura de soporte para la pintura al fresco se puede utilizar la roca natural, la roca tallada y el muro.
- 3 Se entiende por "enlucir" a la tarea de colocar una capa de yeso, estuco, etcétera.
- 4 Estas estampas litográficas se encuentran en los Depósitos de Colecciones que corresponden a la Curaduría de Pintura, Escultura y Estampa del MNH.
- 5 A causa de esta reacción, los pigmentos se enganchan por la cristalización del carbonato superficial que se fija, como si formaran parte de una placa calcárea. La carbonatación se inicia en la superficie, por lo que la reacción en el interior disminuye. El resultado es que la pintura endurece más en estas capas superficiales que en el interior y, por lo general, es más resistente en la superficie que en las capas subyacentes.
- 6 En Estados Unidos, Siqueiros mencionó que había empleado los materiales modernos como la piroxilina o laca automotiva, aplicada con pistola de aire.
- 7 Pedro Gualdi, *Real Colegio de Minería*, 1840, óleo sobre tela.
- 8 Pedro Gualdi, *Hacienda de Proañón*, 1840, óleo sobre tela.
- 9 El registro fotográfico fue realizado por Gerardo Cordero Aguilar, fotógrafo del Museo Nacional de Historia.

Bibliografía

- Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia, material suelto, década de 1960, oficio 130, octubre 4 de 1960.
- Archivo del Área de Restauración del Museo Nacional de Historia-INAH
- Arriaga Ochoa, Antonio "El mural de Juan O'Gorman en la sala de la Independencia", Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH), AHMNH/10-476144.
- Cruz Pérez, Mariano, informe, AHMNH/10-476144, s. f.
- Fototeca del Museo Nacional de Historia-INAH
- Hemeroteca Nacional, Periódico *Mañana*, D.F., 25 de septiembre de 1971
- Luna Arroyo, Antonio, *Juan O'Gorman, autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973.
- Montes Recinas, Thalía, Entrevista realizada a la restauradora María Eugenia Santos Pérez (miembro del equipo de restauración del MNH) sobre su trabajo en la restauración de los murales del Museo Nacional de Historia, ciudad de México, 19 de enero de 2012.
- Rodríguez, José, *De fresco a los materiales plásticos*, Helen Backal de Soriano y Federico Méndez (trads.), México, IPN/ Domés, 1986.
- Rodríguez Prampolini, Ida et al., *La palabra de Juan O'Gorman*, México, UNAM, 1983.

ARQUEOLOGÍA DEL MEMORIAL DEL 68

Cómo y por qué reconstruir la historia detrás de los museos de historia

Cintia Velázquez Marroni*



Centro Cultural Universitario Tlatelolco desde el paso peatonal **Fotografía** Gliserio Castañeda

INTRODUCCIÓN

En diciembre de 2010 concluí una investigación sobre Memorial del 68, que realicé como tesis de maestría en museología para la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete. La particularidad de esta investigación recayó tanto en la cercanía temporal existente entre la apertura del Memorial del 68 y mi análisis del mismo, como en el hecho de que formé parte del equipo original de su realización, lo cual implicaba un desafío al tema de la objetividad académica. A esto se le sumó la innovación que, por su temática y propuesta expositiva, significó el Memorial del 68 para el contexto museológico nacional.

Por las dimensiones del presente artículo no me enfocaré en hacer un análisis del Memorial del 68, pues acabaría realizando un recuento superficial y muy general de su propuesta. Por el contrario, me concentraré en dos puntos específicos que considero importante abordar en este número de

la **GACETA DE MUSEOS** dedicado a la historia de los museos: 1) justificar por qué debemos documentar y teorizar sobre los procesos museológicos de los museos de historia, a pesar de que existen retos considerables en hacerlo, y 2) esbozar y ejemplificar de forma parcial, a partir de mi experiencia en el Memorial del 68, cómo podemos reconstruir la historia detrás de los museos de historia.

IMPORTANCIA Y RETOS DE LA DOCUMENTACIÓN MUSEOLÓGICA

Aunque la realización de una exposición histórica difiere de la redacción de un texto escrito, ambos fenómenos implican una comprensión, interpretación y comunicación del pasado; por ello, podemos considerar a los museos de historia como “lugares donde se plasman distintas versiones del pasado reconstruido” (Gable, 2006: 110).¹ Respecto a las diferencias entre ambos, la más significativa es el elemento de tridimensionalidad de las exposiciones, que le otorga características



Alejandro García, museógrafo del Memorial, coordina la instalación de los muros en la planta principal en agosto de 2007 **Fotografía** Andrea Navarro

particulares como la hipertextualidad con objetos, audiovisuales o instalaciones, entre otros; la experimentación del espacio (es decir, del recorrido), y la interacción social, en este caso entre visitantes. Al respecto, Luis Alonso Fernández afirma que el museo es “una institución que completa el proceso histórico general de la humanidad, proveyéndola de otros elementos diferentes a los expresados por la historia escrita” (Alonso, 1999: 41).²

Por lo anterior, consideré de particular relevancia el concepto de *cultura histórica* planteado por el historiador Fernando Sánchez Marcos (2009), quien afirma que:

El concepto de cultura histórica [...] expresa una nueva manera de pensar y comprender la relación efectiva y afectiva que un grupo humano mantiene con el pasado, con su pasado. Se trata de una categoría de estudio que pretende ser más abarcadora que la *historiografía*, ya que no se circunscribe únicamente al análisis de la literatura histórica académica. La perspectiva de la *cultura histórica* propugna rastrear todos los estratos y procesos de la conciencia histórica social, prestando atención a los agentes que la crean, los medios por los que se difunde, las representaciones que divulga y la recepción creativa por parte de la ciudadanía.

En seguimiento a esta postura, los museos son parte de esas otras formas que nos permiten adentrarnos en los usos, consumo y difusión del pasado más allá de la producción historiográfica académica y de formato escrito. Como plantea la museóloga brasileña Tereza Scheiner (*apud* Hernández, 2006: 192), el museo no es tanto un lugar donde se asegura la memoria de los objetos, sino un ejemplo vivo de construcción de la memoria a través del tiempo y el espacio. Por lo tanto, el análisis de los museos y exposiciones históricas nos permite conocer parte de la cultura histórica de una sociedad, además de cómo ha cambiado la manera de jerarquizar



Durante la grabación de la entrevista con Elisa Ramírez, en enero de 2007, en las instalaciones de TV UNAM **Fotografía** Alejandro García

los temas, los personajes y tratar los acontecimientos; en resumen, entender cómo documentamos y hacemos inteligible el pasado en función de las necesidades del presente.

Pero hay otra razón que justifica la recuperación de la museología en México. Aquella que tiene que ver con la importancia de documentar los procesos para teorizar sobre ellos, evaluarlos y fomentar así una mejor práctica cotidiana. El propósito de desarrollar metodologías y procesos más eficientes está directamente ligado con la necesidad de los museos de posicionarse de manera efectiva como agentes de impacto social, que satisfagan algunas de las diversas funciones y perfiles que se esperan de ellos y que incorporen la mayor diversidad posible de audiencias (Hooper-Greenhill, 1994: 133).

El país cuenta con una actividad museológica considerable al menos desde mediados del siglo XVIII, por lo que se hace doblemente necesario fomentar una sistematización de la propia historia y del conocimiento que se ha producido aquí, así como desarrollar una práctica del registro y análisis de los procesos. La documentación de la vida de los museos mexicanos ayudará a reunir acervos a partir de los cuales se contribuya al debate y los conocimientos museológicos nacionales, así como a la autoevaluación y modificación de la propia práctica. Esto, sobre todo, frente al pragmatismo que parece permear a la mayor parte de los recintos en México como producto de constricciones económicas, de recursos humanos e incluso políticas.

Cabe mencionar en esta sección la importancia de documentar la historia de los museos, así como algunos de los retos y problemas que surgen en el camino. En su libro sobre museos en México, Miguel A. Fernández (1988: 219) planteaba lo siguiente: “No pretendo siquiera tratar de agrupar o definir sus géneros. Creo prudente, además, dejar que el tiempo y la Historia proporcionen la debida distancia, antes de atrevernos a opinar demasiado sobre el presente”.



Detalle de la doble pantalla correspondiente a la proyección de la “marcha del silencio” (13 de septiembre de 1968), elaborada por Nicolás Echevarría **Fotografía** Gliserio Castañeda

Frente a la dificultad que implica estudiar los museos de historia debido a su cercanía en el tiempo, así como por ser instituciones “vivas” en permanente actividad, difiero de una postura como la de Fernández, partidaria de dejar reposar los fenómenos antes de ser analizados. Por el contrario, creo que tenemos más elementos para entender el presente en comparación con algunas instancias lejanas del pasado de las cuales carecemos de referentes.

Quizá una de las mayores dificultades que limitan nuestro análisis del presente sea el temor a asumir una postura ideológica, porque ésta a menudo conlleva para el investigador implicaciones en instancias más allá del plano teórico; por ejemplo, en las laborales y gremiales. No es un tema de objetividad, ya que, como planeta Mark Salber, toda narrativa histórica (escrita o no) tiene una noción de distancia (sea de proximidad o de lejanía) que es construida y no dada por el evento. La objetividad, en ese sentido, es una distancia construida que confunde desapego ideológico y afectivo con neutralidad (Salber, 2004: 89, 98). Si se da vuelta al prurito de la objetividad y se le convierte en curiosidad creativa, se puede entrar a todo un mundo documental sobre el presente que resultará, a su vez, en esclarecimiento para el pasado.

ARQUEOLOGÍA DEL MEMORIAL DEL 68

Recordar el escenario y recolectar los fragmentos documentales

En la actualidad, según se constata en el Sistema de Información Cultural (sic) del Conaculta, existen 1 185 museos; el sic también registra que, de éstos, 864 fueron creados entre 1970 y la primera década del siglo XXI (Conaculta, 2010: 116). Esta cifra, aunque susceptible de ser evaluada en su metodología y exactitud, no sólo permite sugerir un crecimiento exponencial en la apertura de instituciones museísticas, sino también la diversificación de formatos, temáticas e instituciones implicadas sobre todo en los últimos 30 años.

En este panorama sobresalen los museos de historia, ya que ocupan 62% del total (*ibidem*: 116-117). Sin embargo, entre ellos cabe destacar la casi total ausencia de museos enfocados en la historia reciente, es decir, de las cuatro últimas décadas, debido a que la mayor parte se concentran en el periodo prehispánico o finalizan en la Revolución mexicana.

En este panorama destaca la creación del Memorial del 68, no sólo porque la UNAM se caracterizaba por tener en exclusiva museos de artes visuales y ciencia, sino porque es el primero dedicado en su totalidad a revisar un fenómeno más cercano en el tiempo y que, además, emplea la historia oral (en vez de objetos) como centro de su narración. Por otra parte, la apertura del Memorial del 68 significó que uno de los temas más controversiales en la historia contemporánea del país ganara un lugar en el ámbito museístico y, por tanto, en el espacio público estatal.

El Memorial consolidó una propuesta que de alguna forma estaba presente en la UNAM desde 1998, cuando se inauguró la exposición temporal sobre los 30 años en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, pero que no encontró una convergencia favorable de factores hasta 2007 para su consolidación institucional definitiva. Por ello, el estudio del Memorial del 68 hizo necesario ubicar más a fondo esta convergencia. Hubo entonces que considerar, por ejemplo, el contexto político de la ciudad de México y de la propia UNAM, el papel que jugaron figuras de autoridad tanto universitarias como externas e incluso las negociaciones con otros grupos vinculados con el movimiento estudiantil.

La investigación sobre el Memorial del 68 también propició una tarea de revisión de la propia experiencia. En mi caso particular, la labor no consistió en armar una narrativa con diversos fragmentos de información exógenos o desconocidos, sino en reconstruir un discurso con mis propios recuerdos y percepciones, y con materiales en los que estu-



Salas Preámbulo y El Movimiento, ubicadas en la planta de acceso del Memorial del 68 **Fotografía** Gliserio Castañeda

ve involucrada de forma personal en su creación, selección y exhibición. La reconstrucción de la creación del Memorial del 68 implicó explicitar y hacer consciente una serie de asunciones, ideas, razones y procesos que no estaban en otro lugar sino en la mente de quienes participamos en ella, así como en una serie de documentos de trabajo que, por su naturaleza, eran parciales, fragmentarios y se encontraban dispersos sin un orden específico.³ Entre estos documentos se hallaban, por ejemplo, alzados de distribución de contenidos en las salas, bases de datos de clasificación de las imágenes por archivo o por tema, croquis de circulación y zonificación, fotografías, fragmentos de cronologías del guión curatorial, cedularios y versiones preliminares del guión temático.

El objetivo central de mi estudio no era analizar a fondo el tratamiento historiográfico del 68, es decir, del contenido sobre el movimiento estudiantil, sino hacer un registro y análisis museológico del Memorial, con base en el contexto de otros museos memoriales del mundo, así como en las perspectivas museológicas e historiográficas del momento. Por ello no profundicé en el análisis de las 57 entrevistas empleadas en la realización del Memorial del 68 ni en el análisis del debate que sobre el movimiento estudiantil está presente en otras múltiples y diversas fuentes informativas. Más bien me enfoqué en registrar y construir, a partir de la documentación, una interpretación sobre cómo los contenidos seleccionados, el guión curatorial elegido y la propuesta

museográfica creada articulan una cultura histórica particular y una serie de ideas museológicas.

Por ello, una vez reunida la mayor parte de la documentación, resultó fundamental entrevistar a los gestores y creadores del Memorial del 68: Sergio Raúl Arroyo García, Nicolás Echevarría, Alejandro García Aguinaco y Álvaro Vázquez Mantecón, para adentrarme en el análisis de su propuesta histórica y museológica. Diseñé un modelo de entrevista de “experiencia de vida”,⁴ tal cual Vázquez Mantecón había aplicado a los ex militantes del 68, en el que iniciaba y terminaba con las mismas preguntas para los cuatro, si bien en el cuerpo de la entrevista preguntaba sobre puntos en concreto donde cada uno había tenido mayor responsabilidad. Así, a todos pregunté al inicio sobre su formación profesional y personal, sobre su relación con el 68, sobre cómo se habían incorporado al proyecto, y al final, sobre qué había significado para ellos la experiencia del Memorial, cómo lo veían en prospectiva y si había cambiado su visión sobre el movimiento estudiantil después de todo.

En la entrevista con Arroyo privilegié el aspecto de la gestión, el cabildeo político y la concepción del proyecto; con Echevarría pregunté a detalle sobre el proceso de grabación y edición de los testimonios; con Vázquez Mantecón me centré en cómo había generado y elegido un recorrido, así como en el proceso de selección e interpretación de fuentes, y con García me adentré en los procesos de uso y distribución del espacio, elección de recursos expositivos y coordinación del montaje.



Vista de la primera proyección a doble pantalla de Nicolás Echevarría (27 y 28 de agosto. *La manifestación del desagravio*) y la retroproyección del artista Francis Alÿs (*Cuentos patrióticos*) **Fotografía** Gliserio Castañeda

El trabajo con estas fuentes orales fue insustituible, pues me permitió completar e hilvanar, desde mi propio recuerdo, una historia del Memorial en la que seleccioné y parafraseé aquello que me pareció relevante y explicativo, vinculado a los documentos de trabajo que quedaban y a mi experiencia del proceso. Sin embargo, también generaron otra dificultad analítica: cómo separar lo museológico de lo museográfico. La literatura especializada los concibe como términos diferenciados porque aluden a fenómenos de distinta naturaleza, pero en la práctica y en el estudio particular de un caso museístico se hizo evidente lo complejo que es separar uno de otro: ¿por dónde empezar a presentar la creación y planeación del Memorial?; ¿por las ideas rectoras y su posterior aplicación?; ¿por el tipo de recursos expositivos?; ¿por el montaje como síntesis del proceso creativo?; ¿por las líneas discursivas que cada una de las cuatro entrevistas planteaba? Como resultado, mi análisis se desarrolló a partir del registro y evaluación detallada de los diversos procesos que convergen en los museos y exposiciones: gestión, investigación, curaduría, diseño museográfico y montaje, procurando mantener los vínculos entre ellos de forma permanente. Mediante esa vinculación articulé una explicación de los recursos conceptuales y físicos empleados para crear una narrativa histórica específica del 68.

Reconstruir la reconstrucción: la historia detrás de la museología

La recolección de información y la articulación de un *corpus* documental sobre el Memorial del 68, aunque importante en

sí misma como registro de la práctica, cobró una mayor relevancia al analizar la razón y sentido del tipo de historia que estaba exponiendo. En la entrevista que realicé con Sergio Raúl Arroyo (2009), él destacó la dimensión vivencial y personal del 68, así como el corte comunicativo que tendría la exposición:

[...] lo que hicimos en primer lugar fue plantearnos que el 68 no podía ser planteado o no podía ser reconocido a través de objetos [...] Si la historia es muy reciente, si es muy cercana, lo que nos importa en términos generales es lo más conceptual: ¿cómo lo vamos a abordar, cuál va a ser el eje de esta relación con lo cercano? [...] Pensé que el primer homenaje que tendría que hacerse al 68 era plantearnos una museografía, un trabajo que fuera muy limpio pero también muy contemporáneo; que permitiera una relación mucho más directa en términos de comunicación con los espectadores, que utilizara a la gente viva, que era afortunadamente la mayoría, que tuvo que ver con el 68; que la utilizara de manera concreta para relatar lo que era una historia. Esto me parecía que era la clave del asunto.

Esta línea de pensamiento se encuentra presente también entre los principios rectores que marcaron la creación del Memorial; por ejemplo, la creación de un discurso formado por diversas narrativas; mostrar a las personas en concreto y no causas abstractas indeterminadas como agentes de la historia, y reconocer el impacto y relevancia política del tema para el presente (Arroyo y García, 2007: 14). Había, entonces, que



Vista del sótano del Memorial en el que se abordan los sucesos del 2 de octubre, incluyendo una instalación del artista Víctor Muñoz **Fotografía** Gliserio Castañeda

identificar cómo y hasta qué punto esto se había llevado a cabo en el proyecto del Memorial del 68 tal cual fue terminado.

El indicio más evidente de esta perspectiva histórica es la preeminencia dada a los 57 testimonios que se grabaron, no sólo por la disposición espacial en que al final quedaron colocados, sino sobre todo porque de ellos surgió la columna vertebral en torno a la cual se generó, ordenó y documentó el guión curatorial. En su diversidad y confluencia, los testimonios hablaban de historias de vida y experiencias que permitían presentar al 68 desde una perspectiva íntima e intensa: “En realidad no estábamos preocupados a nivel curatorial o a nivel museográfico por exponer cosas originales. Lo original y lo irreplicable eran las entrevistas; la mina de oro, o sea, lo que era el centro mismo de la exposición eran esos mismos testimonios” (Vázquez, 2010).

Pero además, el Memorial del 68 es un gran mosaico de narraciones diversas, a veces fragmentarias. Aunque el recorrido y el guión curatorial proveen una especie de articulación a un nivel macro, es decir, una metanarrativa, en su nivel más básico el Memorial presenta al espectador una serie de historias individuales y perspectivas heterodoxas. Echevarría (2009) lo expresó de la siguiente forma:

Desde un principio se planteó que iba a ser testimonial [...] Es tratar de estimular a la gente para que pueda acordarse de la mejor manera posible de detalles y de qué fue lo que pasó en esa época. Ahora, en este caso es muy interesante [...] que muchas personas se acordaban de manera diferente de un hecho [...] Por lo tanto, cómo entre tres o cuatro versiones diferentes uno construye una nueva versión.

En la selección de los entrevistados, que no estuvo exenta de dificultades logísticas, políticas y personales, se reunió una lista final (pensada como primera etapa de lo que será una serie futura) que incluye nombres conocidos, desconocidos, controversiales, de diversas facciones e instituciones. Esto explica, en gran medida, las variantes narrativas con que Echevarría trabajó para hilvanar sus documentales.

En el plano museográfico, la preponderancia de esta dimensión personal y experiencial de la historia fue correspondida con soluciones físicas concretas, con el fin de lograr esa “relación más directa en términos de comunicación con los visitantes” mencionada por Arroyo. El caso más singular son las proyecciones a doble pantalla ubicadas en cuatro nichos a lo largo del recorrido. En ellas se muestran las ediciones de los testimonios que Echevarría hizo sobre cuatro momentos considerados emblemáticos por la mayor parte de los entrevistados.

El recurso de la doble pantalla privilegia el testimonio directo e íntimo en toda su amplitud (voz, gestos, silencios, miradas) y evita la voz en *off* (es decir, un narrador externo); también enriquece el impacto visual al complementar el testimonio, sin anularlo, con material visual fotográfico y fílmico. Pero, sobre todo, la doble pantalla permite al visitante entrar en un espacio de inmersión y reflexión sobre la dimensión personal de la historia en que es un observante participante:

[...] Cada una de las proyecciones debía tener un diálogo con el público, por lo que se tomó como punto de partida hacer proyecciones múltiples de dos y tres pantallas que no sólo estuvieran colocadas en el muro, sino que estuvieran giradas aproximadamente 15 grados [...] y que presentaran imágenes

sincronizadas en movimiento; y así, crear espacios más envolventes en donde la gente pudiera estar casi adentro de la marcha, sentirla [...] Cada una de las dos proyecciones debía tener un diálogo [...] en la pantalla izquierda tú podías tener al que estaba hablando, al entrevistado, y del otro lado, tener el elemento gráfico y documental de lo que él estaba narrando [...] Esos momentos eran espectaculares, porque ahí conectaba con el público: [lo obligaba] a mover el ojo, la cabeza, para tener una participación más activa [...] (García, 2010).

A partir de los breves procedimientos anteriormente presentados, provenientes de los cuatro principales creadores del Memorial del 68, es posible extrapolar una serie de conclusiones sobre la perspectiva o cultura histórica que está detrás. Por ejemplo, cabe proponer que el Memorial del 68 encarna, entre otras cosas, la transformación que experimentaron los museos de historia a lo largo del siglo xx hacia una historia más social, fundamentada en los procesos cotidianos de aquellas voces que no habían sido escuchadas pero que “habían hecho historia” (Kavanagh, 1990: 7), en lugar de grandes narrativas de personajes militares o políticos. Encarna también una perspectiva histórica heredera del giro cultural y narrativo de los años setenta, ochenta y noventa, que concibe a la realidad como poliédrica y conformada de pequeños relatos o representaciones (Aurell, 2005: 115);⁵ e incluso que el Memorial fue producto de nuevas prácticas históricas en las que, además de la narración, son primordiales el uso de diversas fuentes, el análisis de la cultura como recurso de comprensión histórica e incluso la dimensión política de la vida cotidiana (*ibidem*, 2005: 162-166).

