



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**La Casa del Museo (Ciudad de México, 1972–1980). Una etnografía
multilocal sobre la acción cultural extramuros.**

LETICIA PÉREZ CASTELLANOS

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Directora: Dra. Ana Rosas Mantecón

Asesores: Dra. Susana Biro McNichol

Dr. Camilo de Mello Vasconcellos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: PUNTOS DE PARTIDA -----	1
<i>Una leyenda urbana, un hallazgo y las preguntas que suscita</i> -----	1
<i>Etnografía multilocal. Notas sobre la configuración de esta investigación</i> -----	10
<i>Estructura del trabajo</i> -----	18
CAPÍTULO 1. PARTICIPACIÓN CULTURAL Y DESIGUALDAD	
¿MUSEOS PARA TODOS? -----	23
1.1 Museos y desigualdad en la tensión exclusión-inclusión -----	23
1.1.1 Contexto en el que se inserta la discusión -----	23
Públicos y no-públicos ¿universos separados? -----	28
De la agencia individual, las restricciones estructurales y los enfoques contextuales -----	31
1.1.2 Sociedades desiguales ¿museos desiguales? Una mirada histórica -----	34
El Museo Público Moderno: antecedentes, inicios y consolidación -----	38
Primeras transformaciones (1870 - 1916)-----	42
Periodo de entre guerras y Segunda Guerra Mundial (1917 a 1945)-----	46
De la posguerra (1946) a la primavera de 1968 -----	48
Nuevas museologías (1968 a los noventa)-----	52
1.1.3 Contradicciones y tensiones y posibles soluciones-----	56
1.2 Marco analítico -----	59
1.2.1 La Acción Cultural Extramuros -----	60
1.2.2 Participación cultural holística-----	65
1.2.3 La práctica y lo museal -----	68
CAPÍTULO 2. LA CASA DEL MUSEO. UN PROYECTO DE ACCIÓN CULTURAL	
EXTRAMUROS -----	73
2.1 Antecedentes: un viaje de México a Francia, a Chile y de vuelta a México -----	73
2.1.1 De México (1962) a Francia (1971)-----	78
2.1.2 De Francia (1971) a Chile (1972)-----	82
2.1.3 De vuelta a México (1972) -----	86
2.1 Planeación e investigaciones previas -----	90
2.1.1 Los asesores (Junio – Agosto, 1972)-----	90
2.1.2 Una arquitecta, una antropóloga y un equipo multidisciplinario (Agosto, 1972 – Octubre, 1973)-----	96
2.2 El Museo Nacional de Antropología sale a la calle -----	115

2.2.1	Etapa Observatorio “Llevar el museo a la gente” (Noviembre, 1973 – fines de 1974)	115
	Ubicación y contexto	115
	Inicios y principales actividades	117
	Para qué y para quién	122
2.2.2	Etapa Observatorio: (re) configuración (Enero, 1975 – mediados de 1976)	126
2.2.3	Etapa Pedregal de Santo Domingo “La comunidad se las comió” (Febrero, 1976 – ca. 1979)	139
	Ubicación y contexto	139
	Inicios y principales actividades	142
	Para qué y para quién	149

CAPÍTULO 3. PRÁCTICAS MUSEALES EXTRAMUROS DESDE EL ENFOQUE HOLÍSTICO ----- 155

3.1	Acceso y disfrute	155
3.2	Producción / Representación	175
3.2.1	Los módulos desarmables de Coral Ordoñez	175
3.2.2	Las exposiciones de La Casa del Museo	183
	“Ubicar en el tiempo a toda la comunidad”	184
	“Que se vean ellos en la exposición”	194
	“La comunidad modificó el montaje”	207
	“Llegaron hasta vestidas con sus trajes regionales”	214
	“Fuimos recogiendo las recetas”	219
3.3	Poder de decisión	229

CAPÍTULO 4. RESONANCIAS. EFECTOS CUALITATIVOS EN EL LARGO PLAZO ----- 239

4.1	Pervivencias	239
4.1.1	Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los museos	240
4.1.2	Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata	256
4.1.3	Identidades profesionales y trayectorias de aprendizaje	271
4.2	Ecos	279
4.2.1	Influencias en el pensamiento museológico	280
4.2.2	Prácticas museales en otras coordenadas geográficas y temporales	286
	Museo Nacional de Culturas Populares, México	286
	Proyecto MAE/USP-Comunidade São Remo, Universidad de São Paulo, Brasil	291
	Programa Comunidades del MUAC, México	298
4.3	Vestigios	302
4.3.1	Observatorio: las huellas de un museo en una barranca	302
4.3.2	El Museo Nacional de Antropología: un armario y una bodega	308
	Nuevas técnicas y conceptos	312
	¿Otros públicos?	315

¿Fue o es posible la transformación?-----	321
CONCLUSIONES: ACERCA DE ESTE VIAJE -----	331
Participación cultural y acciones extramuros: de públicos y de “no-públicos”-----	332
La Casa del Museo: más allá del “núcleo duro”-----	338
¿Qué tan lejos pueden llegar los museos?-----	344
REFERENCIAS -----	349
ANEXO 1. DE MIS PRÁCTICAS: MARCO METODOLÓGICO -----	367
ANEXO 2. LA CASA DEL MUSEO - CRONOLOGÍA -----	381
ANEXO 3. DISCURSO DE GEORGE HENRI RIVIÈRE COMO CONCLUSIÓN AL DEBATE ADOTEVI-VÁZQUEZ -----	385
ANEXO 4. DOCUMENTAL LA CASA DEL MUSEO. TRANSCRIPCIÓN DEL AUDIO. -----	387

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Mecanismos básicos de la desigualdad.....	36
Tabla 2. Mecanismos de la desigualdad para un análisis del campo museal.....	37
Tabla 3. Dimensiones en los diversos enfoques de la participación cultural.	67
Tabla 4. Fuentes y referentes empíricos de esta investigación	374
Tabla 5. Rastreo de fuentes secundarias: bibliográficas.....	377
Tabla 6. Entrevistas con agentes de la participación cultural profesional	379
Tabla 7. Entrevistas con agentes de la participación cultural social	380

Dedicatoria

A mis padres, fuente de amor, apoyo e inspiración sin fin.

A Paul, sin más palabras, ya tú sabes.

A los integrantes del proyecto comunitario *Cenas para la pandemia*: su humor, cariño y apoyo constante, me ayudaron durante los meses de escritura final de esta tesis, realizados en el confinamiento de una pandemia.

A Lilia, Miriam, Cristina, Catalina, Mario, integrantes del equipo de La Casa del Museo; quienes me compartieron su tiempo y memorias. A Coral y Margarito, y a las y los colaboradores que formaron parte de este proyecto pionero, a quienes no pude localizar o que ya no nos acompañan.

Agradecimientos

Muchas personas e instituciones hicieron posible el desarrollo de mi investigación y la escritura de esta tesis, sin duda una empresa colectiva. Sin su orientación, apoyo e interés no hubiera sido posible concluir este apasionante viaje.

Agradezco el acompañamiento de mi directora de tesis y mis asesores. Ana Rosas Mantecón, una fuente de inspiración a quien conocí mediante lecturas de sus investigaciones y artículos hace muchos años, a quien he admirado y con quien me siento honrada de haber trabajado en este doctorado; su acompañamiento, guía, pero, sobre todo, su calidez, hicieron de este viaje, uno muy especial. Susana Biro, colega y amiga, siempre una persona atenta a mis inquietudes y dudas desde las primeras versiones de esta investigación, de escucha abierta y preguntas clave. Camilo de Mello Vasconcellos, colega, amigo y principal aliciente para acercarme a Brasil, sus museos y sus prácticas. Al mismo tiempo, agradezco a mis compañeros de la UAM-Iztapalapa, profesores y personal con quien conviví y aprendí durante este tiempo, especialmente Nancy y Soco, por su apoyo y paciencia.

La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía ha sido mi espacio de trabajo y aprendizaje los últimos años. Es el lugar que me dio el tiempo y los recursos para cursar este doctorado. En esta institución, mis alumnxs siempre fueron excelentes interlocutorxs para escuchar mis ideas y retroalimentarlas, mis colegas apoyaron este proceso con un acompañamiento cordial, compartiendo bibliografía, cafés y porras. Agradezco especialmente a Manuel Gándara, artífice de mi estancia en este lugar y a Énoe Mancisidor. También reconozco el apoyo de Elisa Andrea Flores Hernández, quien, como participante del servicio social en esta institución, me ayudó en la digitalización de un buen porcentaje de las imágenes, proceso de archivado, entre otras tareas.

El programa de cooperación internacional Ibermuseos hizo posible mi estancia en el Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de São Paulo, Brasil. Este espacio me permitió poner a prueba varias de mis ideas, además de conocer y documentar uno de los legados de La Casa del Museo. En esa institución agradezco especialmente a Camilo de Mello Vasconcellos, Carla Gilbertoni Carneiro, Iara da Paz Lopes, Maurício André Silva, Martha dos Santos Vieira. Además, mi reconocimiento a Tauane Brabo da Silva, Adelman de Lina Nunes y Samara Souza os Santos de la ONG Asociación Medotista Agente, y a Otávio Balaguer cuyo recibimiento y orientación en São Paulo hicieron de mi estancia un viaje muy particular. También agradezco el espacio de otras instancias y colegas que me permitieron compartir los avances de esta investigación: la *Visitor Studies Association*: Cecilia Garibay, Verónica García Luis y Rebecca Teasdale; en la Universidad de Chile y la Universidad Alberto Hurtado: Tomás Peters y María Paz Undurraga.

El Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología fue por muchos meses mi “campo” y espacio de trabajo. Agradezco las facilidades prestadas y el apoyo brindado por la encargada del área Ana Luisa Madrigal Limón y por los compañeros que siempre me orientaron María del

Refugio Reyes Martínez, Lizbeth Stephanie Rueda Rosas, Gustavo Martínez Ramos y Monika Pérez, así como por Glenda Cabrera, del Departamento Educativo y a Rafael Balverde, de la Subdirección de Museografía de este museo. Especialmente, quiero mencionar a Ana Graciela Bedolla y Carla Zurián por su acompañamiento en “el hallazgo” del archivo de La Casa del Museo, el tiempo compartido en Gaceta de Museos y su constante apoyo. En la Cineteca Nacional la ayuda de Sofía Arévalo Gallardo y de Jorge Antonio Gutiérrez Flores, fue clave para la consulta del documental de este proyecto.

De la misma forma, reconozco a todas las personas que me brindaron su tiempo para compartir sus vivencias: Lilia González García, Miriam Arroyo, Cristina Antúnez, Catalina Denman, Karin Wriedt, Ana Graciela Bedolla, María Engracia Vallejo, y Mario Vázquez —quien no llegó a ver concluida esta investigación—, así como a su compañera María Teresa Sepúlveda y Herrera. En la Escuelita “Emiliano Zapata” agradezco al Maestro Fernando Díaz Enciso, por siempre tener las puertas abiertas de este espacio, a Sixto Gerardo Sánchez, visitante asiduo a La Casa del Museo, a Martha Badillo y a todas las integrantes del grupo *Amigas por siempre* con quienes compartí momentos entrañables. También agradezco a Miriam Barrón, encargada de Museología Crítica del Museo Universitario Arte Contemporáneo, quien coordina las acciones conjuntas MUAC-“La Escuelita”. A la señora Antonia y al señor Marco Antonio por su apoyo y testimonios sobre el rumbo de Observatorio.

Llegar al final de este viaje solo fue posible por el apoyo y conocimientos compartidos por mis amigxs y colegas, quienes en no pocas ocasiones resolvieron mis dudas planteadas en Twitter, Whatsapp, correos electrónicos, llamadas, cafés: Aline Cajiga, Nayeli Zepeda, Vanessa Loredo, Germán Frausto, Graciela Schmilchuk, Tomás Peters, Pame, Miriam Mabel, Lee Davidson, Joseania Freitas, Manuel Burón, Íñigo Ayala, Eloísa Pérez Santos, Fátima Frausto, Rocío Ruiz, Fernando Enseñat, Jaime Delgado, Erandi Rubio, Pedro Ovando, Beatriz Ramírez y Gabriel Cruz. Agradezco también la información y documentos compartidos por Andrea Hauenschild y Rene Rivard, así como por Peter Van Mensch. Quiero mencionar especialmente a Florencia Puebla, Vanessa Loredo, Miriam Mabel, Gustavo Corral y Ana Carolina Abad por la lectura de versiones completas del borrador de este documento y por sus atinados comentarios, así como la interlocución con Nicolás Barbieri.

Una mención especial para Dolores Castellanos López, quien me ayudó con varias transcripciones de las entrevistas y enriqueció mi mirada con sus ideas y preguntas. Para las familias Castellanos, Rodríguez y García por su acompañamiento y cariño. Finalmente, no tengo palabras para agradecer a Paul Rodríguez, compañero de vida, “diseñador de cabecera”, pareja de baile, escucha atento a mis pensamientos en voz alta, “viudo” de tres tesis —sí, de tres tesis—, por su amor, humor y apoyo indescriptibles.

Gracias totales.

INTRODUCCIÓN: PUNTOS DE PARTIDA

Una leyenda urbana, un hallazgo y las preguntas que suscita

En la parte posterior del Museo Nacional de Antropología (MNA) hay una bodega de forma inusual: una estructura hexagonal de lámina verde que aloja instrumentos de jardinería. Lleva al menos cuatro décadas en ese lugar. Con el paso del tiempo muchos olvidaron o desconocen su uso original. Se trata de uno de los tres módulos que, interconectados, conformaron el espacio expositivo que albergó a La Casa del Museo (1972 y 1980), un proyecto experimental puesto en marcha por este museo para llevar parte de sus actividades a la entonces periferia de la Ciudad de México.

Actualmente el MNA recibe alrededor de tres millones de visitantes anuales. A pesar de que su sede en Chapultepec fue planeada con la idea de que, al salir de sus instalaciones, **los mexicanos** se sintieran orgullosos de serlo,¹ sabemos que los perfiles de los públicos que lo visitan por motivación propia no representan su diversidad, dejando relegados a amplios sectores de la población. Que los visitantes que acuden por motivación propia cuenten con niveles educativos medios a medios superiores, que sean de clases medias o altas o que se les haya inculcado en su familia el “amor al arte”, no es privativo de este espacio. En general, los museos, desde su origen como establecimientos públicos de la Modernidad, se conformaron como lugares principalmente enfocados a las élites, contribuyendo a perpetuar las desigualdades sociales, ya de por sí existentes (Bennett, 1995; Bourdieu et al., 2004; Yúdice y Miller, 2004).

Aun así, la retórica democrática de ser espacios para todos los ha acompañado y, aunque gran parte de su historia ejercieron mecanismos que refuerzan la desigualdad, poco a poco comenzaron a adoptar los que la contrarrestan, entre estos actuar más allá de sus instalaciones para trabajar con los llamados “no-públicos”. Esto en respuesta a presiones internas y externas, a cambios culturales, a demandas sociales y al surgimiento y transformaciones de las políticas culturales públicas.² En este contexto, los profesionales en los museos iniciaron actividades extramuros con el propósito de

¹ Respuesta que dio el presidente López Mateos a Jaime Torres Bodet cuando le consultó qué es lo que esperaba del Museo Nacional de Antropología (Ramírez Vázquez, 2008: 25).

² Utilizo el apellido “públicas” para acotar mi análisis a las políticas culturales impulsadas desde el Estado, ya que la sociedad y los grupos civiles también intervienen en políticas culturales (Nivón, 2006: 19). Estas son definidas como el conjunto de actividades materiales o simbólicas que gestionan las autoridades públicas (2006: 60).

“llevar” la acción cultural a otros territorios, en los que se encuentran grupos desfavorecidos y calificados como “distanciados” de la cultura y el arte (Mörsch, 2015). En el camino, han debido afrontar retos, tensiones y contradicciones complicadas de solventar.

Por un lado, les ha sido necesario plantarse y admitir que lo que “llevan” son versiones de “cultura” construidas y valoradas desde los espacios del poder y que esos grupos “distanciados” poseen y valoran otro tipo de manifestaciones no institucionalizadas. Por ello, han transitado desde —y aun sobrepuesto— estrategias de la *democratización cultural*, en la que no se cuestionan los contenidos dominantes de la cultura, sino se busca romper las barreras para su consumo hacia las que propone la *democracia cultural*, que pone el acento en la diversidad de expresiones culturales desde y para colectivos muy diversos (Bonet y Négrier, 2019).

Por otro lado, son pocas las autoridades y profesionales en las administraciones culturales y en los museos que reconocen que, mientras realizan estas tareas, adoptan actitudes paternalistas, integracionistas o *tokenistas*,³ mediante las cuales legitiman las manifestaciones culturales de un grupo, sobrevalorándolas por sobre las de otros; además, ejercen mecanismos simbólicos que contribuyen a las desigualdades. Pero que, si renunciaran a ello y solo dirigieran sus tareas a los grupos que acuden de forma voluntaria, estarían perpetuándolas (ver Mörsch, 2015 y Landkammer, 2015). Con estas ambigüedades enfrente, en los museos se han continuado e incrementado las acciones extramuros, ya sea para descentralizar y redistribuir sus actividades, atraer nuevos perfiles a sus sedes o ampliar sus públicos de actuación, aduciendo además su poder para efectuar cambios individuales, grupales e incluso sociales.

A pesar de ello, las estrategias de vinculación o *outreach* han sido escasamente documentadas o analizadas. Entre la poca bibliografía académica ubicada, existen recuentos de experiencias llevadas a cabo y analizadas reflexivamente por el personal de los museos implicados, a la luz de los procesos y resultados alcanzados (Aidar et al., 2016; Reid, 2011; West, 2013): un estudio sobre la opinión del personal acerca de las aportaciones de un programa dirigido a jóvenes, para el desarrollo de su identidad académica, en un museo de arte (DeJesus, 2014); un artículo y una tesis

³ El término proviene del inglés (*tokenism*), su origen se produjo en los años sesentas, por el movimiento negro en los Estados Unidos. Es la práctica de efectuar pequeñas concesiones superficiales hacia un colectivo discriminado, con una influencia escasa o nula en la modificación del statu quo y evitar así acusaciones de prejuicio y discriminación (Batalla, 2020).

que abordan la evaluación de los programas que promueven el cambio social (Hewlett, 2011; Sheppard, 2000), y dos estudios cualitativos sobre las experiencias de las personas participantes, para analizar los efectos del programa en el mediano (Jensen, 2013) y largo plazo (RCMG, 2002).

Estos escasos ejemplos remiten, por una parte, al problema de que las actividades extramuros no se han configurado como una práctica reconocida y unificada, por lo que otras investigaciones sobre el particular podrían localizarse al introducir términos distintos para su búsqueda; por ejemplo, vinculación o *community engagement*,⁴ o al estar asimiladas al rubro más amplio del *Desarrollo de públicos*⁵. Por otra parte, al tratarse de programas “periféricos” a las prácticas centrales del museo: coleccionar, investigar, exhibir —en muchas ocasiones, llevados a cabo en formatos experimentales, con bajos presupuestos o por plazos cortos—, no han merecido la suficiente atención investigativa.

Por lo tanto, desconocemos sus prácticas, procedimientos, alcances y limitaciones; con lo cual, las actuaciones de los museos y de otras instancias de la política cultural, siguen enfrentando similares retos, se cuestionan si debieran embarcarse en ellas y se preguntan por qué estas empresas suelen “fracasar”. O sin más, continúan actuando desde el privilegio pensando que hacen un bien, cuando en realidad le dan espalda a las personas y colectivos con quienes quieren interactuar, porque no ven en ellos a interlocutores válidos para establecer colaboraciones más horizontales y con quienes construir propuestas conjuntas.

Para abordar esta problemática y contribuir a su discusión, en el presente trabajo tomé como estudio de caso al proyecto experimental La Casa del Museo. Propuse analizar sus prácticas bajo la denominación *Acción Cultural Extramuros* (AC-ExM). Aunque, en principio, esta acción se percibe como algo que va desde los museos hacia los públicos y desde sus instalaciones físicas hacia otros espacios fuera de ellas, mis hallazgos me llevaron a proponer una manera holística de entender la participación cultural. Una en la que sus agentes participantes atraviesan fronteras y establecen desiguales relaciones de poder y colaboración entre dos ámbitos: la *producción cultural profesional*

⁴ De acuerdo con Nayeli Zepeda (especialista en educación en museos, comunicación personal, 25/09/2020) otros términos para referir estas interacciones son: procesos comunitarios, proyectos comunitarios y, recientemente, interacciones comunitarias.

⁵ Al respecto, véase la revisión sistemática de la bibliografía realizada por Ayala et al. (2019), quienes proponen al *Audience development* como la categoría genérica que involucra diversas actividades para ampliar el acceso de los públicos diversos a las artes, incluyendo prácticas de vinculación o colaboración con colectivos fuera de las instalaciones de los museos.

y la *participación cultural social*, dando cuenta de que su forma de actuar y sus efectos pueden tomar múltiples derroteros y pervivir en el tiempo.

Una leyenda urbana y un hallazgo

A nivel personal, conocí el proyecto de La Casa del Museo a partir de las múltiples alusiones hechas por algunos colegas del campo de los museos en México y por los profesores del Posgrado en Museología en el que estudié mi maestría entre 2001 y 2003. Estas menciones no superaban frases como “La Casa del Museo de Mario Vázquez”⁶ —agente clave de la museología y museografía mexicanas— o “El Proyecto de La Casa del Museo”, aludiendo a su vinculación con la *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo*, realizada en Santiago de Chile en 1972. En ese entonces, esas remembranzas no me parecían relevantes, no se anclaban en ninguna imagen concreta ni tampoco apuntaban a algún estudio a profundidad. Sin contar más que con estos vagos referentes, La Casa del Museo quedó esbozada en mi mente como una “leyenda urbana”, algo importante de lo cual no teníamos evidencias concretas.

Años después, la producción del número 60 de la revista *Gaceta de Museos* “Mario Vázquez. Obra museológica y museográfica” me llevó a un hallazgo. Rastreando fotos para esta publicación acudí al MNA. En su archivo histórico no existían materiales relativos a la trayectoria de “el profesor”, así que la encargada me indicó que me dirigiera a la Subdirección de Museografía: “muchas áreas cuentan con su propio archivo” —comentó—. Así, en un armario de las oficinas de esa área encontré, encapsulada, una serie de documentos, fotos, libros y revistas que “el profesor dejó ahí cuando se fue” —me comentó el subdirector en turno—. “Cosas que podría mirar por si algo me servía” —agregó.

Abrir el armario, revisar su contenido, adentrarme en toda una estratigrafía intelectual de ese museógrafo mexicano, me interesó como museóloga, pero también tocó mis fibras de arqueóloga. Esta suerte de estratigrafía mostraba un orden inverso, con los materiales más recientes en la parte baja del armario y los más antiguos en la parte alta. Contenía cantidad de libros y de revistas que, inferí, formaron parte de la bibliografía que consultó Mario Vázquez para sus diversos proyectos. Entre todos ellos, un envoltorio y varios sobres rotulados indicaban un contenido que llamó mucho

⁶ Museólogo y museógrafo mexicano. Participó en la creación del Museo Nacional de Antropología (1964), en donde fue subdirector de Museografía y director. “Ideólogo” y fundador de La Casa del Museo, proyecto que constituye el universo empírico de la presente investigación.

más mi atención. En ese momento supe que el azar me puso frente a los materiales de La Casa del Museo, el proyecto experimental extramuros que se convirtió en el centro de mi investigación doctoral.

A pesar de que La Casa del Museo ha sido calificada como un proyecto fundacional de la museología participativa (Pérez Ruiz, 2008), comunitaria (Antúnez, 1997; INAH, 1989) y de la Nueva Museología en América Latina (Arroyo, 2007; Oliveria, 2015; Brulon, 2015; Bruno e ICOM-Brasil, 2010; Varine-Bohan de, 2008), desconocíamos detalles sobre su historia, agentes participantes, desarrollo, prácticas y destino final. En el contexto mexicano, este proyecto pasó a la posteridad principalmente por tradición oral, difundido entre los profesionales de museos. Poco se ha abordado en investigaciones que trasciendan el tono anecdótico de varios artículos escritos por sus protagonistas (Antúnez, 1997, 2014; Arroyo, 1987; Ordoñez García, 1975). En el ámbito internacional, su fama es resultado del hecho de haber sido uno de los ejemplos aplicados del *Museo Integral* propuesto en la *Mesa Redonda* antes señalada. Aunque varios autores la han abordado,⁷ la mayoría remite a la información vertida por Coral Ordoñez (1975) —coordinadora en campo del proyecto— o, bien, a la incluida en la tesis doctoral de Hauenschild (1988).⁸

Esta escasez y repetición de información en las fuentes aludidas, así como en escasos recuentos de su creador,⁹ condujo a estructurar un “núcleo duro”¹⁰ de su historia. Un recuento parcial de este proyecto sobre el que, “dado su carácter experimental y las problemáticas que enfrentó, quizá resulte difícil formarse una idea precisa que medie entre el olvido y la historia heroica” (Sabido Sánchez-Juárez, 2014: 47). El hallazgo relatado significó el arranque de esta investigación de antropología histórica, en la cual analicé las prácticas museales extramuros de ese proyecto. Esta permite refutar tal suposición y resignificar su historia que, contada como hasta ahora, no refleja su complejidad y

⁷ Estos incluyen: el recuento de experiencias de vinculación museo-sociedad (Bedolla, 2010), la revisión del papel social del museo (Vázquez Olvera, 2008b), el análisis de la trayectoria de Mario Vázquez (Sabido Sánchez-Juárez, 2014), el desarrollo de los museos a nivel internacional (Bolaños, 2002; Hudson, 1977), la historia del ICOM México (Rico Mansard y Sánchez Mora, 2000).

⁸ Es la única investigación de corte académico sobre La Casa del Museo. Se basó en entrevistas con dos de colaboradoras del equipo de trabajo y el análisis de algunos documentos o informes de trabajo del proyecto.

⁹ Mario Vázquez se refirió a La Casa del Museo someramente en algunas entrevistas (Rico Mansard y Sánchez Mora, 2000; Tv UNAM, 2013; Vela Campos y Vela Campos, 2015).

¹⁰ Se trata de un concepto desarrollado por Alfredo López Austin (2012) para referirse a los elementos más antiguos y menos susceptibles al cambio en su análisis de las tradiciones mesoamericanas. Aunque el historiador lo aplica a fenómenos de la larga duración, este concepto me es de utilidad para explicar esos aspectos de la historia del proyecto que han permanecido intactos desde los primeros recuentos sobre él y que se repiten una y otra vez tanto en los relatos de las entrevistas como en las fuentes secundarias.

tampoco ahonda en las prácticas, problemáticas y diversidad de los agentes que participaron, ni en sus aportaciones en el contexto más amplio para la discusión sobre museos y desigualdad.

De forma general —solo para introducir los elementos básicos de este proyecto que serán abordados a profundidad en esta tesis—, debo decir que La Casa del Museo fue un proyecto museal experimental, desarrollado, entre 1972-1980, por el MNA, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), para llevar parte de sus exposiciones y actividades a colonias de la entonces periferia de la Ciudad de México. Esta actividad significó trasladar su acción cultural más allá de sus paredes, desarrollando una serie de metodologías y prácticas poco experimentadas hasta ese entonces, en el seno de ese museo de corte tradicional. Para ello, se diseñaron y construyeron tres módulos hexagonales desmontables que, unidos, integraron un espacio expositivo (Ilustración 1). El proyecto tuvo dos etapas: la primera en el poniente de la ciudad (noviembre 1973-fecha indeterminada en 1976) y la segunda, con dos sedes, en la colonia Pedregal de Santo Domingo, en el sur (febrero 1976-fecha indeterminada en 1980) (Ilustración 2).

Durante sus ocho años de operación, el equipo de trabajo integrado principalmente por Coral Ordoñez, Lilia González García, Catalina Denman, Cristina Antúnez, Miriam Arroyo, Margarito Mancilla y Mario Vázquez, como director, planteó sus actividades desde un enfoque multidisciplinario. Utilizaron formas de trabajo de la investigación acción y de la antropología aplicada desde postulados vanguardistas de la museología —equipamientos interactivos, estrategias participativas, co-diseño, entre otros—. Por medio de un intenso trabajo social, utilizaron a los estudios de públicos como parte integral de la metodología para comprender el entorno en las localidades seleccionadas y los intereses y necesidades de sus públicos meta. La Casa del Museo fue continuamente evaluada y monitoreada como parte de los formatos experimentales y reflexivos característicos de las prácticas museales en América Latina (Brulon, 2019: 68). Tras estos años de trabajo, el proyecto concluyó. No existe una memoria o informe de cierre, tampoco un catálogo o publicación final.

Como mostraré en el desarrollo de los capítulos, los resultados de la presente investigación apuntan a resignificar o refutar algunos elementos del “núcleo duro”, entre ellos: 1) que el proyecto partió principalmente de los plantamientos discutidos en la IX Conferencia General del ICOM en Grenoble, Francia (1971), y en la *Mesa Redonda* en Santiago de Chile (1972), omitiendo el contexto más amplio y complejo gestado en la museología mundial y en la museología y antropología mexicanas de las

décadas anteriores; 2) que el lugar protagónico, y casi heroico, de Mario Vázquez para su puesta en marcha, así como la importancia de un grupo de asesores hombres, ha restado visibilidad y relevancia al papel central de las profesionistas mujeres involucradas, quienes también lo dotaron de contenidos y sentidos durante sus años de operación; 3) la idea de que el proyecto solo buscaba “llevar el museo a la gente”, ubicándolo como una estrategia de *democratización cultural*, impuesta a las comunidades con las que trabajó, que opacó el trabajo diario, las negociaciones, contradicciones y retos experimentados para proponer y llevar a cabo procesos de interacción más complejos que oscilaron hacia la *democracia cultural*; 4) la atribución de que el proyecto finalizó por el cambio de gobierno en 1976, cuando en realidad sobrevivió cuatro años más, cuando tuvo su etapa más activa, y 5) las ideas desdibujadas y poco precisas de su ubicación, prácticas y tareas cotidianas.

Durante el desarrollo del proyecto y tras su finalización, las personas que trabajaron en él tomaron rumbos profesionales y de vida diferentes; los públicos y otros agentes involucrados, también. Dos de los tres módulos que compusieron el continente o edificio temporal de La Casa del Museo se quedaron en las últimas colonias en donde trabajaron; el tercero tuvo un destino particular que lo condujo al abandono y al olvido. Los documentos, fotos y demás materiales —incluso un documental sobre el proyecto— quedaron “perdidos”. La Ciudad de México se transformó dejando atrás el paisaje predominantemente rural que caracterizó a su periferia. A casi cincuenta años del inicio de ese proyecto, sus huellas estaban desdibujadas.

Las preguntas que suscita...

Aunque no puede existir una fecha de nacimiento de La Casa del Museo como tal, el “núcleo duro” remonta sus orígenes a una polémica suscitada en 1971, en Grenoble, Francia, durante la IX Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM): *The museum in the service of man, today and tomorrow: the museum's educational and cultural role*.¹¹ En ese evento, Mario Vázquez y el sociólogo africano Stanislas S. Adotevi¹² se enfrascaron en una discusión sobre el papel de los museos y su viabilidad en el contexto particular de los países del Tercer Mundo. Mario relata que Adotevi planteó “...la cuestión de la crisis de los museos, la no asistencia de la gran

¹¹ La información general de la conferencia se puede consultar en: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Past-General-Conferences.pdf>

¹² Sociólogo originario de Benin, África. Ministro de cultura de este país entre 1965 y 1968. Fue invitado como conferencista a la reunión de Grenoble, en donde impartió la conferencia *Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains* (ICOM, 1972).

población a los museos; pues se consideraba que eran un lujo insostenible e innecesario... que, consecuentemente, debían desaparecer” y que él, como museógrafo, se sintió afectado:

me levanté y tuvimos una fuerte discusión, pero yo insistí, no es que los museos debieran desaparecer sino cambiar su orientación, que se esforzaran por hacerlos más atractivos para toda la gente, esa gente que Adotevi decía que nunca entraría a los museos, que no le interesaría, y yo argumentaba que el museo debía abrirse, olvidarse del aspecto palaciego, no desaparecer solo porque la gente no asistía. (Vázquez entrevistado por Vela Campos y Vela Campos, 2015: 155)

Este episodio, por anecdótico que parezca, encierra dos de las exigencias permanentes que han enfrentado los museos públicos de la modernidad: la demanda por ser más inclusivos y el llamado continuo al cambio, sin que ninguna de las dos haya sido cabalmente solventada (Bennett, 1995). Al mismo tiempo, conduce a inquietantes preguntas: si los museos declaran que son para todos, ¿cómo es que, en los hechos, han sido espacios de exclusión que convocan solo a visitantes de cierto perfil? (Bourdieu et al., 2004; CONACULTA, 2004, 2010; Hood, 1983; Merriman, 1991). Si sus operaciones museológicas tienen implícito el acto de seleccionar, ¿por qué claman por la universalidad? (Bennett, 1995).

La Casa del Museo fue un proyecto concreto inserto en el clima de debates sobre la función social de los museos. Estos se suscitaron después de la Segunda Guerra Mundial, en las décadas de los sesenta y setenta, cuando se cuestionó su relevancia para el presente y se abogó porque atendiera a los problemas cotidianos de la población. Constituye un ejemplo del tipo de acción cultural planteada en los museos, para realizar actividades fuera de sus instalaciones, con la finalidad de incrementar la igualdad en la participación cultural, también para contribuir al combate a la desigualdad social, una aspiración no pocas veces criticada (Silverman, 2010). Dicha estrategia hace parte de políticas públicas más amplias, planteadas desde diferentes paradigmas de la política cultural, sin que se hayan solucionado del todo las exigencias. La mayoría de esas políticas fundamentan su quehacer en considerar a la cultura como un derecho humano, pero ¿cómo es que los museos contribuyen o no al ejercicio real de este derecho?, ¿cuál es la relación entre participación cultural —en específico en los museos— y la desigualdad social?

En esta investigación me propuse dos objetivos complementarios. El primero fue el alusivo a la documentación, descripción y análisis del caso elegido para el estudio. El segundo y más importante se enfoca a contribuir al entendimiento de la relación entre museos y desigualdad, a comprender en

qué consisten las prácticas extramuros y cómo pueden o no favorecer la igualdad. De este modo, con relación al primer propósito y ante la escasez de estudios académicos previos (Hauenschild, 1988 es la excepción), fue necesario llevar a cabo una fase exploratoria. En ella, documenté y describí las prácticas y características de La Casa del Museo: ¿en qué consistieron las actividades emprendidas, sus planteamientos, diseño, ejecución, desarrollo, fin y resultados? Se trató del primer paso de una cadena, en la que el componente descriptivo es imprescindible para transitar hacia procesos más complejos de análisis y comprensión (Blaikie, 2009).

Después, habiendo documentado el proyecto, me interesó analizarlo y comprenderlo; es decir, conocer las razones, motivos, contingencias y resultados de esta acción cultural específica: ¿cómo y por qué comenzó?, ¿qué coyunturas lo favorecieron?, ¿cuáles fueron los contextos nacionales e internacionales que lo permitieron?, ¿cómo fueron los cambios experimentados en los ocho años de su desarrollo?, ¿cuál fue su relación con el MNA?, ¿existieron tensiones y conflictos en su operación y en qué consistieron?, ¿cómo se explica su finalización?, ¿en qué desembocó dentro del MNA, en el INAH y en contextos más amplios?

En cuanto al segundo propósito, adopté el *estudio de caso* como una estrategia general para hacer una exploración detallada de un ejemplo particular que, sin embargo, busca comprender un fenómeno mayor a través de la examinación a detalle de una muestra en concreto (Rossman y Rallis, 2003: 104). Por ello, algunos cuestionamientos más generales fueron: si los museos, en tanto espacios excluyentes de la modernidad, no han logrado solucionar gran parte de las demandas que les han sido impuestas para desarrollar instituciones más inclusivas dentro de sus paredes ¿lo pueden hacer fuera de ellas?, ¿cómo se configuran las prácticas y procesos puestos en marcha cuando los museos trascienden sus muros?, ¿cuáles son los retos, conflictos y tensiones inherentes a este trabajo? Más aún, bajo la puesta en marcha de estrategias extramuros, yace la idea de que distintas barreras —físicas, económicas, geográficas, simbólicas— se interponen entre amplios sectores de la población y la asistencia a los equipamientos culturales. Pero, entonces, ¿resulta suficiente derribarlas? Si los museos salen al encuentro de la población con estrategias gratuitas, localizadas en los barrios, con horarios extendidos ¿el problema se resuelve?, ¿los museos pueden contribuir a eliminar las distancias y, quizá, hacer una pequeña aportación, para mediar entre exclusión-inclusión y contribuir a la igualdad?

En principio, la historia parcial de La Casa del Museo —basada en escasas fuentes— no admitía llevarla más allá de una versión simplificada y anecdótica de un proyecto cultural más. El hallazgo

de los materiales del proyecto, ahora formalmente constituidos como archivo, así como el planteamiento de esta investigación, proveen una caracterización empíricamente basada, histórica y descriptivamente adecuada, además de más realista, que permite discutir la compleja relación entre los museos y la desigualdad desde las perspectivas de sus prácticas y desde los sentidos atribuidos por sus agentes participantes.

Etnografía multilocal. Notas sobre la configuración de esta investigación

La investigación aquí presentada es un estudio de antropología histórica que analiza las prácticas museales extramuros pasadas y sus efectos en el largo plazo. Utiliza el método de la *etnografía multilocal*, en la cual el trabajo sale de los lugares y situaciones locales, al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso (Marcus, 2001: 111). Para Marcus (2001), este tipo de etnografía móvil toma trayectorias inesperadas al seguir formaciones culturales a través, y dentro de, múltiples sitios de actividad. En ella, se trata de mapear y perseguir, empíricamente, el hilo conductor de esos procesos culturales. En sus modalidades de construcción es posible seguir a las personas, a los objetos, a las metáforas, a las tramas, a las historias o a las alegorías, a la vida o biografía de alguien, incluso al conflicto y, por qué no, a una práctica.

si el objeto de estudio es la formación cultural producida en diferentes localidades [y tiempos], no puede ser entendida solo en términos de la puesta en escena convencional de la etnografía unilocal, suponiendo realmente que el objeto de estudio sea la formación cultural producida en diferentes localidades, y no necesariamente las condiciones de un grupo particular de sujetos. (Marcus, 2001: 113)

En mi investigación, el objeto de estudio es la AC-ExM producida para y por La Casa del Museo, tanto en el Museo Nacional de Antropología —en tanto sitio de origen del proyecto y sede institucional— como en Observatorio, el Pedregal de Santo Domingo y en la Comuna Ajusco Huayamilpas —localidades en donde trabajó—; y aun más allá, la detonada en otras coordenadas geográficas y temporales. Esta idea va en línea con las concepciones que adoptan una nueva y amplia visión del campo, superando la del encuentro cara a cara e incluyendo nuevos espacios de análisis como los archivos (Des Chene, 1997).

Desde esta aproximación, busqué comprender a La Casa del Museo en toda su complejidad, considerando el punto de vista de la mayoría de los agentes involucrados. Por un lado, contaba con las fuentes del archivo localizado y, por otro, con una buena diversidad de fuentes secundarias.

Pero abordar este complejo proyecto de una forma más amplia y crítica incluyó realizar trabajo de campo en archivo y en las localidades en donde se ubicó, además de entrevistar a los agentes de la *producción cultural profesional* y de la *participación cultural social*, para así identificar sus prácticas y los sentidos que les atribuyen (Ver Anexo 1 para detalles sobre el marco metodológico y para un recuento detallado de la caracterización de las fuentes).

Como parte de este método integrado para mapear una práctica, entre febrero de 2017 y diciembre de 2019, me avoqué a catalogar el archivo del proyecto, constituido formalmente como *Fondo documental MNA, Sección Museografía, Subsección Mario Vázquez, Colección La Casa del Museo* (en adelante *Colección La Casa del Museo*). Además, adopté una perspectiva autobiográfica para entrevistar a los agentes de la *producción cultural profesional* participantes del proyecto, para lo cual utilicé el método de entrevista interpretativo biográfico (Wengraf, 2001), complementado con entrevistas con apoyo de imagen (Serrano et al., 2016).

Por lo que respecta al archivo en el museo, ¿qué estaba haciendo una antropóloga trabajando ahí, cuando el espacio privilegiado y tradicional de su quehacer es el *trabajo de campo*?, ¿cuándo iba a iniciar *campo*?, ¿dónde se ubicaba? Para esta investigación, el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) se configuró como tal, dado que ese espacio¹³ es un lugar en el que se conservan evidencias de las interacciones humanas pasadas. De acuerdo con Des Chene (1997), las concepciones anteriores sobre lo que constituía el *campo* —tradicionalmente centrado en una localidad, espacial y temporalmente definida (Marcus, 2011)— influyeron en el desarrollo de una antropología ahistórica. Actualmente, los estudios que investigan el pasado desde la antropología han problematizado el encuentro *cara a cara* con proyectos eminentemente antropológicos que puede ser conducidos totalmente en el archivo (Des Chene, 1997:70-71, 76).

En línea con esta idea, además de ordenar y catalogar la *Colección La Casa del Museo* bajo los requerimientos dictados por el Archivo Histórico del MNA, me di a la tarea de mantener una actitud antropológica hacia ellos, interrogándolos más allá de los hechos, buscando lo que hay de *otredad* en ellos. Los procesos de inventariado, organización y catalogación no significaron

¹³ En la definición de qué es un archivo confluyen varias miradas que nos llevan a pensarlo más allá que solo el espacio que contiene evidencias documentales. Se puede pensar como institución y como proceso de institución, se define por los elementos que lo constituyen y por su configuración, la cual toma forma por las acciones de los sujetos que participan en su creación, catalogación y difusión (Roca et al., 2014: 61-62).

únicamente llenar las entradas en una base de datos, sino indagar en los materiales desde mis preguntas de investigación, para armar, poco a poco, una historia hasta entonces desdibujada. Durante todas mis visitas al archivo, tomé notas en una bitácora. Al inicio adopté esta estrategia “complementaria”, después la reconocí claramente como un *diario de campo*.

Ya que mi labor de investigación no consistió en consultar un archivo ya configurado, cabe señalar sus particularidades. La *Colección La Casa del Museo* no existía como tal antes de mi intervención. Para Roca et al. (2014: 61), los conjuntos documentales se conforman en *archivo* cuando oficialmente se hacen parte de la Institución, se ordenan y toman sentido bajo sus normas, pero también por las decisiones que toma aquel que lo cataloga. En muchas investigaciones, se recurre a los archivos como fuente documental, para realizar consultas sobre materiales previamente ordenados por los archivistas u otros profesionales que laboran en las instituciones. A diferencia de ellos, mi labor consistió en catalogar toda la colección para poder investigarla o investigarla a medida que la catalogué.

En esos días de trabajo, me interrogué acerca de las personas que generaron estos documentos, su carácter, sus intenciones, su forma de trabajo, su cotidianidad. Me pareció que los materiales estaban bastante ordenados, reflejando un cuidado meticuloso en su creación y archivado. A pesar de que se encontraban “secuestrados” en la repisa superior del armario, en la Subdirección de Museografía, su estado de conservación era bastante bueno. La *Colección La Casa del Museo* está integrada por 54 expedientes con 2,035 fojas y 4,983 elementos imagéticos:¹⁴ 1,671 impresiones fotográficas, 2,607 negativos y 705 diapositivas. La mayoría de los documentos estaban resguardados en folders de color azul, con etiquetas mecanografiadas engrapadas en la solapa, con indicaciones de su contenido. Gran parte de las fotografías, así como los negativos, se encontraban en sobres rotulados con un título identificando la agrupación temática; las diapositivas estaban resguardadas en tres cajas metálicas con forma de maletín. Aunque no todos los materiales están fechados, varios contienen datos precisos de la fecha o los autores, lo cual me permitió desarrollar una cronología afinada del proyecto (Anexo 2).

¹⁴ De acuerdo con el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora (Roca et al., 2014), los elementos imagéticos incluyen a la fotografía en sus diferentes formatos, materiales audiovisuales y cualquier otro material que contenga imagen como los folletos o las notas de prensa.

Entre los documentos se encuentra una pieza de particular relevancia. Se trata de una *Bitácora* de 65 fojas, ilustrada por Coral Ordoñez —arquitecta urbanista, artista y coordinadora en campo del proyecto—, en la que narra la historia del proyecto. La *Bitácora* contiene apuntes a mano alzada que combinan dibujos y breves descripciones, la mayoría a lápiz con algunos énfasis en color. Se trata de una pieza muy elocuente que narra los eventos que van de la IX Conferencia General del ICOM (1971), punto de partida de este experimento —cuando ella aún no se incorporaba—, hasta algún momento no fechado hacia el fin del proyecto.

La preocupación sobre cómo manejar los contenidos imagéticos del archivo, para entender los procesos, prácticas y sentidos capturados, me condujo a buscar alternativas para su tratamiento. Así, incorporé la propuesta metodológica del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora y la técnica del *découpage* sugerido por Joana De Conti (2011). El grupo de trabajo LAIS entiende a las fotografías como fuente de información —no solo como mero apoyo iconográfico—, propone utilizarlas como soporte para realizar entrevistas, además de ser una forma de triangulación de datos (Roca et al., 2014). Las imágenes de La Casa del Museo son un conjunto rico en información, dan cuenta de las reuniones del equipo de trabajo, la construcción del continente/sede, las etnografías realizadas, las distintas exposiciones, los eventos de animación, de los públicos-participantes y también de quienes no asistían. Este grupo de imágenes estructura diferentes capas de significado, a través de los distintos propósitos con los que fueron tomadas:

- Fotografías realizadas como registro de campo sobre las actividades llevadas a cabo.
- Fotografías tomadas como fuente de investigación para la puesta en marcha del proyecto.
- Otras tantas para su uso en las exposiciones, por ejemplo, ilustraciones reproducidas a partir de libros y otras fuentes iconográficas, o donadas por los públicos-participantes.
- Unas más utilizadas como parte del proceso de documentación de las exposiciones.

El reto principal para trabajar esta colección fue la cantidad de imágenes. Aunque fue necesario un recorte, consideré que la mayoría eran relevantes para responder varias de las preguntas que animaron esta investigación. Por ello, decidí trabajar los conjuntos agrupados temáticamente de origen por el equipo de trabajo, dándoles un tratamiento de “evento”. En cada conjunto apliqué el *découpage*¹⁵ (De Conti, 2011), un proceso que consiste en un exhaustivo contacto con acervos

¹⁵ Se trata de método, creado y desarrollado por la teoría del cine. Consiste en poner una película en palabras, es decir, detallar, por medio de la escritura, las secuencias y los planos vistos en la pantalla. De esta forma, se genera en el lenguaje escrito, lo que se ve en imágenes (De Conti, 2011). Lo retomé porque me resulta de utilidad para describir los “eventos”, como conjunto de fotos, a través de los diversos “fotogramas” y escenas retratadas.

fotográficos amplios y heterogéneos para obtener caracterizaciones generales sobre el grupo de imágenes ya existente, al detallar, por medio de la escritura, los elementos observados en la fotografía (2011: 207). Este método fue ideal para “etnografiar” los diversos eventos y prácticas de La Casa del Museo.

Por supuesto, debemos tomar precauciones en cuanto a lo que la foto connota y denota. De acuerdo con Félix del Valle, la fotografía no es una copia fiel de la realidad, se trata de una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite; por ello, cuando examinamos fotografías no analizamos la realidad, sino una representación de ella. No obstante, Del Valle nos indica que, dejando al margen las fotos manipuladas o trucadas, lo que sí puede afirmarse es que lo que aparece en una fotografía estuvo ante el objetivo de la cámara, la fotografía es lo que fue, lo que existió en un momento dado (Del Valle Gastamiza, 2002).

Mi *campo* no se limitó solo al archivo, también estuvieron las reiteradas visitas a las localidades en las que se ubicó La Casa del Museo, actividad que, sin duda, se parece más a la versión tradicional del trabajo de campo antropológico. Los documentos en el archivo me proveyeron evidencias y pistas para conocer la ubicación exacta de La Casa del Museo y, de esta forma, volver a esos lugares en busca de sus huellas y vestigios. Visité alternadamente y por tiempos diferenciales, los alrededores del metro Observatorio y la Escuela de Artes y Oficios Emiliano Zapata, en el Pedregal de Santo Domingo. En estos lugares, tuve conversaciones informales con habitantes de la zona y, en el caso de la segunda, entrevistas semiestructuradas con agentes de la *participación cultural social* que estuvieron en contacto con el proyecto.

Adicionalmente realicé entrevistas con seis agentes de la *producción cultural profesional*, entre ellos, el director del proyecto, Mario Vázquez, con noventa y cuatro años,¹⁶ y cinco mujeres rondando los setenta años —Catalina Denman, Cristina Antúnez, Karin Wriedt, Lilia González García y Miriam Arroyo—, quienes formaron parte del equipo en distintas etapas. En el resto de este documento, aludo a él y a ellas por su nombre propio, dadas las relaciones profesionales y

Analizar las imágenes de manera aislada sería una empresa muy compleja y tardada, dado el volumen de fotografías presentes en la *Colección La Casa del Museo*.

¹⁶ Mario Vázquez murió en junio de 2020, antes de que me fuera posible mostrarle el resultado de este proceso de investigación. Estoy sumamente agradecida con él. Pese a que muchas personas lo refieren como un personaje “complicado”, conmigo se mostró abierto y dispuesto a participar en la investigación. Nuestros encuentros pasaron de un cierto escepticismo, pues él dudaba de que La Casa del Museo pudiera ser materia de una investigación doctoral, hacia una revaloración del proyecto a medida que lo revisité.

personales que desarrollamos, desde varias posiciones y en diferentes momentos de esta investigación. En no pocas ocasiones, las entrevistas fueron más una charla entre colegas, que encuentros muy formales entre entrevistador/investigador y entrevistado/agentes clave o sujetos.

Para las entrevistas a profundidad, utilicé dos técnicas: el método interpretativo de narrativa biográfica —BNIM por sus siglas en inglés— y el de la entrevista con apoyo de imagen —*Photo-elicited interviews*—. El método BNIM permite al investigador “considerar tanto los contextos y condiciones conscientes e inconscientes de una acción, como las consecuencias observadas y no observadas de dicha acción” (Wengraf, 2001: 118). La entrevista inicia con una pregunta abierta para detonar una narración contada, de acuerdo con el sistema de relevancia propio del entrevistado, después se ahonda con otras preguntas clave. Se puede decir que la narrativa es la forma en la que mejor podemos acercarnos a la experiencia humana (Denzin, 2001).

Bajo el nombre de entrevistas con apoyo de imagen —también conocidas como entrevistas fotográficas—, se incluyen diversas prácticas relacionadas con la incorporación de material fotográfico al dispositivo conversacional de la entrevista abierta. Se puede pedir a los entrevistados que ellos mismos generen las imágenes, pero también se utilizan las producidas por el equipo de investigación para detonar recuerdos por medio de la foto-provocación (Serrano et al., 2016). En mi caso, utilicé las fotografías del archivo y las ilustraciones de la *Bitácora* como un detonante de la memoria, para que el y las entrevistadas contaran lo que les evocaban. Puedo constatar que estas sirven “como forma de apoyar una profundización y complementación documental e interpretativa, para apuntalar el proceso de construcción discursiva, pero también para conseguir un acceso privilegiado a espacios y narraciones de la cotidianidad” (Serrano et al., 2016: 84). Las entrevistas se tradujeron en varias horas de grabación, notas de campo y transcripciones de un total de veintitrés sesiones (Anexo 1, tablas 6 y 7). La estrategia de contacto continuo y reiterado mejoró el *rapport*, permitió detonar recuerdos adicionales y crear nuevas y diversas capas de significado en la construcción del “yo recordado” (Bruner, 1994: 41).

Estos recuentos detonados forman parte de la *memoria episódica*, entendida como recuerdos de eventos singulares en la vida de una persona, lo que recuerda haber sentido, pensado, visto o hecho. Las experiencias vividas son vistas a través de las perspectivas individuales y mediadas por la identidad personal (Anderson y Gosselin, 2008: 3). No se trata del evento en sí mismo, sino lo que se recuerda de éste (*rehearsal*), el cómo se reconstruye desde el presente, filtrado por toda la serie

de experiencias transcurridas entre el momento que se rememora y el actual (Anderson, 2003; Anderson, et al., 2007). No solo atendí a la memoria como resultado sino, también, considerando los complejos procesos y mecanismos en su construcción, ya que en los recuentos no hay solamente recuerdos, también olvidos y silencios (Jelin, 2002).

Ahora bien, el proceso de indagación vivido conjuntó varias de mis características como investigadora. Con formación de arqueóloga por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), con maestría en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), ambas del INAH, he llegado a tener un conocimiento amplio de este Instituto. Quiero destacar que mi participación en el número *Gaceta de Museos* dedicado a Mario Vázquez además de haberme conducido al hallazgo del archivo del proyecto, me llevó también a relacionarme con varios de los miembros del equipo de trabajo de La Casa del Museo, lo que facilitó el contacto y primera entrada para realizar las entrevistas. Mi formación de arqueóloga me aportó herramientas para la interpretación y ubicación de este proyecto en el espacio y el tiempo. Las diversas actividades desarrolladas durante mi trayectoria me han dado la oportunidad de participar en proyectos que han indagado sobre los públicos y los llamados “no-públicos” de los museos, en una búsqueda constante por definir y aclarar términos, así como enriquecer metodologías. Por su cuenta, las tecnologías y redes sociales actuales me permitieron contactar y acceder a informantes que, sin la ayuda de estas herramientas, no hubiera sido posible localizar.

Es así como esta investigación documenta y visibiliza un proyecto específico de AC-ExM en el cruce de la historia de la museología y la antropología mexicanas. La relación entre antropología y museología en México es mucho más que coincidencia. A inicios del siglo XX, los tres lugares en donde se realizaba explícitamente investigación antropológica eran el Museo Nacional, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y el Museo Michoacano (De la Peña, 2008: 3). Desde estas instancias, se llevaron a cabo las labores de investigación antropológica en tiempos anteriores a la conformación del INAH. También, en estos museos, pero principalmente en el Nacional, se gestó la museología mexicana. En este espacio, la acción cultural estatal coincidió con el impulso de ambas disciplinas no solo en lo referente a la investigación y la exhibición de las culturas, sino también en la formación de aquellos que más tarde conformaron los cuadros profesionales de ese Instituto y de otras instancias para la investigación y difusión de la cultura y el patrimonio.

Como parte de la antropología mexicana, el desarrollo de La Casa del Museo tuvo lugar en los años que transcurrieron entre la publicación del texto *De eso que llaman antropología mexicana*, en 1970, y la de dos obras clásicas que abordan la cuestión de la identidad mexicana, la relación con el patrimonio y las políticas de Estado: *La Jaula de la Melancolía*, de Roger Bartra (1987), y *México Profundo: una civilización negada*, de Guillermo Bonfil Batalla (1987). Por lo que hace al ámbito museológico, este proyecto se ubicó en el lapso entre la celebración de la *Mesa Redonda* de Santiago de Chile (1972) y la XII Conferencia General del ICOM (Ciudad de México, 1980), entre los festejos por el primer decenio de la apertura del Museo Nacional de Antropología, en el Bosque de Chapultepec (1974), y la estructuración formal de un sistema nacional de museos en los años ochenta.

Cabe señalar que durante muchos años la antropología mexicana no se interesó por el estudio de la acción cultural del Estado; de cierta forma, se encontraba imbuida en ella. Como relata De la Peña (2008), las tareas antropológicas se enfocaron hacia el indigenismo. La época en que surgió la Nueva Museología Latinoamericana y se desarrolló La Casa del Museo coincide con el tiempo en que la antropología amplió su acción a otras áreas no consideradas tradicionalmente dentro de su objeto de estudio: el análisis de los problemas en las ciudades, el estudio de las periferias, de los llamados grupos marginados, de las desigualdades derivadas de la vida en las megalópolis.¹⁷

Posteriormente, la antropología mexicana pasó del análisis de las políticas culturales relacionadas con los indígenas y con los procesos tradicionales a un examen más o menos sistemático, de las maneras en que las acciones públicas y de movimientos sociales interactúan con las necesidades culturales de diversos sectores (García Canclini, 2005: 177). Entre estos, existió una preocupación por la participación cultural a través de los estudios sobre el consumo cultural y sobre las políticas culturales.¹⁸ En este contexto, García Canclini apunta el papel central de Guillermo Bonfil Batalla, pues sus avances y los de otros investigadores posteriores “reubicaron las tareas antropológicas en contextos urbanos, combinando la investigación académica con la experimentación en políticas culturales o en la evaluación de las mismas” (2005: 172). Precisamente, uno de estos experimentos

¹⁷ Véase por ejemplo la serie de artículos y revisiones que recoge el libro *La antropología urbana en México* (García Canclini, 2005).

¹⁸ Véase también *El consumo cultural en México* (García Canclini, 1993) y, a nivel latinoamericano, *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación* (Sunkel, 1999).

fue La Casa del Museo, realizado durante la gestión de ese antropólogo al frente del INAH entre 1971 y 1976.

Estructura del trabajo

El presente documento se estructura en cuatro capítulos, un apartado de conclusiones y los respectivos anexos. En el *Capítulo 1. Participación cultural y desigualdad ¿museos para todos?*, abordo el contexto en el que sitúo la discusión. En la primera parte, muestro que la participación cultural es un derecho humano del cual se aducen beneficios; sin embargo, amplios sectores de la población no toman parte. Cómo entender esta situación, ¿podemos hablar de los públicos y los llamados no-públicos como universos separados?, ¿cómo se ha explicado el que unos participen, otros lo hagan a veces y algunos nunca? y ¿cuáles han sido las estrategias desplegadas por los museos para trabajar la inherente tensión entre inclusión-exclusión?, ¿cómo comprender la compleja y añeja relación entre museos y desigualdad? Para esbozar la historia de los museos como espacios desiguales, en sociedades desiguales, utilicé la *Teoría de la apropiación-expropiación*, del antropólogo mexicano Luis Reygadas (2008), cuyos conceptos explicativos apoyan también el análisis del estudio de caso.

En la segunda parte de ese mismo capítulo, expongo el marco analítico desarrollado para mirar a La Casa del Museo como parte de las estrategias extramuros, diseñadas y ejecutadas por los museos, para contribuir a la igualdad. Con la finalidad de caracterizar a este proyecto, planteo el término *Acción Cultural Extramuros* y me pregunto por la forma en que podemos mirar sus resultados en el largo plazo desde una perspectiva cualitativa. También expongo un modelo novedoso para el análisis de la participación cultural desde una perspectiva holística y, finalmente, me avoco a explicitar el porqué el análisis se dirige específicamente a las *prácticas museales*, abordando las contribuciones de las teorías de la práctica y punteando qué debemos entender por “lo museal”.

En el *Capítulo 2. La Casa del Museo. Un proyecto de Acción Cultural Extramuros*, presento las aportaciones históricas de esta investigación, al mostrar de forma detallada y amplia las características de La Casa del Museo, su origen, desarrollo, actividades, agentes involucrados y destino final. En este, se enlazan interpretaciones derivadas del análisis de los materiales contenidos en la *Colección La Casa del Museo* con los relatos emanados de las entrevistas. Abordo la reconstrucción de su devenir con un enfoque desde las prácticas: qué hicieron y cómo actuaron

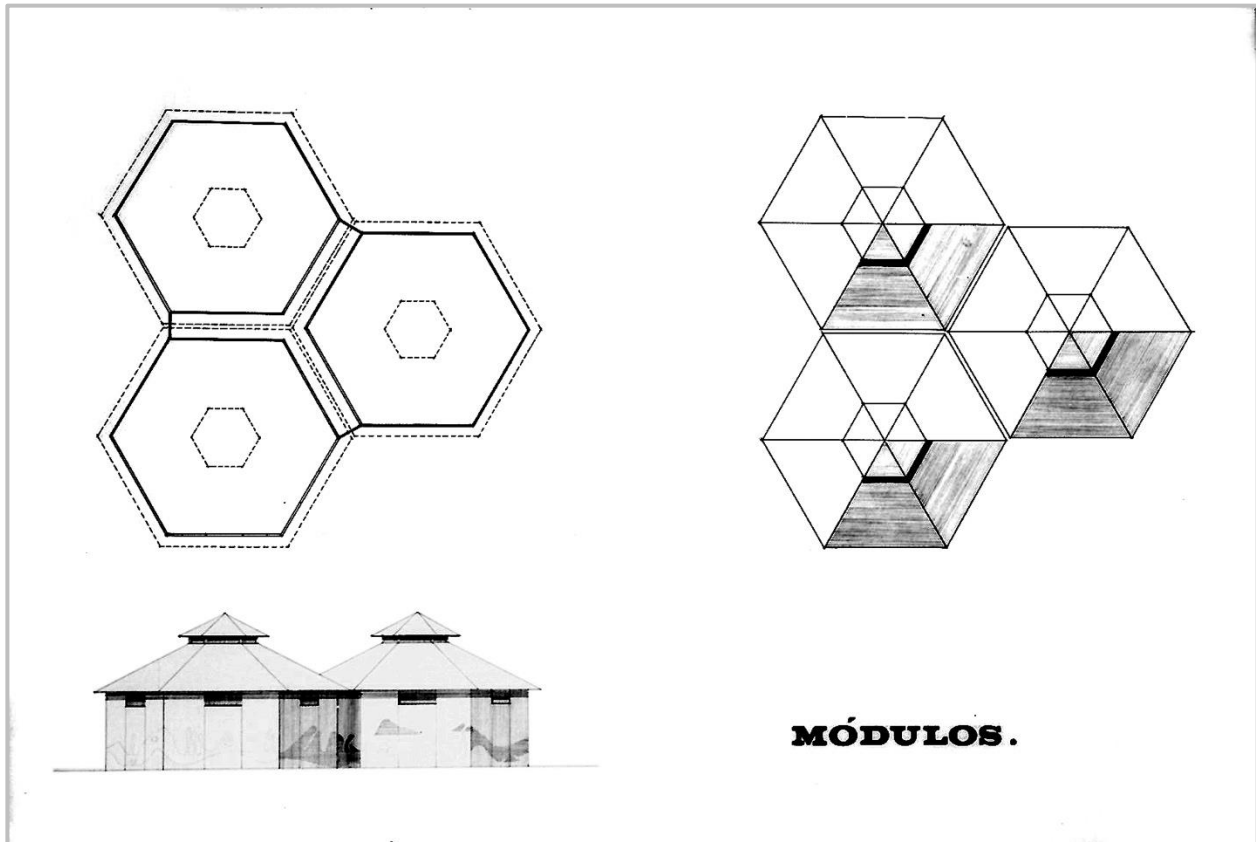
los agentes involucrados para producir y participar de este proyecto, además apporto evidencias en torno al para qué y para quiénes idearon el proyecto en sus distintas etapas, los cambios y ajustes que debieron realizar.

Por lo que toca al *Capítulo 3. Prácticas museales extramuros desde el enfoque holístico*, en él revisito el caso de estudio, ya no desde un recuento histórico-cronológico, sino a partir del modelo que propongo de la *Participación cultural holística*. Así, proveo ejemplos de las prácticas de La Casa del Museo para sus cuatro dominios: *acceso y disfrute, representación, producción y poder de decisión*, entretejiendo lo sucedido en los ámbitos de la *participación cultural social* y la *producción cultural profesional*. Si bien, solo por motivos de análisis, podemos diseccionar aspectos que atañen a cada dominio, en este capítulo los muestro separados para ilustrar sus estrategias particulares, excepto en el par *Producción/Representación*, en donde las exposiciones —como práctica museal por excelencia— entrelazaron aspectos de ambos. En esta sección predominan los referentes empíricos basados en las imágenes, aunque se refuerzan con los testimonios y sentidos actuales y pasados otorgados por los participantes.

En el *Capítulo 4. Resonancias. Efectos cualitativos en el largo plazo*, presento los efectos de largo aliento generados por la actuación de La Casa del Museo, entendidos no como una medición de impacto, sino a través de la comprensión cualitativa de sus *pervivencias, ecos y vestigios*. En él, despliego la serie de efectos poco asequibles e inconmensurables que encontré al mapear y seguir todas las conexiones posibles de este proyecto y sus prácticas, localizando sus distintas formas, densidades y texturas. La investigación conducida, situada en la interdisciplina, combinó los enfoques históricos, antropológicos, e incluso, arqueológicos para visitar las localidades en donde trabajó el proyecto. De esta manera, indagando sobre lo que pudo generar, me embarqué en una búsqueda en otras coordenadas que me condujeron a revalorar sus resultados más conocidos —reproducidos en el “núcleo duro”— y a encontrar otros desconocidos y sorprendentes. De igual forma, estos hallazgos fundamentan, aún más, el enfoque holístico, al mostrar que las fronteras entre los dos ámbitos de la participación cultural pueden ser desafiadas y se traspasan, ya que los efectos de la AC-ExM se dan en todos los sentidos: no son unidireccionales, desde las instituciones a sus públicos, y pueden pervivir en el largo plazo. En el último apartado *Acerca de este viaje*, presento las conclusiones del estudio, tanto sus aportaciones académicas, como su significado en el recorrido personal que transitó.

Documentar y analizar a La Casa del Museo, a profundidad y en toda su complejidad, dota de contenido y respuesta a la duda razonable de si este proyecto podría reconstruirse tras el paso de tantos años. La respuesta es que, aunque complejo, fue posible formarse una idea más clara, más completa, documentada y empíricamente fundamentada, de sus prácticas, origen, desarrollo y fin. Aspiro a que no quede en el olvido. Busco que los materiales generados, además de contribuir a mis propios objetivos, ofrezcan la posibilidad a otros investigadores de abordar este y otros casos de acciones extramuros, brindándoles referentes de análisis de la compleja relación entre los museos y los llamados “no-públicos”, sobre sus potenciales aportes, limitaciones y posibilidades en la tensión inclusión-exclusión y para contribuir a la igualdad en la participación cultural.

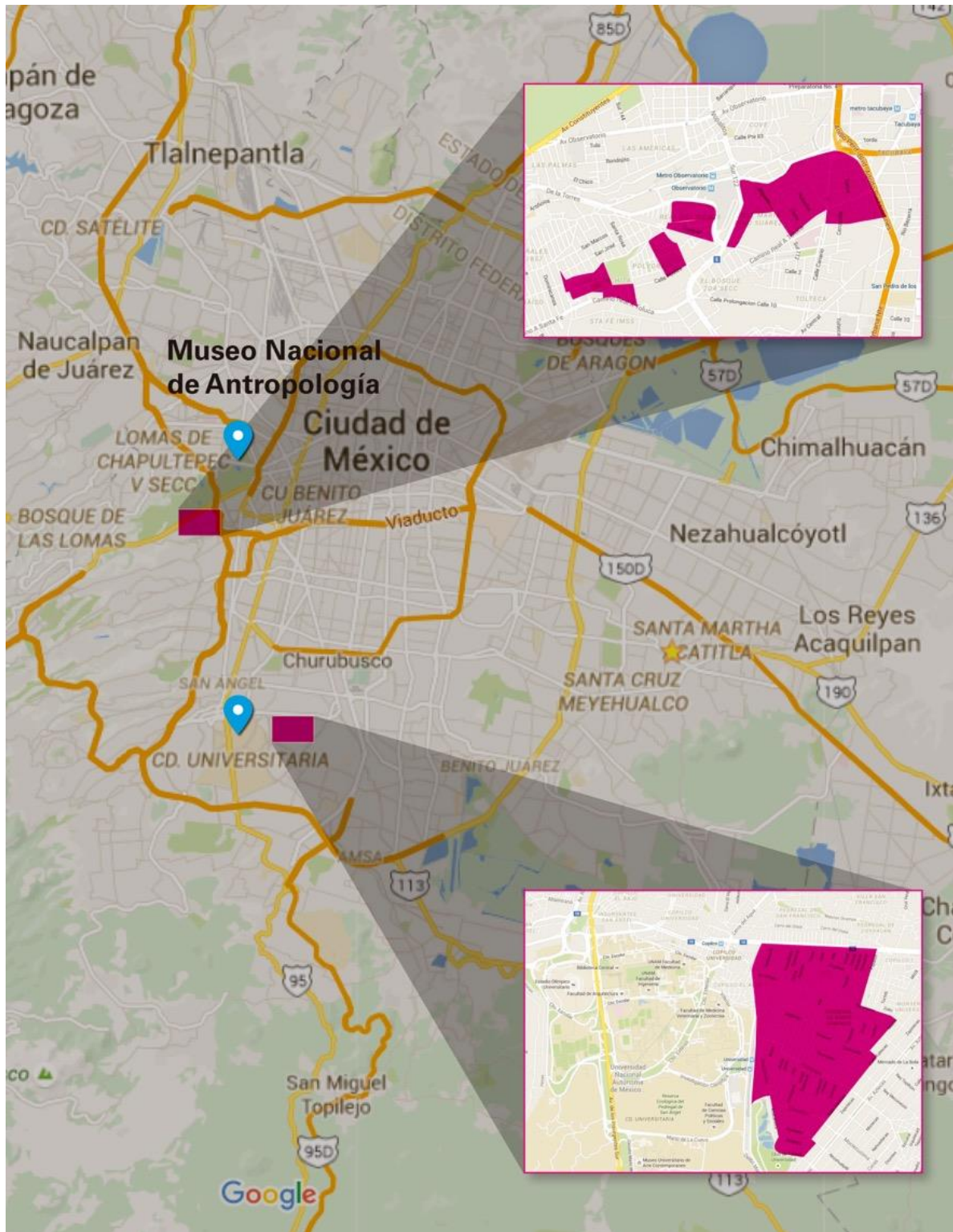
Ilustración 1. Corte y planta de los módulos de La Casa del Museo.
Por Coral Ordoñez.¹⁹



¹⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, *Colección La Casa del Museo*, F02F_CM_neg_00530. Notas sobre el referenciado en el documento aplicadas aquí y en adelante:

- El Fondo Documental Museo Nacional de Antropología, Sección Museografía, Sub Sección Mario Vázquez, *Colección La Casa del Museo* del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) se refiere como *Colección La Casa del Museo*.
- Las referencias a documentos específicos de esta colección tienen el siguiente formato: Nombre del expediente, AHMNA, *Colección La Casa del Museo*, número de expediente, número de documento, foja(s).
- En cuanto a las imágenes, se indica: AHMNA, Fondo fotográfico, *Colección La Casa del Museo*, con su clave de catalogación: F02F_CM_d_00000 para diapositivas, F02F_CM_neg_00000 para los negativos y F02F_CM_imp_00000 para las impresiones.
- Las entrevistas a los agentes participantes se muestran en el siguiente formato: iniciales del entrevistado (con los apellidos que se autoidentifica) / fecha (dd/mm/aa).
- Todas las traducciones del inglés son de la autora. Se ofrece la cita textual a pie de página en el idioma original.

Ilustración 2. Ubicación de las zonas de trabajo de La Casa del Museo. En el recuadro superior se muestra el área de Observatorio, y en el inferior, la del Pedregal de Santo Domingo.



CAPÍTULO 1. PARTICIPACIÓN CULTURAL Y DESIGUALDAD

¿MUSEOS PARA TODOS?

Este capítulo tiene como objetivo presentar el entramado teórico-conceptual que permitió documentar, describir y comprender la serie de prácticas museales extramuros que algunas instituciones han puesto en marcha como estrategia para combatir la desigualdad. Parto del hecho ampliamente documentado de que la participación cultural, en general, y en los museos, en particular, es desigual: se sitúa en un segmento reducido de la población, cuyos perfiles no representan la diversidad de nuestras sociedades, dejando relegados a amplios sectores de sus beneficios potenciales.

Como respuesta a esta problemática, diferentes paradigmas de la política cultural pública han adoptado distintas estrategias para trabajar la tensión inclusión-exclusión; entre ellas “llevar” la acción fuera de los equipamientos culturales, tareas agrupadas bajo el término *Acción Cultural Extramuros* (AC-ExM). En los siguientes apartados de este capítulo, presento cómo se ha desarrollado este debate y en qué contexto se inserta la discusión; analizo cómo se ha desarrollado la relación entre desigualdad y museos desde una perspectiva histórica; además, expongo el marco analítico utilizado para abordar el caso de estudio, construido a partir de la constante relación ida y vuelta entre los datos y la teoría, el cual entreteje la práctica y lo museal con la participación cultural holística y sus efectos cualitativos en el largo plazo.

1.1 Museos y desigualdad en la tensión exclusión-inclusión

1.1.1 Contexto en el que se inserta la discusión

La participación cultural es y ha sido desigual en nuestras sociedades desde que el campo cultural se constituyó como un espacio autónomo con reglas propias y las ofertas culturales se conformaron para que, en principio, todos pudieran participar y obtener ciertos beneficios (Rosas Mantecón, 2017). En las sociedades, en el día a día, algunas personas participan y otras no, unas lo hacen más y otras lo hacen menos o nunca; algunas se constituyen en públicos de determinadas ofertas, pero no de otras, y muchas quedan relegadas u optan por pertenecer al sector de los llamados “no-públicos”. Históricamente, aquellos que participan forman parte de las élites educadas y mejor

posicionadas económica y socialmente, pues han usado a la cultura como una forma de distinción para separarse de otros estratos sociales y conservar sus privilegios. A la par, los gobiernos y sus administraciones culturales con distintos paradigmas de política cultural han puesto en marcha estrategias para minimizar la desigualdad en la participación cultural, no sin una serie de conflictos y contradicciones. A su vez, diversos sectores de la sociedad han denunciado esta problemática y pugnado por cambios. No obstante, cabe preguntarnos por qué no se han logrado transformaciones de fondo en las instituciones culturales y cuál es la situación en el ámbito que aborda esta investigación: los museos.

La participación cultural es un derecho humano, tal como lo establece el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (Naciones Unidas, s.f.). Ha sido definida como: la acción y efecto de tomar parte en la vida cultural de la sociedad, la participación en actividades culturales, artísticas y/o creativas, tanto desde la perspectiva de los hábitos de consumo cultural como de la producción cultural, a partir de prácticas artísticas o culturales *amateurs* y voluntariado en asociaciones culturales (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016). Forma parte de la vida diaria y no solo comprende asistir a eventos. Está asociada a un amplio número de valores: cognitivo, estético, espiritual, físico, político; da forma a la identidad, es un acto consciente y existe en diferentes grados (UNESCO, 2014).

De acuerdo con lo que aducen varios autores, participar de la vida cultural reporta beneficios. En lo individual: mejora la calidad de vida (Aura citado por Rosas Mantecón, 2005: 149); extiende el repertorio de experiencias disponibles (Appadurai, 2004: 68); desarrolla la imaginación y mejora la salud y el bienestar (Matarasso, 1998). En lo grupal: promueve la cohesión social, el empoderamiento comunitario y el desarrollo de la identidad local (Bollo, 2013; Matarasso, 2007; Scott, 2003; Silverman, 2010). Si esto es así, resulta imprescindible reconocer que aquellos fuera de la participación están segregados de gozarlos. Asumir la desigualdad en la participación cultural implica pensar que existe un valor —un efecto de cambio— cuando tomamos parte de ella (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016: 12) y el no acceso a ese valor cuando estamos fuera.

Cabe destacar que al referirnos a “cultura” distinguimos entre su concepción antropológica amplia, y aquella que es materia de la acción cultural estatal, expresada en productos, servicios y procesos, objeto de las políticas culturales. Para García Canclini (2004), la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, por lo cual todas las prácticas sociales tienen una dimensión cultural. Bajo esta definición, todos tomamos parte de la cultura, la que diariamente producimos, reproducimos y transformamos. Sin embargo, solo algunos aspectos de la cultura han involucrado un objetivo público con un tratamiento político desde el Estado, mediante la definición de objetivos para ordenar, jerarquizar e integrar un conjunto heterogéneo de actores, discursos, propuestas y prácticas (Nivón, 2006: 59).

Por ello, algunos autores como Klammer (2004) y Yúdice y Miller (2004) han elaborado definiciones de *cultura*, en el marco de los ámbitos artísticos y patrimoniales. El primero identifica cultura como *expresión*, al contener aquellos valores estéticos desarrollados primordialmente en las artes, y como *identidad*, cuando estos rasgos hablan por una comunidad y la representan (Klammer, 2004: 141). A su vez, los segundos ven dos registros en la cultura: el estético y el antropológico. El primero se remite a la producción artística, en donde la cultura es un indicador de las similitudes y diferencias del gusto y el estatus propio de los grupos sociales. El segundo es un indicador de la manera en que vivimos, el sentido del lugar y de la persona que nos vuelve humanos (Yúdice y Miller, 2004: 11).

Ahora bien, como parte de los dominios de la participación cultural y sus instituciones, los museos constituyen un ámbito central y muy visible. A su resguardo se encuentran muestras de la cultura que incluyen al patrimonio cultural y natural, las representaciones y celebraciones, las artes visuales y artesanías, los libros y la prensa, los medios audiovisuales e interactivos, incluso, los servicios de diseño y creativos (UNESCO, 2014). A la vez, con su desarrollo, diversificación temática y como agentes clave de la educación pública, puede que sean uno de los espacios más populares de lo que se consideraba las “bellas artes” o de la cultura legítima —en términos bourdianos— y, por ello, se ha pugnado por su democratización.