Desde otra perspectiva, el Memorial del 68 forma parte y se explica dentro de un contexto museológico que desde mediados del siglo xx manifestó interés y recursos para abordar temáticas que antes se encontraban negadas por su contenido emocional y políticamente perturbador, en gran medida por su cercanía en el tiempo. La aparición de museos como el Memorial del 68 denota la aparición de nuevas políticas estatales, de nuevas formas de comunicación en el museo y, sobre todo, de un revisionismo histórico del siglo xx que ha influido en la manera de estudiar y entender el pasado.

Para concluir, quisiera enfatizar que el estudio detallado de la creación del Memorial del 68 permitió evidenciar las complejas dinámicas de investigación e interpretación que están detrás de un museo de historia. El acercamiento a sus procedimientos de trabajo generó información valiosa sobre las concepciones museológicas y, en este caso, la cultura histórica de algunos profesionistas tal cual se plasmó en un nuevo museo a principios del siglo xxi. Uno de los beneficios que podría generarse en lo futuro es proveer materia prima para la evaluación y creación de nuevos proyectos museológicos e incluso de programas públicos de historia y política. ✦

* Candidata a doctora, Universidad de Leicester, Inglaterra

Notas

- ¹ Traducción del inglés realizada por la autora.
- ² Sin embargo, las diferencias aquí mencionadas entre historia escrita e historia musealizada no presuponen que ésta sea mejor que aquélla. Más bien hay que considerar una relación de complementariedad entre ambas.
- ³ Es indispensable tener presente que mi análisis fue sólo una de las varias propuestas que podrían generarse si los que participaron en el Memorial del 68 decidieran relatar su propia experiencia, o incluso aquellos que no estuvieron y que desde otra perspectiva harían una lectura completamente distinta.
- ⁴ Vázquez Mantecón diseñó esta entrevista, enfocada en hacer preguntas generales similares a todos los entrevistados (como lugar de nacimiento y juventud), pero detalladas en aquellos momentos y procesos en que habían participado directamente.
- ⁵ Diferencia que en inglés se denota con las palabras *history* y *story*.

Bibliografía

- Alonso Fernández, Luis, *Museología y museografía*, Madrid, Del Serbal, 1999.
- Arroyo, Sergio Raúl, entrevista con la autora, grabación digital, México, 16 de diciembre de 2009.
- ____ y Alejandro García, “La memoria y la ceniza”, en A. Vázquez (ed.), *Memorial del 68*, México, UNAM /Secretaría de Cultura de la Ciudad de México/Turner, 2007.
- Aurell, J., *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2005.
- Conaculta, *Atlas de infraestructura cultural 2010*, México, Sistema de Información Cultural-Conaculta, 2010 [<http://www.sic.gob.mx/atlas2010/atlas2010.pdf>], consultado el 15 de febrero de 2012.
- Echevarría, Nicolás, entrevista con la autora, grabación digital, México, 17 de diciembre de 2009.
- Fernández, Miguel A., *Historia de los museos de México*, México, Banamex, 1988.
- García, Alejandro, entrevista con la autora, grabación digital, México, 19 de junio de 2010.
- Gable, E., “How We Study History Museums; or Cultural Studies at Monticello”, en J. Marstine (ed.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.
- Hernández, F., *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Trea, 2006.
- Hooper-Greenhill, E., “Museum Education: Past, Present and Future”, en Roger Miles y Lauro Zavala (eds.), *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*, Londres, Routledge, 1994.
- Kavanagh, G., *History Curatorship*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1990.
- Salber, M., “History, Memory, and Historical Distance”, en P. Seixas (ed.), *Theorizing Historical Consciousness*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Sánchez Marcos, Fernando, “Cultura histórica”, 2009 [http://www.culturahistorica.es/sanchez_marcos/cultura_historica.pdf], consultado el 17 de febrero de 2012.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, entrevista con la autora, grabación digital, México, 13 de mayo de 2010.
- Velázquez Marroni, C., “Musealizar el pasado reciente. ¿Un futuro para la historia? Los museos memoriales y el Memorial del 68”, tesis de maestría, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete-INAH, 2010.



Museo del Templo Mayor: 25 años exhibiendo el pasado

David García Aguirre*

Los inicios

En 2012 el Museo del Templo Mayor cumple 25 años de vida, y por esta circunstancia nos asomamos al pasado para recordar los orígenes de este espacio y su importancia en el ámbito museográfico. En febrero de 1978 una cuadrilla de trabajadores de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro encontró el monolito de Coyolxauhqui mientras realizaba obras en la esquina de la calle de Argentina y Guatemala, en el Centro Histórico de la ciudad de México. El hallazgo provocó tanto la liberación del monolito como del recinto ceremonial mexica y otros basamentos aledaños, donde las excavaciones realizadas dieron como resultado alrededor de siete mil objetos encontrados, en su mayoría en ofrendas dispuestas en las distintas etapas constructivas del recinto ceremonial, las mismas que con el paso del tiempo requirieron un espacio para su rescate, restauración, investigación y exhibición.

La liberación de los vestigios del antiguo recinto ceremonial mexica causaron entre la sociedad mucha expectativa, ya que en el propio corazón de la ciudad de México, y a unos pasos de la Catedral Metropolitana, salía a la luz el recinto más importante de esta cultura prehispánica. La cobertura realizada por parte de los medios de comunicación hizo extensivo el asombro a nivel nacional e internacional, ya que en reiteradas ocasiones representantes de Estado, personajes de la cultura y la política acudieron a conocer los avances en las excavaciones. Esta cobertura mediática generó una mayor expectativa entre la población, ya que en el noticiero estelar siempre se hablaba de los hallazgos y avances en las excavaciones.

El proyecto arqueológico, considerado el más grande en la ciudad de México, contó con el apoyo directo de la Presidencia de la República mexicana, situación que detonó una serie de facilidades para el otorgamiento de permisos y recursos económicos con el objetivo de generar el proyecto cultural en la ciudad con mayor eco en toda la década de 1980. Es interesante pensar que el Museo del Templo Mayor no sólo se convirtió en el museo con la mayor colección de piezas relacionadas con la cultura mexica, sino que la apropiación de este espacio por parte de los capitalinos fue tal, que de alguna forma es visto como un museo de sitio que cuenta la historia de la ciudad en el periodo prehispánico.

El proyecto arquitectónico y museográfico

Desde el inicio del proyecto se planteó la posibilidad de trasladar las piezas halladas a un nuevo anexo de la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, situación que no se concretó, por lo que se consideró la construcción de un nuevo recinto aledaño al sitio arqueológico. El proyecto abría la posibilidad de generar un concepto museográfico donde se conjuntaba un espacio de exhibición para albergar las piezas que generara un discurso curatorial y museográfico relacionado con el sitio arqueológico. El nuevo continente museográfico se realizaría a un costado de la propia excavación, evitando en todo momento que el diseño del edificio competiera con el sitio y guardando cierta sobriedad para hacer del propio inmueble un contenedor que se mimetizara con su contexto y diera paso a la espectacularidad de las piezas que resguardaría.

La planeación del recinto comprendió la unión conceptual y práctica de diversos campos: arquitectos, arqueólogos, museógrafos, diseñadores, restauradores e ingenieros. El equipo estuvo a cargo de Eduardo Matos Moctezuma en cuanto a contenidos arqueológicos, Pedro Ramírez Vázquez en arquitectura y Miguel Ángel Fernández en museografía.

Para la elaboración del proyecto arquitectónico se siguió conceptualmente la propia distribución del recinto ceremonial mexica: dos grandes escalinatas que llevaban a los altares dedicados a sus máximas deidades: Huitzilopochtli y Tláloc. Con base en esta concepción espacial, el recinto fue diseñado con ocho salas permanentes, divididas de manera igualitaria y dedicadas a las dos deidades. Cada sala, ubicada en un piso distinto, obliga al visitante a hacer un recorrido inducido en el que es necesario subir cuatro niveles (una sala por nivel) para continuar con la visita, y al llegar al nivel más alto hallará las dos salas gemelas dedicadas al dios de la guerra y del agua. A partir de ese nivel se inicia el descenso por una escalinata alterna, que guiará por la segunda mitad de las salas hasta volver al punto de inicio.

Si bien es cierto que el proyecto arquitectónico tomó como fundamento la funcionalidad y limpieza en formas, con una fachada sobria que no competiría con el entorno urbano —considerando que el recinto se localiza en el corazón del Centro Histórico—, el propio continente museográfico cam-

Mirador ubicado en las salas 4-5, donde se aprecian los monolitos de Coyolxauhqui y Tlaltecuhli **Fotografías** Moisés Vargas Rodríguez



Olla Tláloc, sala 5

bió la fisonomía y circulación en la zona: la calle de República de Guatemala quedó seccionada para la circulación peatonal y automovilística, pues la excavación del recinto ceremonial comprendía la intersección de esta calle con las de República de Argentina y Correo Mayor.

El Museo del Templo Mayor abrió sus puertas el 12 de octubre de 1987, año en que también abrieron los museos de sitio de Chichén Itzá y Uxmal, y el regional de Guerrero. Un año antes, en la ciudad de México se inauguró el Museo Rufino Tamayo, ícono de la arquitectura y de los espacios museográficos a nivel nacional e internacional por su adecuado diseño y conjunción de espacios amplios, con el fin de albergar obras en gran formato y generar museografías de vanguardia.

El guión curatorial del Museo del Templo Mayor responde a la necesidad de mostrar al visitante la forma de vida, la cosmovisión y el entorno natural de este grupo prehispánico. El diseño museográfico lo llevó a cabo un grupo de arquitectos que presentó proyectos y conceptos, los mismos que fueron discutidos e integrados al eje temático con miras a generar una línea formal que diera unidad en las ocho salas.

El concepto original para abordar la museografía tenía como lineamiento realizar una exhibición que, a partir de elementos museográficos, evocara la grandeza tanto de la cultura mexica como del sitio arqueológico ubicado a escasos

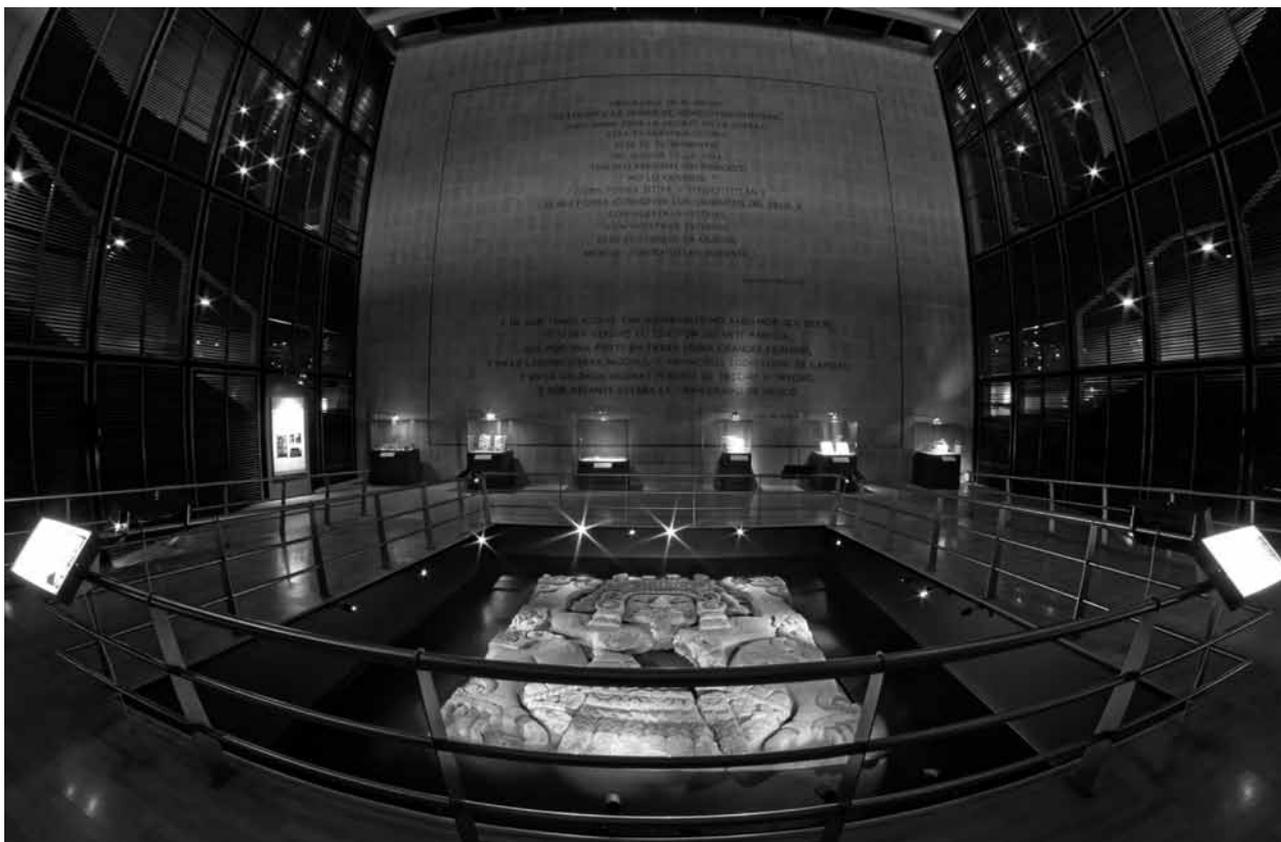
metros. Esta situación fue utilizada por los responsables para ofrecer de manera didáctica una representación de diversos elementos y formas prehispánicas con la intención de mostrar al público visitante cómo se encontraban en su contexto arqueológico. De esta forma la vitrina convencional recrea, a partir de la representación museográfica, taludes, tableros y pozos con ofrendas, para dar como resultado una intrínseca relación con el hallazgo realizado en el sitio arqueológico y su manera de representarlo dentro del museo, en un intento de jugar con representaciones que evoquen las formas estructurales y la colocación exacta de las piezas.

Un cambio visual se generó con el uso de plataformas. Es importante señalar el caso de las salas 4 y 5, dedicadas a las deidades supremas mexicas, pues en estos espacios la altura en el contexto museográfico cambia en relación con las otras seis salas: estas dos se encuentran en el nivel más alto del recorrido, y es donde el concepto evocativo de grandeza se refuerza en el visitante al percibir un espacio con mayor amplitud.

No hay que olvidar que dentro del proyecto arquitectónico y museográfico se contempló colocar a Coyolxauhqui como la pieza estelar del museo, la cual sería vista en dos ángulos: de cerca, para apreciar relieves y pigmentaciones, o bien a distancia, por medio de un mirador que daría la posibilidad de contemplarla en su totalidad y desde una mayor distancia para favorecer la espectacularidad del monolito. A partir de estos lineamientos, la Coyolxauhqui se trasladó al interior del museo casi diez años después de su descubrimiento, y se ubicó como la pieza principal del recinto, que asimismo sirve de eje visual, temático y museográfico para el recinto.

Es importante comentar el diálogo visual que se genera entre el visitante-espectador cuando ingresa a la zona del mirador de Coyolxauhqui en el interior del museo, ya que vive la experiencia de visualizar el entorno del propio recinto y del sitio arqueológico en referencia con el entorno urbano. Esto se logra por medio de los ventanales ubicados en esta sección y que proporcionan una vista inigualable, pues allí se observan tres etapas de la historia: la prehispánica con el sitio arqueológico; la colonial con la Catedral Metropolitana, y la modernidad con la torre Latinoamericana.

Si bien es cierto que la museografía fue realizada por distintos especialistas coordinados por Miguel Ángel Fernández, nunca se perdió la integración del concepto rector: generar un recinto evocativo donde, gracias a los elementos museográficos como la luz y el espacio, el visitante contemplara las piezas encontradas en las excavaciones recientes del centro ceremonial mexica. Los materiales pensados para el diseño y construcción del mobiliario museográfico generaban un concepto de diálogo entre distintas épocas —representadas por la piedra como la antigüedad en las civilizaciones y el vidrio como representante de la modernidad y la vanguardia—, a modo de contraste entre el pasado y el presente.



Vista panorámica del vestíbulo del museo, donde se ubicaba la maqueta del recinto ceremonial y ahora muestra el monolito de Tlaltecuhlli

Así, los diseños museográficos seleccionados privilegiaban el uso de estos dos materiales, situación que en la década de 1980 hizo del Museo del Templo Mayor un espacio museográfico de vanguardia, cuyas propuestas fueron reproducidas en otros museos de México y el extranjero. Museógrafos y directores de otras latitudes tomaban como referencia los diseños y materiales utilizados allí para llevarlos a otros espacios y generar un impacto similar, mediante la generación de museografías evocativas con un alto impacto visual y elementos museográficos como la iluminación puntual sobre las piezas.

El diseño de las vitrinas, bases y plataformas museográficas consideró la conjunción de materiales constructivos como ladrillo, mampostería, paredes falsas, piedra laja y estructuras metálicas, mientras que el cederario (textos e imágenes) se diseñó para ser grabado sobre vidrio, material que fue innovador para la época, porque sus propiedades propiciaban un verdadero contraste con los otros materiales, además de que se aprovechó su transparencia para contrastar y generar en lo visual la sensación de espacios amplios y poco saturados. En este rubro es importante mencionar que el grabado hecho sobre las grandes placas de vidrio fue casi artesanal, pues este tipo de trabajo es tan meticuloso que no existía maquinaria que lo realizara, lo cual hizo de esta manufactura un caso particular dentro de la museografía en México.

Los soportes y bases para las piezas se manufacturaban con metal, madera y acrílico, considerando las propiedades de cada uno de éstos para su posible transformación, con el objetivo de generar la forma específica que daría seguridad y sujeción a la pieza, mientras que la unión de cristales en vitrinas y capelos se hizo con adhesivos que en la actualidad son poco empleados, como el silicón, o bajo un complejo sistema de rieles donde el cristal se desplazaba por el interior de la propia vitrina hacia la parte superior, a modo de generar una mayor seguridad ante posibles eventualidades. Sin embargo, este diseño provocó que el mantenimiento museográfico resultara complejo, ya que no se consideró como una actividad constante que debía ser facilitada por el diseño del mobiliario.

Como ambientación en el interior de vitrinas se ocuparon gravillas de distintos matices y calidades, para generar contraste entre las piezas y el fondo. Los muros, al igual que las vitrinas, debían estar pintados en gris para dar paso a la majestuosidad de la colección, además de crear un espacio neutro donde lo único que resaltara fueran las piezas. Al igual que la arquitectura, la museografía debía destacar lo menos posible para no competir con los objetos exhibidos.

El caso de la iluminación es digno de comentarse, ya que para la década de 1980 los mayores avances los representaban las luminarias de halógeno, material que da la posibilidad de

destacar o acentuar algunos puntos dentro de las vitrinas. Además, para la conservación ayudaba el hecho de que la fuente de calor se concentrara en la parte superior de la luminaria, con lo que se evitaban daños graves a las piezas. Por estas características, el diseño de iluminación del museo estuvo a la vanguardia: el halógeno proporcionó un adecuado control y concentración de luz, que además dio dramatismo a las piezas y acentuó los relieves y pigmentaciones de algunas de ellas.

También se incluyeron ambientaciones como parte de los recursos museográficos utilizados. Tal fue el caso de la maqueta monumental del recinto ceremonial sagrado que recibía al visitante en el vestíbulo del museo. Esta maqueta, realizada en madera maciza y hojas de contrachapado de madera, contaba también con elementos naturales, como un contenedor de agua para representar al grandioso lago de Texcoco, que bordeaba el gran recinto. Es importante señalar que la maqueta fue muy apreciada por los visitantes de varias generaciones, pues contaba con elementos tecnológicos poco utilizados a finales de la década de 1980, como un equipo de luz y sonido que permitía vivir la experiencia de ver la maqueta y escuchar la narración del origen de la ciudad prehispánica. Así, la combinación de maqueta, luz y sonido ampliaba la experiencia sensorial de los visitantes.

Otro de los grandes aciertos de este elemento fue que el visitante podía recorrer de modo perimetral la pequeña ciudad a escala, que contaba con un andador para facilitar la vista en distintos ángulos, además de representaciones de personajes. El trabajo fue realizado por artesanos que se dedicaron a fundir los pequeños cuerpos humanos en plomo y a pintar pieza por pieza con distintos atuendos. Después se agregaron algunas representaciones, como los dioramas y escenografías en algunas salas con temas como la cuenca de México, el sistema de chinampas, el mercado de Tlatelolco y los hallazgos realizados en los alrededores del museo de sitio y la zona arqueológica.

Como parte del discurso museográfico y el uso de materiales innovadores, el Museo del Templo Mayor ha dado facilidades para la visita de diversos públicos, como en el caso de las personas con capacidades diferentes. Así, se dotó al espacio con ascensores y rampas, además de que fue uno de los primeros recintos que integró en cada sala algunas piezas que pueden ser manipuladas por invidentes y débiles visuales.

De esta manera el Museo del Templo Mayor ha crecido a lo largo de los años y ha extendido sus propios límites al proponer exposiciones nacionales e internacionales, siempre con el compromiso de difundir nuestro patrimonio cultural. Tal dinámica impulsó que se realizara un cambio relevante en su museografía, con la creación de una sala de exposiciones temporales en el vestíbulo del museo, en el espacio planeado originalmente para tienda y librería

La decisión de diseñar un museo a finales de la década de 1980, donde el mobiliario museográfico se integrara a la

arquitectura del contenedor y que el uso de los materiales utilizados en su fabricación fueran de tipo arquitectónico, solucionó muchas problemáticas que pudieron presentarse en el recinto, al considerar sobre todo contratiempos como el peso excesivo de algunas piezas. No obstante, esta circunstancia también ocasionó que las condiciones de la museografía funcionen como elementos inamovibles, situación que con el paso del tiempo ha generado algunas adaptaciones al espacio, pues los hallazgos, las investigaciones y la colección siguen creciendo.

Entre las grandes modificaciones museográficas realizadas en los últimos años, en 2010 se trasladó al museo el monolito que representa a la diosa Tlaltecuhltli, encontrado en predios aledaños a la zona arqueológica y que demandó la adecuación de áreas dentro del vestíbulo del museo. Una vez más, como a finales de la década de 1980, el movimiento de una pieza de gran dimensión y peso implicó un trabajo en conjunto de los especialistas, quienes sin duda alguna eligieron el espacio más adecuado dentro del recinto para que la nueva pieza tuviera una relevancia particular dentro del contexto. Esta situación implicó prescindir de la maqueta que se encontraba en el vestíbulo, de modo que las diosas Coyolxauhqui y Tlaltecuhltli se encuentran y confrontan en una armonía museográfica que produce en el visitante una experiencia de asombro y reflexión. Ahora son dos los monolitos que sirven de eje al discurso museográfico, destacados para su observación desde diversas perspectivas.