Así, la idea de que los museos son para todos ha permeado los discursos y las prácticas en estas instituciones, tanto como las políticas culturales públicas que les dan sustento. Esta aspiración existe desde que las colecciones y las obras de arte que formaban parte de una esfera privada —concentradas en pocas manos— pasaron a ocupar un lugar en los establecimientos culturales públicos, creados paulatinamente a partir del siglo XVIII. Si bien el Museo Público de la

Modernidad, en sus discursos aludía a los ciudadanos en general como su público y a un museo para “todos”, sabemos que, en los hechos, prefiguró a cierto tipo de personas como su objetivo y que esta situación ha sido cambiante: “todos” se ha constituido de diferente manera a lo largo del tiempo y de los contextos.

En primera instancia, los museos se constituyeron como lugares privilegiados de las élites burguesas, para paulatinamente asimilarse al discurso de los derechos públicos, que sostienen la demanda de que los museos deben ser abiertos e igualmente accesibles para todos. Al mismo tiempo, desde un punto de vista político, tuvieron la función de conformar identidades nacionales, ejercer el control de la población y civilizar a las masas (Bennett, 1995: 90); una suposición que refleja la tradición humanista liberal de Inglaterra y las políticas culturales europeas, con la fe en una cultura común que trasciende las divisiones sociales, políticas y culturales de la Nación (Kawashima, 2006). En este escenario, su aspiración “democrática” ha sido criticada al señalarlos más bien como lugares de la reproducción simbólica de la clase en el poder y de las desigualdades (Bourdieu et al., 2004; García Canclini, 1999).

Otras autoras indican que el uso consciente del museo como instrumento de trabajo social comenzó realmente a finales del siglo XIX (Silverman, 2010), cuando diversas voces abogaron por cambios hacia una *dimensión social* (Puebla, 2015). No obstante, los museos no comenzaron su tránsito hacia un cambio real sino a partir de la Segunda Guerra Mundial, mediante un proceso de profundo cuestionamiento de su papel en la sociedad (Vasconcellos, 2010: 105). Hoy en día, los discursos sobre su incidencia —real o potencial— para combatir la desigualdad están presentes en las agendas públicas, políticas, académicas y profesionales,²⁰ así como en sus alegatos, actividades y prácticas cotidianas que los colocan como agentes para el cambio y la transformación social (Sandell, 1998).

Sin embargo, la empresa de contar con museos para todos no se ha alcanzado, a pesar de los continuos llamados al cambio. Por lo demás, la mayoría de las estrategias planteadas para la

²⁰ La bibliografía relacionada con las palabras clave “museos / museums” + “cambio social / social change” es abundante. En ella se encuentran: programas o documentos desarrollados por las administraciones culturales (Horst y Raemaekers, 2011; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014); documentos generados por asociaciones de profesionales de museos (ICOM, 2013; Monaco, 2016; Museum Association, 2013), y bibliografía producida por profesionales de museos partidarios de esta postura (Hein, 2012; Silverman, 2010; Varine-Bohan de, 2008).

inclusión se ubican en espacios intramuros que convocan solo a un sector minoritario de la sociedad. Así, quiénes pueden beneficiarse de sus acciones y quiénes no está directamente relacionado con los que asisten y los que no, estableciendo dos ámbitos complementarios e interrelacionados: los públicos —aquellos que participan— y los llamados “no-públicos”—que no participan ni asisten—. ¿Quiénes están dentro y quiénes están fuera?, ¿a quiénes se incluye y a quiénes se excluye?

Aunque la historia de los museos desde la Revolución Francesa hasta el presente puede ser vista como un cambio gradual, en el que los visitantes pasaron de ocupar la periferia del trabajo museal a ocupar el centro (Schubert, 2000: 70), no fue sino a finales del siglo XIX cuando las preguntas en los museos sobre sus visitantes se fueron configurando y cuando algunos de sus directores y trabajadores pasaron a la acción, al conducir las primeras investigaciones sobre públicos.²¹ A partir de entonces, comenzó a configurarse un campo de indagación —el de los estudios de públicos— para conocer y delimitar a quienes acudían a los museos y comprender sus experiencias, el cual continuó consolidándose a partir de la segunda mitad del siglo XX (Davidson, 2015; Hooper-Greenhill, 2006; Pérez Castellanos, 2017; Pérez Santos, 2000).

Dentro de este campo de indagación, gran parte de la investigación entre los años cincuentas y los setentas del siglo XX, estuvo enfocada a conocer los perfiles de los visitantes²² (Elliot y Loomis, 1975). Los estudios fueron impulsados ya por el personal de los museos,²³ ya por instancias de cooperación internacional como la UNESCO, que en su manual *The organization of the museum, a practical advice* (1960), incentivó llevar a cabo investigaciones sobre las reacciones de los visitantes ante las exposiciones y señaló la necesidad de atraer a “públicos más amplios” y promover la visita. En ese contexto, el estudio comparativo realizado en cuarenta museos de arte de Europa entre 1958 y 1969, encabezado por Pierre Bourdieu y Alain Darbel (Bourdieu, et al., 2004), contribuyó —con bases más amplias y sólidas— para confirmar lo que se venía señalando

²¹ Por ejemplo, en Inglaterra, en 1894, Henry Hugh Higgins aplicó el método de observación para comprender el uso que el público daba a los elementos del museo (Loomis, 1987). Mientras que, hacia 1916, Benjamin Gilman publicó, en Estados Unidos, su famoso estudio sobre la fatiga en el museo (1916).

²² En su compilación bibliográfica, Elliot y Loomis (1975) ubicaron solo dos referencias de estudios efectuados antes de la primera mitad del siglo XX, que se enfocaron a conocer el perfil de los visitantes: “Pennsylvania Museum Classifies Its Visitors”, *Museum News*, vol. 7, no. 15, 1930 y “A Study of Seasonal Attendance at a Mid-West Museum of Science”, *Museum News*, vol. 16 (June 1938).

²³ Ejemplos pioneros son el estudio realizado en el Museo Nacional de Antropología de México (Monzón, 1952) y el del Royal Ontario Museum, en Canadá (Abbey y Cameron, 1961; Elliot y Loomis, 1975).

sobre el carácter elitista de dichas instituciones, caracterizándolas como espacios de distinción y como “máquinas de ideología” (Duncan, 1995, citado en Jensen, 2013: 2).

Al paso del tiempo, esa realidad no ha hecho sino confirmarse: las personas que visitan museos con mayor frecuencia tienen mayores niveles educativos que el resto de la población, proceden de sectores acomodados, están familiarizados con esta práctica cultural y cuentan con las claves para moverse en ese medio. Aunque hay matices de acuerdo con los distintos tipos de museos —y este hecho se apuntó inicialmente para los museos de arte—, otros estudios indican situaciones semejantes en museos de arte contemporáneo (Panozzo Zenere, 2018) o en museos y centros de ciencias (Dawson, 2019).

Así, en este devenir, son más recientes y marginales los estudios dedicados a indagar sobre aquellos que no visitan —un porcentaje importante de la población—, los cuales se han planteado desde tres áreas: 1) las **administraciones culturales**: aquí tenemos aquellas que se refieren a la participación cultural de la población en general (UNESCO, 2014), las conducidas sobre visitantes de museos que, indirectamente, plantean preguntas sobre los no visitantes (INEGI, 2019; LPPM, 2012), y las que se orientan deliberadamente a conocer las percepciones de los no visitantes (LPPM, 2012); 2) los **ámbitos académicos**: por ejemplo, el estudio realizado en el área metropolitana de Toledo, Ohio, Estados Unidos (Hood, 1983), el conducido en Alemania (Kirchberg, 1996), el aplicado en Mexicali, Baja California, México (Ortega Villa, 2012), y el que se realizó con miembros de comunidades marginalizadas de inmigrantes en Londres, Inglaterra (Dawson, 2019); y 3) los comisionados por los **propios museos**: un ejemplo aislado es el del Museo Nacional de Historia Natural en Santiago de Chile (Gómez et al., 2008).

¿Qué podemos concluir de este cuerpo bibliográfico?, particularmente en dos ejes de cuestionamientos planteados en esta investigación: 1) ¿Cómo se conforman y quiénes son los “no-públicos” a quienes se dirigen las estrategias extramuros? y 2) ¿Cómo explicar la participación cultural diferencial?, ¿cuáles han sido los mecanismos que actúan para que amplios sectores de la sociedad no participen de la cultura y las artes institucionalizadas?

Públicos y no-públicos ¿universos separados?

Las encuestas con su dimensión cuantitativa han contribuido a incrustar la idea de límites fijos entre quienes participan y quienes no participan, llevándonos a pensar que, al conocer las

características de quienes acuden, podemos —por sustracción— conocer las de aquellos que no lo hacen. Si consideramos los resultados del estudio más reciente en México, el 43% de la población nunca había asistido a un museo en su vida; dentro de los que sí lo han hecho, solo el 20% acudió en los 12 meses previos al estudio. Las razones principales aducidas fueron: la falta de tiempo y/o dinero (46%), la falta de interés (18%), la lejanía (15%) o la falta de información (11%) (CONACULTA, 2010). Aunque las cifras no son equiparables al cien por ciento, encontramos situaciones similares en otros contextos como el chileno (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2018) o el español (LPPM, 2012).

Detrás de estas cifras se encuentran procesos sociales y culturales más complejos por descifrar. Por ejemplo, en un estudio de corte cualitativo y comparativo para conocer las percepciones que tienen los visitantes a museos sobre estas instituciones y las que guardan los no visitantes (LPPM, 2012), los resultados apuntaron a una ambivalencia. Por un lado, hay juicios socialmente favorables —nadie declaró que los museos no sirvan o deban desaparecer—;²⁴ por otro lado, a nivel individual o personal, las sentencias fueron desfavorables. Varela (2015: 124) indica que esto se explica porque las primeras responden a lo socialmente aceptado y reproducido a partir de arquetipos, mientras que, en las segundas, los “no-públicos” se abstienen de expresar una opinión contraria por miedo a quedar socialmente aislados, acoplándose a “una espiral de silencio”.

Aunado a esto, varias investigaciones apuntan a que no se puede hablar de dos segmentos separados y opuestos: públicos/no-públicos. Para Hood (1983), existen tres niveles de participación ligados a las preferencias y las elecciones sobre el uso que hacen las personas de su tiempo libre: participantes frecuentes (14%), participantes ocasionales (40%), no participantes (46%). Hood encontró que las preferencias de los dos últimos grupos se parecen más. Las personas ubicadas en estos declararon interesarse por la interacción social, sentirse cómodos y a gusto y participar activamente; mientras que los del primer grupo dieron prioridad a tener el reto de nuevas experiencias, hacer algo que valga la pena y tener la oportunidad de aprender, aspectos normalmente relacionados con el tipo de experiencias que brindan los museos. Para Kirchberg (1996), tampoco hay una separación, sino características sociales y demográficas que ubican a los visitantes en un continuo: desde aquellos que acuden a museos de “alta cultura” —principalmente

²⁴ Una situación semejante se ha encontrado en estudios en Canadá y en Estados Unidos, en donde las personas reconocen a los museos como instituciones valiosas y la mayoría acepta que se les dediquen fondos públicos (Gottesdiener y Vilatte, 2012: 29).

museos de arte y de historia—, hasta los visitantes de museos populares —especialmente de historia natural y ciencias— y los no visitantes. El contraste social genérico entre el visitante y el no visitante, nos dice este autor, no existe.

Esto concuerda con la idea del público no como una persona o una actividad, sino como “un modo de existencia que se entrecruza con otras modalidades de ser en sociedad, **un rol** que se aprende y realiza bajo ciertas condiciones y circunstancias, que se favorece o no por las acciones de un conjunto de agentes” (Rosas Mantecón, 2019). Si bien el “público” integra un grupo concreto, una multitud testigo en un espacio visible, autoorganizado y constituido por extraños (Warner et al., 2012: 73-83), podemos pensar en este, no como una multitud fija y cerrada —un fragmento de un diagrama de pay—, sino como una red líquida de comunidades:

que no actúan al unísono, cuyas modalidades de presencia se vierten simultáneamente a espacios físicos y virtuales y que, lejos de conformarse con recibir, en tiempo y espacios acotados, un repertorio de contenidos sobre los que ha decidido una autoridad que los supera en poder y sabiduría, reivindica de forma crecientemente activa espacios para interactuar con la oferta y reconocimiento para redefinir su valor, con el fin de convertir el «encuentro con la cultura» en una experiencia altamente personalizada, que pueda progresar y disfrutarse gracias a un concepto extendido del tiempo que cubre, casi con igual intensidad y significado, un antes, un durante y un después tecnológicamente fabricados. (Bayón y Cuenca, 2019: 29)

Pensar a los públicos no como personas sino como un **rol** que se adopta y, al conjunto de personas que lo hacen, como una **red** líquida y cambiante, coincide con teorías recientes sobre las motivaciones para asistir a los museos, las cuales parten de las identidades y no de categorías demográficas fijas. No existen tipos de público esenciales sino “camisetas” que portamos dependiendo de nuestras situaciones e intereses (Falk, 2009). El rol de público no es absoluto:

si yo no me comporto uniformemente como público a lo largo de mi vida, si mis intereses se transforman, mis gustos se enriquecen, mis consumos se reorientan, mis compañías se reajustan, si yo soy, como espectador aislado, muchos espectadores en uno, ¿cómo podríamos entonces suponer que el público, «en abstracto», es algo uniforme y estable? (Bayón y Cuenca, 2019: 31)

En cuanto a las personas fuera de este rol —sea por decisión propia o por la serie de mecanismos que median para excluirlos de la participación—, no queda claro cómo referirnos a ellos. Utilizamos una amplia variedad de términos, tanto por exclusión —lo contrario a los públicos: los

no-públicos—,²⁵ como con otras palabras descriptivas y, en ocasiones, peyorativas: públicos potenciales, públicos subrepresentados, *under-deserved audiences* (en inglés), poblaciones vulnerables —o mejor dicho vulneradas—, en riesgo de exclusión —o mejor dicho excluidas. La elección de un término sobre otro no deja de ser problemática.

De acuerdo con Bonacorsi (2012: 13), la dificultad conceptual de definir a los “no-públicos” proviene del problema que implica identificar algo que no existe —aduce la presencia del sintagma negativo “no”—, en el que la palabra parece más una refutación que aludir a un subgrupo del “público”. Aun así, equiparar a una porción de la población como público es equivalente a declarar al resto como “no-público” (Jacobi y Luckerhoff, 2012a); *a priori*, este puede ser definido como “aquella porción de la población que, a pesar de tener la posibilidad de disfrutar de las ofertas culturales, no toma parte de ninguna manera o forma” (2012a: 2).²⁶ Pero, al especificar a los “no-públicos”, desde esta perspectiva, se asume una agencia del sujeto, ya que “a pesar de tener la **posibilidad**” no lo hace; sin embargo, podemos cuestionarnos si todos la tienen: ¿qué aspectos la abren o la cierran?, ¿qué pasa con aquellos que no tienen la posibilidad de disfrutar las ofertas, ya sea por factores derivados de la desigualdad estructural o de las diversas acciones y estrategias simbólicas que se interponen? Estas personas, ¿son “no-públicos” de algo que ni siquiera conocen?

De la agencia individual, las restricciones estructurales y los enfoques contextuales

Ahora bien, ¿desde dónde y cómo explican estas y otras investigaciones el hecho de que amplios sectores de la población no tomen parte en la participación cultural, en específico, la asistencia a museos? Algunos autores se han inclinado por resaltar el carácter individual y la agencia de quienes “deciden” no acudir. Para Hood (1983), la decisión está en las personas, por lo cual resulta necesario considerar con qué criterios juzgan sus experiencias de ocio y cómo deciden qué visitar, ya que tienen libertad de elección sobre qué hacer con su tiempo libre. Por su cuenta, el estudio de Gottesdiener y Vilatte (2012) cuestiona el papel preponderante de las explicaciones sociológicas y del peso del *capital cultural* y económico, para dar lugar a un enfoque basado en medidas de

²⁵ La genealogía de la idea de no-públicos nos remite al contexto francés. Fue utilizado por primera vez por Francis Jeanson en 1968, en la *Declaración de Villeurbanne*, realizada en la oficina de French National Popular Theatres. Se trató de una noción militante para describir a todos aquellos que estaban excluidos de la cultura y a quienes se les consideraba tenían el derecho fundamental a esta oferta, distinguiendo entre las audiencias regulares —públicos—, los públicos potenciales y los no-públicos (Jacobi y Luckerhoff, 2012b).

²⁶ *A priori*, non-public should basically be defined as that portion of the population, that despite having the possibility of enjoying cultural offerings, does not partake of them in any way, shape or form.

personalidad y aspectos psicológicos, como el miedo o la culpa. Los investigadores apuntan a la construcción de las autoimágenes “del yo” y a cómo las personas marcan distancias con aquellos que son visitantes y su autopercepción de “no es mi mundo” (2012: 31).

Aunque el enfoque de la economía de la cultura predominantemente privilegió la agencia individual en la toma de decisiones; por ejemplo, la maximización de los recursos en una ponderación de costo beneficio. Recientemente, Aguado y Palma reconocen que, a las variables típicas de las expectativas racionales es necesario agregar la serie de factores que componen los entramados estructurales. Para favorecer la participación debe existir la disponibilidad de un ambiente creativo propicio que valore la diversidad en la oferta, la infraestructura de acceso para el encuentro con el público, y el consumidor con las habilidades para usar el bien o servicio para producir su propia experiencia cultural (2015: 66).

En el otro extremo de las explicaciones individuales, se encuentran investigaciones que destacan los aspectos estructurales —externos— como factor inhibitorio de la participación cultural. Estos apuntan a que no se trata de que las personas no quieran/decidan participar, sino que no pueden hacerlo por factores que las rebasan o simplemente porque los espacios culturales y sus actividades no se encuentra dentro de sus horizontes de posibilidades. Sin duda, uno de los autores más influyentes en esta esfera es Pierre Bourdieu, cuya compleja teoría articula aspectos de análisis como el *capital cultural*, el *habitus* y la formación y estructura de los *campos*. En el análisis que Bennett et al. hacen de estos tres conceptos, destacan el papel del *habitus* dado por Bourdieu a la reproducción de la cultura, asociado a la educación en la familia y la educación formal:

Aquellos padres equipados con capital cultural son capaces de conducir a sus hijos en las formas culturales que los predisponen para desempeñarse bien en el sistema educativo, con su habilidad de manejar categorías abstractas y formales. Estos niños, a su vez, son capaces de convertir su capital cultural en credenciales, que pueden ser usadas para que ellos mismos obtengan ventajas. De esta forma tiene lugar el circuito de la reproducción cultural que también es una reproducción social. (2009: 13)²⁷

A su vez, el concepto de *capital cultural* intenta problematizar la desigual distribución de categorías de desciframiento cultural y la movilidad social, bajo sus tres formas: capital incorporado —facultad

²⁷ Those parents equipped with cultural capital are able to drill their children in the cultural forms that predispose them to perform well in the educational system through their ability to handle ‘abstract’ and ‘formal’ categories. These children are able to turn their cultural capital into credentials, which can then be used to acquire advantaged positions themselves. In this way, a circuit of cultural reproduction, which is also social reproduction, exists.

del ser humano de cultivarse—, capital objetivado —bienes simbólicos que poseen— y capital institucional —validación por grados académicos— (Peters, 2018: 34). Las ideas de Bourdieu han impactado sobre manera el campo de los estudios de museos y de arte, pero también existen críticas que las han mirado como deterministas. Para Peters (2018), aunque criticado, su andamiaje sigue ofreciendo uno de los marcos explicativos más potentes para enfrentar el consumo desigual de bienes culturales, en relación con las posiciones de clase y el factor educativo. Por su parte, Bennett et al. (2009) consideran que en el fondo del análisis bourdiano existe una crítica a las declaraciones trascendentales de la cultura. De acuerdo con los autores que integran el volumen *Culture, Class, Distinction* (Bennett et al., 2009), aunque Bourdieu se centró en la clase, nuevas lecturas enriquecen su mirada abordando sus intersecciones con el género, la edad, o la etnicidad. Además, estudios recientes de la sociología de la educación muestran el papel del libre mercado cuando el sistema educativo permite la movilidad social.

Finalmente, existen enfoques que analizan la no participación de forma contextual, ya que no atribuyen las razones solo a los aspectos individuales o estructurales, sino a una interrelación de múltiples factores. Ortega Villa (2012) y Dawson (2019) dan un peso importante a las desigualdades como un elemento que se contrapone y trabaja de manera relacional con y contra la agencia individual. Para la primera, quienes no participan tampoco son un grupo homogéneo —como no lo son los públicos—. A partir de su análisis con población de ingresos medios a bajos en Baja California, México, señala que, aunque la exclusión está estructuralmente constituida, los individuos son capaces de elegir, pero dado que los bienes culturales “legitimados” no les pertenecen, no los necesitan y no aspiran a ellos, estos sectores se constituyen en públicos, pero de otros bienes culturales que no son valorados (Ortega Villa, 2012).

En cuanto a Dawson (2019), su estudio etnográfico sobre la exclusión en la comunicación pública de la ciencia con comunidades de inmigrantes marginalizados en Londres, Inglaterra, demostró una situación muy parecida. Dawson apunta que la no participación se mira desde los espacios socialmente construidos. En estos, “consumir ciencia” equivale a estar informado, ver documentales, leer revistas de divulgación y asistir a museos dejando fuera las experiencias de ciencia en la vida cotidiana —el salón de belleza, la cocina—, que de hecho sí tienen aquellos a quienes se mira como no involucrados con la ciencia. Para Dawson, no es que los integrantes de estas comunidades no quieran/decidan participar, sino que el racismo, la pobreza, la discriminación

de género, actúan para reforzar la exclusión que ejercen los espacios de comunicación —entre ellos los museos—, que les requieren ciertos niveles de competencias lingüísticas, de conocimiento e, incluso, las relativas al comportamiento.

Por último, bajo esta orientación está el *Modelo de comportamiento del individuo en relación con el consumo y la participación cultural* (McCarthy y Jinnett, 2001). Aunque el modelo analiza las decisiones en el nivel individual, apunta que estas no se tratan de un proceso dicotómico: participar / no participar. Por el contrario, suponen una serie de consideraciones complejas: los antecedentes personales, los factores sociodemográficos y socioculturales, la personalidad y las experiencias, integran un conjunto de condiciones desde las cuales se parte. A estas se añan los valores personales asociados con la participación en actividades culturales y la percepción de las normas sociales hacia la participación, los cuales, en conjunto, conducen a actitudes hacia la participación, en algunos casos, a la intención-decisión de participar y, finalmente, al hecho concreto de participar-asistir y valorar la experiencia (McCarthy y Jinnett, 2001).

Como apunta Rosas Mantecón, una explicación más completa de la no participación cultural debiera incluir el análisis de la combinación del *capital cultural*, esa serie de disposiciones incorporadas que permiten distinguir, evaluar y degustar las prácticas; el estudio de las *barreras*, no solo físicas sino simbólicas, y aspectos de la *sociabilidad*, ya que el consumo cultural no está aislado de otras prácticas que le dan sentido (Rosas Mantecón, 2009: 189-191).

aquellos que logran llegar a los museos y constituirse en sus públicos son los vencedores de una larga carrera de obstáculos geográficos, económicos, educativos, simbólicos, de competencia con la oferta mediática y otros más que los esperan dentro de los recintos, como los dispositivos de comunicación e información o incluso el trato que les brinda el personal de custodia. Muchos no llegan y, de hecho, ni lo intentan. No son, ni se sienten convidados. (Rosas Mantecón, 2007: 1)

1.1.2 Sociedades desiguales ¿museos desiguales? Una mirada histórica

De acuerdo con Reygadas, en las sociedades complejas es de esperar que existan muchas diferencias y disparidades. El problema, nos dice este autor, “está en la magnitud de esas diferencias, en la equidad de los procedimientos que las producen y en la legitimidad de la distribución de las cargas y los beneficios entre todos los miembros de la sociedad” (2008: 14). Aunque la desigualdad es un hecho constatado, no se trata de algo natural; aún más, hemos visto

que también cruza el ámbito de la participación cultural, por lo que podemos preguntarnos si las sociedades desiguales generarán museos desiguales.

La desigualdad va más allá de las cuestiones económicas. Como indica Reygadas (2008), esta tiene un carácter multidimensional, por lo cual atañe a todos los aspectos de la vida; es el resultado de procesos de muy diversa índole, que, en última instancia, están vinculados con cuestiones de poder. Se relaciona con las asimetrías en la distribución de recursos y capacidades, se reproduce en diversos planos, de lo microsocioal a lo macrosocioal, como un resultado agregado de las acciones de todos los agentes sociales (2008: 33-37).

En este panorama, no es posible dejar fuera a la cultura, ya que una de sus funciones ha sido legitimar e incrementar las desigualdades, con los museos y otras instituciones actuando para institucionalizarlas (Jordan y Weedon, 1995 citados en Kawashima, 2006: 66). Se trata de dispositivos institucionales que refuerzan las desigualdades o, eventualmente, la contrarrestan. Los análisis de la exclusión social desde la política o la economía tradicionalmente han dejado fuera la dimensión cultural, pero, tanto para Reygadas como para Sandell, este es un componente central. Para el primero, la distribución de bienes y servicios nunca sigue una lógica racional culturalmente neutra, pasa por los filtros de la cultura y no solo de los llamados bienes culturales, sino de los aspectos simbólicos que atraviesan los mecanismos de apropiación-expropiación (Reygadas 2009: 36). Para el segundo, la exclusión social no solo comprende las dimensiones económica, social y política, sino también la cultural, en la medida que refuerza a las otras dimensiones o se ve afectada por ellas (Sandell, 1998).

Ahora bien, si por desigualdad entendemos la distribución asimétrica de las ventajas-desventajas en una sociedad, resultado de procesos complejos de apropiación-expropiación, moldeadas por relaciones de poder culturalmente mediadas (Reygadas, 2008: 38), es posible analizar cómo los museos han tomado parte de esa distribución asimétrica en contextos históricos específicos, para comprender la profunda y compleja interrelación entre museos y desigualdad. Siguiendo a este autor, existen dos mecanismos básicos generadores de desigualdad: la *apropiación* y la *expropiación*. El primero es la *apropiación* del valor excedente producido por el trabajo ajeno (exacción o explotación) —que no tienen que ver solamente con las desigualdades económicas, sino también de conocimiento, ya que concierne a otro tipo de riquezas como son los bienes culturales (Reygadas, 2008: 42)—. El

segundo, la *expropiación*, es la obtención de un beneficio mediante el control del acceso a un recurso o una ventaja (acaparamiento de oportunidades o exclusión).

APROPIACIÓN	EXPROPIACIÓN
Exacción	Exclusión
Explotación	Acaparamiento de oportunidades
Las riquezas fluyen de un sector social a otro. No solo los medios de producción, también el conocimiento.	Mecanismos que protegen las riquezas reales o potenciales de un grupo, impidiendo que fluyan o que otros grupos tengan acceso a ellas.

Tabla 1. Mecanismos básicos de la desigualdad.
Elaboración propia basada en Reygadas (2008: 41-42).

La exclusión y acaparamiento de oportunidades consisten en el poder que tiene una persona o un grupo para controlar el acceso a un recurso importante o para monopolizar ciertas ventajas mediante *cierres sociales*, una serie de mecanismos y procesos a través de los cuales un grupo mantiene el acceso privilegiado a ese recurso y excluye a los que no pertenecen al grupo (Weber 1996 [1922], citado en Reygadas, 2008: 41). La participación cultural está plagada de este tipo de cierres; además de acaparar oportunidades en el sentido weberiano, muchos de los dispositivos más sutiles de la desigualdad tienen que ver con las diferencias de capital subjetivo: prestigio social, estilos de vida, consumo cultural (Reygadas, 2008: 57).

La propuesta de Reygadas apunta a un análisis dialéctico de la desigualdad, que atraviesa al mercado, al Estado y a la sociedad civil; en las tres instancias se puede detectar la confrontación entre procesos generadores de desigualdad y procesos que la contrarrestan (2008: 20-21). Si nos enfocamos en estudiar la exclusión, solo estamos mirando uno de los dos mecanismos que la generan y dejamos de lado los que la contrarrestan o coadyuvan a la igualdad. Este enfoque es útil para examinar la relación museos-desigualdad, ya que desde la museología se han mirado predominantemente los mecanismos excluyentes (*expropiación*), dejando de lado la comprensión de la exacción (*apropiación*), que es importante para explicar las desigualdades, no solo en el acceso y la participación, sino en otros aspectos como la representación (Sandell, 1998: 411). De esta manera, como muestro en la Tabla 2, interesa mirar el desarrollo de los museos tomando en cuenta los componentes que refuerzan o contrarrestan los dos mecanismos básicos generadores de desigualdades. Por un lado, la *apropiación* actúa reforzando a la **explotación**, mientras que la

restitución contribuye a contrarrestarla. Por el otro, la *exclusión* contribuye a la **expropiación**, mientras que la *inclusión* la equilibra.

MECANISMOS DE LA DESIGUALDAD PARA UN ANÁLISIS DEL CAMPO MUSEAL	
EXPLOTACIÓN	EXPROPIACIÓN
Las riquezas fluyen de un sector social a otro. No solo los medios de producción, también el conocimiento y los bienes culturales.	Mecanismos que protegen las riquezas reales o potenciales de un grupo, impidiendo que fluyan o que otros grupos tengan acceso a ellas.
Mecanismo que la refuerza: APROPIACIÓN	Mecanismo que la refuerza: EXCLUSIÓN
Mecanismo que la contrarresta: RESTITUCIÓN	Mecanismo que la contrarresta: INCLUSIÓN

Tabla 2. Mecanismos de la desigualdad para un análisis del campo museal
Elaboración propia basada en Reygadas (2008: 41-42).

Reygadas (2008) también apunta a la necesidad de entender la articulación de la desigualdad: el individual, el relacional y el estructural. El **nivel individual** tiene que ver con factores externos — los recursos a la mano: utensilios, maquinaria, herramientas, recursos para liberar el tiempo—; factores internos —capacidad de trabajo, conocimientos, creatividad, inteligencia—; y otros factores simbólicos — *capital cultural*, credenciales, estatus, género, etnia, edad—. En el **nivel relacional**, las principales estrategias simbólicas que actúan para generar desigualdades son las acciones que tienden a sobrevalorar, demeritar, legitimar y separar a los grupos. En el **nivel estructural**, hay que reconocer los factores del sistema que inciden en las capacidades individuales y colectivas de apropiación. Todos estos aspectos se entretrejen en escalas micro, meso y macrosociales.

La *Teoría de la apropiación-expropiación*, planteada por este autor, es un potente lente a través del cual mirar la relación museos y desigualdad: ¿cómo entender su rol como generador de desigualdades?, ¿cuál ha sido su papel para reforzarlas o para combatirlas? Las ideas de Reygadas son útiles porque contextualizan la discusión sobre la inclusión-exclusión en los museos en un marco más amplio: el de la desigualdad, la cual permea a nuestras sociedades. Esta no solo se ubica en el lado de la sociedad que “accede” a los recursos, sino también en la producción y en la toma de decisiones que afectan por igual al campo de la producción profesional (Barbieri, 2018). En el bosquejo histórico que sigue mostraré los puntos clave de la construcción de desigualdades en los museos, pero también las estrategias adoptadas para contrarrestarlas y, de esta forma, contextualizaré el surgimiento de la *Acción Cultural Extramuros*.

El Museo Público Moderno: antecedentes, inicios y consolidación

Mucho se ha debatido sobre el lugar y fecha del nacimiento de los museos públicos de la Modernidad. Como en tantos otros casos, no se puede argumentar un solo lugar para este parto, como tampoco se pueden aducir paternidades y maternidades únicas. Se trata de desarrollos que, en varios lugares —eso sí de la Europa moderna—,²⁸ dieron forma a esta institución pública que se fue configurando al amparo del desarrollo de los Estados-nación, cuando la cultura fue pensada como algo útil para gobernar y como un vehículo para el ejercicio de nuevas formas de poder (Bennett, 1995: 19), creando nuevas formas de desigualdad o reforzando las existentes.

Tiempo antes, mientras se dieron las condiciones para el fin de las monarquías absolutistas y para el surgimiento de nuevas clases sociales, las colecciones reales tuvieron la más alta importancia. La cultura se apegó a un modo discursivo del poder ejercido por leyes, edictos y promulgaciones, al que servía encarnándolo, escenificándolo y haciéndolo espectacularmente visible (Bennett 1995: 22-23). Ya desde ese momento, la desigualdad comenzó a ejercer su poder por medio de sus dos mecanismos básicos: con la *apropiación* de riquezas en forma de bienes culturales, artísticos y de conocimientos especializados y con la *exclusión* y acaparamiento de oportunidades.

Durante varios siglos, las colecciones que eventualmente pasaron a formar parte de los museos públicos de la modernidad se conformaron a partir de colecciones precedentes,²⁹ acopiadas por los soberanos, aristócratas; poseídas igualmente por órganos religiosos, autoridades o grupos poderosos, quienes concentraron las riquezas por medio de diversas formas de explotación-apropiación del valor excedente producido por el trabajo ajeno (Reygadas, 2008: 41). Las riquezas en forma de capital también facilitaron la adquisición y/o encargo de ciertos bienes dotados de un “carácter especial”, de esa aura única que conformó las obras artísticas. Así, los palacios y las iglesias fueron profusamente adornados con objetos utilitarios y suntuarios fabricados con

²⁸ El debate sobre los primeros museos públicos siempre es interesante. Algunos atribuyen al Museo Ashmolean, en la Universidad de Oxford, el haber sido el primero; sin embargo, no se le clasifica como un museo independiente, como sí lo fueron el Museo Británico, a partir de 1759, o el Museo del Louvre, en 1793 (Schubert, 2000: 18).

²⁹ Wittlin (1949, índice) clasificó estas colecciones precedentes en: colecciones de acumulación económica, de prestigio social, con atributos mágicos (más bien dicho, sacros), como expresión de la lealtad grupal, como medio para incentivar la curiosidad y la indagación, y de arte como medio para la experiencia emocional.

materiales de la más alta calidad y con gran refinamiento en su elaboración, a las que no todo mundo tenía acceso.

En las cortes no existía el *público*, sino un auditorio *premoderno*, ya que la oferta cultural no estaba abierta a la asistencia más que de los invitados de acuerdo con su rango o posición social. Solo al amparo del teatro renacentista inglés —desarrollado durante el reinado de Isabel I, a finales del siglo XVI—, comenzó a utilizarse el término para referirse a los asistentes (Rosas Mantecón, 2017: 24-25). Se trató de una época de fuertes *cierres sociales*: los admitidos eran muy pocos, la alta cultura tenía como fin único hacer manifiesto o transmitir el poder del soberano (Bennett, 1995: 12).

Con la caída de estos regímenes se produjo un cambio del modo jurídico del poder al modo del poder gubernamental del gobierno liberal. La cultura experimentó un cambio, de solo ser escenificada, a concebirse como un instrumento para incidir en los comportamientos sociales y “civilizar” a los nuevos ciudadanos. Este tránsito requirió una serie de transformaciones: 1) desapegarse de su forma privada para trasladarse a un espacio social —la esfera pública—, 2) que los nuevos espacios en los que se le exhibiera —más que ser lugares para maravillarse y sorprenderse—, ordenaran y exhibieran los objetos para generar conocimiento e ilustración y, 3) desarrollar un espacio de regulación y observación del comportamiento público (Bennett, 1995: 24).

Los museos fueron tomando forma en este contexto. Cuando los “productos y espacios culturales que se hicieron públicos: en principio —solo en principio— cualquier persona que deseara asistir y pudiera pagar —en los casos en los que había un costo— tuvo la posibilidad de hacerlo, sin importar su pertenencia a institución, rango o grupo alguno” (Rosas Mantecón, 2017: 24). En efecto, en principio esto era viable, pero, en los hechos, existían horarios y días de visita reducidos y los asistentes debían exhibir cierto tipo de comportamientos. Por ejemplo, hacia 1758, las personas que aspiraban visitar el Museo Británico tenían que ofrecer sus credenciales en las oficinas y solo catorce días después podían recibir un boleto de admisión (Wittlin, 1949: 113). Desde esta temprana época actuaron las acciones y estrategias simbólicas que refuerzan la desigualdad: se *sobrevaloraron* las maneras de las nuevas élites en detrimento de las que exhibían los grupos subalternos, *legitimando* ciertos bienes culturales y no otros, estableciendo *fronteras* en las que se presentaban los intereses particulares de un grupo como si fueran universales, cuya satisfacción redundaba en el beneficio de toda la sociedad (Reygadas, 2008).

Los nuevos Estados-nación se conformaron como agentes en representación del pueblo, por lo que fueron estructurando a los museos en nombre de toda la sociedad desde el poder cultural, al confiscar y/o adquirir las colecciones privadas, allegarse de otras por mecanismos de expolio y mediante otras estrategias coercitivas. La construcción de estas *comunidades imaginadas* (Benedict, 1993) sustentaron parte de sus identidades en los museos, los símbolos patrios y otro tipo de recursos cívicos. A la par, los primeros museos públicos se convirtieron en una versión magnificada y distorsionada de la colección privada (Wittlin, 1949), continuando con el uso de tácticas que separaban y establecían fronteras al mantener las distancias sociales (Reygadas, 2008: 85): los edificios con magnificentes y largas escaleras, de techos altos con frescos alegóricos, los paneles de mármol y las tallas doradas eran incongruentes con una institución que alegaba servir a las personas en su deseo de aprender y de relajarse (Wittlin, 1949: 133).

Por tanto, en el periodo analizado, los mecanismos de la desigualdad que la refuerzan, *apropiación* y *exclusión*, actuaron a lo grande, ya fuera por medio de la acumulación de riquezas, el expolio, los botines de guerra, como por mecanismos de *expropiación* que impedían que las riquezas fluyeran hacia otros grupos (Reygadas, 2008). Con todo, en el carácter de un análisis dialéctico de la exclusión-inclusión, encontramos casos aislados de *restitución* y de *inclusión*. Tal fue el caso del Tratado de Viena (1815), mediante el cual Francia acordó devolver los objetos confiscados y extraídos de las colecciones reales a Bélgica, Italia, Austria y Alemania durante las campañas napoleónicas. Estas fueron utilizadas temporalmente para conformar el Museo de Napoleón, ubicado en el Louvre desde 1802 (Schubert, 2000: 20; Wittlin, 1949: 27). Este pacto apunta a la incipiente preocupación por regular la propiedad de los bienes culturales y la ilegalidad de los despojos.

En palabras de Silverman (2000:10), aunque los críticos del Museo Público Moderno reprochan sus estrategias por incluir a sectores más amplios de la sociedad y no solo a la burguesía, es posible aducir que estas tuvieron beneficios, tales como mayores interacciones entre clases, mejora en la vida de algunos individuos y familias y la expansión del público que atendía el museo. Por ello, estos esfuerzos no solo eran intentos condescendientes de enseñar a las clases bajas las maneras de la élite, que hacían poco por cambiar los privilegios de clase y las diferencias de poder.

Ahora bien, la hegemonía museal ha querido ver a la historia del museo en Occidente como predominantemente europea, y cuando más estadounidense, pero esta no es una historia completa si no consideramos los desarrollos en América Latina, e incluso, en África —aunque este ámbito queda

fuera de mi propio análisis—. El perfil hegemónico de estas instituciones también se construyó desde y con este otro punto de alteridad, creando las redes estructurantes de las desigualdades hoy presentes. De esta manera, en América Latina, los museos nacionales —establecidos a la par de las independencias y de la conformación de los países— integraron sus colecciones con estrategias similares de *explotación y expropiación*. Uno a uno se sucedieron fundaciones en Colombia (1824), Argentina (1813), Chile (1813), Brasil (1818) y México (1825) (Nascimento Junior et al., 2008). Como sus contrapartes europeas, se integraron a partir de colecciones precedentes, entre las que predominaron las *colecciones como medio para incentivar la curiosidad y la indagación* (Wittlin, 1949), ya que las élites criollas, los científicos y académicos tuvieron gran interés por el conocimiento, estudio y coleccionismo en sus territorios.

En México, la conformación de academias, gabinetes y expediciones proveyó materia prima para las incipientes instituciones museales. Con el decreto del presidente Guadalupe Victoria de 1825, la conservación de las antigüedades dio paso a la fundación del Museo Nacional (Morales Moreno, 1994: 36). Para Achim (2014), el primer medio siglo de su vida se conoce tan poco que ha dado lugar a especulaciones diversas, las que oscilan entre otorgarle el papel “de un espacio para imaginar la identidad de la nación mexicana” o ser tan solo un “ensayo algo malogrado hacia la construcción de un museo nacional”, de entenderlo como parte de los “dispositivos para disciplinar el gusto, la mirada y el patriotismo del público” a reparar en “que el amontonamiento de objetos y el hecho de que el Museo permaneciera cerrado tan a menudo no servían para educar” (2014: 72).

Si bien la transferencia de los modelos de museos europeos al contexto latinoamericano no es una simple copia,³⁰ sí podemos afirmar que en esta región se llevaron a cabo procesos similares de *apropiación y exclusión* en la construcción de desigualdades desde niveles individuales, pasando por los relacionales hasta los estructurales. No debemos olvidar que los sabios, los ilustrados, los académicos pertenecieron a élites poderosas y acomodadas. Sus medios económicos les permitieron coleccionar o dedicar tiempo al estudio o la contemplación y legitimar sus gustos. Quizá estas nuevas élites pudieron desmarcarse parcialmente de los mecanismos de la desigualdad ejercidos desde Europa, pero operaron estrategias similares en relación con otros grupos de sus

³⁰ Morales Moreno opina que “hay países poscoloniales con representaciones significativas como la creación de una cultura moderna de la ancestralidad que, en el caso de México, ha permitido mantener durante el siglo XX, un Estado Nación sólido” (2012: 216).

territorios, como fue la concentración de colecciones en las capitales y museos nacionales, apropiadas desde diversas regiones.

En el devenir descrito, en Europa y en América Latina, las colecciones privadas se abrieron al ámbito de la esfera pública con la posibilidad —más retórica que práctica— de un museo para todos. ¿Es viable hablar de algunas prácticas inclusivas? Más allá de los ejemplos provistos, todo lo contrario: durante esta etapa se cimentaron y reforzaron la serie de procesos y mecanismos que dotan de un perfil excluyente a los museos configurándolos como templos (Cameron, 2004) o como “altares a la patria” (Morales Moreno, 2000).

Primeras transformaciones (1870 - 1916)

El año con el que abro este periodo es indicativo del inicio de algunas transformaciones planteadas desde América, cuando en Estados Unidos se fundaron tres instituciones importantes: el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, el Museo de Bellas Artes en Boston y el Instituto de Arte en Chicago. Estos nacientes museos contaron con un enfoque más cívico que nacionalista, utilizaron fuentes de financiamiento procedentes de individuos y no del Estado, en un contexto mediado por el mercado. También cambiaron los enfoques curatoriales y el estilo de exhibición, del tipo cronológico hacia el de la síntesis con recreaciones en los llamados *period room*, incentivando su carácter didáctico. El interés de las nuevas clases acomodadas en ese país no fue solo ostentar la riqueza, sino aparecer como personas educadas interesadas en el arte y la cultura (Schubert, 2000: 39).

Mientras tanto en Europa, la situación en varios de sus museos no era muy buena. Las salas del Británico lucían con poco orden, no había un intento por mediar un encuentro entre los visitantes y las obras de arte, se asumía que quienes entraban sabían lo que buscaban. El antiguo modelo de *exclusión* basado en los protocolos reales y aristocráticos fue desplazado por el del conocimiento. Para el público no experto, los museos eran colecciones de curiosidades, con poca guía y ayuda para asimilar una aglomeración de elementos extraños y poco relacionados (Schubert, 2000).

Pero visitar un museo no solo requería —y aún requiere— de ciertas competencias de conocimiento, sino también de comportamiento. El Estado vio en el museo un instrumento de la gubernamentalización, esa “práctica social de sujetar a los individuos a través de mecanismos de poder que invocan una verdad” (Mörsch, 2015: 13), como la idea positiva de que el arte eleva el

espíritu y es universalmente benéfico para todos. Fue muy común que entre las funciones del Museo Público Moderno se adujera el “control” o la “civilización” de la población, de acuerdo con los parámetros de aquellos en el poder. Se trataba entonces de un espacio mediante el cual elevar el gusto popular de la población, disminuir su tendencia a las tabernas, incrementar su sobriedad y fomentar su inclinación hacia el trabajo, a fin de prevenir los motines y la sedición (Bennett, 1995: 21).

Estas ideas fueron transferidas desde el contexto inglés —planteadas por los reformadores británicos— a otras latitudes. En Estados Unidos, George Brown Goode —un conocido administrador de museos y educador— se refirió a los museos como “*passionless reformers*” (Brown, 1895, citado en Bennett, 1995: 21). Mientras que en México se discutió la forma en la que los museos podían fomentar la cultura moral “estrechando los lazos de la familia... y elevando el espíritu por la contemplación de las maravillas de la naturaleza o los prodigios del arte” (Pruneda, 1913, citado en Morales Moreno, 1994: 113).

Mientras tanto, en América Latina, las élites políticas y académicas continuaron conformando identidades homogéneas, constituyendo su propia versión de museos e historias nacionales. Como señalé antes, el Museo Nacional en México no tuvo una identidad clara en sus años de fundación (Achim, 2014); sin embargo, el decreto de creación del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia (1865), del emperador Maximiliano, le dio un nuevo impulso: se definió que sería auspiciado con fondos públicos y se destinó un presupuesto fijo para tal efecto. De acuerdo con Helión:

La visión liberal hizo sus primeros esfuerzos para ser incluyente y transformar, por la educación científica, a los pobladores de la nación. No se trataba de una institución dedicada en exclusiva a los especialistas, sino de un museo abierto al que cualquiera podía acudir como visitante. (2017: 8)

La retórica de un museo para todos continua presente; sin embargo, aunque en principio las puertas están “abiertas”, en realidad hay un público implícito “el destinatario ideal que las ofertas culturales imaginan y construyen desde su creación” (Rosas Mantecón, 2017: 27). Aunque cambiante en distintas épocas, ese destinatario ideal está sujeto a la serie de las disposiciones que median la participación cultural y la desigualdad: desde factores individuales hasta estructurantes, pasando por los relacionales (Reygadas, 2008). Por ello, hay que mirar estas aseveraciones con precaución, pues que “cualquiera pueda acudir” seguía siendo una buena intención en un contexto de bajos niveles educativos y alta desigualdad económica y social.

En este periodo, no todo apuntaba a los mecanismos que generan desigualdad, también surgieron estrategias que mediaron la relación exclusión-inclusión. Por ejemplo, se establecieron nuevos tipos de museos como los museos al aire libre en Estocolmo, Suecia (1891) (Wittlin, 1949: 138) —los cuales presentaron una identidad regional y diversificaron el tipo de bienes culturales a los que se brindaba atención— o como el museo social en Francia (1886), establecido con el fin de mejorar las condiciones de vida de las clases trabajadoras parisinas, francesas y extranjeras (Puebla, 2015: 12-16). Pero la aspiración en los museos de contar con igualdad, ya no solo en el acceso sino en la representatividad de sus colecciones (Bennett, 1995: 9), resultaba complicada. A pesar de que se diversificaron las colecciones, no se trataba de muestras representativas de la diversidad cultural, por lo que parecían cumplir solo dos funciones: actuar como expresiones del grupo en el poder —sobre todo del patriotismo— y ser un instrumento de investigación de una gran variedad de problemas científicos y, solo hasta cierto punto, actuar como espacios educativos (Wittlin, 1949: 147).

Con todo, el público potencial de los museos se vio beneficiado por la incorporación de la gratuidad de los espacios y horarios más extendidos que coincidían con la luz del día. En Estados Unidos, la introducción de los transportes automotores y sus avances promovió el desarrollo de nuevos espacios como las casas museo;³¹; además de que en ese país las tareas museales asociadas a la educación fueron tomando un alto perfil. Los cambios sociales y tecnológicos —como el adelanto en la movilidad— potenciaron las primeras acciones extramuros: las exposiciones itinerantes. Los trabajadores de museos de todo tipo vieron que las exposiciones podían instalarse casi en cualquier lugar, preferiblemente cerca de sus destinatarios meta (Silverman, 2000). Un caso pionero fue la creación del Departamento de Exposiciones Circulantes en el Museo del Sur de Kensington (1855) —actualmente Victoria y Albert Museum—, en Londres (Wittlin, 1949: 138). Al mismo tiempo, surgieron nuevas maneras de entender la relación de espacios expositivos con sus visitantes. El Museo de Ciencias de ese mismo país introdujo los primeros equipamientos interactivos, para una relación no pasiva con las exposiciones sino manipulando los componentes y probando ellos mismos los procesos mecánicos (1949: 138).

Es viable pensar que, en esta etapa, los museos comenzaron a democratizarse al hacer llegar sus acciones a más personas, pero, al mismo tiempo, las estrategias y acciones simbólicas ejercidas

³¹ En 1895, en Estados Unidos existían pocos automóviles y alrededor de 20 casas museos; en 1910, había 500,000 carros y 100 casas museos en las principales carreteras de ese país (Wittlin, 1949: 145).

durante el siglo precedente —aunados a los bajos niveles educativos de gran parte de la población— continuaron conformando una institución en la que no todos eran ni se sentían bienvenidos. Con el surgimiento y consolidación de la burguesía, los mecanismos de apropiación ya no eran tan evidentes por la vía de la fuerza, pero sus poderes económicos asociados siguieron operando la *explotación*: el flujo de las riquezas —no solo económicas, también el conocimiento— de un sector de la población a otro (Reygadas, 2008), incrementando las brechas económicas.

En México, la burocracia especializada en la cultura —desarrollada al amparo de la estabilidad y relativa calma del Porfiriato (1876 a 1910)— planteó las bases para una renovada identidad nacional. La sustentaron en la arqueología y el uso de la historia, en la proyección internacional en las Ferias Universales (Tenorio, 1998) y en la formalización del Museo Nacional con su “Museopatía” (Morales Moreno, 1994). Aquí, los “primeros museólogos mexicanos”, Jesús Galindo y Villa y Alfonso Pruneda, retomaron de los museos europeos y norteamericanos las ideas relativas a la formación de colecciones y de su papel en la construcción científica y patriótica del pasado (Morales Moreno, 2007: 43).

En su visión, los museos tenían una vocación educativa-instructiva. Su objeto era el de la “cultura general”, tenían como “finalidad suprema la más alta y noble de la educación y la instrucción de toda suerte de individuos de elevar el espíritu y moralizar a las masas...” (Galindo y Villa, 1921, antologado en Morales Moreno, 1994: 125 y 133). En línea con lo antes expresado, en estas ideas se reitera al museo como un instrumento del poder para la regulación del comportamiento, con ideas implícitas relativas al cambio cívico y la gubernamentalización. Se concibe a los ciudadanos en una incompletud ética cuya premisa es inculcarle un impulso a la perfección (Yúdice y Miller, 2004: 19). Con todo, aún dentro de estas modalidades de ejercicio del poder, observamos actitudes más sensibles hacia los públicos diversos y con necesidades específicas:

En general, los museos deben echar mano de cuantos recursos puedan para aumentar su esfera de acción educativa. Deben, por ejemplo, contribuir a la cultura de individuos en condiciones anormales, como los ciegos, que, no por eso, han de quedar fuera del movimiento de la educación. (Pruneda, 1913, antologado en Morales Moreno, 1994: 119)

Es verdad que no debemos olvidarnos de la categoría intelectual del público que concurre a los museos, generalmente. La observación descubre la manera como este público visita a nuestros institutos de exposición: casi siempre van a pasar el rato, a divertirse, a decir que ha visto el museo; y fija su atención, no en el carácter

ni en el fondo ni en la significación del ejemplar o el suelo intrínseco sino en la hermosura o la fealdad, las dimensiones o la formas, etc., y muy pocos leen las etiquetas o van a la esencia de la cuestión. (Galindo y Villa, 1921, antologado en Morales Moreno, 1994: 132)

Periodo de entre guerras y Segunda Guerra Mundial (1917 a 1945)

En la primera mitad del siglo XX, la situación de los museos en relación con la desigualdad no había cambiado. Por el contrario, los dos mecanismos principales que la refuerzan —*apropiación* y *exclusión*— seguían operando. En lo que toca a la primera son conocidas las actividades de expolio durante las dos guerras mundiales y la toma de botines que trasladaron bienes culturales de algunos países a otros. Además, en no pocos lugares, se ejerció un colonialismo interno que trasladó riquezas de un sector a otro para incrementar las colecciones de los museos nacionales y los de las grandes capitales.

En cuanto a la *exclusión*, si bien los museos siguieron construyendo y reforzando la serie de mecanismos que conformaron su carácter elitista, continuaron desarrollando las estrategias incluyentes planteadas incipientemente en el periodo anterior; por ejemplo, las exposiciones itinerantes. En países como Canadá, se intensificaron estos programas desde los años veinte y, en algunos museos de Estados Unidos, desde los treinta (Osborne, 1963: 58). El espacio que avanzó aún más la idea fue el Museum of Modern Art (MoMA). Con su creación en 1929 se impulsó un nuevo tipo de institución hasta ese momento inexistente. Durante los primeros diez años de existencia, su departamento de exposiciones internacionales —fundado justo después de la guerra— envió noventa y una exhibiciones a casi 1,400 ciudades en Estados Unidos (Schubert, 2000: 46). El MoMA innovó no solo en ese ámbito, también amplió su alcance con la creación de un departamento educativo central y la difusión a través de amplios programas de conferencias, visitas guiadas y publicación de catálogos (2000: 45-46). Si bien las exposiciones itinerantes fueron un medio por el cual extender las labores del museo, en muchas ocasiones, las colecciones viajaban a otros espacios establecidos, enfocándolas nuevamente hacia el público regular.

La intención de “hacer llegar” la cultura a sectores más amplios de la sociedad no solo provino de los museos, sino que se configuró de forma más amplia en incipientes políticas culturales y educativas al amparo de los movimientos populares. Por ejemplo, en México, José Vasconcelos planteó las Misiones Culturales como parte de la educación, con la función de mejorar profesionalmente a los maestros rurales y promover el progreso material de la comunidad; su lema era: “Llevar cultura y

progreso a las comunidades”. Si dedico un espacio aquí a este programa es porque, en no pocas ocasiones, se le aduce como antecedente de estrategias de *Acción Cultural Extramuros* planteadas con posteridad.

Los trabajos comenzaron en 1923, las Misiones estaban integradas por equipos multidisciplinarios para cubrir temas como higiene y sanidad, pequeñas industrias, economía doméstica, prácticas agrícolas y música (Lazarín Miranda, 1996). En esta concepción, la cultura se entendía en su acepción ligada a los hábitos y la higiene y no a la que la relaciona con los registros estéticos o identitarios. Hacia 1932, las Misiones se incorporaron a las Escuelas Regionales Campesinas y se volvieron fijas, pero durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), se les restituyó su carácter ambulante. Para 1938, se clausuraron porque fueron consideradas “focos de fermento ideológico” y, en 1942, volvieron a la vida, perdiendo su carácter original móvil para convertirse en Centros de Extensión para el desarrollo de la comunidad (Gamboa Herrera, 2009: 42). En ese mismo gobierno, se conformaron los primeros museos escolares y se promovieron concepciones museográficas con elementos visuales basados en el código internacional —inspiradas en el trabajo de Otto Neurath— que fueron adecuados a la tradición gráfica nacional (Reyes Palma, 1987: 27).

En España, hubo una iniciativa similar durante la Segunda República (1931-1939). Ramón Gaya estructuró misiones pedagógicas (1931-1936), configurando un museo ambulante para viajar por diferentes poblados en el interior: el “Museo del Pueblo”, conformado por catorce copias de obras seleccionadas del Museo del Prado comisionadas a jóvenes copistas. En su carácter circulante, las personas a cargo lo trasladaban y se encargaban de buscar un espacio disponible para su exhibición, generalmente un salón de actos o una escuela. El propósito era “llevar a las gentes, el aliento del progreso”, ya que los campesinos “tienen derecho a disfrutar de la cultura” (Dennis, 2011: 16). De acuerdo con los informes escritos por los misioneros a su regreso a Madrid, la iniciativa tuvo una “acogida entusiasta” (2011: 24). Al igual que las Misiones Culturales en México, estas experiencias no han sido estudiadas a profundidad.

Detrás de las misiones y de otras estrategias similares que buscan “llevar la cultura” al pueblo, está el Estado instrumentando proyectos culturales que considera de “calidad”, bajo parámetros del paradigma de la política cultural de la *excelencia*. En este, las ofertas culturales se basan en las decisiones tomadas por los programadores o los críticos, de acuerdo con sus supuestas habilidades para identificar las cualidades “positivas” de las iniciativas, muchas veces poseedoras de complejos

códigos de acceso, resultando en criterios autorreferenciales (Bonet y Négrier, 2018). Al mismo tiempo operaban estrategias de la *democratización cultural* para hacer llegar estos servicios a tantas personas como fuera posible (Bonet y Négrier, 2018). Observamos que se entiende a la cultura como algo portable y transferible, de lo que carecen las comunidades; esto supone que la educación actúa como proyecto misionero [y evangelizador] de la burguesía culta (Mörsch, 2015: 20).

En México, el periodo posrevolucionario fomentó la institucionalización de la cultura, heredera de gran parte de la experiencia de los cuadros porfiristas. Con la fundación de instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1947), desplantó una sólida política cultural a nivel nacional e incluso a nivel internacional.³² Entonces se fortalecieron los mecanismos de financiamiento estatal y la conformación de lo que sería el futuro sistema de museos, extendido en todo el país.

Al amparo de estos institutos, el sistema de financiamiento y selección estatal implicó una valoración diferencial para distintos bienes, sobrevalorando y legitimando algunas, demeritando otras. La arqueología monumental tomó un lugar predominante y, aunque el indigenismo tuvo un papel relevante en la revaloración del pasado, se retomó como una forma para integrar “la trama imaginaria de lo mexicano... a través de la exaltación de la ancestralidad de los aztecas y en consecuencia un dominio de la Ciudad de México sobre el resto del país” (Morales Moreno, 2007: 36). El tan característico centralismo continuó operando estrategias de *explotación* y *apropiación*, como el despojo y transferencia de los bienes culturales para continuar engrosando las colecciones de los museos nacionales. Pero, al menos, el espíritu de la educación popular atrajo ideas sobre la participación de la sociedad en la educación y la cultura (Reyes Palma, 1987), al mismo tiempo que inició la formación de cuadros profesionales en materia de museos, un tanto desapegados de la élite porfiriana, que, con bases en esa misma educación popular, comenzaron a acceder a puestos estratégicos.

De la posguerra (1946) a la primavera de 1968

Concluida la Segunda Guerra Mundial, en Europa, el énfasis se dirigió a la reconstrucción, la salud y la educación, por lo que los museos quedaron a su suerte y eran percibidos como bastiones

³² Aunque Bonet y Négrier (2018) sitúan el surgimiento del paradigma de la *excelencia* en la época inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, tomando como referencia el establecimiento del Ministerio de Cultura francés (1953), considero que sus rasgos están presentes en la administración de la cultura en México.

fuera de moda, de valores y aspiraciones burguesas, políticamente oportunistas y anclados en el pasado (Schubert, 2000: 53). Pero la guerra también dejó grandes preocupaciones en los países en materia de derechos humanos —incluidos los derechos culturales— y por la protección del patrimonio cultural. Por ello, tras la instauración de la Organización de las Naciones Unidas, en 1946, se promulgó la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Naciones Unidas, s.f.), se creó la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y, a la par, el Consejo Internacional de Museos (ICOM), como una asociación de profesionales en este ámbito.

Estos organismos internacionales sentaron las bases de relaciones un poco más equitativas entre países, no libres de asimetrías pero que, al menos, comenzaron a prefigurar una ética en el sector. Para este tiempo, la mayoría de las grandes colecciones públicas en los museos estaban conformadas, pero el coleccionismo privado seguía ligado a las formas de *explotación* asociadas con la concentración de riqueza en pocas manos, reforzada por la *apropiación* que siguió operando bajo nuevas formas. Entre ellas, el tráfico ilícito de bienes culturales, toda vez que la mayoría de los países ya contaba con leyes para su protección y gran cantidad de candados a su tránsito libre.

Luego de muchos años de desarrollo e imbricación de la desigualdad en la participación cultural y en los museos, en este periodo, se adoptaron cada vez más estrategias para contrarrestarla, principalmente mediante la *inclusión*, pero poco a poco también por medio de la *restitución*. La diversificación en temáticas y modalidades de museos continuó; por ejemplo, surgieron los museos al aire libre de la tradición francesa —tomados del modelo sueco— (de la Rocha Mille, 2011). También se desencadenaron una serie de acciones encaminadas a visibilizar estas instituciones y a hacerlas más accesibles a la población general, como fue la Campaña Internacional de Museos, impulsada por la UNESCO en 1956; la creación de un comité *ad hoc* en el ICOM, encargado de atraer a todo tipo de públicos (Azor, 2015), y la organización de seminarios regionales en los que el tema educativo ocupó un lugar principal para apuntar “cada vez con mayor contundencia el aporte que los museos podrían hacer a la sociedad” (Rivière, 1958: Preámbulo).

Aunque las exposiciones temporales e itinerantes se venían consolidando, se consideró que el “beneficio” era solo para los públicos visitantes —aquellos que cruzaban las puertas del museo y entraban en sus instalaciones—, por lo que se hizo un llamado explícito a explorar las ventajas de los museos móviles: “el tiempo llegó para que el museo vaya afuera hacia la gente, actualmente no

es una paradoja decir que es más fácil que el museo vaya a la gente a que la gente venga al museo” (Beer, 1952: 1). La idea fue diseminar su conocimiento hacia los habitantes que no visitaban las sedes establecidas, con el propósito de educarles y de fomentar cambios positivos (Rivière, 1958). Para ello, se adoptarían exposiciones en autobuses e incluso barcos, como el “museo flotante” propuesto para la región amazónica:

Un grupo de misión circularía en barco por los ríos en la región interesada, y presentaría en las escalas una película y una exposición. **El principal objeto de estas presentaciones consistirá en hacer que la gente tuviera conciencia de la región en que vive y favorecer su integración social.** Con este fin tratarían de poner de relieve ciertas características de la región y abrirían unas perspectivas sobre el resto de América y sobre el mundo en general. Otro de los objetivos perseguidos consistiría en preparar a la población para que acogiera mejor los consejos y los tratamientos de la medicina científica. Se demostraría su acción benéfica sobre la salud en circunstancias particularmente impresionantes y comparándolas con los efectos de la negligencia, de la rutina y de la superstición. Se trataría, por último, de difundir ciertas nociones sobre la naturaleza, las modalidades y las consecuencias del trabajo de explotación de los recursos vegetales más importantes a que se dedica la parte laboriosa de la población: y ello para tratar de mejorar, en lo posible, las condiciones técnicas y psicológicas de este trabajo. (Rivière, 1958: 41)

Ideas similares constituyeron el trasfondo del programa del servicio de exposiciones sueco Riksställningar, en 1965, con el objetivo de viajar por todo el país y ayudar a la justicia social promoviendo la salud y el bienestar (Silverman, 2010: 12). Resulta interesante notar cómo es que las estrategias no se desapegaban de las ideas morales y de superioridad de conocimientos de ciertos grupos sobre otros y de la delgada línea que separa las tareas educativas de las actitudes paternalistas e integracionistas, como discutiré más adelante.

La década de los sesenta fue una de total revolución, cambio y protesta. En el ámbito social, político y cultural, muchas voces pugnaron por derribar barreras de todo tipo, por enfrentar los discursos autoritarios y por perseguir una mayor igualdad. En el sector de los museos, las críticas externas —pero también el desarrollo de profesionales con nuevas visiones— fueron transformando el escenario, ya que los museos enfrentaron las presiones de una sociedad cada vez más activa que les demandaba mayor apertura (Crooke, 2015). Ya no se trataba tan solo de los museos “concediendo” la inclusión o contrarrestando la exclusión, sino atendiendo las demandas y transformaciones sociales con los retos que esto les imponía.

En tanto esto sucedía, en México, la diversificación y expansión de los museos siguió su marcha. La investigación en antropología e historia proveía al Estado de más colecciones, consolidando su acción en materia de cultura, mediante una mayor interrelación entre la educación y la cultura a través del trabajo de sus dos institutos, INAH e INBA, al amparo de la SEP. La creación del primer Departamento de Acción Educativa dentro del INAH, en 1952, amplió las posibilidades de ese binomio con el paulatino establecimiento y crecimiento de la visita escolar a museos (Vallejo Bernal, 2003). En otros países, el surgimiento y posicionamiento de los departamentos educativos también inclinó la balanza hacia los visitantes³³ y, como vimos, fueron los años en los que se desplantó más claramente el interés por conocerlos.

La UNESCO continuó impulsando seminarios regionales. En el realizado en México, *El Museo como Centro Cultural de la Comunidad* (1962),³⁴ se planteó con claridad la idea sobre la heterogeneidad de los públicos y se asumió explícitamente que las exposiciones debían estar enfocadas a las necesidades de la población a la que se dirigían:

Para que un museo se convierta en centro cultural de la comunidad, sus actividades deben planearse de manera que coincidan con las necesidades locales, regionales o nacionales de la comunidad donde tengan su origen, por lo que, deben existir exposiciones atrayentes que utilicen estrategias como los efectos sonoros o el sentido del tacto, autocrítica por medio de la evaluación continua, y publicidad. (UNESCO, 1963: 11)

Esta reunión tuvo mucha influencia en las ideas que conformaron la estructura, forma y propuestas del nuevo Museo Nacional de Antropología en el Bosque de Chapultepec, inaugurado dos años después. Si la retórica de ese museo introdujo discursos de *restitución* y de *inclusión*, en los hechos siguieron operando estrategias de *apropiación* y *exclusión*. Para conformar el nuevo museo se realizaron múltiples campañas de investigación en los estados de la República, con la idea de traer las mejores colecciones a este nuevo recinto. Muchos de estos traslados se sintieron como despojos en las comunidades de origen,³⁵ un asunto de no fácil resolución.

³³ Una buena fuente informativa son los boletines publicados por el Comité de Educación y Acción Cultural (CECA) del ICOM, a partir de 1971. Ver: <http://network.icom.museum/ceca/publications/icom-education/>

³⁴ La UNESCO y México tuvieron una historia compartida y fuertes relaciones al inicio de su desarrollo (Sanz y Tejada, 2016), ello explica el protagonismo de los profesionales de museos mexicanos en el seno de esta organización y del ICOM.

³⁵ La anécdota más conocida es el traslado de la escultura conocida como Tláloc, episodio retratado en el documental *La Piedra Ausente* (Lerner y Rozental, 2012).

En la línea difusa trazada para dividir este periodo del siguiente, en Estados Unidos, surgió un proyecto paradigmático: el Museo del Barrio de Anacostia, instituido a fines de los años sesentas en uno de los barrios más pobres y excluidos en la ciudad de Washington. Ahí, el Instituto Smitshoniano construyó una unidad desconcentrada del conjunto de museos del primer cuadro de esa ciudad, buscando atacar la exclusión que sufrían los habitantes afroamericanos de ese barrio (Kinard, 1985). La experiencia fue difundida ampliamente en reuniones del ICOM y tomada como modelo para otros planteamientos experimentales, incluyendo La Casa del Museo, iniciando la configuración de prácticas tendientes a demostrar la habilidad del museo para empoderar a los habitantes de las comunidades, involucrase con sus diversos grupos y buscar la solución de sus problemas (Silverman, 2000).

Nuevas museologías (1968 a los noventa)

Trazar la historia reciente de la relación museos y desigualdad de manera detallada resulta muy complicado por los acelerados cambios culturales, políticos y sociales de este tiempo. Por ello, el último periodo aquí presentado va de 1968 a los noventa, ya que a partir de este momento la sociedad experimentó nuevos y acelerados cambios derivados, en parte, del uso cada vez más general de las nuevas tecnologías. Eventos como la caída del muro de Berlín, en 1989, y el fin de la Unión Soviética, en 1991 —y con ello de la Guerra Fría—, establecieron nuevos parámetros en las relaciones internacionales. En México, el inminente fin del régimen político del Partido Revolucionario Institucional y el cambio del poder en el año 2000 también produjeron importantes cambios en el país.

En el lapso aquí abordado, las prácticas de *apropiación* y *exclusión* que se venían desarrollando se mantuvieron, reforzadas por su relación con otros niveles y aspectos de la desigualdad educativa, de ingresos y la competencia con otros ámbitos de entretenimiento. Desde las políticas culturales, el financiamiento diferencial también creó una distribución desigual de los equipamientos culturales y de los recursos asignados (Rosas Mantecón, 2007), aspecto que contribuyó a las desigualdades en el nivel estructural (Cfr. Reygadas, 2008).

El estudio de públicos de Bourdieu y Darbel en los museos de arte en Europa, antes referido, sentó una base sólida para comprender la exclusión ejercida por ciertas clases sociales que buscan distinguirse del resto mediante la adquisición y consumo de obras de arte, la asistencia a museos y

otro tipo de eventos de cultura legitimada. Como parte de la *expropiación* y de la *exclusión* — mecanismos que refuerzan la desigualdad—, se trata de procesos mediante los cuales un grupo mantiene el acceso privilegiado a un recurso y excluye a los que no pertenecen a ese grupo (Reygadas, 2008).

Si la función de la cultura y el amor al arte es la marca de la elección que aparta, como mediante una barrera invisible e infranqueable, a quienes no han recibido esta gracia, es comprensible que los museos traicionen, en los menores detalles de su morfología y organización, su función verdadera, que consiste en reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de exclusión. (Bourdieu et al., 2004; 176)

A pesar de esto, también fue durante este tiempo cuando la balanza se inclinó hacia otras estrategias y acciones de *restitución e inclusión*, generadas por cambios internos en el museo y del entorno social, como fueron la expansión del turismo y los medios de comunicación masiva, el acceso de nuevos sectores a la educación superior o al conocimiento artístico (García Canclini, 1987: 51). En este escenario, se desataron críticas y discusiones sobre la autodeterminación, la autorrepresentación y la restitución de bienes culturales a algunas comunidades de origen (Karp, Lavine, y Rockefeller Foundation, 1991). Como parte de estos movimientos, surgieron nuevas propuestas museales, entre otras: el ya mencionado Museo del Barrio en Estados Unidos (Kinard, 1985), los ecomuseos en Francia y Canadá (Varine-Bohan de, 2008)³⁶ y los museos comunitarios en México (DESEMEC, 1989; Camarena Ocampo et al., 2016).

Paralelamente, las conferencias generales del ICOM continuaron como espacios de disputa y discusión desde donde se propusieron ideas para cuestionar al museo hegemónico. Estas críticas y desarrollos se etiquetan erróneamente bajo la idea genérica de *Nueva Museología*, lo que conduce a perder matices regionales y temporales (Brulon, 2015). Realmente, esta denominación no se adoptó explícitamente sino hasta 1985, con la fundación del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), en Lisboa, Portugal.³⁷ A partir de entonces, mucho se ha discutido sobre los aportes de este movimiento, su vigencia y sus alcances (Santos, P. A., 2010).

³⁶ El tema de los ecomuseos y museos al aire libre rebasa por mucho el ámbito de esta investigación. Me interesa señalarlos porque sus características y formas de actuación se asemejan a La Casa del Museo, por lo que existe el riesgo de confundirla con un ecomuseo. Los paralelismos radican en que en ambos casos se buscaron nuevos escenarios de actuación, se instó a la participación, tratando de fomentar el cambio. Sin embargo, los ecomuseos no son extensiones de museos establecidos, sino células propias desarrolladas a instancias de organismos públicos o a petición de las comunidades en donde se insertan, convirtiéndose en unidades museales por sí mismas.

³⁷ La información sobre este movimiento se puede consultar aquí: <http://www.minom-icom.net/about-us>

En todas estas propuestas subyace la idea de instituciones más inclusivas. El precepto explícito de que el museo debe estar “al servicio de la sociedad” y la glosa que incluye esta frase en la definición oficial del ICOM se incorporó a partir de la IX Conferencia General (ICOM, 1972). La propuesta de un *Museo Integral* y de una participación amplia de la sociedad fue desarrollada en la *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo* (Nascimento Jr. et al., 2012).³⁸ Ambas reuniones tuvieron un fuerte impacto y son el punto de partida del proyecto que analizo en esta investigación.

Volviendo al contexto mexicano, tras el movimiento estudiantil del 68, el gobierno en turno apoyó la educación activa y abierta para buscar reconciliarse con la sociedad civil, por lo tanto, trajo de vuelta la vieja idea del museo escolar (Reyes Palma, 1987). Al amparo del INAH, el país asistió a la formulación de nuevas propuestas museales cuando se plantearon proyectos vanguardistas (Ver 4.1.1) enmarcados en la “tercera vertiente de la museología mexicana”: la participativa (Pérez Ruiz, 2008), instando a procesos de *restitución e inclusión*. 1968 marcó el inicio:

del resquebrajamiento del nacionalismo museográfico por la crisis de la legitimidad académica, cuando tiene lugar una crítica contra el indigenismo y sus escaparates museográficos, así como por la escisión entre lo arqueológico y lo etnográfico, expresado en la división de la disposición de las colecciones en el Museo Nacional de Antropología. (Morales Moreno, 2007: 36)

En la etapa que estoy abordando, aunque se vivieron reiterados escenarios de *apropiación y explotación*, los cambios y demandas sociales sentaron las bases para un nuevo paradigma de política cultural: la *democracia cultural*, como alternativa a los previos de la *excelencia* y la *democratización cultural*. En la *democracia cultural*, existe la posibilidad de que cada grupo social obtenga reconocimiento de sus propias prácticas culturales, consideradas ilegítimas bajo los otros dos paradigmas o que no generan ganancias en el sistema económico. Asume que no hay un producto cultural o expresión coherente y jerárquicamente superior que sea necesario transmitir de una forma amplia en una masa indiferenciada de ciudadanos (Bonet y Négrier, 2018: 66). Con todo, los paradigmas de política cultural no han sido superados, sino que, actualmente, se

³⁸ En los países latinoamericanos del Cono Sur, los golpes de Estado oscurecieron totalmente las aportaciones de la Mesa Redonda. No fue sino décadas después que los profesionales de los museos las retomaron en el marco de la reunión *La Misión del Museo en Latinoamérica Hoy: Nuevos Retos*, realizada en Caracas, Venezuela, en 1992.

sobreponen, llegando a interactuar con uno más reciente, en el que no entraré en detalle por exceder los límites temporales de este análisis: la *economía cultural*.

Finalmente, para este periodo es importante subrayar el surgimiento de los discursos y prácticas enfocados a la accesibilidad. Aunque en los campos del diseño y la arquitectura se comenzaron a plantear avances para la inclusión de personas con discapacidad desde fines de los años sesentas,³⁹ en el sector de los museos la discusión fue más tardía. Solo hasta 1981, la revista *Museum* dedicó un número al tema: *Museums and disabled persons* (UNESCO, 1981). Después iniciaron las discusiones sobre el desafío de integrar a las personas con discapacidad como “un auténtico deber moral” de los museos y no como una cuestión de caridad cultural (Espinosa Ruiz et al., 2013). Estos discursos y prácticas permearon en el ámbito profesional cuando la Asociación Americana de Museos publicó el reporte *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums* (American Association of Museums, 1992). En esta materia, México se rezagó; fue hasta 2006 cuando tuvo lugar la Convención de los Derechos para las Personas con Discapacidad y hasta 2011 cuando algunas instituciones museales integraron la Red de Museos y Espacios Culturales para la Atención de Personas con Discapacidad.⁴⁰

En el desarrollo de la relación museos y desigualdad aquí presentada, la escalada en la retórica sobre su función social y sus aportes a la transformación de la sociedad son muy sugerentes. Aunque las demandas por el cambio y la reforma han estado presentes desde el surgimiento del Museo Público Moderno (Bennett, 1995), de acuerdo con Weil (2002: 34), fue en tiempos recientes, y tan solo en tres décadas, cuando lo que el museo podía ofrecer al público pasó de ser un mero lugar de esparcimiento y refresco⁴¹ —el museo como una bebida carbonatada— a ser un espacio educativo —el museo como lugar para el aprendizaje informal— y a nada menos que ser un espacio de empoderamiento comunitario —el museo como instrumento del cambio social—.

³⁹ En 1968, Susanne Koefoed diseñó el símbolo de accesibilidad, mientras que, en 1974, tuvo lugar la reunión del Grupo de Expertos sobre el Diseño Libre de Barreras Arquitectónicas, en Nueva York (Ingrid Gómez, educadora en museos, comunicación personal).

⁴⁰ Su página de internet presenta los antecedentes de la red e información de sus programas e integrantes. Ver: <http://data.indepedi.cdmx.gob.mx/museos.html>

⁴¹ El autor refiere la palabra *refreshment* en el sentido de ser una bebida refrescante, algo que el museo podía ofrecer y el público simplemente tomar como prescripción.

1.1.3 Contradicciones y tensiones y posibles soluciones

Como mostré en el apartado anterior, la relación entre la participación cultural, los museos y la desigualdad es más profunda y compleja de lo que solemos pensar, por lo que no puede ser fácilmente resuelta. No obstante, desde las políticas culturales e institucionales y en las prácticas museales, se han puesto en marcha distintas estrategias para abordar al ámbito de quienes no participan y para trabajar la inherente tensión inclusión-exclusión, no libre de contradicciones, ¿cuáles han sido las “soluciones” propuestas?

a. Desarrollo de públicos (*Audience development*)

Se trata de un área muy amplia de acciones que comenzó a desplegarse en los años ochenta, primero, desde enfoques puramente mercadológico de “fidelización” de públicos,⁴² para luego mudar a otros más amplios, puestos en marcha para profundizar, fortalecer y ampliar la relación con los diferentes públicos de las instituciones culturales. De acuerdo con Ayala et al. (2019), se trata del proceso de hacer accesibles las artes de manera amplia para alcanzar a nuevos públicos y mantener relaciones sostenidas con ellos. El *Desarrollo de públicos* no está libre de críticas. Ballantyne y Uzzell (2011) nos previenen sobre este enfoque que, desde su punto de vista, ha buscado atraer a más y más visitantes. ¿La intención del desarrollo de nuevos públicos es la inclusión social o, más bien, busca llenar las taquillas para tener más fondos que financien las actividades del museo? Para Janes (2009: 167), uno de los principales retos, y posible patología en los museos, es la preocupación por las ganancias y las estadísticas de visita como medidas de su valor.