El museo ha realizado algunos cambios dentro de sus salas de exposición permanente, cuidando la integración de los elementos y dando al visitante información procedente de investigaciones recientes. Los discursos cambian, la colección aumenta y estos factores nos dan la pauta para hablar de un museo vivo que, debido a sus constantes investigaciones, requiere una nueva visión a 25 años de su apertura al público.

EL MUSEO A 25 AÑOS

Este año, cuando el museo cumple sus primeros 25 años, y con base en la importancia del recinto como pionero y ejemplo de la museografía en México, consideramos fundamental la reflexión no sólo desde los hallazgos y la investigación, sino también desde la museografía, pues a lo largo de estas dos décadas el recinto ha visto pasar a grandes museógrafos que han aportado ideas novedosas para su aplicación dentro de los discursos curatoriales de las salas. Tampoco se debe olvidar la importancia de la conservación y la investigación de las colecciones para mostrar nuevas propuestas museográficas que generen en el visitante una experiencia significativa.

Con el paso del tiempo las investigaciones en el recinto ceremonial mexica no concluyen. Los especialistas indagan meticulosamente cada hallazgo y proporcionan nuevos datos e interpretaciones, situación que obliga al propio mu-



La innovación en el mobiliario museográfico representado en el cedulario grabado en cristal

seo a una inminente renovación. En la actualidad podemos generar mayores experiencias en los visitantes con nuevos recursos cercanos a la museografía, situación que abre la posibilidad de generar eventos significativos en la visita del público. Es importante recordar que el recinto fue creado cuando la concepción museográfica, museológica y curatorial de los espacios era muy distinta a la actual; por lo mismo su diseño y guión responden a las necesidades de una época que en nuestros días, debido a la misma importancia de la colección, a su conservación y a los hallazgos recientes, exige algún cambio.

Hoy en día la tecnología, los materiales y los procesos de transformación de los mismos, la iluminación, internet, los recorridos virtuales, la inserción de los sentidos en el discurso museográfico y la manera de percibir y presentar una colección ha cambiado de manera radical, lo cual permite a los museógrafos tener una mayor variedad de opciones al momento de realizar la puesta en escena. Ejemplo de ello es que ahora conocemos mejor el tipo de rayos que emiten las luminarias, así como los materiales libres de ácido que evitan daños en las piezas, con el fin de buscar siempre el mejor tipo de exhibición. Aunado a la inserción de la tecnología audiovisual aplicada al campo del diseño de exposiciones, esto proporciona las herramientas suficientes para considerar la posibilidad de renovación en algunos espacios para el disfrute de los visitantes.

Ahora, el contexto del museo es complejo y muy distinto al de la época de su fundación, al ubicarse en el primer cuadro de la ciudad donde el tránsito de los comerciantes y ambulantes forma parte de lo cotidiano, si bien estos factores no inhiben al visitante para entrar y dejarse maravillado por la colección que se resguarda entre sus muros. El público infantil y juvenil son la carta fuerte, y en ocasiones los más exigentes al demandar en todo momento información y actividades propias para ellos.

Con base en estos antecedentes, es preciso mencionar que este recinto museal abre sus puertas como un ejemplo más de la dedicación y la escuela dentro del contexto museográfico en nuestro país. Con un gran historial en actividades, exposiciones y un amplio número de investigaciones, este museo ha forjado a varias generaciones de museógrafos que han comprendido la complejidad del espacio museográfico a través de sus muros, al analizar los retos para la exhibición y la presentación de sus colecciones.

Sin duda alguna el Museo del Templo Mayor es un excelente espacio para el análisis museográfico y su historia, ya que es un ejemplo tangible de visión curatorial y museográfica de una época que servirá a futuras generaciones para la reflexión y comprensión del complejo mundo de la museografía ✦

* Subdirector de Museografía, Museo del Templo Mayor

Narrativa y museología

Sala de arte africano tradicional en el Museo Pedro Coronel, Zacatecas

José Luis Punzo Díaz*

El museo es visto con frecuencia como el resultado del trabajo de una mente peculiar que diseña espacios intrincados, complicados y enriquecidos mediante efectos ópticos, todo ello basado en un criterio eminentemente esteticista. Sin embargo, la museografía con que se “viste” un espacio no sólo expresa un significado de forma pasiva, sino que se convierte en constructora de sentidos a partir del ordenamiento de espacios y de las experiencias que se le ofrecen al visitante. La problemática que se trata en el presente estudio es cómo abordar la relación entre el espacio musealizado de forma tangible, por medio de vitrinas, cédulas, apoyos de medios audiovisuales, entre otros recursos, y la experiencia perceptiva de los visitantes a través de las visuales creadas en la sala del museo y, con base en esto, la disposición del mobiliario.

Ya que las configuraciones espaciales de los elementos museográficos son “no discursivas”, las experiencias del día a día y del estar-en (Heidegger, 1971) provocan que mediante reglas intuitivas y no formales se permita a los visitantes moverse de forma consensuada en el espacio del museo. El significado de los edificios y de los elementos museográficos no sólo proviene de las propiedades morfológicas del espacio en sí mismo ni en exclusiva de los procesos culturales de su formación e interpretación, sino que se deben incluir las redes dinámicas espaciales, sociales, intelectuales y de las prácticas de agentes que encarnan y producen diferentes clases de conocimiento social (Psarra, 2009: 3).

Para el presente caso me basaré en los trabajos de Hillier y Hanson (1984) sobre arquitectura. Primero estudiaremos las propiedades geométricas de los elementos, sin tomar en cuenta, por el momento, la posición del sujeto en el lugar. En este punto analizaremos conceptos como simetría, ritmo, alineamiento, congruencia y repetición de los elementos museográficos. El segundo análisis se deriva de la sintaxis espacial propuesta por estos investigadores y trata sobre el estudio de los campos de percepción del sujeto en un espacio y tiempo determinados. Con este fin examinaremos ejes visuales, campos visuales y secuencias de información visual.

Este método muestra cómo los espacios se encuentran unidos de forma visual entre sí, cómo se interrelacionan y cómo es simple o compleja la aproximación a éstos comenzan-

do desde un punto particular de la construcción. Esto dará como resultado que las distintas relaciones del campo visual sean vistas como un continuo en una experiencia fluida. Es decir, el campo visual no se verá atrapado como en una fotografía o en un instante mediante límites, sino que se busca que con la suma de estas partes se logre un todo más cercano a la manera en que el ojo produce nuestros campos visuales de forma continua.

Cabe mencionar que no sólo la visual es importante para adentrarnos en el significado cultural de experimentar un espacio, sino que todas las variables sensoriales, como la iluminación, el sonido, la textura o la temperatura, son fundamentales para la construcción de la experiencia personal.

EL MUSEO Y LA COLECCIÓN DE ARTE TRADICIONAL AFRICANO

El Museo Pedro Coronel se ubica en el edificio construido para el antiguo colegio jesuita de San Luis Gonzaga en el siglo xvii, en la ciudad de Zacatecas. Más tarde albergó la penitenciaría del estado, hasta que en 1983 fue restaurado y convertido en museo. Este recinto de arte contiene, por un lado, ejemplos magistrales de la obra del importante artista zacatecano Pedro Coronel, como las impresionantes pinturas de gran formato y esculturas que se hallan en los pasillos de la primera planta. Por otra parte, Coronel donó sus colecciones de arte del mundo para exhibirlas allí. Él fue un entusiasta coleccionista de arte occidental, por lo que en el museo es posible apreciar obras de Miró, Picasso, Chagall, Vasarely y Dalí, entre muchos otros. Por otra parte, la mayoría de la colección exhibida la conforma una enorme cantidad de piezas de arte tradicional de múltiples partes del mundo, además de piezas prehispánicas de origen mesoamericano y una interesante muestra de arte virreinal.

El año pasado se decidió, por parte del museo y del gobierno del estado de Zacatecas, renovar el mobiliario y el guión de la sala que contenía una abundante colección de máscaras y esculturas de distintas culturas africanas. Fue así que se propuso realizar un guión para la nueva sala de arte tradicional africano, donde se destacara la importante colección no sólo desde el punto de vista de su valor etnográfico, sino también desde su producción como objeto artístico



Vista del mueble del *video wall* de la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel, Zacatecas **Fotografías y figuras** José Luis Punzo Díaz

y de las importantes interrelaciones que se pueden establecer entre estas piezas africanas y la producción artística europea, sobre todo la de finales del siglo XIX y principios del XX. En ese sentido, y para recalcar la influencia del arte tradicional africano entre pintores como Chagall, Braque, Modigliani y en el propio Pedro Coronel, se realizaron dos videos que, como veremos adelante, resultaron fundamentales en el diseño museográfico de la sala.

Desde dos perspectivas, el guión trató transmitir la relevancia cultural y artística de las piezas. La primera fue una línea que versó sobre el uso y la producción artística de forma general en África, la cual se asocia de manera habitual con las tradiciones religiosas de esos pueblos. Ahí se incluyen las esculturas de madera y los fetiches, los cuales tuvieron una amplia difusión y fueron muy apreciados entre coleccionistas y artistas occidentales debido a sus proporciones poco realistas, y en muchos casos por sus figuras altamente estilizadas. De igual forma ocurre con las máscaras, la teatralidad y las sociedades asociadas con éstas, que fueron tal vez el aspecto más dinámico del arte tradicional africano y que, por su excepcional belleza, han sido el objeto que más se ha coleccionado. En la segunda línea se abordaron las regiones y grupos

de donde se exhibe colección: Camerún, Congo-Zaire, Costa Atlántica Occidental, Golfo de Guinea, Sahara Occidental y Egipto. En este sentido se agruparon las piezas y se presentaron los ejemplos de los usos de tales objetos y las principales características del arte de cada grupo. La colección de arte africano del Museo Pedro Coronel es, sin duda, una de las más importantes que se encuentran en México.

GEOMETRÍA Y LÍNEAS DE VISIÓN. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

La sala de África del Museo Pedro Coronel, pese a ser pequeña, constituye una oportunidad interesante de poner en práctica una metodología basada en análisis geométricos y de líneas de visión que permiten, de manera muy didáctica, comprender los alcances de esta forma de construcción de un discurso museográfico que, junto con un guión científico adecuado, pueden guiar al visitante a través de una narrativa que constituye así todo el espacio gracias a la experiencia de “estar en”. Así, sin importar el tamaño del proyecto, la cuidadosa planeación de las estrategias museográficas son de suma relevancia.

En este apartado analizaré, desde distintos métodos, la experiencia de las relaciones del campo visual como un continuo

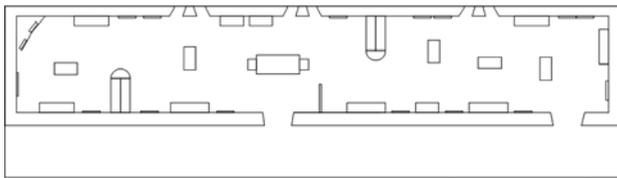


Figura 1 Planta de distribución museográfica de la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel, Zacatecas

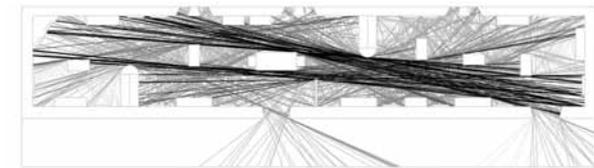


Figura 2 Análisis gráfico de visibilidad (AGV) de la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel, Zacatecas

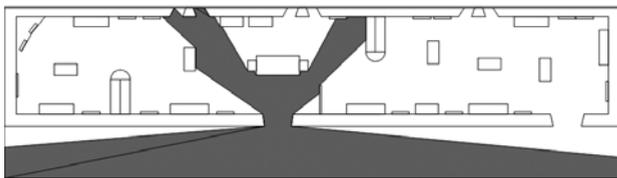


Figura 3 Mapa del campo visual que tendría el visitante desde el acceso a la sala

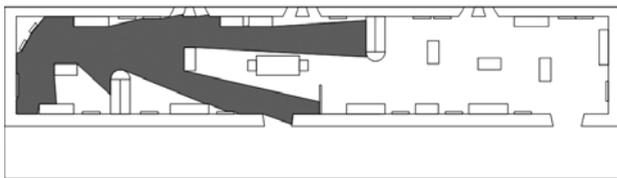


Figura 4 Mapa del campo visual que tendría el visitante desde el *video wall*

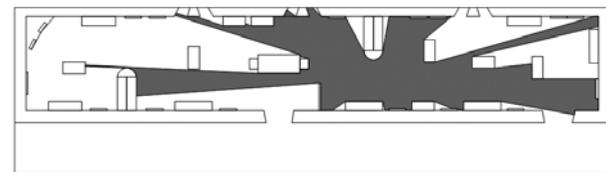


Figura 5 Mapa del campo visual que tendría el visitante desde el final del recorrido



Figura 6 Análisis de conectividad e integración del espacio de la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel, Zacatecas

en una práctica fluida de las visuales y los remates museográficos utilizados para desarrollar la distribución del espacio en la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel. La visita de la sala no implica tener un lugar central privilegiado de visión; por el contrario, es mediante el movimiento por el espacio edificado que las visuales se construyen y complementan, a partir de lo cual se construye el discurso museográfico.

Para llegar al análisis de la sintaxis espacial, primeramente es necesario establecer, desde una manera simple, los fundamentos de simetría, ritmo, alineamiento, congruencia y repetición de los elementos museográficos. En este sentido se optó por un diseño de vitrina que, siguiendo los lineamientos existentes en el museo, se adecuara a la idea museográfica que intentamos expresar en la sala. Todas las vitrinas poseen una iluminación interna a base de luminarias tipo *led* y bases retroiluminadas con acrílico. Las vitrinas construidas fueron de dos tipos generales. Unas con cinco vidrios, las cuales se colocaron hacia el centro de la sala, a modo de lograr con ellas transparencias y reflejos que permitieran apreciar la colección y proporcionar una sensación de profundidad. Otras se hicieron con cuatro vidrios y respaldo de madera para bloquear las visuales y lograr el efecto óptico deseado.

Todas las vitrinas se realizaron con segmento cuadrangular, con lo cual se obtiene un ritmo, congruencia y una simetría a lo largo del espacio. Por otra parte se remataron dos pares de vitrinas con bases semicirculares para conseguir una simetría en ambos lados de la sala. Finalmente, en tres nichos que ya existían en el edificio se realizaron instalaciones especiales de algunas de las piezas más relevantes, con bases trapezoidales, respaldos de vidrio y una programación de iluminación especial que crea cambios suaves de color para dar un realce a las piezas. Estos nichos son muy importantes, como veremos adelante, para hacer la distribución del mobiliario en general.

La base de este trabajo se funda en la sintaxis espacial, el significado de la cual se deriva del análisis del espacio y hallar los vínculos que existen como sociedad receptora y como agente activo (Hiller, 1999). Así, la sociedad y el espacio emergen como el resultado de una multiplicidad de acciones individuales en diferentes lugares, pero con un mismo sentido.

Es muy importante mencionar que la distribución del mobiliario museográfico en la sala comenzó de manera tradicional, tratando en lo general de lograr visuales muy amplias. A partir de esto se realizaron los estudios que a continuación se presentan, mediante los cuales se refinaron y agregaron nuevos elementos según los resultados que fuimos obteniendo.

El primer análisis presentado aquí es el de ejes visuales por medio de un mapa axial. En este análisis gráfico de visibilidad (AGV) lo que se encuentra representado es un mapa que une todos los pares de vértices visibles entre sí en la sala del museo. El espectro del gráfico va desde el blanco para

los menores, y de grises al negro para las líneas que conectan un mayor número de vértices visibles entre sí.

Como se aprecia en el mapa de la figura 1, fueron los tres elementos principales que usamos para construir la distribución museográfica. Primero, en el centro de la sala se ubicó una vitrina con un diseño distinto al resto, que contiene un sarcófago egipcio y tiene el mayor peso visual en la sala, por lo que incluso se planeó que su altura fuera menor que las demás. En los dos extremos de la sala se ubicaron sendos muebles con videos. De estos destaca, por su tamaño y diseño, el que se encuentra en la parte más alejada de los accesos, con una altura considerablemente mayor al resto del mobiliario, así como cuatro pantallas que conforman una imagen de tamaño natural, con danzas que muestran el uso ritual de varios de los objetos que aquí se exponen, así como su transformación y deconstrucción en objetos de arte y diseño contemporáneos.

De igual manera se contó con el audio que sonoriza la sala, el cual se programó para que se apreciara con un volumen mayor al estar cerca de este *video wall* y fuera descendiendo en volumen hacia el lado contrario de la misma. Por otra parte, del lado opuesto, en un mueble mucho más discreto, se colocó el segundo video, que muestra la influencia del arte tradicional africano en pintores y escultores occidentales, y en especial en Pedro Coronel.

Fue así que entre estos tres elementos logramos generar largas líneas con múltiples vértices que tienen intervisibilidad. En cambio, como podemos ver de igual forma en el mapa, en el resto de los espacios se buscó que hubiera una intervisibilidad mucho menor, o cuando menos media, para generar zonas contenidas a partir de las vitrinas, en especial de las cuatro que se encuentran de forma perpendicular al muro con respaldos opacos que limitan la visibilidad, con lo que buscamos realzar la colección expuesta. Esto es representado con claridad en el gráfico donde se simboliza la conectividad de las líneas y los nodos, así como su integración, en el cual destacan los valores de color gris claro que representan los valores más bajos (figura 2).

El segundo análisis visual que se usó para la construcción del espacio de la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel consistió en generar una cantidad abundante de mapas de los distintos campos visuales que tuviera el visitante en la sala, para a partir de ello generar la distribución de vitrinas, cedularios y gráficos de apoyo, que serían remates visuales en el recorrido. Para adentrarnos en la experiencia del observador desde un punto en el espacio, usamos una herramienta llamada isovista: se trata de la creación de un polígono continuo desde un punto que describe el campo visual del observador (Benedikt, 1979: 47-65).

Para fines de la extensión del presente escrito, sólo presentaré unos pocos ejemplos de estos planos de isovistas. El primero de ellos, que resultó clave para el inicio de la dis-



Visual del visitante sobre el video de la parte final del recorrido



Detalle de montaje e iluminación de los nichos



Vista general de la sala de arte tradicional africano del museo Pedro Coronel, Zacatecas

tribución del mobiliario museográfico, fue el plano creado a partir de la entrada a la sala. Como se ve en el plano de la figura 3, la vitrina con el sarcófago egipcio, que sirvió de base y equilibrio en el estudio axial de la sala, también jugó un papel preponderante en las visuales. Éste domina la primera parte del recorrido de forma muy obvia; no obstante esto, dada su ubicación y altura menor, generamos una visual hacia uno de los nichos, el primero de izquierda a derecha, lo que nos permitió llevar la atención del visitante hacia ese punto y generar el recorrido en esa dirección.

El segundo ejemplo es el mapa de isovistas generado a partir del *video wall* (figura 4), que igualmente fue muy importante porque desde este punto se tiene una visual muy larga rematada con una de las vitrinas perpendiculares, que crea el recorrido en ese sentido.

Por último, el mapa de isovistas generado desde la parte final del recorrido fue de gran relevancia para el acomodo de las vitrinas centrales, a modo de generar —mediante las transparencias de las mismas, de los gráficos de apoyo y las cédulas— un recorrido que permitiera apreciar esta parte de la sala a los visitantes. De igual manera, uno de los elementos más importantes, el video del final de la sala —que de alguna manera sintetiza la intención del guión— tiene una posición que permite ver el video desde muchos lugares y hace que el visitante, al finalizar el recorrido, resuma los contenidos que se buscaba transmitir en el guión (figura 5).

El último análisis, y el más importante una vez establecida la distribución del mobiliario arquitectónico, es la creación de un gráfico de visibilidad, donde se construye una rejilla a la que se otorga un valor de acuerdo con la cantidad de espacios desde donde es visible cada casilla y cómo se interconectan éstas. El gráfico sirve de punto de partida para aplicar distintos análisis de visibilidad, basados en la integración y la conectividad del espacio. Ambos análisis calculan el nivel de accesibilidad, con fundamento en el número de vueltas que un visitante tendría que dar en una red para alcanzar todos los segmentos del área analizada (Turner, 2004: 10). Teóricamente estos análisis muestran la complejidad cognitiva para alcanzar un espacio, que de esto modo proporcionan una secuencia de información visual de las personas que visiten la sala del museo. El espectro del gráfico va desde el gris claro para los espacios con menor integración y conectividad, hasta la gama de grises y el negro para los de mayor (figura 6).

Como se ve en el interior de la sala de arte tradicional africano del Museo Pedro Coronel, la distribución del mobiliario museográfico restringe enormemente en ciertos espacios la integración y conectividad; por ejemplo, en la esquina inferior derecha del plano correspondiente. Sin embargo, esto es muy importante, ya que crea espacios con isovistas restringidas que son interesantes desde el punto de la exhi-

bición de los objetos. Por otra parte son las áreas frente a los videos y a la vitrina del sarcófago egipcio las que tienen los valores más altos, lo que permite un mayor tránsito por ahí, induciendo el recorrido.

CONCLUSIONES

La distribución museográfica debe formar parte de una narrativa basada en la interacción entre el guión y los visitantes. La narrativa se puede considerar no sólo como aquello que representa una secuencia que construye una historia, sino también como todas aquellas partes que, combinadas, permiten ver el todo. Así, la narrativa no sólo es el contenido de la historia o la manera en que es interpretada por el lector-visitante, sino que es también la forma en que se estructura y presenta a una audiencia por parte de un autor-agente (Psarra, 2009: 2).

La relación entre museología y narrativa en los museos, desde este punto de vista, no se limita a presentar una serie de concordancias abstractas entre los lugares con museografía, sino a modo de un campo donde las experiencias personales se presentan y cómo estos campos contienen un significado cultural.

La configuración museográfica define entonces las relaciones sociales y espaciales de forma no-discursiva en el museo. Las personas usan estas relaciones espaciales de forma inconsciente, al igual como usan las reglas del lenguaje, con las que pueden entender patrones complejos espaciales de forma intuitiva aunque ellos no puedan describirlos de forma lingüística, debido a que la sintaxis espacial no es algo sobre lo que pensemos, sino algo con lo que pensamos (*ibidem*, 2009: 236).

AGRADECIMIENTOS

Por las facilidades otorgadas y el trabajo en equipo: Raúl Toledo, Raquel Toribio, Samantha Salazar, Edgar Urban, el equipo de Museum, Carlos Serrano y José Juan Ortiz. Por los comentarios a este trabajo de Denise Hellion. Al University College of London, Bartlett School of Graduate Studies, por la licencia para el uso del programa Depthmap ❖

* Centro INAH Durango

Bibliografía

- Benedikt, Michael, "To Take Hold of Space: Isovisists and Isovisists Fields", en *Environment and Planning B*, 1979, pp. 47-65.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1971.
- Hiller, Bill, *Space Is the Machine*, Londres, UCL, 1999.
- _____, y Julienne Hanson, *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Turner, Alasdair, *Depthmap 4. A Researcher's Handbook*, Londres, UCL, 2004.
- Psarra, Sophia, *Architecture and Narrative*, Londres, Routledge, 2009.

Museo Théo Brandão: un lugar de encuentro con el folclore y la antropología en Alagoas, Brasil

Siloé Soares de Amorim*



Sala de exposición permanente sobre la gente alagoana, Museo Théo Brandão **Fotografía** Siloé Amorim

Cuando fui convocado para escribir este artículo sobre las actividades de los museos en Alagoas, inicié una investigación que me sorprendió por el vasto acervo documental sobre los museos en Brasil. No desconfiaba de que tal producción documental existiera, aunque pensaba que existiría un caos imponderable en las colecciones, archivos fotográficos, documentos, anotaciones etnográficas dejadas para la posteridad. Algún etnólogo o antropólogo podría haber tenido la expectativa de que un día alguien husmeara entre sus

gavetas antropológicas, confinadas en uno de esos espacios de claroscuro de la memoria humana que son los museos. Algún estudioso estaría en los museos y sus depósitos para encontrarse con objetos y anotaciones que dieran sentido a lo que un día suponía una investigación con inspiraciones fundamentadas en métodos y técnicas para señalar, para la posteridad, lo que fuimos, lo que somos y lo que aspiramos a ser como sociedad. Investigaciones que muy bien proponen los museos como parte de sus ideales de albergar la memoria



Durante las conmemoraciones del "Día del Indio", celebradas cada mes de abril en el Museo Théo Brandão **Fotografía** Victor Sarmento

humana y sus escombros, proyectados a través de la imaginación e idealización museológica y museográfica.

El museo no escapa a la problemática relacionada con la capacidad y la experiencia humana de producir memorias. Éstas, sembradas, guardadas y colectadas a lo largo del desarrollo particular de cada sociedad y sus formas de interrelacionarse, propician la construcción de los espacios públicos de construcción contemporánea para contener el múltiple acervo de la memoria y hechos humanos. Las funciones de los museos son innumerables: relaciones estéticas, vínculos subjetivos con la realidad espacial y temporal, condiciones de acopio y de diálogos culturales con la producción humana, entre otros, aspectos que les confieren a los museos un espacio de ficción y al mismo tiempo de confrontación con la multiculturalidad y realidades contemporáneas.

Estas realidades son capaces de fabricar diversas formas de transformar a la memoria en historia de hechos. Recuerdo que años después de la caída del Muro de Berlín recibí una tarjeta postal con un fragmento de aquel muro. El *souvenir Berlin Mauer-Kunst*, "arte del muro de Berlín", venía protegido dentro de un recipiente de plástico endurecido. La impresión en color de la tarjeta era una fotografía de un grafiti que

estuvo sobre el muro que sitiaba a Berlín occidental; recuperaba otras funciones del mismo y transformaba la representación opresora en arte. La traza abstracta del grafiti le confería una estética contemporánea capaz de dialogar con diversas realidades e ideales de libertad. El *souvenir* significaba la búsqueda de libertad que trascendía las fronteras nacionales.

Al observar la tarjeta vino a mi memoria la visita que hice a Alemania en 1989, en compañía de mi amiga Guadalupe Mantecón. En la Alemania oriental el universo socialista era visible: la gente hacía largas filas en el supermercado para buscar y comprar alimentos; otros se formaban para conseguir artículos domésticos, mientras en la estación del tren algunas mujeres esperaban que el sastre les zurciera sus medias. Las tiendas, los restaurantes, las calles no estaban abarrotadas de gente, como suele verse hoy en día.

Recientemente, al volver a Berlín oriental, encontré que aquellos lugares habían sufrido cambios avasalladores. Poco queda de la arquitectura que fue mi guía visual. La relación y apropiación de la gente con los espacios y las referencias subjetivas de esa relación sólo pueden captarse mediante el trabajo de campo y en la representación museográfica que detiene al proceso histórico y lo pone en escena por medio de artefactos relacionados con la vida sociocultural. En las obras artísticas es donde se destacan los aspectos más subjetivos de estas relaciones culturales entre el pasado y el presente.

Sin embargo, es en los eventos académicos o populares (como las exposiciones itinerantes y las exhibiciones comerciales en galerías privadas) donde los artistas, escultores y fotógrafos, populares o eruditos, hacen visible su interpretación de la historia y la diseminación entre un público más heterogéneo y numeroso.

A finales de 2011 platiqué con berlineses en su ciudad. La mayoría ya no habla de la Alemania oriental. Sus referencias artísticas, populares, de personajes del espectáculo y deporte se han perdido, cayeron en el olvido. Solamente permanecen en los archivos públicos, en los museos o en colecciones y documentos personales. A través de una mirada general, podemos pensar que el proceso de la caída del Muro de Berlín, realizado sin violencia armada, significa una acción de anexión, una suerte de colonización, tal vez la más rápida y terrible de la historia occidental reciente.

Los debates sobre las consecuencias de los hechos humanos contemporáneos y su memoria, sobre todo en los llamados "países periféricos", también alcanza al análisis de los objetos de uso cotidiano y al arte popular elaborado para el comercio y recolectado para los museos oficiales por antropólogos, historiadores y coleccionistas aficionados.

La organización y expresión de las reminiscencias o memoria de la gente (expuestos o depositados en los museos) y de los hechos humanos en el llamado Occidente, desde lue-



Vista panorámica del Museo Théo Brandão en las décadas de 1920-1930 **Fotografía** Archivo del Museo Théo Brandão

go se da de formas muy distintas si se les compara y relaciona con la de las experiencias latinoamericanas. Por un lado, tenemos los espacios llamados de archivos académicos (documentos escritos, sonoros y visuales), organizados para guardar “pruebas” materiales de una situación, de un contexto o tema. Por el otro, tenemos las experiencias de los ancestros indígenas, negros africanos, campesinos, transmitidas por medio de su oralidad, de su cultura inmaterial (historias de vida, mitos, cantos, leyendas, gastronomía, creencias) y de objetos utilitarios; todo ello entrecruzado en la historia centenaria de confrontación y síntesis cultural acontecida desde la llegada de los colonizadores europeos.

A partir de entonces, la memoria fragmentada de las diversas culturas latinoamericanas, particularizadas en cada país, región, estado, municipio o familia, se vuelven objeto de los museos. Los debates que se establecen en estos espacios buscan reflexionar sobre cómo dar orden a la memoria de la gente; pretenden rescatar la práctica cultural, las condiciones socioambientales y económicas todavía vivas en la memoria de la gente y, además, llevar estos productos (memoria aún viva) a una materialidad académica como archivos.

En Brasil son innumerables las organizaciones oficiales para el rescate, recolección, archivo y tratamiento de la memoria, material e inmaterial. Además de los museos y otros centros de divulgación, han surgido instituciones como el Instituto de Patrimonio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), el Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), la Associação Brasileira de Museologia (ABM) y el Departamento de Museus (Demu/IPHAN).

Asimismo se han fomentado políticas públicas para la educación y la enseñanza de la cultura en museos para ordenar la adquisición de acervos culturales mediante el Ministerio da Cultura (MinC). Reuniones bianuales, como el Forum Nacional de Museus, congregan a especialistas para debatir sobre la importancia de los museos en la vida cultural y social brasileña. Para ello, el MinC creó la Coordenação de Museus e Artes Plásticas, vinculada a la Secretaria de Patrimônios; Museus e Artes Plásticas, con el propósito de promover la adquisición, control y manejo de colecciones y fomentar programas y políticas integradas de intercambio, adquisición, documentación, investigación, conservación, restauración y difusión de acervos de comunidades indígenas, afrodescendientes y de las diversas etnias constitutivas de la sociedad brasileña.

Oficialmente, tales ideales indagaron en el establecimiento de criterios para el apoyo y financiamiento sobre las acciones de conservación y restauración de bienes culturales y de apoyo a las instancias nacionales e internacionales de fiscalización y control de tráfico ilícito de bienes culturales. Asimismo, buscan incrementar acciones y dispositivos legales para el reconocimiento, salvaguarda y protección de los bienes culturales vinculados con la historia y la memoria social de interés local, regional o nacional.

En ese amplio panorama de propuestas, algunas de resonancia burocrática, se tiene el registro de la cultura inmaterial de la gente y, por otro, la recolección de objetos de uso cotidiano, actividades que realizan la transformación de los objetos en reliquias de nuestras experiencias. Los objetos re-

colectados son capaces de representar el estado espiritual, situaciones y circunstancias socioantropológicas, los cuales fueron producidos en el tránsito de la necesidad, del desarrollo y de la evolución de la humanidad. En el ejemplo del Museo Théo Brandão, en Alagoas, los objetos adquieren una fijación atemporal, a pesar de ser parte de la “cultura viva” de los alagoanos, pues están en uso hoy en día. Al incorporarse al museo se convierten en fragmentos almacenados de la memoria, la historia y la densidad cultural, geográfica, ambiental, económica y social de los alagoanos.

En ese sentido, el Museo Théo Brandão funciona como espacio que contiene y representa las memorias e identidades de su gente, aspecto que diverge de los grandes museos antropológicos europeos, en su gran mayoría formados por objetos ajenos, obtenidos de los territorios de sus antiguas colonias, mientras que los museos en América Latina son formados por objetos y artefactos de la cultura propia, es decir, están más próximos a la realidad de la gente. Los visitantes del museo pueden identificarse con lo que observan, y esto se da porque la historia allí expuesta forma parte de la “memoria viva”, procede de las prácticas cotidianas o cercana por la narración históricamente vivida.

La historia y las colecciones del Museo de Antropología e Folclore Théo Brandão fueron construidas en un proceso que puede recuperarse desde diferentes perspectivas: las que implican su constitución, pero también la adquisición del inmueble, las colecciones y la organización de eventos y propuestas pedagógicas y académicas de investigación, además de la relación con la memoria y la cultura popular como forma de fortalecer la identidad y autonomía cultural regional de la gente alagoana. En las siguientes páginas realizo una aproximación a la historia de este museo alagoano.



Durante el carnaval 2012 en el Museo Théo Brandão, que todos los años se festeja como actividad del recinto
Fotografía Alberto Jorge

SOBRE EL ESTADO DE ALAGOAS, LA REGIÓN, SU GENTE Y EL MUSEO

El estado de Alagoas es uno de los nueve que componen la región noreste, con una población de poco más de tres millones de habitantes dispersos en más de 27 mil kilómetros cuadrados. En Maceió, su capital, se concentra una tercera parte de la población, formada por descendientes indígenas, negros y blancos.¹ La mayor parte de los alagoanos vive en asentamientos rurales y sobrevive de la agricultura de temporal, que al igual que en todo el noreste es vulnerable a las constantes sequías. Sin embargo, Alagoas es el tercer productor nacional de caña de azúcar, además de la obtención de gas natural y poseer un importante sector ganadero que incluye la producción y procesamiento industrializado de derivados lácteos.

Los *sertanejos*, como se denomina a los habitantes del *sertão* (estepas) alagoano, son en su gran mayoría pobres que sobreviven de la vulnerable agricultura de temporal que produce yuca, frijoles y maíz, además de que en gran parte dependen del subsidio familiar otorgado por el gobierno federal y del corte de caña en algunos meses del año. Se trata de uno de los estados más pobres del país. En 2010 el analfabetismo era crítico: 22.52% (IBGE, 2010); la renta estatal per cápita varía entre 50 y 350 reales mensuales;² 78% de los electores apenas alcanza el primer año de primaria incompleto y 26% de ellos son analfabetas, razón por la cual viven bajo el clientelismo y el asistencialismo de políticos locales con una cultura electoral de cacicazgo (llamado *coronelismo*).

Como parte del estado de Pernambuco, Alagoas se desarrolló con el trabajo esclavo de negros y mestizos en los cañaverales y la ganadería. En 1817 se separó de Pernambuco y adquirió el estatuto de estado autónomo. Entre los siglos XVI y XVII los piratas invadieron el territorio en busca de palo de Brasil, de gran demanda como tinte. A partir de 1610 los holandeses dominaron la región. El conflicto beligerante con los portugueses y los ideales coloniales lapidaron el territorio, exterminaron a la población indígena e incrementaron el tráfico de esclavos africanos. Alagoas enfrentó también una de las mayores resistencias de esclavos fugados de la colonia: el Quilombo de los Palmares, que durante casi un siglo resistió a los portugueses, que los derrotaron en 1694.

En la actualidad, Alagoas se ubica entre los estados de Bahía y Pernambuco, los dos mayores centros económicos de la región. Además de tener playas paradisíacas, con nichos ecológicos de la tortuga marina y del *peixe-boi* (pez-buey), el esta-

do es bañado por las aguas del río San Francisco, el de mayor extensión en la región y que desemboca en el Atlántico. No obstante haber desarrollado una rica cultura, fruto de su pasado histórico, el pueblo alagoano, y en general el del noreste, depende del poder clientelar de los *coroneles*, latifundistas y dirigentes de las oligarquías políticas locales, aspectos que tienden a desaparecer con las políticas federales de transparencia y combate a la corrupción.

Durante el siglo XIX los intelectuales alagoanos, por lo general provenientes o relacionados con políticos y comerciantes locales e influidos por el catolicismo, se volvieron críticos de la situación social, posición que transmitieron en periódicos de amplia difusión. A finales del siglo XIX e inicios del XX escritores alagoanos como Graciliano Ramos y Jorge de Lima incorporaron en su literatura los problemas del *sertanejo n destino*. En la misma época algunos estudiantes de medicina y jurisprudencia documentaban las expresiones populares. Entre ellos destacaron Manuel Diégues Junior y Théo Bran-



Sala de exposición permanente "el hacer alagoano" (*Lo que se hace em Alagoas*), Museu Théo Brandão **Fotografía** Siloé Amorim

do. Es aquí donde se encuentra el origen de las colecciones del Museu Théo Brandão, fundado por la Universidad Federal de Alagoas.

El alagoano Theotônio Vilela Brandão, mejor conocido como Théo Brandão, nació el 26 de enero de 1907. Era hijo del médico farmacéutico Manuel de Barros Loureiro Brandão y de Carolina Vilela Brandão. En 1923 inició sus estudios de medicina en Salvador, Bahía; cinco años más tarde combinaba sus estudios farmacéuticos con la escritura de artículos sobre folclore y literatura en un periódico de Viçosa, su ciudad natal. Esta actividad selló su carrera de investigador del folclore alagoano, aunque no dejó el ejercicio de la medicina. En la década de 1930 publicó varios artículos acerca de la medicina popular, a la par que recolectaba entre sus pacientes objetos de la cultura material y recopilaba información sobre las prácticas y creencias asociadas con el folclor local y regional. Entre ellos estaban los cánticos navideños, de reyes (*reisado*), la danza del *guerrero* (moros y cristianos), *pastoril*; *maracatu rural* (este último cortejo de reyes y reinas), que recordaba los cortejos coloniales europeos, ahora protagonizados por descendientes de los antiguos esclavos africanos, entre más de 250 expresiones folclóricas y populares documentadas en Alagoas.

El interés de Théo Brandão por las expresiones populares fue de tal magnitud, que en 1960 abandonó la medicina para dedicarse en exclusiva a la investigación, registro y acopio de la cultura material e intangible (música, danza, gastronomía y medicina popular), además de convertirse en profesor de antropología y etnología en la Universidad Federal de Alagoas. En 1948 fue miembro fundador de la Comissão Nacional do Folclore y en 1961 se integró al Conselho Nacional del Folclore. En 1963 impulsó la creación del Museo de Antropología y Folclore de Alagoas, pero no lo logró hasta la década siguiente, a través de la Universidade Federal de Alagoas (UFAL) (Lody y Dantas, 2002). Su trabajo fue reconocido al participar en organizaciones académicas relacionadas con la disciplina antropológica tanto en Brasil como en Portugal y España.

El médico y antropólogo falleció el 29 de septiembre de 1981. Sus restos fueron velados en el lugar donde su sueño al fin se convirtió en realidad: el Museu Théo Brandão de Antropología e Folclore,³ recinto que alberga la colección del antropólogo. En sus acervos existen objetos populares procedentes de diversas regiones del país, junto con otros procedentes de otros países. No obstante, el mayor legado de Théo Brandão versa sobre la cultura popular alagoana y del noreste, predominantemente de sus artistas artesanos y de las expresiones religiosas. Los intelectuales y políticos locales llaman al Museu Théo Brandão "La Casa de la Gente Alagoana", cuyas colecciones buscan sintetizar la memoria, la idiosincrasia, el desarrollo y la organización de la población alagoana.

EL MUSEO

En un principio el Museo Théo Brandão tuvo sus instalaciones en la calle Campus de Tamandaré número 3, en el barrio Pontal da Barra, en Maceió. Sin embargo, desde 1977 la colección Théo Brandão se trasladó al centro de la ciudad, en la Avenida da Paz número 1 490. En este edificio de estilo ecléctico, conocido como el “Palacete de los Machados”, el museo se desarrolló como centro cultural, proyectado para integrar a la comunidad a un contexto sociocultural que legitimara y fortaleciera la identidad cultural alagoana. Tal contexto tuvo el impulso del entonces rector de la UFAL, profesor João Azevedo.

El inmueble, construido a principios del siglo XX, fue residencia del comerciante Eduardo Ferreira Santos y luego de su yerno Arthur de Melo Machado; después se adecuó como hotel y restaurante. En la década de 1960 la UFAL adquirió el edificio. Bajo la gestión de su rector en turno, profesor Aristóteles Calazans Simões, se adquirió el inmueble para ser residencia universitaria femenina hasta 1977, cuando se transformó en el actual Museo Théo Brandão.

En 1983 el museo recibió otra parte del acervo documental de Brandão, el cual había permanecido en manos de su familia. Entre estos objetos destacan sus diarios de campo, fotografías, grabaciones de audio y video, libros y folletos de *cordel*.⁴ El museo se amplió: el subsuelo alto se reformó para contener la Pinacoteca Universitaria.⁵

Con el paso del tiempo, la falta de mantenimiento periódico produjo el deterioro del inmueble. Alrededor de 1988 el Palacete de los Machados, erigido frente al mar, se encontraba significativamente deteriorado, lo que comprometía el acervo documental y las colecciones. Una vez más el acervo se trasladó al Espacio Cultural de la UFAL, en la Plaza Sinibú. El Palacete cerró sus puertas desde 1988 hasta 2001, cuando finalizó la restauración, aunque el museo mantuvo sus activi-

dades (como presentación de eventos folclóricos, exposiciones temporales y acceso a la biblioteca) en el Espacio Cultural de la UFAL. Durante esta etapa fueron directores del museo antropólogos y profesores de la UFAL.⁶

Cerrado, abandonado y deteriorado, el Museo Théo Brandão esperó hasta 2002 para finalizar su restauración. Por más de una década la humedad salina procedente del mar afectó el edificio, pero su estructura resistió y la recuperación respetó su traza original. Entre 1997 y 1999, durante la gestión del entonces rector, profesor Rogerio Moura Pinheiro, la rectora de extensión académica, profesora Margarida Maria Silva dos Santos da Silva, fomentó una campaña para restaurar el museo. En el año 2000, en el marco de las conmemoraciones de los 500 años del Brasil poscolonial, las instituciones gubernamentales actuaron en favor de su patrimonio, ya fuera material o de cultura inmaterial: “un compromiso existencial y simbólico” (Lody y Dantas, 2002: 27) que fuese capaz de representar el alma de la colectividad alagoana, con el afán de reconocer y fortalecer su cultura e identidad.

Entre 1999 y 2002 el edificio se restauró con la coordinación de la museóloga Carmen Lúcia Dantas, el impulso de la profesora Margarida Maria y con el financiamiento de la Caixa Econômica Federal (banca nacional). Con el patrocinio de Petrobrás (Petróleo Brasileño) fue posible la reinstalación de las colecciones en salas permanentes, con el acervo ampliado y técnicamente tratado y acondicionado.

Es importante resaltar que, gracias al esfuerzo y a la colaboración de varios profesores y colaboradores, fue posible ampliar el acervo del Museo Théo Brandão. Además de la colección del profesor Théo, la ampliación del actual acervo se dio con la adquisición de objetos de artistas populares procedentes de diferentes municipios alagoanos y de otros estados.

Otro dato importante que no se puede olvidar fue la movilización de los estudiantes universitarios, los cuales se manifestaron en paros y marchas para presionar a las autoridades académicas y políticas locales para que la reforma del Museo Théo Brandão se llevara a cabo. En el año de 1998, recién llegado de México y como profesor de antropología de la UFAL, participé en alguna reunión en la rectoría de extensión. El clima era de optimismo y excitación ante las polémicas conmemoraciones por los 500 años de historia de Brasil tras los inicios de la colonización europea.

De los 61 museos que posee Alagoas (IBGE, 2010; *Dados do Cadastro...*, 2010), el Théo Brandão es único en su género, pues procuró destacar la autoría de los artistas populares locales, en su mayoría procedentes de la zona rural, lo cual ha permitido que muchos de ellos, como los escultores en madera Fernando, Aberaldo Sandes y Petronio Farias, así como las bordadoras de Ilha do Ferro y Pão de Açúcar, sean conocidos incluso en otros países. Muchos productores viven de su trabajo artístico, como la ceramista doña Irinéia Rosa Nunes da Silva, del Quilombo de Moquén (União dos Palmares, AL), Maria Luciene da Silva, conocida como Sil (Capela, AL), los indios Xucuru-Kariri (Palmeira dos Índios, AL) y los Kariri-Xocó (Porto Real do Colegio, AL), Djalma de Paulo (Satuba, AL) y Julio Rufino (Maceió, AL). El Museo Théo Brandão difunde y documenta su producción artística, una parte de la cual conforma su acervo permanente.