El *Desarrollo de públicos* incluye una amplia gama de actividades puestas en marcha para ampliar y diversificar los públicos de la cultura y las artes. Entre las estrategias utilizadas están: la mercadotecnia extendida, el cultivo del gusto, la educación artística y el *outreach* (Kawashima, 2006). En otra clasificación, Ayala et al. (2019) ubican una serie de acciones más extensa: las relacionadas a vincularse con el público —*community engagement* (vinculación comunitaria), estrategias participativas y estudios de público—, las concernientes a las funciones del museo —estrategias comunicativas, educativas y mercadológicas— y otras de forma híbrida —profesionalización del personal y uso ambientes tecnológicos y digitales—. Adicionalmente, otras

⁴² Una visión reciente del desarrollo de públicos la mira desde una perspectiva más amplia que incluye las estrategias arriba señaladas e, incluso, al área de los estudios de público como una estrategia en la creación y desarrollo de públicos (Ayala et al., 2019). Otra postura crítica se encuentra en Schmilchuk (2018).

actividades se enfocan a la diversificación de la programación en las sedes, para atender a una mayor diversidad de visitantes, estableciendo exposiciones temporales o programas educativos, que apelan a segmentos más amplios: migrantes, comunidades afroamericanas y otros sectores minoritarios (Karp, 1992).

b. Acciones extramuros

Se trata de actividades realizadas fuera de las instalaciones de las instituciones que las promueven. Aunque los autores arriba citados las ubican como parte del rubro anterior —bajo la denominación de *outreach* o vinculación—, desde mi punto de vista, comprenden un conjunto de actividades con características propias que trasciende la idea de “crear” y “desarrollar” públicos; además, como mostraré en la siguiente sección, estas prácticas y sus preceptos anteceden a las instrumentadas como parte del *Desarrollo de públicos* a partir de los años ochenta.

Como parte de las acciones extramuros, permanece el uso de exposiciones móviles o itinerantes, transportadas en trenes, tráileres, autobuses, barcos, que son, en sí mismos, el contenedor expositivo, o bien aquellas promovidas en espacios no tradicionales como parques, plazas públicas o centros comerciales. Además, tenemos las relativas a la vinculación con personas excluidas: actividades puntuales fuera del museo en los lugares de interés; por ejemplo, las visitas de personal del museo a cárceles, hospitales u otros centros de servicio social, a los que llevan presentaciones o talleres (Silverman, 2010). También, aunque en menor medida, la vinculación con ciertos sectores desfavorecidos cuando ellos acuden a los museos en busca de apoyo (Pérez Ruíz, 1995; Barrett, 2011; Crooke, 2015). Finalmente, las intervenciones y/o colaboraciones descentralizadas de mediano o largo plazo a las que caracterizo como *Acción Cultural Extramuros*, idea que desarrollaré a profundidad en el siguiente apartado.

Las estrategias realizadas al amparo del *Desarrollo de públicos*, tanto como las acciones extramuros, se ubican en diferentes niveles de articulación —mayores, menores o nulos— con políticas establecidas, ya sean **estatales** —ver, por ejemplo, el caso inglés (RCMG, 2002) o la política en museos españoles (MECD, 2014)—, **institucionales** (Cleveland Museum of Art, 2017) o las derivadas de **estándares profesionales** (American Association of Museums, 1992; American Alliance of Museums, 2018). Al mismo tiempo, se enmarcan y/o adoptan preceptos de los distintos paradigmas de política cultural ya mencionados (Bonet y Négrier, 2018).

La mayoría de estos esfuerzos se posicionan dentro de los discursos de inclusión social y acceso, pero sin abordar las contradicciones y tensiones que ello genera, pues muchas veces se deja de lado la agencia, intereses y posturas que tienen las personas que no asisten a los espacios de la cultura y el arte institucionalizados. Para Kawashima (2006), hablar de *acceso* sugiere que existe algo de valor universal al que todos tenemos derecho y del cual debemos beneficiarnos. Como mostré, el contenido de lo que se valora ha sido construido desde las élites y el poder. Cuando se busca que amplios sectores se “beneficien” de lo que estos sectores han considerado como valioso, se corre el peligro de adoptar posturas paternalistas.

El problema, nos dice Landkammer (2015: 22), es que, si uno critica el paternalismo, la otra opción es negarse al imperativo de la inclusión y quedarse con el público que viene por propia motivación, pero ello significa perpetuar la exclusión. Idea que va en línea con lo planteado por Mörsch (2015), quien ve en la postura paternalista de los proyectos educativos dirigidos a grupos calificados como distanciados de la cultura y las artes, una dimensión disciplinaria y un proyecto “misionario” de la alta burguesía. Pero, una vez más, cuando estos proyectos se dirigen únicamente a quienes desean participar, las instituciones contribuyen a perpetuar las desigualdades.

No hay solución posible, indica Mörsch, sino trabajar en la ambigüedad y desmontar colaborativamente las relaciones de poder y los supuestos desde los que se parte, junto con los colectivos implicados. Para referirse a estas ambigüedades, Landkammer retoma la idea del *doble vínculo* de Gayatri Spivak: “Cuando nos encontramos en la posición de sujeto con dos decisiones determinadas, ambas correctas (o ambas equivocadas), de las cuales una anula a la otra, estamos en una aporía, que por definición no se puede cruzar” (2015: 22). Fomentar el paternalismo y, a la vez, renunciar al combate a la desigualdad es un ejemplo de “ambas equivocadas”, pero se debe actuar en ese doble vínculo mediante prácticas colaborativas que no lo anulan, pero lo desplazan hacia otros espacios de exploración y negociación, indica la educadora.

Al pensar que la cultura debe ser accesible se derivan otra serie de tensiones. Por ejemplo, se piensa simplistamente que, al remover las barreras que median entre los “no-públicos” y las instituciones, los segmentos no representados acudirán (Kawashima, 2006). Pero este enfoque de barreras⁴³ —

⁴³ Existen diferentes clasificaciones de las barreras. Por ejemplo: la geografía y el costo; la edad, el género, las condiciones de salud; la percepción del público implícito; las barreras simbólicas, o el *capital cultural* (Rosas Mantecón, 2019). Las barreras físicas, económicas, sociales, psicológicas, sociopolíticas (UNESCO, 2014), o las

uno de los más utilizados— ha sido criticado por su carácter “integracionistas”, por requerir que los participantes cambien para adaptarse a las instituciones, privilegiando el conocimiento y las prácticas dominantes y patologizando a los demás (Dawson, 2014: 3). En el mismo sentido, Kawashima (2006) nos recuerda la compleja relación existente entre las habilidades de consumo, el *capital cultural*, la distinción de clase y la cultura como instrumento de legitimación y desigualdad. Plantea que adquirir las habilidades o el *capital cultural* necesario para disfrutar de las ofertas es una empresa de largo plazo, que pocas veces logran paliar las estrategias de *Desarrollo de públicos*; al mismo tiempo, dado que la cultura es utilizada por las clases privilegiadas para distinguirse de los demás sectores, cuando los nuevos públicos acceden al *mainstream*, los públicos originales se mueven a otras esferas que continúan siendo excluyentes.

El análisis de Bennett (1995) no solo coincide en apuntar este tipo de contradicciones, sino que las ubica históricamente en el desarrollo del Museo Público de la Modernidad. Para este autor, desde el inicio, los museos han enfrentado demandas irresolubles pues se fundamentan en contradicciones de fondo. Por un lado, está el llamado a la igualdad de acceso, que presenta una disonancia entre la retórica democrática (inclusión) y la reforma de los modales públicos (exclusión), con la idea de un efecto civilizatorio del arte, pacificador de las tensiones políticas y sociales, dice Landkammer (2015: 22). Por otro lado, se convoca a la igualdad representativa, en donde actúa una disonancia entre el principio de universalidad —aspiración a que los museos representen adecuadamente la amplia gama de los grupos humanos— (inclusión) y la parcialidad de la selección (exclusión). No debiera ser una opción para los museos y su personal dar la espalda a estas contradicciones. Si bien estas instituciones no crearon las desigualdades, no debieran perpetuarlas.

1.2 Marco analítico

En la primera parte de este capítulo me avoqué a mostrar el contexto en el que se ubica la discusión para responder dos cuestionamientos: si los públicos y los llamados “no-públicos” son ámbitos separados, y desde dónde y cómo se ha explicado la no participación cultural. También presenté un bosquejo histórico de la relación entre museos y desigualdad, en el que cuantitativa y cualitativamente estas instituciones desplegaron estrategias apegadas mayoritariamente a los

físicas, de acceso personal, de coste, de tiempo y horarios, de producto, de interés personal, de comprensión y socialización y de información (LPPM, 2012: 24).

mecanismos que refuerzan las desigualdades y menos a los que la contrarrestan, entre otras las acciones extramuros.

En esta segunda parte, expongo el marco analítico con el que me aproximé a un caso específico de *Acción Cultural Extramuros* (AC-ExM). Este se derivó de un constante ir y venir entre las fuentes, los datos y las teorías, un proceso que puede contextualizarse como teorización anclada: la construcción de una teoría a partir de los datos (Raymond, 2005) o como parte de un ciclo hermenéutico, enlazando la recolección de datos con las lecturas y análisis teóricos (Hakamies, 2017). Al entender a la AC-ExM como parte de las políticas culturales públicas para trabajar la tensión exclusión-inclusión, fue necesario analizar el qué, quién, cómo y para qué dirigen sus discursos, presupuestos y prácticas (Nivón, 2006), aspectos que despliego en los siguientes capítulos. Pero entonces ¿qué es la *Acción Cultural Extramuros*?, ¿cómo podemos comprender sus resultados?, ¿es posible hacerlo en el largo plazo?, ¿cómo mirar la participación cultural más allá del acceso y el consumo? Y para analizar sus prácticas ¿de qué hablamos?, ¿qué características particulares le impone el contexto museal?

1.2.1 La Acción Cultural Extramuros

Señalé anteriormente que, dentro de la gama de actividades realizadas por las instituciones culturales para trabajar el combate a la desigualdad —con la inminente tensión entre exclusión-inclusión que conllevan—, existe una serie de tareas realizadas fuera de los equipamientos culturales establecidos, cuya finalidad es alcanzar a públicos más diversos con perfiles no tradicionales: la *Acción Cultural Extramuros* (AC-ExM). Se trata de una estrategia compleja que busca trascender las intervenciones puntuales que suponen la vinculación o el *outreach*, los cuales abarcan esfuerzos para incrementar la disponibilidad y la utilización de algún servicio a través de la intervención directa o interacción con la población meta⁴⁴ (ERIC, s.f.).

El término propuesto involucra dos aspectos; por un lado, el de la *acción cultural*, por otro, el relativo a su carácter extramuros. En el sector de los museos, la incorporación de la locución *acción cultural* se remonta a mediados del siglo XX, cuando uno de los comités del ICOM la usó en su nombre. En 1963, los miembros del Comité de Educación y Acción Cultural (CECA, por sus siglas

⁴⁴ Efforts to increase the availability and utilization of services, especially through direct intervention and interaction with the target population.

en inglés) agregaron el complemento *acción cultural* —derivado de su aplicación en las entonces recién creadas casas de cultura francesas (Favière, 1972)— a un comité preexistente sobre educación para los niños y los adultos. Para 1968, en CECA, propusieron incluir a psicólogos y pedagogos para abarcar toda una nueva esfera de acción enfocada a la diversificación del público y, en especial, a la atención del público adulto (Gesché-Koning, 2018: 26). A partir de entonces el término se configuró unido al de educación, entendida de una manera que rebasa las acciones enfocadas al público escolar.

En ese contexto y con esta acepción, la *acción cultural* surgió a partir de 1970, desarrollándose y fortaleciéndose desde entonces a la fecha. Contempla estrategias como son: conciencia de la necesidad de llevar a cabo actividades con la óptica de la accesibilidad, la igualdad, la inclusión y la equidad; desarrollo de actividades para comunidades con la idea de favorecer la conexión con diferentes públicos, y planteamiento de programas específicos diseñados para necesidades especiales, en colaboración con los públicos meta de distintas comunidades (Émond y Pais Mendonça, 2018). Si en los museos se busca no generar desigualdades o no perpetuarlas, se deben tomar acciones específicas dentro de su misión educativa para atender a una mayor diversidad de públicos, diseñando deliberadamente programas enfocados a personas de todas las edades, intereses y capacidades (2018: 99). Esta *acción cultural* toma forma cuando en los museos se busca trabajar deliberadamente con comunidades específicas e involucrar a los ciudadanos en procesos y tareas enmarcadas en el paradigma de la *democracia cultural* (Bonet y Negrier, 2018).

Coelho y Godínez definen a la *acción cultural* como: “la serie de procedimientos que involucra recursos humanos y materiales para poner en práctica ciertos objetivos de la política cultural” (2009: 34). Retomo parte de esa definición para plantear la mía, agregando que, en esta, los objetivos se enfocan deliberadamente al combate de la desigualdad. Así, en mis términos la *Acción Cultural Extramuros* es:

La serie de prácticas y procedimientos que involucra recursos humanos y materiales para poner en práctica objetivos de la política cultural, los cuales abordan deliberadamente problemáticas concernientes a la diversidad, la equidad, la accesibilidad y/o la inclusión⁴⁵ de públicos diversos. Estas prácticas instan a la

⁴⁵ El reporte *Facing change*, de la American Alliance of Museums (2018), establece definiciones claras para cada uno de estos conceptos en un marco denominado DEAI (Diversity, equality, accessibility e inclusión): **Diversidad**.- Se refiere a las diversas formas en las que las personas somos a la vez diferentes e iguales, en los niveles individuales y grupales. Incluso cuando las personas parecen iguales, en el fondo son diferentes. **Equidad**.- Trato justo y

participación cultural bajo una concepción amplia —holística—, experimentando con nuevas formas de producción cultural. Apuestan por fomentar transformaciones individuales, grupales o, incluso, sociales. Su carácter extramuros está dado porque son ejecutadas en espacios no tradicionales, fuera de las instalaciones de la institución que las propone (en este caso, los museos).

Entiendo la política cultural en los términos que plantea Nivón, como el “ejercicio del poder y la toma de decisiones del Estado o de los agentes sociales para definir ese haz de relaciones sociales conocido como cultura” (2006: 15). La *acción cultural* con estas características surge en el contexto de instituciones en las que su personal, conscientemente, entiende que no todo el espectro social está representado en los perfiles de sus visitantes; asume que, durante muchos años, sus prácticas contribuyeron más a las desigualdades que a la igualdad de oportunidades para la participación en la cultura. Distingo a la AC-ExM de la vinculación o *outreach*, porque se trata de actividades de mediano o largo plazo, que pueden tomar carácter de proyectos experimentales o de programas establecidos.

¿Quiénes son los destinatarios de la *Acción Cultural Extramuros*? Inicialmente, se dirige al sector denominado “no-públicos”, buscando persuadirlos de participar, ya no en los términos de la institución ni en su terreno sino en el de ellos. Evito calificarlos como tales por los motivos problemáticos argüidos anteriormente (Ver 1.1.1). Simplemente, se trata de personas que no asumen el rol de públicos (Rosas Mantecón, 2017) o que a veces lo asumen y a veces no, integrando esa red líquida de comunidades (Bayón y Cuenca, 2019) que se configura en algo concreto, una multitud testigo en el espacio visible, autoorganizada y constituida por extraños, conformada por la atención a la circulación de un discurso (Warner et al., 2012: 75-80). Cuando las personas que asumen el rol interactúan con la oferta, redefiniendo su valor, involucrándose en otras dimensiones más allá del acceso, podemos denominarlos también públicos-participantes.

Recordemos que la no participación es relativa, porque tendemos a mirar predominantemente el acceso a las ofertas culturales institucionalizadas y no a toda otra serie de manifestaciones que incluyen prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas realizadas en contextos

equitativo de todos los miembros de la sociedad. Compromiso con las prioridades estratégicas, recursos, respeto y civilidad. **Accesibilidad.**- Dar acceso equitativo a todos en el continuo de las habilidades y experiencias humanas. Cómo las organizaciones crean espacios adecuados para las características que cada una de las personas trae consigo; **Inclusión.**- Esfuerzo intencional y sostenido para asegurar que los individuos diversos participen plenamente del trabajo institucional, incluyendo los procesos de decisión. Formas en que los diversos participantes son valorados y respetados como miembros de la organización.

extrainstitucionales (Barbieri, 2018). Ese gran sector de la población en principio llamado “no-públicos” son públicos, pero de otros tipos de bienes culturales no valorados (Ortega Villa, 2012); sus intereses no son apáticos, sino que caen en lugares distintos a los “legitimados” y sus elecciones de ir o no a los museos compiten con las ofertas de otros espacios, en los que encuentran experiencias que les son más satisfactorias (Hood, 1983).

Entiendo a la noción de cultura, materia de la acción estatal, como el conjunto de símbolos, objetos y prácticas que contienen valores estéticos y/o identitarios, susceptibles de ser administrados. Dicho conjunto puede identificarse como “recurso”, cuando se le usa para algo (Yúdice, 2008), y como “capacidad”,⁴⁶ cuando tienen una orientación hacia el futuro (Appadurai, 2004: 65). Ubico a la AC-ExM bajo la esfera de las políticas culturales públicas porque la acción generada parte inicialmente del Estado y de sus organismos de administración cultural.

Ahora bien, ¿la participación en acciones extramuros tiene resultados o efectos?, ¿se pueden mirar en el largo plazo? La investigación realizada aborda una práctica museal acaecida hace más de cuarenta años. En su análisis, un enfoque ciento por ciento histórico hubiera afrontado el caso buscando en el pasado para caracterizar, describir y comprender los hechos y procesos involucrados, pero sin rastrear sus efectos en el presente. La lente antropológica —incluyendo a la arqueología— permitió traer el análisis al presente, buscando las huellas, efectos y resultados en el largo plazo. Ahora bien, no abordé estos resultados desde el punto de vista de los estudios de impacto. La mayoría de sus acepciones están asociadas con: el mejoramiento significativo, los efectos perdurables o sustentables en el tiempo, su magnitud cuantitativa observable, que buscan medir cambios “en el problema de la población objetivo como resultado de la entrega de productos (bienes y servicios)” (Cohen y Martínez en Liberta Bonilla, 2007). Para Sara Selwood Associates, en los documentos que predicán el valor social de los museos abundan los verbos y figuras condicionales con el uso de palabras y modos como “pueden”, “deben”, “posible”, “debería”, los cuales hablan más de las posibilidades que de los hechos (2012: 9). Varios autores convocan a

⁴⁶ El uso la idea de cultura como capacidad es de gran utilidad porque Appadurai (2004: 65) la ha construido como una idea ligada al combate de la pobreza y a favor del desarrollo, específicamente, como “capacidad de aspirar”. Es importante mencionar que aspiración, aquí, no se identifica con las ideas aspiracionistas, en donde se busca imitar o conseguir lo que tienen otras clases sociales sino como una capacidad de navegación: “The poorer members, precisely because of their lack of opportunities to practice the use of this navigational capacity (in turn because their situations permit fewer experiments and less easy archiving of alternative futures), have a more brittle horizon of aspirations” (2004: 69).

contar con más investigaciones empíricas sobre el tema (Sandell, 1998; 2002b), critican el predominio de los estudios cuantitativos (Scott, 2002) y resaltan la ausencia de estudios longitudinales (Falk, 2013).

Aunque no se trata de una evaluación de impacto, una mirada retrospectiva a este ejemplo de AC-ExM, que busca sus repercusiones en el presente, involucra preguntar ¿qué pasó? Mi interés no fue evaluar si los objetivos del proyecto se cumplieron en alguna medida —me desmarco de las vertientes cuantitativas y tradicionales de la evaluación como comparación entre una situación inicial y los cambios atribuidos a la intervención—. Estimé que no era viable indagar todo esto después de las cuatro décadas que median entre la instrumentación del proyecto y el presente. Por el contrario, la idea fue tratar de comprenderlo en toda su complejidad, describirlo, abordarlo a profundidad y averiguar qué sucede cuando los museos salen de sus paredes para trabajar en contextos que les son ajenos, con procesos experimentales, tratando de involucrar a las personas que inicialmente no participan y no se constituyen como parte de sus públicos tradicionales en sus instalaciones establecidas. Busqué conocer sus efectos, entendiendo *efecto* como una situación o cambio a que se llega o que se produce, con o sin intención, con cierta acción (Moliner, 2000). La situación no implica necesariamente un cambio con respecto a un estado inicial, pero también lo admite; además, interesa su carácter dual: intencional o no intencional.

En mi búsqueda, al mapear las prácticas museales extramuros de La Casa del Museo, fui tan abierta como pude para ubicarlos, por ello retomé la metáfora de la *resonancia*, definida como “la capacidad de vibrar que tiene un objeto” en materia de sonido: “es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren” (Kent Trejo, 2016). Este uso propuesto por Kent indica que todos los cuerpos o materias físicas tienen una “frecuencia de resonancia”, paredes, edificios, copas, el cuerpo humano, por lo que la aplica para pensarla como la capacidad de vibrar en muchos más sentidos, más allá de la vibración sonora. La *resonancia* está ligada a la sensación, involucra dos aspectos: es una imagen que trae consigo la energía del tiempo en el que fue gestada —aunque también habla del fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación en movimiento perpetuo—, y es *resonancia* de la vibración que se produce en el cuerpo de aquel o aquellos que están siendo impactados por ella.

1.2.2 Participación cultural holística

Solemos pensar en la participación cultural, casi siempre en términos de consumo e, incluso, de forma más acotada, en términos de acceso. En varias de las investigaciones descritas en este capítulo se privilegia esta dimensión, asumiendo unidireccionalidad en sus análisis: la acción cultural va de las políticas, las instituciones y sus profesionales hacia la sociedad, a los públicos y a las personas que no asumen ese rol; casi nunca se analiza de forma holística observando los efectos en todos los sentidos. Mi propuesta es situar a la AC-ExM en el panorama más amplio de la participación cultural, desde un enfoque holístico que supere estas miradas y la sitúe como una práctica cultural compleja que involucra a todos los agentes. Esa idea emergió de los propios datos y de las fuentes construidas, al observar que las herramientas explicativas existentes para analizar la participación cultural se quedaban cortas ante fenómenos como el aquí analizado.

En el documento “Aproximación a la relación de la cultura y la pobreza” del Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, se asevera que la producción cultural profesional no encaja bajo la idea de “participación cultural”, por lo que se plantea separarla como un ámbito independiente (2016: 12). Por el contrario, sostengo que es un error escindir estos dos ámbitos: el profesional y el llamado *amateur*, sobre todo cuando se trata de analizar acciones imbuidas en el paradigma de la *democracia cultural*, que opta por estrategias participativas.

El modelo analítico que formulo parte de un enfoque holístico, conjuntando los aportes de Richard Sandell y Nicolás Barbieri, quienes ofrecen alternativas para explicar la participación cultural con propuestas complementarias. Por un lado, Sandell (1998) aboga por comprender la exclusión social desde un abordaje multidimensional, el cual debe incluir a la dimensión cultural a la par de las otras dimensiones de la exclusión generalmente aceptadas: la *exclusión económica* —incluye el ingreso, la producción y el acceso a bienes y servicios—; la *exclusión política* —se refiere el acceso a los derechos humanos y civiles—, y la *exclusión social* —trata del acceso a los servicios sociales, al mercado laboral y a la oportunidad de participación social.

Por lo que toca a la *exclusión cultural*, indica que esta se compone por aspectos de representación, participación y acceso. Se refiere a la *representación* como la medida en la que el patrimonio cultural de los individuos está representado en la arena cultural más importante y visible; a la *participación* como las oportunidades para tomar parte en el proceso cultural, y al *acceso* como la

oportunidad de disfrutar y apreciar los servicios culturales, siempre y cuando se incorporen también los dos primeros aspectos (Sandell, 1998: 410). De acuerdo con este autor, cuando los individuos no son representados, no participan y no acceden a la cultura, experimentan una exclusión cultural que, en combinación con las otras tres dimensiones, contribuye a reforzar los procesos excluyentes y a exacerbar las desigualdades.

Por otro lado, Barbieri (2018) aborda a la participación cultural anclándola en los derechos culturales desde un análisis de la desigualdad. Para él, las tres dimensiones clave de los derechos culturales son: la *participación*, la *producción* y la *decisión*. En la *participación* incluye tanto la asistencia a actividades culturales como las prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas; se refiere a la *producción* —en el ámbito profesional— tomando en cuenta las condiciones de ocupación en el mercado laboral, y, finalmente, considera la *decisión* como la posibilidad de ejercer o influir en la toma de decisiones respecto a las políticas públicas de cultura.

Estos esquemas analíticos coinciden en dos de las tres dimensiones que proponen; sin embargo, a cada una le falta un componente clave de la otra. En Sandell, echamos de menos el poder de decisión, mientras que Barbieri omite a la representación. Ambos hablan del acceso y, en cuanto a la producción, los dos la dotan de un sentido más amplio del que tradicionalmente se asume, pero solo en el lado de los agentes profesionales. Para Sandell, participar significa contar con oportunidades para **tomar parte** en el proceso cultural —se intuye un sentido más amplio— y, para Barbieri, esta participación incluye también prácticas expresivas y creativas, es decir, productivas.

Los datos y hallazgos de mi investigación apuntan a constatar que las líneas demasiado fijas, establecidas entre las instituciones —como entes de producción a través de sus agentes profesionales— y la sociedad —por medio de quienes participan en los productos y servicios culturales— son cada vez menos útiles para explicar las tendencias y los cambios sociales recientes, imbuidas en discursos y prácticas participativas cada vez más presentes en las políticas culturales (Bonet y Négrier, 2018). De esta manera, mi propuesta de la *participación cultural holística* deriva de combinar ambos enfoques en un solo modelo, como nuestro a continuación:

Dimensiones		
Participación cultural holística Leticia Pérez, Elaboración propia	Exclusión cultural (Sandell, 1998)	Participación cultural desde los derechos culturales (Barbieri, 2008)
Acceso y disfrute	Acceso	Acceso y disfrute
Producción	Producción	Prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas
Representación	Representación	---
Poder de decisión	----	Poder de decisión

Tabla 3. Dimensiones en los diversos enfoques de la participación cultural.

En este sentido, entiendo a la *participación cultural holística* como el derecho que tienen las personas —y las decisiones que toman— para acceder, disfrutar, producir, representarse y ser representados en la cultura, así como para influir en las decisiones de las políticas públicas en esta materia. Se compone de la interacción entre agentes de la sociedad —*participación cultural social*— y los agentes profesionales de las administraciones culturales —*producción cultural profesional*—. Los agentes involucrados se posicionan en estos dos ámbitos, mediante desiguales relaciones de poder en medio de contradicciones, tensiones y paradojas, muchas veces irresolubles. Incluye los derechos y los mecanismos para hacer efectivos esos derechos en las siguientes dimensiones:

- *acceso y disfrute* de la cultura, en los registros estéticos e identitarios;
- *producción*, tanto desde los ámbitos profesionales como desde otros sectores sociales, incluyendo las prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas;
- *representación*, que el patrimonio, la cultura, las manifestaciones e intereses de diversos sectores sociales se vean reflejados y sean valorados por las instituciones y, por lo tanto, estas adopten un compromiso con la diversidad, y
- *poder de decisión* para ejercer o influir en el desarrollo de programas e, incluso, en las políticas públicas de cultura.

El orden de estas dimensiones no es fijo y nada impide que puedan invertirse, presentarse imbricadas o en otra disposición. Por ahora, las muestro en una disposición que va de lo más común a lo que sería deseable. También, por cuestiones de claridad, debo distinguir entre los ámbitos social y profesional, dando más peso a la *participación* en el primero y más a la *producción* en el

segundo, porque tradicionalmente ha sido así; sin embargo, al adoptar un enfoque de fronteras, aceptamos tránsitos entre uno y otro lado —efectivamente existen agentes que lo cruzan—. Las fronteras son porosas, permiten tránsitos no solo de personas sino de ideas y símbolos (Reygadas, 2008: 85). El enfoque holístico también atiende las críticas señaladas anteriormente sobre el acceso, la inclusión y los riesgos del paternalismo, ya que el “contenido” de la cultura no estaría preestablecido por los agentes de la *producción cultural profesional*, sino en una tensión y negociación constante con los de la *participación cultural social*, a partir de que el *poder de decisión* sea compartido de formas más equitativas, instando a que estos últimos tengan voz y voto en los procesos de *producción y representación* —incluida la autorrepresentación.

1.2.3 La práctica y lo museal

El término *Acción Cultural Extramuros* puede aplicarse a otros sectores culturales; integra prácticas y procedimientos no exclusivos de los museos, que son y han sido realizados por otros espacios culturales como las bibliotecas, las cinetecas o las instituciones de promoción de las artes escénicas con similares propósitos de inclusión. Entonces ¿qué de particular tienen estas acciones en el ámbito museal?, ¿cómo aterrizar el análisis a mi caso de estudio, a sus tareas cotidianas y específicas?

Si bien esta investigación parte de un marco analítico amplio en el contexto de la *Acción Cultural Extramuros*, mi interés es enfatizar la especificidad del trabajo museal, el “espacio” que abre al utilizar su principal medio de comunicación: las exposiciones. También quiero subrayar la acción imbuida en las palabras “prácticas y procedimientos” de mi definición (Ver 1.2.1). Prácticas, entendidas en el sentido más simple son “todo lo que hacen las personas” (Ortner, 1984: 17). De esta forma, mi interés es reconocer a los museos como espacios poblados y operados por personas que realizan trabajos cotidianos, dotándolas de contenidos y sentidos al interactuar con quienes asumen el rol de público.

Me aproximé a este reto desde las teorías de la práctica y la epistemología social. Las teorías de la práctica abordan la producción y reproducción de maneras concretas de participar en el mundo, se ocupan de la actividad cotidiana y de los escenarios de la vida real (Wenger, 2001: 31). Su origen en la teoría social y antropológica puede trazarse a fines de los años setenta y los ochenta, como reemplazo de algunos paradigmas preexistentes ya exhaustos. Se plantearon con la idea de restaurar al actor en el proceso social, sin perder de vista las estructuras que lo restringen pero que, a la vez,

le permiten márgenes mayores en la acción social (Ortner, 2006). Las teorías de la práctica se orientan, por un lado, a explicar la(s) relación(es) existentes entre la acción humana o agencia — las prácticas de la gente real—, y, por otro, alguna entidad global que podemos llamar “el sistema” o estructura —el mundo social como está constituido—, bajo una síntesis dialéctica (Ortner, 1984: 16). Este enfoque es coherente con la multidimensionalidad de la desigualdad y el análisis dialéctico, propuesto por Reygadas (2008).

La influencia del llamado *giro a la práctica* se dejó sentir en otros campos, como el de la historia y la filosofía de la ciencia, en donde se criticaron los abordajes que estudiaron a las ciencias exclusivamente como producto, dejando de lado los procesos. Esta corriente ha propuesto métodos específicos para el estudio de este campo, que ofrece información empírica, histórica y descriptivamente adecuada y provee una caracterización más realista en escalas locales y contextos específicos, a través del estudio de las prácticas científicas, ya sean presentes o pasadas (Soler et al., 2014a). Al mismo tiempo, se reprochó la idea del científico solitario y de las empresas científicas como logro de un solo personaje —o, cuanto más, un puñado—, sin reconocer que este es un trabajo inherentemente colectivo (epistemología social) (Soler et al., 2014), que se construye en la interacción de múltiples factores: un contexto determinado, con la integración de ciertos agentes y la posibilidad de su existencia a través de presupuestos y soportes institucionales.

De este enfoque, surgió el interés de estudiar a La Casa del Museo como una práctica museal del pasado, más allá de entenderla como un producto, para dar cuenta de los procesos realizados por un conjunto de agentes y no solo por la persona que inicialmente lo propuso. Sus peculiaridades impusieron un análisis de este tipo por su carácter experimental —en continua reformulación—, ya que siempre fue calificado como “proyecto” en un constante devenir que, aparentemente, no concluía. La naturaleza de los materiales de su archivo, configurados en la *Colección La Casa del Museo*, indican esa forma procesual: no hay una memoria, un informe de cierre o un análisis completo de la experiencia, tampoco un catálogo o publicación que compile sus resultados. Por el contrario, lo que está disponible es todo un repertorio relativo a las labores cotidianas y a las prácticas instrumentadas.

Las teorías de la práctica también impactaron el campo de los estudios de museos. El análisis de la producción de exposiciones, a través de la etnografía, en el Museo de Ciencias de Londres fue uno de los estudios pioneros que adoptaron este enfoque, para ofrecer un recuento más completo de la

naturaleza, las complejidades, disyuntivas, desacuerdos y resultados involucrados en la producción cultural (Macdonald, 2002: 8). McCarthy (2015; 2016) argumenta que la mayoría de la bibliografía museológica habla de las prácticas culturales **en** los museos, pero no de las prácticas de los profesionales que laboran en estos. Se dejan fuera las especificidades de los procesos y las condiciones internas —agregaría también externas— del trabajo museal. De acuerdo con este autor, utilizar las teorías de la práctica significa anclar los estudios museológicos en el día a día de las tareas del museo.

El autor hace un llamado a más investigaciones que aborden las diferentes actividades de sus variadas áreas. Por ejemplo, aquellas que abordan a los museos como organizaciones. El argumento central es que estudiar las prácticas cotidianas y los mundos de la vida organizacional abre futuras posibilidades para conocer las prácticas humanas que reproducen o alteran a los museos (Morse et al., 2018: 112). Se entiende que estos son instituciones “pobladas” (*peopled organizations*), operadas por personas y no por profesionales sin cara, y bajo políticas convencionales sin autoría. Por ello, hay que investigar las formas en que las técnicas y las prácticas rutinarias dan forma a la presentación del conocimiento en estos espacios y no perder de vista cómo se estructuran las relaciones entre los museos y sus públicos (Morse et al., 2018: 113).

Acoger este enfoque también permite observar cómo el personal que trabaja en los museos lo dota de contenidos y sentidos, reproduce o puede alterar las estructuras en las que se insertan. De acuerdo con Ortner, el sistema puede impactar la práctica, pero también las prácticas tienen impacto en el sistema. Por ello, se requiere historiar los procesos: “en el núcleo del sistema, conformándolo y deformándolo, están las realidades concretas de asimetría, desigualdad y dominación en un tiempo y lugar dados” (Ortner, 1984: 16-17).

Algunas de las definiciones de práctica, planteadas por los autores arriba señalados, apuntan en principio a concepciones simples como: es lo que hace la gente, la serie de comportamientos rutinarios o el día a día. Pero ¿cómo podemos definirla operativamente? y ¿cómo entender en específico las prácticas museales? Aunque parezca innecesario, es importante plantear la distinción entre práctica en singular, prácticas en plural y *comunidades de práctica*, un elemento que introduciré más adelante.

La *práctica* es la serie de actividades en la que todos nos involucramos, conformada a través de las interacciones entre los agentes. Tiene un lado explícito y tácito que expresa valores y significados, reconocidos o no por otros (Hakamies, 2017). Es el proceso por el que experimentamos el mundo y nuestro involucramiento con él como algo significativo, es hacer algo, pero no en sí mismo, sino en un contexto histórico y social que le otorga estructura (Wenger, 2001). Aquí podemos situar la visita a museos como una “práctica” de la participación cultural.

Al referirnos a *prácticas*, en plural, hablamos de comportamientos particulares rutinarios, en los que se entretajan varios elementos interconectados: formas de actividad corporal y mental, cosas y su uso, contextos de conocimiento en forma de entendimiento, formas de “saber hacer”, estados de emoción y conocimiento motivacional (Reckwitz, 2002, citado en McCarthy, 2016). Bajo esta denominación podemos ubicar al trabajo de los museos y lo que los profesionales de este sector “hacen”, las especificidades del proceso y las contradicciones internas. Se trata también de una serie de acciones, un nexo entre las formas de hacer y decir —incluyendo lo que se “habla” y lo que se escribe (Schatzki, 2001, citado en McCarthy, 2016).

Siguiendo a McCarthy (2015: xlvi), entiendo a las *prácticas museales* como el proceso intrincado de modelar y planear, de fallar y comprometerse o de encontrar soluciones, en una danza de ida y vuelta que entretaje objetos, personas y organizaciones; que habla de intentos, experimentos y de fases sucesivas en proyectos realizados en sitios y circunstancias específicas, que tienen lugar en medio de fuerzas sociales y económicas. Este proceso se articula a través de interacciones y de comportamientos rutinarios. Cuando las prácticas se sitúan en contextos mediados por el aprendizaje y la identidad, hablamos de *comunidades de práctica* en el sentido atribuido por Wenger (2001).

Ahora bien, estoy aplicando los aportes de las teorías de la práctica particularmente al ámbito de los museos y a sus operaciones museales; se trata de un contexto específico: el *espacio museal*. La Casa del Museo y otros espacios no tradicionales, en donde se despliegan las tareas de AC-ExM, no se apegan a las características de la definición clásica de museo: “institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” (ICOM, 2007). Se trata más bien de *espacios museales*, una noción más amplia que abarca la gran diversidad de lugares en los cuales se llevan

a cabo encuentros y desencuentros entre sujetos y objetos, en formas alejadas de la relación cotidiana que ocurre entre ellos.

Por ejemplo, al colocar fotografías sobre las rejas de un parque público, como el Bosque de Chapultepec (México), esa acera no es más un espacio peatonal cotidiano, sino que se ha transfigurado en *espacio museal*, que media la relación entre objetos —las fotografías—, transeúntes —instituidos como públicos si se capta su atención—, agentes que lo produjeron y el espacio público tridimensional. En esa “galería abierta”, se despliega un mensaje con una intención comunicativa que nos cuenta algo relativo a la identidad, la memoria o el patrimonio —ámbitos de acción y estudio de la museología.

Desde otro enfoque, el trabajo museal implica un proceso de comunicación que se mueve desde los recursos —situados en un extremo— hacia las salidas o productos, con los públicos en el otro extremo. Los recursos son las “cosas” que se colectan/adquieren, investigan, cuidan y administran; las salidas o productos son las exposiciones, programas o publicaciones. Este tránsito se da mediante flujos constantes de decisiones y actividades realizadas como procesos de creación de sentidos e interpretación (Corsane, 2005). Pero no se trata de un proceso lineal, ni en un solo sentido. Las prácticas museales extramuros involucran distintos procesos con las exposiciones como un elemento central. Se trata de un punto clave en la empresa de cualquier museo, como medio de despliegue público de las “cosas” o colecciones que resguarda.

La *exposición* es un medio enfocado al público diverso, cuyo propósito es desplegar los objetos y comunicar información, ideas y emociones relacionadas con la evidencia material e inmaterial de su entorno, con la ayuda de métodos visuales y dimensionales (Verhaar y Meeter en Edson y Dean, 1996). Se trata de una red compleja de significados, cuya construcción implica selecciones y operaciones contradictorias de inclusión-exclusión, aquellas a las que se refiere Bennett (1995): disonancias entre el principio de universalidad y la parcialidad de la selección.

En los capítulos que siguen, utilizo las herramientas analíticas aquí expuestas, sus conceptos, metáforas y formas para abordar y comprender las prácticas cotidianas de la *Acción Cultural Extramuros* desplegada por La Casa del Museo. El qué, quién, cómo, para qué, las actividades cotidianas, sus formas de operar, los agentes involucrados, el cómo se hizo, los porqués, las contradicciones y sus efectos en el largo plazo.

CAPÍTULO 2. LA CASA DEL MUSEO. UN PROYECTO DE ACCIÓN CULTURAL EXTRAMUROS

El proyecto museológico experimental La Casa del Museo (1972-1980), se desplantó a partir de las propuestas de la crítica museal detonadas en reuniones internacionales y regionales del Consejo Internacional de Museos y de la UNESCO. Fue concebido inicialmente para “llevar” exposiciones y actividades a colonias de la entonces periferia de la Ciudad de México. En línea con los preceptos de la *democratización cultural*, la idea era derribar varias de las barreras que separaban al Museo Nacional de Antropología (MNA) de aquellas poblaciones excluidas de su acción. Quienes lo propusieron, a la vez buscaron “integrar” el museo a las comunidades para promover cambios positivos fomentando distintos grados de participación, estableciendo de esta manera, estrategias más vinculadas con la *democracia cultural*. Para el MNA y para sus equipos de trabajo, las actividades desarrolladas durante ocho años significaron trasladarse más allá de sus muros, desarrollando una serie de metodologías y prácticas novedosas poco experimentadas hasta entonces en este museo de corte tradicional.

Si bien la historia de La Casa del Museo ha sido contada con anterioridad a partir de un “núcleo duro”, en este capítulo proveo una versión más amplia y analítica —basada en fuentes no exploradas hasta ahora— de su origen, etapas, propósitos, agentes involucrados y destino final. Para ello, iniciaremos un viaje que comienza en México, nos lleva a Francia, a Chile y de vuelta a la Ciudad de México; para después conocer y transitar las localidades en las que se instaló el proyecto, en la periferia de esta metrópoli. Además, conoceremos a los agentes implicados en su desarrollo y las prácticas museales cotidianas y complejas, quienes dotaron de sentidos y contenidos a dicho proyecto. Mi propósito es contribuir a mostrar los retos, conflictos y paradojas a las que se enfrentan las instituciones museales cuando descentran sus actividades de sus sedes establecidas; pero también, las posibilidades y encuentros que detonan.

2.1 Antecedentes: un viaje de México a Francia, a Chile y de vuelta a México

Al analizar los proyectos, programas y estrategias de las instituciones culturales solemos atribuirles la realización y puesta en marcha de sus acciones a esos “entes” sin cara, despersonalizados y aparentemente neutrales. Así, referimos que “el museo” esto, “el museo” lo otro; sin considerar que

todas esas propuestas, sus discursos y estrategias son realizados en tareas ejecutadas cotidianamente por personas. Para que una institución, de la complejidad del Museo Nacional de Antropología funcione, todos los días cientos de trabajadores se levantan, se trasladan y acuden a ese lugar a ejecutar sus labores, desde los directivos, pasando por los administrativos hasta los vigilantes y personal de limpieza, tienen una tarea que cumplir. Los museos —y otras instituciones— son espacios “poblados” (Morse et al., 2018) que pueden estudiarse como organizaciones desde las teorías de la práctica (Wenger, 2001) mirando las actividades cotidianas “lo que hacen las personas”, y de esta forma restaurar a los actores en los procesos sociales sin perder de vista las estructuras que restringen —pero también permiten— la acción social (Ortner, 1984).

Desde estos enfoques, me dispongo a revisar el planteamiento y desarrollo de La Casa del Museo, apuntando, además, que los proyectos museales son tareas eminentemente colectivas. Concebir y producir exposiciones o poner en marcha actividades extramuros, requiere de la participación de diversos especialistas: se trata de empresas colaborativas, de trabajo en equipo. Sin embargo, muchos de los proyectos culturales pasan a la posteridad como la propiedad intelectual de su director (a), y cuando más de algunos agentes en las posiciones de poder y visibilidad más relevantes.

En el caso aquí analizado, el “núcleo duro” revela varios aspectos susceptibles de reformulación, por ejemplo, el que ha dado protagonismo a su creador y ha puesto en un lugar importante a las figuras masculinas que fungieron como asesores, opacando, y a veces invisibilizando, a las protagonistas femeninas que, en el día a día, también lo dotaron de contenidos y sentidos. La duración del proyecto, su carácter experimental, la conformación del equipo de trabajo, las tareas realizadas y las negociaciones del significado individual y colectivo de sus participantes, fueron más complejas de lo que se muestra a primera vista como lo demuestro en este capítulo.

Aunque se trate de una labor colectiva, en esta historia Mario Vázquez Rubalcava es una pieza clave, a quien no pocos atribuyen la hazaña y sus derivaciones: “Gracias a Mario Vázquez y su proyecto La Casa del Museo, vieron la luz en México los museos comunitarios” (Moheno, 2014: 6). Comienzo a partir de él: un agente cultural particular de extracción social humilde que, sin embargo, acumuló un *capital cultural* y *social* en el que se conjuntaron varias sensibilidades: la de la danza, el teatro, el interés por los objetos culturales y el arte, su interés respecto a la historia y la antropología mexicanas, su afición al cine y a la música.

“El profesor” nació en la Ciudad de México en 1923, su juventud transcurrió en el barrio de la Romita. Cursó Derecho del trabajo en la Universidad Obrera de México mientras trabajaba en Petróleos Mexicanos. No concluyó sus estudios en esa universidad debido a que la danza se cruzó en su camino, tomó clases de estilo moderno en los inicios de la escuela mexicana y tampoco terminó esa carrera: “Era yo burro, era yo burro para la danza [...] fue un camino que me selló, burro, burro, pero me selló, porque mucho de mi trabajo como museógrafo lo heredo de la danza” (García, 2013). Después de esta incursión en la danza, estudió arte dramático; posteriormente, hacia 1946 se inscribió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), espacio que encontró por suerte:

Igual que como la casualidad de la danza, voy pasando por la calle de Moneda y me encuentro en la puerta del Museo Nacional un letrero que anuncia el nuevo año lectivo de la ENAH, me meto, veo de qué se trata, pregunto, miro las salas, miro las esculturas, sobre todo de la sala mexicana, me quedo anonadado, yo quiero saber qué es esto, qué es, qué significa. (García, 2013)

Sus años en la ENAH le ofrecieron una formación particular: un tronco común para las diversas disciplinas antropológicas, contacto intergeneracional con otros estudiantes, clases con profesores que realizaban investigaciones a la par que les permitían acceso constante a los trabajos de campo, así como la posibilidad de participar como becarios en el Museo Nacional de Antropología —en esos años sede de la ENAH— (Vázquez Olvera, 2008). Estudió con figuras clave de la escuela mexicana de museografía: Fernando Gamboa, Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias. En la ENAH Mario convivió con quienes serían sus colegas y amigos el resto de la vida.

Entre 1947 y 1949, trabajó directamente con Fernando Gamboa: “me jala, me lleva a trabajar con él a Bellas Artes, trabajo con él en varios proyectos [...] En la tarde me iba yo a la escuela y en la mañana trabajaba yo con Gamboa” (Vázquez Olvera, 2008: 6). Alrededor del mismo tiempo, inició su relación con el ICOM, cuando asistió a la Primera Conferencia General realizada en México (1947): “A partir de esos meses Mario se convirtió en parte de la museología mexicana e internacional” (Herreman, 2014: 31).

Para 1951, el novel museógrafo ya se había incorporado al Museo Nacional de Antropología (MNA) en su sede de la calle de Moneda. Laboró en esa institución hasta 1958 cuando se integró al Departamento de Planeación e Instalación de Museos del INAH, instancia encargada de la conceptualización, planeación y desarrollo de la nueva sede para el MNA en el Bosque de Chapultepec. En sus palabras, ese proyecto: “¡Era la guerra! Había un plazo perentorio y era una

obra inmensa, una obra nueva” (TV Unam, 2013). Además de ser “una locura”, el MNA se convirtió en su casa, en su lugar de trabajo por 25 años. Comenzó como asesor técnico para el proyecto museográfico, al lado de Pedro Ramírez Vázquez, después fue jefe de museografía en esa misma institución, subdirector (1972-1979) y director (1980-1984).

En la formación de Mario influyó la beca que ganó por la UNESCO, que lo catapultó a la escena internacional como asistente de George Henri Rivière —presidente del ICOM—, en el *Seminario Internacional sobre el Papel Educativo de los Museos* (Rio de Janeiro, 1958), para después, fungir como coordinador del seminario regional *El Museo como Centro Cultural de la Comunidad* (México, 1962) y como secretario del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de Museos (1965-1980) (Vázquez Rubalcava, s. f.).



Ilustración 3. Mario Vázquez (der.) y Georges Henri Rivière (centro) durante el seminario internacional sobre el papel educativo de los museos, 1958. Tomado de Bedolla y Félix y Valenzuela (2014: 30)

Si bien yo estaba al tanto de su trayectoria, en tanto figura clave de la museología mexicana, no lo conocía personalmente. Es posible que él me identificara, porque escribí un artículo sobre su papel en las exposiciones internacionales (Pérez Castellanos, 2014b), pero no estaba segura ni tenía sus datos. Las diligencias de su colega y amiga Cristina Antúnez, me permitieron concertar una cita en

la cafetería del MNA en octubre de 2017. Si la salud lo permitía, Mario Vázquez acudía una vez por semana “para ver los objetos, una y otra vez”.

Era el otoño y el clima en la Ciudad de México comenzaba a enfriar. Mario Vázquez de 94 años, portaba un bastón y caminaba con paso lento hacia nuestro encuentro. Llegó con un poco de retraso “porque mucha gente me detiene para saludarme”. Se sentó y comenzamos a charlar. Lo encontré tranquilo y con buena disposición a platicar conmigo, pero escéptico acerca de que La Casa del Museo pudiera ser materia de una tesis de doctorado. También le inquietaba la inexactitud de sus recuerdos, “ya pasó mucho tiempo” decía. A partir de ese día, sostuvimos varios encuentros más. Nuestras conversaciones no fueron fáciles. Ante más de un cuestionamiento me respondía: “yo no sé por qué me preguntas esto”.

Ante la preocupación de Mario y de mis demás entrevistadas por ser fieles a sus recuerdos, les comuniqué que mi interés no estaba centrado en la veracidad de sus recuerdos, sino en lo que evocaban tal como lo veían en el momento de nuestra charla. Estos recuentos (*rehearsal*) naturalmente están filtrados por la serie de experiencias transcurridas entre el tiempo que se rememora y el actual, constituyendo momentos de la memoria episódica (Anderson, 2003; Anderson et al., 2007). Cuando los eventos recordados forman parte importante de la vida de las personas, estos integran su memoria autobiográfica e, incluso, pueden formar parte de su narrativa de vida (Neisser, 1994: 1), como para varios de los agentes aquí incluidos.

Si bien el “núcleo duro” de La Casa del Museo indica como su punto de arranque a la IX Conferencia General del ICOM en Grenoble, Francia (1972), aludida en la Introducción de este trabajo, su planteamiento obedeció a un contexto más amplio, en el que se entrecruzaron la historia personal de los agentes involucrados con otras circunstancias de rango más amplio. Para conocerlas y ubicar los contextos nacionales e internacionales en los que se desarrollaron, es necesario remontarnos una década antes, hacer un viaje que comienza en México, nos lleva a Francia y a Chile, y nos trae de vuelta a México. En el dicho de Mario: “los antecedentes son varios, pero Grenoble es la chispa”, ¿a qué antecedentes se refería?

2.1.1 De México (1962) a Francia (1971)

Pensemos en la década de los años sesentas, los años del “milagro mexicano”. Los años de los Juegos Olímpicos, de la *Semana de los museos*,⁴⁷ de la inauguración del Sistema Colectivo de Transporte Metro en la Ciudad de México; pero a la vez, la década de la masacre del 68, de la represión y de la continua consolidación de la “democracia perfecta”. Pensemos en ese caldo de cultivo intelectual y material que dio lugar, pocos años después, al proyecto experimental La Casa del Museo. En ese contexto tuvo lugar el V Seminario Regional de la Unesco *El museo como centro cultural de la comunidad* en la Ciudad de México (1962), un evento clave, tanto en la conformación de la idea de los museos sociales, como por el papel protagónico que comenzó a tener Mario en la escena internacional.

El seminario se conformó en torno a la idea de comunidad. La presencia de los delegados y observadores mexicanos fue importante, entre ellos: Iker Larrauri —creador y ejecutor del Programa de Museos Locales y Escolares—; Jorge Angulo Villaseñor —museólogo del MNA—; María Cristina Sánchez de Bonfil —maestra encargada del departamento educativo del mismo museo (UNESCO, 1963). En sus sesiones, los asistentes debatieron sobre los diferentes tipos de públicos— o asociaciones por interés— quienes constituyen las distintas comunidades a las que aluden los museos. Enfatizaron la diversidad, ya no solo de los visitantes, sino de sus motivaciones, de las maneras de visitar el museo, de los procesos de información resultante de la visita, y de los fines educativos para satisfacer sus necesidades; entre ellos, la capacidad de los museos para efectuar cambios culturales (UNESCO, 1963).

Más allá de otras discusiones de interés, en el informe final del *Seminario* se apunta la idea de las exposiciones móviles o circulantes —que ya se venían trabajando desde el seminario anterior en Rio de Janeiro (1958)—, como una manera de extender la capacidad de atención del museo. Señalaron su poca presencia en la región, a excepción de Argentina y Brasil. En las conclusiones indicaron:

Para que un museo se convierta en centro cultural de la comunidad, sus actividades deben planearse de manera que coincidan con las necesidades locales, regionales o nacionales de la comunidad donde tengan su origen, por lo que, deben existir exposiciones atrayentes que utilicen estrategias como los efectos sonoros o el

⁴⁷ Llamada así porque en una sola semana, en septiembre de 1964, coincidió la apertura del Museo Nacional de Antropología en su nueva sede, la del Museo de Arte Moderno, del Museo Nacional del Virreinato y del Anahuacalli (Maquívar, 2014).

sentido del tacto, autocrítica por medio de la evaluación continua, y publicidad.
(UNESCO, 1963: 11)

El Seminario dejó un gran ímpetu y empoderamiento en los equipos mexicanos que tenían ante sí la inminente reestructuración del sistema de museos, incluyendo la apertura del Museo Nacional de Antropología en su nueva sede. Para Mario significó un espacio más en el que ir formando sus ideas sobre los museos sociales y la heterogeneidad de los públicos. Antes de la afamada Conferencia General en Grenoble, Mario estuvo expuesto, participó y ayudó a conformar las ideas que criticaban el estatismo de los museos y planteaban nuevas propuestas para contravenirlo.

Hubo las conferencias anteriores, en Brooklyn⁴⁸ —fui—, Atenas, —fui—, Brasil⁴⁹ —fui—, y el Museo como centro cultural de la comunidad. Agregó: Ya teníamos el rol educativo, con cédulas en la exposición. Te las vas a encontrar en las guías oficiales del MNA, que era una bodega, insuficiente, pero tuvimos influencia de Fernando Gamboa y Covarrubias, para una museografía totalmente diferente. Los *tres mosqueteros*,⁵⁰ habían visto museos americanos, y el MNA ya tenía un bagaje. En el museo como centro cultural de la comunidad [1962] estos tres loquitos ya tenían ese concepto. (MVR, 12/10/17)

Nueve años después de este evento, en 1971, tuvo lugar la IX Conferencia General del ICOM en Grenoble. Para entonces esta asociación de profesionales ya estaba consolidada como un espacio hegemónico, pero enfrentaba diversos problemas económicos y críticas hacia su perfil europeo. Con conferencias magistrales, cada día estuvo dedicado a un tema principal en donde se retó el *establishment* de los museos tradicionales.⁵¹ El espacio fue un caldo de cultivo de críticas que detonaron sesiones paralelas en las que Mario fue protagonista.

De acuerdo con la reseña de G. Lacroix (1971), el domingo 5 de septiembre, los 600 asistentes esperaban ansiosos la sesión plenaria de apertura, cuando la primera oración del presentador los sacudió: “todo apunta a la desaparición de los museos”. Se trataba de la ponencia de Stanislas S. Adotevi, un sociólogo africano “pero muy hecho en Francia” (Vázquez entrevistado por Vela

⁴⁸ The role of museums in education: UNESCO International Seminar, Brooklyn, 1952.

⁴⁹ Seminario regional de la Unesco sobre la función Educativa de los museos, Rio de Janeiro, 1958.

⁵⁰ Se refiere a Iker Larrauri, Jorge Angulo y él, compañeros de generación en la ENAH cuando estudiaron museografía, “el triángulo museográfico” o “los tres mosqueteros” de la museografía.

⁵¹ El primero inició con la ponencia *Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains*; dictada por el sociólogo Stanislas S. Adotevi, originario de la República de Benin, África; el segundo con *The third dimension in education; chance and task of of the museums*, impartida por el alemán Klaus Von Dohnanyi; en el tercero, el viceministro de cultura de la URSS presentó *Le musée et la société*; y el cuarto día, John Kinard, director del Museo del Barrio de Anacostia, presentó *Intermediaries between the museum and the community* (ICOM, 1972).

Campos y Vela Campos, 2015: 155) quien, en un tono incendiario, se atrevió a condenar al museo como una institución clasista, diseñada para preservar una cultura moribunda frente a un público constituido, principalmente, por curadores de museos. Situación nada lejana de lo apuntado por Bourdieu et al. (2004) y por (Bonet, 2018: 65), respecto a los criterios autoreferenciales desde donde se ponían en marcha la mayoría de los proyectos culturales. Ante la declaración de Adotevi, Mario agregó:

todos vivimos en un planeta que nuestras propias manos están en proceso de destruir. El hombre está cambiado tanto como el ambiente, somos conservadores y por tanto nuestra actitud es conservadora. Pero ¿cuál es la utilidad de la conservación? ¿Por qué y para quién conservamos? Todos estamos bien vestidos y calzados; hemos tenido comida decente y tendremos más, pero en el mundo, millones de personas están descalzas y luchan contra la inanición, ¿cómo es que los museos de los países en los que esto sucede no se involucran con los problemas sociales?⁵² (Lacroix, 1971: 44)

Adotevi —relató Mario—, “no era muy simpático, era un señor muy elegante... él estaba contra Europa, discutimos mucho” (MVR, 19/10/17). Esa misma tarde —continuó su relato—: “tuvimos una reunión en la cual queríamos llegar a una conclusión y naturalmente se proponía a Rivière como conciliador entre ambas posiciones; por fin se llegó a una conclusión completamente light” (Vázquez entrevistado por Vela Campos y Vela Campos, 2015).

⁵² We all live together on a planet which our own hands are in the process of destroying. Man is changing, and so is his environment; we are conservers and are therefore conservative-minded. But what is the use of conserving? Why, and for who, do we conserve? We are well-dressed and well shod; we have had a decent meal and are going to have other decent meals; but in the world millions of people go barefoot and are faced with starvation. How can the museums of countries where this happens not concern themselves with social problems?

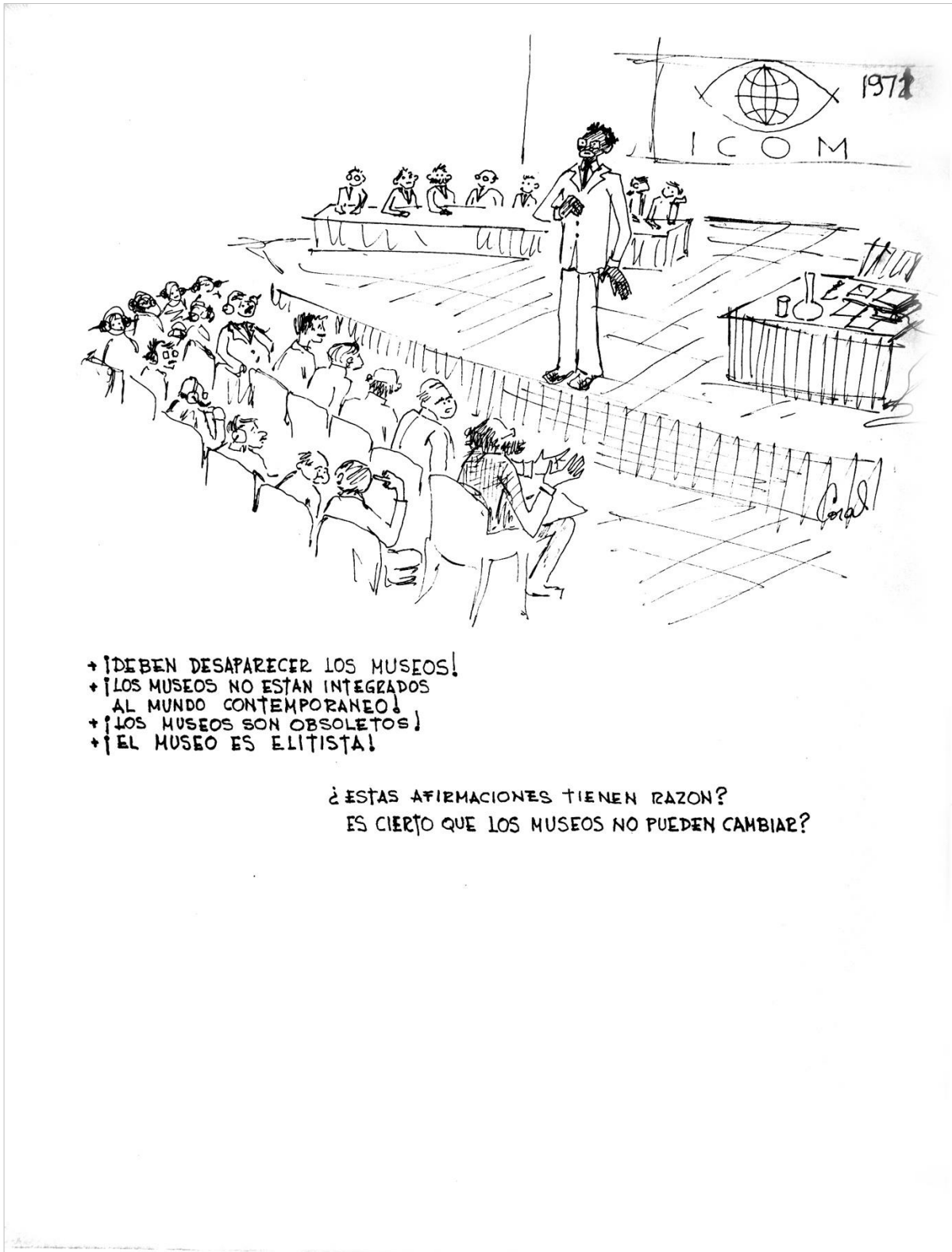


Ilustración 4. Polémica entre Mario Vázquez y Stanislav S. Adotevi. Por Coral Ordoñez.⁵³

⁵³ Todas las ilustraciones "Por Coral Ordoñez" corresponden a *Bitácora de La Casa del Museo*. AHNNA, Colección *La Casa del Museo*, expediente 54, documento 1.

¿En qué consistió dicha conclusión? En uno de nuestros primeros encuentros, Mario me entregó una hoja mecanografiada: “Te traje esto para tu tesis”, me dijo. Se trataba de las conclusiones escritas por Rivière respecto a esa sesión (Anexo 3). Entre los principales puntos, el entonces asesor permanente del ICOM, destacó el hecho de que los museos se enfocaran predominantemente a una minoría, sin resolver el problema de los pueblos ignorados y “apartados de la escena histórica”, reduciendo la historia a una sola —la occidental—. Criticando, por tanto, las estrategias que legitiman y sobrevaloran la historia y el patrimonio de algunas culturas en detrimento de otras. Instó a los asistentes a tomar conciencia de sus contradicciones para operar hacia una transformación radical porque “el museo tradicional no tiene ya una razón de ser”. En cuanto a los museólogos esperaba que “ayudaran a promover el cambio de teoría y de prácticas museales, así como la revolución en la mentalidad de los responsables de museos” (Rivière, 1971). Mario recalcó “...no nos pusimos de acuerdo en la votación coordinada por Rivière, que era muy político, como todo en la UNESCO, como todo lo de... mitad y mitad, nadie se pelea” (MVR, 12/10/17).

Pero precisamente esa polémica fue fundamental para el planteamiento de La Casa del Museo, aunque “...en realidad, yo andaba con el gusanito, de la experiencia en Brasil había surgido una cierta simpatía y conocimiento de los museos que **no** teníamos” (MVR, 12/10/17). Reitero el dicho de Mario “...los antecedentes son varios, pero Grenoble es la chispa”. Después ahondó: “La idea sí, la teníamos, pero no el cómo” (MVR, 12/10/17). Al concluir la *Conferencia* se reunió con diversos agentes latinoamericanos, quienes decidieron formar la Asociación Latinoamericana de Museos y “plantear la realización de una mesa regional en la que se atendieran los problemas particulares de estos países” (Vázquez entrevistado por Vela Campos y Vela Campos, 2015: 155).

2.1.2 De Francia (1971) a Chile (1972)

Transcurrido un año, se llevó a cabo la *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo* en Santiago de Chile. Un evento ampliamente conocido en el desarrollo del pensamiento museológico mundial⁵⁴ “no solo porque la reunión cambió el locus de enunciación de la museología —desde su centro hegemónico hacia otras realidades— sino porque

⁵⁴ Para conocer a detalle lo ocurrido contamos con dos fuentes principales, las resoluciones que han sido publicadas en diversos textos y espacios (basta introducir una búsqueda en internet con esas palabras) y las memorias en extenso que recientemente fueron compiladas y publicadas, las cuales incluyen los documentos de preparación del evento, las conferencias magistrales, los debates y también las propias resoluciones (Nascimento Jr. et al., 2012).

también descentró su objeto, al pasar de las tareas tradicionales como coleccionismo, conservación, curaduría, a un énfasis aún mayor sobre el potencial de los museos de cara a la sociedad: educación y acción cultural” (Sabido Sánchez-Juárez 2014: 43).

Como he relatado, en el seno de la UNESCO y el ICOM se habían realizado otras reuniones regionales; no obstante, el contexto socio cultural del momento estaba a punto para ver nacer una de las revoluciones en el pensamiento museológico: la Nueva Museología Latinoamericana. Aunque en la Mesa de Santiago los asistentes nunca se auto adscribieron a ella, muchos autores ubican ahí su nacimiento. A partir de entonces mucho se ha discutido sobre los aportes de este movimiento, su vigencia y sus alcances (Santos, M., 2002).⁵⁵ Dado que no fue el único lugar en el que nació un “nueva” museología, varios especialistas han buscado aclarar la separación entre las vertientes: latinoamericana con su enfoque comunitario (a partir de la Mesa Redonda de Santiago de Chile), la europea con el surgimiento de los ecomuseos (Santos, P. A., 2010) y la crítica (Vergo, 1989).

La novedad en la reunión de Santiago fue la presencia de especialistas fuera del campo de los museos, un intercambio de ideas entre museólogos, científicos y educadores⁵⁶ procedentes de áreas como la educación formal, la agricultura, el medio ambiente y el urbanismo. Posiblemente fue la primera vez que se trató el tema de la desigualdad de la museología latinoamericana, frente a los centros de colonialidad, señala Brulón (2018). Los cuestionamientos giraron en torno a si el museo era capaz de responder “al desafío que le presentan ciertos aspectos del desarrollo social y económico de la América Latina actual” (Nascimento Jr. et al., 2012: 42). Después de varias intervenciones, y de los debates desplantados, las principales conclusiones recomendaron la creación de exposiciones que abordaran las problemáticas sociales, que se evaluaran permanentemente, así como integrar equipos multidisciplinarios.

La concepción de una nueva modalidad de encarar las exhibiciones de museos en general, integrando el objeto o tema motivo de la exhibición al contexto socioeconómico, cultural y antropológico de la colectividad que le dio origen. La necesidad de integrar grupos multidisciplinarios en los consejos directivos de los museos con participación de educadores, sociólogos e historiadores en la temática objeto de la exhibición. La conveniencia de introducir métodos de evaluación

⁵⁵ Mucho se ha comentado sobre la influencia de este evento para la museología latinoamericana e incluso mundial. Un buen balance se presenta en la publicación *O Icom-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro* (Bruno e ICOM-Brasil, 2010).

⁵⁶ El influyente educador Paulo Freire estaba convocado pero la situación política en Brasil y la persecución de que fue objeto le impidieron asistir.

permanente de las exhibiciones, a los efectos de conocer las inquietudes y el grado de asimilación de la colectividad a la que sirve el museo. (Nascimento Jr. et al., 2012: 43)

Una vez más Mario fue una figura central. Ante la propuesta de crear un nuevo tipo de museo “en el cual aparezca el hombre integrado con su ambiente” —planteada por el delegado argentino—, “el representante de México ofreció al Museo Nacional de Antropología como sede de una exposición temporaria a los efectos de servir como experiencia piloto”, en la que “la institución correrá con los gastos que ello demande...” La propuesta fue recibida con gran entusiasmo: “integraron un grupo constituido por el autor de la idea, el doctor Mario Teruggi, el señor Mario Vázquez y la señora Dussan para que den forma a la idea y estructura de los fundamentos del inicialmente llamado **museo social**” (IBRAM, Programa Ibermuseos, AECID, 2012: 66). Al concluir la Mesa le denominaron **museo integral o integrado**, que estaría al servicio de la sociedad: un agente de cambio y factor de desarrollo, muy en línea con las ideas que, desde los años sesenta, ligaron a la cultura con el desarrollo (Nivón, 2006: 55).

Los delegados de la Mesa generaron diversas recomendaciones. Como parte del punto 3. “En relación con el medio urbano”, establecieron: “Aceptar el ofrecimiento del Museo Nacional de Antropología de México, para experimentar la mecánica museológica del **Museo Integrado**, a través de una exposición temporal de interés para América Latina” (Nascimento Jr. et al., 2012: 79). En definitiva, esta fue la salida de Mario para cumplir la afrenta con Adotevi de unos meses antes. En Santiago: “enfaticamos mucho el papel no solo educativo sino social de los museos, y yo propuse hacer un experimento para demostrar que en el momento en que el museo abre, la gente asiste, ese fue el origen de la Casa del Museo” (Vázquez entrevistado por Vela Campos y Vela Campos, 2015: 156). La idea de la exposición temporal evolucionó para conformar La Casa del Museo, un ejemplo aplicado del museo integral (Hauenschild, 1988; Sabido Sánchez-Juárez, 2014; Varine-Bohan de, 2008). Como ilustraré más adelante, varias de las recomendaciones y principios rectores de esta novedosa propuesta, se llevaron a cabo prácticamente al pie de la letra en el naciente proyecto experimental.



SANTIAGO DE CHILE - MESA REDONDA SOBRE LA FUNCION DE LOS MUSEOS LATINO AMERICANOS EN EL MUNDO CONTEMPORANEO SE EXPRESA LA TEORIA DEL MUSEO INTEGRADO; SE DECIDE FORMAR LA ASOCIACION LATINO-AMERICANA DE MUSEOS Y SE ACUERDA PRESENTAR EN EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA DE MEXICO UNA GRAN EXPOSICION DEDICADA A MOSTRAR LA PROBLEMATICA CAMPO- CIUDAD, EL MARGINALISMO Y LA EXPLOSION DEMOGRAFICA.

Aunque los postulados de la Mesa Redonda se consideran de gran relevancia, de acuerdo con Parreiras (2010), se reconocen también sus limitaciones, al situarla en un contexto de época en la que la función social del museo contenía toques didácticos de catequismo, pensando que el papel del museo era concientizar a las masas sobre su problemática humana y social. A la vez, la concepción del *Museo Integral*, se propuso desde una realidad de “desequilibrio entre los países que habían alcanzado un gran desarrollo material y los marginados, avasallados a través de su historia”; ideas que fueron el germen de los primeros pensamientos sobre un museo descolonizado en la región (Brulón, 2018: 59).

Por increíble que parezca, la IX Conferencia General, la *Mesa Redonda* en Santiago de Chile y La Casa del Museo no están en el currículum de Mario. Preocupado como estaba por no recordar y no ser fiel a los hechos mencionó: “estaba yo pensando, bueno cómo resuelvo mi problema —en relación con las preguntas que le hacía—, y dije: bueno voy a buscar mi currículum para cuando ella me diga tal o tal cosa, yo responda en ese momento y, ¿qué crees?” Mario hizo una pausa: “no están mencionados ni la conferencia de Grenoble ni el proyecto de La Casa del Museo”. Busqué profundizar: “¿Cómo es eso?, profesor”, le dije sorprendida. “No lo entiendo, no está, aquí lo traje, por aquí anda, no está, ¡me quedé con el ojo cuadrado!” (MVR, 19/10/17), me respondió. ¿Cómo explicar esta ausencia significativa? Estos eventos han formado parte de su *narrativa de vida* (Neisser, 1994: 1), aun así, cuando elaboró su currículum y cuando lo fue actualizando, al paso de los años, no los consideró relevantes. Esto se explica en parte en función de su identidad personal y su “yo museógrafo” como lo desarrollaré en el Capítulo 4.

2.1.3 De vuelta a México (1972)

Concluyendo la *Mesa Redonda* en mayo de 1972, Mario regresó a México a conformar un equipo de trabajo para cumplir lo prometido. Tenía frente a sí la tarea de estructurar la exposición Campo-Ciudad en el MNA, su intuición le decía que los públicos asistentes al museo quizá no eran aquellos a quienes pensaban orientar la exposición. En una de nuestras charlas relató: “lo que estás viendo (Ver ilustración 6) es la gente que no se atreve a entrar, de ese no poder entrar. ¿De dónde venían ellos? Llegamos a la famosa marginalidad. Viene la cosa de que no pueden entrar al museo, tiene uno inquietudes porque no ves al pueblo, a los campesinos, a la gente muy humilde, crees que es el museo el que tiene que ir a la gente” (MV, 12/10/17). Esta postura iba en línea con sus orientaciones

hacia la educación popular. Al ponderar al MNA como un espacio excluyente, buscaba otras estrategias inclusivas como una forma de contrarrestar las desigualdades (Cfr. Reygadas, 2008).

Coincidentemente, el antropólogo Guillermo Bonfil fue nombrado director del INAH en enero de ese año, no sin resistencia del entonces presidente Echeverría (Zorrilla Ornelas, 2017), debido a que Bonfil formaba parte de un grupo de jóvenes antropólogos disidentes —“los siete magníficos”—,⁵⁷ quienes tuvieron un papel importante en los eventos del 68, pues se oponían a la vertiente anquilosada y burocrática de la antropología de vieja guardia en el INAH (De la Peña, 2008). Para Bonfil, su nombramiento era “la oportunidad de que tratemos de hacer todo lo que siempre pensamos que debería ser el instituto” (Vázquez Olvera y Larrauri, 2005: 92), por lo que se allegó gente de su confianza y de los círculos conformados en la ENAH (Zorrilla Ornelas, 2017).

Las ideas de abrir los museos a la participación social estaban claramente imbuidas en este grupo de renovados agentes culturales. Así se comenzó a perfilar la “tercera vertiente de la museología mexicana”: la participativa (Pérez Ruiz, 2008: 91), enmarcada en el paradigma de la *democracia cultural* en el cual se estima que no hay un producto cultural coherente, y jerárquicamente superior, que sea necesario transmitir de forma amplia a una masa indiferenciada de ciudadanos (Bonet y Négrier, 2018: 66). A su amparo, en el INAH se pusieron en marcha tres experimentos: La Casa del Museo, el Programa Museo de Museos Escolares y Locales y el Museo sobre Rieles (Ver 4.1.1), acciones pioneras para llevar los museos “al pueblo” (Bonfil entrevistado por Pérez Ruíz, 2008: 92). En esta vertiente fue tomando fuerza la premisa de que la gente puede involucrarse en otros momentos y áreas de la participación cultural, más allá del consumo. De acuerdo con Larrauri, “Cuando uno se pone a ver por qué nos hemos apasionado tanto por los museos, no es solo por disfrutarlos como espectador, sino que al trabajar directamente con las obras vas tomando un cariño enorme con ellas” (Vázquez Olvera y Larrauri, 2005: 92).

⁵⁷ Se conoce así a un grupo de antropólogos que integraron la corriente de la antropología crítica post 1968: Guillermo Bonfil, Arturo Warman, Margarita Nolasco, Rodolfo Stavenhagen, Mercedes Olivera, Enrique Valencia y Ángel Palerm.



Ilustración 6. Mario Vázquez en el vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. Por Coral Ordoñez.

Aunque el objetivo de esta tesis no es analizar a profundidad las políticas y situación del Museo Nacional de Antropología,⁵⁸ sí debemos considerar que esta fue la institución matriz a partir de la cual se derivó La Casa del Museo. Rosas Mantecón apunta al MNA como una instancia central cuyo “objetivo principal fue reforzar la idea de que la nacionalidad mexicana se fortalece en ‘sus imponentes orígenes prehispánicos’, según relata la propia guía oficial del museo” (En prensa: 7).

La reapertura del MNA en su nueva sede en el Bosque de Chapultepec en 1964, fue una especie de “apoteosis de la antropología oficial” (De la Peña, 2008: 14). Una de las aspiraciones era generar orgullo por la patria, su propósito era doble, valorativo y educativo (Muñoz Aréyzaga, 2015b: 129). Durante muchos años se privilegió una estética e ideología de corte nacionalista que tendió a ahogar otras expresiones creativas, en donde el Estado central se convirtió en la figura definitoria de la única política nacional (Nivón, 2006: 44), el museo nacional fue un espacio privilegiado para desplegar estas acciones.