LAS COLECCIONES

La materia prima con la cual los artistas y artesanos elaboran su trabajo varía en las poblaciones y se asocia con el patrimonio natural, de gran diversidad en Alagoas, el cual cuenta con variados nichos de estepas, montañas, floresta (tropical o subtropical), costas, riberas y zonas semiáridas. Los objetos son elaborados con barro, metales, piedra, vidrio, madera, cuero, plumas, hueso y múltiples materias de origen vegetal como la fibra de coco y las calabazas. Todo es susceptible de servir co-



Durante el carnaval de 2012 en el Museo Théo Brandão, que todos los años se festeja como actividad del recinto
Fotografía Alberto Jorge

mo base para su transformación en objetos utilitarios, decorativos o artísticos, así como en la ornamentación corporal. Existe una interacción directa entre lo que se presenta como arte y lo que se utiliza a diario. Los visitantes del museo valoran esta representación museográfica y la documentan para la memoria familiar con las tomas fotográficas de su recorrido.

En la actualidad existen seis salas permanentes en el museo. La introductoria, denominada “Brava Gente Alagoana”, muestra el acervo a través de fotografías y piezas, los aspectos antropológicos, culturales, ambientales y sociales de la sociedad alagoana, y sirve también para explicar sus aspectos museológicos y museográficos. La sigue la del “Hacer Alagoano”, donde se exhiben los trabajos de artistas, bordadoras y artesanos populares del estado de Alagoas. “Sala del pote” se dedica a la cerámica utilitaria que se encuentra todavía en poblados rurales. En la sala “Qué es lo que hay de nuevo” el público se acerca a creaciones artísticas elaboradas en madera y barro y realizadas por eximios creadores alagoanos, mientras que la “Sala de la fe” expone el sincretismo religioso brasileño y detecta las fusiones entre las creencias y prácticas de la población indígena (como el chamanismo de la *pajelança*), el negro (con el *candomblé* y la *umbanda*)⁷ y el blanco (el cristianismo). La sala de “Festejar Alagoas” se divide en dos espacios: uno representa el carnaval, evento de gran importancia para los brasileños, y la otra los *folguedos*, representaciones folclóricas como el *reisado* (festejos de reyes) y guerrero (moros y cristianos), entre otros.

La museografía, como narrativa que conjunta a las más de tres mil piezas expuestas, trata de llevar al visitante por un recorrido amplio de la cultura alagoana. Las piezas de la exhibición permanente y resguardadas en la “reserva técnica” (repositorio) carecen en su mayoría de clasificación, lo cual se explica por la carencia de investigadores permanentes adscritos al museo. La actual dirección, a cargo del profesor Wagener Chaves, antropólogo del Instituto de Ciencias Sociales (ICS) de la UFAL, realiza el inventario del acervo como prioridad del recinto y contempla una segunda etapa de catalogación y clasificación.

Hoy en día el Museo Théo Brandão también contempla la necesidad de una reestructuración museológica, orientada a mejorar la disposición didáctica de sus contenidos, situación provocada por la atención de alrededor de 600 escolares que cada mes asisten al recinto, los cuales representan 36% del total de visitantes.⁸ Además se trabaja la higienización y catalogación de la biblioteca especializada en Théo Brandão y en el también folclorista Alusio Vilela, y se planea ampliar su acer-

vo con nuevas adquisiciones. De forma paralela se proyecta la clasificación técnico-etnográfica del acervo, así como ampliarlo con la adquisición de piezas de matrices africanas, en particular sobre los aspectos religiosos.

El número de colaboradores del museo, entre funcionarios, becarios, profesionales del área técnica, académica y otros, gira en torno a 30 personas. Aún no tiene en su cuadro de funcionarios investigadores ni restauradores, pero se considera la contratación de profesionales multidisciplinarios para proporcionar soporte a los aspectos museológicos, bibliotecarios, documental, tridimensional, sonoro, visual, filmico y fotográfico, entre otros métodos y técnicas de tratamiento del acervo material (en repositorio) y documental.

El proyecto arquitectónico del actual museo fue realizado en 1986 por el arquitecto Eduardo Paim, aunque sería actualizado (para su realización en el año 2000) por las arquitectas Josyane Ferreira y Adriana Duarte Guimarães, con la colaboración de los ingenieros Josué Mattos y Cláudia Calumby (Lody y Dantas, 2002). Según el profesor Wagner Chaves (comunicación personal), el proyecto original contemplaba espacios para archivos de restauración, tratamiento e investigación-clasificación de imagen y sonido y de material sensible. Asimismo contemplaba un espacio para talleres prácticos donde los creadores impartirían sus clases y un espacio para formar un Departamento de Museología. Todo ello no fue realizado y se encuentra entre las reformas necesarias que deben realizarse en el futuro próximo.

La reforma del inicio del siglo contempló un auditorio para 60 personas, en el cual se organizan talleres, debates, conferencias y ciclos de videos etnográficos. El patio externo puede albergar a 300 personas y ahí se presentan actividades especiales que integran a la sociedad local y los

grupos de artesanos y artistas populares, como el programa *Engenhos de folgedos*,⁹ que se realiza los jueves con sesiones de grupos que ejecutan música y danza popular. “Abril Indígena”¹⁰ es un evento realizado en el “mes del indio”, en el que se debaten problemáticas actuales de las etnias y en cuyas discusiones participan indígenas, antropólogos y otros estudiosos. También se programa un festival de cine y fotografía de tema etnográfico, sin olvidar el montaje temporal de exposiciones con piezas de manufactura indígena. La exposición temporal se dedica al reconocimiento de un grupo o creador específico. En 2012 fue un homenaje en memoria del escultor Zé do Xalé, indio xocó. El programa “Todos los sentidos” busca incluir a las personas con discapacidad física o mental en los eventos del museo. En febrero, un evento muy particular es el desfile *Filhinhos da Mamãe* (“Hijitos de Mamá”), que destaca por mantener el carácter alegórico del carnaval alagoano.

En Brasil, agosto es el mes del folclore, y en Alagoas se presenta como un acontecimiento que en el Museo Théo Brandão se conmemora con varias actividades. La programación del mes se compone de música, cantos, representaciones dancísticas y exposiciones de artistas populares, aspecto que aleja al recinto de los conceptos de colecciones fijas exhibidas como “piezas inertes”, “sin movimiento”. Las colecciones “cobran vida” junto con los eventos ejecutados por los artistas populares, cuya participación propicia una interacción directa entre el patrimonio material e inmaterial. Se recupera la actividad y sincronía entre los acervos y las ejecuciones culturales, que producen lecturas actualizadas y múltiples del patrimonio cultural de y para la sociedad, lo que cumple con los ideales del Museo Théo Brandão. En agosto también se celebra al “Artesano del Año”, para lo cual se elige a un creador destacado.

Por su trayectoria, que conjunta la exposición de colecciones con el foro de las expresiones intangibles, la importancia del Museo Théo Brandão no sólo radica en la conservación, estudio y difusión del acervo material de la cultura popular alagoana. Su significado mayor está en la constante presentación de las riquezas contemporáneas, “vivas”, y su directa interacción y reciprocidad con las personas que las producen. Como la mayoría de los museos en Brasil, no fue diseñado para esta función, sino que el inmueble debió ser adaptado a medida que se transformaron sus actividades, pero sin alterar su arquitectura básica, lo cual se entremezcló con la revitalización de los barrios históricos, considerados, tratados y vividos como patrimonio de la sociedad local y con resonancia en la identidad alagoana.

De modo que regreso a la tarjeta postal que recibí del Berlín *Mauer-Kunst*, como una reliquia de la memoria de la cultura social, política y económica, del recorrido por la vida que se encuentra en constante tránsito. Memoria de la vida

que se (me) acumula al transitar por el *sertão*, por el semiárido, las selvas, las costas y las riberas del río San Francisco y su desembocadura en el Atlántico, y aun por la capitalina Maceió, con su maltratada periferia, habitada por personas también maltratadas, provenientes sobre todo de las mezclas entre indios y esclavos africanos.

Visitar o revisitarse el Museo Théo Brandão es reconocer este proceso de mestizaje y sus significados actuales. De cierta forma es hacer un recorrido entre una memoria “estática” (por la condición conceptual de los museos) y una (u otras) memorias vivas, en las cuales la realidad histórica y social se muestra con toda su belleza y rudeza, con la opulencia y variedad que nutre su ambiente natural y con el proceso histórico desgarrador que hizo que esa gente sobreviviera aún hoy día en las contradicciones promovidas por el caos impío provocado por la colonia y su ideología defraudadora salpicada en los políticas públicas. Sin embargo, y por suerte, existen las resistencias (creativas para la supervivencia), cuya belleza sólo es posible visualizar mediante la observación (de la memoria) de los hechos, aunque sea por medio del hibridismo visible y hasta espeluznante con el cual cohabitamos.

En ese sentido, a pesar del positivismo latente en el cual se idealizan los museos en general, Raúl Lody (Lody y Dantas, 2002), museógrafo responsable en el año 2000, subrayaba que la importancia del recinto se funda en el hecho mismo de contener un conjunto de objetos y documentos que remiten a la cultura popular alagoana y de otras partes. Entre esta declaración inaugural y el transcurrir del museo en una década, el núcleo de relevancia se trasladó a la renovación de actividades y la participación de visitantes que transforman y recrean sus sentidos y funciones.

Este singular aspecto es de suma importancia para la gente de la región, porque se inserta en un momento histórico en que la población alagoana reaccionó frente a las conmemoraciones de los 500 años del Brasil poscolonial. En el año 2000 la realidad histórica brasileña vino, con sus amplias configuraciones, a poner de relieve los procesos históricos con nuestro presente, realidades factibles de ser observadas en contextos patrimoniales de la cultura que construimos como una riqueza antropológica, arraigada en la historia de las sociedades que la componen y la adaptan a partir de su presente.

Los alagoanos recurren a la representación cíclica y nunca idéntica de representaciones culturales, en las cuales los participantes retoman el significado de un momento para crear y transformar la memoria colectiva. Quizá un día los nordestinos volveremos la mirada hacia nosotros mismos y aceptaremos nuestra condición creativa, participativa y transformadora ✚.

* Antropólogo y profesor de antropología en la Universidade Federal da Paraíba, Campus IV, Rio Tinto, PB, Brasil



Encuentro de celebraciones navideñas organizado por el Museo Théo Brandão en 2012
Fotografía Victor Sarmento

Notas

¹ En el censo de 2010 la población del país era de 190 millones 755 mil 799 habitantes, de los cuales habitaban en el noreste 53 millones 81 mil 950 (IBGE, 2010).

² En la actualidad, un dólar equivale a 1.80 reales. El salario mínimo mensual es de 622 reales. Sin embargo, el salario en el comercio o el trabajo informal no está garantizado debido, por un lado, al vicio histórico de la explotación y, por otro, a las cargas fiscales que exceden la capacidad de pago de los empleadores.

³ El recinto fue inaugurado el 20 de agosto de 1975 como dependencia de la Universidad Federal de Alagoas, durante la administración del rector Nabuco Lopes, en honor del cual el recinto lleva su nombre. El 20 de agosto es el aniversario del nacimiento de este rector, quien le hizo un pedido particular a T. Brandão para que la inauguración coincidiera con su cumpleaños. Sobre la vida de Brandão se puede consultar Tenório Rocha (1988).

⁴ Tipo de corrido muy común en la región, en el cual el poeta o trovador, por medio de rimas, canta y cuenta algún acontecimiento, sea verídico o imaginario. Las letras, en ocasiones acompañadas con grabados, eran impresas en hojas sueltas o cuadernillos: el trovador viajaba de poblado en poblado y durante su presentación colgaban los papeles prendidos de cordeles; de ahí su nombre de folletos o literatura de cordel.

⁵ Entonces la pinacoteca fue separada del museo y funcionó bajo la dirección del profesor Rogério Gomes de la UFAL, en el Espacio Cultural de la UFAL, en la plaza Sinibú, aledaña al Museo Théo Brandão.

⁶ Desde su fundación, los directores nombrados por la Rectoría son Fernando Antonio Lobo Neto (1975-1976), Vera Lúcia Calheiros y Vera Lúcia Queiroz (1976-1978), Carmen Lúcia Dantas y Vera Lúcia Queiroz (1976-1978), Eliana Moura Soares (1986-1996), Silvia Aguiar Martins (1996-1997) y José Carlos da Silva (1997-2004). Entre 1999 y 2003 Carmen Lúcia Dantas coordinó la restauración y adecuación del museo. Entre 2004 y hasta 2010 Leda Almeida fue su directora. En diciembre de 2010 tomó posesión el antropólogo Wagner Chaves, profesor de la UFAL, quien continúa en el cargo.

⁷ El *candomblé* es una religión que reverencia a los *orixás*, o sea, dioses y otras entidades de matriz africana ligados a la naturaleza, practicada en Brasil desde tiempos coloniales por los esclavos. Por su parte, la *umbanda*, considerada como secta, se desarrolló en Brasil con la mezcla de rituales sincréticos de origen africano, el espiritismo y el cristianismo europeo e incluso con espíritus de indios (conocidos como *caboclos*: espíritus de indios que transitan entre los vivos). Los indios en la región son también conocidos como *caboclos*. En los rituales de la *umbanda* algunos espíritus (de gitanos, bohemios, prostitutas, matones y marineros, entre otros) son venerados; representan seres que al morir no trascendieron el plano terrenal; viven entre el inframundo y el mundo de los humanos; al no abandonar el mundo de los vivos viven de prestar sus servicios como mensajeros espirituales entre entidades del bien y del mal. Son espíritus que cumplen deseos terrenales, ya sea positivos o negativos, pues lo mismo favorecen que entorpecen. A cambio, reciben ofrendas: cigarrillos y champán; son vanidosos y se les representa bien vestidos, gustan de las fiestas con música y alcohol en abundancia. En la periferia urbana son frecuentes las fiestas organizadas en su honor. Transitan entre la tierra y las tinieblas como intermediarios y ejecutan tareas como mensajeros entre uno y otro mundo. Los *caboclos* son espíritus de indios y obedecen a otra lógica: cohabitan entre el cosmos y la naturaleza, y pueden ser curanderos o consejeros.

⁸ El museo estima un promedio de 20 mil visitantes anuales.

⁹ *Folguedos*: nombre dado a las actividades genéricas producidas por los grupos folclóricos, sobre todo los representados con *performances* dancísticos.

¹⁰ Proyecto iniciado con la gestión de Wagner Chaves.

Bibliografía

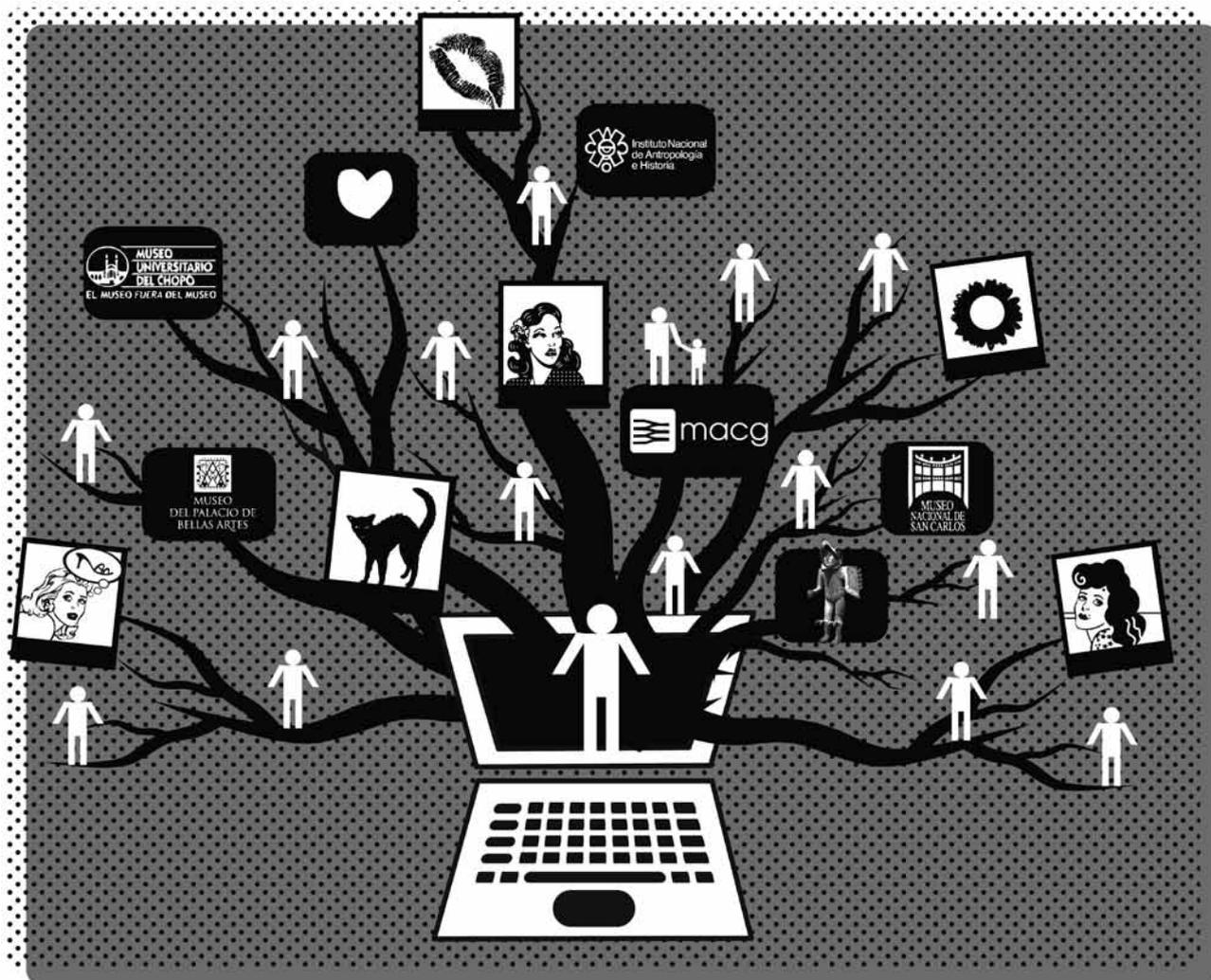
Dados do Cadastro Nacional de Museus sobre a criação de instituições musicológicas no Brasil, documento creado el 10 de septiembre de 2010 [http://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2011/04/relato_gestao.pdf], consultado el 1º de febrero de 2012.

Instituto Brasileiro de Geografía y Estadística (IBGE), *Censo*, 2010.

Lody, Raul y Dantas, Carmen (coords.), *A casa da gente alagoana*, Maceió, Edufal/Museu Théo Brandão, 2002.

Tenório Rocha, José Maria, *Théo Brandão, mestre do folclore brasileiro*, Maceió, Edufal, 1988.

Un perfil para el museo:



¿Son Facebook y Twitter
las nuevas herramientas
para la difusión?

Cristina Martínez Salazar*

A más una década del inicio de la era de la digitalización

el crecimiento de los medios electrónicos se ha desbordado, y con ello se ha reformulado la manera en que los seres humanos nos relacionamos y comunicamos. Las redes sociales cuentan con un amplio poder de convocatoria respecto a los quehaceres cotidianos; gran parte de nuestra agenda social, como eventos, cumpleaños y reuniones, son acordados y recordados mediante estas redes. También permiten que amigos de infancia, ex compañeros del colegio y familiares perdidos sean devueltos a nuestras vidas al menos de manera virtual.

Las redes sociales también presentan desventajas conocidas, como la pérdida de la privacidad, los acosadores cibernéticos y el mal uso que puede tener por parte del crimen organizado, por lo que el mundo todavía no puede tener una idea clara sobre lo que esta “caja de Pandora contemporánea” puede contener o generar a largo plazo en nuestras vidas. Lo que resulta innegable es que las redes sociales se han convertido en parte fundamental de nuestra existencia y que a muchos individuos nos resulta inevitable entrar al menos una vez al día a redes como Facebook para actualizar nuestro estado o revisar las actualizaciones con la intención de enterarnos de alguna noticia o actividad relevante.

En este uso cotidiano radica la importancia de reflexionar sobre su utilidad en terrenos museológicos, como una estrategia de comunicación y difusión por parte de las instituciones para ganar visibilidad y visitantes no sólo de manera virtual, sino activa en las vidas de nuestros públicos, así como generar interés en nuestros no públicos. Su utilidad se extiende al contribuir a estrechar lazos con nuevas instituciones a nivel nacional e internacional, forjar colaboraciones con nuevos creadores, gestores, artistas, medios y personajes involucrados con el mundo de la cultura y las artes.

El problema de la difusión cultural, y en particular de los museos, siempre ha sido encontrar canales de distribución adecuados para comunicarse e interesar a públicos sobre sus ofertas, como bien lo han evidenciado múltiples estudiosos de las artes y de la museología a lo largo del tiempo, pues la oferta cultural es generosa, en particular en esta metrópoli, pero poco conocida o atractiva. Es por esto que necesitamos herramientas que faciliten seducir a nuestros públicos, y en el presente debemos apostar nuestros esfuerzos a nuevas técnicas de comunicación y difusión (Berman y Jiménez, 2006).

Las redes sociales presentan posibilidades que ayudarían a las instituciones museísticas a entender, evaluar, conocer y conservar a sus públicos, así como a convertirse en un termómetro de las funciones que desempeñan como instituciones, ya que representan un puente de comunicación entre los públicos con presencia activa en el mundo virtual y los museos que han creado sus cuentas en estas redes. El proceso de retroalimentación que generan resulta sumamente in-

teressante, ya que permite al museo representarse a sí mismo por medio de un perfil o de comentarios desplegados en sus muros, es decir, crear su identidad y la promocionen. Al mismo tiempo permiten que los públicos participen, desarrollen y dejen plasmados en los muros de estos espacios sus experiencias, actividades, gustos, disgustos, actitudes e intereses, con la finalidad de ser escuchados y de participar con el propio espacio. Estos comentarios, desplegados en ambos lados de la balanza, crean documentos virtuales dignos de análisis por parte de las instituciones, ya que constituyen una fuente fidedigna donde se enumeran comportamientos, ofertas y acciones que quizá deban mejorar o las cuales representan aciertos en la gestión del espacio museístico.

Existen múltiples redes sociales, y cada una responde a necesidades de distintos sectores de la población: Hi5, Sónico, Windows Live Profile, Myspace, Orkut, Friendster, Bebo, LinkedIn, Xanga y Ning son algunas de las más populares, no obstante en México las redes sociales más utilizadas, según la Asociación Mexicana de Internet, son Facebook y Twitter, con 39% y 20%, respectivamente (según datos recopilados de los artículos publicados en <http://noticierostelevisa.esmas.com/especiales/336668/el-uso-redes-sociales-mexico> y <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/9eff4ec8bb8b82a2677854bfeb717037>).