En el aspecto educativo, se suponía que el museo había dejado de ser un simple escaparate de objetos, por lo que desplegó una museografía didáctica a partir de cronologías en cuadros, espacios territoriales en mapas, estilos arquitectónicos en “fieles reproducciones”, ciudades arqueológicas en maquetas, acciones en dioramas, pinturas y murales, “todos ellos fáciles de comprender para personas analfabetas”, a decir de Cristina Bonfil, encargada del Departamento Educativo (Citada en Muñoz Aréyzaga, 2015b: 129). Concediendo que éste y otros tipos de públicos más diversos llegaran al museo. No obstante, a pocos años de su apertura la situación del museo no era alentadora:

Díaz Ordaz lo primero que hizo fue cortar los presupuestos al museo, por envidia, falta de visión o yo no sé por qué... Así, el siguiente sexenio después de su inauguración el Museo Nacional de Antropología no recibió ni un solo centavo. Entonces, esas lámparas maravillosas y esos reflectores se fueron sustituyendo por spots de 150, iluminación que no le llega jamás a las piezas y aquello se fue convirtiendo en una caverna oscura. (Vázquez Olvera y Larrauri, 2005: 77-78)

En 1972 esta era la situación en la sede del museo. Pero, precisamente, fue en ese escenario en el que se fue “debatido el vínculo museo-sociedad y el sentido de los contenidos histórico-antropológicos” (Rosas Mantecón, en prensa, 10) y en el cual surgiría un proyecto vanguardista que se contraponía al estilo tradicional del MNA. Los museos tradicionales, nos dice Zunzunegui,

⁵⁸ Existe una copiosa bibliografía que se puede consultar sobre el Museo Nacional de Antropología. Ver: Morales Moreno (1994), Muñoz Aréyzaga (2015b), Achim (2017), León Núñez (2019).

enfatan la afinidad entre contenido y continente mediante la arquitectura, que se convierte en una herramienta privilegiada para promover el valor de las colecciones; en ellos cada obra se presenta como un modelo reducido de la historia que lo sustenta en la que se respeta lo cronológico (2001 citado por Muñoz Aréyzaga, 2015a: 233). Son también templos seculares a la patria (Morales Moreno, 2000) en los que no se develan los conflictos inherentes a las sociedades y en los que una voz de autoridad comunica verdades esenciales.

2.1 Planeación e investigaciones previas

2.1.1 Los asesores (Junio – Agosto, 1972)

Con las primeras ideas perfiladas Mario fue “a ver a Memo Bonfil, platiqué con él y surgió lo de la marginalidad, y lo que implicaba ese pequeño proyecto” (Vázquez entrevistado por Vela Campos y Vela Campos, 2015: 56). No es extraño que su interlocutor con el trabajo intelectual que venía desarrollando para articular su *Teoría del control social* y las ideas que lo llevarían más tarde a escribir *México profundo: una civilización negada* (Bonfil, 1994), se entusiasmara con la propuesta: “...estaba de moda el estudio de los llamados grupos marginales, pues esos son los que no van al museo, entonces, buscamos a esos grupos, Bonfil ya era director del Instituto, y dijo pues que sí, hay que hacerlo como proyecto y a ver qué resultados da” (2015: 156).

¿Cómo conformó al grupo de asesores? Fiel a las propuestas de la *Mesa Redonda* el proyecto tenía que ser multidisciplinario: “que a los efectos de mejorar las exhibiciones de los museos sobre estos temas [sobre los museos y el medio urbano], se recurra al asesoramiento y colaboración de especialistas en urbanismo, antropología, sociología y problemas rurales.” (Nascimento Jr. et al., 2012: 60). Aunque no pude conocer con exactitud la relación entre todos ellos, Mario contó que Bonfil y él llamaron a Benítez Zenteno, porque “era director” (en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM), querían a un sociólogo. También incorporaron al arquitecto urbanista González Pozo, y al economista y entusiasta de las artes visuales Sergio de la Peña.

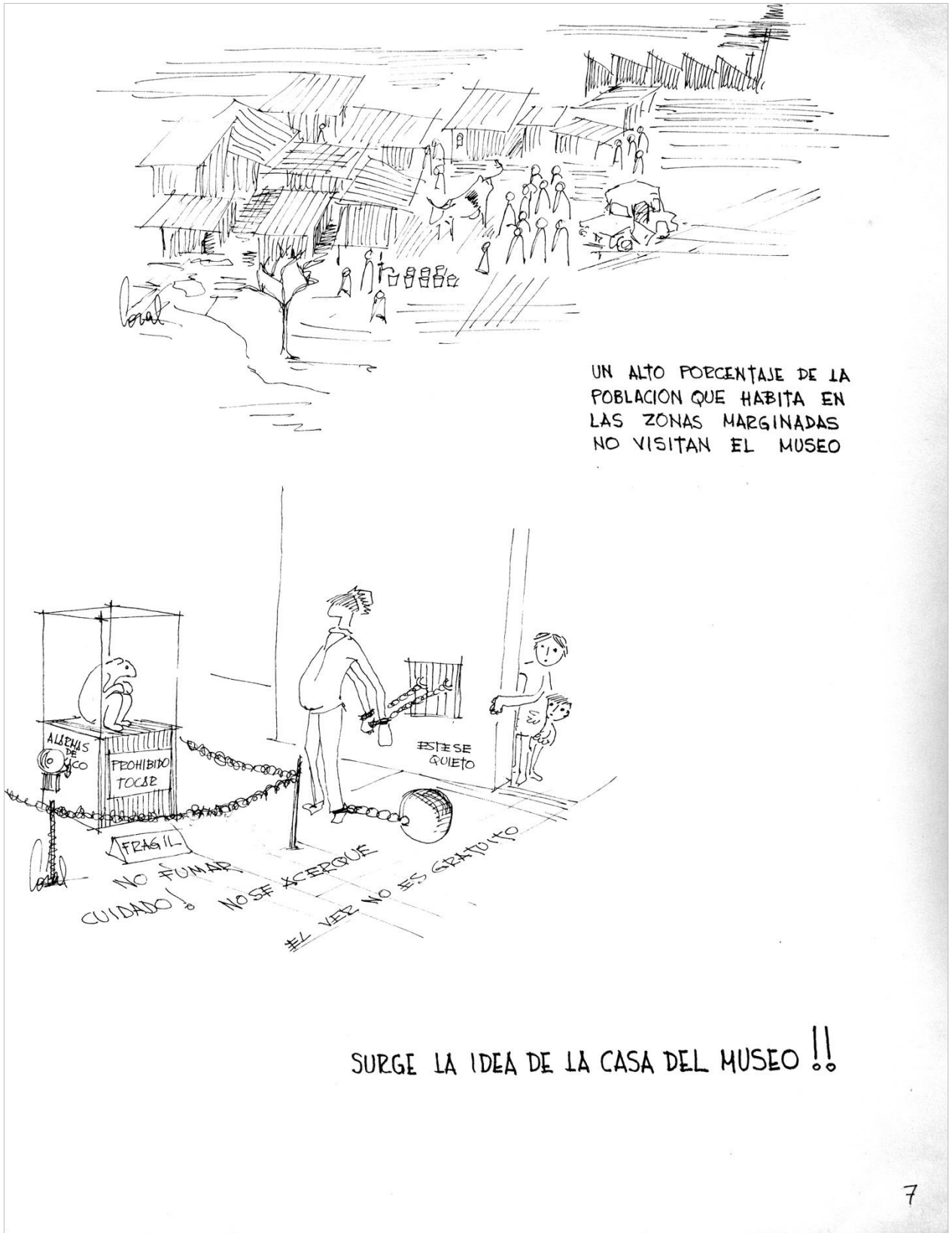


Ilustración 7. Surge la idea de La Casa del Museo. Por Coral Ordoñez.

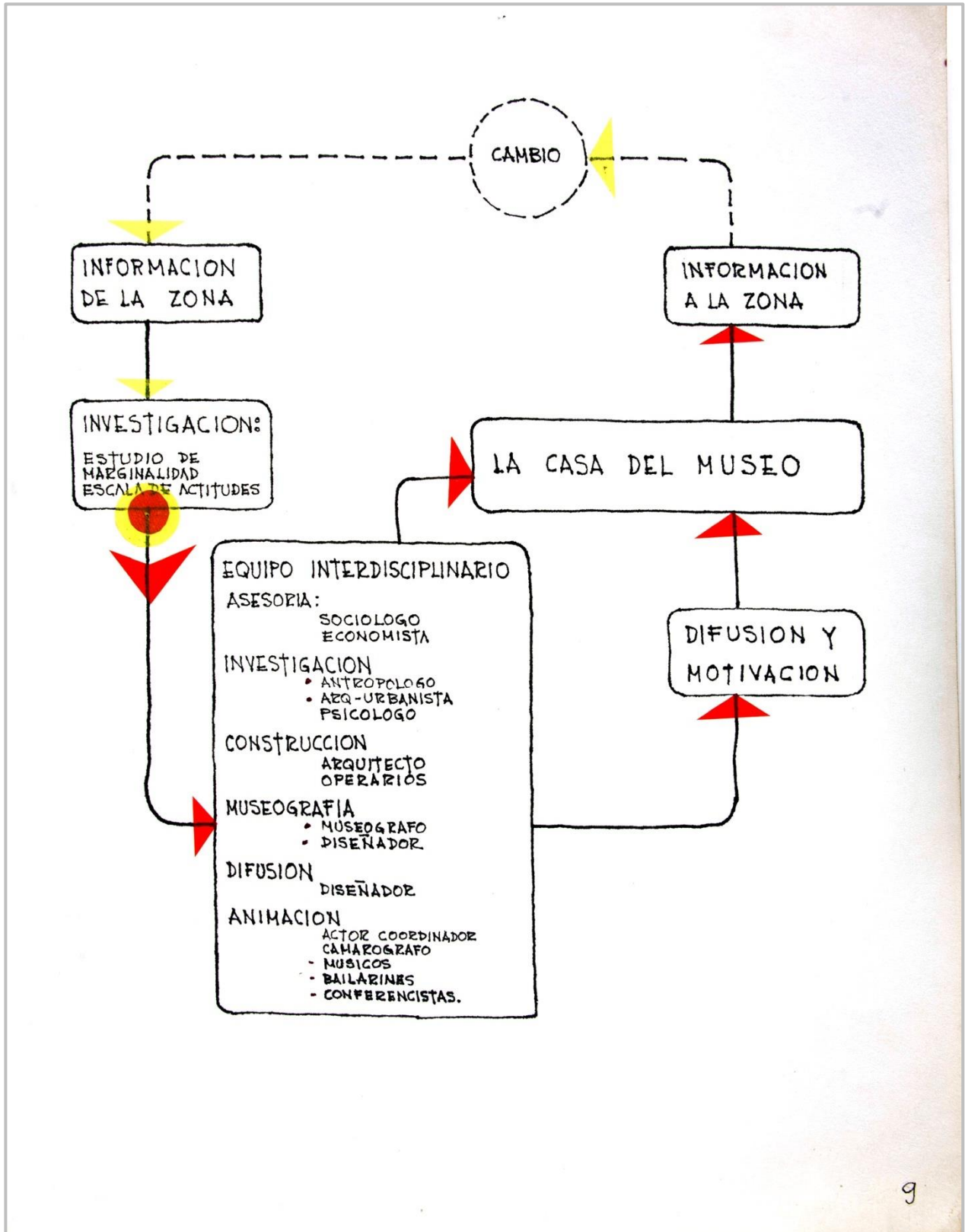


Ilustración 8. Esquema del funcionamiento de La Casa del Museo. Por Coral Ordoñez.

La exposición temporal comprometida en Santiago no vio la luz, el museólogo intuía que el público meta no visitaba el museo, hecho que comprobó más tarde cuando comisionó un estudio de públicos con visitantes mexicanos al MNA (González García, 1973). Por ello, privó la idea de “poner el museo en contacto con poblaciones llamadas marginales que no tienen la posibilidad de acceder al museo, por razones económicas, de lejanía o de conocimiento” (Vázquez entrevistado en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 156) y de llevar al museo fuera de sus paredes en esta novedosa empresa de *Acción Cultural Extramuros*. Aunque no hubo un registro directo de las primeras reuniones, un documental producido varios meses después las recreó (Muñoz, 1973)⁵⁹: “el sociólogo Raúl Benítez Centeno [sic.], nosotros ocho y un psicólogo quisimos concretar el proyecto mediante un documental, nos pusimos a discutir y Alfonso Muñoz filmó las discusiones donde aparecíamos cada quien ‘echando rollo’” (Vázquez entrevistado en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 157).



Ilustración 9. Reunión con los asesores. De izquierda a derecha Raúl Benítez Zenteno, Mario Vázquez y Sergio de la Peña (Muñoz, 1973).

⁵⁹ El documental referido se encuentra en custodia de la Cineteca Nacional mediante convenio de comodato con el INAH. No se encuentra disponible para consulta pública solo con motivos de investigación. En el anexo 4 se ofrece la transcripción completa.

En las reuniones, apuntaban el carácter excluyente del MNA y la desigualdad en la participación cultural. Resaltaron el hecho de que los museos de las grandes ciudades no eran visitados por sus habitantes. Mario les comentó:

se ve que el museo no está siendo un centro de interés para su comunidad, es centro de interés para otras gentes, excepto para la gente de su comunidad. No va, no lo visita, no lo ve, no lo goza, no significa nada para él. No es como un supermercado, la iglesia o la televisión, no tiene una significación para esa gente... Entonces, nosotros hemos pensado, que el porcentaje de la población que habita en la Ciudad de México, desde el punto de vista ocupacional, esto es: los obreros, los artesanos, gente con semi ocupación o subocupación... qué dijéramos, **la gente de las áreas marginales**; por ejemplo, toda esta gente recién llegada a la ciudad que no viene a visitar nuestro museo. (Muñoz, 1973)

Zenteno a su vez lo cuestionó. En su opinión el término “marginal” se había utilizado para referirse a la población “que no se beneficia de su propio trabajo”, pero esa situación “constituye la historia de este país y la historia de los países atrasados” (Muñoz, 1973), como sabemos América Latina es la región más desigual del planeta (Reygadas, 2008). Los asesores recomendaron arrancar el proyecto enseguida y conformar el equipo interdisciplinario.

formado por gente de diversos intereses y disciplinas como economistas, antropólogos, sociólogos, desde luego la parte museográfica... para examinar cuáles son las características de la población, cuáles son sus deseos, sus requerimientos, sus proyecciones, en contraste con lo que sería la conducción de los diseñadores de esta unidad museográfica en cuanto a su papel. (Muñoz, 1973)

Durante las reflexiones iniciales, Mario tuvo clara la orientación hacia un concepto antropológico amplio de la cultura “...una de las grandes ventajas es que es un museo de antropología [el MNA], y en antropología realmente cabe todo, el hombre en todos sus aspectos de cultura” (Muñoz, 1973). A la vez, desde una posición crítica, reconoció que la arqueología estaba al servicio del Estado para “cimentar las raíces de los mexicanos”, pero que nunca se usó para incorporarla a las problemáticas contemporáneas de la sociedad (Muñoz, 1973). Estas palabras evidencian la tensión entre los grandes relatos del patrimonio cultural nacional versus los patrimonios locales y particulares (García Canclini, 1999) y cómo los primeros se pueden insertar o no en la vida cotidiana de las personas, además ilustran los procesos de la construcción social del patrimonio (Rosas Mantecón, en prensa).

Durante sus ocho años de existencia, el enfoque del proyecto fue cambiando. En ese primer momento ¿cuál era el concepto? Zenteno se lo preguntó a Mario: “qué se espera de esta Casa del Museo” (Muñoz, 1973). La primera idea estuvo enfocada al *Desarrollo de públicos* en la vertiente

que busca diversificar a los públicos en el museo establecido. Aquí el reto es superar las barreras perceptuales y promover un cambio de actitudes hacia los programas; si las personas ven las artes como excluyentes, abstractas y no relacionadas con su vida, no considerarán participar (McCarthy y Jinnnet, 2001). En ese momento: “el motor inicial no era la comunidad” (MVR, 12/10/17), sino actuar como un gancho para llevarlos a la sede en Chapultepec. Mario respondió:

Sí, mira, en principio lo que se espera es que, ya que la gente no viene al museo, porque no tiene un centro de interés importante por el cual ir al museo, entonces que el museo vaya a la gente, y trata de penetrar a través de sus propias colecciones en la vida cotidiana de la gente. Al estar el museo, al poner sus colecciones en la vida cotidiana de la gente, se convertirá en un elemento importante y en un elemento interesante para esta misma gente; entonces, eso exactamente va a hacer que esta gente que se interesa por objetos del museo, que le dicen algo en su vida contemporánea, que esa misma gente venga a visitarnos. (Muñoz, 1973)

Inicialmente, pensaban poner en marcha estrategias “a caballo” entre los paradigmas de la *excelencia* y *democratización cultural* en las que los funcionarios culturales determinan qué es digno de valor, qué tiene calidad y qué es lo que los públicos potenciales necesitan, así como distribuirlos a otros sectores de la sociedad (Bonet y Négrier, 2018: 66). No obstante, la realización de un estudio previo en el área seleccionada arrojó evidencia que no podía ser desestimada, por lo que el perfil del proyecto se inclinó también hacia otras estrategias de la *democracia cultural*, como mostraré en adelante.

El papel de los asesores fue desigual, por ejemplo, en las entrevistas y materiales del archivo no hay huellas de la tarea particular del economista Sergio de la Peña. Por su cuenta, el arquitecto González del Pozo, —a quien contacté para entrevistarle— declaró “...Apenas recuerdo ese importante proyecto en el que intervino la arquitecta Coral Ordóñez, antigua colaboradora mía”. Además de Bonfil, solo el sociólogo Benítez Zenteno se mantuvo cercano a la evolución del proyecto e intervino en varias de sus etapas. Y a todo esto, “¿por qué llamarle La Casa del Museo?, ¿de dónde surgió el nombre?, ¿qué sentido tiene?”, le pregunté a Mario en más de una ocasión. Su respuesta fue evasiva: “Mira... no, no sé, sepa dios qué pasó” (MV, 19/10/17).

2.1.2 Una arquitecta, una antropóloga y un equipo multidisciplinario (Agosto, 1972 – Octubre, 1973)

Como expuse, el grupo de asesores dio forma a las ideas iniciales, pero se requirió un equipo operativo “estaba Bonfil como antropólogo, pero con su cargo [de director] no era posible” (MV, 12/10/17). Por ello, hacia junio y julio de 1972, con presupuesto asignado, Mario comenzó a buscar a las personas idóneas para integrar el equipo. Un equipo que, como mostraré, fue conformando una *comunidad de práctica* (Wenger, 2001). Estas comunidades no equivalen necesariamente a los equipos de trabajo y tampoco significa que todo aquello que se denomina *comunidad*; por ejemplo, un barrio, lo es. La *comunidad de práctica* se conforma al contar con una *empresa conjunta*, un *compromiso mutuo* y un *repertorio compartido* (Wenger, 2001: 75). En la propuesta de Wenger, la práctica se entiende como un proceso por el que podemos experimentar el mundo y nuestro compromiso con él como algo significativo, lo cual exige la formación de una comunidad cuyos miembros puedan comprometerse mutuamente y reconocerse como participantes (2001: 187).

La primera incorporación al equipo fue Coral Ordoñez, por recomendación de su profesor el arquitecto Del Pozo. Hija de refugiados españoles, nacida en México, estudió arquitectura en la UNAM y maestría en urbanismo en Bélgica, fue una de las profesionales clave para La Casa del Museo, su coordinadora en campo, la diseñadora de los módulos para la sede y quien comenzó a configurar el carácter femenino de este proyecto. Recién se incorporó, sus actividades se enfocaron a buscar y seleccionar una zona idónea para poner en marcha el proyecto. Entre las áreas prospectadas estuvieron Iztapalapa, Barrio Norte y la zona aledaña a la estación del metro Observatorio, áreas visitadas junto con el grupo de asesores y tenidas en cuenta para la decisión.



Ilustración 10. Búsqueda y selección de la zona para instalar la primera casa del museo. Por Coral Ordoñez.

Siguiendo la recomendación del equipo asesor, y las ideas del *Museo Integral*, Coral sumó al equipo a Lilia González. Trabajaron juntas durante 1971 en el área de Proyectos Especiales de la Regencia del Gobierno del Distrito Federal. La antropóloga realizó una prospección en los alrededores del metro Observatorio, con motivo de la futura construcción de la Central Camionera Poniente. Al llegar al proyecto, en septiembre de 1972, la joven formada en la ENAH tenía alrededor de 24 años, era una profesionista entusiasta interesada en la antropología urbana y aplicada. A este primer grupo se unió, por un breve tiempo y por invitación de Mario, la estudiante de psicología Karin Wriedt, otra joven que laboraba como guía en el MNA.

Localicé a Lilia y a Karin rastreando en internet los nombres que Coral enunció en la lámina “Equipo inter-disciplinario” (Ver Ilustración 13) y las contacté por correo electrónico. Las dos respondieron con presteza aseverando haber trabajado en el proyecto y recordarlo con cariño. Primero llamé a Lilia, en su opinión ni La Casa del Museo ni ella tuvieron un reconocimiento al esfuerzo realizado. Aunque Lilia fue una de las piezas clave en el desplante y primera etapa del proyecto, sus aportes quedaron invisibilizados a lo largo de los años. En las diversas entrevistas que sostuvimos, sus evocaciones encontraron distintas referencias sobre su llegada al proyecto. En algunos relatos narra su ingreso por recomendación de Coral; en otros, por los contactos que tenía como egresada de la ENAH. “...Mario me llamó, trabajaba con Margarita Nolasco. Bonfil me dijo que fuera a verlo” (LGG, 19/09/17). También rememoró ese primer encuentro con el director del proyecto:

me entrevistó, le pareció muy importante, o muy interesante mi perfil. Afortunadamente, ya me había recibido... y me comentó que Coral Ordoñez estaba en el proyecto, cosa que me dio mucho gusto, porque ya nos habíamos incorporado bien en el trabajo del Distrito Federal, y que González Pozo también estaba como asesor, pero que nosotros íbamos a ser las cabezas de ese proyecto. (LGG, 19/04/18)

Recreando vívidamente estas escenas continuó “...Mario me dijo: ‘entonces, ¿te incorporas rápidamente?’. ‘Sí cómo no, me incorporo’, respondí. ‘Y quisiera que hablaras con Coral, las quiero ver a las dos’. Y así fue...” (LGG, 19/04/18). Lilia y Coral pasaron un tiempo trabajando solas “empezamos a planearlo... partimos absolutamente de cero, de cero” (LGG, 19/04/18). Si bien al equipo se integraron otros profesionistas hombres, Mario delegó gran parte de la responsabilidad en ellas:

de principio pasamos tres meses metidas en una mesita de ese tamaño, de la mitad de esta mesa [señala una mesa de un metro y medio de largo por medio metro de ancho], ella enfrente y yo acá de verdad. Ya después, bueno nos dieron el espacio.

Mario no ocupaba esa oficina bastante grande, entonces ya metieron un restirador, un escritorio, algo por favor ¿no? (LGG, 19/01/19)



Ilustración 11. Coral Ordoñez y Lilia González trabajando (Documental La Casa del Museo, 1973).

Desde sus inicios, La Casa del Museo se vio afectada por la precariedad y estuvo marcada por desigualdades, que no solo atraviesan la dimensión del *acceso* y *disfrute* en la participación cultural, sino también el ámbito de la *producción cultural profesional*. A pesar de que el proyecto tuvo total anuencia del director del INAH, contó con un bajo presupuesto manejado en la Sección de Museografía que ascendió a \$50,000.00⁶⁰ mensuales para “Gastos de inversión para La Casa del Museo (honorarios, montaje museográfico e investigación)”.⁶¹

⁶⁰ Como referencia, una sala nueva en ese año costaba 6,000 pesos, mientras que una entrada al cine 4 pesos. Datos tomados de: <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/010173.pdf>

⁶¹ AHMNA, Partidas de La Casa del Museo. 13 de febrero de 1973.



Ilustración 12. Coral Ordoñez, Lilia González y Mario Vázquez durante los primeros meses de la conformación del proyecto. Por Coral Ordoñez.

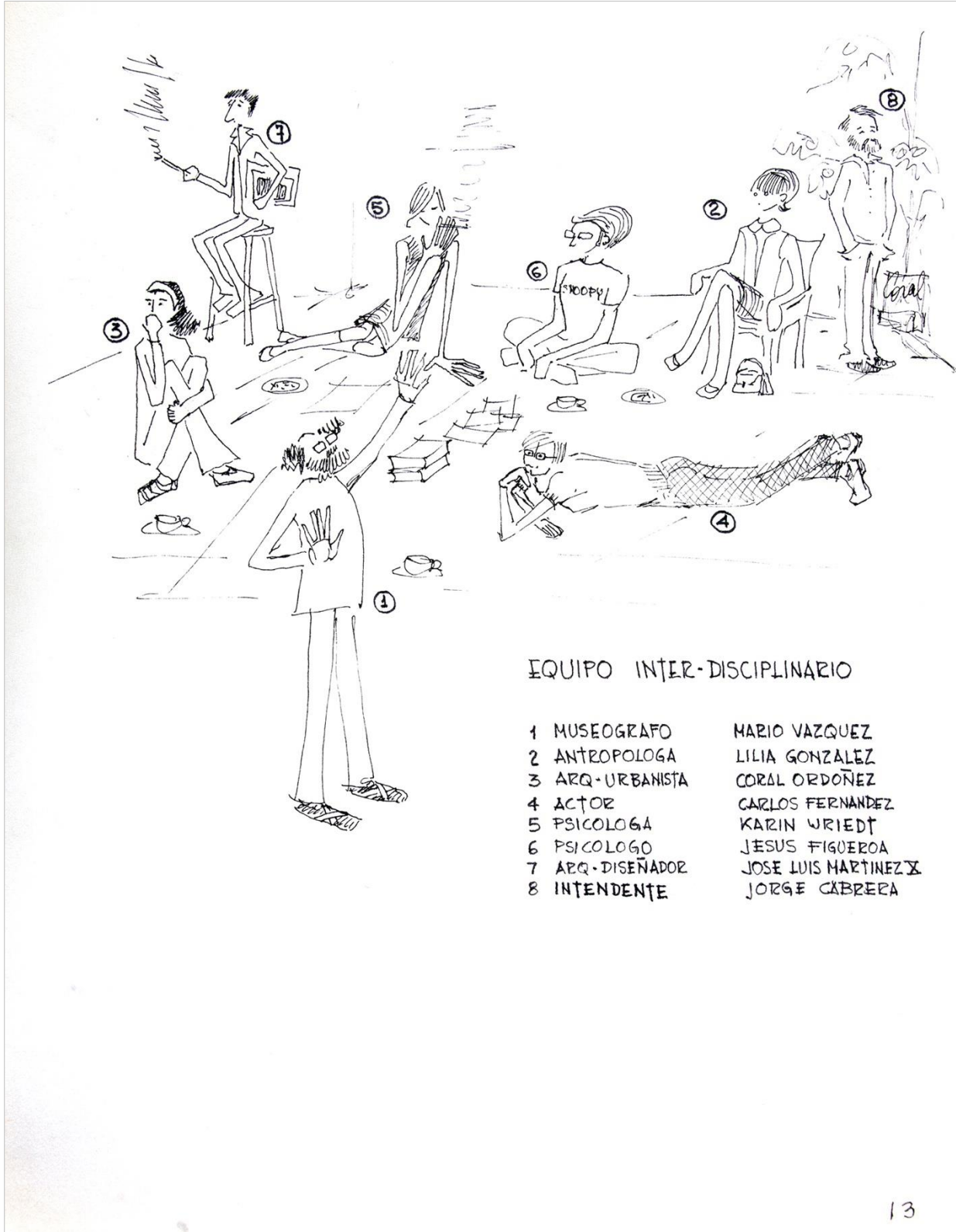


Ilustración 13. Equipo interdisciplinario de La Casa del Museo. Por Coral Ordoñez.

Para septiembre de 1972 el tiempo apremiaba. El equipo de trabajo quedó conformado, además de Coral y Lilia, participaron el actor Carlos Fernández, el sicólogo Jesús Figueroa y su estudiante Karin Wriedt, el arquitecto y Diseñador José Luis Martínez Diez, con el apoyo del intendente del museo, Jorge Cabrera. El papel de Lilia fue central, contratar a una antropóloga tuvo varios propósitos; por un lado, interesaba hacer un estudio previo en el área en la que instalarían La Casa del Museo; por otro, estaba pendiente realizar una investigación con los visitantes del MNA, para indagar si la hipótesis de que el público meta del proyecto no asistía a su sede en Chapultepec. Mario le indicó a Lilia: “sabes qué, antes que empieces lo del cuestionario de la zona, quiero que hagas un estudio sobre la población visitante de mexicanos en el Museo de Antropología”. A lo que ella respondió:

...entonces diseñé un cuestionario. [Aplicado] allá afuera precisamente en la salida, en el lobby, pero propiamente los pescamos en la puerta... No me acuerdo cuánto fue lo que levantamos, cuánto fue la muestra, en relación con la población visitante diaria en el museo ¿verdad? Le dije [a Mario] ‘¿Sabes qué?, necesito apoyo de encuestadores’, ‘Oye, pero que no hay muchos recursos’, respondió... Como siempre ya sabes que no hay recursos económicos’... Le dije ‘Pues sí, pero a esas personas les tenemos que pagar por la cantidad de cuestionarios que levanten ¿no?’ (LGG, 19/04/18)

Lilia diseñó y llevó a cabo el estudio *Imagen del Museo y características, opiniones y sugerencias del visitante mexicano* (González García, 1973) entre noviembre y diciembre de 1972. El MNA contaba con dos estudios de públicos previos (Monzón, 1952; Salgado et al., 1962) realizados en su antigua sede de la calle de Moneda, pero, desde su apertura en Chapultepec, no se había conducido un ejercicio para identificar a los públicos y conocer sus necesidades e intereses. Tal como se exhortaba desde instancias como el ICOM y la UNESCO. También en la *Mesa Redonda* la recomendación fue explícita: “introducir métodos de evaluación permanente de las exhibiciones, a los efectos de conocer las inquietudes y el grado de asimilación de la colectividad a la que sirve el museo” (Nascimento Jr. et al., 2012: 43).



Ilustración 14. Investigación sobre los visitantes mexicanos en el Museo Nacional de Antropología. Por Coral Ordoñez.

Los resultados de esa investigación no hicieron sino confirmar los planteamientos de Mario. La población más afectada por los problemas que se pretendían abordar en la exposición Campo-Ciudad no acudiría a verla, por la simple razón de que esos grupos no eran los que asistían al museo. Solo el 21.5% de los visitantes eran empleados, mientras que el 16.5% tenían otras ocupaciones, como obreros, comerciantes, artesanos, empresarios, amas de casa o sin ocupación. El 38% contaba con estudios superiores, el 19.5% con preparatoria, el 12% estudios de normal o comercio, el 19% de secundaria, y el 10.5% con primaria (González García, 1973).

Para el estudio de públicos, Lilia planteó el cuestionario y logró gestionar la ayuda del psicólogo Jesús Figueroa, quien diseñó la muestra;⁶² para la aplicación tuvo apoyo de la encargada del departamento de difusión, la secretaria de la sección de museografía, cinco guías del museo, Coral, el arquitecto José Luis Martínez Diez, además de la participación de la psicóloga Karin Wriedt (González García, 1973). Como lo muestran otras investigaciones, las actividades de organización de las exposiciones y/o desarrollo de proyectos museales, implican colaboraciones complejas entre múltiples agentes en las que se requiere negociar acuerdos y conflictos (Davidson y Pérez Castellanos, 2019; Macdonald, 2002).

También entrevisté a Karin, se trató de un solo encuentro en su departamento de Villa Olímpica. Ella se incorporó como guía al Museo Nacional de Antropología después de concluir la preparatoria “...en un plazo largo para entrar a la UNAM”. Su interés por el museo se derivó de la influencia que tuvo en su casa desde pequeña. De ascendencia alemana, en ese país “...se ponderan enormemente las culturas prehispánicas y mi abuela era una fanática de ellas”. La formación de guías incluía charlas con los antropólogos y etnólogos del museo “...en especial la figura de Mario Vázquez, por ser el museógrafo y por esa capacidad que tenía de inspirarnos de manera impresionante” (KW, 18/04/18).

⁶² Aunque el psicólogo Jesús Figueroa se encuentra en los créditos de este informe y en el equipo de trabajo consignado por Coral, a decir de Karin su papel no fue central “es que era maestro mío, y era él que me dio los primeros lineamientos, pero después ya no, de hecho, se fue del país.” (KW, 18/04/18)



Ilustración 15. Equipo de trabajo de La Casa del Museo durante la planeación, ca. 1973. De izquierda a derecha Mario Vázquez, Jesús Figueroa, Karin Wriedt, Coral Ordoñez, hombre no identificado y Carlos Fernández.⁶³

A solicitud de Mario, Coral se ocupó del diseño del edificio “sí le dio una idea, de que hiciera un proyecto arquitectónico que abriera, que se achicara, que se agrandara” (LGG, 19/04/18). La solución arquitectónica propuesta —basada en un sistema de módulos hexagonales interconectados—, fue aceptada y admirada por todos, los módulos jugaron un papel importante para la configuración de las exposiciones y para la “personalidad” del proyecto (Ver 3.2.1).

Ahora bien, después de haber prospectado varias zonas de la ciudad, incluyendo las colonias aledañas a la estación del metro Observatorio en Tacubaya, correspondía decidir y localizar un terreno idóneo para instalar los módulos. Varios factores inclinaron la balanza hacia el área de Observatorio. Tanto Coral como Lilia tenían familiaridad con la zona por su trabajo en la Regencia “...entonces habíamos visitado varias zonas precisamente para la instalación de las centrales camioneras suburbanas, foráneas” (LGG, 17/01/19).⁶⁴ Coral vivía cerca, en el edificio Ermita, en

⁶³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00229.

⁶⁴ El trabajo anterior de Lilia en la Regencia abarcó colonias circundantes al metro Observatorio, incluyendo el terreno en el que se construyó la Central de Autobuses Poniente, áreas que se considerarían de “influencia” cuando finalmente se seleccionó esta zona para ubicar La Casa del Museo. Se trataba de las colonias Pino Suárez,

la avenida Revolución; además, Tacubaya estaba convenientemente cerca del MNA. “¿Para qué un museo ahí?”, se preguntaba Lilia, ante los cuestionamientos de si las personas en áreas marginales “necesitan” equipamientos culturales o servicios: “agua potable, la luz, etcétera, todo lo que son servicios urbanos” (LG, 17/01/19), como si la cultura fuera algo accesorio a experimentar solo si las necesidades básicas están cubiertas y no un derecho en sí mismo. Adicionalmente, de acuerdo con varios relatos del equipo de trabajo

lo interesante de ese lugar era el perfil social, se trataba de toda una estratigrafía social había unas covachas de cartón, casas de dos metros cuadrados; al ir subiendo la vista se iba encontrando una secuela [*sic.*] social, la construcción y el nivel social se iban mejorando mientras más arriba hasta llegar al Hospital Inglés, viendo así un corte estratigráfico de la sociedad mexicana urbana, por eso lo escogimos. (Vázquez entrevistado en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 157)

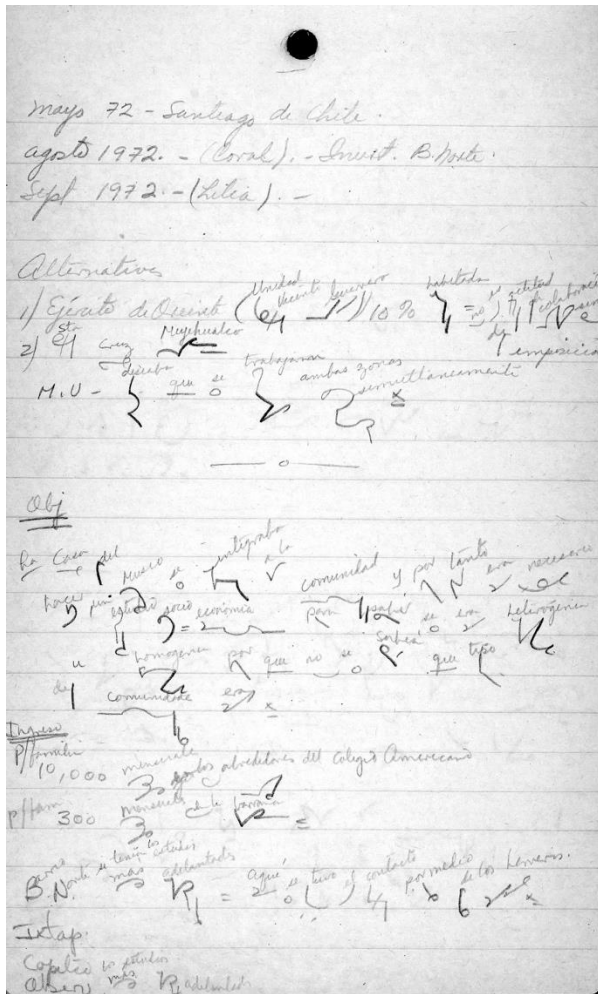
Cove, Lomas de Santo Domingo, Cristo Rey, Bella Vista, Real del Monte, Tolteca, ex Hacienda de Santo Domingo y en la unidad de empleados de Sears (AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 1, documentos 1 al 383).



PUNTO DE PARTIDA DE LA CASA DEL MUSEO
- LA ZONA OBSERVATORIO -

Ilustración 16. Punto de partida de la casa del museo -la zona Observatorio. Por Coral Ordoñez.

El episodio sobre la selección del lugar se ha contado linealmente y coincide en los testimonios de varios de los entrevistados como pare del “núcleo duro”. No obstante, me resultó fascinante encontrar en el archivo de La Casa del Museo un fragmento de texto que apunta al carácter pragmático con el que muchas veces se toman las decisiones en los proyectos culturales. En una libreta amarilla, para tomar notas secretariales, unos apuntes a mano agregaron detalles interesantes. Las notas trazan una breve cronología del proyecto, las alternativas a su ubicación y cómo pudo inclinarse la balanza hacia Observatorio.



Mayo 1972 – Santiago de Chile
 Agosto 1972 – (Coral) Invest. B.
 Norte
 Sept 1972 – (Lilia)

Alternativas

- 1) Ejército de Oriente, Unidad Vicente Guerrero. 10% habitada, no es actitud de colaboración sino de imposición.
- 2) Sta. Cruz Meyehualco

M.V. * [Verbo ilegible] que se trabajaran ambas zonas simultáneamente.

Iztap

Copilco

Observ los estudios más adelantados Bonfil ¿y con cuál comenzaremos?

En Barrio Norte y en Observ se había investigado un terreno

Se necesitaría hacer la encuesta y se echó un volado. Se escogió Observatorio.

Ilustración 17. Notas en una libreta de taquigrafía⁶⁵ y su transcripción (mantiene el estilo del original).

Nadie mencionó una volado como vía menos oficial, y más casuística, para seleccionar la ubicación. No quiere decir que éste haya sido el elemento determinante, ya que los otros aspectos mencionados también influyeron, pero sí señalar que estos factores de serendipia tienden a olvidarse y no formar

⁶⁵ Libreta de taquigrafía. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 4, documento 1, fojas 11 y 12.

parte de la historia “oficial”. Se trata de asuntos prácticos (Hakamies, 2017), del cómo se conciben día a día las actividades en el desarrollo de proyectos museales. De acuerdo con Lilia, en esa zona también vieron “...cosas importantes: Tacubaya, zona prehispánica —tiempos prehispánicos, parte colonial, convento—, Museo de la cartografía, hay una hacienda, unidad habitacional —Sears—, los basureros y el metro —no estaba proyectado—. Sondeamos el área, casi no hay nada de población asentada irregularmente, eso le gustó a Mario” (LGG, 25/10/17).

Si bien Mario fungía como director del proyecto, Coral y Lilia realizaron el trabajo cotidiano con sus comportamientos rutinarios. Aunque siempre consultaron las decisiones más importantes con él, ellas propusieron muchos de los elementos centrales del proyecto. La *comunidad de práctica* que comenzó a configurarse fue adquiriendo un tinte femenino. Sus participantes establecieron relaciones en torno a un *compromiso mutuo*, en este, cada miembro encuentra un lugar único y adquiere su identidad, la cual se va integrando y definiendo cada vez más por el compromiso **en** la práctica (Wenger, 2001: 103).

Otro aspecto que salió a la luz en los materiales de la *Colección La Casa del Museo* fue el “reciclaje” de los datos de la investigación realizada por Lilia en la Regencia en 1971, cuya evidencia está plasmada en 281 fichas de trabajo escritas a mano en cartulinas de 14 x 21.5 cm.⁶⁶ Por varios meses me obsesionó que las fechas consignadas en este material no correspondían con la cronología del proyecto. Después confirmé que se trata del trabajo previo en la misma zona “... esas fichas no fueron sacadas para La Casa del Museo, son mis fichas que incorporé de trabajo de campo de las centrales camioneras [las] incorporé porque eso ya estaba, una parte ya estaba hecho” (LGG, 17/01/19). Nuevamente, estos datos nos permiten observar procesos no lineales, imbricados, desordenados, las fallas y las soluciones de las prácticas museales (McCarthy, 2015), aspectos que pasan desapercibidos en historias que no consideran esta dimensión cotidiana.

Como indican las notas en la libreta de taquigrafía, de cierta forma, Observatorio contaba con trabajos “más adelantados”, así que fue el lugar seleccionado para la puesta en marcha de La Casa del Museo. Para todo el equipo de trabajo el año de 1973 fue intenso, en enero Lilia entregó el reporte del estudio de visitantes en el MNA y se dedicó a plantear el diseño para la investigación de “antropología urbana” en una zona que ya conocía y a la que se le facilitó volver. Le propuso a

⁶⁶ *Fichas de la investigación*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 1, 15 secciones, documentos 1 a 281.

Mario “...levantar un cuestionario. Después de hacer una subregión o una delimitación del área, hasta dónde podíamos abarcar, o La Casa del Museo, cuál sería la influencia que podría tener” (LGG, 19/04/18). En la investigación “El barrio comunidad de vida urbana” comandada por Lilia, participaron Coral y un equipo de estudiantes de la ENAH.

¿Cuál fue el propósito de esa investigación? Las ideas del *Museo Integral* seguían permeando en la planeación de La Casa del Museo: “La concepción de una nueva modalidad de encarar las exhibiciones de museos en general, integrando el objeto o tema motivo de la exhibición al contexto socioeconómico, cultural y antropológico de la colectividad que le dio origen (Nascimento Jr. et al., 2012: 43). Lilia estaba convencida de que debía ser así:

Se lo dije a Mario, no se puede entrar solamente con un museo si no tienes una investigación previa, ¿no? Tú eres antropólogo también, sabes perfectamente qué significa esto, nosotros no podemos sacarnos de la manga un proyecto y llegar y plantarlo ¿no? Hay que ver de qué se trata, qué tipo de población es, qué requerimientos tiene, etcétera ¿no? Porque es un proyecto que no les va a dejar otro tipo de beneficios más que la parte cultural, pero es una parte muy importante porque es la parte identitaria, entonces debemos conocer realmente toda la población existente ahí. (LGG, 17/01/19)

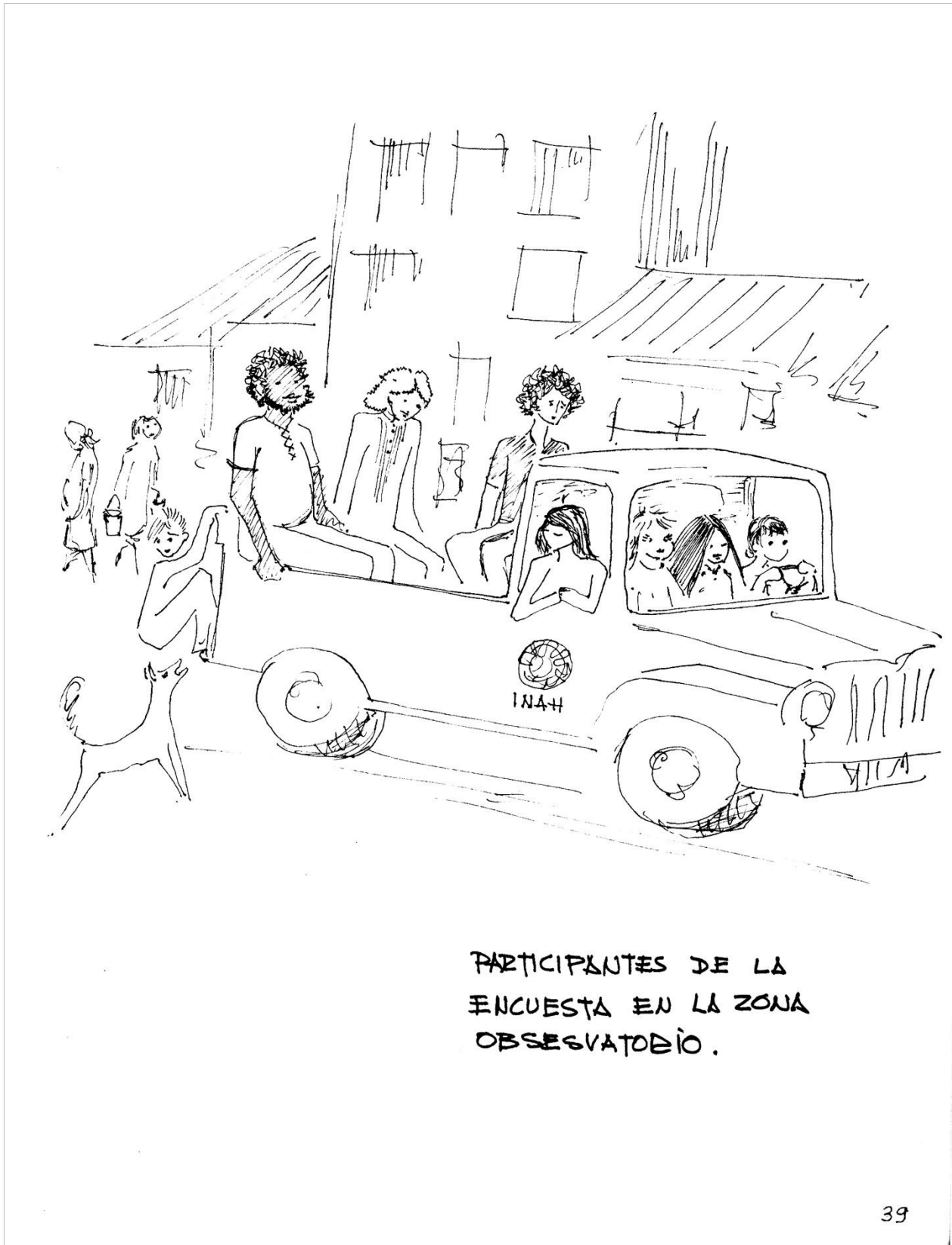


Ilustración 18. Estudiantes de la ENAH participantes en la encuesta de la zona de Observatorio. Por Coral Ordoñez.



Ilustración 19. Lilia González en trabajo de campo para la investigación El barrio comunidad de vida urbana.⁶⁷

Este proyecto se insertó en un contexto de cambio para el quehacer antropológico en México. La investigadora, recién titulada, aplicó lo aprendido con Enrique Valencia, su maestro de antropología urbana⁶⁸ —estudios que recién se incorporaban a la enseñanza en la ENAH—, y con Margarita Nolasco, su maestra y mentora. Para Nolasco, el dicho común en aquella época de que

⁶⁷ Fotograma del Documental La Casa del Museo (Muñoz, 1973).

⁶⁸ En los años en los que Lilia González desarrolló y aplicó el estudio en la zona de Observatorio, Larissa Lomnitz llevó a cabo la etnografía clásica “Cómo sobreviven los marginados” (1978), en la barranca de El Cóndor, a tan solo cinco kilómetros de distancia. Ese estudio pasó a la historia como uno de los trabajos pioneros de la antropología urbana en México, cuando las investigaciones antropológicas pasaron del análisis de las políticas culturales referidas a indígenas y procesos tradicionales a un examen más o menos sistemático de las maneras en que las acciones públicas y de movimientos sociales interactúan con las necesidades culturales de diversos sectores (García Canclini, 2005: 117). Quizá, la misma suerte hubiera corrido el asociado a La Casa del Museo, sobre todo, como un ejemplo de investigación previa a la puesta en marcha de un proyecto cultural nunca visto en México y pionero en la escena internacional. Sin embargo, el estudio no fue publicado ni difundido fuera del círculo del equipo de La Casa del Museo.

“la antropología empieza cuando termina el pavimento era una tontería, tanto sociólogos como antropólogo trabajan, porque estamos trabajando la sociedad como una comunidad” (LGG, 17/01/19). Pero, además, en el equipo estaban convencidos de que “no se trataba de elaborar una encuesta antropológica con la mera finalidad de facilitar una publicación, o un estudio más, sobre una zona marginal. Nuestra encuesta, por el contrario, demostró lo que es un trabajo profundo de antropología social aplicada” (Bolaños, 2002: 295). La psicóloga Karin Wriedt también realizó aportaciones en esta fase a solicitud de Mario:

siguiendo las directrices de lo que los psicólogos sociales en ese tiempo llamaban escala F, que buscaba efectivamente evaluar las actitudes de cada una de las poblaciones, y luego compararla, con respecto a condiciones de vida, a valores, en la ponderación de la educación, expectativas del futuro, es decir toda una serie de cuestiones y además de cuál era su raigambre en términos de identidad, para poder tener un perfil. (KW, 18/04/18)

La incorporación de dos enfoques del estudio, uno desde la psicología y otro desde la antropología, generó algunos conflictos, según me comentó. Wenger (2001) indica que el *compromiso mutuo* en las comunidades de práctica no supone homogeneidad; todo lo contrario, lo que configura este componente es la diversidad y la heterogeneidad de los implicados, con sus desacuerdos, retos y la competencia que se establece entre ellos.



Ilustración 20. Mapa de la zona de influencia de La Casa del Museo.⁶⁹

A mediados de 1973, casi un año después del compromiso adquirido en la *Mesa Redonda*, el equipo eligió el terreno en donde se ubicaría este “Puesto de avanzada, una misión del Museo Nacional del Museo Nacional de Antropología” (Hudson, 1977b: 16). Esta denominación hace eco de las críticas antes señaladas al espíritu social de los museos en aquellos tiempos, cuando las labores de inclusión comenzaron a realizarse desde posiciones muchas veces condescendientes o de “imperialismo cultural”, el cual sucede cuando las perspectivas y prácticas dominantes eliminan o invalidan las experiencias de los grupos minoritarios dañándolos y beneficiando a los grupos que las imponen (Dawson, 2019).

⁶⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00082.

2.2 El Museo Nacional de Antropología sale a la calle

2.2.1 Etapa Observatorio “Llevar el museo a la gente” (Noviembre, 1973 – fines de 1974)

Ubicación y contexto

En un viaje al pasado ¿cómo era la zona de Observatorio? Situémonos por un momento en 1973. Imaginemos que salimos de la recién inaugurada estación del metro Observatorio⁷⁰ y que seguimos las instrucciones del folleto La Casa del Museo:

A la “CASA DEL MUSEO” puedes llegar por medio del Metro o de cualquier transporte que te deje en la estación “Observatorio” del Metro, o bien a pie bajando por Sur 22 si vienes de la Avenida Observatorio, o por la calle de Jilguero si vienes de Camino Real a Toluca.⁷¹

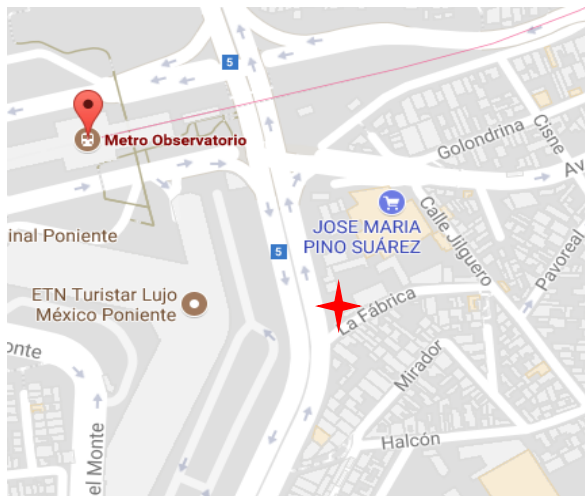


Ilustración 21. En el plano de la izquierda se indica la ubicación en donde estuvo La Casa del Museo, tomando como referencia el croquis del folleto en el lado derecho.

Al salir del metro reparamos en una amplia y nueva avenida con un flamante sistema de alumbrado, la cual contrasta con las calles de terracería que encontramos apenas damos la vuelta. En las inmediaciones podemos leer un gran letrero: “Aquí se construye la moderna y funcional terminal central de autobuses del Poniente siguiendo las normas del Progreso trazadas por el C. Presidente de la República Lic. Luis Echeverría Álvarez”.⁷² Caminando por esa terracería, más abajo

⁷⁰ 10 de junio de 1972.

⁷¹ Folleto: *la casa del museo*. Museo Nacional de Antropología. INAH, SEP. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 2, documento 1, fojas 1 a 8.

⁷² AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00017.

observamos el mercado Pino Suárez en la esquina de Sur 122 y Av. Río Tacubaya, tomando a mano derecha subimos por la calle Curva, y en la esquina con Fábrica, llegamos a nuestro destino.



Ilustración 22. Vista del mercado Pino Suárez bajando desde el Metro Observatorio. Ca. 1973.⁷³

La primera Casa del Museo se ubicó en el predio formado por las calles La Fábrica, Jilguero, Sur 122 y Avenida Río de Tacubaya,⁷⁴ en un área de relieve desigual. El entorno tenía un aspecto rural, las calles de pavimento alternaban con las de terracería. Las construcciones aledañas eran el mercado, la parroquia San Felipe de Jesús y algunos pequeños comercios, los cuales alternaban con tenderos y lavaderos improvisados, acompañados de perros callejeros. El área denominada “zona de influencia”:

estaba delimitada al norte por la zona minada o terreno no firme, que corresponde al antiguo cauce del río Tacubaya, ahora es la calle o camino a Belén y minas de arena.

⁷³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00169.

⁷⁴ En oficio dirigido al delegado de la entonces Villa de Álvaro Obregón se alude a que el terreno pertenecía al Sistema de Transporte Colectivo Metro. Fechado el 28 de febrero de 1973, indica que se solicita el lote bajo la figura de préstamo gratuito por un periodo de ocho meses. AHMNA.

Al oriente el periférico y viaducto, al sur y suroeste la avenida o antiguo Camino Real de Toluca, y al poniente la zona de minas de Santo Domingo. (González García, 1975)

Se trata de un área de barrancas que van bajando desde la parte alta de las montañas que rodean la cuenca de México, hasta llegar a una zona más baja, en donde, a decir de varias de las fuentes, el equipo encontró un área conocida como “La Marranera”. Mario relató “tiempo después, ya hecha La Casa del Museo [se refiere a los módulos], buscamos lugares, ciudades perdidas, primero que no nos tocara lejos y segundo que realmente fuera un lugar depauperado” (Vázquez entrevistado en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 157). La información de la presente investigación ayuda a balancear varios de los recuerdos detonados en las entrevistas, el dicho de que La Marranera “se merecía el nombre, porque así vivía la gente” (2015: 157), debe ser reexaminado a la luz de la nueva evidencia.

Inicios y principales actividades

En octubre de 1973, al terreno elegido llegaron los trabajadores del MNA con picos, palas, carretillas, camiones de remolque y varias toneladas de tierra. Las labores comenzaron por la limpieza del área, ocupada en parte por una cancha de fútbol y otra área con basura. Procedieron a emparejar el terreno, lo delimitaron con una cerca de alambre de púas y colocaron un flamante letrero: “Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Proyecto La Casa del Museo”.



Ilustración 23. Primeros trabajos para la instalación de los módulos. Octubre, 1973.⁷⁵

Poco a poco, el personal del MNA fue transformando el terreno. Pusieron un firme de cemento, necesario para apoyar la base de los hexágonos. Sobre un terraplén —especialmente nivelado— instalaron los primeros elementos del futuro espacio museal. Desde el MNA llegaron los componentes metálicos que dieron forma a las salas expositivas. Los herreros acudieron a ensamblarlos, con sus esmeriles entraron en acción. Mientras tanto, el equipo continuó dando forma a la primera exposición para lo cual buscaron el apoyo de diferentes áreas del MNA. En el departamento de serigrafía José Luis Martínez diseñó e imprimió los carteles para distribuirlos en diferentes partes de la colonia: tiendas, cantinas y bardas. En el área de carpintería, fabricaron las mamparas, en el departamento de modelos y maquetas, generaron ese tipo de apoyos didácticos y, en colaboración con el Museo Nacional de Historia, fabricaron réplicas de armaduras españolas.

⁷⁵ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_d_00115.



Ilustración 24. José Luis Martínez Díez y Georgina Vergara trabajan en los carteles de difusión. Por Coral Ordoñez.

Ante la mirada curiosa de los vecinos, especialmente de los niños —quienes prestos se acercaban a mirar, e incluso a ayudar—, el personal del MNA fue creando un espacio novedoso y diferente. Pero ¿qué era esta nueva cosa que había llegado a la colonia? Tal vez el letrero colocado en la entrada no daba suficiente idea de lo que iba a pasar ahí. El espacio recién construido convivía con otras actividades cotidianas de los pobladores: recogían agua en una pipa estacionada justo en la entrada del nuevo museo, usaban el desnivel externo del área para sentarse y tomar un descanso, transitaban frente a la cerca delimitadora de camino al mercado o al metro, o la usaban como tendedero, sin dejar de lado la funcionalidad que tuvo ese espacio, hasta antes de su delimitación. En un mes, los tres módulos de La Casa del Museo tomaron forma. Paralelamente, construyeron un cuarto hexágono, que funcionó separado del conjunto principal, a manera de un quiosco. Lo utilizaron para las actividades de “animación”: talleres, danzas, funciones de teatro y de música; también instalaron una pantalla para proyecciones de cine durante las noches, y un juego para niños apodado “La changuera”.

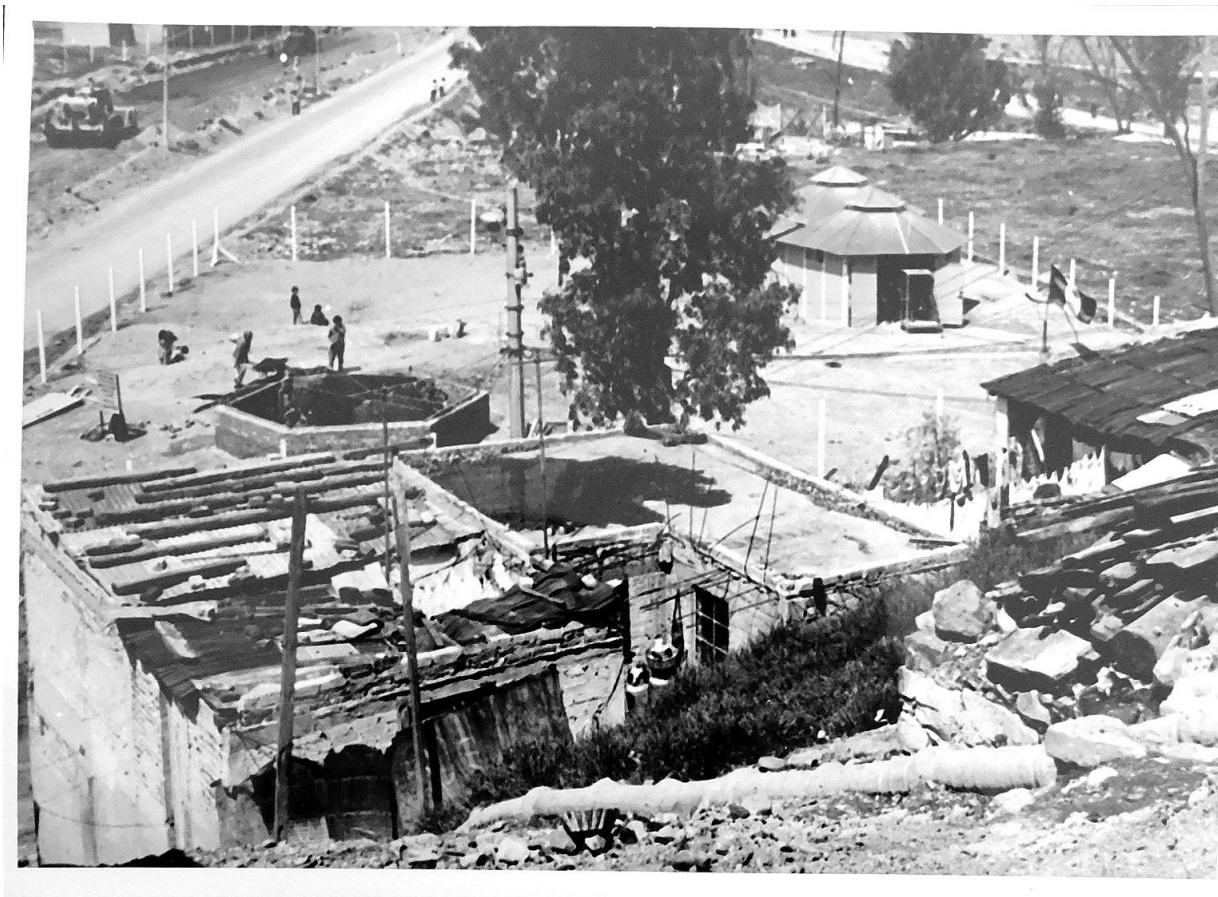


Ilustración 25. Primeros trabajos para la instalación de los módulos. Octubre, 1973.⁷⁶

⁷⁶ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00203.

Desde lo alto de la barranca observamos cómo este espacio museal configuró un nuevo ámbito público, en el que varias de las tácticas que separan y establece fronteras, como parte de los mecanismos que refuerzan la desigualdad, trataron de evitarse o minimizarse. Estas pueden tomar la forma de barreras físicas, dispositivos legales o mecanismos simbólicos (Reygadas, 2008: 85). La Casa del Museo abrió sus puertas el 23 de noviembre de 1973, sin ceremonias suntuosas, "...solo hubo apertura, no hubo inauguración como tal, todas estas cosas se rompieron, se buscó hacerlo diferente, pero por otro lado tampoco era así con bombo y platillo. Ya está funcionando, ya se abrió" (MA, 20/07/17). La primera exposición titulada *Donde vives. La Ciudad de México*, abordó la historia local bajo las tradicionales etapas históricas nacionales, las siguientes exposiciones se acoplaron más a los intereses de detectados por las investigaciones.



Ilustración 26. Coral conversa con Lilia mientras un camarógrafo levanta imágenes, ca. 1973.⁷⁷

⁷⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00325.

Para qué y para quién

El carácter experimental de La Casa del Museo motivó diferentes ajustes y cambios sobre la marcha. En sus inicios las ideas partieron de prácticas asociadas al paradigma de la *democratización cultural*: “llevar el museo a la gente”, demostrar que, en “cuanto el museo abre, la gente acude”. Un oficio entregado a las autoridades de la entonces Villa de Álvaro Obregón consignaba otros propósitos:

Las casas del Museo serán pequeños locales móviles en donde se presenten exposiciones temporales complementadas por actividades de extensión: charlas, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales, etc... se trata de crear, de esta manera, un interés de la población citadina hacia los temas abordados por la Antropología, a fin de integrar el contenido de esta a la vida cotidiana del mexicano.⁷⁸

Otros objetivos expresados buscaban; por un lado, formar públicos para el museo nacional; y por otro, modificar a éste y otros museos mexicanos (Ver 4.3.2). Estas declaraciones hicieron parte del *repertorio compartido* por la *comunidad de práctica*, integrado por las palabras, conceptos y discursos que acompañan a las rutinas, instrumentos, formas de hacer, relatos, o símbolos (Wenger, 2001:110). En este tiempo de planteamientos iniciales, las estrategias comenzaron a oscilar hacia las estrategias derivadas del paradigma de política de la *democracia cultural*, prefigurando la idea de ceder parcialmente el control y poder a las comunidades implicadas:

Incorporar gradualmente a los habitantes de las comunidades, tanto de manera organizada como individual, hasta lograr que la Casa del Museo funcione como un verdadero centro cívico y social, **manejado por la propia comunidad**, en que se reflejen sus necesidades, materiales y culturales, sus tradiciones, aspiraciones y problemática, contando **siempre** con la asesoría del M N de A, a través de un grupo interdisciplinario.⁷⁹

Mi subrayado en el párrafo anterior apunta a una de las contradicciones irresolubles planteada por Mörsch (2015: 20): el deseo de una colaboración horizontal desde una posición de poder, la cual no necesariamente está basada en lo económico, sino se da por el capital simbólico, cultural y social de la institución. Como vemos, el equipo trabajaba en esas ambigüedades, entre el deseo de que el museo fuera “manejado” por la propia comunidad y, paradójicamente, con el imperativo de que esto fuera “siempre con la asesoría” del museo.

⁷⁸ Oficio dirigido al delegado de la entonces Villa de Álvaro Obregón. 28 de febrero de 1973. AHMNA.

⁷⁹ *Libreta de taquigrafía*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 1, documento 4, foja 9.

Ahora bien, hacia quiénes se dirigían estos esfuerzos. La investigación *La zona observatorio un estudio de población urbana de la Ciudad de México* (González García, 1975), ofrece un panorama bastante detallado del entorno y de la población a quienes prefiguraron como públicos potenciales. Se trató de una encuesta en vivienda⁸⁰ aplicada al 10% de la población ubicada en la zona de influencia, correspondiente a 686 familias. Aunque en algunos episodios de la historia de La Casa del Museo se alude a que se asentó en una zona con población migrante, solo el 19.2% de los habitantes llegaron de otros estados de la República. La mayoría ya había nacido en la ciudad y se asentaron en estas colonias de alrededor de 30 años de existencia. El 41% de la población estaba estudiando o tenía terminada la primaria, el analfabetismo estaba presente en el 10.2% de los habitantes. En general se trataba de jóvenes, ya que el 31.2% estaba entre los 5 y 14 años y solo el 26.8% era población económicamente activa. En cuanto a la población activa, 11.3% eran empleados, 8.3% obreros, 2.8% comerciantes, 1.7% se dedicaban a los servicios, 0.9% ocupaban puestos profesionales y 0.9% eran artesanos. La mayor parte de los habitantes económicamente activos de esta zona salían a trabajar fuera de su colonia.

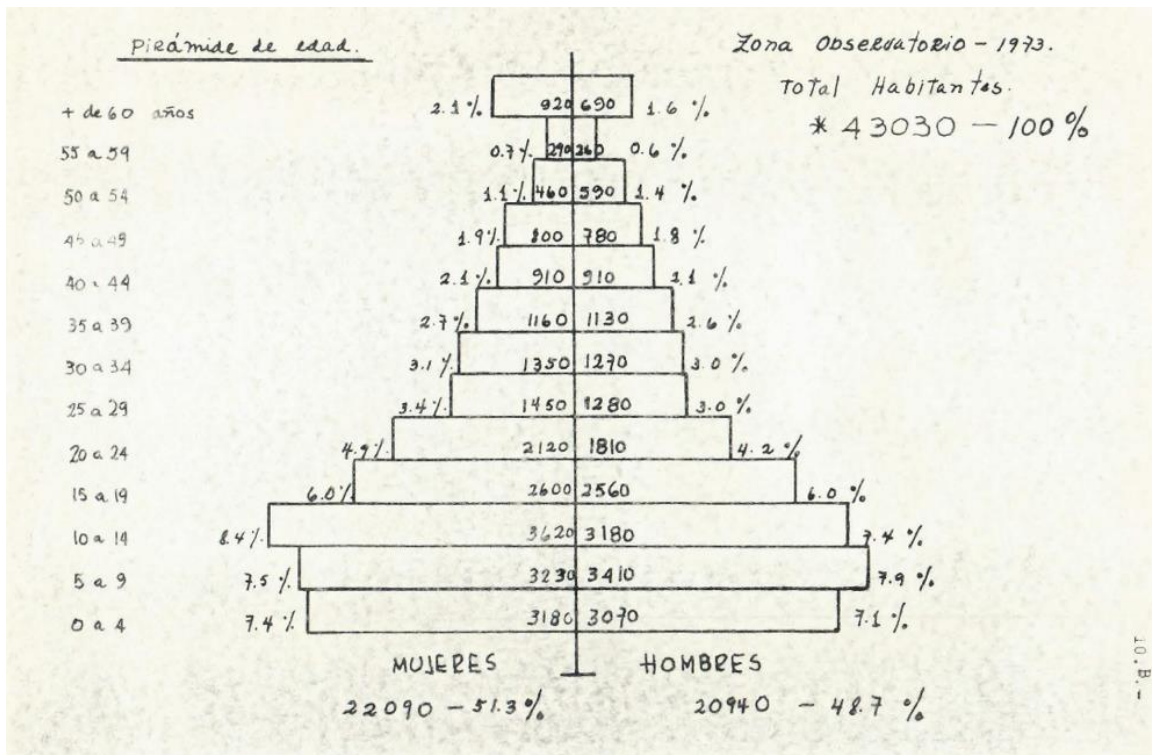


Ilustración 27. Pirámide de edad de la población en la zona de influencia (González García, 1974: 10)

⁸⁰ Para diseñar la muestra se usaron datos del Censo de Población y Vivienda de 1970, que apuntó a 43,030 habitantes ubicados en una superficie de 144 hectáreas (González García, 1975).

Por lo que se refiere al entorno, en el estudio se describe la zona como un área con problemas de salubridad, debido a la concentración de basura en las calles y en terrenos baldíos, así como por la escasez de agua. En el estudio también realizaron un censo de viviendas, con el que identificaron viviendas definitivas, semidefinitivas y perecederas, constituidas por materiales de desperdicio, trapos, tambores, piedras sobrepuestas, láminas, cartón (González García, 1975). En la zona estudiada encontraron que 16.9% eran jacales, 44.6 % tugurios o vecindades, 27.4% viviendas unifamiliares urbanas y 11.1% multifamiliares (González García, 1975.). El área inmediata a La Casa del Museo contaba con viviendas formalmente construidas, el recuento de un habitante de la zona apoya este panorama; en su dicho, “La Marranera” estaba más arriba de la barranca, y se le decía así porque era un criadero de cerdos (MAGM, 17/06/18), no tanto un área depauperada e insalubre.



Ilustración 28. Primeros trabajos para la instalación de los módulos. Octubre 1973.⁸¹

⁸¹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00307.

Sin duda, el tipo de población descrito conformaba los grupos sociales con los que el MNA aspiraba trabajar, desde los planteamientos de la exposición *Campo-Ciudad* y con los de La Casa del Museo, como solución específica de *Acción Cultural Extramuros*; de esta forma, romper tantas barreras como fuera posible a la participación cultural. Por un lado, los públicos de La Casa del Museo no debían trasladarse hasta Chapultepec para visitar un museo, ni pagar una entrada, puesto que el espacio era gratuito. Además, éste se diseñó para romper otro tipo de fronteras simbólicas: los módulos de lámina corrugada buscaron asimilarse lo más posible al entorno, mientras que, las temáticas de las exposiciones se fueron adaptando a los intereses y necesidades de la población (Ver Capítulo 3). En las imágenes capturadas por el equipo, buscaron documentar un espacio animado, lleno de gente; sin embargo, a pesar de las continuas campañas de promoción, muchos habitantes de las calles aledañas no lo llegaron a conocer o se sintieron ajenos.⁸²



Ilustración 29. Vista general de La Casa del Museo, ca. 1974.⁸³

⁸² Información consignada en diario de campo en entrevistas con habitantes de la zona. El sacristán de la parroquia San Felipe de Jesús negó tajantemente que en esa área existiera un “museo” o un espacio con las características que le describí, pero argumentó que en su camino diario al metro nunca transitaba por esa calle. Por su cuenta, una vendedora de quesadillas declaró si haber conocido “La Casa del Museo”, pero nunca entró y no supo decir por qué.

⁸³ AHMNA, Fondo fotográfico. Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00494.

2.2.2 Etapa Observatorio: (re) configuración (Enero, 1975 – mediados de 1976)

Después de transcurrido casi un año desde su apertura, y ante el reto de mantener operando al nuevo espacio museal, resultó necesario allegar más personal para conformar un equipo estable, el cual se fueron incorporando desde fines de 1974 y en el transcurso de 1975. Al equipo base, conformado inicialmente por Coral y Lilia, se unieron varios agentes de la *producción cultural profesional* para realizar diferentes actividades: funciones de teatro comandados por el actor Carlos Fernández,⁸⁴ o las proyecciones con películas de la Cinemateca del INAH a cargo de Galdino Gómez. Otras personas, amigos de las integrantes del equipo, ofrecían su colaboración gratuitamente “se nos iban acabando los amigos” (MA, 11/04/19). Bonfil continuó dando su apoyo, así como los otros asesores, aunque en reuniones y con tareas cada vez más esporádicas.

Aunque no hubo puestos fijos, La Casa del Museo se configuró en torno a la dirección de Mario; la coordinación de Coral Ordoñez; la investigación antropológica, primero realizada por Lilia González, parcialmente por Karin Wriedt y, después, por Catalina Denman; la administración de Cristina Antúnez; la promoción y difusión de Miriam Arroyo y Margarito Mancilla, y el diseño museográfico, tarea alternada entre Mario Vázquez y Coral Ordoñez. Como mencioné antes, la incorporación de Coral Ordoñez, en tanto coordinadora del proyecto, comenzó a configurar el perfil femenino de este proyecto. La adición de otras mujeres al equipo le dieron un sello particular que las llevó a ganarse el mote de “las chicas de la casa del museo” (CD, 2/03/18).

⁸⁴ Actor con cierto grado de fama en su época que protagonizó películas e incluso telenovelas.

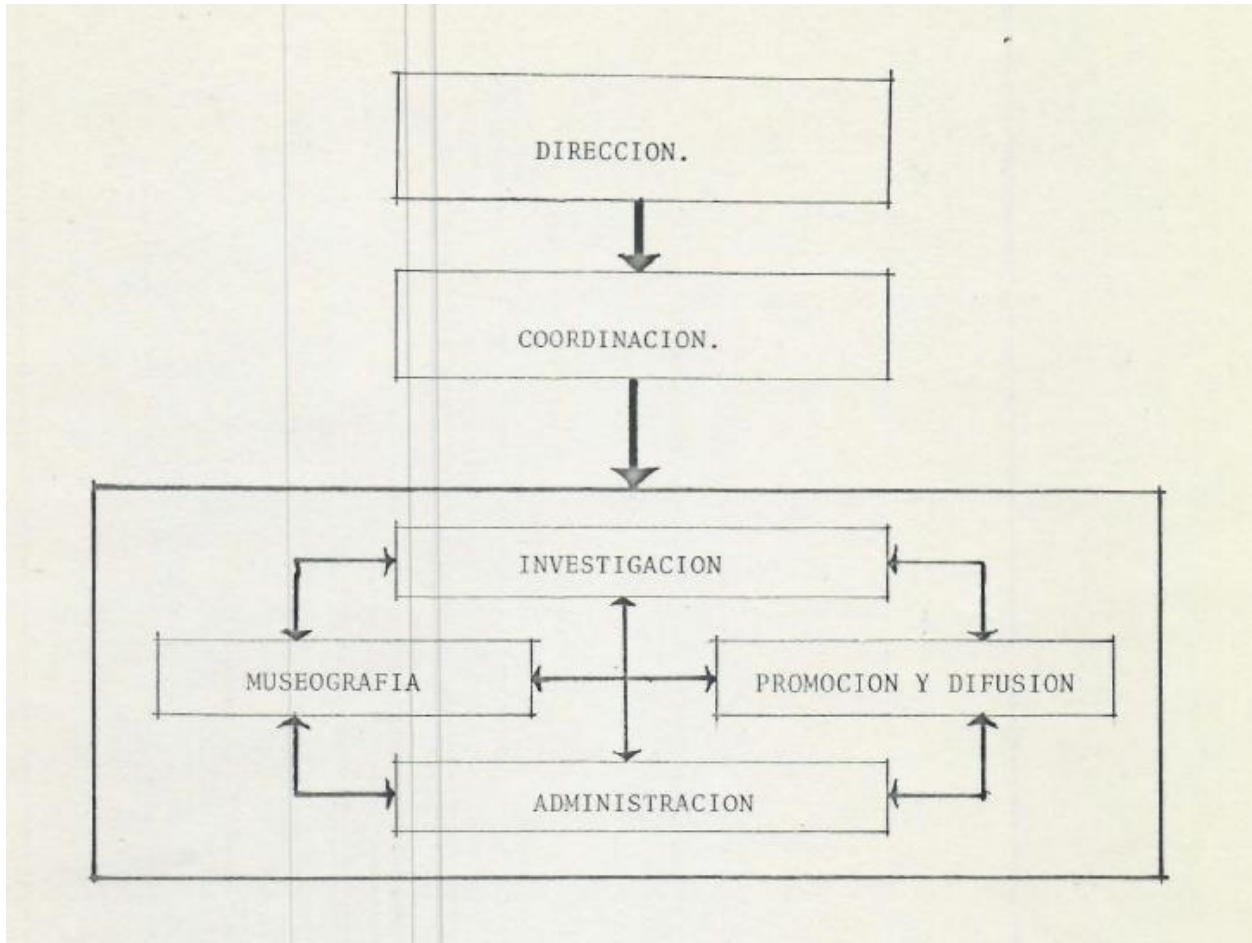


Ilustración 30. Diagrama de las áreas de funcionamiento de La Casa del Museo (INAH y SEP, 1976: 5 bis).