Más propagados que la influenza, Facebook y Twitter crean redes basadas en la teoría de los seis grados de separación, propuesta en la década de 1930 por el escritor húngaro Frigyes Karinthy en un cuento llamado *Chains*. Facebook establece redes de amigos y conocidos que nos permite ponernos en contacto con una gran cantidad de personas a nivel nacional e internacional. De acuerdo con estadísticas publicadas en junio del 2011, Facebook cuenta con más de 25.6 millones de perfiles activos, que la convierten en la red social más importante en nuestro país y con lo que México ocupa el sexto lugar con más usuarios a nivel mundial (según datos recopilados del artículo publicado en <http://www.animalpolitico.com/2011/06/mexico-sexto-pais-con-mas-usuarios-de-facebook-hay-25-6-millones-de-cuentas/>).

Por su parte, Twitter es una red que permite mandar mensajes de texto plano de bajo tamaño con un máximo de 140 caracteres, llamados *tweets* (o tuits), los cuales se muestran en la página principal del usuario (<http://es.wikipedia.org/wiki/Twitter>, consultado en marzo de 2012). Hasta marzo de 2011 Twitter contaba con 4.1 millones de usuarios, un número mucho más reducido pero que aumenta día tras día de manera vertiginosa. Asimismo, las estadísticas evidencian que más de 60% se encuentra concentrado en el área metropolitana, una cuestión que favorecería a los museos, ya que la ciudad de México cuenta con una numerosa cantidad. No obstante, sólo 0.3% de los usuarios son empresas sin fines de lucro, como los espacios museísticos (según un estudio pu-

CUADRO 1

	NOMBRE DEL MUSEO	SEGUIDORES EN FACEBOOK	SEGUIDORES EN TWITTER	TOTAL DE SEGUIDORES
1	Museo Nacional de Arte	7 043	22 760	29 803
2	Museo Tamayo	4 861	18 766	23 627
3	Museo de Arte Carrillo Gil	9 232	9 291	18 523
4	Laboratorio Arte Alameda	3 911	13 915	17 826
5	Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec)	2 358	10 941	13 299
6	Palacio de Bellas Artes (museo y galería de arte)	4 052	6 845	10 897
7	Museo Casa Estudio Diego Rivera	4 996	4 562	9 558
8	Museo de Arte Moderno	2 331	5 086	7 417
9	Museo del Carmen	324	6 035	6 359
10	Museo del Templo Mayor	5 004	1 334	6 338
11	Museo Ex Teresa Arte Actual	4 966	—	4 966
12	Museo Nacional de Antropología	1 454	3 085	4 539
13	Museo Nacional de las Intervenciones	3 536	—	3 536
14	Museo Nacional de San Carlos	1 495	775	2 270
15	Museo Mural Diego Rivera	1 912	—	1 912
16	Museo Nacional de la Estampa	527	—	527
17	Museo Casa de Carranza	356	157	513
18	Museo Nacional de las Culturas	344	—	344
TOTAL DE SEGUIDORES EN REDES SOCIALES		55 702	103 552	162 254

Tanto los datos de Facebook [www.facebook.com] como los de Twitter [www.twitter.com] se recopilieron entre febrero y marzo de 2012.

blicado por *Mente Digital* en marzo de 2011: <http://mentedigital.com/site/?p=14>).

Por esto, y por su rápido crecimiento, instituciones culturales iniciaron su interés en las llamadas redes sociales. Consuelo Sáizar, actual presidenta del Conaculta, afirmaba en una entrevista a principios de 2011: “Tenemos año y medio trabajando estos medios de forma muy activa. Entre todas las instituciones sumamos 22 cuentas en Twitter con 218 mil 994 seguidores; en Facebook, Conaculta ha creado 17 perfiles y tenemos aproximadamente 240 mil seguidores” (http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=11319).

Las cifras presentadas pueden parecer altas, pero no es así al compararlas con los casi 26 millones de usuarios que existen en nuestro país, que entonces las transforman en una cifra considerablemente baja. Por otro lado, es importante resaltar que existe una distribución poco equitativa de usuarios y seguidores entre los museos, motivo por el que me di a la tarea de elaborar una tabla con los números de seguidores en ambas redes sociales de instancias museísticas pertenecientes a Conaculta ubicadas en el Distrito Federal. Los resultados se muestran en el cuadro 1.

Aun cuando a primera vista pareciera que existe una cierta influencia entre los seguidores virtuales a elegir museos con determinado reconocimiento, posicionamiento e infraes-

tructura, al someter estas cifras a un análisis se pueden desprender datos sumamente interesantes y que contradicen de manera determinante esta teoría. Si nos fijamos en la línea 5 y 12, apreciaremos que los dos museos con mayor número de visitantes registrados en sus recintos a nivel nacional, el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia, cuentan con una presencia baja. En Facebook sus cifras apenas alcanzan 2.47% (1 454) y 4.01% (2 358) de los seguidores totales de museos públicos en la ciudad de México, que supera ligeramente la cantidad de amigos o conocidos con que podría contar un usuario activo común y corriente. Aun cuando el Museo Nacional de Historia presenta una cifra mucho mayor en Twitter, de 10.56% (10 941), su número es limitado en comparación con el millón 200 mil visitantes que reciben sus instalaciones cada año (según comunicación personal del 29 de marzo de 2011 de Julia Rojas, jefa de servicios educativos del MNH). Por su parte, el Museo Nacional de la Estampa, el Museo Casa Carranza y el Museo Nacional de las Culturas se encuentran entre los recintos con niveles más bajos de seguidores, con porcentajes menores a 1% (0.89%, 0.60%, 0.58%), mientras que espacios como el Museo Nacional de Arte (11.9% en Facebook y 21.9% en Twitter), el Tamayo (8.2% en Facebook y 18.1% en Twitter) y el Carrillo Gil (15.7% en Facebook y 8.9% en Twitter) presentan las cifras

CUADRO 2				
	NOMBRE DEL MUSEO	SEGUIDORES EN FACEBOOK	SEGUIDORES EN TWITTER	TOTAL DE SEGUIDORES
1	Museo Universitario de Arte Contemporáneo	36 910	3 040	39 950
2	Museo Universitario del Chopo	9 263	943	10 206
3	MUCA Roma	4 978	1 704	6 682
4	Universum	13 681	2 350	16 031
TOTAL DE SEGUIDORES		64 832	8 037	72 869

más altas. El promedio de seguidores por museo en Facebook es de 3 261, mientras que en Twitter es de 9 014.

Si hacemos una comparación entre los museos del Conaculta y los universitarios, notaremos que las cifras presentadas son similares. Me gustaría apuntar que aun cuando la cifra de los museos universitarios es similar en relación con recintos gubernamentales, si la comparamos con la inmensa población universitaria –la cual, según el Portal de Estadísticas Universitarias (<http://www.estadistica.unam.mx/numeralia/>), tan sólo para el ciclo 2010-2011 contaba con 316 589 alumnos–, podrían ser cifras consideradas bajas al alcanzar 10%. El Museo Universitario de Arte Contemporáneo presentó una afluencia de 1.04 millones de visitantes anuales, no obstante que sus cifras de seguidores en redes sociales se encuentra entre los 39 950 (http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=16112011134754), mientras que el Museo del Chopo y el MUCA Roma se encuentran dentro del promedio de los museos gubernamentales (cuadro 2).

Ante estas diferencias tan abismales entre museos, la pregunta en cuestión es: ¿qué factores influyen en los seguidores dentro de las redes sociales? En primer lugar, es necesario integrar a la discusión las propias características que estos medios electrónicos representan y cuáles son sus verdaderos alcances a nivel poblacional. A Twitter se le atribuye que es una red utilizada por usuarios que en su mayoría son profesionistas jóvenes de entre 25 y 35 años, a diferencia de los de Facebook, que se encuentran entre los 18 y 24 años y son estudiantes en su mayoría (Edison Research, 2011: <http://www.slideshare.net/GinaCarr/social-media-report-edison-research>). Estas tendencias se ven representadas con claridad en ambas tablas, pues

los seguidores totales de Facebook en cuatro museos universitarios superan aproximadamente en 10.5% el número de los seguidores totales de los museos gubernamentales, que son 18, mientras que los seguidores con que cuentan los museos universitarios en la red Twitter representa apenas 7.7% de los seguidores con que cuentan los museos pertenecientes al Conaculta. Existen estadísticas generadas por Edison Research sobre estas redes sociales que proporcionan información correspondiente al nivel de consumo cultural de los usuarios. Los interesados en Twitter presentan indicadores mucho más amplios que los usuarios de Facebook, lo cual es un elemento importante para tomar en cuenta si se pretende generar una estrategia en relación con ellas.

Con base en lo manifestado con anterioridad, podemos explicarnos por qué los museos Tamayo, Carrillo Gil y el Nacional de Arte cuentan con los punteros más altos en la primera tabla, ya que sus públicos visitantes son los mismos usuarios de estos medios electrónicos, mientras que los públicos que visitan el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia son, en su mayoría (aproximadamente 80%), estudiantes de educación básica que por sus edades e intereses no cuentan con una gran presencia en estas redes sociales.

Por otra parte, como cualquier medio de difusión y comunicación, las redes se ven influidas por contenidos y estrategias, así como por la atención y dedicación que los museos y sus colaboradores suministran a sus cuentas. Es común encontrar que la generalidad de los espacios despliegan comentarios en relación con sus muestras, invitaciones para eventos, conferencias, lecturas o ciclos de cine. Y si bien no podríamos establecer lo anterior como un mal





uso de las redes sociales, sí podemos decir que se trata de un aprovechamiento bastante limitado en relación con todas las tácticas que se pueden desarrollar en torno a ellas.

Los contenidos en los perfiles y cuentas de algunos museos se presentan restringidos, al incluir aspectos de la difusión tradicional: ¿qué?, cuándo? y ¿dónde? Es decir, hacen lucir al museo como una instancia limitada en cuanto a sus funciones, actividades y actitudes, al promover de manera exclusiva las exposiciones temporales o los eventos inaugurales. Los comentarios por parte de algunos administradores carecen de emoción y se limitan a informar sobre las actividades dirigidas al público. Me atrevo a afirmar que estos espacios han desperdiciado la herramienta que representan las redes sociales en relación con los contenidos susceptibles de enriquecer e interesar a los seguidores, tales como fotografías, ejes temáticos de las exposiciones, elementos que amplíen la información sobre los artistas involucrados (en ocasiones el nombre no nos dice demasiado), comentarios de curadores, documentales y entrevistas sobre el “detrás de” las exposiciones que expliquen elementos propios del quehacer museológico. Los impactantes movimientos de obras monumentales, los arduos procesos de catalogación, los exhaustivos montajes, los artísticos embalajes y las intrincadas restauraciones pueden ser dispositivos que acrecienten y fomenten el interés por estos espacios, por mencionar algunos. Estas actividades virtuales permiten trabajar sobre los públicos al formarlos e informarlos, para que por medio de ellas se generen visitantes más críticos e interesados en los aspectos que las exhibiciones o que el propio patrimonio

18 a 24 años
usuarios facebook

cultural implican, con la intención de modificar sus conductas pasivas y generar esa mayor conciencia y participación que tanto ha buscado la museología crítica.

Es necesario evitar a toda costa que los contenidos se presenten como una reproducción de un discurso que se aprecie en otros medios (copiados de boletines de prensa o sitios web), pues la información repetitiva puede resultar poco motivacional, sin que invite al diálogo ni a la reciprocidad. Para desgracia de los museos, este tipo de errores pueden derivar en que se forme entre sus públicos una imagen aburrida, descuidada, equívoca o poco seria de sí mismos. Es necesario que los contenidos publicados en las redes sociales sean coherentes con la imagen institucional. En algunos perfiles de los museos analizados se apreciaron comentarios que, en mi opinión, influyen de manera negativa en la percepción de la institución, debido a su poca mesura y a su falta de intención. Los museos deben dedicar tiempo, espacio y personal a entender, contestar y alertar a los compañeros de otras áreas o disciplinas sobre los comentarios que los seguidores generan por medio de estas redes, en relación con la oferta y los servicios que brindan en su espacio.





Una situación muy desagradable, detectada mediante estas visitas a los perfiles de espacios museísticos, consistió en darme cuenta de que existen determinadas cuentas que se perciben abandonadas y poco cuidadas, con entradas con meses de diferencia, comentarios sin respuesta, información poco relevante o carente de ella. Esto refleja que las intenciones y las estrategias de producción se han encontrado poco definidas, al brindar una difusión deficiente al museo en cuestión. Otra más ocurrió al detectar que existe más de un perfil de ciertos espacios, en particular en la red social Facebook.

Es posible encontrar que algunos museos cuentan con hasta tres cuentas, en las que aparecen como lugares, empresas o perfiles personales, lo cual dificulta el control, análisis y coherencia de la información presentada, por lo que sería favorable que los encargados de la difusión de estas instancias realizaran una profunda revisión.

Me parece importante señalar que, aun cuando creo que el camino por recorrer es largo y todavía queda mucho por entender y explotar, existen acciones que están siendo tomadas en relación con la importancia de las redes sociales. Algunos museos como el Nacional de Arte (Munal, www.munal.com.mx) o el Carrillo Gil (www.museodeartecarrillogil.com) han apostado por integrar en sus actuales administraciones un departamento con personal dedicado al desarrollo de los medios electrónicos, el cual regula las actividades, comentarios y propuestas y se enfoca de manera particular en estas importantes redes.

En específico, el Munal ha desarrollado una serie de actividades especialmente dirigidas a sus seguidores, tales como concursos, invitaciones a visitas guiadas y a eventos especiales, que los han llevado a establecer una comunicación más estrecha con los usuarios virtuales. Se nota un fuerte trabajo en relación con los contenidos, ya que suben videos sobre los artistas, fotos de exhibiciones temporales, movimientos de obra y eventos, entre otros. En el muro del museo es común apreciar que las personas dejan las impresiones sobre sus visitas, en particular sobre el espacio y las instalaciones, con comentarios como los siguientes (tomados de Facebook en marzo de 2012):

“Cuando conocí la obra de Escher, hace mas de 30 años, nunca imaginé que iba admirarla tan cerca. Gracias MUNAL por acercarnos a los sueños de una vida”, Marcos de Jesús Roldán de la UABCS.

“Hoy me la pase genial aquí!! =>” Jessica Saavedra C de Works at Board México.

“Si es genial es el museo con la arquitectura más bella de México”, Mariana Vale Madre de Cetus 11.

Si bien el uso de las nuevas tecnologías ha empezado a ser considerado por las instituciones como una necesidad de acercamiento con sus públicos, en particular con los jóvenes, la balanza debe inclinarse a tomar a las redes sociales

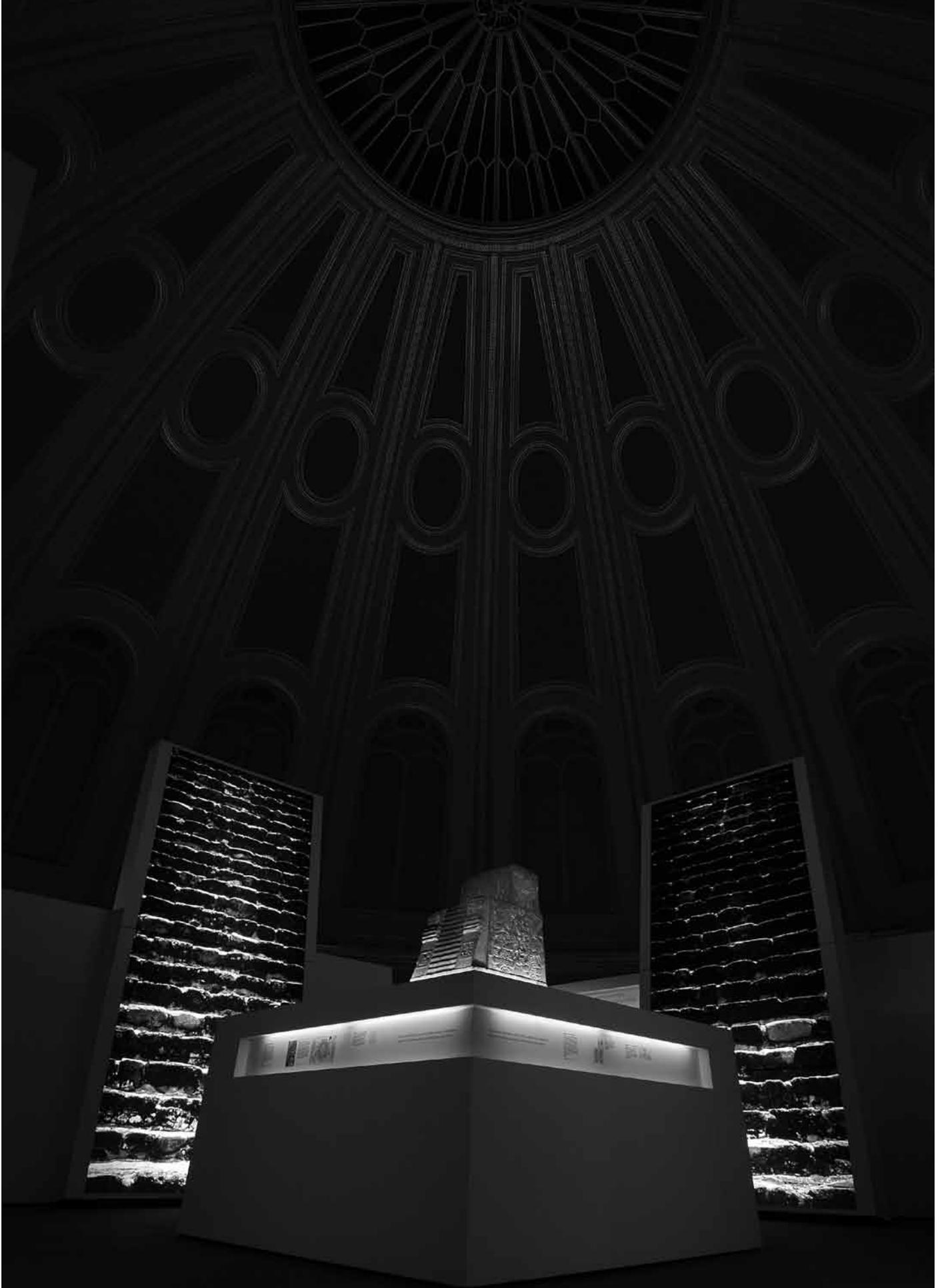
mucho más en serio de lo que algunos espacios han hecho hasta ahora y empezar a generar estrategias (derivadas de un posible proyecto mercadológico o de comunicación) que contribuyan a que los seguidores se sientan motivados por las propuestas y pasen del mundo virtual al real: involucrarse en los eventos, exposiciones y las ofertas presentadas por estos espacios, de modo que se conviertan en visitantes activos. Esperemos que los resultados de estos esfuerzos se vean desarrollados en futuras metodologías y tácticas para el manejo y aprovechamiento de estos nuevos medios de difusión, orientados al campo museístico ✚

* Coordinación Nacional de Difusión, INAH

Bibliografía

Berman, Sabina y Lucina Jiménez, *Democracia cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.





Moctezuma

en el Museo Británico

Estrategias alternativas de difusión para las exposiciones temporales

Alejandra Barajas*

Sólo la publicidad inteligentemente programada puede aportar a nuestras colecciones de arte una nueva audiencia.

PIERRE BORDIEU y ALAIN DARBEL (2003)

Cuando pensamos en los museos, lo primero que nos viene a la mente son las colecciones que resguardan y el trabajo de investigación que se lleva a cabo a partir de ellas. El papel de institución a cargo del cuidado del patrimonio artístico e histórico nos remite al manejo de las colecciones, a las tareas de restauración y conservación que se efectúan en sus talleres y a los estudios e interpretaciones derivados de la observación, análisis y documentación de sus piezas.

El museo es también conocido por ser una institución dedicada y responsable de la difusión del patrimonio cultural. Los objetos, conferidos de historia y simbología, se cuidan y exhiben para ayudarnos a comprender y apreciar no sólo nuestra cultura, sino las prácticas de distintas sociedades, de distintos grupos. No cabe duda de que sin estos acervos las instituciones culturales no existirían, porque no habría qué investigar, cuidar, resguardar y difundir. Sin embargo, es imposible concebir la idea de un museo sin público. Éste es el factor primordial para la supervivencia de las instituciones dedicadas a la promoción de la cultura. Sin visitantes, el museo no tendría razón de ser, ya que su labor social consiste, precisamente, en acercar a la sociedad a sus colecciones. Los servicios que estos recintos ofrecen se destinan a los visitantes, y lo que se espera es que la experiencia dentro de éstos sea placentera para todos y cada uno de ellos. Por lo tanto, son dos los elementos que “confluyen” en las salas de un museo: las colecciones y sus visitantes (Valdés Sagüés, 1999).

Ahora bien, si abordamos el tema de los museos y sus visitantes desde una perspectiva optimista, podríamos afirmar

que en la actualidad gran parte de estos recintos contempla en su misión provocar el encuentro y la interacción entre el público y el arte. Incluso en algunos casos podríamos decir que, en efecto, trabajan con este objetivo en mente y que en cierta forma hasta lo cumplen. De cualquier manera, el primer reto al que se enfrentan las instituciones museísticas hoy en día es lograr que los visitantes lleguen a ellas y sientan interés por cruzar sus puertas para apreciar, deleitarse y, ¿por qué no?, nutrirse de sus acervos.

La gran oferta que un individuo encuentra para ocupar su tiempo libre es inagotable. Por un lado, la industria del cine, televisiva, editorial e internet ofrecen cada vez más variedad de género, programas, publicaciones y canales de redes sociales. Estas opciones son más que suficientes para cautivar a muchos. Cabe mencionar que tales actividades, excepto el cine, desde luego, pueden realizarse en la comodidad de casa sin desplazarse a otro sitio, hecho que en muchas ocasiones se convierte en un obstáculo que impide al visitante llegar a la puerta del museo. Eventos de carácter cultural como la danza, la ópera, el teatro y los conciertos u otras actividades de ocio, como un paseo en el centro comercial y el parque de diversiones, compiten de la misma manera por la atención y presupuesto del visitante.

Con este panorama actual, no cabe duda de que los museos se encuentran ante una lucha y competencia por el tiempo libre de los visitantes, sean éstos recurrentes, casuales o potenciales. La pregunta que surge entonces es: ¿cómo direccionar los ojos del público hacia el museo?