Para Lilia González, 1974 fue un año de gran inestabilidad, su contexto personal: recién casada, un embarazo de alto riesgo y la muerte de su padre, la llevaron a pedir varios permisos de ausencia, y finalmente, a renunciar al proyecto en abril de 1975. Antes de su partida entregó el informe de la investigación previa⁸⁵ e invitó a Miriam Arroyo a colaborar en el equipo. Conocí a Miriam en ocasión de la realización del número especial de Gaceta de Museos, dedicado a Mario Vázquez ya mencionado. Sabía que fue su cercana colaboradora por lo que le propuse tomarnos un café. En esa

⁸⁵ Tuve acceso al informe en uno de nuestros encuentros cuando me lo enseñó y leyó en voz alta el oficio mediante el cual lo entregó: “adjunto a la presente me permito entregarle a usted la investigación de la zona Observatorio, un estudio de población urbana de la Ciudad de México, texto, cuadros, mapas, cédula, cuadro de desarrollo de muestra estadística, fotografías y bibliografía, esto lo entregué el 28 de enero de 1975. Y le pareció que no tenía elementos ¿sabes? Para publicarlas” (LGG, 17/01/19). Debido a ciertos conflictos y celos, el informe no fue aceptado para publicarse, tampoco en el archivo del proyecto hay copia, pero Lilia tiene una, guardada con gran celo durante todo este tiempo.

primera charla entendí que su relación profesional con él partió de La Casa del Museo. Por lo tanto, era una figura clave para mi investigación, en la que después aceptó participar.

Nuestro primer encuentro formal tuvo lugar en su departamento en la colonia Condesa. Nos sentamos en una cómoda sala con una vista frontal al Bosque de Chapultepec y al Castillo. Aunque muy amable, en nuestras primeras reuniones se mostró recelosa respecto a las intenciones de mi estudio “después de todos estos años”. Además, estaba interesada en saber los detalles de la investigación: “mis hipótesis”. Al igual que Mario, y que las demás entrevistadas, se mostró dubitativa respecto a que sus recuerdos reflejaran hechos fehacientes, y manifestó su interés por reunirse con las otras participantes del equipo a fin de “recordar entre todas”. Le garanticé que no buscaba una verdad absoluta al paso de este tiempo, sino su sentir tal cual lo interpretaba desde la actualidad (Anderson et al., 2007). En sus palabras llegó al proyecto porque Lilia González:

era compañera de generación de Gastón [su esposo]. Nos habló de que andaban buscando a una maestra normalista, que trabajara en este proyecto especial que estaba en museografía, dentro del Museo de Antropología. Que, por qué no iba yo a hablar con Mario Vázquez, quien era el director del proyecto, él era el museógrafo entonces y que si me entrevistaba con él. (MA, 20/07/17)

Miriam intentó trabajar en el área de los servicios educativos del MNA en una época previa, pero el embarazo de su primer hijo coartó sus intenciones “fui muy honesta, y dije que tenía tres meses de embarazo, entonces me rechazaron” (MA, 25/02/19). Como se verá, para las integrantes mujeres de La Casa del Museo, sus condiciones de género fueron un factor que moldeó la relación con el proyecto; e incluso, en el caso de Lilia y Coral, las llevó a tomar la decisión de dar por concluida su participación. Diversos aspectos relativos al género también son un factor de desigualdad. Para las mujeres el ciclo reproductivo es una razón de retraso en la edad de incorporación al mercado laboral, puede llegar a ser determinante de que lo hagan o no y, de cualquier forma, si combinan ambas actividades, enfrentan demandas físicas, sociales e intelectuales adicionales.

Regresando a la llegada de Miriam, aunque no tenía estudios de antropología o museología, su contexto familiar y social — *capital cultural* — favoreció su cercanía con estos temas, su esposo era antropólogo de la misma generación que Lilia, su círculo de socialización fue con compañeros y maestros de la ENAH. El arqueólogo Carlos Navarrete, también de origen guatemalteco, fue su cuñado, quien la “...fue introduciendo a conocer los monumentos, a conocer las zonas arqueológicas, los centros históricos, los museos de México y creo que gracias a él fui conociendo

todo esto en el área metropolitana, en el resto del país” (MA, 20/07/17). Miriam visitó La Casa del Museo por primera vez “a finales de octubre del 74”, pero su contratación definitiva fue el año siguiente “...prácticamente a mí me hicieron contrato hasta el 75.” (MA, 20/07/17)



Ilustración 31. Miriam Arroyo durante la aplicación de una de las encuestas. Ca. Por Coral Ordoñez.

Antes de la salida de Lilia, hacia el mismo tiempo, Cristina Antúnez se sumó al equipo. También tuve contacto con ella por el número de Gaceta de Museos en el fue autora (Antúnez, 2014). Desde hace varios años Cristina vive en Cuernavaca, allá la visité con motivo de la entrevista. Tuvimos una charla muy agradable y bastante profusa. De formación altamente autodidacta con habilidades para la organización y la administración, Cristina tenía una carrera avanzada, en los ámbitos de la administración cultural pública —tanto en el INAH como en el INBA— cuando llegó al proyecto. En ese tiempo había regresado al MNA para trabajar con Mario en la subdirección del museo. Su encuentro con La Casa del Museo la tomó por sorpresa:

...al estar colaborando con él, me dice un día 'me acompaña allá abajo', 'sí Mario, claro'. Entonces bajamos, me dice: 'lleve su bolsa'. Ya ves cómo es de curioso 'Ok Mario'. Entonces bajamos, íbamos por el pasillo de la intendencia y me dice 'No, vamos a salir, es que le quiero enseñar La Casa del Museo'. Yo, ingenua de mí pensé que era otro de los espacios que teníamos como la casa purépecha, o sea estos espacios abiertos... 'No', me dijo 'vámonos en su coche'. Entonces ya me sacó para el lado de Observatorio, llegamos a la zona de la Marranera... a un lugar francamente depauperado, a un lugar donde había muchas chozas, muchas casas de, como se les dicen en Chile, las villas callampas, o sea una ciudad perdida, como decimos nosotros, y en medio de esto había una plataforma con un módulo de lámina. La estructura de La Casa del Museo se conformaba por unos módulos de lámina, ya conoces las fotografías y esa era La Casa del Museo original y entonces entro con él y me enseña el tipo de museografía y además el diseño que Coral había hecho de la instalación de esos módulos para poderlos instalar. (CA, 15/09/17)

Se unió al equipo a petición propia, mientras sentía cómo “le iba entrando la sangre en el cuerpo”, por conocer del proyecto, que “algo tan extraordinario [existiera] y que hubiera salido de la cabecita de mi amigo y jefe Mario Vázquez”. Por ello, le solicitó trabajar ahí. “¿Qué puedo hacer yo ahí?” (CA, 15/09/17). Coincidentemente Cristina era cercana a los círculos de Coral Ordoñez, a quien, contra todo pronóstico, no conocía:

Coral Ordóñez y yo debíamos conocernos desde niñas, porque nuestras familias eran del mismo medio. Sus padres republicanos españoles refugiados en México, los míos también. La madrina de Coral era la mejor amiga de mi mamá... y siempre me decían 'es que tienes que conocer a la neni'. Y yo decía, alguien con ese nombre no me cuadra... Y entonces Coral me dice '¿Cristina?' y le digo 'sí, ¿Tú eres la neni?', 'sí', me respondió. Y le digo 'no permitas que te digan así, con un nombre tan bonito como el que tienes'. Haz de cuenta que hicimos clic, y bueno, entonces Mario le dijo 'Oye Coral por qué no pláticas con Cristina y ven en qué te puede ella echar la mano', '¡Ay sí!'. Y bueno, ya nos pusimos a platicar y total, yo entre que estaba un rato en la Subdirección y un rato me bajaba, pues me fasciné con el proyecto. (CA, 15/09/17)

Cristina tomó el papel de administradora y gestora. No se atribuye “un peso específico en La Casa del Museo”. Comentó: “Lo único que fui, fui la conseguidora de muchas cosas, a partir de mis actividades dentro de la institución y de mis conexiones, de mi amistad también con Guillermo” (CA, 15/09/17). A la salida de Lilia, el equipo requirió cubrir su lugar, nuevamente vino la anexión de una profesionista de sexo femenino: Catalina Denman, antropóloga por la Universidad de las Américas. También localicé a Catalina en internet, así supe que trabaja como investigadora en el Colegio de Sonora; sin embargo, el camino más corto a ella fue el contacto que me dio Cristina.

Cuando le escribí, tuve otra respuesta favorable para participar. Después de graduarse en 1971, Catalina no quería entrar a la universidad y ser maestra —uno de los caminos alternativos para los egresados—, una profesora la recomendó con Raúl Benítez Zenteno, quien en ese momento “no estaba contratando asistentes”. Aunque se incorporó un tiempo a la Fundación para Estudios de la Población, no estaba satisfecha, quería “algo donde trabajara más de antropóloga”. Benítez Zenteno le dijo “Guillermo Bonfil y Mario Vázquez tienen un proyecto muy interesante que se llama La Casa del Museo y creo que Lilia se va a ir” (CD, 2/03/18). Catalina se acuerda de su primera visita, Coral “fue la que me entrevistó... creo que luego Mario”.

cuando entré me dijeron ‘tú vas a cumplir el papel de investigadora’. Y yo ‘Chanfles ¿Qué es eso? ¿Cómo le voy a hacer?’ Me acuerdo de que saqué mis notas de metodología y dije: pero qué esperarán de mí, quieren que haga yo un trabajo muy cuantitativo —ese era mi temor ¿no?—. Porque no me imaginaba cómo sería mi trabajo de antropóloga investigadora en ese tipo de proyecto, creo que me dijeron para evaluar el proyecto, entonces me contrataron, me entrevistaron y así entré. (CD, 2/02/18)

Sus actividades como antropóloga giraron en torno a la investigación y evaluación del proyecto sobre las cuales tenía muchas dudas. Pero, como indica Wenger (2001: 23), los trabajadores crean una práctica para hacer lo necesario, independientemente de la descripción oficial de su puesto. Si bien Catalina había realizado otro tipo de evaluaciones, no identificaba muy bien su tenor en el marco de los proyectos museales.



Ilustración 32. Cristina Antúnez. Por Coral Ordoñez.

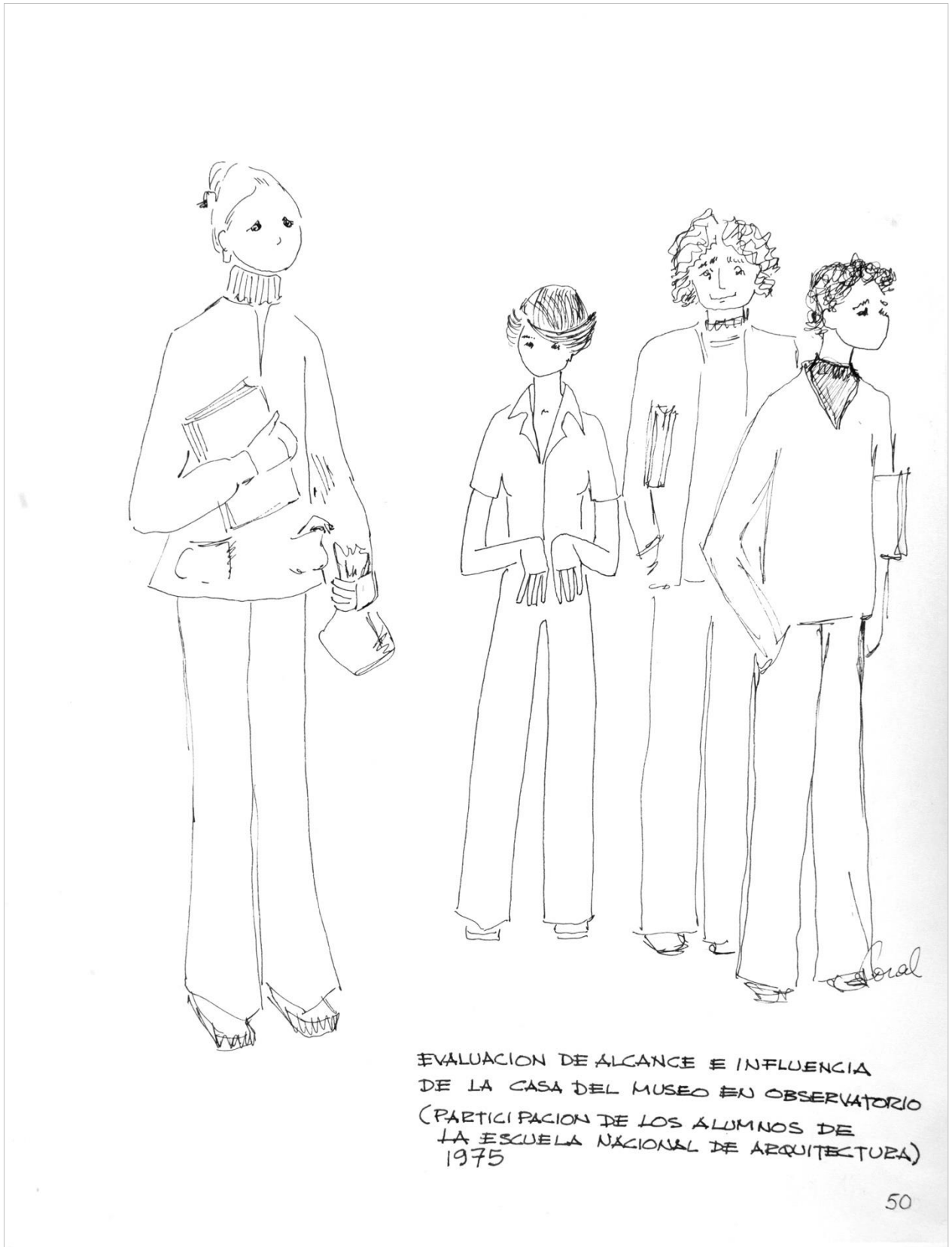


Ilustración 33. Catalina Denman durante la Evaluación del alcance e influencia de La Casa del Museo. Por Coral Ordoñez.

Además de Mario, el profesor normalista Margarito Mancilla fue el único miembro masculino del equipo principal. Era un joven maestro rural de Toluca “en donde tenía su plaza. De allá venía, de Malinalco todos los días a trabajar” (CA, 19/06/19). Se incorporó en una fecha no determinada durante la primera etapa y permaneció hasta el final. Sus tareas se enfocaron a la promoción, a las actividades y talleres para los niños:

hacía de todo, talleres, excursiones, concursos, todo todos los elementos que puede hacer un profesor para hacer animación. Tenía mucho don de maestro, mucho don, muy trabajador, muy inquieto buscando cosas... hacía de todo, talleres, excursiones, concursos, todos los elementos que puede hacer un profesor para hacer animación y era de origen muy humilde. (MV, 03/07/19)

Ahora que relaté cómo se conformó el equipo estable de la *comunidad de práctica*, vale la pena volver al asunto del nombre de La Casa del Museo. Además de consultarlo con Mario, lo pregunté a mis entrevistadas. Todas llegaron cuando ya estaba asignado y no saben con precisión el porqué de la elección. Karin mencionó “era el planteamiento de Mario, de acercar el Museo a la población”, para él: “el Museo era una casa. En esos tiempos, los museógrafos discutían mucho que parecían casas muertas, que había que darle vida y por eso se puso Casa del Museo. Para vincular a la población no solo con su entorno, sino con el propio Museo” (KW, 18/04/18). Para Cristina tuvo un apellido, se llamaba “La Casa del Museo **del** Museo Nacional de Antropología” (15/09/18).

Casa se define como un edificio para habitar, al mismo tiempo alude a cierta familiaridad. Coloquialmente decimos “estar y sentirse como en su casa”. Al referir las prácticas cotidianas en el proyecto (Ver Capítulo 3), observamos que la gente entraba libremente, podía fumar y acceder con mascotas, dotando de un sentido completamente cotidiano a este espacio. Otra acepción, de acuerdo el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es: “institución de carácter sociocultural y recreativo que agrupa a personas con vínculos geográficos o intereses comunes, y su sede”⁸⁶. No me fue posible saber si esta permeó en las ideas de Mario o del grupo de asesores. Sin embargo, en algunas entrevistas, las involucradas refirieron que ese nombre fue una analogía: decían que el MNA era la casa grande y que habría que hacer la casa chica —comentario con un claro tinte machista—. “Se reían entre ellos”, me comentaron. “Al tratarse de la casa chica del museo, se podía hacer de todo” mencionaron. Cuando lo expresaron se sintieron incómodas y de cierta forma lo justificaron: “eran otros tiempos”.

⁸⁶ Ver <https://dle.rae.es/casa>

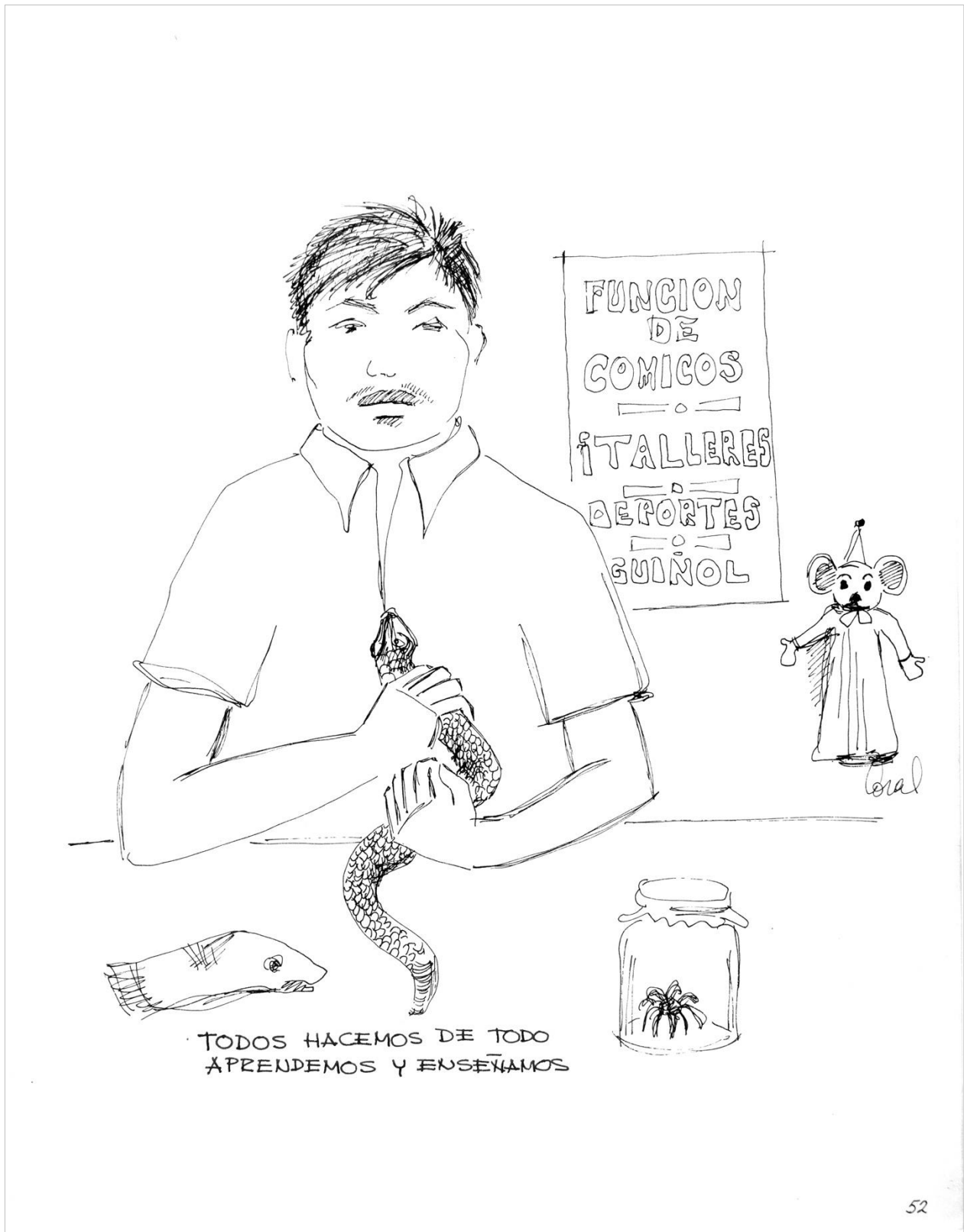


Ilustración 34. Margarito Mancilla con sus talleres en el Pedregal de Santo Domingo. Por Coral Ordoñez.

Las estructuras patriarcales cruzaron diversas dimensiones de proyecto, desde el lenguaje — predominantemente en masculino—, pasando por la invisibilización del equipo femenino en el “núcleo duro” o al menos su no reconocimiento pleno. A esto también contribuyeron en mayor o menor medida las propias involucradas, que en varias ocasiones inhibieron su papel protagónico, lo matizaron⁸⁷ o se referían a ellas en masculino “nosotros”. Aunque varios profesionistas hombres estuvieron involucrados, la conducción del proyecto, el desarrollo de las actividades, su documentación y demás tareas centrales, estuvieron a su cargo. En las entrevistas, sus recuentos las colocan en el centro de la acción y los objetos que plasman su experiencia, también.

Con la incorporación de otros miembros, la *comunidad de práctica* se conformó con nuevas y complejas formas y tareas, negociando su significado, dando forma a una empresa conjunta: la instrumentación de ese particular espacio museal. Aunque hubo planes, discursos y lineamientos institucionales, este proyecto lo definieron sus participantes en el proceso mismo de emprenderlo, mediante los intentos, las fases sucesivas, la experimentación, el ensayo y el error, como evocó Catalina: “Las mañanas siempre empezaban alrededor de una mesa, como un restirador que había ahí en la oficina de La Casa del Museo, como platicando, bueno, qué es lo que nos toca esta semana para llegar a esta exposición, o para llegar a este evento, o para llegar a este taller” (CD, 10/04/18).

En los grupos que conforman a la comunidad de práctica también existen diversas trayectorias: periféricas, entrantes, de miembros, limitantes y salientes (Wenger, 2001). Esta idea, aplicada a La Casa del Museo, permite comprender cómo interactuaron los diversos agentes implicados. Mario, como director del proyecto y soporte institucional, en tanto autoridad en el MNA, seguía al tanto de los avances por las charlas y retroalimentación que le daban diariamente en el MNA, ocasionalmente visitaba la sede y su trayectoria fue cada vez más periférica. Durante el desarrollo del proyecto otras personas también colaboraron en trayectorias entrantes y salientes que no se configuraron como aquellas de los miembros plenos: “las chicas” y Margarito.

Volviendo a las actividades en esta etapa, el equipo se dedicó de lleno a diseñar y producir otras exposiciones más calibradas a los intereses y necesidades de la población. La evaluación vino a su auxilio para ubicarlos, utilizando también el pulso que tomaban mediante la observación constante en el espacio expositivo y por lo que iban detectando mediante la promoción. Después de varios

⁸⁷ Como ejemplo se encuentra el artículo de Cristina Antúnez (2014) titulado “Al admirado y muy querido Mario Vázquez en su Casa del Museo: Lugar sagrado de las diosas de la memoria”.

meses de operación, el equipo de La Casa del Museo se preguntaba si el rumbo que tomaron las cosas era el adecuado. Tenían un interés constante por reflexionar sobre sus tareas y por evaluar sus “alcances”, por ello decidieron llevar a cabo una reestructuración:

... que cada quien pudiera tener las actividades que mejor le sirvieran al proyecto o que le permitiera desempeñar de acuerdo a su perfil ¿no? Entonces Coral, —aparte de ser la coordinadora—, era arquitecta urbanista y se dedicaba a hacer el diseño, no solamente de los módulos, sino también de las instalaciones museográficas, de las exhibiciones, de hacer el guion científico y la búsqueda de los objetos con los que iba a complementar la exposición. Cati, bueno empezó haciendo la evaluación... Entonces también ahí, todas nos metíamos a hacer de todo, y a ayudar, porque todas aprendimos hasta a tabular y a hacer una serie de cosas que yo, en lo personal, no tenía la menor idea porque no había sido mi formación. Y Miriam se dedicaba un poco a las cuestiones de difusión, y yo me encargué de principio de las actividades administrativas, para conseguir todo lo que se pudiera. (CA, 15 /09/17)

En junio de 1975 comenzaron a evaluar formalmente el proyecto. El planteamiento fue participativo incluyendo charlas con Mario Vázquez y con el equipo de trabajo para discutir los objetivos, propósitos y metas. La metodología combinó las técnicas de observación, investigación documental, aplicación de un cuestionario a una muestra representativa de la zona Observatorio,⁸⁸ “control” de visitantes, con registro de la estadística de visita y una investigación más profunda de actividades. Luego de año y medio de trabajo en la zona, ubicaron que solo el 28% había entrado a La Casa del Museo; mientras que el 35% de la población encuestada no sabía de su existencia y el 37%, la conocía de vista o de oído. En cuanto a las actividades de extensión, realizadas en la explanada, el 78% de los encuestados no sabían nada, 19% había oído de ellas y solo el 8% había asistido.⁸⁹

⁸⁸ Tomaron como base la metodología de la encuesta en hogar aplicada por Lilia González y enfocaron su análisis a una muestra representativa del 5% de la población de acuerdo con la distribución de los tipos de vivienda.

⁸⁹ *Fichas de la investigación. Sección 1: Zona observatorio*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 1, documento 12, fojas 31-32, ca. 1975.

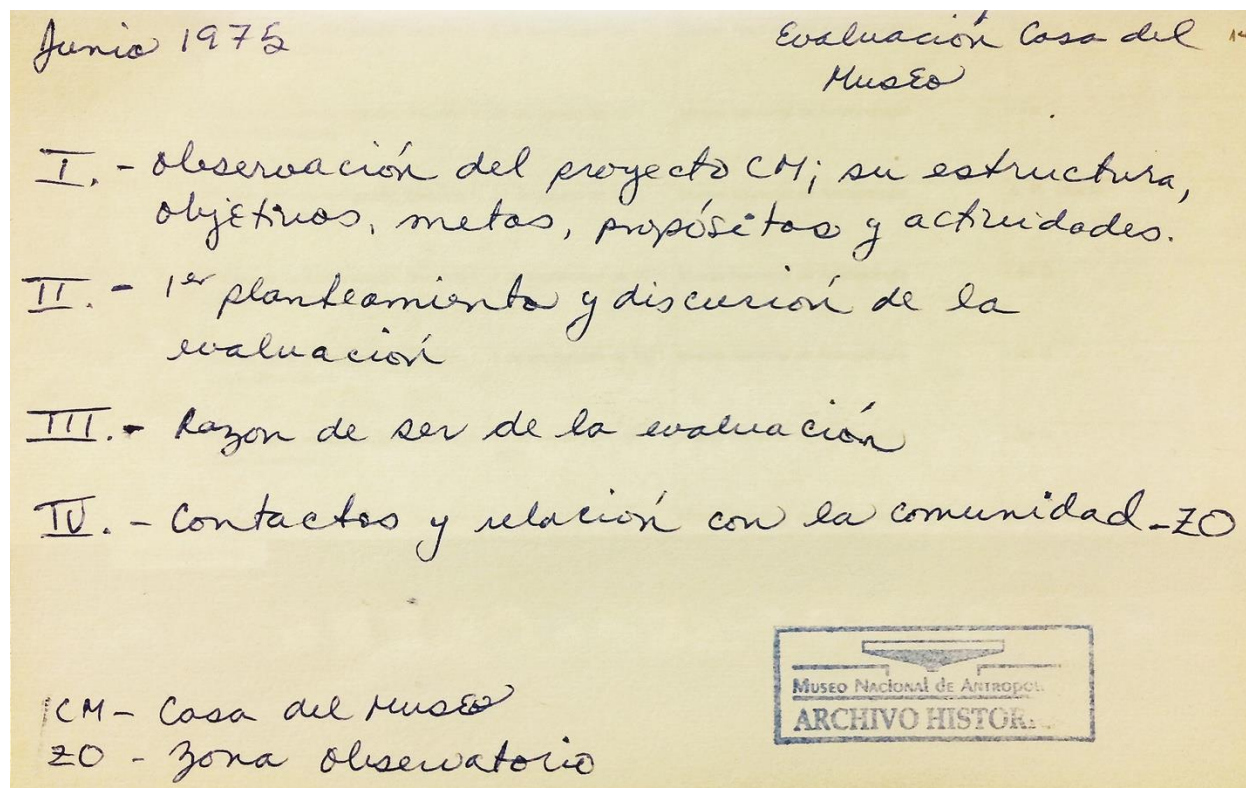


Ilustración 35. Notas de Catalina Denman para el planteamiento de la evaluación de La Casa del Museo, junio 1975.⁹⁰

Para este momento, las personas que habían aceptado cumplir el rol de público eran mayoritariamente niños y jóvenes. Algunas mujeres se involucraron, pero otras se mantuvieron al margen por las percepciones erróneas de lo que era ese lugar. Miriam relató que durante la fase de promoción casa a casa, una señora le dijo:

‘es que los señores sí pueden ir, pero nosotras no’, ¿y por qué? ‘porque ahí es una casa de mala nota’, y le dije, se llama La Casa del Museo, ¿pero usted sabe que es un museo? ‘No, pero mi marido dice que vio unas fotos’. Entonces le dije ¿usted qué cree que hay ahí? ‘Ah pues ahí dice que solo hay mujeres’. Yo soy una, yo trabajo ahí, y fijese que ahí se cuenta la historia de Tacubaya... (MA, 20/07/17)

Pero tampoco los hombres adultos eran visitantes frecuentes, de acuerdo con ella “la gente se ponían en las azoteas, pero no bajaban a el museo, y ahí había sillas y todo y la gran pantalla, se ponían en las azoteas, no escuchaban, por lo menos lo veían, pero de lejos...” (MA, 25/02/19). La Casa del Museo estuvo ubicada en Observatorio hasta una fecha no determinada de 1976. Tomando como base los resultados de la evaluación y la experiencia acumulada, el sentimiento

⁹⁰ Fichas de la investigación. Sección 1: Zona observatorio. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 1, documento 8, 9 y 10, fojas 14-28, junio 1975.

general era de insatisfacción con la situación, así que comenzaron a buscar otros espacios en donde “volver a empezar”:

El análisis de los tres años de trabajo realizado en la Zona Observatorio, nos ha llevado a pensar que si La Casa del Museo como proyecto experimental, está fundamentado en la prueba y error, es válido probar una vez más, **romper con el criticado y autocriticado paternalismo**, con las investigaciones profundas llenas de datos estadísticos, con las exposiciones y actividades de extensión producidas en el Museo Nacional de Antropología; por el contrario aprovechar todas las experiencias que han enriquecido la relación Casa del Museo-comunidad...⁹¹

2.2.3 Etapa Pedregal de Santo Domingo “La comunidad se las comió” (Febrero, 1976 – ca. 1979)

Ubicación y contexto

Ante la decisión de encontrar un nuevo lugar para reiniciar la experimentación surgieron varias alternativas que el equipo exploró a inicios de 1976. Volvieron a Santa Cruz Meyehualco, una zona que habían contemplado para la primera sede, también acudieron a Santa Fe y a Nezahualcóyotl.

fuimos con uno de los compañeros herreros que vivía por ahí... por lo de las minas en Santa Fe. Ahí, independientemente de que ese lugar que no era muy adecuado y la topografía tampoco se prestaba, no hubo gancho o más. Pero Coral fue también a Neza, ella trató de introducirse a Nezahualcóyotl, tuvo varias pláticas ahí pero tampoco cuajó y entonces pues vete tú a saber, ahí sí yo no lo tengo claro. (CA, 19/97/19)

Finalmente, la balanza se inclinó por la colonia Pedregal de Santo Domingo, ubicado en las inmediaciones de Ciudad Universitaria, en el sur de la ciudad, delimitada por las calles Aztecas, eje 10 sur y Av. Antonio Delfín Madrigal. Como sucede con Observatorio, hoy en día es difícil reconocer en su perfil citadino a aquel paisaje agreste de pedregales, conformado por cuevas, vegetación secundaria y fauna silvestre que lo caracterizaba. Esta colonia tiene en sí misma una historia particular, sus habitantes, procedentes de varios estados de la República, la fundaron en lo que se considera la invasión masiva más grande de América Latina.⁹² En septiembre de 1971, miles de personas se asentaron en la zona en un par de días; después, gracias al trabajo comunitario y

⁹¹ *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 2, fojas 7-18.

⁹² Existen varios relatos de este hecho tanto en prensa como en breves videos publicados en You Tube. Ver <http://www.jornada.unam.mx/2000/10/21/05aa1cul.html>, www.youtube.com/watch?v=WGUDuJtv4dl.

luchas sociales, lograron regularizar la propiedad de esas tierras y quedarse definitivamente (Díaz y Pobladores y fundadores, 2002: 13).

Aunque sabía que El Pedregal albergó a La Casa del Museo, la ubicación exacta de esta segunda sede en la colonia era poco precisa. A diferencia de Observatorio, no existe un folleto o mapa que dé cuenta de ello. Los datos de la *Colección La Casa del Museo* indicaban que los primeros trabajos tuvieron lugar en las aulas de la Escuela Emiliano Zapata, lugar en el que después instalaron uno de los módulos, pero ¿en dónde quedaba? La única pista era su dirección: esquina de las calles de Gómez Farías y Lázaro Cárdenas. Desafortunadamente las calles de la colonia cambiaron de nombres y no había correspondencia. La pista me la proporcionó una búsqueda de internet, combinando el nombre de la escuela con el de la colonia, que devolvió información sobre el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata. Escribí al correo electrónico que proporciona su página de Facebook y la respuesta confirmó mis sospechas.



Ilustración 36. Ubicación del Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata.

Remontémonos nuevamente al pasado. Llegar a Santo Domingo en 1976 no era fácil, no había transporte público para acceder a la colonia, las calles eran brechas de terracería. Aunque “las

distancias no son lo que son ahora”, el nuevo lugar “sí nos quedaba lejos” —cuenta Catalina—: “me acuerdo de veces que íbamos, que nos turnábamos las visitas” (2/03/18). Para llegar ahí, los integrantes del equipo acordaban verse por el monumento a Álvaro Obregón, en el sur de la ciudad, “para ir juntas en una camioneta combi que apenas podía sortear el intrincado camino hacia el área de “la Zapata” (CD, 22/06/19).

En los cinco años que mediaron entre la fecha de la fundación de la colonia (Septiembre de 1971) y la llegada de La Casa del Museo (Febrero de 1976), los pobladores del Pedregal de Santo Domingo urbanizaron el paisaje agreste, —conformado por gruesas capas de lava de la erupción del volcán Xitle—, mediante un trabajo arduo, utilizando picos, palas, mazos. Con fuerza humana y sacrificios abrieron las calles, lotificaron y fueron construyendo los primeros cimientos de sus viviendas.

A inicios de 1976, la colonia contaba con las primeras casas de materiales definitivos, pero el entorno seguía siendo rural. Se podían observar burros con carga, señores con sombreros, señoras con rebozos y bolsas del mandado, niños jugando en los montes de arena y tierra, así como multitud de construcciones y casas a medio desarrollar, algunos comercios y calles de terracería. El agua era escasa, las mujeres y los niños —principalmente—, tenían que acarrearla desde lejos; también jalaban luz con cables y diablitos desde la Avenida de Las Torres. Las descripciones de aquellos tiempos han pasado a conformar parte de la memoria colectiva de los pobladores de Santo Domingo, desplegada en publicaciones, recuentos, videos, corridos musicales y representaciones gráficas diversas. En medio de estas calles no era fácil dar con la esquina de Gómez Farías y Lázaro Cárdenas, sede de un espacio de usos múltiples que albergaba a la Unión de Colonos, la Escuela Emiliano Zapata, la lechería de la CONASUPO y, eventualmente, a La Casa del Museo.



Ilustración 37. El Pedregal de Santo Domingo durante los trabajos de auto construcción.⁹³

Inicios y principales actividades

En las entrevistas con el equipo de trabajo no hubo claridad respecto al cómo llegaron al Pedregal; pero sí, sobre las razones para elegir esa colonia y comenzar la segunda etapa de La Casa del Museo. Para el movimiento se basaron en una “necesidad de seguir el camino de los paracaidistas y de ‘desestancar’ el trabajo con una nueva comunidad, no una ya ‘malacostumbrada’ a recibir todo sin dar nada”.⁹⁴ Cabe señalar que, por un tiempo, mantuvieron actividades en Observatorio con Margarito a cargo, no queda muy claro en qué momento cerraron definitivamente aquella sede:

digamos que durante el año 75 se estuvo analizando mucho y decidiendo si nos quedábamos o no nos quedábamos en Observatorio. Así se tomó la decisión. Para entonces ya estaba Caty Denman que era la antropóloga. Se empezaron a buscar entonces otras colonias, otros lugares en donde poder seguir con la investigación, porque nos dimos cuenta de que si valía la pena. Nos fuimos a Santo Domingo de los Reyes que

⁹³ AHMNA, Fondo fotográfico. Colección La Casa del Museo, F02F_CM_neg_01017.

⁹⁴ *Casa del Museo. Guion de investigación para Santo Domingo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 8, documento 10, foja 47.

apenas tenía muy pocos años de haber sido invadido y empezamos como lo deberíamos de haber hecho al principio, fuimos a buscar a los líderes. (MA, 25/02/19)

Primero localizaron a algunos informantes, por ellos sabemos que los habitantes de El Pedregal estaban organizados y activos, llevaban a cabo prácticas culturales asociativas no institucionales (Barbieri, 2018) antes de la llegada de La Casa del Museo: “Joel y Mario insistían en solicitar material de desperdicio del Museo Nacional de Antropología para poder hacer una plataforma para presentar obras de teatro. Mario preguntó si podíamos llevar música. Los dos mostraron desconfianza...”⁹⁵ En esa misma ocasión exploraron la forma de “platicar la idea de la Casa del Museo” y “se hizo una cita para conocer al maestro Fernando”.

Después del primer contacto que hicieron Miriam y Coral con Fernando Díaz y Héctor García se invitó a Héctor al Museo Nacional de Antropología para platicar sobre cómo la Casa del Museo podía hacer acto de presencia en Santo Domingo. Héctor habló mucho sobre la organización de los Comités y de la Unión de Colonos, mencionó y mostró la desconfianza que existe en la colonia hacia las personas e instituciones que vienen de fuera. Explicó sobre la división de trabajo que habían hecho él y Fernando. Fernando se encargaría de la tenencia de la tierra y regularización de los servicios y Héctor de toda la parte de educación y cultura...⁹⁶

Estos agentes de la *participación cultural social* les dieron entrada a Santo Domingo. Ellos, junto con un grupo de jóvenes universitarios interesados en apoyar los movimientos sociales de la colonia, impulsaron la creación de la Escuela Emiliano Zapata, en la que se impartía “educación para los paracaidistas”. Las labores de este grupo se enfocaron inicialmente a la alfabetización de adultos, pronto se dieron cuenta de la imperiosa necesidad de brindar educación a los niños. La incipiente colonia no contaba ni con los servicios más básicos —agua, drenaje, electricidad—, tampoco tenía escuelas. Impartieron las primeras clases en las improvisadas calles, con las piedras como bancas; después, la Escuela ocupó un lote en la calle llamada de Las Promesas esquina con Mayas, hasta que una de las colonas donó el terreno en la que se quedó definitivamente (Díaz Enciso y Pobladores y fundadores, 2002). Fernando Díaz Enciso todavía está a cargo del Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata (Ver 4.1.2).

⁹⁵ *Investigación P.S.D. Copias fichas de contacto.* AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 12, documento 6, foja 11.

⁹⁶ *Investigación P.S.D. Copias fichas de contacto.* AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 12, documento 6, Foja 10.

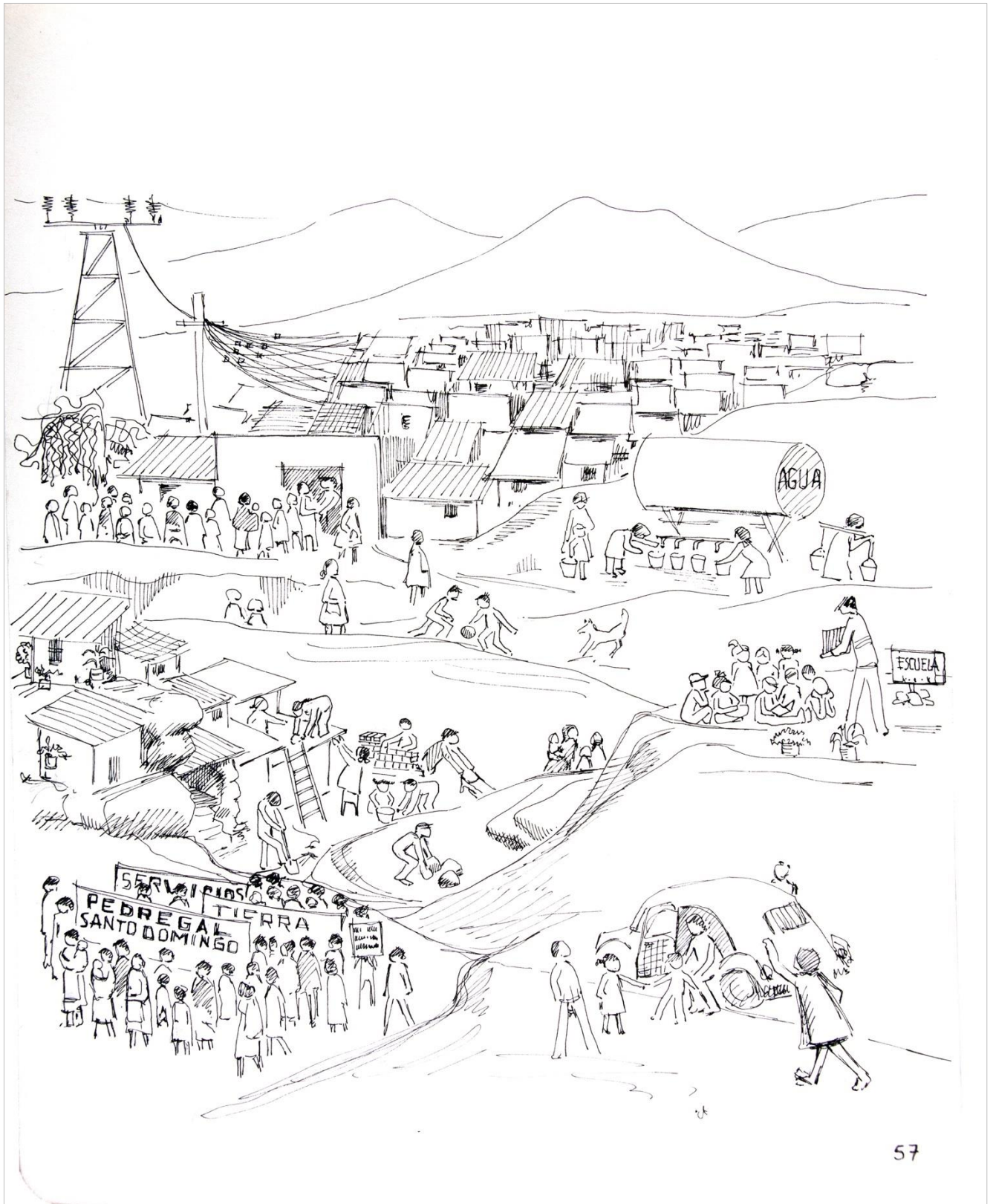


Ilustración 38. La colonia Pedregal de Santo Domingo antes de la llegada de La Casa del Museo. Por Coral Ordoñez.

Por lo que respecta al trabajo de La Casa del Museo, las prácticas que pusieron en marcha en Santo Domingo contrastaron con lo hecho en Observatorio. En el Pedregal las primeras acciones tendieron a familiarizarse con sus pobladores y con los agentes clave, también a conocer sus intereses y necesidades, pero en una relación más informal y sostenida; y, sobre todo, plantear el proyecto con perspectivas colaborativas (Bastias, 2013). Solo si los pobladores aceptaban, el proyecto se haría, “porque nosotros no podíamos ser tan paternalistas, era lo que buscábamos, evitar repetir el patrón. Y bueno así fue entrándose a Santo Domingo” (CA, 15/09/17). Para ello existió una fase de negociación y de conocimiento mutuo, para establecer lazos de confianza y encontrar una empresa conjunta, que conformó una *comunidad de práctica* ampliada, integrada no solo por los miembros del equipo sino reconfigurada a partir de nuevos pactos con los habitantes del Pedregal. Las integrantes de La Casa del Museo presentaron la idea en una asamblea presidida por el profesor Héctor García:

Los hemos reunido aquí para informarles que las personas que nos acompañan aquí, esta vez, son gentes que trabajan en el Museo Nacional de Antropología. El Museo Nacional de Antropología tiene una parte de él que tiene como fin traer el museo al pueblo. No sabemos si algunos de ustedes han oído hablar del Museo Nacional de Antropología, el caso es que los museos se dedican a mostrar la historia, al hombre, de cómo se han formado los pueblos, como somos como pueblo y hacia dónde vamos. El caso es que no podemos ir casi nunca allá, entonces como el museo sabe que el pueblo no va al museo a conocer su propia historia, —la historia del pueblo—, ellos proponen venir aquí, venir aquí y que las gentes digan que es lo que le interesa saber de México, del pueblo, de la cultura nuestra, como hemos vivido en tantos siglos. En fin, esa es la idea que vienen a ofrecer y servir aquí a la colonia.⁹⁷

Cuando los vecinos aceptaron colaborar, decidieron las temáticas de las exposiciones, sus contenidos, enfoques y materiales para autorepresentarse. Por lo mismo, el espacio específico para ubicar La Casa del Museo estuvo supeditada a la disponibilidad del espacio que les ofrecieron “...trabajábamos en un localito de la propia comunidad, ahí mismo donde la cola de la leche, el área de usos múltiples, y todo lo habido y por haber” (CA, 15/09/17). Ahí montaron la primera exposición “Arcoíris” a solicitud de los colonos (agosto de 1976).

⁹⁷ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 3, fojas 21-23.



Ilustración 39. Sede de la Unión de Comité de Colonos, Escuela Emiliano Zapata y, eventualmente, de La Casa del Museo. Coral Ordoñez y Catalina Denman conversan con un grupo de niños, ca. Octubre 1976.⁹⁸

En ese espacio, de un lado se ubicaba el kínder y la biblioteca; y del otro, el aula proporcionada para montar las exposiciones. En el patio había unas butacas de cine o de teatro, un anuncio indicaba “atención visita nuestra biblioteca de 6 a 8 mañana y tarde”. En esa aula, construida en piedra y con muy poca iluminación, trabajaron conjuntamente por poco más de un año y montaron otras exposiciones. Después los colonos accedieron a colocar uno de los módulos en el patio de la Escuela. Un grupo de mujeres muy activas e involucradas participó en las faenas necesarias para instalarlo durante marzo de 1977.

⁹⁸ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_neg_00874.



Ilustración 40. Módulo de La Casa del Museo en la sede de la Escuela Emiliano Zapata, ca. Noviembre 1977”.⁹⁹

La formalización paulatina de viviendas y servicios en el Pedregal de Santo Domingo atrajo a más gente, pronto vivieron procesos de sobrepoblación que condujeron a la fundación de otras dos colonias, por un sistema similar de invasión y lucha por la regularización de tierras, entre 1973 y 1977 (Díaz y Pobladores y fundadores, 2002: 41). Cuando el equipo de La Casa del Museo tenía aproximadamente un año trabajando en la zona de “la Zapata”, los pobladores les solicitaron instalar otro módulo en la Comuna Ajusco Huayamilpas, ubicada muy cerca, entre avenida de las Torres y el área del museo Anahuacalli. Así contaron con dos sedes paralelas en esta segunda etapa del proyecto. En la Comuna, durante la primera visita de Coral, Miriam y Margarito (24 de enero de 1977) hicieron planes junto con Fernando Díaz para instalar lavaderos y baños bajo la asesoría y apoyo de Coral.¹⁰⁰

A inicios de ese año, Bonfil había terminado su gestión frente al INAH, el cambio de autoridades impuso retos adicionales para el proyecto: justificarlo ante el nuevo director con la incertidumbre

⁹⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_neg_01144.

¹⁰⁰ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 4, foja 28. 24 de enero de 1977.

sobre qué tanto apoyo recibiría. A la par, siguieron promoviendo el proyecto en la escena internacional. Un diario a manera de bitácora escrita por todas las integrantes —se alternan las letras y estilos—, indica las diversas actividades realizadas entre el 17 de marzo y el 21 de abril, un ejemplo más de la “cosificación” desplegada por la *comunidad de práctica*.

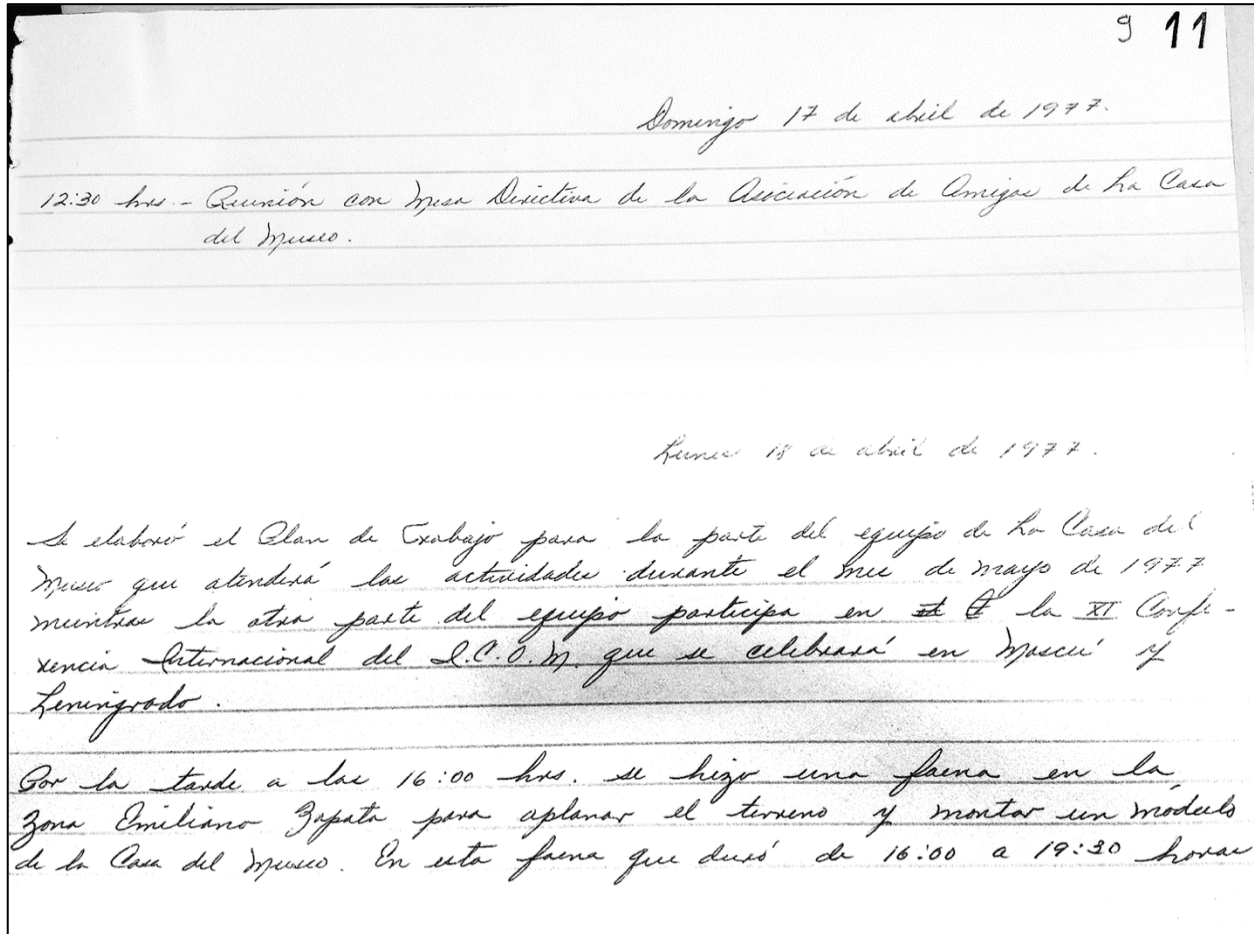


Ilustración 41. Diario de actividades de La Casa del Museo.¹⁰¹

Se elaboró el plan de trabajo para la parte del equipo de la Casa del Museo que atenderá las actividades durante el mes de mayo de 1977, mientras la otra parte del equipo participa en la XI Conferencia Internacional del ICMO [sic.] que se celebrará en Moscú y Leningrado.¹⁰² Por la tarde a las 16:00 hrs. Se hizo una faena en la zona Emiliano Zapata para aplanar el terreno y montar un módulo de la Casa del Museo. En esta faena que duró de 16:00 a 19:30 horas. Participaron de entre 25 y 40 personas de la

¹⁰¹ Investigación P.S.D. Fichas para mecanografiar. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 13, documento 2, fojas 9 y 10.

¹⁰² La fuerza e influencia del grupo mexicano condujo a que nuestro país fuera postulado y ganara como sede para la siguiente conferencia general del ICOM a llevarse a cabo en la Ciudad de México en 1980.

zona blanca y el equipo de la Casa del Museo. El Fotógrafo Alfonso Muñoz tomó fotografía de Santo Domingo y de la faena realizada.

En La Comuna, el módulo quedó instalado hacia fines de 1977. Estuvo emplazado en un terreno inclinado que fue necesario nivelar con rellenos y agregar escaleras de mampostería para el acceso. A partir de entonces, ahí realizaron actividades paralelas a las del Pedregal, como el montaje del nacimiento o las exposiciones *Habitación en La Comuna* y *Evolución en Santo Domingo*. Las actividades de los dos últimos años de La Casa del Museo en el Pedregal y en la Comuna no quedan muy claras, los documentos en *La Colección* hacia estas fechas son cada vez más escasos. Hay constancia del intento por formar la Asociación de Amigos de La Casa del Museo¹⁰³ pero no sabemos si se conformó oficialmente, en ninguna de las entrevistas hablaron al respecto.

En cuanto a los recursos, la precariedad que caracterizó al proyecto se acentuó cada vez más. Si bien, en la primera etapa hubo presupuesto para diseñar los módulos, construirlos y hacer las exposiciones desde el MNA, en la segunda el dinero escaseaba; esta es una de las razones aducidas para la finalización del proyecto. Pero La Casa del Museo contó con una cuenta de banco vigente entre septiembre de 1977 y julio de 1978, algunos de los cheques emitidos indican que los recursos se usaron para comprar material de herrería o el arreglo de la combi que utilizaban para trasladarse y para la promoción.¹⁰⁴ Sin embargo, no fueron pocos los recuentos de las entrevistadas que testimonian la aportación de recursos propios para continuar trabajando: "...no le interesó a la institución, entonces si ya no te pagan gasolina, si no te dan un coche para que vayas, y si tampoco tú no vas a trabajar para eso, entonces te ponen en otro lugar, y te mandan a hacer otra cosa, pues te vas". (MA, 25/02/19).

Para qué y para quién

A medida que transcurrieron los años, el equipo de trabajo calibró sus prácticas y objetivos con la constante experimentación. Desde el inicio, en el centro de la *Acción Cultural Extramuros*, yació la idea de generar cambios, ya sean individuales o grupales. Aunque buscaban actuar para y con los habitantes del Pedregal y la Comuna, seguían refiriendo que, con estas actividades, también perseguían generar cambios institucionales, un punto a favor de La Casa del Museo, porque en

¹⁰³ *Asociación de amigos de la Casa del Museo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 46, documento 1, foja 1.

¹⁰⁴ *Casa del Museo. Banco de México, S.A. Cuenta #3947-1-08*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 28, documento 1.

muchos otros proyectos que fomentan la inclusión se pretende que el cambio sea en los públicos, pero no en las instituciones (Dawson, 2019).

En esos meses, el equipo estaba totalmente imbuido en el perfil sumamente político de las poblaciones con las que se involucraron. Este tipo de tareas museales siempre han sido polémicas, los críticos opinan que “el servicio social” es peligroso para los museos, porque los distraen de sus actividades principales y que incluso pueden causar daño (Silverman, 2010a). Con las acciones que desarrolló La Casa del Museo, podemos ubicarla como un ejemplo de un “museo como vehículo de cambio social en un sentido amplio” en la clasificación de Sandell (1998: 416), y sin embargo, las integrantes del equipo y el propio Mario cuestionan esta situación: “no es su función, mira, el museo no sustituye a la escuela, el museo no sustituye a un hospital, un museo no encabeza una revolución, no toma el poder, otros organizan una revolución, otros toman el poder” (MV, 10/07/19).

Los pobladores de Santo Domingo contaban con su propia *comunidad de práctica*. Tuvieron como empresa conjunta, nada más ni nada menos, que contar con un lugar para vivir y allegarse los servicios básicos. En ese contexto, el equipo de La Casa del Museo viabilizó que se conformara otra comunidad, agrupándolos en torno a la empresa de realizar en conjunto exposiciones que sirvieron a los habitantes como medio de expresión de sus intereses y problemáticas concretas. El compromiso mutuo se estableció a la par que se tejieron los lazos de confianza necesarios en tareas compartidas; por ejemplo, los módulos no fueron instalados por los técnicos del museo sino por un grupo mayoritario de mujeres en colaboración con las integrantes del equipo de trabajo. Finalmente, el repertorio compartido se fue estructurando con diversas visitas que los pobladores hicieron al MNA y a otras zonas arqueológicas, que les dotaron de un lenguaje común; además fueron compartiendo información relevante en la investigación social que condujeron las integrantes del equipo.

Entre los habitantes de los pedregales, ¿quiénes decidieron adoptar el rol del público? Según relata Miriam, en el equipo se debatían sobre el uso del término: “que si era el visitante, quién era el que acudía al museo, nosotros pensábamos que era usuario porque lo usaba, y participante” (MA, 20/07/17). Las características específicas de la población, sus necesidades y demandas configuraron de distinta forma esta versión del proyecto y sus componentes. A decir de varios documentos —y de lo expresado en más de una entrevista—, uno de los aspectos que contribuyó al acoplamiento de ambas comunidades de práctica, fue la homogeneidad en las características e intereses de los pobladores: mismo nivel económico, social, y cultural. Con pequeñas diferencias

de tradición, se trataba de migrantes de diferentes regiones del país, principalmente de los estados Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Guanajuato, Hidalgo, y algunos también del Distrito Federal (Díaz y Pobladores y fundadores, 2002: 15).

El equipo obtuvo los primeros datos sociodemográficos del Fideicomiso de Interés Social para el Desarrollo Urbano del Distrito Federal (FIDEURBE), un fideicomiso gubernamental fundado para legalizar los predios. Este organismo reportó que en la colonia vivían 125,000 habitantes en zonas divididas y organizadas en comités por calles.¹⁰⁵ Con información base de ese organismo, el grupo se propuso llevar a cabo una investigación similar a la que realizaron en Observatorio para “conocer su población, ubicar con quién se va a trabajar y a quien se dirige la CM, conocer intereses para las exposiciones y las actividades de extensión”.¹⁰⁶ Aparentemente Héctor García llevó a cabo una investigación similar, la idea en el equipo era buscar cómo equipararlas.¹⁰⁷

En el Pedregal, las mujeres tuvieron un papel activo en la lucha por la regularización de la tierra, en las tareas de mantenimiento del hogar y también en las de autoconstrucción de sus viviendas. Muchos de los hombres adultos y jóvenes salían a trabajar fuera de la colonia y no conformaban el público de La Casa del Museo. Se trataba de un grupo que también interesaba atraer: “podemos haber encontrado mayor acogida entre las mujeres, pero es porque hemos estado en contacto directo con ellas, pero hay que buscar ahora la manera de hacerlo con los hombres.”¹⁰⁸

En sus primeras actividades, en el proyecto comenzaron a “experimentar en Santo Domingo con un grupo formado por jóvenes, señoras y niños, un núcleo de pobladores de “La Zapata”. Con las actividades de promoción buscaron interesar a mujeres de otros comités de calles que se sentían excluidas “qué les parece a ustedes que nosotras hacemos nuestra exposición aquí en nuestra calle. Aquí en nuestra calle, sí. Por eso no vamos”, le comentó la señora Martha de la “Gómez Farías” a

¹⁰⁵ *Casa del Museo. Guion de investigación para Santo Domingo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 8, documento 5, foja 46.

¹⁰⁶ *Casa del Museo. Guion de investigación para Santo Domingo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 8, documento 10, foja 47.

¹⁰⁷ Varios documentos desarrollan los temas a abordar a detalle en diferentes versiones: capítulo 1: Introducción, capítulo 2: antecedentes (históricos y de la tenencia de la tierra), capítulo 3: la invasión de 1971, capítulo 4: características de la población, capítulo 5: la colonia Pedregal de Santo Domingo (antecedentes de la organización, características de la colonia y organización política y social), capítulo 6: servicios (un mapeo amplio de servicios públicos, educativos y de recreación), capítulo 7: relaciones de la comunidad y capítulo 8, conclusiones.

¹⁰⁸ *Investigación P.S.D. Material para fichar*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 19, documento 2, foja 9.

Cristina, quien le propuso llevar “un museo móvil” a otras partes de la colonia.¹⁰⁹ Se refería a otro novedoso diseño de Coral al que apodaron “la gaviota”: “es muy difícil imaginarlo porque es simplemente un cubo, plantéatelo de un metro por uno y cada lado de afuera se abre, da un triángulo donde son cuatro triángulos alrededor del cubo, entonces en vez de cuatro metros de exposición tendrías como doce metros de exposición” (CD, 2/03/18). La gaviota tenía ruedas para ser transportada a diferentes zonas de la colonia no sin dificultad.

La dimensión femenina del equipo de trabajo tuvo muy buena recepción en los grupos de mujeres organizadas del Pedregal. Mario comentó “Coral tuvo una relación muy bonita con las mujeres” (MV, 3/07/19). Para Miriam “aprendimos mucho de la gente. Venimos con conocimientos, pero ellos tienen mucha experiencia y su propio conocimiento” (Hauenschild, 1988). Cristina, mencionó “con estas señoras nos integramos mucho, hicimos mucho trabajo con ellas” (CA, 15/09/17).

Resulta interesante el verbo “integrar”, recordemos que La Casa del Museo partió de las ideas radicales del Museo Integral o integrado —justo hay ambivalencias al respecto—, adjetivo que, de acuerdo con Hudson, se refiere a la actividad pública del museo, a la comprensión de que existe para satisfacer las necesidades de la gente y no solo para preservar el *patrimoine* (en sentido francés el patrimonio cultural nacional) (Hudson, 1977: 15). Aunque “integrar” también es una actitud criticada porque parte de concepciones en donde los “otros” no son parte de la diversidad social (Batalla, 2010). Ante esta integración Mario opinaba “se las comió la comunidad”:

¿Y no queríamos eso? Porque eso fue lo que yo sentí. Así lo sentí, y entonces actué. ¿No queríamos eso?” [Reiteró] Sí eso era lo que queríamos, que fuera el museo el que llegara, y se apropiara la gente de eso, que era un elemento cultural ajeno, pero que lo hiciera propio, si no, no tenía objeto. Ese era realmente el objetivo final, que fue mejorando, que fue cambiando, construyéndose en el camino, pero eso fue. (MA, 30/05/19)

En una de mis últimas entrevistas con Mario, declaró en sentido positivo que el Pedregal “era otro mundo, la comunidad actuante, usándonos” (MVR, 12/02/19). Durante la segunda etapa su involucramiento fue cada vez más distante. Su cargo como subdirector, y como director en funciones durante un año le demandaban mucho. Alguna vez expresó que él no podría relatar un día en La Casa del Museo porque nunca pasó un día completo, sus visitas eran de supervisión. En

¹⁰⁹ CASA DEL MUSEO. Transcripción de investigaciones grabadas. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 5.

las entrevistas con apoyo de imagen no recordaba muchos aspectos del Pedregal o La Comuna, pero de otros —relativos a los objetos y la museografía—, guarda memorias muy detalladas. Su identidad siempre estuvo configurada alrededor de su profesión: museógrafo (Ver 4.1.3).



Ilustración 42. El módulo de La Casa del Museo “integrado” en medio de las construcciones de La Zapata.¹¹⁰

La Casa del Museo tuvo actividades todavía durante 1979 que llevaron su acción a una zona más distante del MNA: la colonia Vicente Villa de Nezahualcóyotl, a solicitud de algunos de sus habitantes. Ahí Miriam trabajó con un equipo de jóvenes y diseñó cinco talleres para promover la creación de un museo (Hauenschild, 1988); pero las tareas no avanzaron por diferentes circunstancias. Durante las diversas entrevistas, las integrantes de La Casa del Museo fueron cautas en no mencionar conflictos o problemas personales que pudieron incidir en el cierre del proyecto, aspecto que sí fue reportado por Hauenschild (1988). Una de las integrantes mencionó que no corresponde a su personalidad involucrarse en conflictos, otra, que lo que uno recuerda del pasado

¹¹⁰ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_neg_01293.

son las cosas bonitas, y una más señaló que, aunque existieron problemas “no te los voy a decir”. Se trata de olvidos, pero también de silencios (Jelin, 2002).

Para 1980, el equipo de La Casa del Museo estaba prácticamente desmantelado: “...llegó la circunstancia de que, resulta que nosotras, como equipo empezamos a desgranarnos, fue una circunstancia muy difícil” (MA, 25/02/19). Catalina Denman fue la primera en partir al CISINAH (Hoy CIESAS), Coral Ordoñez se casó y se fue a vivir fuera del país. Mario Vázquez fue nombrado director del MNA formalmente, Cristina Antúnez se dedicó a la organización de la Conferencia General del ICOM con sede en la Ciudad de México en 1980. Miriam Arroyo y Margarito Mancilla fueron los últimos en salir de Santo Domingo, ella regresó al Museo Nacional de Antropología. Para “cerrar la experiencia”, llevó a cabo otro estudio de público (Arroyo, 1981) buscando comprobar la hipótesis de si el perfil de los visitantes se había transformado o si se habían efectuado cambios derivados de todos estos años de experimentación.

Fíjate que no me acuerdo del último día, porque fuimos dejando como de poco a poco. No fue así tan, digamos de brusco, pero sí fuimos despidiéndonos de las gentes. Lo que pasa es que dejamos a Margarito. Nosotros fuimos regresando, pero Margarito se quedó. Entonces él siguió trabajando, y trabajaba, pero ya con las últimas exposiciones. (MA, 25/02/19)

Durante sus ocho años de operación, La Casa del Museo se fue transformando para adoptar prácticas de participación amplia. Las interrelaciones entre los distintos agentes involucrados ilustran el modelo de la *Participación cultural holística*. Como ahondaré en el siguiente capítulo, los agentes de la participación cultural, sociales y profesionales, actuaron juntos, transitando por las diversas dimensiones del modelo, cruzando y desafiando las fronteras porosas que supuestamente dividen sus dos ámbitos.

CAPÍTULO 3. PRÁCTICAS MUSEALES EXTRAMUROS DESDE EL ENFOQUE HOLÍSTICO

En este capítulo refiero el análisis de las prácticas museales extramuros realizadas en La Casa del Museo. Lo hago desde una perspectiva holística que evita las visiones unilaterales, normalmente asumidas en la puesta en marcha y operación de productos y servicios culturales —desde los “productores” hacia los “consumidores”—, así como en su investigación. Para ello, abordo las actividades cotidianas en las que se embarcaron los agentes de la *producción cultural profesional* y de la *participación cultural social* en cada una de las dimensiones de la *Producción cultural holística: acceso y disfrute, producción, representación y poder de decisión*.

El orden de enunciación de las dimensiones no es aleatorio, implica un gradiente que va de las capas más “superficiales” o frecuentes de la participación cultural —comúnmente entendida en términos de acceso o consumo—, hasta las capas más “profundas” del involucramiento, sin menoscabo de que este orden pudiera alterarse o invertirse. En ellas, tanto sociedad como profesionales de la cultural pueden y deben tener un papel más activo e importante en la toma de decisiones. La estructura del capítulo tiene esta misma lógica, en él presento una perspectiva comparativa entre las dos etapas del proyecto, en la cual le otorgo un papel protagónico a la imagen para mostrar los ajustes en el proyecto y sus narrativas subyacentes.

3.1 Acceso y disfrute

De las cuatro dimensiones de la *participación cultural holística*, la del *acceso y disfrute* fue la que generó el impulso en el MNA para salir en busca de la población. La premisa principal en los inicios de La Casa del Museo fue “llevar el museo a la gente”. De esta manera, intentó contribuir a contrarrestar el problema de la alta centralización de los servicios y equipamientos culturales que tradicionalmente se encuentran en las grandes ciudades o centros de poder. Gran parte de la población que habita en las periferias de las ciudades, o incluso en otros estados, ni siquiera tienen acceso: “a la hora de ejercer nuestros derechos culturales, nuestro código postal es tan o más importante que nuestro código genético” (Barbieri, 2018: 3). No solo la ubicación de los equipamientos puede influir, también la percepción de que esos espacios no “son para mí”

(Dawson, 2019), no reflejan los intereses de la población o ni siquiera sabe de su existencia. Ya lo enunciaba el equipo de trabajo de La Casa del Museo como parte de su fundamentación.

Los museos reflejan los intereses de la clase mediatizadora o de la elite tradicionalmente rica y 'cultivada' de los países. Por tales motivos, una gran masa de la población no participa y no asiste a los museos y a sus diversas actividades y se encuentran separados de esa posibilidad de recreación y de aprendizaje. El nivel educativo y especializado de los museos es tan complejo, que difícilmente puede captarlo el no especialista. El museo no representa ni refleja los intereses y los problemas de la inmensa masa de la población que jamás entra en un museo, pues se ignora su existencia o su utilidad. (González García, 1974: 6)

La Casa del Museo, como señaló Bonfil, buscó llevar el museo al “pueblo” (Pérez Ruíz, 2008: 92). Eso significó romper un primer obstáculo: la distancia geográfica que mediaba entre las colonias periféricas seleccionadas y el MNA, en el bosque de Chapultepec; pero también, quitar otro tipo de barreras como las económicas, al abatir los costos implicados en el traslado para visitarlo y pagar el precio de la entrada. Para Mario “Hay muchas razones para no venir al MNA, costos, transportación, trabajo, el uso del tiempo libre”; por ello “...era algo que llevábamos, era usado por ellos” (MV, 5/10/17).

Aunque el análisis del *acceso y el disfrute* tradicionalmente se ha centrado en el ámbito de las personas y las comunidades —es decir en la *participación cultural social*—, desde el enfoque holístico sostengo que en esta dimensión también participan los agentes de la *producción cultural profesional*. Los profesionales de la cultura son los encargados de diseñar e instrumentar los productos y servicios. En el caso de proyectos de *Acción Cultural Extramuros*, de poner en marcha intervenciones específicas en función de las diferentes necesidades de los grupos sociales, adoptando un compromiso para otorgar igualdad de oportunidades y recursos para lograrlo. Al mismo tiempo, estos agentes participan de procesos que pueden reforzar las desigualdades. No se trata solo de los públicos que acceden a, o disfrutan de, sino de quienes diseñan y producen la serie de estrategias que incluyen-excluyen, restituyen o se apropian de los recursos, no solo económicos sino también simbólicos y culturales.

En la AC-ExM, al romper con la limitación que imponen los muros de una sede, se inicia un reconocimiento de sectores de la población que por motivos multidimensionales —a nivel individual, relacional o estructural— (Reygadas, 2018) no tienen acceso a las instituciones de la cultura. En el caso que nos ocupa, cuando los equipos del MNA llegaron a delimitar y limpiar el terreno para la instalación de La Casa del Museo, configuraron un nuevo espacio público, tratando de eliminar o

matizar los elementos susceptibles de crear fronteras simbólicas u otro tipo de barreras (McCarthy y Jinnett, 2001; Rosas Mantecón, 2007).

Aunque la alambrada colocada impuso una barrera física, y quizá simbólica al espacio, trataron de dotarlo de un ambiente informal y cotidiano cercano a los habitantes de la zona. Así, los niños y jóvenes comenzaron a acudir y a apropiarse de la nueva zona de esparcimiento incluso antes de que abriera oficialmente. Uno de los elementos distintivos fue un juego de aros metálicos en forma piramidal que ocupó diferentes espacios en la explanada (jungla de aros): “la ‘changuera’ era un elemento importante al que varios niños acudían para trepar y divertirse... eran felices, eran felices, no se llama changuera, pero así le pusieron las muchachas... son unos aros para que te trepes como chango, efectivamente y te metes por adentro” (MVR, 3/05/19).



Ilustración 43. Niños jugando y camioneta al exterior de La Casa del Museo. Noviembre, 1973.¹¹¹

El equipo de trabajo tuvo la clara intención de facilitar el *acceso y disfrute* a las personas dispuestas, convocándolas a adoptar el rol de público (Rosas Mantecón, 2017). Deliberadamente buscaron descartar la serie de reglamentos y restricciones impuestas en el MNA, cuestionando lo “intocable,

¹¹¹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00281.

imponente, solemne, todo eso del Museo de Antropología, es impactante, inhibitorio, y esto no, esto tenía que ser completamente diferente” (MA, 20/07/17). Quisieron romper con todos esos cánones: “En La Casa del Museo, nos daba lo mismo, porque entraban hasta los perros. Entraban todos, con los pericos, entonces entraron todos” (MA, 27/06/19). Estos pasajes refieren formas y modos de comportamiento que, al inicio de los museos públicos de la modernidad, se ubicaron como parte de la reforma a los modales de las clases trabajadoras (Bennett, 1995), los cuales siguen actuando para regular fuertemente los códigos de comportamiento al interior de éstos.

Desde el inicio, promovieron el *acceso* y *disfrute* como elementos clave de la experiencia de visita. Adoptaron estrategias vanguardistas para su época: juegos, interactivos mecánicos, involucramiento de todos los sentidos, permitieron tocar, dieron acceso sin necesidad de una etiqueta de vestimenta; más aún, acoplaron los tiempos de apertura a la necesidad de las personas con horarios extendidos por la tarde para cuando los habitantes volvieran del trabajo. Las exposiciones se diseñaron para que los visitantes participaran y tomaran un parte activa creando nuevos juegos (Ordoñez García, 1975: 72).



Ilustración 44. Niño con perro "bailando" en la exposición *Origen, nutrición y escolaridad*, sede Observatorio, ca. 1974.¹¹²

¹¹² AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00576.

El espacio también abrió una nueva área de socialización entre personas y grupos hasta entonces ajenos los unos con los otros. La Casa del Museo, en tanto proyecto museal descentró las labores del MNA y de su personal hacia un contexto no explorado previamente. A las participantes de la *producción cultural profesional*, les requirió desarrollar y/o afinar habilidades para el trabajo con comunidades. Lilia y Catalina con su perfil de antropólogas tenían experiencia previa, pero enfrentaron un contexto complejo en “zona marginal”. Aunque Coral no se había enfrentado a ello, su carácter abierto le permitió interactuar e incorporarse al trabajo incluso en las tareas antropológicas: “los arquitectos para meterse en estos trabajos necesitan tener una sensibilidad” (LGG, 17/01/19). A Miriam le ayudó su comprensión de los temas sociales, que estuvo presente en su familia, mientras que, a Cristina le permitió darse “cuenta de otras realidades que no había experimentado y a no dar por sentado el sustento” (CA, 15/09/17). Esta *comunidad de práctica* (Wenger, 2001) desplegó tareas y actividades cotidianas que fueron dotando al grupo de elementos comunes, una *empresa conjunta*: el proyecto en sí mismo, sus ajustes y evolución; un *compromiso mutuo*: el trabajo en un equipo en el que “todos hacemos de todo, aprendemos y enseñamos”;¹¹³ y un *reportorio compartido*: por ejemplo, “la changuera” o la “gaviota”.

En cuanto a los agentes de la *participación cultural social*, de acuerdo con Mario, desde la primera etapa, La Casa del Museo “...sí se integró porque después se convirtió en el centro en donde festejaban los XV años, la comunidad nos usó, se apropió de la presencia de La Casa del Museo para las fiestas de XV años o los bautizos” (14/02/19). No obstante, a pesar de que al espacio “entraron todos” (MA, 27/06/19), sabemos que “todos” no son todos. En Observatorio, los habitantes no conformaron una *comunidad de práctica* propia ni tampoco se unieron a la del equipo de trabajo como sí sucedió en Santo Domingo.

¹¹³ *Bitácora de La Casa del Museo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 54, documento 1, foja 52.



Ilustración 45. Explanada de La Casa del Museo durante una celebración local. Sede Observatorio, ca. 1975.¹¹⁴

Cuando sus integrantes decidieron dejar la primera sede y mover el proyecto al Pedregal, cerraron el espacio de oportunidad que habían abierto. En el terreno que ocupó ese espacio museal, no quedaron trazas de esta actividad cultural y las transformaciones urbanas del entorno dieron paso a otros usos en ese espacio. Con la decisión tomada, el equipo comenzó a trabajar en la nueva área. Aunque por un tiempo laboraron simultáneamente en ambas sedes, luego cerraron Observatorio y devolvieron los módulos al MNA. Lilia guardaba una posición crítica al respecto:

Le decía a Mario, es que La Casa del Museo no debía de irse definitivamente sino dejar algo... No te vas a quitar de aquí, para irte acá y dejaste ahí un vacío enorme sin nada, o sea no los enseñamos a tener una organización, si te conformaras a dedicar una organización como fue la de los Museos Comunitarios; por ejemplo, en donde de alguna manera la comunidad se hace cargo de ese espacio para verter esto, ¿sí? Pues ahí hay una memoria, ahí hay material, una parte identitaria que le está diciendo algo a la gente, pero no lo hicieron así, lo movieron acá. (LGG, 19/04/18)

En Santo Domingo la situación fue distinta. La Casa del Museo más que abrir un área de socialización nueva, llegó a “integrarse” en una existente, con una comunidad activa que ya realizaba actividades

¹¹⁴ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00158.

culturales asociativas (Barbieri, 2018). No procedieron a instalar los módulos y delimitar un espacio; al contrario, el equipo tuvo que adaptar las actividades y montar las primeras exposiciones en un aula proporcionada por la Unión de Colonos “...trabajábamos en un localito de la propia comunidad, ahí mismo donde la cola de la leche, el área de usos múltiples, y todo lo habido y por haber” (CA, 15/09/17). En cuanto a los horarios, ya en Observatorio se habían modificado para sintonizarse con las actividades cotidianas de la población, abrían por las tardes y noches; en el Pedregal la apertura de la sala de exposiciones era a las 5 de la mañana:

Liconsa había abierto un puesto de distribución de leche, llegaba un camión con la leche, la gente estaba esperando con sus ollas, sus botes y recipientes, pero nunca se sabía a qué hora iba a pasar el camión, a las 5, 6, 7 de la mañana. Entonces la gente, en lugar de estar haciendo cola, formaba sus ollas y sus recipientes y se metían al museo, ahí, platicaban, miraban la exposición, chismeaban, se refugiaban de la intemperie, hasta que llegaba el camión, les servían su leche, se iba el camión y la gente se iba a su trabajo, o se iba a su casa. (MVR, 14/02/19)



Ilustración 46. Vista del local de la Escuela Emiliano Zapata, área común de la Asociación de Colonos y la lechería.¹¹⁵

¹¹⁵ AHMNA, Fondo fotográfico. Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_01394.