El primer paso, sin duda, consiste en convertirlo en un espacio atractivo. Una nueva forma que los museos han adoptado para transformarse en sitios dinámicos y a la vez interesantes es por medio de la presentación de exposiciones temporales, las cuales han revitalizado a los museos. En esencia, la exposición es una herramienta de comunicación que sirve para entregar un mensaje. El museo como institución dedicada al cuidado y divulgación del patrimonio la ha utilizado como un vehículo para transmitir una idea, provocar el pensamiento y generar conocimiento. Más importante aún, es un canal que fomenta el diálogo con la comunidad.

Con más frecuencia las instituciones invierten mayores recursos y fuerza humana en este tipo de proyectos, que además de brindarles prestigio dentro del mundo de la cultura las hace visibles ante el público, al posicionarlas dentro del gran abanico de ofertas referido. La colección permanente de un museo está y de cierta forma siempre estará ahí. Un renombrado curador o un museógrafo innovador pueden reestructurar las salas permanentes, renovar el diseño y la museografía de una de ellas o reinterpretar un guión con la finalidad de darles un nuevo giro. Sin embargo, las exposiciones temporales suelen ser más audaces y, hasta cierto punto, ambiciosas en su diseño y presentación, hecho que atrae a muchos. El uso de nuevas tecnologías de iluminación, sonido y escenografía es un juego de magia cuya finalidad es seducir al visitante.

Una vez que se logra esta transformación, cuando el espacio se vuelve un sitio atractivo y dinámico, la siguiente acción consiste en dar a conocer las actividades que las instituciones ofrecen. Suena sencillo, pero no necesariamente lo es, ya que esta tarea requiere de planeación anticipada, esfuerzo y, muchas veces, presupuesto. La claridad en el mensaje que se quiere transmitir es asimismo fundamental. Lo más importante es poseer un gran conocimiento acerca de quienes acuden a nuestro museo y también de quienes no lo hacen. Esta comprensión ayuda a las instituciones a diseñar y crear actividades para quienes sí lo visitan, así como saber en qué medios difundir su mensaje. Es deber del museo utilizar distintas herramientas para identificar y conocer de cerca a sus públicos.

Los estudios de público nos permiten identificar los hábitos, necesidades y opiniones de nuestras audiencias. Éstos se han convertido en una herramienta útil a la hora de planear exposiciones, ya que además de revelar datos generales de los visitantes, brindan información precisa acerca del comportamiento de los mismos. La American Association of Museums describe estos estudios como un proceso sistemático de obtención de información que ayuda a los museos a mejorar los servicios que ofrecen (Pérez Santos, 2000). Existen diferentes tipos de evaluaciones, como aquellas relacionadas con el momento en que se aplican. Las encuestas pueden ser previas, formativas, sumativas o correctivas¹ y orientarse hacia temas

específicos, según lo que se quiera saber; por ejemplo, algunos desean conocer la opinión del público con respecto a la curaduría, museografía o difusión.

Algunas instituciones no sólo se han esforzado en adquirir un mayor conocimiento acerca de sus públicos, sino también en comprender que cada uno de ellos se comunica y “consume” información de manera diferente. Es el caso del Museo Británico, que para dar a conocer una exposición temporal agota los canales de distribución disponibles y factibles y experimenta con ellos. Los medios tradicionales – como la prensa escrita, entrevistas en radio y anuncios en televisión– son desde luego utilizados como recursos para comunicarse con ciertos sectores, mientras que las redes sociales constituyen foros requeridos para generar conversaciones con audiencias más jóvenes. Además del uso de medios convencionales, el empleo de canales alternativos forma parte de la política de difusión del Museo Británico, ya que éste comprende que no todos sus visitantes consultan los mismos medios para enterarse de sus eventos. Asimismo ese recinto ha descubierto, con cada exposición, nuevos medios para difundir sus muestras y los ha implementado de forma paulatina. Algunas estrategias han tenido éxito y se han mejorado con cada proyecto, mientras que otras no han tenido repercusión alguna. Sin embargo, este museo se encuentra convencido de que diversificar sus canales de comunicación es llevar el mensaje a mayores grupos de visitantes.

Antes de continuar con esta reflexión, es importante aclarar que cada institución es un caso distinto, ya que cada una cuenta con sus particularidades. La manera como opera, la estructura que la conforma, las políticas que aplica y cómo se organiza son factores que influyen de modo directo en el desarrollo de las tareas y, en específico, de una campaña de difusión. De manera adicional, la misión de cada una hará que los objetivos varíen. Un modelo de difusión puede ser funcional para una institución, mientras que en otra puede quedarse sin provocar efecto alguno. Por ello es importante conocer a nuestros públicos y conocer a través de qué medios se enteran de nuestros programas y actividades. Es una información valiosa, pues resulta auxiliar en el diseño de las políticas de comunicación.

MOCTEZUMA. AZTEC RULER. UNA CAMPAÑA DE DIFUSIÓN NO CONVENCIONAL

La llegada de Neil MacGregor² a la dirección del Museo Británico en el año 2002 cambió el rumbo de las exposiciones temporales. Con anterioridad, estos proyectos habían sido presentados en salas que no contaban con la capacidad adecuada para exhibir una muestra de gran formato. Esto implicó que, por cuestiones de seguridad, el número de visitantes fuera limitado. Después de algunas gestiones, el museo obtuvo el permiso para iniciar los trabajos de adecuación del espacio que albergara su colección de libros, documentos y manuscritos.



Vista de la exposición *Moctezuma. Aztec Ruler* en el Round Reading Room del British Museum. Fotografía © The Trustees of the British Museum

tos.³ La Biblioteca Británica, ubicada en el Round Reading Room, se mudó en 1997 a un nuevo edificio y dejó este espacio libre para la presentación de exposiciones temporales.

A cinco años de la llegada de MacGregor, el Museo Británico presentó la exposición *Primer emperador. El ejército de terracota*, que mostró la figura del emperador chino Qin Shihuangdi y su legado. Con esta muestra se inauguró el ciclo de “Grandes Emperadores”, cuyo objetivo fue contar la historia de una civilización a través de un personaje notable, singular y emblemático. Más de 850 mil visitantes, en un periodo de siete meses, acudieron a verla en el año 2007.⁴ La gran demanda para esta exposición de carácter histórico fue una muestra de la buena recepción del ciclo ante el público, un hecho que incentivó al personal del museo para que en 2008 el Round Reading Room reabriera sus puertas. El segundo turno le tocó al emperador Adriano, amante de la cultura griega, gran admirador de la arquitectura, que expandió las fronteras del imperio romano. En esta ocasión, el periodo de exhibición disminuyó y la muestra sólo permaneció por tres meses.

Debido a la preocupación de las instituciones por conservar en buen estado las colecciones que se encuentran itinerando, el préstamo suele ser de cuatro meses: se considera un mes para el traslado y montaje-desmontaje de la colección, más otros tres de exhibición. Se trata de una práctica común en el mundo de los museos: la conservación de los objetos es más importante que su propia exhibición. El periodo puede prolongarse siempre y cuando las obras se hallen en condi-

ciones estables para su conservación. *Adriano. Imperio y conflicto* estuvo abierta al público de julio a octubre de ese año y recibió 255 mil visitas.⁵ La exposición confirmó el interés del público por conocer otras culturas. Los visitantes asiduos esperaban la siguiente muestra con expectación, mientras que el público no cautivo vio en las distintas exhibiciones una oportunidad para acercarse al museo y a la historia universal.

El Museo Británico estaba interesado en mostrar a su público distintas culturas, sin menoscabo de las condiciones de conservación, lo cual llevó a controlar el número de visitantes por día. Las posibilidades de deterioro se incrementan a mayor número de personas en sala; la temperatura y la humedad aumentan y el flujo en la circulación disminuye. Este conjunto de factores no sólo pone en riesgo la colección, sino que altera la calidad de la visita y el servicio que el recinto ofrece a los visitantes que pagan por ver las exposiciones temporales. Con base en esta situación, el museo, después del cierre de la primera exposición y de una autoevaluación, decidió reducir el periodo de exhibición y controlar el número de visitantes como una medida preventiva. El interés en reservar boletos o adquirirlos durante la preventa y la respuesta positiva del público ante la calidad de la visita, además de los comentarios, que reflejaban entusiasmo y satisfacción, demostraron al museo que iba por buen camino.

En 2009, el proyecto de exposiciones temporales de grandes emperadores del mundo continuó y en febrero de ese año se inauguró *Shah 'Abbas. La reconstrucción de Irán*, una muestra



Guerrero Jaguar, ca. 1500, mexicana, basalto, 78 x 56.5 x 53 cm, Museo Nacional de Antropología, INAH **Fotografía** © The Trustees of the British Museum

enfocada en el Irán del siglo XVII y el legado de Shah 'Abbas, quien abrió las fronteras y estableció al islam chiíta como culto oficial. A diferencia de *Adriano. Imperio y conflicto*, presentada por tres meses, esta exposición estuvo en puesta de febrero a junio y sólo 106 mil personas acudieron a verla.⁶

Pese a ello, en septiembre de ese mismo año, después de enfocar la mirada en la historia de Asia, Europa y Oriente Medio, el ojo curatorial se volvió hacia Mesoamérica. Moctezuma II fue el personaje seleccionado para contar la historia de la civilización mexicana y el encuentro de dos mundos con la llegada de los españoles a México. El 24 de septiembre de 2009 se inauguró la cuarta y última exposición de este ciclo. *Moctezuma. Gobernante azteca*⁷ recibió durante cuatro meses a 210 mil personas.⁸ Por primera vez en su historia, el Museo Británico se vio obligado a cerrar sus puertas al público durante la celebración del Día de Muertos –un evento paralelo que se presentó dentro del marco de la muestra– debido al gran número de curiosos que acudieron a ver el desfile de alebrijes y escuchar música popular mexicana en vivo.⁹

El ciclo de “Grandes Emperadores”, una iniciativa de la gestión de MacGregor, surgió justo de la necesidad de renovar el discurso del museo y volverlo atractivo a los ojos del visitante. El desarrollo de públicos y una gran campaña de difusión que garantizara la transmisión del mensaje y que éste llegara a distintos individuos fueron objetivos secundarios

que contribuyeron a la culminación de los mismos.

Concentrémonos en el caso de *Moctezuma. Aztec Ruler*. Esta exposición, coorganizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Museo Británico, tuvo la participación de cuatro curadores: tres mexicanos –Eduardo Matos Moctezuma, Leonardo López Luján y Felipe Solís Olguín (†)– y un británico –Colin McEwan–. Más de 200 piezas arqueológicas e históricas, 107 de ellas provenientes de 15 instituciones mexicanas, se distribuyeron en seis ejes temáticos¹⁰ para contar la historia de Moctezuma II y la civilización mexicana. Un amplio programa de actividades que incluyó conferencias, pláticas, lecturas de poemas en náhuatl, ciclo de cine y documentales, conciertos y demostraciones gastronómicas –todas ellas relacionadas con la cultura mexicana– fue organizado por el museo con la finalidad de ofrecer distintas actividades para cada grupo de visitantes.¹¹

La experiencia previa adquirida con la planeación de las tres exposiciones anteriores y los resultados de las encuestas aplicadas, sobre todo aquellas relacionadas con la difusión, provocaron que el Museo Británico iniciara la planeación de la campaña de difusión para promover la cuarta y última exposición de la serie 18 meses antes de la inauguración. Este tiempo fue suficiente para hacer un sondeo de las empresas interesadas en contribuir con patrocinios, de aquellas interesadas en crear alianzas, en las estrategias que

mejor habían funcionado con anterioridad y, por supuesto, una revisión del perfil de quienes por lo general acuden a estas muestras.

Los organizadores estaban interesados en descubrir cómo se entera la gente de las exposiciones y qué es necesario hacer para llamar su atención. Se dieron cuenta de que anunciar la muestra con anticipación causa curiosidad y provoca entusiasmo, hecho que lleva al público a averiguar acerca del tema y planear con anticipación su visita. Éste fue un esquema que el museo desarrolló de forma paulatina y que se ajustó con cada montaje. Los estudios de público realizados durante las exhibiciones indagaban si los contenidos eran claros, si el montaje resultaba funcional –como el tamaño del cedulario, la iluminación, la circulación fluida y la extensión–, pero también buscaban determinar si la visita sería una experiencia que valiera la pena, cómo mejorar sus servicios y qué faltaba para que el “producto” se colocara en el mercado.¹²

Seis meses antes de la inauguración el museo anunció a los medios el proyecto binacional entre México y el Reino Unido (nota publicada el 7 de abril en el sitio web del periódico *The Guardian*, a raíz de la conferencia [<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2009/apr/07/british-museum-aztec-ruler-montezuma?INTCMP=SRCH>]) por medio de una conferencia de prensa encabezada por MacGregor. Así, el interés y la curiosidad quedaron sembradas. La visión del nuevo director incluía un acercamiento con la prensa, ya que su percepción era que el museo había dejado de expresarse. En 2005, el Departamento de Prensa y Relaciones Públicas inició una práctica denominada “viajes de prensa”, en especial para las exposiciones temporales de carácter internacional (datos proporcionado por Hanna Boulton, jefa del Departamento de Prensa y Relaciones Públicas del Museo Británico, a quien entrevisté en 2009). En junio de 2009, el museo invitó a ocho periodistas de reconocidos medios británicos, como *The Times* y *The Guardian*, a un viaje a la ciudad de México. El criterio de selección se basó en la confianza y cobertura que los periódicos habían hecho de los proyectos anteriores. Si hay algo de lo que el museo puede presumir, es justo de su estupenda relación con los medios, en la cual ha trabajado por años. La visita consistió en ver de cerca las colecciones que participarían en el proyecto, visitar zonas arqueológicas, así como realizar recorridos a un par de recintos culturales emblemáticos, todo ello con la finalidad de que los periodistas ampliaran su conocimiento y comprensión de la cultura mexicana y la arqueología mexicana, tema del que escribirían en los siguientes meses. El viaje resultó productivo, ya que desde entonces comenzaron a publicarse notas acerca de los trabajos de arqueología en México para despertar curiosidad entre los lectores (nota publicada durante la visita de prensa [<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/7834436/Aztec-excavations-could-lead-to-discovery-of-tomb.html>]).

Además del acercamiento con la prensa, el museo mostraba interés en comunicarse con el público por medio de canales diferentes a los habituales –periódico, televisión, radio y revistas culturales–. El hecho de que el costo a cubrir por la publicidad en televisión y radio fuera poco asequible forzó a la institución a buscar alternativas de comunicación (Kotler y Kotler, 2001).¹³ Al final, éstas resultaron creativas y fructíferas.

La diversificación de medios permite que un mensaje llegue a distintos públicos y amplie su alcance. Las relaciones públicas son una herramienta útil para vincular la oferta del museo con miembros o empresas influyentes en la comunidad. Para *Moctezuma. Aztec Ruler* el museo se acercó a uno de los restaurantes más populares: Wahaca, que pretende reproducir la comida y el ambiente relajado de un mercado. Se trata de un restaurante londinense único en su propuesta, frecuentado en su mayoría por jóvenes de entre 25 y 35 años. El acercamiento del recinto a este lugar se debió al interés en captar la atención de este segmento específico: el acuerdo entre ambas partes fue que, junto con la cuenta, le entregaran al comensal una tarjeta –que contenía la imagen de la exposición– con la cual obtendrían un descuento en el costo de la entrada si la compra se hacía por internet.¹⁴ La estrategia atrajo a los jóvenes a la exposición: al entrar a la página para obtener el descuento, el visitante se enteraba de otras actividades de la institución.

Este tipo de alianzas permiten que el museo tenga acceso a un sector específico y, con ello, transmita su mensaje. El poco presupuesto con que se cuenta para hacer grandes campañas de difusión obliga al museo a buscar formas alternativas y menos costosas para colocar sus productos en el mercado cultural. Para las empresas esta acción resulta interesante, pues además de demostrar su interés en la cultura, que de manera indiscutible es una buena causa, se benefician al dar a conocer entre los distintos públicos un servicio o producto. Tal fue el caso de la chocolatería Montezuma's Chocolate, una pequeña empresa fundada hace diez años (<http://www.montezumas.co.uk/index.html>). La marca del chocolate tenía por sí sola una asociación directa y remitía al consumidor a la exposición, pero el acuerdo con el museo consistió en lanzar al mercado una edición especial con el logotipo de la muestra: 80 mil barras fueron distribuidas en unas 200 ubicaciones a nivel nacional –los puntos de venta incluyen sucursales de la chocolatería, supermercados, establecimientos orgánicos y tiendas departamentales–. En estos casos, el museo negoció que el costo fuera mínimo, al convencer a las empresas de que el producto o propaganda redituaría ganancias para ambas partes.

De manera adicional, el museo inició la venta de boletos –con horario restringido a dos horas para evitar tumultos, accidentes provocados por los mismos y controlar el

nivel de temperatura y humedad— seis meses antes de la inauguración. Este sistema ayudó a que los interesados planearan su recorrido y a que el museo se preparara, pues sabía con antelación el número de boletos vendidos. Los artículos promocionales, como lápices, plumas, cuadernos, corbatas, termos, bolsas, delantales, sombrillas y las dos publicaciones que acompañaron la muestra¹⁵ fueron sacados a la venta en las tiendas del museo una semana antes de la apertura. Tal estrategia incrementó las expectativas y atrajo la atención incluso de quienes no estaban informados de la programación del Museo Británico. Otra estrategia incluyó a los suscriptores del diario *The Times* —unos 90 mil lectores—, quienes recibieron una oferta especial: un paquete que incluía desayuno y una visita a la exposición por tan sólo 25 libras esterlinas.¹⁶ Como se observa, son múltiples los canales por medio de los cuales se puede difundir una exposición.

Este recuento de algunas de las estrategias de difusión utilizadas para *Moctezuma. Aztec Ruler* permite detectar tres factores que contribuyen al proceso de difusión. La claridad en la comunicación, que incluye interpretar, sintetizar, exponer y expresar conceptos e ideas, resulta fundamental en la creación de una campaña. Si el mensaje no es claro para los creadores, menos lo será para sus receptores. El segundo factor es la planeación del conjunto de acciones. Un programa estratégico claro de lo que se quiere hacer y de cómo se ejecutará es indispensable para lograr el objetivo. Por último, y tal vez el más relevante, es necesario tener pleno conocimiento de los públicos que acuden a la muestra y saber cómo se comunican. Los estudios de público, encuestas y sondeos son herramientas esenciales que ayudarán a definir acciones concretas y representan información valiosa que todo director, curador, museógrafo y gestor debe consultar con frecuencia. La experiencia que se adquiere con cada exposición y la observación y el registro de cada acción, aunados a la reflexión y autoevaluación, son factores que revelan mucho acerca de nuestra labor como instituciones dedicadas a la conservación y difusión del patrimonio cultural ✚

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Notas

Los estudios previos, como su nombre lo indica, se realizan antes de la puesta de un proyecto y por lo general se aplican para “medir” el conocimiento del público con respecto a un tema específico. Los formativos se llevan a cabo durante la etapa de producción. Se usan maquetas o textos con el fin de corregir errores y mejorar algún aspecto antes de la inauguración. La evaluación sumativa se realiza durante el período de exhibición y con ella se pretende obtener información acerca de la reacción del público, mientras que la correctiva pretende enmendar o modificar un aspecto.

² Robert Neil MacGregor (1946), de origen escocés, fue editor de *The Burlington Magazine* de 1981 a 1987, una publicación inglesa dedicada al arte, y director de la Galería Nacional de 1987 a 2002. Ese año fue nombrado director del Museo Bri-

tánico, cargo en el que permanece hasta la fecha.

³ Agradezco a Colin McEwan el tiempo y la disposición para platicar conmigo acerca de la historia del museo y de las particularidades en la gestión y curaduría de *Moctezuma. Aztec Ruler*.

⁴ La meta total planteada era de 500 mil visitantes; sin embargo, la cifra se incrementó casi en 70%, al alcanzar los 850 mil. Unas cuatro mil personas entraron por día.

⁵ Aproximadamente 2 900 personas entraron por día a ver la muestra.

⁶ Esta exposición recibió por día aproximadamente a 1 200 visitantes.

⁷ En la etapa de gestación del proyecto, los curadores de la exposición discutieron si el título debería incluir el término “mexica”. Sin embargo, con base en los conocimientos del público con respecto a la cultura mexicana, decidieron sustituirlo por “azteca”, pues al escuchar el término los visitantes lo relacionaban directamente con la cultura mexicana. Este hecho ayudó a que más personas, con tan sólo escuchar o leer la palabra “azteca”, supieran de qué trataba la muestra.

⁸ El número promedio de visitantes por día a la exposición fue de 1 800.

⁹ Más de 35 mil personas asistieron a este evento en una tarde dominical.

¹⁰ “Los mexicas”, “Moctezuma como gobernante”, “Religión y dioses”, “Guerra e imperio”, “Conquista” y “Moctezuma en la historia”. La exposición fue patrocinada por la Oficina de Turismo y Patrimonio de México.

¹¹ En paralelo se presentó la muestra *Revolution on Paper: Mexican Prints 1910-1960*, que incluyó 130 obras de más de 40 artistas para mostrar la producción de grabados durante la primera mitad del siglo xx.

¹² Agradezco la entrevista que Margaux Simms, gerente de Mercadotecnia del Museo Británico, generosamente me concedió en septiembre de 2007. En ella, Simms compartió los pormenores de la campaña de difusión de *Moctezuma. Aztec Ruler*, que me ayudaron a comprender el panorama general que describo en este artículo, así como las prácticas del museo con respecto a este tema.

¹³ En su libro, Philip y Neil Kotler (2001) hablan de un estudio realizado a gestores culturales, el cual reveló que las relaciones públicas o promoción gratuita ocupan el tercer lugar en la lista de herramientas más eficaces para promover una exposición. El primero y segundo lugares lo ocupan la correspondencia directa y la publicidad pagada, respectivamente.

¹⁴ Esta misma estrategia fue utilizada en una cadena de restaurantes llamada Giraffe. El colorido y alegre café familiar cuenta con un menú exclusivo para niños: su cliente número uno. Durante el periodo de exhibición de *Moctezuma. Aztec Ruler*, la cafetería lanzó un menú azteca y los niños recibían un paquete para colorear figuras relacionadas con la cultura mexicana.

¹⁵ Además del catálogo coeditado por Leonardo López Luján y Colin McEwan, en las tiendas también se podía adquirir un pequeño libro acerca de los mexicas. Las dos publicaciones iban dirigidas a públicos distintos: aquellos interesados en profundizar en el tema y quienes sólo querían tener un recuerdo de la visita.