Aunque los vecinos contaban con sus propios espacios culturales no institucionalizados, La Casa del Museo favoreció el *acceso y disfrute* a distintos tipos de manifestaciones, incluyendo el área expositiva propia, pero también a otros espacios culturales y patrimoniales. Una de las estrategias para establecer un repertorio y lenguaje común, en la *comunidad de práctica*, fueron las visitas al MNA para conocer qué era un museo y así plantear el propio. Fieles a la propuesta de la AC-ExM, de eliminar barreras, por ejemplo, las económicas, el equipo de La Casa del Museo siempre proporcionó el transporte para llevar a los interesados desde el sur de la ciudad al MNA, los eximieron de pago y fueron recibidos por las guías del museo.

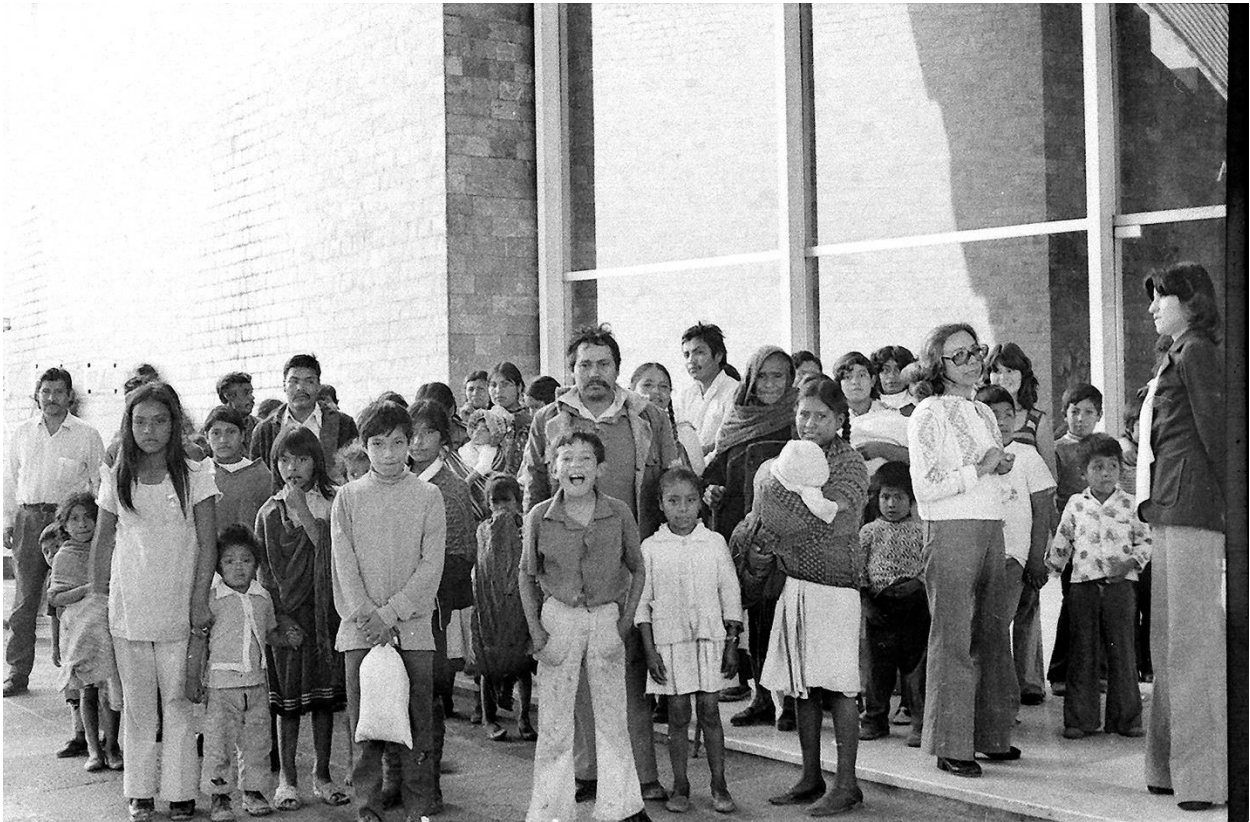


Ilustración 47. Colonos del Pedregal de Santo Domingo en su visita al Museo Nacional de Antropología. Octubre, 1976.¹¹⁶

Algunos agentes de la *participación cultural social* a los que entrevisté también recuerdan estas visitas. Para Fernando Díaz Enciso, eran un elemento clave que él no pudo proveer a su comunidad por la falta de recursos para el transporte (FDE, 29/05/19). El señor Sixto Sánchez, asiduo visitante de La Casa del Museo cuando era un niño de aproximadamente diez años, también recuerda los viajes al MNA. En la entrevista con apoyo de imagen reconoció a sus familiares:

¹¹⁶ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_01019.

Mi hermana Margarita, y esta es mi mamá, esa de lentes —en la foto 858—, Lucía Reyes y Juana Margarita. Doña Eva, creo que es Doña Eva esta señora y Lucía Reyes Flores, la de lentes, y la niña de lentes es mi hermana, y Xóchitl, creo que esta niña es Xóchitl. (SS, 11/06/19)

Las visitas no solo fueron al MNA, también asistieron a otros sitios de interés como las zonas arqueológicas de Teotihuacán y Cuicuilco, en algunas Mario participó como guía. El interés por visitar este último sitio partió de los procesos de investigación y reflexión coparticipativos para la conceptualización de la exposición *Historia de la colonia* (Ver 3.2.2). Los colonos decidieron el tema, pero el equipo de La Casa del Museo aportó aspectos de la profundidad temporal, contribuyendo a comprender un contexto histórico y ambiental más amplio: la erupción del Xitle y la conformación de los pedregales en el sur de la Ciudad de México, así como el poblamiento de la zona en el preclásico.



Ilustración 48. Mario Vázquez expone a un grupo de colonos de Santo Domingo frente a la pirámide de Cuicuilco.¹¹⁷

Otra estrategia para promover el *acceso y disfrute* fueron las actividades de “animación”, organizadas para atraer a más público, diversificar las manifestaciones culturales presentadas y

¹¹⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_01052.

dinamizar las exposiciones. El término *animación cultural* —importado del contexto francés—, estaba muy en boga. Se trató de funciones de teatro, proyección de películas, presentación de grupos de danza, música y talleres diversos. Por la falta de presupuesto, las integrantes del equipo invitaban a conocidos a contribuir sin pago, una práctica común en el escenario de la precarización de la cultura. No es extraño, las desigualdades cruzan los dos ámbitos de la participación cultural: el social y el profesional. La idea de “animar” reforzaba las percepciones de los museos como espacios sin vida: “Entonces era animar, ¿qué quiere decir? Animar lo muerto, a lo estático, que no se mueve porque no se puede tocar ni se puede cambiar; y dentro del Museo de Antropología, Dios me libre, que fueras a quitar algo” (MA, 11/04/19).

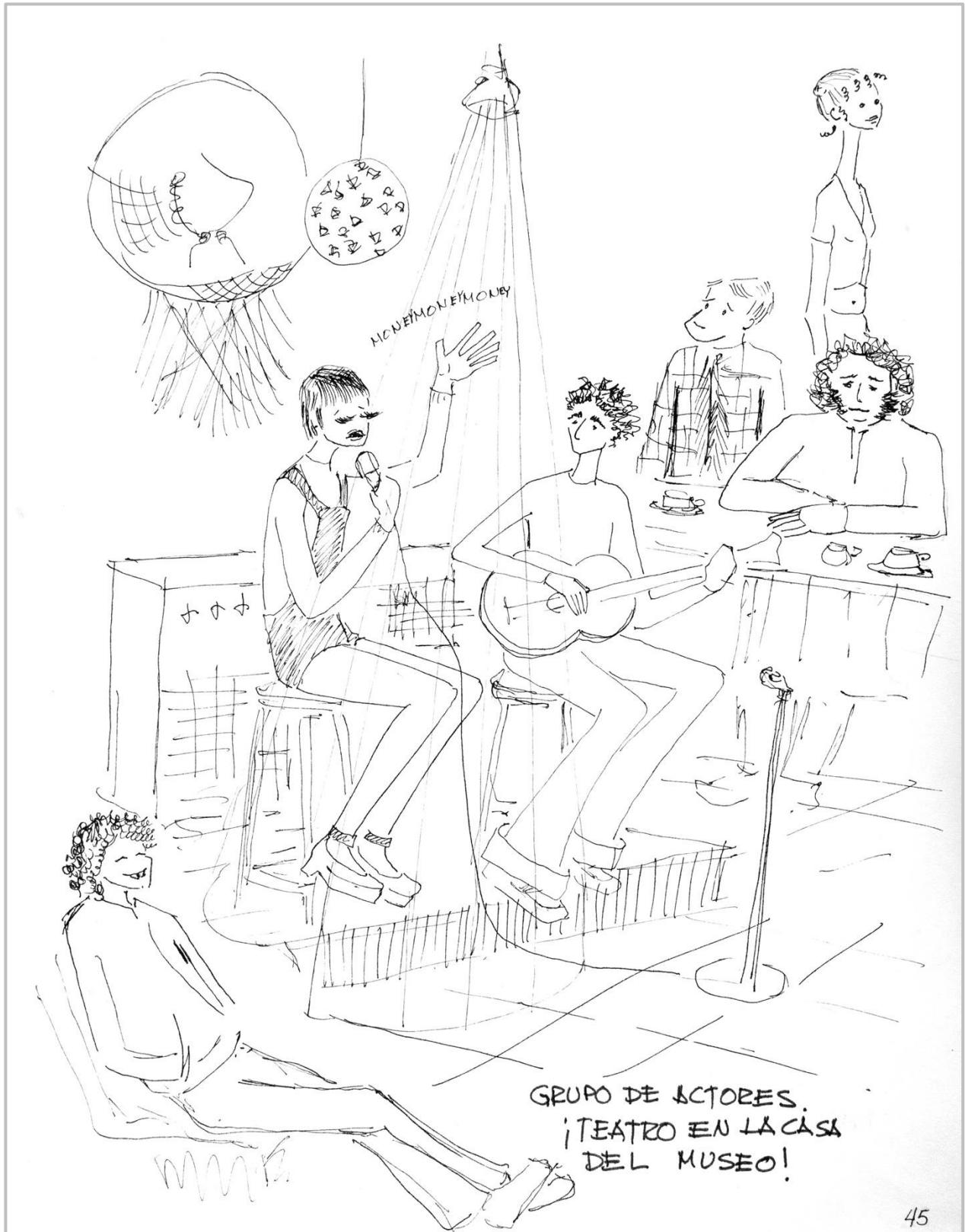


Ilustración 49. Grupo de actores para las actividades de animación. Por Coral Ordoñez.

En Observatorio, llevaron a cabo las actividades en un quiosco al aire libre, proyectaron las películas en una pantalla al exterior. Varias imágenes captadas por la lente del asesor Benítez Zenteno, dejan ver las diversas actividades y el disfrute de sus asistentes —a juzgar por indicadores como las sonrisas, las expresiones de atención o sorpresa en sus caras— que el fotógrafo buscó reflejar.



Ilustración 50. Actividades de animación en La Casa del Museo, Observatorio. Foto: Raúl Benítez Zenteno.¹¹⁸

En el Pedregal las actividades fueron parecidas, pero ahí se realizaron en las calles y la participación local fue mayor. Los pobladores que organizaron la invasión provenían de varios estados, la distribución en los predios y calles guardó estas divisiones. Los integrantes de los diversos comités se interesaron en mantener y difundir sus tradiciones; así, estaban los grupos procedentes de Michoacán, Oaxaca, Guerrero y Estado de México, quienes promovieron funciones de danza y música o el montaje de ofrendas de día de muertos con estilos y elementos propios.

¹¹⁸ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00484.



Ilustración 51. Grupo de danza en las calles del Pedregal de Santo Domingo.¹¹⁹

Las actividades descritas refuerzan la idea de que las fronteras entre los dos ámbitos de la participación cultural: el social y el profesional, no están escindidos y que las dimensiones tampoco se pueden separar tajantemente. Si bien La Casa del Museo llegó a las localidades con una propuesta museal, y operaciones específicas asociadas, como fue la expositiva, en esos lugares existían, en menor o mayor grado, otros tipos de prácticas expresivas. En Observatorio, los vecinos celebraban a la Virgen de Guadalupe y realizaban otros festivales con juegos y concursos; en el Pedregal, Héctor García Percástegui “estaba a cargo de lo cultural”, eran comunes las fiestas con grupos musicales locales que hasta compusieron corridos (Díaz Enciso y Pobladores y fundadores, 2002). Estos agentes no solo estaban accediendo y disfrutando de las actividades culturales que se les plantearon, sino produciendo otras a través de prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas: “Estamos muy acostumbrados a pensar que solo hay participación cultural cuando las personas

¹¹⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00896.

acuden a las instituciones de la cultura, y no cuando producen y reproducen toda una serie de prácticas en ámbitos no institucionalizados” (Barbieri, 2019).

Además de estas actividades artísticas, en ambas sedes el equipo planteó talleres orientados a brindar conocimientos o habilidades para ayudar a la población a solucionar sus problemas. La Casa del Museo hizo eco de las discusiones de la *Mesa Redonda* en donde se estableció que los museos debían ocuparse de otros aspectos, distintos a los tradicionales, que le permitieran estar más cercanos a los requerimientos de las personas y a la vitalidad cultural de las sociedades en las que estén insertos (Trampe, 2012: 8).

Ya desde la etapa en Observatorio, se preocuparon por brindar herramientas prácticas que tuvieran impacto en la vida cotidiana de las personas, como talleres de primeros auxilios e higiene o alimentación balanceada. Para la exposición *Origen, nutrición y escolaridad* promocionaron el uso de la carne de soya —una de las estrategias que más recuerdan las integrantes del equipo—. Se trató de un producto novedoso para la época que prometía altos aportes nutricionales a un bajo costo. Lilia relató:

encontramos las empresas de soya, eran dos nada más, entonces fuimos, pedimos una cita, con el director. El director nos la dio, le gustó mucho, una gente muy amable y entonces nos invitó a una degustación ahí en la empresa, y luego en La Casa del Museo [llevaron] como de diez platillos para que la gente probara. (LGG,17/01/19)

Miriam y Cristina contaron pasajes semejantes, no solo para Observatorio, también para el Pedregal. A estos talleres unieron otros con intervenciones más radicales para proveer medios de subsistencia, como los de tejido y construcción —siempre aparejados con los contenidos de las exposiciones—, a las que llamaron actividades de “extensión” y ya no solo de “animación”, por estar directamente relacionadas con las temáticas expositivas. También incluyeron capacitaciones sobre conceptualización, diseño y producción de exposiciones.



61

Ilustración 52. Taller de nutrición. Por Coral Ordoñez.

En el análisis del *acceso y disfrute*, es importante referir los diferentes esfuerzos para difundir y promover el proyecto entre la población que se consideró su público meta. En los inicios pensaron en reproducir la experiencia en varias zonas de la ciudad y en atraer públicos desde otras zonas a la de Observatorio. Por ello diseñaron una campaña para dar a conocer el nuevo espacio museal. Previo a su apertura, colocaron carteles en tiendas, bardas e incluso en las entradas de cantinas,¹²⁰ además de producir un folleto con indicaciones de cómo llegar.



Ilustración 53. Folleto La Casa del Museo.¹²¹

No obstante, la afirmación expresada por Mario de que "...en el momento en el que el museo abre, la gente asiste" (Vázquez entrevistado en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 156), no se sostuvo. Es cierto que en La Casa del Museo se intentaron romper las barreras geográficas y económicas.

¹²⁰ Documental La Casa del Museo, INAH-SEP, septiembre 1973. Fotograma. Cineteca Nacional.

¹²¹ Folleto: la casa del museo. Museo Nacional de Antropología. INAH, SEP. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 2, documento 1, foja 1 y 8.

Como principio, el proyecto siempre ofreció las actividades de forma gratuita, no solo el acceso a las exposiciones en los módulos o a las actividades complementarias, también las excursiones y visitas a zonas arqueológicas o museos, el equipo facilitó los medios de transporte y se les eximió del pago. Sin embargo, estas acciones no fueron suficientes para garantizar la asistencia y participación más amplias, sobre todo en la primera etapa del proyecto.

Las actividades conducidas no detonaron hábitos de *acceso y disfrute* cultural extendido a los espacios institucionalizados, en particular al MNA —uno de los objetivos iniciales del proyecto. Luego de un año y medio de trabajo en Observatorio, la evaluación mostró resultados poco alentadores. Cuando consultaron a la población aledaña si conocían el MNA, el 20% no sabía nada, el 44% sabía o había escuchado de él, principalmente en anuncios, el 36% declaró haber asistido.¹²² Aunque el espacio museal estaba de puertas abiertas para “todos”, las tensiones inclusión-exclusión no estaban totalmente resueltas, varias personas permanecieron al margen: “cuando hacíamos actividades de extensión, la gente se sentaba en las azoteas y ponían sillas, arriba de las azoteas y desde ahí veían las actividades, pero no entraban a La Casa del Museo.” (MA, 11/04/19).

¹²² *Fichas de la investigación. Sección 1: Zona observatorio.* AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 1, documento 12, fojas 31-32, ca. 1975.



Ilustración 54. Vecinos de La Casa del museo en sus azoteas.¹²³

Estos ejemplos sirven para sustentar cómo es que romper las barreras de la distancia geográfica o de los precios no fue suficiente para que el proyecto tuviera la recepción esperada. En principio el espacio museal resultó un elemento ajeno a la cultura y prácticas locales, incluso fue necesario promoverlo de casa en casa “...sensibilizar porque la gente no tenía la menor idea de lo que era un museo, no era parte de su cultura” (MA, 15/02/19). En la disposición a asistir juegan la combinación del capital cultural, las barreras, físicas y simbólicas; y los aspectos de la sociabilidad (Rosas Mantecón, 2007).

Otras razones para la no asistencia tuvieron que ver con aspectos de distinta índole, fuera de las manos del entusiasta equipo de La Casa del Museo: la desigualdad estructural de la población en una ciudad como la de México. En la barranca de Observatorio sus mecanismos y su multidimensionalidad operaban todos los días. En el nivel individual los públicos potenciales de este espacio, expuestos como estaban a bajos niveles educativos, pobreza y alimentación deficiente, no contaban con las disposiciones de *capital cultural* necesarias para leer y comprender los

¹²³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00355.

sencillos textos que el equipo se propuso redactar o para entender “el lugar que ocupan en la historia”. En el nivel meso social, —el de las relaciones—, la visita a los museos no formaba parte de sus hábitos culturales ni de su entorno social; mientras que, en el nivel macrosocial, —es decir el estructural—, la mayoría de las personas de esta zona se ubicaban en posiciones subordinadas en las estructuras económicas en la ciudad, obligándoles a largas jornadas de trabajo, sueldos bajos y poco o nulo acceso a servicios de asistencia médica y social. Para Dawson (2019), esta combinación de factores puede conducir a una pérdida de poder expresada como la experiencia de no ser respetado y tener poca o nula autonomía de sus decisiones. Esto sucede porque la marginación social, derivada de los factores estructurales, conduce a bajos salarios, que a su vez restringen el uso del tiempo y del ingreso, por lo que el tipo de prácticas culturales que se pueden realizar en el “tiempo libre” y con recursos escasos son limitadas.

En la segunda etapa, en el Pedregal, los pobladores estaban sujetos a las mismas o peores condiciones que en Observatorio. Pese a ello, con la organización para la lucha social motivada por la invasión se colocaron como agentes activos de su realidad. Aun así, aunque más gente se involucró con La Casa del Museo —predominantemente de “la Zapata”—, otras personas integrantes de los comités de calles se sintieron excluidas. La señora Martha, representante del grupo de “la Gómez Farías”, argumentó conflictos con los líderes, además de sentir que la exposición *Historia de la colonia* no las reflejaba. Le propuso a Cristina: “qué les parece a ustedes que nosotras hacemos nuestra exposición aquí en nuestra calle”.¹²⁴

La promoción siempre fue un elemento clave. Ya desde Observatorio, Miriam se percató de que la realizada mediante volantes no funcionaba “esa gente lo tiraba. A veces me lo recibían o ni siquiera me lo recibían”, se dio cuenta de que ese método “no iba a ser muy efectivo, entonces ahí se puso altoparlante, en La Casa del Museo y se invitaba a través del altoparlante a las actividades”. (MA, 10/07/17). En el Pedregal, con la camioneta Combi del proyecto recorrieron las distintas áreas de la colonia levantando información para la investigación, usaron el altoparlante para promover y añadieron una nueva estrategia, el *Plan Gaviota*: “utilizando un sistema de biombos de fácil desplazamiento el plan Gaviota trata de promover manzana por manzana a toda una zona de la

¹²⁴ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo. Expediente 39, documento 5, foja 36-39, julio 1976.

comunidad. A través de una presentación de material audiovisual se informa qué es la CM; y de qué manera se puede participar en ella”.¹²⁵

De cierta forma la *Gaviota* fue la acción extramuros de La Casa del Museo, aunque esta era a la vez la AC-ExM del MNA. El papel de la promoción ha sido cuestionado cuando se argumenta que, en proyectos participativos como los museos comunitarios, la iniciativa debe surgir de la propia comunidad y no ser impuesta desde fuera en un tipo de colonialismo cultural (Ver 4.1.1). No obstante, en otras investigaciones se argumenta que una de las barreras a la participación cultural es la falta de información (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2017), sobre todo para quienes estarían dispuestos a participar, pero desconocen la oferta (McCarthy y Jinnett, 2001).



Ilustración 55. Cristina Antúnez, Margarito Mancilla y mujer no identificada durante las actividades de investigación y promoción de La Casa del Museo en el Pedregal de Santo Domingo.¹²⁶

¹²⁵ *Plan de actividades para el año 1977*. AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo. Documento 39, expediente 1, foja 5, ca. Diciembre 1976.

¹²⁶ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00361.

En un balance de las prácticas y estrategias puestas en marcha por el equipo en las dos etapas del proyecto, puedo decir que en Observatorio predominaron las propuestas *para* los habitantes de las colonias aledañas. La acción cultural promovió el *acceso y el disfrute* tomando en cuenta la información del contexto de la población, recabada en la investigación previa, calibrando las actividades mediante un proceso experimental y reflexivo constante. Pero en Santo Domingo, las acciones giraron en torno a la comunidad, sus necesidades y características particulares con un enfoque *de ellos y con ellos*, lo que da paso al examen de las siguientes dos dimensiones de la *participación cultural holística*.

3.2 Producción / Representación

El modelo de la *participación cultural holística* enfatiza la interrelación de sus cuatro dimensiones y de las fronteras, porosas y bilaterales, entre los ámbitos de la *participación cultural social* y la *producción cultural profesional*. La mayoría de los productos y servicios culturales limitan la participación a los temas de *acceso y disfrute*, en pocos, las personas y las comunidades pueden implicarse en la *producción* o la *representación*, menos aún en la *toma de decisiones*. Solo por razones de análisis es posible separar cada uno de sus elementos, los cuales operan en diversas combinaciones. Incluso, al mirar a La Casa del Museo bajo esta lente, como un ejemplo de *Acción Cultural Extramuros*, conviene no disociar a la *producción* de la *representación*, particularmente por lo que toca a dos elementos clave del proyecto: el edificio del espacio museal y sus exposiciones.

3.2.1 Los módulos desarmables de Coral Ordoñez

Las estrategias extramuros de los museos han tomado varias formas. Algunos optan por realizar actividades en otras instituciones —hospitales, cárceles o escuelas—; otros, por llevar exposiciones itinerantes en medios móviles —trenes, tráileres o autobuses—, pocos eligen instalar espacios semipermanentes —carpas o módulos—, y aun menos deciden construir edificios formales.¹²⁷ En el caso que nos ocupa, el primer planteamiento de llevar el museo a diferentes áreas de la ciudad “allí donde no existieran a la mano construcciones fijas apropiadas”,¹²⁸ orientó la decisión de

¹²⁷ Un ejemplo emblemático de esta alternativa fue el Museo del Barrio de Anacostia en Washington, Estados Unidos, puesto en marcha en 1967 por el Instituto Smithsonian para descentralizar sus actividades y trabajar con las poblaciones afroamericanas de ese barrio marginal. Su primer director John Kinard participó en la Conferencia General de Grenoble, presentando este proyecto. Mario también le atribuye parte de la influencia para desplantar La Casa del Museo. Más sobre este museo: https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/fifty-years-ago-idea-museum-people-came-age-180973828/?fbclid=IwAR3IbvqfIPQZ9JcOqvrXGpPS0VLQjkd_PKVAmnmgxt5uRmFjfPyn2fQb6Tg

¹²⁸ *Casa del Museo - Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 2, f7-18.

diseñar e instalar una estructura modular flexible que se convirtió en el elemento distintivo del nuevo espacio museal.

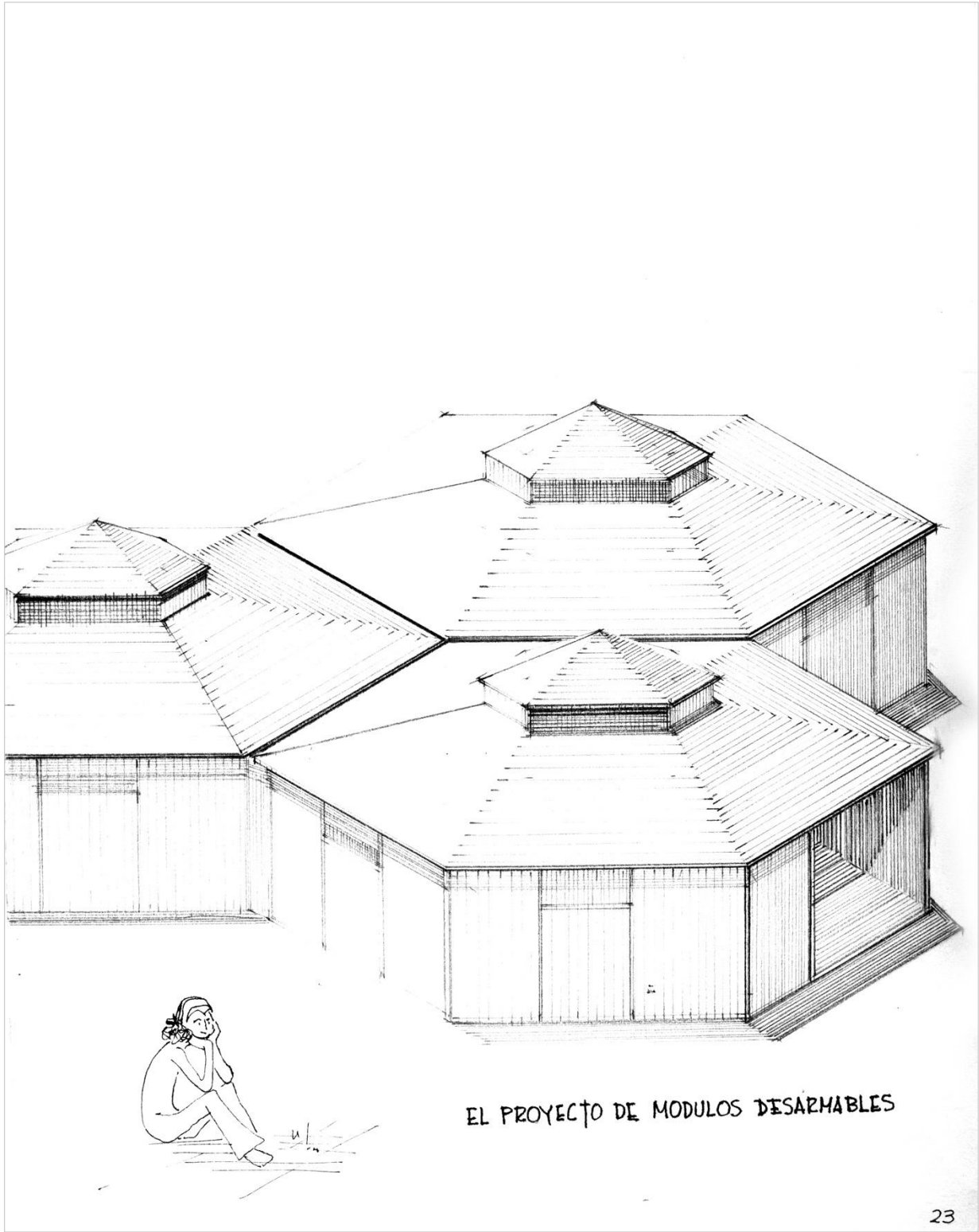


Ilustración 56. Coral y el proyecto de los módulos desarmables. Por Coral Ordoñez.

De acuerdo con el documental de La Casa del Museo: “el proyecto arquitectónico fue tomando forma de hexágonos en los planes del **urbanista**” (Muñoz, 1973), que no era otra persona sino Coral Ordoñez —coordinadora del proyecto—, quien además de documentar las actividades en la Bitácora, planteó el práctico diseño modular del edificio o continente. Para ello, Coral tuvo en cuenta los resultados de la investigación antropológica previa y sus propias observaciones cuando hicieron las prospecciones en Iztapalapa, Barrio Norte y la zona de Tacubaya. Además de plantear el diseño basado en hexágonos, optó por usar lámina como material para su fabricación con la finalidad de mimetizarlos con las construcciones aledañas y que el edificio no resultara intimidante. Así lo relató en el artículo que escribió:

La estructura del edificio está basada en lo que la propia gente del lugar está acostumbrada. En esencia, se parece a las otras construcciones de la zona. Los muros y el techo están construido con láminas de metal que se pueden ensamblar rápidamente, y, al desmontarlos, casi todo lo materiales pueden ser recuperados. Solo la forma difiere: la planta es hexagonal, pero el sistema utilizado nos permite expandirnos en cualquier dirección y tomar ventaja de cualquier lugar: un terreno baldío, calle, parque o llano. (Ordoñez García, 1975: 77)¹²⁹

El sistema modular, a manera de colmena, tuvo varias ventajas. Por un lado, permitía agregar o quitar componentes para ampliar o reducir el espacio permitiendo usar cada módulo individual o combinadamente. Por otro, la ligereza de sus materiales facilitaba su traslado, montaje y desmontaje para atender la necesidad de colocarlo en distintos lugares. Además, el diseño interior no tenía columnas “la amplitud de sus interiores permite exposiciones holgadas y una circulación fluida de los visitantes. Su forma hexagonal ofrece un movimiento circular y sin embargo discontinuo, sin monotonías”.¹³⁰ Los documentos en los que se refiere al diseño matizan el papel central de Coral en este planteamiento. Al adoptar un tono neutro e impersonal colocan a la institución como el ente responsable. Por el contrario, en todas las entrevistas, los demás miembros del equipo sin excepción, reconocieron el talento e ingenio de la arquitecta urbanista.

Coral tenía la habilidad de formar y coordinar equipos. De acuerdo con Lilia, tuvieron muchas discusiones respecto a los componentes específicos: si debía o no tener ventanas o el color que tendría.

¹²⁹ The structure of the building is based on what the local people are themselves used to. Essentially, it is the same as all the other buildings in the area. Sheet iron is used for the walls and the roof; it can be put together very quickly and when it is taken down almost all the materials can be re-used. It differs only in its formal appearance; the plan is hexagon-based but the system used allows for expansion in any direction, so as to take advantage of any empty lot, street, park, gully or level place.

¹³⁰ *Casa del Museo - Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 2, f7-18.

Los herreros del MNA materializaron el diseño y, acorde con el carácter experimental del proyecto, antes de llevar los módulos a su primera sede, hicieron pruebas de instalación en los jardines del museo.

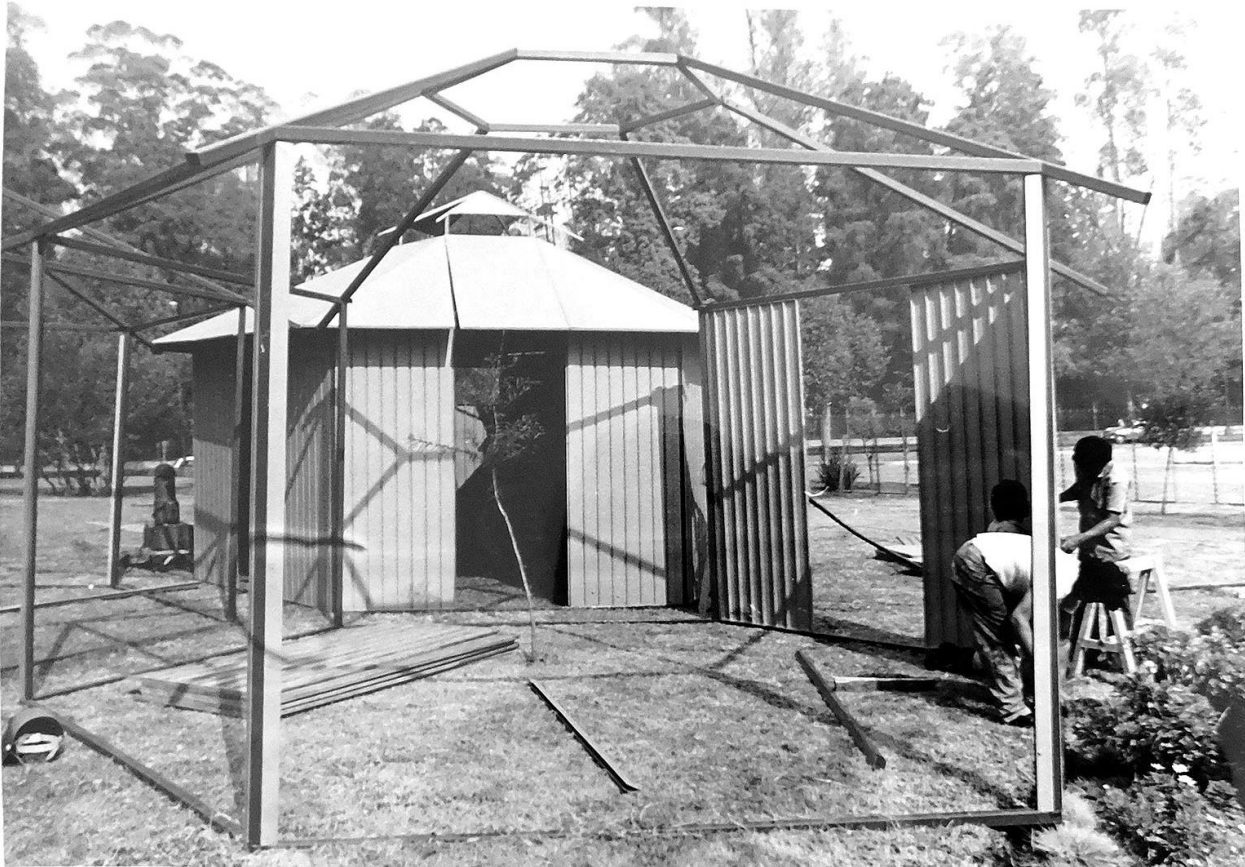


Ilustración 57. Pruebas e instalación de los módulos en los jardines del MNA.¹³¹

Si bien los agentes de la *participación cultural social* no tuvieron injerencia en el diseño de los módulos, Coral fue sensible al contexto en el que se instalarían para que los habitantes se sintieran reflejados. Esta fue otra de las estrategias ideadas para no demeritar las viviendas de los habitantes en las inmediaciones y tratar de desdibujar las barreras físicas y los mecanismos simbólicos que podrían inhibir su participación. No obstante, cuando los módulos pintados de color naranja estuvieron listos y el espacio en Observatorio quedó limpio, delimitado y preparado para recibirlos, los técnicos del MNA—en especial los herreros—, los instalaron en su totalidad ante la mirada ya sea atónita o indiferente de los vecinos del lugar, quienes no tuvieron participación alguna. Incluso, cuando les invitaron a participar para limpiar el terreno, las personas no se involucraron: “como no

¹³¹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00159.

sabían que iba a haber, por más que les explicábamos: “Es que aquí va a haber un museo. Entonces la gente se nos quedaba viendo como diciendo: ¿museo? ¿museo, aquí? (LGG, 19/04/18).



Ilustración 58. La instalación de los módulos en Observatorio. Por Coral Ordoñez.



Ilustración 59. Los herreros del Museo Nacional de Antropología instalando los módulos en Observatorio, ca. Octubre, 1973.¹³²

Por el contrario, en ambas sedes de la segunda etapa, las integrantes del equipo instalaron los módulos mano a mano en colaboración con los habitantes de los pedregales. Este trabajo no fue inmediato, sino catorce meses después de su llegada a Santo Domingo, tiempo que les tomó establecer contacto con agentes clave en la comunidad, conocer a sus integrantes, llevar a cabo negociaciones y plantear las primeras exposiciones montadas en el aula de la escuela Emiliano Zapata.

posteriormente ellos nos pidieron llevar uno de los módulos porque conocieron cómo habíamos trabajado en el otro lugar y quisieron un módulo, pero solamente uno que era el que había, entonces pues hicimos ahí mismo un firme de cemento, como comprenderás nosotros conseguimos los materiales y ahí todos le entramos a hacer el trabajo. Fue muy agradable para montar el módulo y fue muy agradable porque pues de repente venía doña Pifas y me decía 'No Cristina, dame la cuchara, tú no le sabes' (risas) o sea era una camaradería, pero al mismo tiempo profundo respeto, por el trabajo de ellos y del nuestro y bueno quedamos sumamente satisfechos, o yo por lo menos ¿no? Sumamente satisfecha. (CA, 15/09/17)

¹³² AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00514.

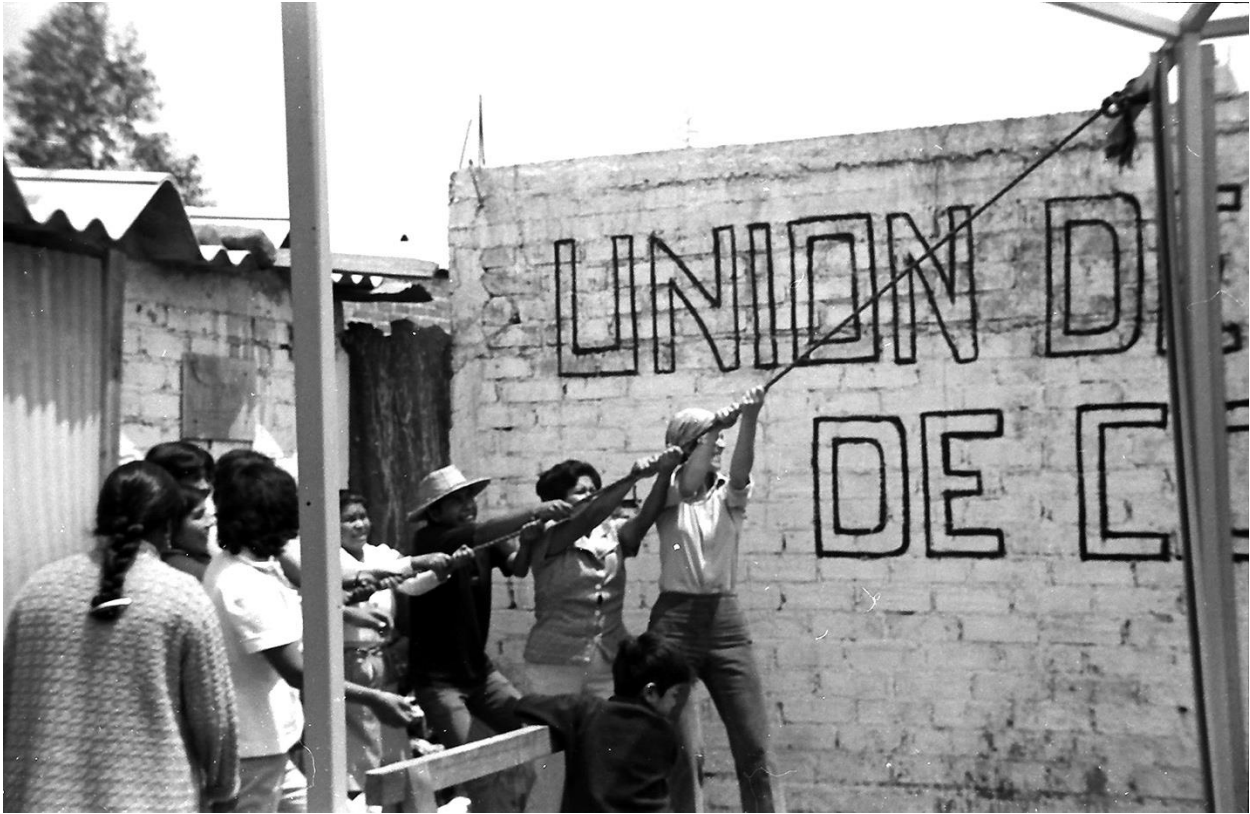


Ilustración 60. Las mujeres de la Unión de Colonos junto con Coral Ordoñez en la instalación del módulo en “La Zapata”.¹³³

El 18 abril de 1977 “se hizo una faena en la zona Emiliano Zapata para aplanar el terreno y montar un módulo de la Casa del Museo. En esta faena que duró de 16:00 a 19:30 horas participaron de entre 25 y 40 personas de la zona blanca y el equipo de la Casa del Museo”.¹³⁴ Cabe destacar que el trabajo fue principalmente femenino entre las integrantes del equipo de trabajo y las señoras de la Unión de Colonos, prácticamente sin intervención de los técnicos del MNA, quienes se limitaron a trasladar los materiales.

Hacia finales de ese mismo año, instalaron un segundo módulo en la Comuna Ajusco Huayamilpas, De acuerdo con Miriam, las motivaciones de colocar el módulo ahí obedecieron más a los intereses de Fernando Díaz “era otro grupo, y ese lo trabajaba Fernando nada más, ese era un asunto interno” (MA, 25/02/19). Para Mario, “Fernando no era de los nuestros” (MV, 3/07/19), “era un poco más distante... pero él como que tenía sus intereses muy claros y aunque le interesó la posibilidad de

¹³³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_01129.

¹³⁴ *Investigación P.S.D. Fichas para mecanografiar*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 13, documento 2, f 15.

La Casa del Museo y las exposiciones, pues siempre tenía que ser bajo sus premisas” (CA, 19/06/19). También señalaron que se trataba de un asunto de género, “ahí él era el líder”.

Los “hexágonos”, como se referían a ellos los habitantes en los pedregales, fueron un elemento importante para la inclusión. Su versatilidad efectivamente permitió usarlos por separado y que se integraran al paisaje (Ver ilustración 42), así como su apropiación por parte de los colonos, quienes los hicieron suyos y no los devolvieron al MNA cuando el proyecto finalizó.



Ilustración 61. Fernando Díaz Enciso, colonos de la CAH con equipo de la Casa el Museo acarrean el material de los módulos, ca. Diciembre 1977.¹³⁵

Las tareas para contar con un espacio común se pueden ubicar en el tercer nivel de involucramiento de las estrategias participativas propuestas por Bastias (2013), cuando se insta a las personas y comunidades a decidir juntos, creando oportunidades para que la gente tome decisiones y tenga influencia en la dirección y organización del proyecto, ya no solo informándoles o consultándoles (los dos primeros niveles). Si las personas se involucran en la producción además de en el consumo,

¹³⁵ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_01023.

el efecto de cambio de la participación cultural, es decir sus beneficios, tiene más posibilidades de efectuar esos cambios (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016: 18).

3.2.2 Las exposiciones de La Casa del Museo

Las exposiciones son la práctica central y fundamental del trabajo museal, su principal medio de comunicación y, hasta cierto punto, razón de ser. Mirarlas implica identificar sus elementos expositivos: objetos, información textual y otros recursos comunicativos (fotografías, videos, audios, etcétera) así como su configuración desplegada en las relaciones espaciales (Bitgood, 1992). Todo ello, se concreta en la museografía o diseño expositivo, la cual es fuente de conocimiento ya que la identificación, análisis crítico y la comprensión del discurso museográfico son un camino para reflexionar sobre los usos de la memoria y la identidad (Vasconcellos y Wetzel, 2019).

Los objetos, textos, símbolos y personajes conforman un relato y presentan una narrativa como un puente entre la investigación y los públicos, entre las políticas de la memoria y lo que se expresa en las prácticas. Conceptualizar y diseñar una exposición, como una red compleja de significados, necesariamente implica seleccionar. Esta actividad está cruzada por contradicciones en la igualdad representativa; en ella juegan disonancias entre el principio de universalidad: incluirlo “todo” y el principio de la selección: decidir qué se deja fuera, operaciones presentes a lo largo de la historia de los museos (Bennett, 1995). Al mismo tiempo, implican una toma de postura, contrario a lo que se piense, los museos no son neutrales. Analizar quién, cómo y con base en qué criterios y juegos de poder se toman esas decisiones lleva a develar los mecanismos que configuran a los museos como generadores de desigualdades como planteé en el Capítulo 1. Al mirar las exposiciones conviene preguntarnos ¿quién habla?, ¿a quién representan?, ¿cuáles son sus supuestos, implícitos o explícitos?, ¿cómo convocan o no a otros?, ¿incluyen o excluyen?, y a ¿quiénes?

Las exposiciones de La Casa del Museo fueron centrales para el despliegue de las operaciones museales desde el MNA. Durante sus ocho años de operación y dado el carácter experimental del proyecto, los métodos de trabajo y los presupuestos subyacentes se fueron transformando no sin tensiones y conflictos. Los materiales de la *Colección La Casa del Museo* —particularmente las imágenes—, son una fuente invaluable para (re) visitar las exposiciones. Al realizar mi etnografía en el archivo catalogando todo el material y, posteriormente, en el *découpage* (De Conti, 2011) de cada serie fotográfica, me fue posible identificar cómo varió el interés y cómo cambiaron los

elementos expositivos y sus configuraciones. En la primera exposición en Observatorio, el MNA y su equipo fueron los protagonistas detentando el poder, mientras que en Santo Domingo éste se negoció, predominantemente la comunidad decidió las temáticas, los objetos, las historias para contar y sus enfoques.

“Ubicar en el tiempo a toda la comunidad”

La primera exposición de La Casa del Museo fue *Dónde vives. La Ciudad de México*. La exhibieron en Observatorio desde noviembre de 1973 hasta una fecha indeterminada de 1974. Relató el desarrollo de la zona de Tacubaya, desde la época prehispánica hasta la actualidad, desde un enfoque histórico con un tratamiento local: “...versó sobre la llegada de los Aztecas al Valle de México. Al mostrar las vicisitudes de este grupo para lograr su asentamiento, se intentó señalar el paralelo entre los antiguos y los actuales emigrantes, desde un punto de vista histórico”.¹³⁶ El equipo la planteó con la premisa de las analogías, para mostrar que los mexicas, al igual que los habitantes de la zona de Observatorio, fueron migrantes establecidos en el Lago de Texcoco, procedentes de otro lugar. De esta manera instaron a que los visitantes se vieran identificados.

La primera parte mostró aspectos de la época prehispánica, desplegando algunos objetos mexicas en una vitrina, una réplica de un tambor —*huehuetl*—, una ilustración y mapa de la Cuenca de México. En la misma área, contextualizaron el enfrentamiento de la conquista, mostrando armas coloniales y prehispánicas, una maqueta del recinto sagrado de México Tenochtitlan, réplicas de un peto, un yelmo de una armadura colonial, un escudo *chimalli* y un *macuahuitl* —arma similar a una espada, hecha con madera y filos de obsidiana—.

¹³⁶ *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA. Colección La Casa del Museo, Expediente 5, Documento 1, foja 4, ca. 1977



Ilustración 62. Vista de la exposición "Donde vives. La Ciudad de México, sección prehispánica. Noviembre 1973."¹³⁷

La siguiente sección ilustró la época colonial. Dentro de una vitrina colocaron algunos objetos de este periodo que podrían haber sido originales y dialogaban con ilustraciones de la vida cotidiana en la colonia, como la reprografía del cuadro del mercado de El Parián y la litografía de Casimiro Castro retratando la villa de Tacubaya. La última sección dio paso a la actualidad: "QUÉ CONOCES DE TU CIUDAD", con imágenes de edificios y lugares emblemáticos. Una fotografía aérea mostraba la zona de Tacubaya y Observatorio, al lado de un panel indicando los principales servicios en los alrededores. La idea fue contextualizar el área de Tacubaya en el panorama más amplio de la ciudad: "estaba incluida ya su zona, ver en la ciudad, su área, su zona, ¿no?" (LGG, 17/01/19). Los visitantes podían conocer su entorno y cómo fue en el pasado:

La gente de Tacubaya no sabía qué tan antiguo era ese lugar y para eso vino en nuestra ayuda el mapa prehispánico de Santa Cruz, llamado de Upsala (ca. 1550), donde está ubicada Atlacuihuayan; en él se distingue el entorno, la laguna y la vida cotidiana de los indígenas. Pusimos una reproducción de la Tira de la Peregrinación, luego la historia de los gobernantes aztecas y sus dioses. También pusimos un chimalli, un

¹³⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00519.

yelmo que nos prestó el Museo de Historia, un esqueleto completo y piezas arqueológicas. (Vázquez entrevistado en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 157)



Ilustración 63. Vista de la exposición “Donde vives. La Ciudad de México, principales monumentos y edificios de la ciudad. Noviembre 1973.¹³⁸

Dónde vives. La Ciudad de México, fue la exposición planeada con más antelación y consideraciones. En su desarrollo, podemos inferir que el equipo utilizó la metodología de la evaluación de exposiciones en diferentes etapas (Pérez Santos, 2000). Si bien no las etiquetaron bajo estas denominaciones,¹³⁹ el equipo condujo una *evaluación previa*, la cual se realiza al inicio del proyecto o antes de su desarrollo, con la finalidad de recabar datos e intereses de los públicos meta. Este análisis estaba “orientado de una manera muy concreta, muy cuidadosa... para examinar cuáles son las características de la población, cuáles son sus deseos, sus requerimientos, sus

¹³⁸ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_no numerada.

¹³⁹ Es muy probable que no conocieran esta metodología que recién se estaba adoptando en el cambio de paradigma de los museos centrados en colecciones a los que utilizaban equipamientos interactivos; por ejemplo, en el Museo de Historia Natural de Londres (Corral Guillé, 2015).

proyecciones, en contraste con lo que sería la conducción de los diseñadores de esta unidad museográfica en cuanto a su papel” (Muñoz, 1973). Además, llevaron a cabo trabajos de *evaluación formativa*, en la cual se busca refinar el diseño con la retroalimentación de los públicos o poniendo a prueba las ideas, incluso con otros miembros del equipo. Así procedieron en las pruebas de la instalación de los módulos o de los materiales para la exposición.

De acuerdo con los niveles progresivos de participación que plantea Bastias (2013), la primera exposición alcanzó predominantemente el primero: el de informar sobre el proyecto, difundiéndolo de diferentes maneras, buscando atraer a la comunidad. Indirectamente, también adoptaron estrategias del segundo nivel: consultar a la población ofreciéndole la posibilidad de expresar opiniones y alternativas en el proyecto y darle forma.¹⁴⁰ La investigación previa no tuvo el propósito de poner a consideración de los habitantes la puesta en marcha o no del espacio museal, pero sí de recabar la información que permitió darle forma, para que el equipo calibrara su propuesta a las condiciones particulares del contexto.

En los objetos y textos desplegados leemos la intención del MNA de dar a los visitantes algo que supuestamente les faltaba: “La Casa del Museo intenta situar a los visitantes en la comprensión histórica de la realidad que ahora viven y hacia este fin enfoca toda su labor, todo su esfuerzo” (Muñoz, 1973), porque la gente de Tacubaya “no sabía qué tan antiguo era ese lugar” (Vázquez en Vela Campos y Vela Campos, 2015: 157). De esta manera, siguieron reproduciendo el relato nacional, utilizando las tradicionales etapas de la historia oficial, si bien con un enfoque local para: “tratar de penetrar a través de sus propias colecciones [del MNA] en la vida cotidiana de la gente... eso exactamente va a hacer que esta gente que se interesa por objetos del museo que le dicen algo en su vida contemporánea, que esa misma gente venga a visitarnos” (Muñoz, 1973).

¹⁴⁰ Bajo este rubro se encuentran la realización de encuestas, de *focus groups*, entrevistas, todo lo que permita a la vez obtener información nueva y rica de la comunidad y generar en ella un sentimiento de identificación e interés hacia el proyecto.



Ilustración 64. Evaluación formativa de los materiales de La Casa del Museo. Por Coral Ordoñez.

Los museos, a lo largo de la historia, se han caracterizado por mostrar como patrimonio una selección exclusiva —y excluyente—, decidida por unos pocos (Ver 1.1.3). Sus críticas se han enfocado a señalar las inequidades de representación en aspectos como el género, el origen étnico, las orientaciones sexuales, los grupos de edades (Karp et al., 1991; Prados Torreira y López Ruiz, 2017; Sandell, 2002b). Estas inequidades no solo están presentes en la selección de los objetos, en lo que se exhibe en las vitrinas y lo que se deja en las bodegas, sino también en las representaciones gráficas utilizadas en la museografía, en los enfoques de los textos y el lenguaje.

Aunque esta primera exposición trató de balancear la representación a favor de la historia local, se seguía presentando el relato nacional, articulado por largos procesos y estructuras de poder que han seleccionado ciertas manifestaciones como “lo mexicano” y como “el patrimonio nacional”, en la construcción social del patrimonio (Rosas Mantecón, en prensa). De esta forma, reproduciendo la desigualdad mediante estrategias y acciones simbólicas que presentan los intereses particulares de un grupo como si fueran universales, ejerciendo su legitimización (Reygadas, 2008: 71). También pone en evidencia las desigualdades que existen a la hora de seleccionar los objetos y la disputa por los usos del patrimonio; por ejemplo, en cuanto a las decisiones tomadas sobre las colecciones a exhibir y las jerarquías de valor asociadas al escenario en el cual se despliegan. En las vitrinas de esta exposición vemos objetos prehispánicos y coloniales, su uso detonó debates respecto a la calidad de los objetos y la pertinencia o no de usar piezas originales en contextos extramuros:

¿Por qué íbamos a llevar piezas de acrílico [reproducciones] que son de segunda o de tercera? ¿Por qué? Yo le decía a Mario cuál era el problema de sacar, algunas representativas, hay millones [de objetos en el MNA], podemos dar calidad. Él lo aceptó, todo un trámite y toda una concientización. (LGG, 25/10/17)

Ante estas propuestas, el equipo enfrentó resistencias de los curadores del museo y de la encargada de la bodega de la sección de arqueología: “mira cómo estábamos de enojadas, mira cómo nos pintó [Coral]...” señaló Lilia. No existe consenso de si se usaron o no objetos arqueológicos originales, pero no hubo la misma reticencia para el préstamo de objetos etnográficos. Así consta en la documentación, en la que hay constancia fiel solo de la salida de la obra etnográfica: “Catálogo de 7 piezas de la colección del Museo Nacional de Antropología (I.N.A.H., S.E.P.) que serán exhibidas temporalmente en La Casa del Museo”.¹⁴¹ Hasta en esto hay desigualdad, no son valorados de la misma forma los objetos “sagrados” de las culturas prehispánicas que los objetos

¹⁴¹ Oficio al Intendente del Museo. AHMNA, 15 de noviembre de 1973.

“cotidianos” de las culturas actuales, resguardados por la sección de etnografía. Como indica Reygadas (2008: 45), existe una disputa en torno a la legitimidad de las riquezas apropiadas por cada agente social: lo que para algunos es apropiación justa y legítima, para otros es una *expropiación* o *exacción* ilegítima.

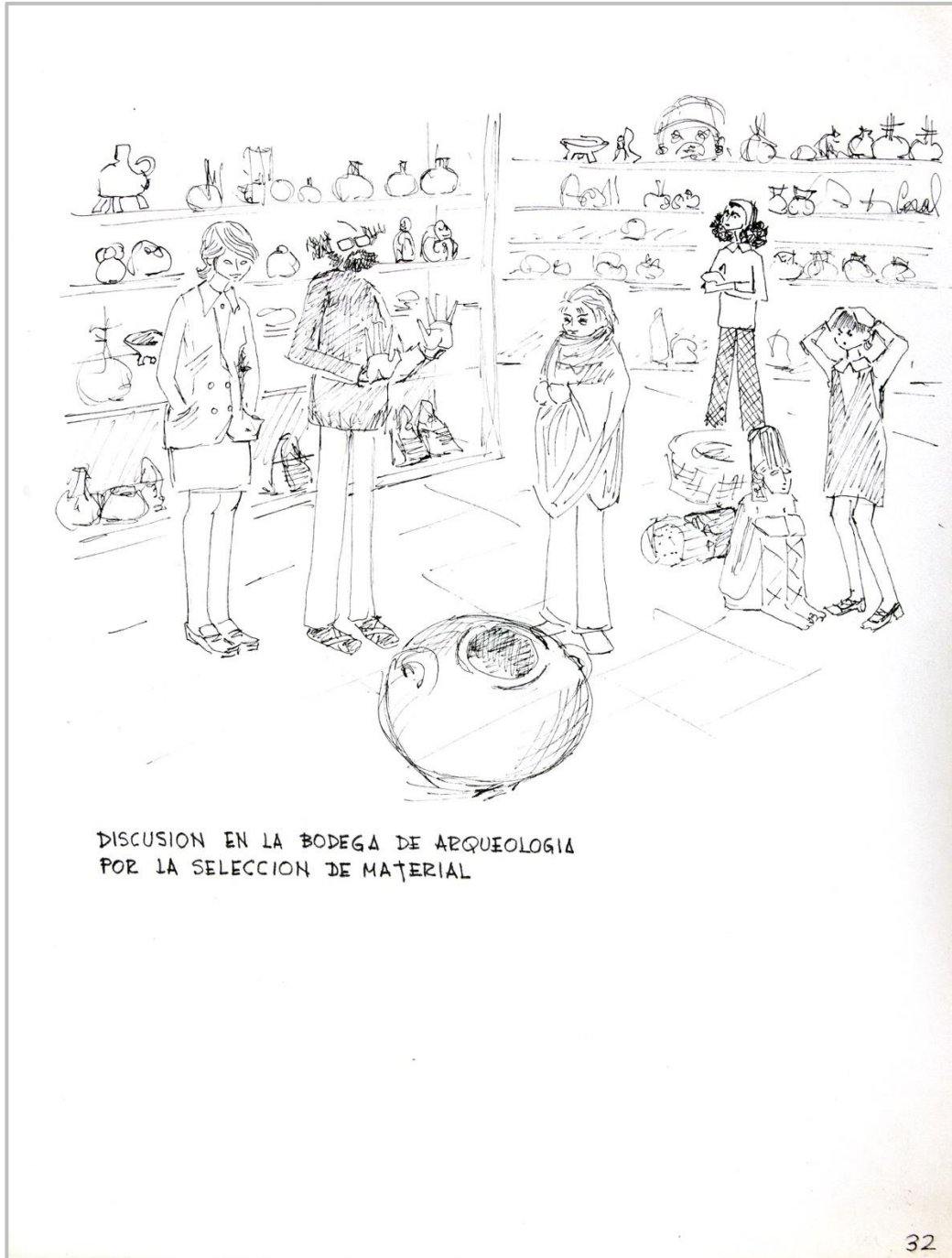


Ilustración 65. Discusión en la bodega de arqueología por la selección de material. Por Coral Ordoñez.

Uno de los argumentos para no llevar originales fue el de la seguridad de los objetos. Aunque los protocolos que normaban su conservación no eran tan estrictos como lo son ahora (ambientes controlados, salas climatizadas, entre otros), pudo existir una preocupación por la seguridad, siendo que La Casa del Museo estaba ubicada en un barrio percibido como peligroso: “le tenían miedo a la sociedad, le tenían miedo a la población. Se lo van a robar, lo van a lastimar, ¿qué van a hacer con ellos? Lo van a vender.” (MA, 27/06/19). En sus diversos testimonios, las involucradas declararon que no hubo incidentes de robo, el espacio no fue vandalizado e incluso ellas, como mujeres, no se sintieron inseguras en el entorno.

Ahora bien, en cuanto a la *producción*, si bien informaron y consultaron a parte de la población de la zona, el equipo de La Casa del Museo tomó las decisiones y ejecutó la totalidad de la muestra con apoyo del personal de otras áreas del MNA; por ejemplo, la museógrafa Georgina Vergara, los carpinteros y los herreros. Juntos, en los talleres del MNA, produjeron todos los elementos que configuraron la exposición y luego los llevaron a Observatorio para instalarlos. La relación entre el equipo de La Casa del Museo y otras áreas de ese museo no siempre fue tersa, en las entrevistas relataron conflictos, por ejemplo, el hecho de que Coral y Lilia iniciaran tareas que en la Sección de museografía veían como “propias”.



Ilustración 66. Coral Ordoñez, Georgina Martínez y técnico del MNA durante el montaje de la primera exposición en Observatorio, octubre 1973.¹⁴²

Respecto al contenido y los textos, con la investigación previa caracterizaron a su público potencial, sabían que el nivel educativo de la mayoría de los pobladores era bajo, con un importante porcentaje de analfabetas. Por ello, esta exposición tuvo pocas cédulas con textos, en las fotografías que retratan el espacio apenas se aprecian los títulos de las secciones. Como lo manifestaron en diversas fuentes, para el equipo era muy importante derribar las barreras simbólicas que pudieran inhibir la participación. Una de las premisas para favorecer la inclusión fue otorgar libertad en el espacio. Al permitir que los visitantes pudieran tocar algunos de los objetos, promovieron un *acceso* y *disfrute* que amplió el espectro de la experiencia museal restrictiva típica:

había una reproducción de una armadura española, entonces como lo que hacíamos era observación para ver cómo se comportaba el público, que era abierto, podían entrar hasta los niños con los perros, o lo que fuera, entonces entró un niño como de unos 5 años tal vez, y se trepó en la tarima, había tarima para separar, bueno, 'la línea no la puedes traspasar, en la tarima no te puedes subir, el objeto no lo puedes tocar, entonces pues todavía así eran las ideas'. Entonces en Casa del Museo se podía todo, y había que dejarlo, entonces el niño se trepó a la tarima, se acercó a la armadura y la tocó, y

¹⁴² AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00297.

después de tocarla la olió, y luego, la lamió, bueno, pues necesita tener contacto con el objeto, no sabe qué es, fue a investigar y usó todos sus sentidos. (MA, 25/02/19)

En los registros de esta exposición muy pocas fotografías muestran a los visitantes. De acuerdo con imágenes y con los dichos de las y el entrevistado, fueron los niños los que aceptaron con mayor facilidad adoptar el rol de públicos, demostrando curiosidad, alegría y disfrute: “Lo que me encanta es ver la actitud de los niños mira, sin temor a la figura, acercándose”, comentó Mario cuando revisamos juntos la exposición mediante las fotografías. Los niños podían aproximarse al maniquí ataviado con el *quexquemetl* antiguo prestado por la sección de etnografía, o tocar la reproducción del *huehuetl*, objeto que fue tomando un papel protagónico. Así fueron diluyendo, tímidamente, ciertas fronteras como las barreras físicas —delimitadores, detectores—, los dispositivos legales —permisos, restricciones—, o incluso algunos mecanismos simbólicos —techos de cristal, estigmas, distinciones en la indumentaria o en el cuerpo (Reygadas, 2008: 85)—.



Ilustración 67. Visitantes en La Casa del Museo, exposición *Donde vives*. La Ciudad de México, ca. noviembre-diciembre 1973.¹⁴³

¹⁴³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00516.

En no pocos relatos, las entrevistadas relataron el proceso reflexivo y los cambios y ajustes que realizaron sobre la marcha. El equipo trabajaba para el MNA, diariamente llegaban a sus instalaciones para firmar, luego se desplazaban al área de Tacubaya y por las tardes volvían al museo. Desde esta primera exposición, adoptaron prácticas reflexivas y de evaluación de procesos, la cual se realiza sobre la marcha a la par del desarrollo de los proyectos.

...regresábamos al Museo y lo discutíamos, eso lo recuerdo yo tan bonito, porque era cuando Mario descansaba, ya era subdirector, entonces se tiraba en la alfombra, se ponía un directorio telefónico a la cabeza y nosotros alrededor sentadas en la alfombra, platicando, contando de nuestras experiencias, nuestras vivencias, y sobre todo lo que habíamos percibido, y cómo lo sistematizábamos. (MA, 20/07/17)

“Que se vean ellos en la exposición”

En los primeros meses de 1974, el equipo de La Casa del Museo produjo y montó la exposición *Origen, nutrición y escolaridad*, la cual abordó íntegramente temas locales: el origen de las colonias en “el área de influencia”, sus problemas de salud, especialmente relativos a la nutrición y la escolaridad de la población, entre otros. Averiguaron todos estos aspectos en el trabajo de campo e investigación previa a la instalación del espacio. Desde un inicio Lilia le planteó a Mario que los datos se usaran en la exposición. “¿Sabes lo que vamos a hacer?”:

Va a ser muy difícil hacer una primera exposición con los datos que obtengamos de la investigación porque hay que trabajarlos, hay que analizarlos, hay que prepararlos, hay que plantearlos museográficamente. Para la segunda exposición podamos ya tener un material en donde ellos se vean, en donde ellos se reflejen, ver su pirámide de edad, por supuesto no la vas a poner como en los libros de demografía. Me respondió ‘ah sí, me parece muy bien, y ¿qué vas a poner ahí?’, pues todo, las fotos, la manera cómo viven, sus casas, cómo están establecidos urbanamente, cuáles son su entorno, cuál es su vialidad, etcétera, todo. ‘Ah pues está muy bien, me parece muy bien’. Entonces eso lo consultaron con los asesores: Benítez Zenteno, y dijeron: ah no, está muy bien. (LGG, 17/01/19)

De acuerdo con ella, se trató de “un ejemplo de antropología social aplicada, que no se hace solo en beneficio de los investigadores, sino que devuelve algo a la gente investigada, proporcionándoles información de su vida y su problemática” (González García, 1974: 13). Lo cierto es que, a partir de entonces, las exposiciones comenzaron a desplazarse hacia grados mayores de *representación*, manteniendo un diálogo con los aspectos de la historia oficial. Hablaron del mestizaje en la época colonial, expresado en los temas alimentarios, también de la educación en la

época prehispánica, siempre relacionados con la actualidad para que los visitantes se vieran reflejados, mediante paneles que mostraban la población de la zona, su origen y lugar de residencia.

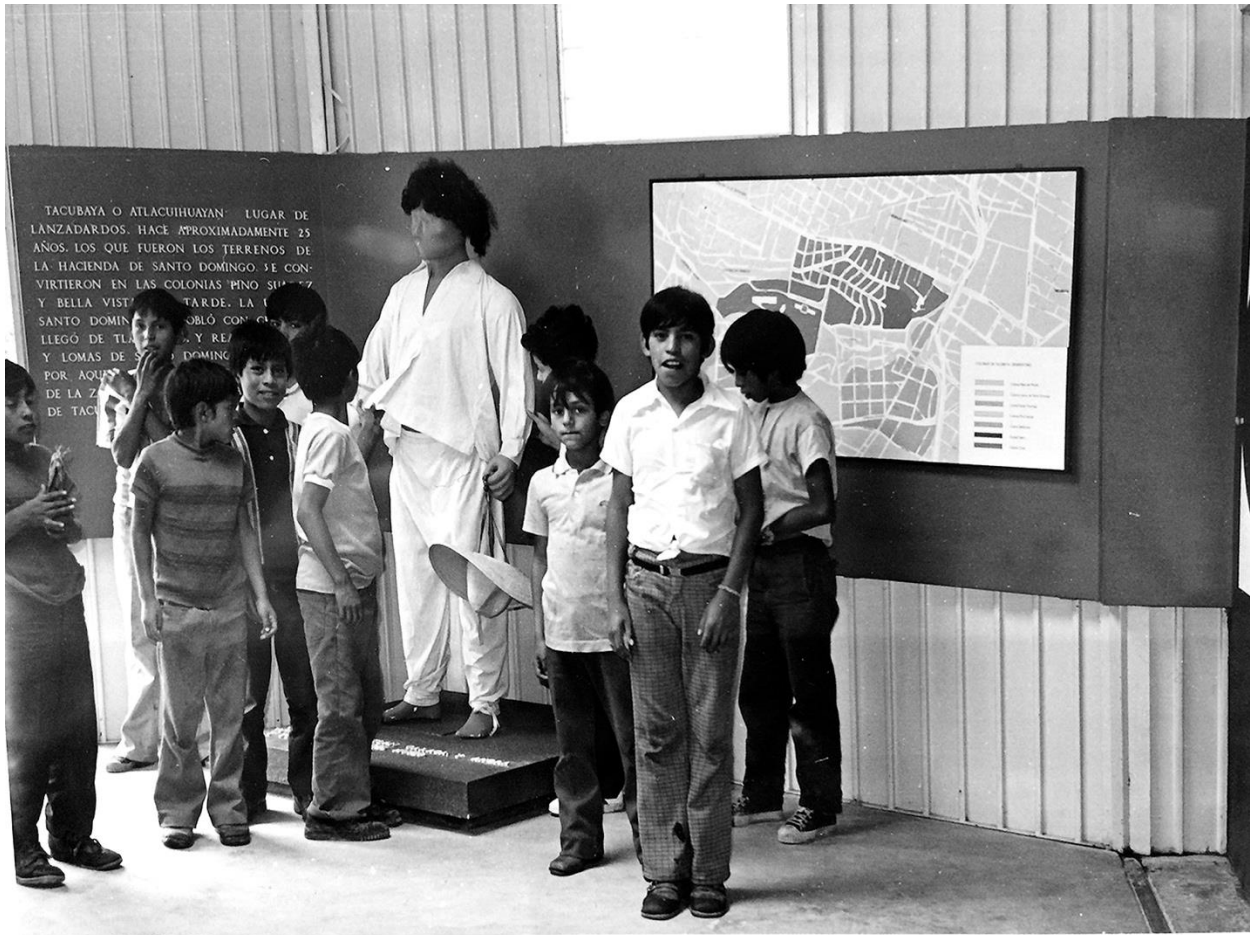


Ilustración 68. Grupo de niños en el acceso a la exposición *Origen, nutrición y escolaridad*, ca. 1974.¹⁴⁴

La muestra significó una oportunidad para abordar la problemática de la ciudad, el campo y la migración —tema de interés desde que se planteó un proyecto expositivo en el MNA como parte de las resoluciones de la *Mesa Redonda*—. Iniciaba con un texto explicando el toponímico de lugar: “Tacubaya o Atlacuihuayan. Lugar de lanza dardos” y el origen de las colonias con un mapa de la “zona de influencia”. Un interactivo mecánico permitía a los visitantes girar unos círculos e ir develando las respuestas a la pregunta “sabes cuántos son donde vives”. En el diseño, el equipo reutilizó algunos elementos de la primera exposición, nuevamente denotando el carácter experimental sobre la base de “ensayo y error” y de la observación atenta de las estrategias exitosas.

¹⁴⁴ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00526.



Ilustración 69. Niño observando el mapa de las colonias y otros dos en un panel interactivo en la exposición *Origen, nutrición y escolaridad*, ca. 1974.¹⁴⁵

En la configuración espacial seguía el “mestizaje de nuestra comida”, ilustrado mediante los cuadros de castas, un diagrama con los ingredientes que México aportó a Europa y Europa a México, el mapa de la República mexicana con los productos procedentes de las costas y un panel que daba consejos sobre nutrición: “comer mucho no es lo mismo que alimentarse bien”, “para estar sanos debemos equilibrar nuestra dieta alimenticia”. Entre las estrategias para combatir la desigualdad, y contrarrestar los mecanismos de exclusión y apropiación que la refuerzan, buscaron equiparar el patrimonio local con otras muestras del patrimonio nacional; por ejemplo, colocaron fotos del mercado local: el Pino Suárez, a la par de El Parían, el famoso mercado colonial, cuyas reprografías habían utilizado en la exposición previa; además de fotos de diferentes mercados. En esta misma área ubicaron un maniquí de una mujer vendiendo productos sobre el suelo, la estética de ese montaje no difería de la forma en que se presenta a los pueblos indígenas en la segunda planta

¹⁴⁵ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00523.

del MNA, que, de acuerdo con más de una opinión presenta visiones congeladas, estereotipadas y racializadas de las culturas indígenas (Muñoz Aréyza, 2105a; Ruiz González, 2020).

En el recorrido continuaba el tema de la “escolaridad”, desplegaron información sobre la educación en la época prehispánica: fragmentos de códices ilustrando la formación de padres y madres a hijos o la educación religiosa en la época colonial. En la última zona, colocaron la temática de la ciudad y el campo, reiteraron el origen de la población, señalaron las estadísticas de su procedencia: “somos 43,000 habitantes, de los cuales...”, especificando el número de nacidos en la ciudad, nacidos en provincia y extranjeros; además de ilustrar la pirámide de edad: "busca en esta escalera dónde te encuentras". Ahí ubicaron el *huehuetl* como un elemento lúdico muy atractivo, no necesariamente ligado al contenido.



Ilustración 70. Niños tocando el huehuetl en la exposición Origen, nutrición y escolaridad, ca. 1974.¹⁴⁶

Para finalizar estaba el tema “Donde vives”, el cual mostraba nuevamente la fotografía aérea de la zona y un panel con fotos de la gente local, tomadas durante la investigación previa. De cierta

¹⁴⁶ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00522.

forma, dando continuidad a la exposición anterior, pero desde niveles más amplios de la *representación*. La idea fue: “que se reconociera la gente porque se pusieron las fotografías que se iban tomando; entonces eso era muy interesante porque les encantaba buscarse y encontrarse, platicar acerca de eso” (MA, 11/04/19).



Ilustración 71. Niños en la exposición *Origen, nutrición y escolaridad*. En el panel final se muestran fotografías de habitantes de la colonia, ca. 1974.¹⁴⁷

Esta exposición también expresó la inquietud del grupo de trabajo por reflejar mejor las preocupaciones de la población local, observadas cotidianamente. A las premisas iniciales de libertad para entrar al espacio, sin etiquetas, e incluso con mascotas, agregaron elementos interactivos realmente pioneros para su época que fomentaban indagaciones y descubrimientos. Además, iniciaron actividades complementarias como talleres y charlas de nutrición y salud; por ejemplo, la multitudinaria invitación a un proveedor de carne de soya, producto recién salido al mercado mexicano en esa época. Durante este tiempo, acompañando a la evaluación procesual fueron realizando ajustes; por ejemplo, reubicando los objetos en áreas más convenientes. En la

¹⁴⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00573.

jerga de las etapas de evaluación de exposiciones, a esto se le conoce como *evaluación correctiva* (Pérez Santos, 2000).

En lo que se refiere a la dimensión de la *producción*, fue el equipo de La Casa del Museo, con apoyo de los técnicos del MNA, quienes también conceptualizaron y produjeron esta exposición en su totalidad. Resulta interesante ver la tensión presente entre las estrategias que fomentaron mayores grados de *acceso, disfrute y representación*, y las que no facilitaron la participación en la *producción* o en la *toma de decisiones*. Sin embargo, continuaron abriendo puentes con los temas de interés local, así lo muestra uno de los elementos más mencionados por las agentes de la *producción cultural profesional*: el panel “Encuentro de dos mundos”.