¹⁶ El costo de la exposición fue de 12 libras esterlinas.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre y Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, (Jordi Terré, trad.), Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- Kotler, Neil y Philip Kotler, *Estrategias y marketing de museos*. Jordi Jiménez Payrató (trad.), Barcelona, Ariel Patrimonio Artístico, 2001.
- Pérez Santos, Eloísa, *Estudio de visitantes en museos*, Gijón, Trea, 2000.
- Valdés Sagüés, María del Carmen, *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*, Gijón, Trea, 1999.

THE
BRITISH
MUSEUM

MOCTEZUMA
AZTEC
RULER

SPECIAL TICKET OFFER

for Wahaca customers

Special ticket offer

Rediscover the world of the Aztecs (Mexico) through the divine, military and political role of the last elected ruler, Moctezuma II, in the British Museum's next major exhibition on great rulers.

Supported by ArcelorMittal

Receive **£2** off full priced adult tickets. Simply book online at www.britishmuseum.org and enter 'wahaca' on checkout.

Valid for the first 5,000 customers for online bookings only. Tickets subject to availability. Booking fees apply. Limited to two adult tickets or one family ticket per transaction. Exhibition runs from 24 September-24 January 2010.

Image: Turquoise mosaic mask, c. 1500-1521, Mexica/Mixtec.
© The Trustees of the British Museum.

**Wahaca
customers
save £2 on
ticket price**

wahaca
mexican
market
eating

Izquierda Anverso y reverso de la tarjeta promocional entregada a los clientes del restaurante Wahaca

Abajo Reverso del chocolate Montezuma's con la promoción de la exposición *Moctezuma. Aztec Ruler*

Fotografías Leonardo Hernández

73% COCOA VERY DARK CHOCOLATE

"This is no ordinary chocolate. The quality of the organic beans from our friends in the Dominican Republic don't just shine through it almost burns a hole in the carton! You get a full and balanced flavour without any overpowering bitterness. Don't judge chocolate by cocoa content, judge it by flavour and consider the beans, climate, soil, weather and about another zillion things more important than the number."

Helen Pattinson, Co-founder

We think of our bar range as an important cornerstone of what we are and what we do. At our creative core is a passion for innovation in chocolate and that should shine through in something as apparently simple as a chocolate bar. Nothing is ordinary in this range, from selecting the finest cocoa to the detail and care in combining challenging ingredients.

Since our foundation in 2000, we have maintained and improved our founding principles we coin as 'Trading Fairly' which extends not only to how we purchase our cocoa but also our packaging and how we influence and impact all our partners. We are passionate about our impact on the small planet we live and trade with and this colours much of what we do and how we do it. Please pop along to our website to find out more.

Min. Cocoa Solids 73%

Ingredients: Organic Cocoa Solids (73%), Organic Sugar (26%) & Organic Vanilla (<1%)

Made by those lovely people at Montezuma's on (...well, close to) a beach in West Sussex.

ALLERGEN WARNING: MADE IN A FACTORY WHERE NUTS AND DAIRY ARE USED REGULARLY
ORGANIC & VEGAN - FREE FROM: SOYA, GLUTEN, GM, COLOURING & PRESERVATIVES
ORGANICALLY GROWN - ORGANIC CERTIFICATION UKS

HOLIDAY COMPETITION

Win a holiday to Mexico and tickets to the Moctezuma exhibition

Discover the world of the Aztec ruler Moctezuma II at the British Museum's exhibition **Moctezuma: Aztec Ruler** from 24th September 2009 - 24th January 2010. Enter online for your chance to win exhibition tickets and a trip to Mexico, courtesy of travel specialist **Journey Latin America**.

Go online to enter and see the full conditions:

www.montezumas.co.uk



JOURNEY
LATIN
AMERICA

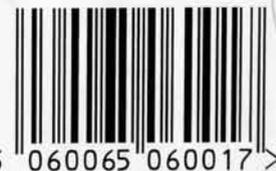
m12 Made in the U.K. best before:



net wt. 1

store in a cool place

Customer Services, Montezuma's Chocolates, Chichester, West Sussex, PO20 7BT, U.K.



Piedra del Sol en el humor

Denise Hellion*

El trabajo en los museos tiene como finalidad hacerse público. En las últimas décadas se han presentado estudios sobre los públicos y las maneras en que se apropian de los contenidos que se han preparado para su visita. Pero todavía tenemos pendiente que se realice un estudio sobre la manera en que se acercaban los visitantes en otras épocas. Una posibilidad para hacerlo es por medio de la prensa y de las notas de humor. La lectura de las caricaturas requiere un conocimiento previo: el acuerdo con los referentes que se plasman en sus trazos.

La Hemeroteca Histórica de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia conserva la revista *Multicolor. Semanario Humorístico Ilustrado*, fundada por Mario Vitoria y en la que colaboraron Ernesto García Cabral, Santiago R. de la Vega y Pérez y Soto. En su edición del 21 de noviembre de 1912 la publicación incluyó esta caricatura firmada por Mendiola.

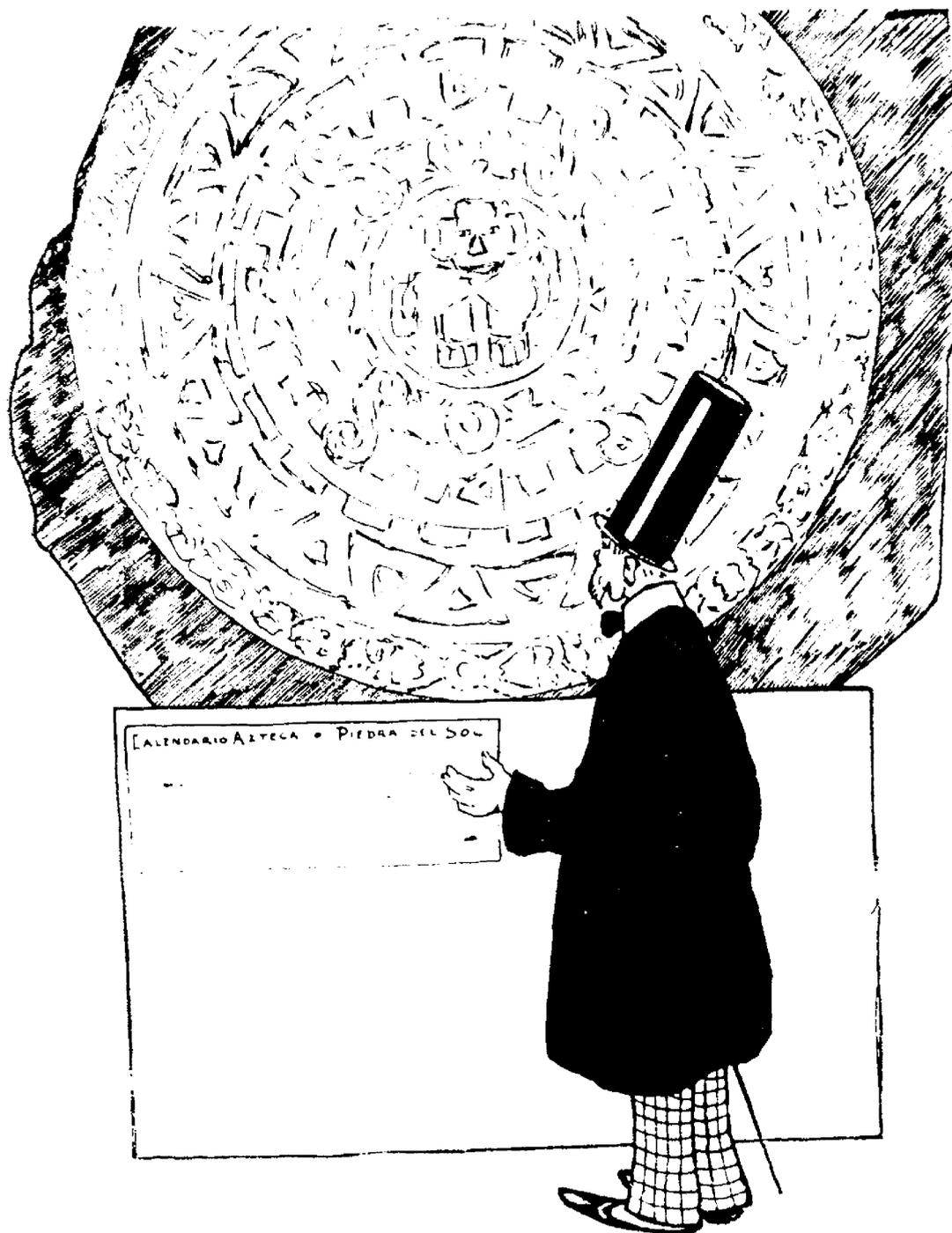
Durante el porfiriato se había exaltado el pasado prehispánico, y el vínculo con estas raíces se reiteraba en los eventos públicos. La visita de diplomáticos y extranjeros distinguidos hacía una parada en el salón de monolitos del Museo Nacional para ser fotografiados junto a la Piedra del Sol. El dibujante bosquejó al monolito: era suficiente destacar la circunferencia tallada sobre una piedra de mayor tamaño, cuyos bordes son oscurecidos, para destacarla. Los motivos sólo debían seguir el ordenamiento en círculos concéntricos sin requerir ya sus detalles. También colocó en la base el título de la cédula: “Calendario azteca o Piedra del Sol”.

El personaje está ataviado con la vestimenta de la elegancia, bastón y un sombrero de copa excesivamente largo. A pesar del perfil, se observa un extremo de la corbata de moño que ciñe el cuello rígido de la camisa. Los blancos y anchos bigotes parecen ubicarlo en la edad madura. Visita el museo dispuesto al asombro por el pasado, aunque la mofa se concentra en la falta de información, la ingenuidad por la lectura del nombre de la pieza con su procedencia: “¡Caray, qué listos eran nuestros antepasados: hasta con las piedras que caían del sol hacían calendarios!”

Los lectores poseían suficiente información del pasado mexicano para comprender la burla del dibujante. La complicidad del humor se asentaba en los presupuestos de este conocimiento, el cual se había dispersado desde el museo de la calle de Moneda 13 †.

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH

En el Museo



¡Caray, qué listos eran nuestros antepasados; hasta con las piedras que caían del sol hacían calendarios!

Sexagésimo aniversario del Museo Regional Potosino

Ubicado en el corazón de la ciudad de San Luis Potosí, el Museo Regional Potosino es un espacio dedicado a la difusión, investigación y protección del patrimonio cultural e histórico de la región. El museo abrió sus puertas el 20 de noviembre de 1952, cuando Ignacio Marquina era director del INAH e Ismael Salas el gobernador del estado. El propósito era “ayudar al progreso de la cultura y llegar al anhelado fin de la obtención de la paz universal mediante la mejor comprensión del elemento humano”. En 2012 conmemoramos seis décadas de actividad.

El museo se localiza en un inmueble destacado en la vida regional: el convento franciscano que inició su historia en 1592, con la capilla de Aranzazú, edificada en 1760, dos siglos de trabajos constructivos que hoy en día se observan durante la visita. La arquitectura muestra las transformaciones vividas en el convento, así como los vínculos con la historia de la ciudad. Desde hace 60 años se realizaron adaptaciones para la exhibición y en las últimas décadas se redoblaron los esfuerzos de recuperación arquitectónica. Por estos trabajos, integrados en un proyecto integral de restauración iniciado en 1997, el museo fue distinguido en 2004 con el Premio a la Conservación del Patrimonio Cultural, otorgado por el Gobierno del Estado, el INAH y el Colegio de Arquitectos de San Luis Potosí, A.C.

Como todo museo, la actividad se concentra en los visitantes, por lo que el Regional Potosino se dedicó a facilitar la visita a todos los públicos, incluidas las personas con capacidades motrices diferentes. Las labores fueron reconocidas en 2011, cuando se convirtió en el primer museo del INAH en recibir la certificación de museo accesible por parte de la Fundación Libre Acceso.

Sus acervos se despliegan a lo largo de las salas permanentes, que exhiben una relevante colección de la cultura huasteca prehispánica, además de otra excepcional de herrajes del siglo XVII, además de la Carta Fundacional de San Luis Potosí.

El museo ha reforzado la atención a los públicos infantil y juvenil. El área de servicios educativos lleva a cabo programas para apoyar la apropiación del espacio y contenidos culturales, con la oportunidad de acercarlos a la historia de la región de una forma lúdica, propuesta que incluye visitas guiadas, talleres y actividades especialmente diseñadas para ellos.

Dada su responsabilidad regional, suscrita desde su nombre, el museo contribuye de manera permanente al desarrollo de la zona potosina y a la difusión del patrimonio. Desde hace varios años se creó un programa externo, denominado Museo Itinerante, dedicado a recorrer zonas conurbadas, con la intención de mostrar algunas reproducciones autorizadas de piezas prehispánicas. Así, el museo salía del recinto para llevar a los pobladores que no podían acudir a sus instalaciones en la capital potosina. Durante estos recorridos se detectó la necesidad de realizar un esfuerzo inverso: abrir las salas a otras expresiones de la historia y sociedad potosinas. Una de las maneras para alcanzar este objetivo fue establecer contacto y fincar la colaboración con fotógrafos locales, reunidos en la Asociación Estatal de Fotógrafos, con el fin de recuperar la historia gráfica de la región.

En 2003 surgió el programa Cronistas Visuales del Estado. De manera continua se han logrado avances, entre los que se cuenta el reconocimiento de las diferencias entre las zonas de la región, compartir los rasgos de la vida cotidiana y mostrar las transformaciones desde el siglo XIX. Sobre todo, permite mantener un intercambio entre el museo y la población potosina.



Portal de la capilla de Aranzazú donde se aprecia el trabajo de tallado en la puerta de mezquite

Fotografía Lucía Arauz y Eduardo Arocha, MRP-INAH



Vista posterior del convento franciscano (hoy plaza de Aranzazú) y acceso al Museo Regional Potosino

Fotografía Lucía Arauz y Eduardo Arocha, MRP-INAH



Escalera construida en 1905 por el obispo Ignacio Montes de Oca para conectar la capilla de Aranzazú y retornarla al uso religioso. Fotografía MRP-INAH

Celebrar este sexagésimo aniversario del Museo Regional Potosino es una oportunidad para reconocer la labor de estudio, conservación y difusión del patrimonio regional, pero también nos permite recuperar la memoria sobre la importancia en la creación de los museos regionales y locales en la vasta red nacional del INAH. La larga y diversa historia de las actividades del recinto permite comprobar el irremplazable papel de la actualización no sólo en contenidos de las salas permanentes, sino en instalaciones y apertura de nuevas propuestas de divulgación para otros públicos. No resta más que decir: ¡felicidades por estas seis décadas al Museo Regional Potosino y que vengan muchas más! ✚

Re-conociendo los museos de México: Museo de la Mujer

Silvana Gesualdo*

A Patricia Galeana

En el corazón del Centro Histórico, en la calle de Bolivia número 17, en el edificio que perteneció a la antigua Imprenta Universitaria, fundada en 1937, está el Museo de la Mujer; espacio museístico que el pasado 8 de marzo celebró su primer aniversario. Después de más de diez años de una gestión persistente dirigida por la doctora Patricia Galeana, el Museo de la Mujer al fin fue acogido por la UNAM y la Federación de Mujeres Universitarias (Femu).

El museo tiene como objetivo revisar la historia de México con un enfoque de género, desde la época prehispánica hasta el tiempo presente, a modo de hacer visible el quehacer histórico de las mujeres y su contribución en la construcción de la nación.

* Investigadora independiente



Fachada del museo Fotografía Silvana Gesualdo

Durante el recorrido se analiza el loable ejercicio de una merecida revisión historiográfica representada por medio de novedosos interactivos, dispositivos multimedia y videos que replantean o recrean acontecimientos históricos, con una curaduría impecable dividida en ocho ejes temáticos.

Además el museo cuenta con un importante centro de documentación, llamado Clementina Díaz de Ovando, el cual emplea los recursos multimedia más avanzados para facilitar el acceso a la información y poner al alcance de los usuarios materiales de estudio tanto en los soportes tradicionales como en los más modernos formatos digitales.

Asimismo tiene una librería, guardarropas y visitas guiadas especiales. Hasta ahora se ha organizado un promedio de 80 actividades, entre exposiciones temporales, cine club de género, cine club infantil, conciertos, conferencias, cursos de verano, talleres y presentaciones de libros.

El Museo de la Mujer busca integrar a la comunidad vecina, y la respuesta ha sido favorable, ya que en su

primer año ha recibido a 12 mil visitantes, 67.8% de los cuales son mujeres y 32.1% hombres (datos tomados de la ponencia magistral de la doctora Patricia Galeana en el simposio “Museos en un mundo cambiante. Nuevos retos, nuevas inspiraciones”, 19 de mayo de 2012). De igual manera utiliza plataformas virtuales como Facebook, donde cuenta con 2 mil 598 amigos que siguen sus actividades.

Más allá de los esfuerzos por usar nuevas tecnologías y generar alianzas, este recinto representa para la colectividad museística mexicana una oportunidad apuntalada en dos aristas: la merecida revisión histórica de las mujeres mexicanas y el acierto museográfico, el cual es un deleite transitable.

Información: República de Bolivia número 17, colonia Centro.

Teléfono: (55) 5795 9596

Página web: <http://www.museodelamujer.org.mx/> ✚

GACETA DE MUSEOS

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Todas las propuestas serán sometidas a dictamen, de cuyo proceso se mantendrá informados a los autores.

Los trabajos enviados tendrán una extensión mínima de dos cuartillas y una máxima de tres (en el caso de las reseñas), y de cinco a doce cuartillas los artículos en general.

El formato deberá ser Word, a doble espacio y tipografía Times New Roman a 12 puntos (aproximadamente 350 palabras por folio, o 1960 caracteres con espacios).

Las imágenes se enviarán en archivos .jpg o .tif, con dimensiones mínimas de media carta (21.5 x 14 cm) y resolución de 300 dpi.

CONTACTO

gacetademuseos@gmail.com

Foto del recuerdo



© Sinafo-INAH, FN, México, inv. 364928

Tienda del Museo Nacional

Denise Hellion*

El Museo Nacional, ubicado en la calle de Moneda 13, en el costado norte del Palacio Nacional, no sólo tenía los salones de exhibición. Entre sus muros se impartieron clases y se reunían estudiosos de la historia del país. La abundancia y calidad de los textos que se elaboraban propiciaron la organización de una imprenta del museo, de cuyas prensas salieron el *Boletín del Museo Nacional* y los *Anales del Museo Nacional*, pero también la edición de textos del siglo XVII. Algunas tirajes estuvieron bajo el cuidado de José María de Agreda y Sánchez, Francisco del Paso y Troncoso, y Luis González Obregón. En la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia se pueden consultar estas ediciones.

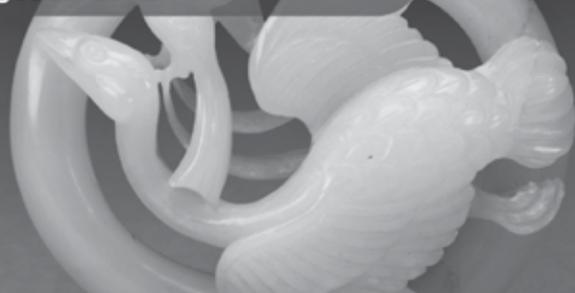
Desde las primeras publicaciones fue clara la intención de hacer divulgación entre los visitantes, por lo que se editó la primera guía del museo, a cargo de Jesús Galindo y Villa. Siguió la edición de los catálogos de las colecciones de historia natural, etnografía y de arqueología. Por cierto que el catálogo arqueológico, publicado en 1895, pronto se agotó y en 1897 se realizó la segunda edición.

Esta fotografía fue identificada por el Sistema Nacional de Fototecas del INAH como la tienda del museo. Se observa que en aquella época se daba prioridad a la venta de publicaciones, aunque algunas ilustraciones fueron colocadas en el muro.

Por los fragmentos que se advierten a través de la puerta, al fondo, podemos afirmar que se encontraba en la parte superior de la antigua casa de Moneda. La primera vitrina que hallaba el visitante al ingresar fue producida por los talleres de la Cristalería Pellandini, cuyo mobiliario también se encontraba en las salas de exhibición permanente. Algunos de los libros se mostraban abiertos de modo que fueran apreciados por los lectores ✚

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH

**pedras del cielo
civilizaciones del jade
museo del palacio de beijing
agosto 2012**



**china- jaina portal al inframundo
instituto cultural mexicano
de washington
septiembre 2012**



**los hijos de la serpiente
emplumada
museo de arte de dallas
agosto 2012**



**MAYAS: SECRETOS DEL MUNDO ANTIGUO
MUSEO CANADIENSE DE LA CIVILIZACIÓN
agosto 2012**



**EXPOSICIONES
INTERNACIONALES**

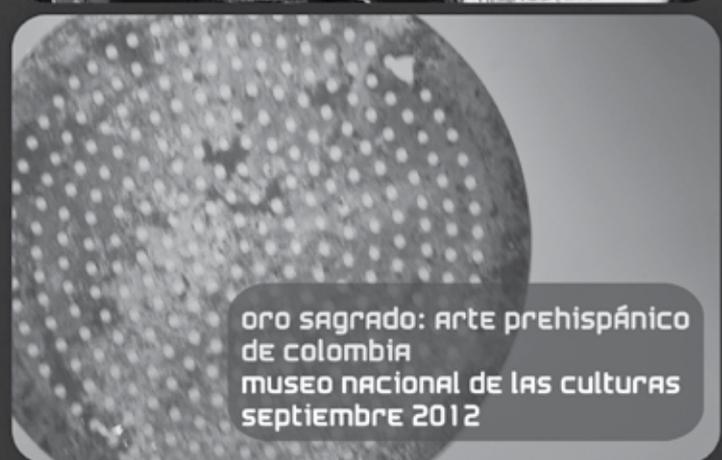
**MIRADAS COMPARADAS:
LOS VIRREINATOS DE AMÉRICA
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA
agosto 2012**



**SAMURÁI: TESOROS DEL JAPÓN
MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA
agosto 2012**



**ORO SAGRADO: ARTE PREHISPÁNICO
DE COLOMBIA
MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS
septiembre 2012**



**MUSEO MAYA DE CANCÚN
INAUGURACIÓN
septiembre 2012**



**MUSEO
NUEVO**



Vivir Mejor



www.conaculta.gob.mx
www.inah.gob.mx

Vive la Cultura
Con todos los sentidos

**GOBIERNO
FEDERAL**

www.gobiernofederal.gob.mx

CONACULTA





GACETA DE MUSEOS

Tienda del Museo Nacional

© SINAFO-INAH, FN, MÉXICO, INV. 364928