Catalina recordó que el tema de alimentación fue el que más se prestó en La Casa del Museo “para esta relación entre lo que hace la gente, lo que la gente quiere y [lo que quiere el] Museo de Antropología. Entonces me acuerdo que hicimos unas flechas maravillosas de la comida que llegó de Europa y la comida que México le da al mundo, a la gente le gustó muchísimo eso, les encantaba” (CD, 2/03/18). También Lilia reflexionó al respecto:

Entonces Coral y yo estuvimos hablando de todo esto y le digo, pues vamos a hablar de lo que dio México, o sea ese México, o ese mundo prehispánico al mundo entero, y entonces pues ahí va todo: ropa y cacao y los jitomates..., la papa por supuesto en Perú, la zona andina, en fin. Vamos a ver ¿qué pasó con ese encuentro? Guillermo, Bonfil le decía el encontronazo ¿no? Entonces hicimos un mapa muy hermoso de un lado a otro con flechas... (LGG, 19/04/18)

En opinión de Mario, en su afán de hacer cercanas las temáticas a los habitantes de la zona, también cometieron errores:

Te pongo un ejemplo. Una exposición sobre mestizaje —Ya tú dirás error de qué—. La presencia de los alimentos, los que teníamos y los que llegaron, calabaza, chile, etcétera, y de España, la naranja, cebolla, coles, manzana, cerdo, borrego, res, etcétera. Las actividades de animación: alimentación real, recetas de comida, las muchachas pensaban ‘es un buen tema de comida nutritiva, no difícil de preparar’. Coral —era española— y Cristina consiguieron unos menús muy buenos, españoles, alubias, frijol, pero no era por ahí, era por el lado mexicano. (MVR, 12/10/17)



Ilustración 72. Coral Ordoñez rodeada de niños explicando la ilustración de la comida, “lo que España dio a México y lo que México dio a España”, ca. 1974.¹⁴⁸

En la *Colección La Casa del Museo*, esta exposición cuenta con más fotografías. En contraposición a la primera, ya no intentaron hacer un registro “limpio” sin visitantes; todo lo contrario, buscaron reflejar la visita cotidiana y las actitudes de su público principal: nuevamente niños. De esta serie existen fotografías que se pueden considerar emblemáticas: un niño bailando con un perro (Ilustración 44), niños con pelotas dentro de la sala, otros recargados sobre el *huehuatl*, unos más tocando lo que no estaba en vitrinas, tumbados de panza sobre el piso tomando notas, escribiendo sobre los paneles o tratando de encontrar a alguien conocido en las fotos de los habitantes de la zona. A juzgar por estas imágenes el involucramiento en el *acceso* y el *disfrute* de estos públicos fue mayor: “Mira niñitos chiquitos y ¡quién esta explicando! Coral Ordoñez, ‘y os hemos traído [Mario la imitó] y este huipil es bonito y el enredo también y qué tenemos aquí chiles, tenemos canastas, tenemos cerámica, tenemos cestos, estos qué son, chiles” (MV, 3/07/19).

¹⁴⁸ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00521.

La siguiente exposición en esta misma sede fue *El hombre su salud y su higiene*, exhibida a inicios de 1975. En esta muestra, el equipo llevó las premisas que impulsaban el proyecto a un mayor grado de experimentación e innovación. Siguiendo los planteamientos del *Museo Integral*, profundizaron en el análisis y apoyo a las problemáticas locales para ser un museo “al servicio de la sociedad”, por lo que buscaron atender y brindar elementos para prevenir problemas sociales ubicados en la investigación preliminar, orientando los temas a la higiene y la salud.



Ilustración 73. Miriam Arroyo y niños visitantes de la exposición *El hombre, su salud e higiene*, enero 1975.¹⁴⁹

El panel que abría la exposición mostraba fotografías de la población local, enfatizando a la *representación*, dándoles un lugar primordial —en la exposición anterior las fotos de vecinos de la zona aparecían al finalizar— (Ver ilustración 71). A continuación, estaban dos paneles con ilustraciones realizadas por Coral con preguntas y respuestas sobre primeros auxilios. Continuaron utilizando las preguntas como recurso didáctico “¿qué sabes de primeros auxilios?” En seguida estaba una sección sobre anatomía, ahí presentaron información de los cinco sentidos y de los órganos de acuerdo con los aparatos digestivo y respiratorio. Otra área hablaba de somatología y

¹⁴⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00613.

del trabajo de los antropólogos físicos, continuando con las enfermedades en la época prehispánica y la medicina tradicional.

Para cerrar, había una sección de anatomía en la que se mostraron los huesos sanos, los músculos y las partes de un esqueleto. La reproducción de una urna zapoteca cerraba la exposición. Si bien este objeto no estaba asociado temáticamente a la sección, se lee la intención de ser un gancho para motivar a los visitantes a ir al MNA: “¿Quieres saber más de mí? Visita el Museo Nacional de Antropología”. En el contenido de la exposición seguimos leyendo un discurso científico desde las disciplinas antropológicas como solución a los problemas sociales locales. Un discurso desde el museo y sus especialistas *para* estos “nuevos” públicos.



Ilustración 74. Cristina Antúnez tomando fotografías de la exposición. Enero-febrero, 1975.¹⁵⁰

¹⁵⁰ AHMNA, Fondo fotográfico. Colección La Casa del Museo, F02F_CM_d_00093.

En *el hombre su salud y su higiene*, el equipo explotó todavía más el potencial de los elementos interactivos: uso de frascos que contenían aromas, elementos con texturas y juegos mentales, o paneles con botones e iluminación como los de los aparatos respiratorio y digestivo. Utilizaron espejos para que “ellos mismos se vieran reflejados”; por ejemplo, en el elemento expositivo “reconoce tu perfil”. Integraron estrategias expositivas que implicaron interacciones más complejas como apretar botones, oler esencias, interpretar imágenes. Ya no solo se trató de tocar los objetos, sino que instaron a pasar de formas abstractas de representación a formas concretas aterrizadas en los equipamientos. Para explicar las filiaciones y la presencia de rasgos físicos semejantes en miembros de una misma familia, utilizaron las comparaciones en el tema de la antropología física.



Ilustración 75. Miriam Arroyo, Coral Ordoñez, jóvenes y niños en el interactivo de los aromas, enero 1975.¹⁵¹

De nuevo la exposición fue producida por los agentes de la *producción cultural profesional*. No obstante, la temática continuó planteándose en respuesta a las inquietudes recogidas por el equipo durante su estancia en el lugar. Se derivó de la observación de las problemáticas locales “recogiendo también el interés: qué sería importante ver ahí, entonces algo relacionado con ellos mismos, con su

¹⁵¹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00609.

salud y con la higiene” (MA, 20/07/17). Aunque en materia de *representación* se amplió el espectro, otros aspectos de la exposición siguieron ejerciendo estrategias que contribuían a la desigualdad, como la exclusión de género. Para la época en la que se montaron estas exposiciones casi nadie hubiera señalado el carácter heteronormativo de aspectos como el título de la exposición o las representaciones, predominantemente masculinas, en las imágenes y los paneles. Sin que resulte anacrónico, es válido hacer este señalamiento, reconocido ampliamente hoy día: por mucho tiempo los museos han contribuido a las desigualdades de género al hablar y representar “la historia del hombre”, “la evolución del hombre” (Prados Torreira y López Ruiz, 2017).



Ilustración 76. Niño frente a la urna zapoteca, enero 1975.¹⁵²

¹⁵² AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00638.

En los meses en que se montó esta exposición, La Casa del Museo comenzó a deslizarse hacia actividades que tradicionalmente no atañen a los museos y que se interpretan más en términos de servicios asistenciales y, sin embargo, muchas instituciones se han embarcado en ellas (Silverman, 2010). Por las temáticas presentadas, también así lo percibieron algunas personas visitantes del espacio: “inclusive la gente después iba a preguntar que, si no había un doctor, o que si no se vendía comida cuando hablábamos de nutrición” (MA, 20/07/17).

Los niños continuaron siendo el público predominante, aunando a jóvenes y uno que otro adulto, a juzgar por las imágenes. Estas reflejan una amplia gama de comportamientos que implican *disfrute*: grupos de niños apiñados frente a los paneles interactivos, los jóvenes tocando y oliendo las esencias, niños observándose en los espejos para conocer su perfil. Se trató de estrategias y acciones simbólicas tendientes a contrarrestar la desigualdad: valorar a los grupos locales y no demeritar sus rasgos físicos, sino permitir comparaciones más allá de la apariencia física; además de continuar fomentando que ciertas fronteras se difuminaran.

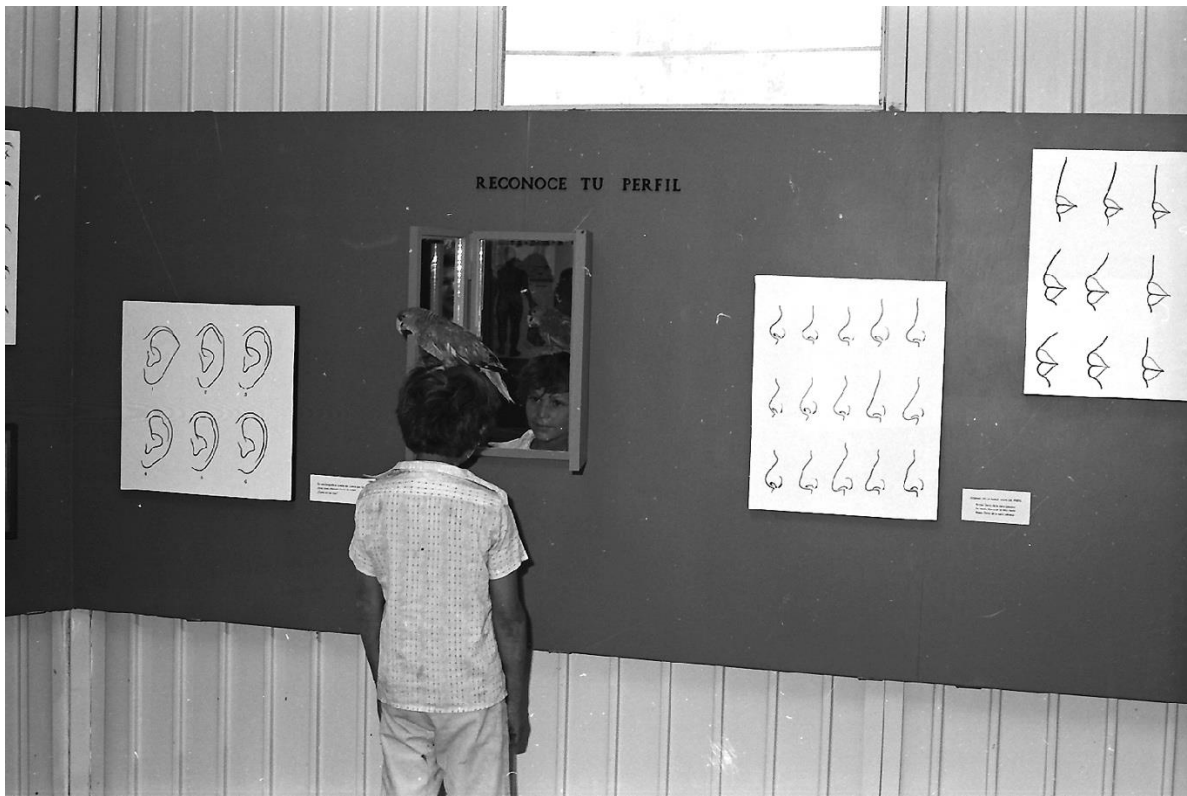


Ilustración 77. Niño con un perico en la cabeza mirándose al espejo, enero 1975.¹⁵³

¹⁵³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00616.

Si bien el equipo de trabajo se involucró en actividades cada vez más experimentales, acercándose a los intereses y necesidades locales, solo hacia el final de su estancia en Observatorio, admitieron el involucramiento de algunos pobladores en la dimensión de la *producción*. En una ofrenda del Día de Muertos, algunas mujeres y niños colaboraron en el montaje y aportaron contenidos para la exposición, exhibiendo sus opiniones en los paneles y manualidades elaboradas por algunos niños de las escuelas cercanas.



Ilustración 78. Montaje de la ofrenda de Día de muertos en la sede Observatorio. Diciembre, 1975.¹⁵⁴

He venido señalando que el equipo de La Casa del Museo instrumentó la estrategia de evaluación de exposiciones en sus diferentes etapas más bien sin proponérselo. La que se conoce como *evaluación sumativa* o final tiene como propósito evaluar los alcances de las muestras, sus resultados y si sus objetivos se han cumplido (Pérez Santos, 2000). La “Evaluación de alcance e influencia de La Casa del Museo en Observatorio” realizada en el verano de 1975 se ubica dentro de estas metodologías.

¹⁵⁴ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00098

Sus resultados apuntaron a la necesidad de invertir la metodología (MA, 27/06/19), buscar otra localidad para experimentar distintas formas de aproximación y colaboración para activar estrategias más allá de las experimentadas desde la *democratización cultural*.

“La comunidad modificó el montaje”

En octubre de 1976, siete meses después de iniciados los trabajos en Santo Domingo, el equipo de La Casa del Museo estaba “procesando las primeras exposiciones”. No se trató de temáticas elegidas por el personal del MNA desplegadas en los módulos instalados por sus técnicos, sino de asuntos de interés de los colonos, desarrollados en colaboración y exhibidos con un sello particular en el aula de “La Zapata”: el espacio común en el que convivieron la Unión de Colonos, la escuela Emiliano Zapata, la biblioteca comunitaria, el consultorio médico, la lechería y la sala de exposiciones. ¿Cuál fue la primera exposición bajo esta nueva configuración?

El contacto con otras comunidades similares, provocó que los habitantes de Santo Domingo solicitaran el intercambio de exposiciones, siendo la presentación de dibujos infantiles de una comunidad de Morelos, la primera exposición en la que participaron juntos la Casa del Museo y Santo Domingo. Dicha exhibición se hizo en los muros de la escuela, utilizando como material museográfico: alambres, pinzas de la ropa y cartones. ¡Por primera vez íbamos a la calle, al aire libre, a las bardas, al museo sin edificio! (INAH y SEP, 1976a: 11)

En *Arcoíris* expusieron una serie de dibujos, producidos por niños de la Colonia Rubén Jaramillo del estado de Morelos, en el taller de la grabadora Andrea Gómez, acompañados por información contextual sobre este estado y sobre Emiliano Zapata. La propuesta y solicitud vino de los líderes, particularmente de Héctor García, quien tenía el contacto con esta artista. Esa colonia tuvo una historia similar a la del Pedregal y luchas sociales paralelas, ambos grupos contaban con una gran identificación con la figura de Zapata y los movimientos de la lucha por la tierra. Entonces comenzó a configurarse la “museografía pobre”:

porque con cartones donde se pegaron las fotografías y unas micas de este acetato que había miles de rollos siempre en museografía, se hicieron como unas bolsas y con alambres o cables para tender la ropa y pinzas, fue la exposición. Fue una exposición para mí de súper lujo, la mejor que he visto en mi vida, porque realmente estaba cumpliendo el objetivo. (CA, 15/09/17)

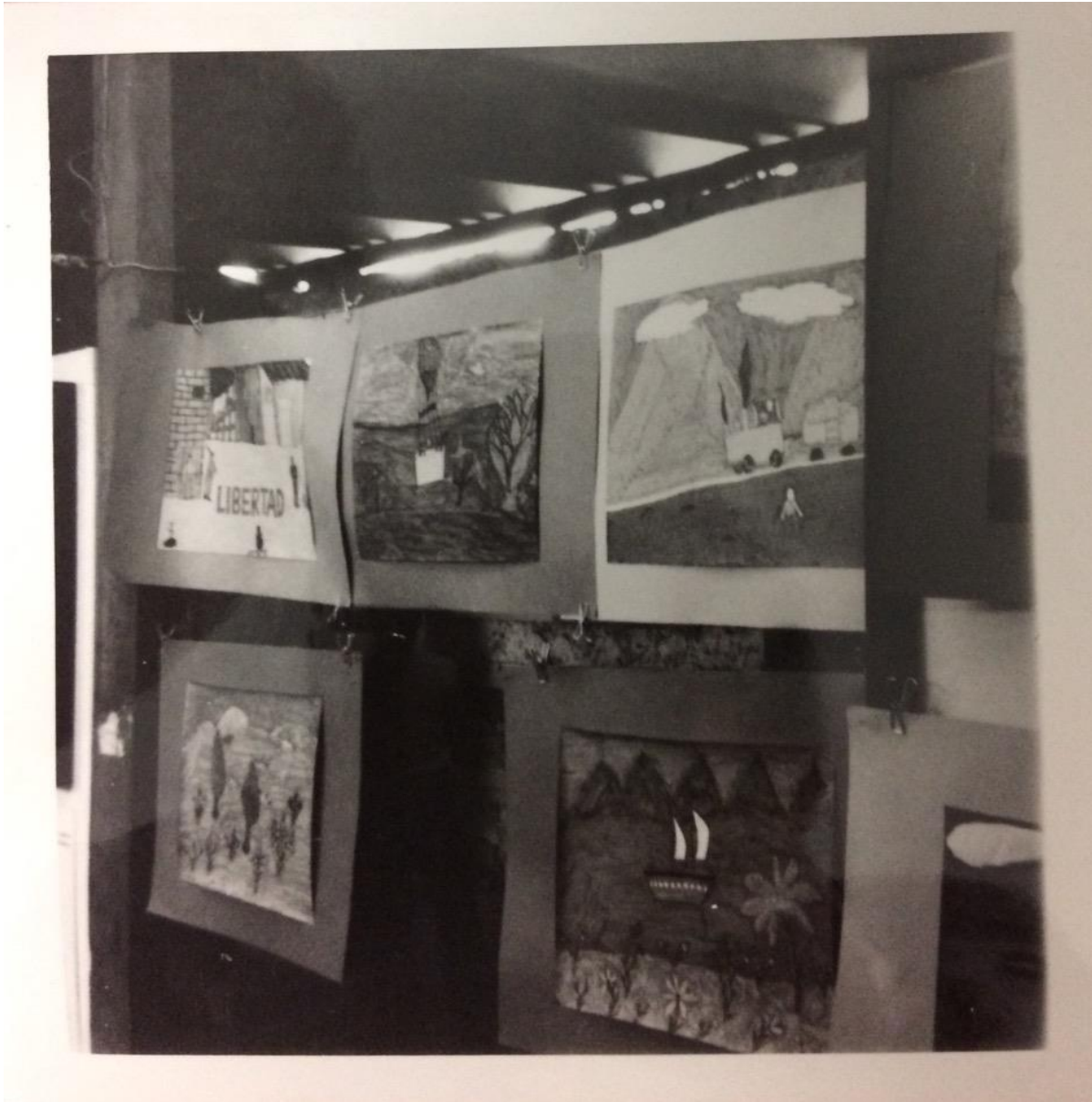


Ilustración 79. Dibujos de los niños del taller Arcoíris de la grabadora Andrea Gómez, ca. Agosto 1976.¹⁵⁵

Como he mencionado, desde la llegada del proyecto al Pedregal el tono fue distinto. Los colonos, miembros de la *participación cultural social*, no accedieron y disfrutaron de una propuesta ya realizada *para* ellos, sino que la conformaron: negociaron las temáticas, decidieron la forma de representar y autorepresentarse, produciendo sus exposiciones. Actuando junto con las integrantes de La Casa del Museo, transitaron por cuatro de los cinco niveles en las estrategias participativas; además de informar y consultar a la población como lo venían haciendo desde Observatorio,

¹⁵⁵ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00622.

decidieron en conjunto, no solo cuando optaron por instalar los módulos, sino también para considerar las temáticas y producción de las exposiciones. Además, actuaron juntos creando oportunidades para que las personas de la comunidad desarrollaran y dieran ciertos servicios — como visitas guiadas— (Bastias, 2013). De manera mucho más clara desplantaron sus tareas sobre los principios de la *democracia cultural*, apoyando a estos colectivos a desarrollar proyectos culturales propios y a empoderarlos (Bonet y Négrier, 2019).

La ventaja de desarrollar las exposiciones, luego de un tiempo de relación mutua, fue que para ese entonces el equipo estaba bastante “integrado” con los habitantes del Pedregal, prácticamente no requirieron del apoyo de los técnicos o personal del MNA. Solo algunos de los compañeros del museo fueron voluntariamente a ayudar, pero en su mayoría no les gustaba mucho: “Ir a los pedregales —les decían ellos—, no iban... cuando les decíamos ‘¿y por qué no nos ayudan? Vayan a ver y a ver si nos pueden ayudar para mejorar el lugar’, ‘No, a los pedregales no vamos’ respondían. No quisieron ir” (MA, 30/05/19).

Para la segunda exposición: *Historia de la colonia*, los colonos estaban determinados a contar su propia historia, predominantemente desde sus referentes. La muestra abordó la invasión del Pedregal, la lucha por conseguir los servicios y los conflictos con las autoridades y con los comuneros, dueños originales de los terrenos. La colaboración con el MNA aportó la comprensión de la profundidad histórica de esta área al sur de la ciudad, en relación con la erupción del Xitle y el antecedente prehispánico de Cuicuilco, —de ahí la visita a la zona arqueológica—. Además, presentaron aspectos de la fauna y la arqueología local.

Juntos hemos procesado una exposición que muestra la historia de la colonia. Los objetos están repartidos por todas partes: en la escuela y zona común, está el arriate con la flora representativa del pedregal; los niños siguen guardando en frascos y cajas, los ejemplares de la fauna; en la casa de uno de los promotores sociales de la colonia, se van archivando las fotografías y piezas arqueológicas; en la oficina de la Casa del Museo, guardamos documentos, grabaciones y películas con la idea de que todo esto se vaya uniendo para complementar la exposición. (INAH y SEP, 1976a: 11)



Ilustración 80. Niño observando la maqueta de la pirámide de Cuicuilco, ca. Agosto 1976.¹⁵⁶

Para este momento, en la dimensión de la *representación*, el equipo de trabajo había adquirido un compromiso con la diversidad, expresada de forma amplia en las nuevas temáticas desplegadas, en las estrategias del diseño y la comunicación, también en la apertura a las manifestaciones locales formuladas en las actividades de “extensión”. Para la configuración y montaje de la exposición, continuaron experimentado con materiales de bajo costo, aunque comparados con los ganchos de la ropa que usaron en la primera exposición: “aquí ya fuimos más sofisticadas, ya no fueron los ganchos, las pinzas de la ropa si no fueron estos clips negros ¿ves?... Fíjate nomás qué bonitas vitrinas, con huacales, no se necesitaba mucho más que ganas y sobre todo la participación de la gente” (CA, 19/06/19). Al igual que con los módulos en Observatorio, justificaron el uso de estos materiales en la familiaridad y empatía que provocaba en los participantes: “empezamos a tratar de utilizar algo que fuera más cercano a ellos, como los huacales. Los huacales estaban en todas las casas. Y de alguna manera, bueno se trató de ponerlo con un poco de más estética, con una base” (MA, 30/05/19).

¹⁵⁶ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00637.



Ilustración 81. Colonas del Pedregal de Santo Domingo trabajan en el montaje de la exposición *Historia de la Colonia*, ca. Agosto 1976.¹⁵⁷

La *producción* de la exposición fue realizada mano a mano con los pobladores. En esta línea de trabajo, la “colección” exhibida estuvo conformada por fotografías de los procesos de invasión aportados por ellos: recortes de periódico que ilustraban el movimiento, fauna local —tarántulas, alacranes—, algunos objetos arqueológicos de lítica encontrados en el área —percutores y núcleos—, una maqueta de la colonia y otra de la pirámide de Cuicuilco, textos largos y de prosa no académica escritos a mano por ellos mismos, principalmente por las mujeres de la comunidad.¹⁵⁸ Las fotografías estaban montadas en papel kraft o papel ilustración, los objetos colocados en los huacales a manera de vitrinas, y las maquetas sobre el piso o sobre un huacal. Estos elementos básicos de la “museografía” despertaron críticas de parte de Mario quien, sin embargo, al revisar la exposición a través de las fotografías llegó a revalorarlos:

¹⁵⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00646.

¹⁵⁸ En la Colección La Casa del Museo varias fotografías y negativos ilustran procesos “antes de la llegada de la CM”, la mayoría son copias a partir de originales y algunas guardan el rastro de haber sido pegadas sobre otra superficie.

esta exposición es cuando se interesó mucho la comunidad por una exposición de fotos, personales, familiares, ropa, objetos, utensilios que guardaba la gente en su casa del momento de la invasión, la hicimos con cuerdas, clavamos los lazos en las rocas y las colgamos con estos ganchos como de la ropa, presentamos eso, te digo: clavamos, hicimos, pero no, ellos, **ellos clavaron, ellos decidieron** que fuera un tendedero. (MVR, 14/02/19)

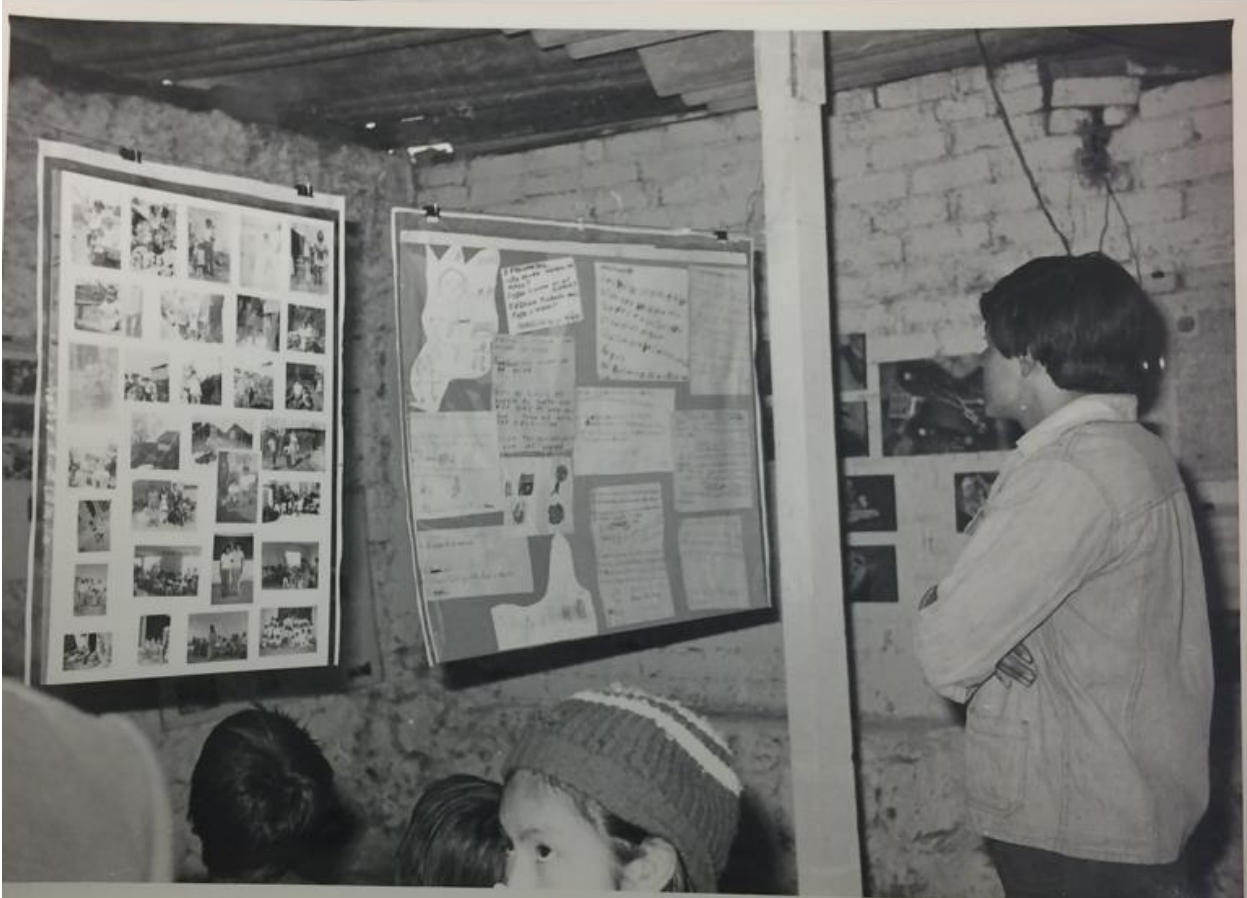


Ilustración 82. Panel de la exposición *Historia de la Colonia*, en el Pedregal de Santo Domingo, ca. Agosto 1976.¹⁵⁹

En esta sede las exposiciones se sucedieron rápidamente. En noviembre de ese mismo año montaron la de *Revolución*, enfocada al interés local de las luchas sociales por la propiedad de la tierra y los servicios. El contenido retomó el discurso de la historia nacional con la Revolución Mexicana, reapropiándose y yendo más allá, al situar las luchas revolucionarias en un contexto más amplio, latinoamericano y mundial. Mario apuntó que para entender a La Casa del Museo debía mirar también la influencia de movimientos como la Revolución Cubana y cómo permeó en ciertos sectores de la sociedad y los intelectuales mexicanos (MV, 12/10/17)

¹⁵⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00632.

De esta exposición no existen tantos registros en imagen. Unas cuantas muestran los paneles hechos a manera de periódico mural con recortes de diarios alternados con textos escritos a mano. Otras retratan el involucramiento de jóvenes y niños. En el aula, la pinta “Tierra y libertad” sirvió de fondo a más de una de las exposiciones mencionadas,¹⁶⁰ así como una ilustración de Emiliano Zapata que quedó muy grabada en la memoria del niño visitante Sixto Sánchez “luego se me grabó tanto lo de Zapata, que pintaba yo a Emiliano Zapata, lo dibujaba” (11/06/19). Para Miriam: “Era su ideología, pero la ideología de los líderes, que es una revolución; pues esos eran temas que a ellos les interesaban, de acuerdo con sus intereses, nosotros respondíamos” (20/05/19).



Ilustración 83. Jóvenes y niños en la exposición de la Revolución, noviembre 1976.¹⁶¹

El involucramiento de los colonos generó conflictos delimitando su grado de participación y agencia y para marcar límites a la injerencia del personal del MNA, denotando tensiones de poder:

¹⁶⁰ Recordemos que el Pedregal de Santo Domingo fue formado por la invasión de miles de personas que luego, de forma organizada, lucharon por la regularización de estas tierras, por la provisión de servicios y por mantener un contrapeso a los manejos y manipulaciones ejercidas por diferentes grupos políticos, principalmente el del partido oficial PRI, que a través del FIDEURBE buscaba lotificar los predios para crear muchas más viviendas de interés social. Los colonos se opusieron a esta propuesta defendiendo sus deslindes y la autoconstrucción (Díaz Enciso y Pobladores y fundadores, 2002). En no pocas fotografías de la *Colección La Casa del Museo* se observan las consignas y pintas que testimonian estas luchas, incluso, en el aula destinada a espacio museal se leía ¡Fuera Fraudeurbe!

¹⁶¹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_01907.

“La participación no fue bien recibida, porque el material lo trajeron los del equipo [del MNA]. La comunidad modificó el montaje, he hicieron su propio montaje de la Revolución, llevaron material, lo modificaron.”¹⁶² No solo las temáticas fueron decididas por los habitantes de la colonia, sino también lo que se decía y cómo se decía. Las fotografías e imágenes mostradas en los paneles ya no fueron aquellas tomadas por el equipo de trabajo, sino las donadas por los públicos-participantes en el proyecto. Las mamparas diseñadas e instaladas por el personal del MNA dieron paso a huacales, piedras, cables, pinzas de la ropa y todo tipo de recurso a mano para crear el propio relato. Esto ilustra cómo las fronteras que dividen la *participación cultural social* y la *producción cultural profesional* se difuminan para permitir tránsitos entre un lado y otro, porque son porosas y bilaterales (Cfr. Reygadas, 2008).

La *representación* estaba francamente dictada por la agencia y las decisiones de los colonos, quienes aportaron objetos, fotografías y textos que ellos mismos elaboraron para contar su propia historia, configurando su estilo. La disputa por usar o no materiales originales del MNA se había terminado, en su lugar utilizaron material de descarte de la Sección de Museografía como apoyo para el montaje.

“Llegaron hasta vestidas con sus trajes regionales”

Los trabajos comunes en el Pedregal de Santo Domingo continuaron. El equipo de La Casa del Museo estaba sumamente activo en tareas de investigación y promoción, a la par, respondiendo a los intereses de los colonos por representar su propio patrimonio. Dentro de los diferentes comités había personas procedentes de varios estados de la República que también deseaban preservar y difundir sus tradiciones. En esta segunda etapa del proyecto varias exposiciones fueron el vehículo para expresarlas, particularmente en lo concerniente a las festividades del Día de muertos y a las celebraciones navideñas.

Al menos dos muestras desplegaron las particularidades regionales en torno a la primera de esas celebraciones. Una fue la de *Oaxaca y altar de muertos* y la otra, *Michoacán*. Exhibieron la primera en noviembre de 1976 en el aula de la Escuela Emiliano Zapata; la segunda la montaron el año siguiente ya en el módulo ubicado en el patio de la escuela. El altar fue el componente central en ambas, pero cada una tuvo su estilo con los elementos regionales representativos. La de *Oaxaca*

¹⁶² *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA. Colección La Casa del Museo. Expediente 5, documento 3, foja 20.

dio centralidad a la comida, representando escenas de su preparación: dos maniqués ataviados con trajes típicos, ollas de barro, canastas, además de fotografías y las reproducciones de piezas arqueológicas que se habían usado en Observatorio, pues casualmente eran zapotecas.



Ilustración 84. Niñas y adolescentes participan en el montaje de la ofrenda de la exposición Oaxaca – altar de muertos, noviembre 1976.¹⁶³

Los maniqués y las reproducciones fueron los únicos elementos provistos por el MNA. Los agentes de la *participación cultural social* aportaron los demás objetos para autorepresentarse y contar su propia historia. Las integrantes del equipo entrevistadas recuerdan vívidamente este montaje:

Las señoras llegaron hasta vestidas con sus trajes regionales, y se paraban a lado de su tumba. Ya fuera la tumba o altar, porque habían hecho altares también. Fue una cosa maravillosa. Y entonces, además, eran ellas las que explicaban cómo lo habían hecho, pero como se ponía en su tierra, porque también hacían esa diferencia de lo que habían tenido que hacer aquí. (MA, 30/05/19)

El registro fotográfico de *Oaxaca y altar de muertos* muestra a mujeres, a niños y niñas en el centro de la acción, solo aparecen tangencialmente los miembros de la *producción cultural profesional*. Para este momento, el papel de público como aquellos que acceden y disfrutan estaba totalmente

¹⁶³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_neg_00973.

desdibujado porque las personas implicadas se asumieron como participantes activos en la *representación*, en la *producción* y también en la *toma de decisiones* —como mostraré más adelante—, no sin conflictos y resistencias.

Yo recuerdo que cuando hicimos unos altares de muertos —que ojalá que haya fotos— que se hicieron varios, se quedaron las señoras ahí, y fue lindo porque no pedírselos, sino que sintieron que si ellas lo habían hecho y nosotros íbamos a estar ahí, ah bueno, entonces ellas también. Entonces ellas nos habían estado diciendo cómo se hacían las cosas, porque ahí empezamos ya a voltear la metodología, ¿me entiendes? Empezamos ahí a voltearle mucho, que nos costó mucha discusión entre nosotros. Nos costó, porque no eran los mismos procesos que se llevaban en el museo. Esto era otra cosa completamente, pero nos dimos cuenta de que teníamos que invertirlo; de otra forma, no hubiéramos podido hacerlo, y empezar por la promoción. (MA, 30/05/19)

También relataron las reacciones de otros integrantes de la comunidad que no habían tomado parte directamente en la instalación. Al no estar familiarizados con el *repertorio común* (Wenger, 2001) de esta nueva *comunidad de práctica*, no comprendían qué era una exposición, entonces “iban con bolsas y preguntaban qué era lo que se vendía, porque ellos creían que iba a haber chorizo y queso y cosas de sus regiones que ellos podían comprar. Creían que, porque se decía que era una exposición de Oaxaca, era una tienda.” (MA, 30/05/19)

En la exposición de *Michoacán* el enfoque varió. Además del altar, ilustraron con fotografías distintos aspectos de la cultura de ese estado, su historia y su arqueología. Incluyeron artesanías e indumentaria, usaron vitrinas más formales y un maniquí. Los colonos seguían en el centro de la acción: “Las exposiciones se van transformando, mediante las aportaciones graduales de la comunidad y el material. Todas las decisiones se toman de acuerdo con la comunidad. Se les consulta sobre funciones de danza, visitantes, etc. Ayudan en la promoción y en el montaje de las tarimas, sillas, etc”.¹⁶⁴ Continuaron realizando actividades paralelas en las calles como las de “animación danzas michoacanas” (así está rotulado uno de los sobres de la *Colección La Casa del Museo*), en la que estos agentes sociales también estaban involucrados.

¹⁶⁴ *Casa del Museo – Folleto, anverso*. AHMNA, Colección La Casa del Museo. Expediente 5, documento3, ca. 1978.



Ilustración 85. Colonos en la exposición Michoacán, ca. Noviembre 1977.¹⁶⁵

Estas prácticas igualmente influyeron en otros dominios de la *participación cultural holística*; por ejemplo, en el *acceso y disfrute*. Ante la apertura del espacio desde las cinco de la mañana, las mujeres de la Unión de Colonos se encargaban de abrir la sala expositiva y también en ocasiones adoptaron el rol de guía, explicando a otros visitantes sobre lo presentado. Sostengo que los colonos del Pedregal estaban conformados en una *comunidad de práctica* que, a su vez se unió a la del equipo de La Casa del Museo, para dar lugar a una nueva, ya integrada, que persiguió objetivos comunes, compartió repertorios y compromisos mutuos, promoviendo una relación productiva entre ambos colectivos.

Otra de las tradiciones exhibidas a petición de los colonos fueron los nacimientos en la época decembrina. Las imágenes muestran nuevamente a las señoras, a los niños y a una que otra joven en el centro de la acción como públicos-participantes. Ellas instalaron los componentes del nacimiento y le fueron dando forma con la ayuda de los niños, decoraron el módulo con otros adornos que produjeron. Solo en un par de fotografías vemos a las integrantes de la *producción*

¹⁶⁵ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00324.

cultural profesional como observadoras de lo que estaba aconteciendo. Los nacimientos se exhibieron paralelamente, uno en cada uno de los módulos: el de “la Zapata” y el de la Comuna Ajusco Huayamilpas.



Ilustración 86. Integrantes del Equipo de La Casa el Museo observan el nacimiento, diciembre 1977.¹⁶⁶

A fines de 1977 habían transcurrido algunos años desde la puesta en marcha del proyecto. A lo largo de este tiempo su posición en el MNA y los recursos asignados fueron variando. Aunque las integrantes del equipo encontraron familiaridad de los materiales de la exposición y los de uso cotidiano en el entorno, también admitieron los recortes y problemas encarados. La *producción* también enfrenta problemas de desigualdad en el ámbito profesional (Barbieri, 2018): los recursos que se le destinan, los sueldos que se ofrecen, el estado precario de los puestos de trabajo, entre otros más. Para esta etapa el MNA proveyó menos recursos, el equipo de trabajo tuvo que acoplarse a las condiciones locales, incluso enfrentando dilemas éticos: “hubo alguna discusión sobre cómo meter la luz [al módulo], o a quién se la íbamos a robar, no sé si ahí todo

¹⁶⁶ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00950.

el mundo robaba luz, supongo... y que, si La Casa del Museo también podía robar o no robar, siendo un proyecto digamos oficial” (CD, 2/03/18).

“Fuimos recogiendo las recetas”

Con los módulos instalados en ambas sedes las prácticas museales, expresadas en las exposiciones, continuaron. En algún momento entre junio y noviembre de 1977 instalaron la exposición *Nutrición*. Versó sobre temas de salud y alimenticios, derivada de necesidades similares a las que el equipo identificó en Observatorio. La idea era que los habitantes de la zona —principalmente las mujeres—, contaran con elementos para sacar el mejor provecho a los alimentos con sus escasos recursos y que enfrentaran el difícil contexto de pobreza y falta de servicios básicos.

La configuración de la muestra se realizó con elementos reciclados de las exposiciones en Observatorio. En las imágenes observamos el panel del intercambio de ingredientes entre México y Europa, así como varios de los diagramas y paneles interactivos de *El hombre, su salud e higiene*. El equipo repitió la estrategia de invitar a los productores de carne de soya para dar degustaciones y promocionar el producto. En lugar de proveer ellas las recetas —e incurrir en los errores señalados de que estuvieran basadas en ingredientes españoles—, colectaron las locales e hicieron talleres de cocina.

empezaron a hablar de recetas, y entonces fuimos recogiendo las recetas que las señoras nos iban llevando. Las pasábamos nosotros a unas tarjetas muy bonitas, ya mecanografiadas y todo, y fuimos haciendo recetarios que la gente llegaba, la miraba, la leía, la aprendía y se la llevaba para poder hacerlo en su casa; entonces también les dejábamos tarjetitas para que ellas apuntaran, pero muchas de ellas no sabían leer. Eran gente realmente de nivel educativo muy bajo; bueno de instrucción porque ellos no habían tenido, no habían ido a la escuela; especialmente las mujeres no habían ido. (MA, 30/05/19)

Continuando con los pactos establecidos, las agentes de la *participación cultural social* —en su mayoría mujeres— siguieron dictando las temáticas, pero en esta etapa se observa un mayor encuentro de intereses entre los de ellas y los del equipo de la *producción cultural profesional*, derivado de un mayor diálogo y conocimiento entre las partes.



Ilustración 87. Mario Vázquez y señoras del Pedregal de Santo Domingo en la exposición de nutrición, ca. 1977.¹⁶⁷

Para este momento del proyecto, el equipo había adoptado como parte de su metodología el impartir talleres de investigación y de montaje museográfico, con la finalidad de que los colonos pudieran desarrollar sus propias propuestas. Este es el último nivel propuesto por Bastias (2013), cuando se empodera para que los participantes pongan en marcha proyectos de manera independiente. Esta fue una aspiración de La Casa del Museo para fomentar que las personas crearan “su propio museo”.¹⁶⁸

Aunque el MNA ha negado a las comunidades indígenas el derecho de autorepresentarse en sus salas (Ver 4.3.2), algunas mujeres de Santo Domingo se encontraron con sus contextos indígenas en las representaciones de las salas etnográficas del museo nacional y se reapropiaron de ese patrimonio cultural: “las señoras que lo visitaron se sintieron reflejadas..., lo gozaron mucho, inclusive algunas nos dijeron que si podían tomarle foto... copiar los diseños de los bordados, porque eso ya no se hacía. Les dijimos que sí, ellos podían llegar a sentarse ahí a copiar, de eso no

¹⁶⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00263.

¹⁶⁸ *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 3, foja 18.

había ningún problema” (MA, 30/05/19). Se trata del uso del museo como un recurso porque estos diseños se aplicaron en los talleres de producción textil de vuelta en Santo Domingo.



Ilustración 88. Visitantes del Pedregal de Santo Domingo en las salas etnográficas del MNA, Inspirándose en los diseños de textiles.¹⁶⁹

¹⁶⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00304.

Las dos últimas exposiciones de las que hay registro formal se realizaron en el otoño de 1978. En el módulo de “la Zapata” montaron la de *Evolución*, mientras que, en la Comuna Ajusco Huayamilpas, pusieron la de *Habitación*. Sus características difieren, en la primera se nota una vuelta a los discursos antropológico-científicos. En la segunda, abordaron las problemáticas y las necesidades de los habitantes de la Comuna quienes, al igual que sus vecinos de Santo Domingo, estaban insertos en procesos de autoconstrucción de sus viviendas.

Ni en los documentos ni en las entrevistas hubo indicios del porqué seleccionaron el tema evolutivo ni de porqué volvieron a estrategias tradicionales como las ilustraciones de las etapas de la evolución de los homínidos, fotos de las herramientas que utilizaban o diagramas de genética. De cierta forma, podemos hablar de una regresión en los niveles de *representación* y *producción* alcanzados en comparación a las exposiciones anteriores. La museografía se asemejó mucho más a la utilizada en Observatorio. Quizá el módulo impuso de vuelta un estilo más formal, o también, pudo ser el resultado de los talleres de montaje, cuando los agentes de la *participación cultural social* adquirieron conocimientos más formales al respecto.

Durante los meses que exhibieron esta temática, un grupo de nativos de las primeras naciones norteamericanas visitaron Santo Domingo. Los “pieles rojas” y las actividades sociales en torno a esta visita tienen más peso en las imágenes que registraron la exposición, la cual quedó en segundo plano y parece un mero escenario de este evento.



Ilustración 89. Niños durante la visita de los “pieles rojas” en la exposición Evolución, agosto 1978.¹⁷⁰

No hay claridad respecto al motivo de la visita, más allá de que La Casa del Museo llegó a ser muy conocida en el ámbito internacional tanto como la Escuelita Emiliano Zapata, por el carácter particular de ambos proyectos culturales comunitarios y autogestivos, en el caso del segundo. Otras imágenes de esta serie en *La Colección* se centran en mostrar la convivencia en el patio. Apreciamos a varios niños y jóvenes compartiendo momentos de disfrute con estos visitantes especiales. La música jugó un papel importante como un punto de encuentro entre estas dos comunidades.

¹⁷⁰ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_01100.



Ilustración 90. Reunión en el patio de la Escuela Emiliano Zapata durante la visita de los "pieles rojas". Agosto, 1978.¹⁷¹

El acontecimiento quedó muy presente en la memoria de Fernando Díaz Enciso y de otros integrantes de la comunidad. Algunas personas, participantes de aquellos tiempos, rememoran el evento cuando visitan La Escuelita y platican con este promotor cultural. Sixto Sánchez, a quien he referido anteriormente como un visitante asiduo, tiene presentes la exposición y la visita:

también alguna vez hicieron una exposición de cráneos, de la evolución del ser humano, estaban los cráneos del Homo Erectus... el Neandertal, el Cromagnon, entonces, eran los cráneos diferentes, porque llamaba la atención... alguna vez trajeron, a unos indios, así indios de Norte América, no se si eran Siux o Apaches, con su cabello largo y tatuajes, de águilas y de coyotes ahí en sus brazos, y estuvieron dando charlas, porque hablaban en inglés, y poco español, daban talleres también de chaquira, nos enseñaban a hacer florecitas, a hacer anillos, a hacer pulseras o a bordarlos en las camisas. (SS, 11/06/19)

La muestra sobre *Habitación*, exhibida en fechas paralelas en el módulo de la Comuna Ajusco Huayamilpas, cuenta con un registro fotográfico diferente, no hay personas de ninguno de los dos ámbitos de la producción cultural. Se trata de la documentación de los paneles, los cuales ilustran

¹⁷¹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_01103.

diferentes tipos de viviendas en el mundo y fotografías de los procesos de autoconstrucción, incluyendo imágenes de los procesos locales experimentados en el Pedregal y la Comuna. Aunque los rastros de esta actividad son poco claros, incluso en las evocaciones de las entrevistadas, todos atribuyen a Coral la autoría y liderazgo en este montaje. Como arquitecta quería aportar a la solución de problemas particulares:

Coral decía, hacen un ferrocarril, porque después de un cuarto hacían otro cuarto, otro cuarto y se les acababa el terreno, entonces hicimos en la exposición de habitación, que era una historia de la habitación, de cómo el ser humano ha vivido, y vivía en diferentes partes del mundo, también como fue planeando uno su casa, entonces ellos lo que hicieron fue que, hicieron sus propios planes, sus propios planos de cómo querían hacer su casa, pero también cuales eran sus necesidades, los planos de su casa, en el terreno de acuerdo a las dimensiones, entonces Coral que era Arquitecta, podía mirar perfectamente eso... (MA, 25/02/19)

Según consta en los documentos de *La Colección*, desde que comenzaron a plantear exposiciones en el aula de “la Zapata” propusieron esta temática, que se concretó finalmente en la Comuna:

La segunda exposición, tiene como tema La habitación. Su proceso va mucho más lento: se ha iniciado un taller - círculo de estudios, donde durante las reuniones se habla del uso del espacio y se diseñan elementos útiles con material de desecho. Se tiene programado, el inicio del guion científico - museográfico, la búsqueda de información, y materiales para realizar la producción y montaje de la misma. Como activ[idades] complementarias: talleres círculos de estudio de dibujo y diseño, asesoría de construcción, electricidad, carpintería, plomería y cálculo. Pláticas y películas relacionadas con habitaciones en otras regiones de México y del mundo, etcétera.¹⁷²

Aunque los paneles montados también recuerdan la museografía de Observatorio, en las imágenes apreciamos textos escritos a mano evidenciando la participación de los colonos. A diferencia de la exposición *Evolución*, la de *Habitación* continuaba desplegando estrategias de *producción* y *representación* para la colaboración y co-producción de la exposición.

¹⁷² CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo. Expediente 39, documento 1, f 1-7.

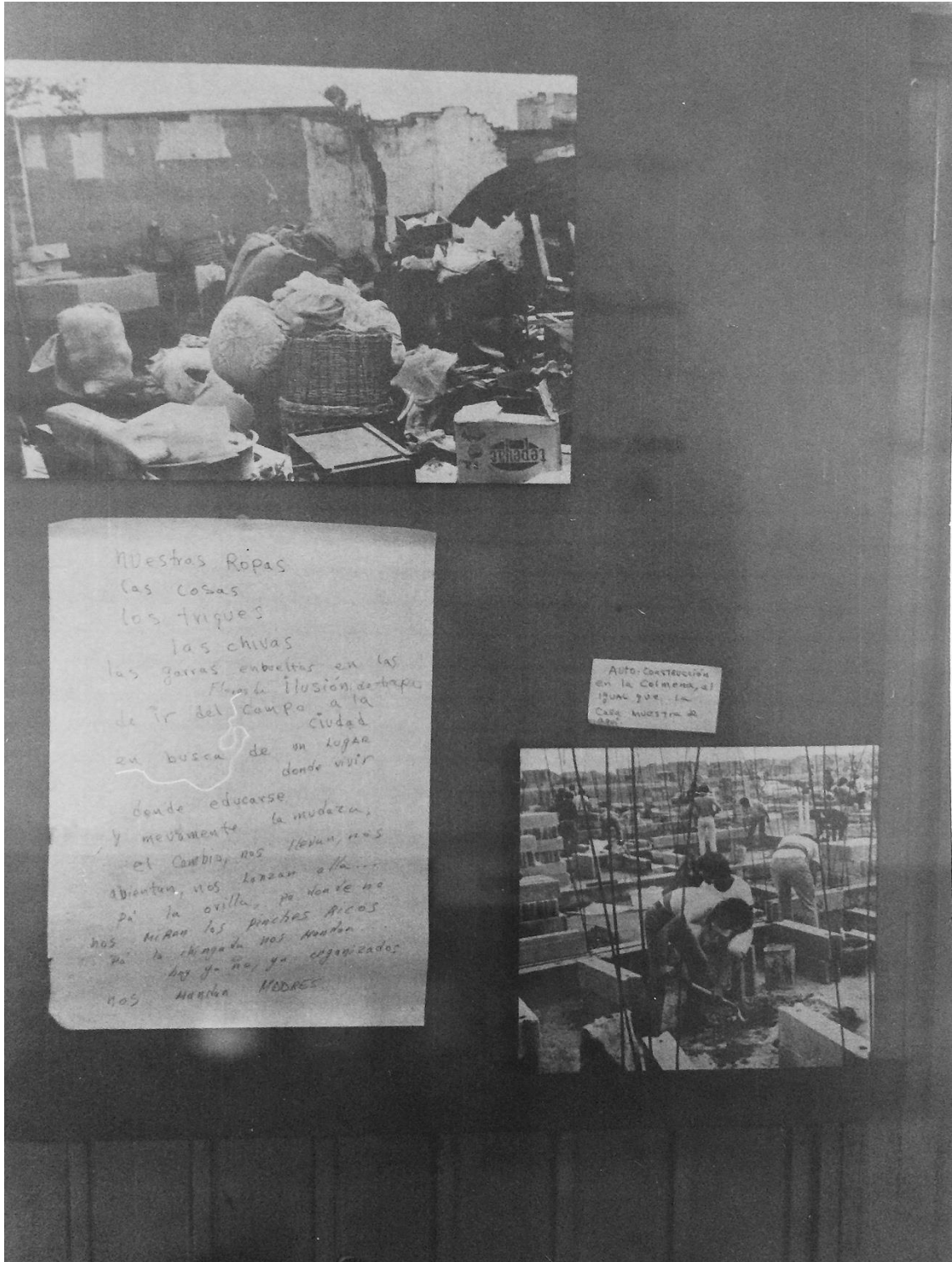


Ilustración 91. Cartel escrito a mano en la exposición Habitación, agosto 1978.¹⁷³

¹⁷³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_01086.

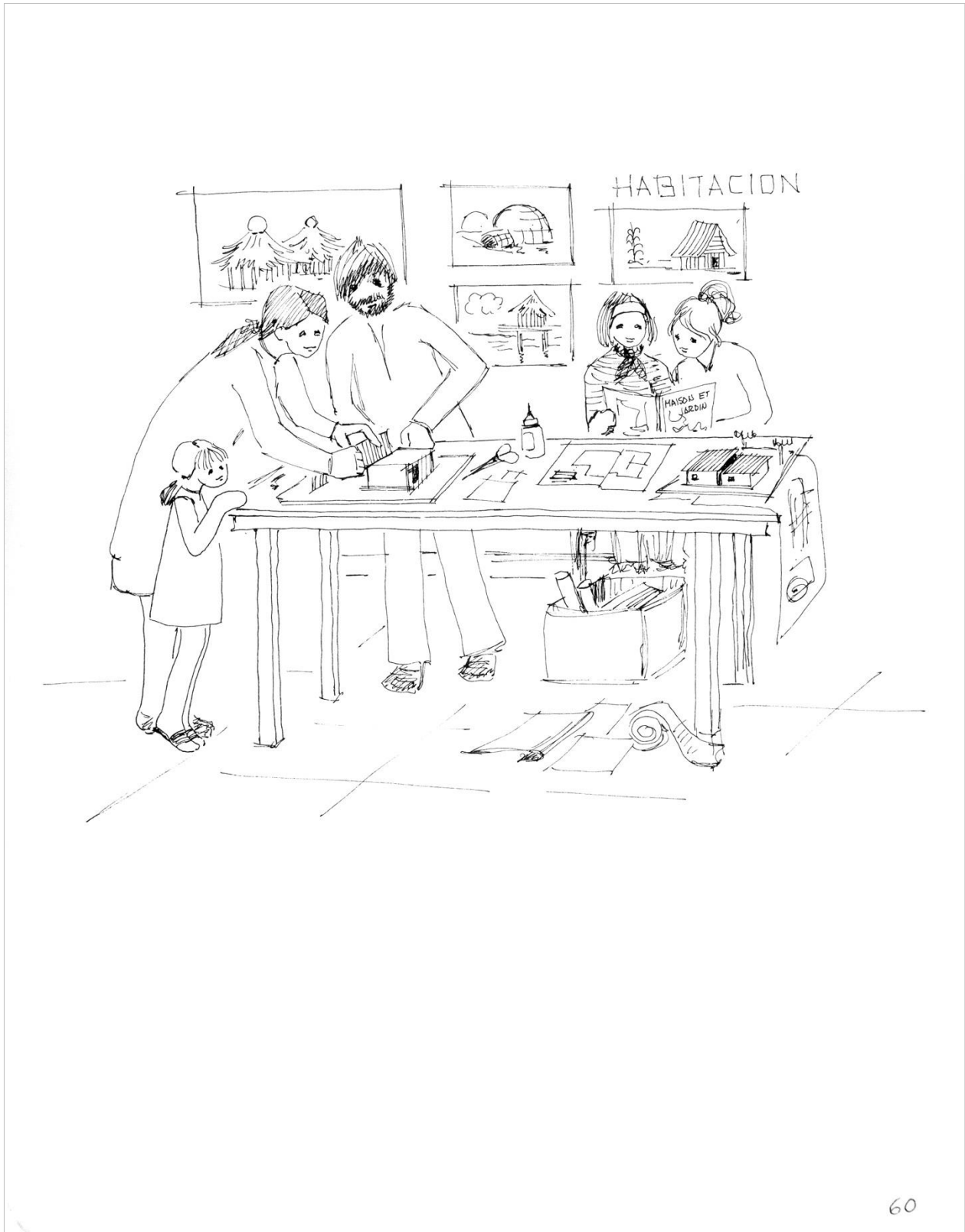


Ilustración 92. Taller de habitación. Por Coral Ordoñez.

Hacia 1979, las huellas de las actividades y prácticas museales se fueron desvaneciendo, tanto en las evocaciones de las y el entrevistado como en los materiales del archivo. En éstos últimos hay registro de dos exposiciones más, pero no consta que se hayan exhibido, solo hay evidencias en algunas imágenes que se utilizarían en el montaje. Se trata de una exposición que pudo tratar el tema de la infancia ya que existen varios paneles que exhiben fotografías de la participación de niños y niñas en las dos etapas del proyecto. Por lo que se refiere a otra, titulada *Códices 1980*, existen los negativos de imágenes con reproducciones de diversos códices, pero nada más.

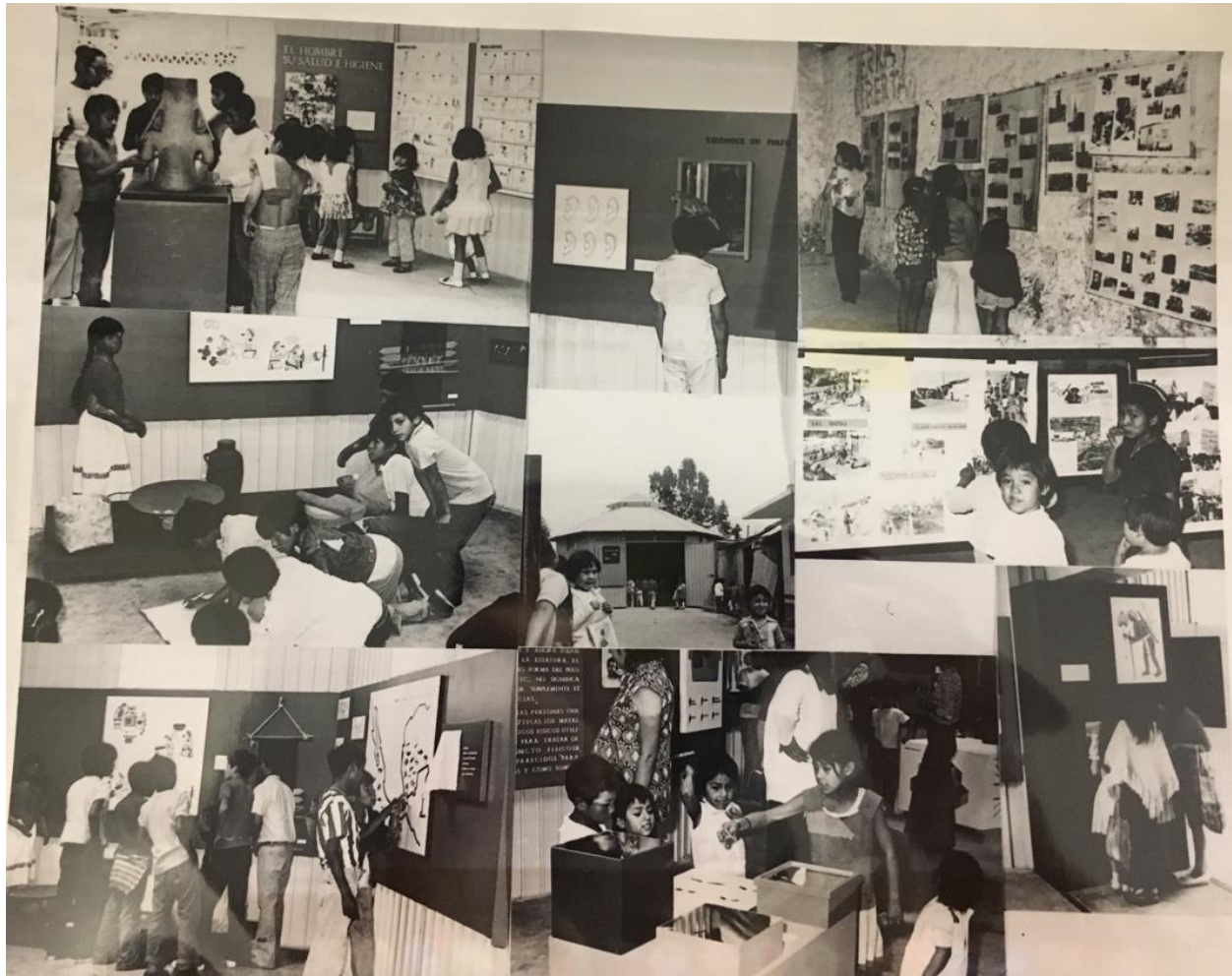


Ilustración 93. Paneles para la exposición sobre niños, sin fecha.¹⁷⁴

¹⁷⁴ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_01378.

3.3 Poder de decisión

El último elemento del modelo de la *participación cultural holística* es el del *poder de decisión*, el cual tradicionalmente se ha ubicado del lado de las instituciones. Para Barbieri (2018), la participación cultural, fundamentada en los derechos culturales, también debe considerar esta dimensión. Mientras que, en el paradigma de la *democratización cultural*, los integrantes de las administraciones culturales toman las decisiones, basados en criterios de “excelencia” y en juicios de valor que jerarquizan los contenidos y las formas de las manifestaciones a financiar y difundir; desde el paradigma de la *democracia cultural*, estas decisiones se toman en conjunto con la sociedad y sus comunidades (Bonet y Négrier, 2019).

Por tanto, el *poder de decisión* se encuentra en los dos ámbitos de la participación cultural: el de la *participación cultural social* y el de la *producción cultural profesional*, actuando en combinación en una relación dialéctica: el poder que detenta un lado se encuentra en relación directa con el que cede el otro, o también, en el cómo es negociado por ambas partes, en relaciones no libres de conflicto. Por lo que se refiere a la *participación cultural social* es necesario reconocer la agencia de los participantes o no participantes de la cultura, quienes deliberadamente puede tomar la decisión de no asistir, pueden tener otros gustos y preferencias o bien, sus decisiones están constreñidas por diversos factores estructurales, como los bajos ingresos o la falta de “tiempo libre”.

La desigualdad cruza ambos espacios. No solo los agentes de la *participación cultural social* enfrentan desventajas a la hora de poder decidir o no en materia de cultura; también los de la *producción cultural profesional* están sujetos a estas; por ejemplo, respecto a la posición que ocupan en las estructuras de poder institucionales para tomar decisiones y ejecutar las acciones. En principio, si la idea de un proyecto como el de La Casa del Museo se pudo llevar a cabo, fue por la posición que ocupó Mario en el INAH y el apoyo con el que contó en las altas esferas del Instituto. Después, el desarrollo mismo del proyecto y su contexto fueron dotando de distintos grados al *poder de decisión* en sus diferentes agentes; incluyendo el de las personas y grupos de las localidades en las que trabajaron.

¿Cómo ejercieron el poder de decisión aquellos que adoptaron el rol de público en cada una de las etapas de La Casa del Museo? y ¿cuál fue la postura o el margen que cedió el equipo de trabajo? El planteamiento realizado por su personal y los alcances que tuvieron los públicos-participantes

en cada una de las etapas fue muy diferente. En Observatorio la decisión de poner en marcha el proyecto quedó totalmente en manos del equipo profesional del MNA: desde los directivos de este museo hasta los del Instituto en el que se aloja, pasando por el equipo de trabajo, e incluso, las autoridades de otras instancias como las de la delegación Álvaro Obregón en donde se alojó.

Si bien llevaron a cabo un estudio previo en la zona, no se trató de una consulta para que los habitantes decidieran si querían o no alojar a La Casa de Museo, ni tampoco sobre la orientación específica del proyecto. No obstante, sí debo destacar que el equipo tomó en cuenta la información recabada para proveer un proyecto cultural *ad hoc*, cercano a los intereses y características de la población aledaña, algo que muy pocas veces se lleva a cabo para orientar las decisiones de políticas y acciones de los profesionales de la cultura, al menos en México.

Si los vecinos de La Casa del Museo en Observatorio no decidieron que el proyecto estuviera ahí, ya instalada tuvieron la libertad de acudir o no. Salvo los escolares que la visitaron —sabemos no tienen la decisión en sus manos—, los demás públicos quisieron curiosear o visitarla en más de una ocasión: acercarse, jugar en la explanada, ver las funciones de “animación” o participar en los talleres. También hubo quien decidió mantenerse al margen y observar a la distancia, estuvieron quienes no llegaron a conocerla o no poseían las disposiciones culturales y de socialización requeridas para interesarse-involucrarse.

Para quienes cruzaron ciertas fronteras y acudieron al espacio, existió apertura, pudieron resolver en qué medida y hasta dónde involucrarse pues no había prohibiciones: si querían tocar, tocaban, si querían entrar con una mascota, también. Sin embargo, no tuvieron la posibilidad de influir en el proyecto, es más, cuando el equipo de trabajo, mediante la evaluación, determinó que “no se había logrado la participación integral”¹⁷⁵ decidió trasladarse al Pedregal de Santo Domingo, los habitantes de la Colonia Pino Suárez y las zonas aledañas no tuvieron voz ni voto. ¿Qué significó “no lograr la participación integral?”, quizá se refieren a que la relación entre La Casa del Museo y los habitantes de Observatorio se limitó al *acceso y disfrute*, algo por supuesto no imputable a éstos últimos.

La nota periodística del Excélsior “Ensayo de cultura en un barrio muy pobre de Tacubaya” (Anaya, 1974), documentó la opinión de los vecinos en los inicios del proyecto, quienes, ante la posibilidad de que quitaran La Casa del Museo clamaron “no nos quiten el museo: ellos, las amas

¹⁷⁵ *Casa del Museo - Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, Expediente 5, documento 1, f1-6.

de casa, los jóvenes y los niños no quieren perder su centro cultural por lo que, de ambulante, la Casa del Museo quizá se convierta en permanente”.¹⁷⁶ El proyecto permaneció en el lugar muchos meses más de lo inicialmente considerado. A pesar de la posición crítica de Lilia, La Casa del Museo se fue del lugar y, en opinión de Cristina, “nadie escribió una carta al INAH llorando porque nos fuimos” (Hauenschild, 1988).

Una de las autocríticas del equipo fue el papel “paternalista” de su propuesta. Por ello la forma de entrar al Pedregal fue diferente. Los vecinos de “la Zapata” tuvieron la posibilidad de elegir voluntariamente si querían colaborar. En una reunión con los colonos, les expusieron el proyecto: “Ellas vienen a proponernos poner una Casa del Museo y quieren que nosotros, todos los colonos, digamos qué debe de tener esa Casa del Museo”, señaló el maestro y líder Héctor García, expresando también las alternativas temáticas para futuras exposiciones: “cómo ha sido la vida del hombre que ha vivido aquí hasta nosotros”. Pero si no les parecía “podemos proponer alguna cosa diferente que nos ayude o nos importe mucho. Por ejemplo: la salud, el trabajo, la limpieza, porque necesitamos saber muchas cosas que no sabemos de nuestra vida y esto nos va a ayudar a resolver nuestras dudas”.¹⁷⁷ La decisión estaba en ellos, como lo enfatizó Héctor García: “...Nosotros tenemos que decirles si nos parece bien o no, si nos interesa una cosa más que otra, si estamos de acuerdo con lo que proponen o nosotros proponemos a cambio una cosa nueva”.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Excélsior. Magazine Dominical. México, 23 de febrero de 1974. Archivo personal de Lilia González.

¹⁷⁷ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas. Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo expediente 39, documento 3, foja 22.

¹⁷⁸ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas. Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo expediente 39, documento 3, foja 23.



Ilustración 94. Miriam Arroyo, Coral Ordoñez y Catalina Denman en reunión con integrantes de la Unión de Colonos en el Pedregal de Santo Domingo.¹⁷⁹

Una vez que los colonos aceptaron, el equipo de La Casa del Museo dejó en sus manos la elección de las temáticas de las exposiciones: “Quisieron hacer una historia de su invasión. Flora y fauna que existía, y en un aula se hizo una exposición... con cédulas hechas por ellos mismos”.¹⁸⁰ Muchos otros ejemplos ilustran el *poder de decisión* ejercido por las participantes y colaboradoras de La Casa del Museo en el Pedregal. Por ejemplo, la decisión de instalar el módulo después de haber alojado por un tiempo las exposiciones en el aula de la Escuela Emiliano Zapata.

Las actividades en la Comuna Ajusco Huayamilpas tuvieron un corte similar. Incluso, es posible que los agentes de la *participación cultural social* tuvieran mayor agencia, porque la instalación del módulo y el trabajo en esa zona fue, en gran medida, a su solicitud sin mucho convencimiento por parte del equipo. Podemos ver que, tanto en el Pedregal como en la Comuna, los involucrados con el proyecto tuvieron capacidad de acceder voluntariamente, hubo apertura para decidir en qué

¹⁷⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_d_00285.

¹⁸⁰ *Casa del Museo - Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, Expediente 5, documento 3, f19-24.

medida y hasta dónde involucrarse, también posibilidad de afectar el rumbo de las exposiciones y las actividades, y apertura para elegir no formar parte.

Aunque la finalización del proyecto no fue decidida por los colonos, su actitud y los cambios en sus prioridades pudieron influir. Poco a poco las actividades en Santo Domingo y la Comuna se extinguieron hasta que La Casa del Museo dejó de operar en esas colonias. Sixto Sánchez no recuerda cómo fue el final, “solamente recuerdo que se la llevaron, no sé si a las Huayamilpas, recuerdo que la movieron, se la llevaron a las Huayamilpas, y ahí estaba, y después ya no supe si se la llevaron a otro lado, pero sí, sí noté cuando se la llevaron” ¿Cómo te sentiste cuando se la llevaron? le pregunté:

Ah, pues raro, porque en sí uno se encariña, bueno, en ese tiempo, yo me encariñaba con las cosas, y las sentía mías, yo era de ese espacio y el espacio era como mío, y de repente, ya no estuvo, ya no estuvo y sí se siente con extrañeza, como si fuera a volver, como, puede regresar mañana, pasado, dentro de un tiempo, pero ya no, la realidad es que, nunca regresó la casita, sí, el aula del museo. (SS, 11/06/19)

Como sabemos, la actividad cultural no se extinguió en Santo Domingo. En ello influyó otro aspecto del *poder de decisión*: el ejercicio, influencia y agencia en la toma de decisiones respecto a las políticas culturales públicas, en donde se requiere tomar un papel activo y ciudadano (Barbieri, 2018). Reiteradamente observamos que la situación de Observatorio y en el Pedregal fue muy distinta. En la primera etapa no hay evidencias de que los habitantes ejercieran acciones en esta materia. Aunque existía una asociación de vecinos, los asuntos en los que se involucraban giraban en torno a los servicios y a otros problemas de la colonia, pero no a asuntos culturales.

En cambio, en el Pedregal y en Ajusco Huayamilpas, la presencia de Héctor García, de Fernando Díaz y de otros jóvenes involucrados, aunado al interés de la población, dotaron a la colonia de un sentido educativo y cultural, a la ya de por sí fuerte organización de los colonos, en torno a las demandas sociales, derivadas de la invasión y a su interés por conservar y difundir sus tradiciones. Esta organización y los lazos de solidaridad que se tejieron para la lucha social les permitieron alcanzar otros logros. En materia cultural, después de la salida de La Casa del Museo, los condujo a gestionar los recursos necesarios con el gobierno del Distrito Federal para construir las actuales instalaciones del Centro de Artes y Oficios.

Nuevamente identifico estas acciones con el último nivel señalado por Bastias (2013): cuando se empodera a otros a que tomen la dirección de sus propias iniciativas, las decisiones finales y puedan ofrecer servicios con independencia. Por supuesto, no atribuyo todo el mérito a La Casa del Museo, pero sí a la convergencia de intereses y a la actuación conjunta entre esta y los colonos del Pedregal en el espacio de la Escuela Emiliano Zapata, que mudó al Centro de Artes y Oficios “La Escuelita”. En opinión de Héctor García “Las actividades culturales sirven para que la gente comprenda todo el conjunto, no son subhombres ni subcultura, cualquier estrato social debe saber a dónde va, autogestión cultural para que sean dueños de su destino”.¹⁸¹

El *poder de decisión* involucra necesariamente la ubicación de los diferentes agentes desde distintas posiciones de poder. Aunque son pocos los materiales de la *Colección La Casa del Museo* que reflejan conflictos; hay evidencias de su existencia en algunos de los procesos. Por ejemplo, la disputa con integrantes de comités de otras calles por la exposición *Historia de la Colonia* que no sentían propia. Una alternativa era “seguir trabajando” con estos comités y poner a su disposición “una especie de biombo, es como un puesto de periódicos que se puede poner en la calle y ahí es donde se puede hacer la exposición” —se referían a la Gaviota—. Las integrantes se opusieron, concluyendo que, aunque no tenían espacio, querían hacer: “la de nosotros [exposición] a nuestro estilo con lo que tenemos.”¹⁸²

De acuerdo con Mario, los habitantes de Santo Domingo “era gente como dicen muy politizada” (MV, 14/02/19). En este contexto también “a veces chocaban las agendas”, el interés —finalmente institucional de La Casa del Museo— estaba en disputa con el de las demandas sociales y la participación política local, “por las necesidades que tenía la comunidad, de todas las gestiones de servicios que tenían que hacer” (CD, 2/03/18). Es entendible que hubiera discrepancias puesto que las prioridades eran distintas.

De repente teníamos algunos enfrentamientos con los líderes, digamos que no coincidíamos muchas veces en algunas opiniones, tratábamos de coincidir, pero algunas veces sus asuntos políticos pesaban más, entonces naturalmente no teníamos nada que hacer, que bueno, cómo podíamos hacer, nosotros tener una influencia al respecto. (MA, 25/02/19)

¹⁸¹ *Casa del Museo. Guión de investigación para Santo Domingo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 8, documento 5, ca. 1876, f23-27.

¹⁸² *CASA DEL MUSEO. Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 5, fojas 36 y 37.

Ahora bien, en lo que respecta a la *producción cultural profesional*, ¿cuál fue la situación en el dominio del *poder de decisión*?, ¿cómo se tomaron las decisiones al interior del proyecto y en su interacción con la institución, tanto a nivel del MNA como del INAH? A lo largo de la investigación he constatado que la *Acción Cultural Extramuros* se ubica en la periferia, de la periferia, de las actividades museales. No solo me refiero a La Casa del Museo, sino a otros proyectos similares que ubiqué y conocí en el tránsito de esta investigación (Ver 4.2.2).

En los museos, la mayor importancia la han tenido las colecciones y las labores asociadas a ellas como la investigación, la conservación y la exhibición. Mientras que los departamentos educativos, enfocados a la mediación con los públicos, que, por lo general, han buscado atender los temas de la desigualdad, se encuentran en muchas ocasiones marginados de los presupuestos, procesos y toma de decisiones. Estas tareas no se consideran labores centrales o se desapegan de la identidad de la “gente de museos” (Hakamies, 2017). Más aún, cuando estos departamentos se han embarcado en tareas de AC-ExM, el trabajo es uno más entre otra multitud de actividades que realizan, desplazando también la prioridad en tiempo y recursos que les pueden otorgar.

Aunque en el archivo hay testimonio de la apertura de una cuenta bancaria a nombre del proyecto, durante la mayor parte de sus años de operación, el equipo trabajó con los recursos de la Sección de Museografía y con materiales de reúso de otras exposiciones del museo: “reutilizábamos por dos razones: porque era práctico, porque era material que ya se había usado y que era bastante bueno, y que se podía reutilizar; pero también porque éramos muy pobres. Nosotros fuimos tan pobres, como las zonas en las que trabajábamos” (MA, 11/04/19). A pesar del apoyo institucional, el proyecto no contó con una estructura que permitiera incorporarlo oficialmente a la del MNA. Aunque el equipo de La Casa del Museo planteó un organigrama que las asimilaba como parte íntegra del Instituto, de su Dirección de Museos y del museo, en la práctica no sucedió.

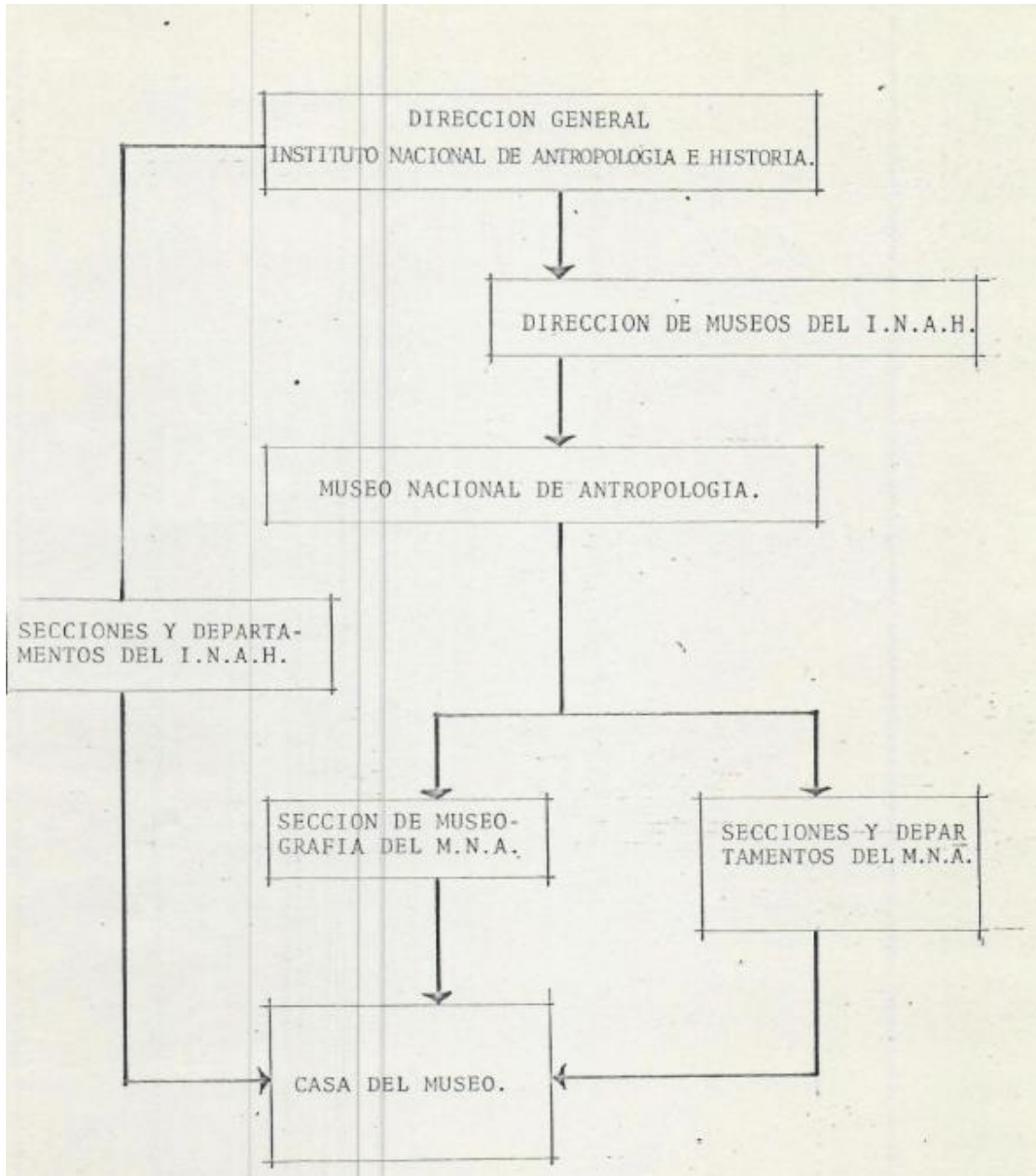


Ilustración 95. Organigrama en el que se ubica a La Casa del Museo (INAH y SEP, 1976).

Operativamente, a nivel interno, las decisiones se tomaron de manera conjunta. Coral como coordinadora del proyecto tuvo un peso central. El papel de Mario fue importante, sobre todo en el arranque del proyecto, pero a lo largo de los años de los años, su trayectoria se fue desdibujando. En la etapa de Observatorio le consultaban a diario las decisiones, en el Pedregal, la distancia no facilitaba este tipo de intercambio. Las integrantes de La Casa del Museo siguieron generando informes, promoviendo el proyecto a nivel internacional y buscando colocarlo como prioridad ante el nuevo director del INAH a inicios de 1977. Un diario de campo que describe sus actividades

entre marzo y abril de ese año,¹⁸³ al igual que otros elementos del archivo del proyecto, denotan la participación central del equipo femenino en la *comunidad de práctica* “cosificada” en diversos elementos tangibles, mostrando que también lo dotaron de contenidos y sentidos. La *cosificación* es un aspecto paralelo al de participación, se remite al proceso de dar forma a la experiencia produciendo “objetos” que la plasman en una cosa (Wenger, 2001: 88).

La experiencia de La Casa del Museo y sus prácticas se fueron extinguiendo, los dos últimos años de la década hay menos elementos que indiquen las actividades. No hay claridad de cómo o quién decidió cerrar el proyecto. Como mostré, se trató más bien de un abandono paulatino. Desde mi punto de vista, el desarrollo de La Casa del Museo implicó un alejamiento físico y conceptual de su *alma mater*. Los cambios en las posiciones decisivas en el Instituto llevaron a que el proyecto ya no fuera una prioridad —ni a nivel personal para Mario Vázquez, ni a nivel institucional—: “siempre necesitas a alguien que tenga la posibilidad de apoyar el proyecto, otro director del Instituto, otro director del Museo” (MVR, 14/02/19). El hecho de que los tres integrantes del equipo que quedaron al final —Miriam Arroyo, Cristina Antúnez y Margarito Mancilla— no tuvieran posiciones de poder desde las cuales tomar la decisión de continuar, contribuyeron a su eventual finalización hacia finales de la década.

¿Qué pasó después? Los y las integrantes del equipo tomaron rumbos distintos. En el Pedregal los agentes de la *participación cultural social* se encaminaron en otros procesos de lucha y lograron formalizar su centro cultural. En el Museo Nacional de Antropología los documentos y materiales del proyecto se archivaron y los agentes de la *producción cultural profesional* todavía contratados por el INAH se dedicaron a otras tareas. Más allá de estas prácticas extramuros, de las acciones realizadas y los puentes tendidos —y luego cerrados— con otros sectores sociales, ¿qué dejó el proyecto?, ¿hacia dónde se ramificaron sus efectos?, ¿cómo rastrearlos?, ¿qué quedó en el presente? Ciertas resonancias, unas predecibles y otras no, permanecieron en el largo plazo como abordaré en el siguiente capítulo.

¹⁸³ *Investigación P.S.D. Fichas para mecanografiar*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 13, documento 2, fojas 5-21, marzo-abril, 1977.

CAPÍTULO 4. RESONANCIAS. EFECTOS CUALITATIVOS EN EL LARGO PLAZO

¿Los museos pueden transformar su entorno? No, no lo creo, es mucho pedirle al museo (MV, 14/02/19).

En mi interés por saber si existía un legado de La Casa del Museo o cuáles podrían ser sus resultados en el largo plazo, volví a los lugares en los que se ubicó, pero, la etnografía multilocal conducida y el enfoque holístico, me depararon varias sorpresas que me llevaron a ampliar las coordenadas conceptuales, geográficas y temporales a las que inicialmente circunscribí la búsqueda. Si consideramos que la acción cultural va en un solo sentido, buscaremos sus resultados solo en quienes acuden a las ofertas y servicios culturales, en sus públicos; sin embargo, si queremos ampliar esta mirada, e ir más allá para conocer sus efectos cualitativos en el largo plazo, es necesario buscarlos en todos los sentidos y en los diversos agentes de la participación cultural involucrados.

En este capítulo desarrollo la serie de efectos poco asequibles, cualitativos e inconmensurables que encontré al mapear y seguir todas las conexiones posibles de este proyecto y sus prácticas, localizando sus distintas formas, densidades y texturas. La metáfora de la *resonancia* me ayudó a pensar que no se trata de resultados lineales y unidireccionales sino de la capacidad de vibrar de diversos “cuerpos”, de rastros clasificados bajo tres ideas complementarias: las *pervivencias*, los *ecos* y los *vestigios*. Estos trascienden las ideas de fracaso u olvido que rondan a La Casa del Museo, pero también las dudas razonables de cuáles serían los alcances de su acción.

4.1 Pervivencias

En su acepción más sencilla, las *pervivencias* son la duración o permanencia con vida de una cosa, a pesar del paso del tiempo, de los problemas o de las dificultades. En el contexto de esta investigación, las propongo como legados derivados de una relación directa con La Casa del Museo. En su momento las vibraciones de ese proyecto les impactó creando *resonancias*; al pasar el tiempo, indirectamente permaneció con vida en ellos. Existen tres áreas visibles en esta categoría: 1) El Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (PRODEFEM), puesto en marcha por Miriam Arroyo en el INAH (1983-1992); 2) El Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, espacio

cultural dirigido por Fernando Díaz Enciso; y 3) Las identidades profesionales de los miembros del equipo de trabajo, principalmente de las integrantes femeninas a quienes entrevisté.

4.1.1 Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los museos

Para final de la década de los setenta el equipo de trabajo de La Casa del Museo estaba desmantelado: desde inicios de 1977 Catalina Denman dejó el proyecto, a finales de la década Coral Ordóñez se casó y se fue a vivir fuera del país, mientras que, Cristina Antúnez fue llamada a otro cargo en la administración cultural. En Santo Domingo y en la Comuna Ajusco Huayamilpas quedaron los módulos, Miriam Arroyo y Margarito Mancilla fueron los últimos miembros del equipo en salir de la zona.

Cuando me fui quedando yo sola, hice un análisis de lo que habíamos trabajado, cómo habíamos trabajado y qué era lo que había que hacer, y entonces me di cuenta que había que invertir completamente la metodología, y me fui a buscar entonces la colonia Aviación Civil, allá estaba asentado el Colegio de la Comunidad, que era una Prepa, es en Ciudad Netzahualcóyotl y entonces fui a hablar con las autoridades. (MA, 25/02/19)

Como resultado de su análisis, Miriam concluyó que para que el proyecto sobreviviera, sin la intervención de los agentes de la *producción cultural profesional*, era necesario formar a las personas para que adquirieran conocimientos y habilidades relacionadas con las funciones del museo. Así, con los estudiantes formó talleres "...eso fue lo primero, mi trabajo de sensibilización, sensibilicé a los muchachos, fui formando talleres, diferentes, había taller de investigación, de difusión, de producción y montaje, de promoción, bueno la cosa es que se fueron formando así los grupitos" (MA, 25/02/19).

Miriam estaba lista para iniciar una tercera etapa de La Casa del Museo, pero la falta de apoyo institucional que venían enfrentando hizo el trabajo "...bastante complicado"; además, la nueva sede "...quedaba del otro lado del mundo, ya no teníamos camioneta, entonces allá iba en mi Volkswagen que era lo que tenía...". Finalmente, una enfermedad le impidió continuar y el trabajo en Netzahualcóyotl concluyó. Aunque tuvieron aspiraciones de que el proyecto se instituyera finalmente como un programa fijo dentro del MNA, con personal y presupuesto propios (Hauenschild, 1988), éste aparentemente se extinguió. ¿Cuáles fueron los derroteros que tomó esta experiencia?

Si bien el "núcleo duro" de la historia de La Casa del Museo establece que sus actividades terminaron al cambio de sexenio, cuando Bonfil dejó el Instituto en el 76, estas se extendieron hasta 1979, tiempo

en el cual el proyecto tuvo gran efervescencia. Sin embargo, es cierto que a su paulatina extinción contribuyó el poco interés del siguiente director del INAH —el abogado e historiador Gastón García Cantú (1976-1982)—, hacia los procesos de participación social en los museos, la descentralización y modernización del Instituto, puestas en marcha en la administración anterior (Puebla, 2015).

Con el cierre del proyecto, Margarito regresó al museo en su calidad de profesor comisionado al área de servicios educativos, y Miriam —la única que continuó contratada por el INAH— también volvió al museo para “cerrar” la experiencia de La Casa del Museo. Le inquietaba saber qué tanto había cambiado el MNA y qué de las actividades realizadas tuvieron una influencia en su punto de partida. Para ello instrumentó el estudio de público *Los visitantes y el funcionamiento del Museo Nacional de Antropología* (Arroyo, 1981), realizado casi diez años después que el efectuado por Lilia al inicio del proyecto (González García, 1973). La comparabilidad entre ambos estudios es limitada, pero la abordaré más adelante (Ver 4.3.2).

Los derroteros institucionales trajeron el cambio nuevamente. Con la llegada del también historiador Enrique Florescano a la dirección del INAH, al iniciar el sexenio en 1982, se dieron los ajustes sexenales a los que se ciñe la administración pública mexicana. Cristina fue nombrada Directora de Museos —cargo que ocupó por un breve tiempo—, Miriam se fue con ella luego de haber permanecido por unos años en el MNA, apoyando a Mario en diversas tareas. Fue entonces cuando el doctor Florescano le pidió que reuniera los proyectos educativos que había en el INAH. “Le dije: son los servicios educativos,¹⁸⁴ los museos escolares y La Casa del Museo. No hay otra cosa”. En respuesta a la petición de este director: “pues júntalos, a ver qué haces”, planteó y desarrolló el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (PRODEFEM), en el seno del recién creado Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios (DESEMEC).

Para entender el surgimiento del PRODEFEM, debemos remontarnos de vuelta a la década de los setenta, al tenor institucional del INAH, a las críticas y puesta al día de la antropología y la museología mexicanas. A la serie de eventos que condujeron al gobierno a tomar medidas de descentralización y a una cierta cesión del poder hacia sectores menos favorecidos (Komatsu, 2003;

¹⁸⁴ Se refiere al Departamento de Acción Educativa en funciones entre 1952 y 1973. En ese año, bajo la gestión de Guillermo Bonfil Batalla el área fue dada de baja y los museos más importantes tuvieron su propia área o departamento de servicios educativos (Vallejo Bernal, 2003).

Puebla, 2015). Fue en ese contexto cuando surgieron tres proyectos de *Acción Cultural Extramuros* impulsados por el Instituto, enfocados claramente en descentralizar sus labores: el Programa de Museos Locales y Escolares (1972-1976),¹⁸⁵ el Museo sobre Rieles (1973-Fecha no determinada) y La Casa del Museo (1972-1980).

Cada uno tuvo objetivos particulares oscilantes entre los propósitos y estrategias planteadas por los paradigmas de la *democratización* y la *democracia cultural*. Los museos escolares, más plegados al primero, buscaron fomentar la participación de los niños con una metodología que incluyó la toma de decisiones compartida en consejos mixtos —escolares, padres de familia y maestros o autoridades de las escuelas—. Su objetivo era que cada escuela del país contara con un museo (Larrauri, 1975c; De la Peña et al., 1976). Por el contrario, el Museo sobre Rieles, contó con un enfoque altamente paternalista para “fortalecer la conciencia de nacionalidad en los habitantes de poblados que solo han tenido vagas nociones de su país”, “ofrecido a aquellos habitantes marginados, quienes apenas ahora comienzan a relacionarse y a conocer a otros mexicanos” (Cámara Barbachano, 1973: 51 y 54). La Casa del Museo, con su carácter experimental osciló también entre ambos paradigmas, evolucionando desde la idea de llevar el museo a la gente hasta fomentar la “participación activa y directa de la comunidad en sus actividades” (INAH y SEP, 1976a: 5), lo que consiguió plenamente en la segunda etapa del proyecto.

En la implementación del PRODEFEM, la experiencia ganada por Miriam en La Casa de Museo fue directa. La memoria del programa así lo declara: “cuenta con una metodología que se toma en el proyecto experimental [*sic.*] del Museo Nacional de Antropología, ‘La Casa del Museo’ (INAH, 1989: 5). Con renovado apoyo institucional y presupuesto, el PRODEFEM creció en escala y complejidad, integrando a un equipo de trabajo más amplio que desplegó labores en Chihuahua, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo y Tlaxcala, por medio de colaboraciones con los gobiernos de los estados, los centros regionales del INAH y las instancias de educación pública locales. Su finalidad fue impulsar la creación de museos *comunitarios* “en forma autogestiva como una alternativa que

¹⁸⁵ Existen discrepancias en cuanto al nombre de este programa. En el Boletín INAH de 1975 se le denomina de la forma arriba citada, mientras que en la evaluación comisionada por Guillermo Bonfil Batalla (Director del INAH), Iker Larrauri (Director de Museos) y Rodolfo Peltier (Director del programa) (Peña de la et al., 1976), así como en el libro *Iker Larrauri Prado. Museógrafo Mexicano* (Vázquez Olvera y Larrauri, 2005) se le consigna como **Programa de Museos Escolares y Locales**. Por lo que se refiere al estudio de Vázquez Olvera (Vázquez Olvera, 2008b), en éste se encuentra erróneamente atribuido como Programa de Museos Escolares y Comunitarios, error repetido por al menos otro estudio que citan esta última fuente (Puebla, 2015).

propone la participación consciente y activa de la población en el rescate y conservación del patrimonio cultural” (INAH, 1989: 5). Aunque el programa continuó hasta 1992 —con actividades poco claras—, otra vez el cambio de sexenio impuso un límite, las acciones de su primera etapa de trabajo (1983-1988) quedaron consignadas en la memoria del DESEMEC (INAH, 1989).

En el tiempo que medió entre la implementación de los ejercicios de *Acción Cultural Extramuros* mencionados y la puesta en marcha del PRODEFEM, el INAH y su área especializada en museos,¹⁸⁶ intentó dar forma y lineamientos explícitos a una política cultural en este sector a través de dos esfuerzos: la Política de Museos del INAH (Larrauri, 1975a) y el Programa Nacional de Museos (INAH, 1986). Ambos documentos critican abiertamente la serie de mecanismos que han contribuido a la desigualdad en el acceso y uso del patrimonio cultural y al carácter hegemónico de los museos que, al contar una historia nacional única, contribuyen a invisibilizar a otros sectores de la población diversa de un país como México y a perpetuar las desigualdades.

Los documentos expresan el interés del Instituto y sus cuadros por ampliar las temáticas, la distribución territorial de los museos, por democratizar su labor extendiendo sus redes hacia poblaciones antes excluidas y por brindar espacios para la *democracia cultural*. Aunque estas intenciones pueden sonar retóricas, tuvieron su campo de acción en la práctica, con mayor o menor éxito. Así el Instituto osciló entre cumplir con el mandato de un estado autoritario y vertical, y poner en marcha ideas y acciones desarrollados por sus profesionales, como crítica al sistema dentro del sistema, como una manera de atender las demandas populares y responder a procesos de reapropiación de las comunidades. Leemos aquí un intento complejo, negociado, y no libre de conflictos, por balancear las estrategias de apropiación y exclusión ejercidas por el Estado con otras de *restitución e inclusión* (Cfr. Reygadas, 2008)

Cuando el Instituto emitió la primera Política de Museos, en 1976, contaba con 66 museos: 4 nacionales, 27 regionales, 27 de sitio y 8 locales en poblaciones pequeñas (de entre 10,000 a 25,000 habitantes), sin considerar a los 494 museos escolares que llegaron a existir hacia el final del Programa de Museos Escolares y Locales (De la Peña et al., 1976), las dos etapas de La Casa del Museo y las múltiples rutas y paradas del Museo sobre Rieles. Para 1986 el número de museos

¹⁸⁶ Primero como Departamento de Museos (1954-1972), luego Dirección de Museos (1973-1983), luego como Dirección de Museos y Exposiciones (1984-1988); y finalmente, como Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (1989) a la fecha.

total creció a 105, había entonces: 5 nacionales, 25 regionales, 20 de sitio, 55 locales. Los museos escolares como tales se habían extinguido, dando paso a los locales y, en algunos casos, a la categoría emergente de “comunitarios”. Este conteo no incluyó los espacios desarrollados al amparo del PRODEFEM, los cuales, para noviembre de 1988 ascendían a 55, atendiendo a 2 millones 118, 740 personas, de acuerdo con las cifras del programa (DESEMEC, 1989: 51).¹⁸⁷

Pero no solo el INAH impulsó la creación de esta clase de museos. Paralelamente, grupos indígenas y mestizos del estado de Oaxaca establecieron los propios a partir de la fundación del Museo Comunitario de Santa Ana del Valle (1985), para luego formar la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO). Posteriormente, en 1993 el INAH y la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) decidieron colaborar para formar el Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos (1993-2000). Reconociendo la labor de la UMCO, invitaron a los antropólogos Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales,¹⁸⁸ investigadores del Centro INAH Oaxaca, a diseñarlo y dirigirlo. En 1996 ellos decidieron retirarse por presiones y restricciones a su enfoque (Camarena Ocampo et al., 2016).

En materia de museos comunitarios, esta amplia actividad institucional al amparo del INAH, de la DGCP y de otras instancias, así como por iniciativa de la sociedad civil —a través de múltiples colectivos—, dio lugar a gran diversidad de vertientes, genealogías, agentes y posturas teórico-metodológicas, así como políticas implicadas y polémicas desatadas, por lo cual no es posible abordarlos como objeto de estudio monolítico. Aún así, la tradición oral del campo profesional museal, en más de una ocasión, les atribuye antecedentes que los ligan de forma indistinta a La Casa del Museo,¹⁸⁹ al genio de Mario Vázquez (Moheno, 2014) y a los postulados de la Nueva

¹⁸⁷ Con el transcurso de los años el panorama de los museos en el país se complejizó. Aquí solo he abordado a las instituciones desarrolladas al amparo del INAH, además se encuentran los museos del Instituto Nacional de Bellas Artes y nuevas categorías emergentes, por ejemplo, los museos privados. Una síntesis de este desarrollo se puede encontrar en Pérez Castellanos (2018).

¹⁸⁸ El papel de estos dos agentes de la *producción cultural profesional* fue decisivo en la puesta en marcha del Museo Comunitario de Santa Ana del Valle y los que se desarrollaron después, así como en la instrumentación de las diferentes redes y uniones de museos que se han establecido.

¹⁸⁹ La mayoría de las investigaciones que se refieren a museos comunitarios no escapan a la tentación de mencionarla en los antecedentes. La bibliografía al respecto es bastante amplia. Ver principalmente: Ávila Méndez, 2018; Burón Díaz, 2012; Duarte Pérez, 2011; Fraustro Cárdenas, 2016; Luna Ruíz, 2001; Puebla, 2015; Ramírez Matus, 2016; Sepúlveda Schwember, 2011, 2017; Oliveira, 2015.

Museología, sin que esto sea preciso. Por ejemplo, la vertiente de la UMCO explícitamente se ha desmarcado de esta visión (Sepúlveda Schwember, 2011, 2017).

Mi intención no es negar la influencia de La Casa del Museo hacia el PRODEFEM, ni los derroteros que pudo tomar su metodología en este Programa —y en casos específicos de ciertos museos comunitarios—, pero sí aclarar las divergencias y críticas de las que ha sido objeto por ser incluida bajo un modelo de “falso” museo comunitario, ser analizada a la luz de lo que implementó el PRODEFEM y no necesariamente de su propia actuación. Considero que el análisis de La Casa del Museo aquí presentado, aporta a la discusión sobre los museos comunitarios en tres áreas: 1) la génesis y definición del término museo comunitario, 2) su contribución al INAH para impulsar un programa nacional como el PRODEFEM y 3) la existencia de un modelo institucional del cual se desmarcaron otros agentes de la *participación cultural social* para crear sus propias lecturas, considerando al museo como una herramienta de resistencia y autorepresentación.

Génesis y definición del museo comunitario

Durante el siglo XX, en diversas latitudes, bajo distintas formas, pero con la idea común de una acción más social en estas instituciones, fueron surgiendo museos alternativos al modelo hegemónico del Museo Público de la Modernidad: museos del folclor, al aire libre, locales, de barrio, ecomuseos y museos comunitarios; entre otros. En el desarrollo de las discusiones llevadas a cabo por los especialistas, encontramos explícitamente el término *comunidad* —asociado a los museos—, por primera vez en el encuentro el *Museo como centro cultural de la comunidad* (Ciudad de México, 1962). En esa ocasión no se usó la denominación *comunitario* para atribuirlo a un tipo específico de museo, pero sí comenzaron las discusiones sobre el papel activo que debía tener dicho espacio para atender las necesidades de las comunidades de acuerdo con tres criterios: las constituidas por la población de determinados territorios a diferentes escalas: los museos nacionales, los estatales, provinciales o territoriales, así como los municipales; los circunscritos a las disciplinas: historia, arte, antropología; y los museos al servicio de comunidades especializadas: los museos universitarios, escolares o de clase, pedagógicos y especializados (UNESCO, 1963).

Aunque se consideró a estos colectivos diversos, se pensaba en un museo *para* ellos y en ningún sentido un museo “con” ellos, porque la idea era “llevar”, “dotar”, “convertir”, “suscitar artificialmente” (UNESCO, 1963: 34) pero no que la comunidad circundante participara

activamente. Además de otros aspectos relevantes de esta reunión —que he comentado antes—, su importancia radicó en que la noción “comunitario” comenzó a imbuirse en el vocabulario de los profesionales asistentes creando repertorios compartidos. En esta y otras reuniones del ICOM, agentes como Mario Vázquez forjaron y reforzaron sus concepciones sobre la dimensión social de los museos. Su participación, y la de otros profesionales clave en los encuentros subsecuentes, garantizaron una continuidad del conocimiento construido (Oliveira, 2015)

Por su cuenta, en la IX Conferencia General del ICOM en Francia (1971) y en la *Mesa Redonda* en Santiago (1972), si bien los delegados dieron cada vez más protagonismo a la sociedad a quien *sirven* los museos, no hablaron como tal de museos comunitarios. Los términos protagónicos fueron el *ecomuseo* en la primera y el *museo integral* (o integrado) en la segunda, por lo que La Casa del Museo, —como ejemplo práctico de este último—, no fue vista como un museo comunitario ni planeada así, tal como explícitamente me comentó Mario: “El motor inicial no era la comunidad, era algo que llevábamos, era usado por ellos” (5/10/17).

No obstante, el proyecto fue adquiriendo otro matiz. Una clave se encuentra en los documentos de la *Colección*. Al criticar el trabajo propio de la primera etapa y plantear las adecuaciones para la segunda, las integrantes del equipo declararon que querían “...romper con las exposiciones y actividades de extensión producidas en el Museo Nacional de Antropología; por el contrario, aprovechar todas las experiencias que han enriquecido la **relación Casa del Museo–Comunidad**”.¹⁹⁰ Y por primera vez usaron esa denominación al declarar:

A través de museos (como la casa del museo) **comunitario**, donde el acceso se facilita por la naturaleza misma de la utilización [se busca] alentar al máximo la participación activa de la comunidad, para lograr un verdadero centro [ilegible], de tal manera que la comunidad eventualmente se haga cargo del museo...¹⁹¹

Hacia fines de 1975 comenzó a acuñarse cierta dimensión “comunitaria” del museo. Pero ¿qué es un museo comunitario? Existen distintas definiciones, el mismo PRODEFEM creó la suya:

conjunto de bienes materiales, naturales y espirituales que posee una población o grupo social representados por sus lugares, edificios y objetos históricos, sus manifestaciones artísticas, festividades tradicionales, conocimientos y técnicas de saber popular, sus formas de organización social tradicional, su cultura oral, que comprende el idioma,

¹⁹⁰ *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 2, fojas 7-18

¹⁹¹ *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 3, foja 22 anverso. El énfasis es mío.

tradición oral, modismos lingüísticos y su entorno ecológico. (Sassoon Lombardo y Perea González, 1989: 13)

De manera antagónica, Camarena Ocampo y Morales Lersch, más allá especificar el contenido, plantean que: “Los museos comunitarios **no son aquellos** donde una sola persona o un pequeño grupo habla en nombre de la comunidad sin consultarla, sino aquellos que construyen significados y proyectos fincados en la decisión y la acción colectivas” (1999: 11). En esta línea, establecen ciertas características que debe tener todo museo que se autodenomine así (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2009: 16-18).

1. La iniciativa nace de la comunidad.
2. El museo responde a necesidades y derechos de la comunidad.
3. El museo es creado y desarrollado con participación comunitaria.
4. Una instancia organizada de la comunidad dirige el museo.
5. El museo aprovecha los recursos de la misma comunidad.
6. El museo fortalece la organización y la acción comunitaria.
7. La comunidad es dueña del museo.

La Casa del Museo, en su segunda etapa, cumplió con todos estos puntos, excepto el primero. Como relaté, los cambios a su propuesta devinieron como continuidad del trabajo en Observatorio, pero buscando renovar la metodología y mejorarla; así, establecieron relaciones con los habitantes del Pedregal, propusieron el proyecto, negociaron y, cuando la comunidad los aceptó, comenzaron a trabajar mediante acciones que cumplieron con los puntos dos al siete (Presenté distintas evidencias y ejemplos en los apartados 2.3.3. y en Capítulo 3).

El hecho de que la iniciativa no haya surgido de la comunidad no desestima el trabajo realizado sobre una amplia base comunitaria, más bien distingue dos enfoques, las denominadas intervenciones de “arriba-abajo” o de “abajo-arriba” (Larrison, 1999). Además de evidenciar las tensiones generadas por un doble vínculo:

Si uno critica el paternalismo de programas de inclusión y participación, y su característica de dominación, la otra posible decisión es negarse al imperativo de la inclusión de nuevos públicos, y quedarse con el público que viene desde su propia motivación. Eso significa, perpetuar la exclusión, aceptar que un recurso público le sirve solo a unos pocos. (Landkammer, 2015: 24)¹⁹²

¹⁹² Landkammer (2015: 22) plantea la idea del doble vínculo retomando los aportes de Gayatri Spivak: "Cuando nos encontramos en la posición de sujeto con dos decisiones determinadas, ambas correctas (o ambas equivocadas), de las cuales una anula a la otra, estamos en una aporía, que por definición no se puede cruzar, o en un doble vínculo".

Aportaciones al INAH y al PRODEFEM

El PRODEFEM instauró como su antecedente directo a La Casa del Museo. No debe extrañarnos; por un lado, la dimensión del trabajo comunitario aplicado a un museo se venía gestado a partir de la segunda etapa de ese proyecto experimental; por otro, tanto Cristina como Miriam trasladaron parte de esa experiencia a una instancia de coordinación más amplia, como fue la Dirección de Museos. En particular, Miriam derivó una forma de trabajo ensayada, repensada y afinada durante los ocho años del proyecto. Junto con otros colaboradores, declaró que en la metodología del PRODEFEM: “destacan cuatro elementos íntimamente relacionados entre sí y que son: la planeación y evaluación, la formación de grupos, la investigación participativa y la museografía comunitaria.” (INAH, 1989: 5). En los primeros diagramas de formalización para la distribución de las áreas y tareas de La Casa del Museo, se adivinan los antecedentes de estos cuatro elementos que fueron evolucionando a medida que condujeron las actividades, las evaluaciones y los análisis.

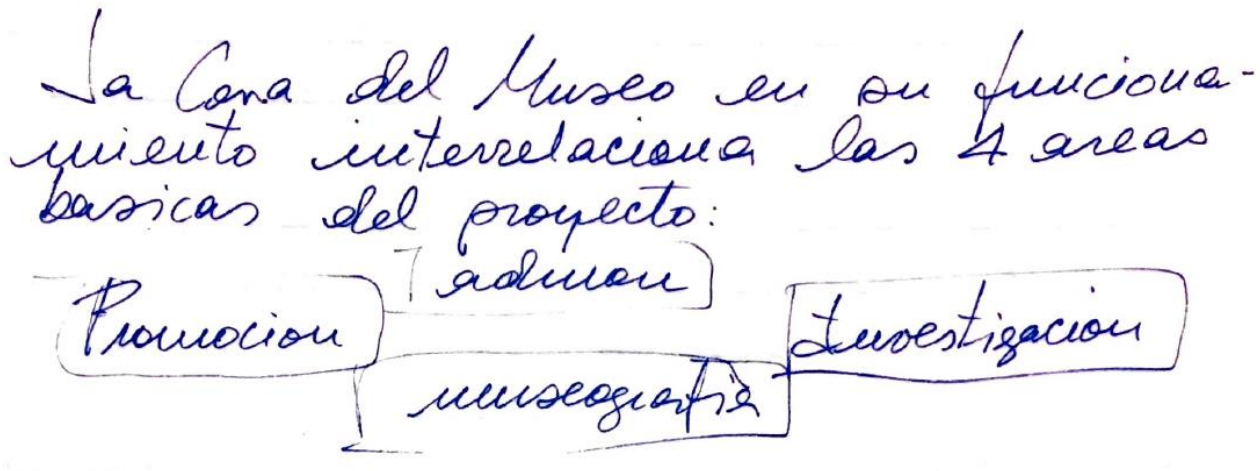


Ilustración 96. Áreas básicas del proyecto. Ca. 1976.¹⁹³

El tránsito de la investigación a la modalidad de investigación participativa se adivina en los cambios que aplicaron a su forma de trabajar. En la primera etapa de La Casa del Museo, los miembros de la *producción cultural profesional* realizaron en su totalidad la investigación para conocer a sus públicos potenciales, sus necesidades e intereses; mientras que, en la segunda, aunaron el carácter participativo. Así, incorporaron a agentes de la *participación cultural social*

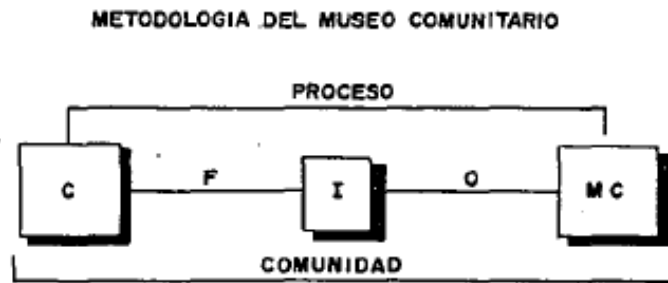
¹⁹³ CASA DEL MUSEO. Transcripción de investigaciones grabadas. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 1, foja 1.

con posiciones intermedias y de tránsito entre estos dos ámbitos —Héctor García en particular¹⁹⁴— y colaboraron con los pobladores del Pedregal en la indagación, conocimiento y relato de sus historias, identidades y situación, las cuales reflejaron en las exposiciones.

Por lo que se refiere a la museografía, a esta se unió el término comunitaria, buscando que expresara los materiales y conocimientos locales de aquellas poblaciones en donde se puso en marcha el programa: “usando materiales propios de la región, había unas bellezas. Entrabas a veces a un museo y estaba lleno de pino... si eso es lo que usa la gente ahí, que se use. En la sierra de Chihuahua hicieron [el mobiliario museográfico] con corteza de árbol... una belleza de museo, ¿por qué no?” (MA, 25/02/19). En este rubro, y en el de investigación, se pusieron en marcha talleres de formación para que las personas adquirieran conocimientos y habilidades para conducir sus propios proyectos, como ya se había hecho en Santo Domingo.

En cuanto a la administración, las tareas se complejizaron al pasar de un proyecto experimental, de pequeña escala, a la puesta en marcha de un programa nacional con distintos niveles de enlace: 79 personas trabajaron en la coordinación general, en coordinaciones estatales y en la promoción a cargo de organizar y orientar a la comunidad, aunando grupos de trabajo comunitarios que laboraron directamente en la formación del museo (INAH, 1989: 6). Finalmente, la promoción se formalizó a través de la capacitación de “promotores de museos comunitarios”, quienes eran los encargados de “sensibilizar” a la población sobre la importancia de contar con un museo. La forma de estructurar los equipos, y capacitar a los promotores, recuerda la estructura del Programa de Museos Escolares y Locales, que también se instrumentó con el ánimo de contar con una cobertura nacional, y por ello, requirió de la cooperación de instancias estatales y locales en cercana colaboración con la SEP.

¹⁹⁴ En los documentos del expediente 8, del 2 al 11 en la *Colección La Casa del Museo*, se observa cómo se mezclaba la iniciativa del maestro Héctor García Percástegui de investigar el escenario social y cultural del Pedregal, con las actividades de investigación que ya hacían parte de la metodología de La Casa del Museo, utilizadas en Observatorio y replicadas de cierta forma en PSD.



PROCESO CONTINUO EN DONDE LOS CUATRO ELEMENTOS: PLANEACION Y EVALUACION, INVESTIGACION PARTICIPATIVA, FORMACION DE GRUPOS Y MUSEOGRAFIA COMUNITARIA, VAN CONSOLIDANDOSE A MEDIDA QUE EL PROMOTOR APLICA LA METODOLOGIA.



Ilustración 97. Metodología del museo comunitario. INAH, 1989: 5.

El papel del promotor y el origen de la iniciativa por crear un museo, están entre los aspectos más criticados en estos proyectos y programas del INAH, pues se contraponen al postulado ya señalado de que la idea del museo, para ser comunitario, debe surgir de la propia comunidad y no de agentes externos. En concreto, la discusión y crítica sobre estos aspectos se detonó con el surgimiento de la vertiente de museos comunitarios en el estado de Oaxaca (1986) y de su posterior consolidación en la UMCO (1991). Sus integrantes y asesores se han desmarcado categóricamente del PRODEFEM, la Nueva Museología y el Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM) estableciendo una identidad propia (Sepúlveda Schwember, 2017; Oliveira, 2015).

El debate de si los museos fueron gestados por las comunidades o como una intervención desde el Estado está abierta. Para Sepúlveda Schwember (2017) un análisis a profundidad conduce a identificar otros factores que destraban esta visión dualista: en la creación de estos museos intervinieron simultáneamente diferentes actores sociales —comunidades que tomaron en sus manos las iniciativas con una fuerte cultura política y la participación en el proceso de maestros

indígenas ligados al movimiento magisterial oaxaqueño— e instituciones portadores de ideas y experiencias diversas —con sus políticas culturales estatales y federales—, que se encontraron y retroalimentaron. Por su parte, Burón Díaz señala que la paradoja de estos museos es que nacen legitimándose contra las instituciones culturales, pero están decisivamente apoyados por las mismas (2012: 190). En este mismo orden de ideas, Komatzu (2003) destaca el papel de las organizaciones intermediarias, se trata de grupos de especialistas no gubernamentales que proveen a las comunidades de asistencia técnica y las apoyan a conseguir apoyo financiero.

Considero que las características, logros, aciertos y desaciertos del PRODEFEM no han sido suficientemente investigados porque la mayoría de los estudios refieren como fuente la memoria del DEMESEC y analizan predominantemente sus planteamientos conceptuales y no su puesta en práctica (Oliveira 2015; Puebla, 2015). Mientras que los diagnósticos levantados sobre el programa en la administración que les siguió no fueron publicados.

La cantidad de museos, regiones en las que se actuó y agentes involucrados son muchos y las generalizaciones tienden a dar versiones sesgadas de las prácticas. Creo que si se adoptaran otras metodologías para su investigación, como la etnografía multilocal, que toma en cuenta más de una fuente —especialmente a los integrantes de la *participación cultural social*—, contaríamos con visiones más balanceada de su actuación, que generalmente ha recibido severas críticas y fuertes oposiciones, por tratarse de un programa instrumentado desde la centralidad, el cual valoró como positivo la “participación de la sociedad para cubrir objetivos del INAH (DESEMEC, 1989: 49), o como nos dice Puebla (2015: 78):

La comunidad una vez que comprendió y aceptó la propuesta del Programa, ejerció un rol pasivo: siendo la ejecutora y mano de obra del armado del museo; ya sea buscando un lugar para éste, construyendo el mobiliario museográfico y lo más importante, concediendo sus piezas patrimoniales, desde un doble discurso que la situaba bajo la aparente custodia y dominio comunitario, aunque supeditado a los ojos controladores del INAH.

Sin duda el PRODEFEM tuvo fallas. Al tratarse de un programa de Estado, estandarizó la metodología y la controló porque “todo Estado es controlador” (Oliveira, 2015). No obstante, coincido con Oliveira: La Casa del Museo, los Museos Escolares y el PRODEFEM tuvieron como paradigma un compromiso político a favor de la preservación de las culturas e identidades diferentes a las hegemónicas, además de una preocupación con la formación de una política pública

para los museos que respondiera a los deseos y necesidades de la población (2015: 124-125), contribuyeron a inclinar la balanza hacia los mecanismos que contrarrestan la desigualdad: *restitución e inclusión* (Reygadas, 2008), y a iniciar un movimiento de descentralización y diversificación de los espacios museales. El grado en el que esto se alcanzó es materia de otra discusión, ante los retos que plantea trabajar el “doble vínculo” (Landkammer, 2015) y la paradoja que supone renunciar a las políticas de inclusión —reforzando la exclusión— o más bien llevarlas a cabo —aun a riesgo de equivocarse—, hay mucha materia de análisis.

Antagonistas al modelo institucional

El PRODEFEM replicó una metodología y un modelo de museo comunitario a nivel nacional. Paralelamente, en diversas comunidades surgieron iniciativas para fundar museos como una vía para evitar la expropiación de su patrimonio local, comúnmente llevado a los museos nacionales o regionales de los estados ubicados en las capitales. En este contexto se enmarca el origen del Museo Comunitario *Shan-Dany*, en la comunidad zapoteca de Santa Ana del Valle, Oaxaca, el primer museo comunitario planteado como una iniciativa de “abajo-arriba”,¹⁹⁵ es decir generada a partir de la propia comunidad. A partir del conflicto desatado por un hallazgo arqueológico, los habitantes de Santa Ana del Valle, previamente organizados en asambleas, negociaron con el INAH que los objetos no salieran de la comunidad, a cambio, ellos se responsabilizaron de su cuidado y conservación fundando el museo (Burón Díaz, 2012; Sepúlveda Schwember, 2011). De acuerdo con Morales Lersch y Camarena Ocampo, debemos entender este movimiento dentro de un proceso más amplio “un proceso de resistencia y lucha de las comunidades indígenas y mestizas por recuperar, manejar y fortalecer su patrimonio cultural... una respuesta a un proceso amplio de dominación y expropiación cultural (1999: 12).

Que un grupo de la sociedad civil o “comunidad” establezca un museo solo fue posible a partir de 1972, cuando la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Históricas y Artísticas permitió a las organizaciones civiles, grupos de vecinos y otros grupos organizados coadyuvar a la protección del patrimonio cultural, reconociendo a las comunidades como actores con agencia para

¹⁹⁵ Ya en 1975 la población de San Matías Tlalancaleca en el estado de Puebla vivió una situación semejante. Ante un hallazgo arqueológico el comisario ejidal y otros interesados se organizaron para proponer al INAH que no se llevaran los objetos. Así, con fondos y trabajo de la comunidad construyeron un “museo regional rural” (Vergara de la L., 1976). Desconozco la suerte que corrió ese museo, si existe en la actualidad y si fue manejado por la propia comunidad.

exhibir sus objetos culturales (Komatsu, 2003: 76). No es que el Estado les restituya su patrimonio por motivación propia, más bien estos colectivos se los apropian o reapropian, dando la vuelta a los mecanismos que generan la desigualdad, puede que esta se ejerza, pero no desde los sectores hegemónicos hacia los subalternos, sino al contrario.

A partir de los años ochenta hubo una proliferación de museos comunitarios con diversas características. De acuerdo con la Unión de Museos Comunitarios y Ecomuseos de México (UNMCE), existen tres tipos principales: 1) museos en comunidades con una tradición de organización por medio de la asamblea comunitaria, en la que los museos responden a las decisiones de la asamblea, son manejados por comités representativos y legítimos; 2) museos que surgen y son manejados por grupos de miembros de la comunidad, comprometidos con su cultura, que se organizan por iniciativa propia y logran responder a las necesidades de diversos sectores de la población, integrándolos en las decisiones, procesos creativos y proyectos del museo; y 3) museos que se autonombran comunitarios, sin serlo realmente. Están ubicados en una comunidad, pero no existe un proceso para colectivizar las decisiones, son pequeños museos dependientes de la municipalidad, los gobiernos de los estados o de programas interinstitucionales con participación federal, lo que no hacen es formar grupos representativos de la comunidad que tengan injerencia en las decisiones y dirección del museo de forma permanente (Camarena Ocampo et al., 2016: 150-151).¹⁹⁶

A la luz de esta propuesta, la segunda etapa de La Casa del Museo tuvo rasgos que cruzaron los tipos uno y dos, ya que las características de la población en el Pedregal de Santo Domingo le imprimieron un sello “comunitario”. Recordemos que la colonia fue fundada por migrantes del campo a la ciudad, muchos de los cuales provenían de comunidades con fuertes tradiciones de organización, incluso varios procedentes del estado de Oaxaca. En la lucha social de la invasión y la legalización de las tierras, replicaron esquemas solidarios que les permitieron ser fuertes ante los

¹⁹⁶ Cabe decir que un análisis detallado además de considerar esta tipología requiere identificar la génesis de cada caso. Bajo el nombre de “museo comunitario” existen múltiples transfiguraciones: museos escolares del antaño programa que derivaron en locales y, posteriormente, en comunitarios; museos sobrevivientes impulsados por el PRODEFEM que al cambio de programa, cuando se aliaron el INAH y la DGCP, tuvieron que navegar por otros mares; museos impulsados por el Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos de la DGCP; museos creados por iniciativa de las propias comunidades; entre ellos los que se acogen a la UMCO, otros suscritos a la UNMCE, y, a su vez, varios de los cuales establecieron un trabajo en red con otros museos de este tipo en América Latina para conformar la Red de Museos Comunitarios de América. Aunando a este complejo panorama a otros espacios que se deslindan de las asociaciones y, finalmente, los que detentan el nombre “comunitario” pero que no tienen la forma de actuar antes descrita.

embates del gobierno, organizándose por comités de calles e integrando a la Unión de Colonos del Pedregal de Santo Domingo A. C.

Estos grupos organizados y con representación, admitieron el proyecto, plantearon las temáticas y contenidos de las exposiciones, luego decidieron la instalación del módulo para La Casa del Museo, organizaron las faenas conducentes, además de continuar el trabajo expositivo. En un encuentro de intereses, el INAH aportó el personal necesario que fungió como facilitador de los procesos, el módulo y escasos recursos para emplearse en las exposiciones; los miembros de la comunidad colaboraron con trabajo y materiales para su instalación en el local, propiedad de la Unión. Entre las participantes, las señoras se organizaron para abrir el espacio museal desde las cinco de la mañana y otorgar visitas guiadas. La Casa del Museo era de la comunidad, tanto fue así que cuando el personal del MNA se retiró, los módulos se quedaron en propiedad de los pobladores.

Los integrantes de la UMCO y de la UNMCE se desmarcaron del PRODEFEM, criticando el quehacer del DESEMEC (Y también del MINOM). Para ellos, en esta vertiente, los museos son de la institución, los promotores deciden, el museo lo hacen y lo manejan los especialistas, la idea viene de fuera y se vende a la comunidad, organizan a una comunidad desorganizada, la comunidad es pasiva, un agente externo organiza el museo; mientras que, en su propuesta, argumentan, en todos los procesos la agencia es de la comunidad (Sepúlveda Schwember, 2011: 84).

Bajo estos parámetros, no es posible situar a La Casa del Museo de forma absoluta, en blanco y negro, en cualquiera de estos lados. En Observatorio la idea vino de fuera, el museo era del MNA, no llegaron a organizar a la comunidad, que permaneció “pasiva” en tres de los cuatro ámbitos de la *participación cultural holística*; no obstante, en Santo Domingo, fundamentado en procesos de evaluación y autocrítica, el equipo cambió su forma de operar. Aunque la idea llegó de fuera, se negoció con la comunidad, el museo fue de ellos, los pobladores participantes decidieron y manejaron el espacio, la comunidad estaba sumamente organizada, y era todo, menos pasiva. Si aceptamos que los museos son “un elemento cultural en principio ajeno a gran parte de la población, y particularmente a contextos de mayoría de población indígena, pluriétnico, con altos niveles de ruralidad y de pobreza” (Sepúlveda

Schwember, 2017: 70),¹⁹⁷ cabría esperar que, si la iniciativa no nace de la comunidad, ¿el Estado rehúya su papel, para posibilitar el ejercicio de los derechos culturales?

Sin las instancias de diálogo y conflicto institucionales, el movimiento autogestivo y afirmativo de los colectivos fuera de la institucionalidad no sería lo mismo. Ya que estos proyectos han servido como un espejo en el cual mirar la imagen de lo que no quieren ser y alejarse de los mecanismos que, de acuerdo con ellos, han tratado de cooptar y apropiarse del movimiento genuino.¹⁹⁸ El parámetro institucional y las luchas para establecer una identidad propia los llevaron a conformar una asociación sólida y solidaria para contrarrestar “una historia de expropiación y desvalorizante”. Con origen en Oaxaca estos colectivos han extendido sus redes a otros estados de la República y de América Latina, influenciando las prácticas en otros países y latitudes (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2016).

El grupo antagonista también cuestiona “la supuesta trascendencia de la Mesa de Santiago, la Casa del Museo y el Programa de Museos Escolares para los museos comunitarios” (Sepúlveda Schwember, 2011: 83). De la misma forma que se atribuye de manera errónea un origen generalizado de los museos comunitarios a esos eventos, debemos evitar clasificar a todos ellos y, en particular a La Casa del Museo, como versiones en las que: “Lo que hacían era llevar la concepción de museo y de nación a las colonias populares, a las comunidades, a los obreros, a los campesinos. No era más que un traslado, pero no había ningún cambio en la relación real del museo con la comunidad” (Camarena Ocampo citado por Sepúlveda Schwember, 2011: 83).

Me parece que se trata de una idea sesgada, basada en el “núcleo duro” y, en parte, en la implementación del PRODEFEM a nivel nacional, criticado por “contribuir a la afirmación de los valores propios de nuestra identidad nacional” (INAH, 1989: 9), configurada como homogeneizadora desde las élites del poder. Para Camarena y Morales el papel de las instituciones puede ser distinto como una colaboración que respete la integridad comunitaria y facilite el proceso de construcción comunitaria, para ellos, el PRODEFEM entendió al museo

¹⁹⁷ Además de los factores ya señalados por Sepúlveda respecto a cómo mediar en la polémica de si la idea nace de las comunidades o es el estado quien la impone, Burón Díaz (2017) abona señalando que el interés de ciertas comunidades en Oaxaca por lo arqueológico deviene de décadas de constantes encuentros y colaboración entre los arqueólogos que han explorado la zona, con los habitantes de la región que colaboraron en las campañas de investigación y conservación de sitios arqueológicos, los cuales han sido fuente de empleo, pero que se desarrollaron más allá para establecer relaciones personales y de amistad.

¹⁹⁸ Un recuento completo del surgimiento de la UNMCE se puede consultar en Camarena, et al. (2016)

comunitario como una estrategia para cumplir con las necesidades y objetivos de la institución, éste y otros programas estatales plantean “la creación de museos comunitarios como la extensión subordinada de las instituciones” (1999: 12).

Pero, en un proceso no cerrado, ni en debates concluidos, las diversas reuniones del ICOM y, en especial, la *Mesa Redonda* de Santiago, sentaron las bases para que una instancia como el INAH —en el contexto político y social de los setenta—, se abriera, propusiera e impulsara un proyecto como La Casa del Museo. En el actuar de las agentes de la *producción cultural profesional*, hubo un interés genuino por modificar el punto de partida y adaptarse cada vez más a una relación cambiante con las comunidades con las que se involucraron. Incluso, en la primera exposición en Observatorio, aunque se replicó el discurso de la historia nacional, se hizo a partir de los parámetros del público con el que se involucraron, buscando el diálogo con sus características e intereses. Luego, a partir de la segunda exposición y en adelante, respondieron cada vez más a sus necesidades con estrategias cada vez más colaborativas. De acuerdo con Ávila Meléndez, si la vertiente del PRODEFEM apostó por la mediación educativa en los espacios museales, en la de la UMCO, se abordó el debate sobre el derecho de usufructo de los bienes culturales, “pero ambas convergen en su interés por la figura del museo como espacio en que los objetos museales son puestos en valor a través de la selección y exposición de los objetos” (2018: 27).

4.1.2 Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata

Como señalé en la introducción de este capítulo, en mi interés por saber si existía un legado de La Casa del Museo, o cuáles fueron sus resultados en el largo plazo, volví a los lugares en los que se ubicó: Observatorio y El Pedregal de Santo Domingo. Fue en este último en donde claramente encontré pervivencias de su paso por la colonia; por ello, aunque cronológicamente la etapa de Observatorio fue primero, en orden de relevancia, el Pedregal y su centro cultural, —ubicado en el corazón de la colonia—, ocupan un importante lugar.

Me refiero al Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, “La Escuelita”, como se le conoce popularmente. Llegar ahí fue más o menos fácil cuando relacioné varios documentos de la *Colección La Casa del Museo* —alusivos a la Escuela Emiliano Zapata— con información de búsquedas en internet. Constaté que un espacio así llamado existía en el Pedregal de Santo Domingo, por lo que escribí a la dirección de correo indicada en su página de Facebook. Ni el

correo, ni la página indicaban el nombre de alguna persona a quien dirigirse, pero, en otras referencias, encontré que Fernando Díaz Enciso es su actual director. Se trata de aquel joven líder con el que se vinculó el equipo de La Casa del Museo a su llegada al Pedregal.

“La Escuelita” se autodefine como una casa de cultura independiente de gobiernos y partidos políticos, cuya misión es: “ser una opción en la zona de los Pedregales en artes y oficios”. Tuvo su origen en la Escuela Emiliano Zapata que, allá por 1971, buscaba: “luchar por la educación para adultos, asume la de los infantes, pues las calles eran ríos de niños sin escuelas.” (Díaz Enciso y Pobladores y fundadores, 2002: 95). Los jóvenes involucrados en su fundación eran estudiantes de la UNAM, entre ellos Fernando Díaz y Héctor García Percástegui, quienes impartieron las primeras clases a niños sentados sobre las piedras. Tiempo después, la organización de los colonos estableció el espacio mixto de la Unión de Colonos del Pedregal de Santo Domingo A. C., con aulas modestas para la escuela, la lechería, el comedor comunitario, la biblioteca, el consultorio médico. Este espacio alojó las primeras exposiciones y después el módulo de La Casa del Museo.



Ilustración 98. Sede de la Unión de Comité de Colonos, Escuela Emiliano Zapata y, eventualmente de La Casa del Museo.¹⁹⁹

¹⁹⁹ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_neg_00860.



Ilustración 99. Héctor García y Fernando Díaz. Por Coral Ordoñez.

La Escuela Emiliano Zapata²⁰⁰ no era una institución oficial del sistema educativo, por lo que fue mudando su vocación para ceder ese rol a las escuelas oficiales de la SEP, conforme se fueron instalando en el Pedregal. No obstante, se mantuvo como proyecto autogestivo, con un papel enfocado a las actividades culturales y a la educación no formal. Hacia 1995, los integrantes de la Unión construyeron el edificio actual para “La Escuelita” con fondos del Gobierno del Distrito Federal, en el terreno donado por “La Güera” y con trabajo de los vecinos en el formato de faenas.²⁰¹ Se trata de un proyecto de base comunitaria, y es tanta la importancia conferida por sus creadores, que orgullosamente, cuentan: “El gobierno del Distrito Federal retomó el proyecto de la Escuelita y montó la Fábrica de Artes y Oficios²⁰², en Iztapalapa, con mucho éxito” (Díaz y Pobladores y fundadores, 2002: 351). El edificio vigente esconde su origen humilde, hoy día es una construcción formal con tres pisos, cuenta con una biblioteca, librería, consultorio médico, comedor comunitario, dos pequeñas salas de exposiciones, aula de usos múltiples, taller de fotografía y grabado, un foro para actividades diversas y una terraza.

En las inmediaciones de “La Escuelita” podemos ver multitud de comercios de todo tipo, formales e informales, ubicada en una, de entre otras calles, que en el Pedregal de Santo Domingo son una colección de venta de toda clase de artículos y oferta de servicios: comida, antojitos, ropa, enseres para limpieza, tiendas con artículos para mascotas, lugares donde hacerte piercings o tatuajes, gimnasios. Para un visitante ajeno —sin antecedentes de cómo fueron los inicios de la colonia en 1971—, es muy difícil hacerse una idea de la transformación de aquellos pedregales agrestes, —de vegetación secundaria y fauna local—, en lo que ahora es una colonia popular en la Ciudad de México, aledaña a la Universidad Nacional Autónoma de México, en Ciudad Universitaria (CU). “Santocho” —como se le conoce popularmente—, está conformado por casas que no superan los dos o tres pisos de altura, esparcidas por las calles de traza caprichosa que siguen la ruta de aquellos caminos, abiertos con pico y pala, por los colonos. Su forma actual responde en gran medida a

²⁰⁰ Cuando refiero a la Escuela Emiliano Zapata se trata del proyecto educativo de los años setenta que se transformó después en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata. Por ello, para distinguir al proyecto actual lo refiero como “La Escuelita”

²⁰¹ Recientemente, con motivo del aniversario 48 de la fundación de la colonia, la Jornada publicó la nota: La Escuelita Emiliano Zapata, gran proyecto cultural de Santo Domingo.
<https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2019/09/01/la-escuelita-emiliano-zapata-gran-proyecto-cultural-de-santo-domingo-2624.html>

²⁰² Se trata de uno de los proyectos más exitosos para atender a poblaciones vulneradas en la Alcaldía de Iztapalapa, el Centro de Artes y Oficios, FARO de Oriente. Al respecto ver:
<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/recintos/faro-orient>

aquellas luchas y reivindicaciones, aunque transfigurada también por adecuaciones y cambios en el transcurso del tiempo.



Ilustración 100. Paso CU, camino al Pedregal de Santo Domingo desde la UNAM. Foto: Leticia Pérez.

Mapeando las prácticas de La Casa del Museo y sus efectos, ¿qué buscaba en el Pedregal? Si las investigaciones sobre la participación cultural aducen beneficios personales, grupales o sociales (Bollo, 2013; Matarasso, 1998; Scott, 2003), La Casa del Museo, ¿los generó?, ¿era factible rastrearlos en el largo plazo? De acuerdo con Matarasso (2007), para comprender el impacto de la participación cultural tenemos que averiguar posibilidades en lugar de garantías: no se trata de preguntar si la cultura y las artes lo tienen, sino cómo, por qué, de qué forma, en qué circunstancias y para qué. En mi búsqueda cualitativa no atribuí una relación causal, preferí pensar qué aportó La Casa del Museo al Pedregal en lugar de buscar lo que causó (Sheppard, 2000). Siguiendo el enfoque holístico, también fue pertinente preguntar qué dejó el Pedregal a ese proyecto y a sus integrantes.

Pues mira sería mucho aventurar, quererte decir qué significó para ellos porque creo que lo tendrías que saber de sí mismos. Yo puedo intuir que ellos fueron felices, de poder tener la oportunidad de manifestarse y de exhibir y exponer sus tradiciones que ellos traían, porque nosotros con ellos hacíamos pues cosas tan

cercanas en este momento como los altares de muertos, cada año lo hacíamos de acuerdo con una zona... ‘no, no ahora nos toca a nosotras a las de quién sabe dónde’ y entonces se hacía el altar de muertos como era en ese lugar. Entonces yo creo que para ellos significó una oportunidad para mostrar su región, de dónde venían, sus tradiciones, su idiosincrasia, su cultura local y compartirlo con sus chómpiras de su colonia. (CA, 15/09/17)

Mi primer encuentro con el maestro Fernando Díaz, director de “La Escuelita”, fue en su librería El Quijote. Sentados en medio de los estantes me contó brevemente sobre el origen de este centro cultural y del edificio actual. La galería “...tiene que ver con La Casa del Museo”, comentó. Debido a que las calles de Santo Domingo cambiaron de nombre, respecto a los datos señalados en el archivo del proyecto, desconocía el lugar exacto en donde se ubicó La Casa del Museo. Me carcomía la duda: pero ¿dónde estaba?, le pregunté “...ahí, donde ves el Foro dedicado a Amparo Ochoa, ahí”. Ahondé: ¿cómo empezó todo? Relató que tenían un “terreno y unos tejabanes. Coral y las muchachas nos plantearon la idea, trabajaron más de tres años”.



Ilustración 101. Foro Amparo Ochoa del Centro de Artes y Oficios La Escuelita de Emiliano Zapata. Fotografía Leticia Pérez.

En “La Escuelita” cada 1 y 2 de septiembre celebran el aniversario de la fundación de la colonia con un programa de actividades artísticas y culturales, funciones de danza, música, teatro, lectura de poesía con grupos locales, entre otras. Esto muestra que el hecho de que las personas no participen de las ofertas culturales institucionalizadas no significa que no tengan sus propias expresiones (Cfr. Barbieri, 2018). Fernando me sugirió visitar la colonia en esas fechas para conocer a más personas y localizar informantes: “...Aquí es la fiesta de los ateos, de la cultura, porque la fiesta religiosa ya fue, y ponen feria y cierran las calles, pero esta es la de la cultura; bueno, allá también hay cultura”, señaló.



Ilustración 102. Baile de los chineros en las calles de Santo Domingo. 2 de septiembre 2018. Foto: Leticia Pérez.

Mi segundo encuentro con la colonia fue en ocasión de esa celebración, el 2 de septiembre de 2017. En mi visita reencontré al joven abogado Jesús Sonseca con el que trabajé años antes, dirige el grupo *Capoeira do Bairro*. Sus padres son vecinos, parte de los colonos que invadieron, él también vive ahí y por eso inició el grupo “...qué mejor que aportar algo aquí en mi barrio”. Además, identifiqué a las mujeres adultas mayores del grupo *Amigas por siempre*, pues portaban una

camiseta con esa leyenda. Supe por Fernando que se trata de un colectivo de ayuda conformado en gran parte por pobladoras que llegaron durante la invasión. De dónde viene ese nombre, le pregunté a una de ellas: “se lo pusimos porque somos **amigas por siempre**”, enfatizó la frase “...celebramos los cumpleaños, nos cuidamos y nos acompañamos”.

A partir de entonces comencé a visitar “La Escuelita”. En la entrada del edificio siempre hay carteles y anuncios sobrepuestos con las actividades más próximas. La gente entra y sale del centro cultural como en su casa. Si nos sentamos un momento en el patio, vemos gran diversidad de personas: familias, adolescentes, señoras, señores, e incluso niños solos, indigentes que entran para usar al baño, perros y gatos que siempre encuentran comida. Por ahí andan Fernando, Yolanda y Julio, equipo de trabajo permanente; o Pepe el optometrista, doña Aurora a cargo del comedor comunitario y Martha, trabajadora social, fundadora y encargada de *Amigas por siempre*.

Martha Badillo fundó el grupo hace aproximadamente 18 años porque las adultas mayores “son uno de los grupos más vulnerables, muchas no tienen pensiones de jubilación, no cuentan con acceso al servicio médico, tienen problemas de movilidad y les aquejan diversas enfermedades” (MB, 06/06/19). *Amigas por siempre* está formado por alrededor de ochenta mujeres de edades variables, primordialmente de la tercera edad. De martes a jueves acuden a “La Escuelita” a sus “clases”, una combinación de baile, juegos, “bio danza”, Tai Chi, Chi Kun, charlas sobre el autocuidado, la independencia, la salud, las dificultades de la edad, entre otros temas.

Tuve oportunidad de participar en estas sesiones por varios meses y ser testigo del espacio de disfrute y convivencia que les brinda. Buscaba saber si alguna de ellas vivió en el Pedregal, en el tiempo de La Casa del Museo, y si participaron de sus actividades. Varias afirmaron que estuvieron en la invasión “se vivieron muchas cosas aquí”. Dos señoras conocieron y participaron en el proyecto “sí me acuerdo”. Otras expresaron que no vivieron en la colonia en esa época, no la conocieron o no la recuerdan. Las evocaciones que tienen de La Casa del Museo son vagas, otras experiencias más importantes y centrales ocupan su memoria. En sus relatos pesan las experiencias relacionadas con las luchas, las carencias y los problemas: “sufrimos mucho”; pero, también expresan satisfacción: “tenemos nuestra casa”. Aunque existan huellas de esos acontecimientos en sus mentes, estas no constituyen memorias en sí mismas, a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido (Jelin, 2002: 30).

Al igual que los agentes de la *producción cultural profesional* a quienes entrevisté, las dos señoras con quienes hablé temían que su “memoria” les traicionara y que lo que me contarían “no le sirva”. La señora Adelina evocó “...cuando vinieron unas chicas del museo a enseñarnos [a hacer] pasteles”. Esto coincide con las actividades de la exposición *Nutrición*, de la que no mencionó nada, pero sí sobre las clases de cocina “...yo el que aprendí [a hacer] fue el budín de bolillo, pastel de bolillo, de... ¡ya hasta se me olvidó! Bueno es un pan, pero de puro bolillo, bolillo con leche”. Actualmente, entre otras actividades, la señora Adelina prepara pasteles y los vende. Podemos ubicar estas declaraciones en el rubro de los efectos personales de la participación cultural: ayudar a construir nuevas habilidades y experiencia para el trabajo, contribuir al autoempleo de las personas (Matarasso, 1998).²⁰³ Alineados también con los propósitos de La Casa del Museo: proveer a los colonos de herramientas para mejorar sus vidas, combatir el desempleo y aprender oficios que les beneficiaran económicamente. Para Coral, el equipo no podía “crear una cooperativa o abrir un mercado. No le corresponde a un museo, pero sí le corresponde dar ideas”.²⁰⁴

Las señoras están organizadas. Los señores en este momento tienen un problema con la devaluación, su dinero no vale nada y tienen que alimentar a 8 niños. Entonces, de qué manera, entre todas ven los menús, cuáles son los más baratos y una serie de cosas que son de la vida diaria, que te van refrescando cosas que sabes y las aprovechas.²⁰⁵

El grado de involucramiento del equipo de trabajo en tareas de activismo social fue cambiando a lo largo del desarrollo del proyecto, aunque al inicio preveían una acción desde el museo hacia los participantes, los resultados fueron recíprocos. Como mencionó Miriam “...pensamos que íbamos a enseñar, pero fuimos a aprender” (MA, 20/07/17). Simon (2016), resalta que las acciones de las instituciones culturales no deben reducirse a un enfoque de satisfacción de necesidades, sino al reconocimiento de que las personas y las comunidades también cuentan con activos (*assets*) para brindar a los proyectos en una verdadera colaboración. El equipo de La Casa del Museo reconoció

²⁰³ De acuerdo con ese estudio realizado en Gran Bretaña, otras contribuciones de la participación en las artes (incluyendo la visita a museos) son: incrementar la confianza de las personas y el sentimiento de autovaloración, extender su involucramiento en las actividades sociales, darles formas de influencias en cómo son vistos por otros, estimular el interés y la confianza en las artes, proveer un foro para explorar los derechos individuales y las responsabilidades, contribuir al desarrollo educativo de los niños, incentivar a los adultos a tomar oportunidades educativas y de formación, ayudar a las personas a desarrollar una carrera en las artes.

²⁰⁴ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 2. 4 de enero de 1977

²⁰⁵ CASA DEL MUSEO. *Transcripción de investigaciones grabadas*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 39, documento 2. 4 de enero de 1977

este aspecto “...aprendimos mucho de la gente. Venimos con conocimientos, **pero ellos tienen mucha experiencia y su propio conocimiento**” (Cristina y Miriam citadas por Hauenschild, 1988).

Al mismo tiempo, con las acciones en Santo Domingo, el equipo seguía aspirando a formar públicos: “...modificar o revertir la composición de los visitantes al M. N. de A. y otros grandes museos (estratos sociales)”, aunque de manera agregada: “se busca la integración de la comunidad”.²⁰⁶ En este sentido, la señora Enedina evocó “...bueno yo fui una vez al Museo de Antropología, es la única vez que he ido —le voy a decir—, he pasado. Pero esa vez no nos cobraron nada, de nada. Nada más llevamos itacate para comer”. El equipo también aspiraba a “cambiar la imagen solemne de los museos tradicionales”,²⁰⁷ aspecto al que se refirió la señora Enedina al recordar su visita “...andaba, cómo se puede decir, una edecán enseñándonos todo, pero nosotros cuidamos a los niños que no tocan, porque ya ve que ahí... [ademán de regaño] y ya nos anduvo explicando”. Su comentario refleja el tipo de comportamiento sancionado que los museos imponen a sus visitantes. La Casa del Museo llevó a los colonos al MNA y viabilizó su acceso a ese espacio, pero, ya estando ahí, las restricciones y el ambiente pudieron generar barreras para disfrutar el paseo.

Por lo que respecta a la formación de públicos, las visitas al MNA no tuvieron efecto en las dos mujeres que entrevisté, ya que actualmente ninguna acude a museos regularmente. Ambas se encargan de actividades del hogar, cuidan de los nietos. En su tiempo libre ven la televisión y forman parte de *Amigas por siempre*, espacio que les brinda un lugar de esparcimiento muy cercano a sus casas, prácticamente gratuito —cooperan con diez pesos por sesión—, en este encuentran compañía y apoyo. Como parte de las actividades, el grupo organiza excursiones de un día a lugares dentro de la ciudad —ocasionalmente han incluido museos—, o viajes de más días a otros lugares en el país. Para Martha, la principal restricción para que ellas por su cuenta visiten museos es la movilidad, no pueden ir solas y “hasta tomar un taxi es difícil porque se mueven lento y los choferes se enfadan, porque usan bastón y les arruinan su coche.” (MB, 06/06/19)

Podríamos pensar que la distancia del Pedregal hacia ciertos espacios culturales no es un obstáculo, porque esta colonia está cercana a Ciudad Universitaria, en donde existe una oferta variada de museos y otros espacios culturales. También se encuentra a poca distancia del Museo Anahuacalli y de la zona de Coyoacán, caracterizada por una amplia oferta cultural. Aun así, la movilidad no

²⁰⁶ *Casa del Museo – Folleto. AHMNA*, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 3, foja 20.

²⁰⁷ *Casa del Museo – Folleto. AHMNA*, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 3, foja 20.

es fácil, dada la inexistencia de un transporte público adecuado para las personas mayores. Pero no solo los adultos son propensos a no salir del Pedregal. Existe una constante en los habitantes de colonias con grados de marginalidad medios a altos, quienes suelen llevar vidas endógenas a la actividad del barrio y pocas veces aventurarse fuera. El equipo de La Casa del Museo ubicó esta situación en los habitantes de la zona de Observatorio, lo constaté actualmente en algunas personas con quienes conversé en esa área, también es el caso de varias de las mujeres de *Amigas por siempre* y lo encontrado por Vasconcellos y da Silva (2018) en una favela de São Paulo (Ver 4.2.2).

Como vemos, estas personas enfrentan algunas de las barreras para visitar museos declaradas en la bibliografía sobre el tema: físicas, de acceso personal, de coste, de tiempo y horario, de interés personal y de comprensión (Varela, 2015). Para algunas puede tratarse de la falta de información sobre lo que un museo les puede ofrecer (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016) o, incluso, que estos espacios no las consideren como parte de su público implícito (Rosas Mantecón, 2019); y, por lo tanto, no diseñan actividades específicas para ofrecerles el tipo de actividades, actitudes, movimientos, disposiciones y gratificaciones que obtienen en espacios como el de *Amigas por siempre*.

Las investigaciones sobre los aportes de la participación cultural también destacan sus efectos grupales e incluso sociales (Bollo, 2013; Matarasso, 1998), entre éstos: reducir el aislamiento, desarrollar redes comunitarias de socialización, promover la tolerancia y contribuir a la resolución de conflictos, proveer un foro de entendimiento intercultural y para la amistad, ofrecer un espacio para la convivencia intergeneracional. En este sentido, me preguntaba si La Casa del Museo le aportó algo a la Escuela Emiliano Zapata, a sus agentes involucrados y a “La Escuelita” como su heredera.

El maestro Fernando comentó que en ese tiempo tenían muchas necesidades, entre otras “la cultura, conocer, jugar”. En su opinión, todas las actividades que les planteaban eran útiles, “la gente estaba de acuerdo, hacer exposiciones aquí, o ir a las pirámides, o ‘x’ cosa, la gente estaba muy puesta”. Esto “marcó a muchos muchachos, muchos niños, que la recuerdan, ahora jóvenes ya, o casados, recuerdan La Casa del Museo” (FDE, 29/05/19). Además, les aportó la forma “...de ver el arte, la antropología. Sí había muchas cosas en común, de ir al museo y de que ellos vinieran acá, imagínate, si nos trajeron aquí a los Siux, en vivo y a todo color”. La visita a la que se refiere de “los Siux” fue de gran impacto para varios agentes de la *participación cultural social*, el encuentro con personas de otra cultura dejó hondos recuerdos: “imagínate, que gente que ya dejé de ver —se

fueron al otro lado—, de repente, llegan y en la plática va saliendo, y cuando la Casa del Museo, que con los pieles rojas, ¿cuándo viste eso?” (FDE, 04/06/19), me dice sorprendido.

A pesar de que la relación con La Casa del Museo fue muy importante —según relató—, en el libro *Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo* no hay traza de La Casa del Museo, a excepción de la cronología en el final del libro que indica: “1973. Entra Fideurbe al Pedregal. Se impugna a la institución y se llega a acuerdos para regularizar la colonia. **Creamos** la casa del museo en Santo Domingo.” (Díaz Enciso y Pobladores y fundadores, 2002: 157). Desconozco los motivos por los que La Casa del Museo no forma parte de los relatos sobre el desarrollo del centro cultural, el maestro Fernando no tiende a mencionarla, a menos que se le pregunte directamente (Ver 4.2.2).

La otra indicación sobre La Casa del Museo está en un libro que también recoge testimonios de la fundación de la colonia, ilustrados con dibujos realizados por niños y padres que acudían a los talleres en “La Escuelita”. En esa publicación, Sixto Gerardo Sánchez Reyes alude al “Hexágono, llamado La Casa del Museo, [en donde] se montaban las primeras exposiciones ... **se llevaba el museo** a la comunidad con exposiciones, pláticas e intercambios y también la comunidad iba al Museo de Antropología, a las pirámides, etc.” (Díaz Enciso, 2009: 109). En un relato sobre su infancia, apunta que: “En la Escuelita Emiliano Zapata se realizaban varios eventos, venía gente extranjera a tomar películas y platicábamos con ellos” (2009: 110).

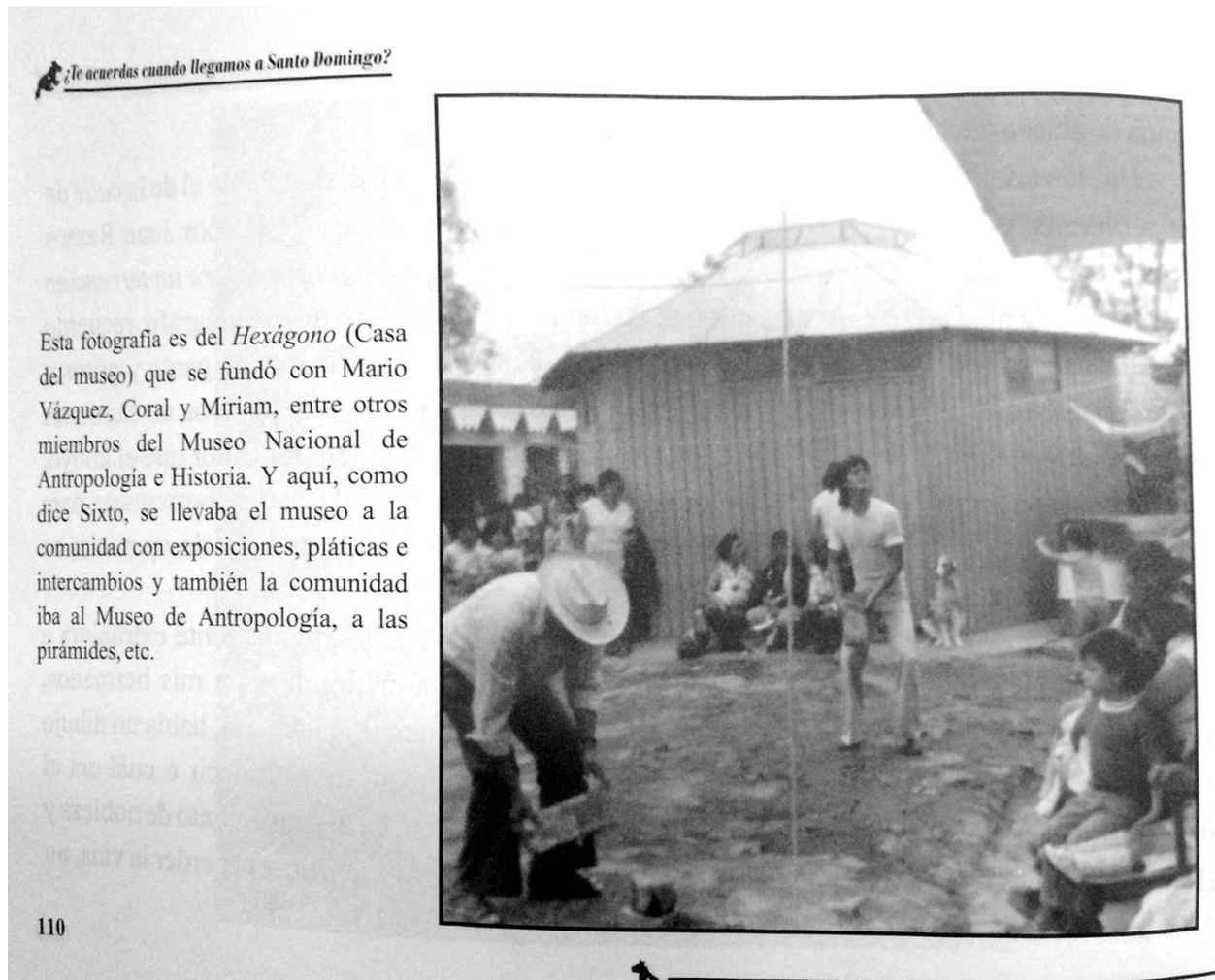


Ilustración 103. El "hexágono" (Casa del Museo). (Díaz Enciso, 2009: 110).

Resulta significativo que Sixto Sánchez incluyera este comentario y la foto, como parte de sus remembranzas de infancia en el Pedregal. De acuerdo con Fernando, él era una persona clave a quien entrevistar. El señor Sixto es habitante del Pedregal de Santo Domingo e hijo de fundadores. Llegó a la colonia siendo un niño y pronto se involucró en las actividades de La Casa del Museo cuando tenía alrededor de siete años.

Acudí a verlo en la sede de la cooperativa Ciclotaxis Aztecas del Bicentenario en las inmediaciones del metro Pino Suárez en el centro de la Ciudad de México. En esa cooperativa —de la cual es director—, trabajan alrededor de 120 personas. Ahí ha implementado un programa de visitas guiadas semanales a museos y espacios culturales del Centro Histórico desde 2017, debido a que La Casa del Museo le “invirtió el ánimo de repetirlo, entonces lo repito aquí en el trabajo” (SS, 11/06/19).

estamos en contacto en el Fideicomiso del Centro Histórico. Logramos que nos consiguieran las visitas guiadas, en los museos. Y sí, sí lo logré, entonces me da mucho gusto, esa idea yo la copié de lo que viví de niño. Es para que nosotros que trabajamos aquí en el centro histórico, pues, conozcamos el lugar de trabajo, y la riqueza que tenemos aquí. (SS, 11/06/19)

Esto nos trae de vuelta a los efectos individuales de la participación cultural. Las actividades de La Casa del Museo también pudieron influir en su decisión de estudiar escultura en La Esmeralda, carrera que no ejerce pero que sí le ha dado trabajo y satisfacciones. En nuestra charla me sorprendió la nitidez con la que construyó el relato sobre el proyecto aun sin que le mostrara las fotografías que vio después ¿Qué era La Casa del Museo?:

pues era un aula, un espacio diferente a todo lo que veíamos antes, era una aula que era diferente, hexagonal, sí, recuerdo, hexagonal, u octagonal, tenía una forma así, y era bonita, porque parecía un kiosco, y tenía sus ventanas, y ahí se hacían diferentes actividades, se presentaban exposiciones, se hacían ofrendas de día de muertos, las ofrendas eran de... suponiendo, ofrenda de Michoacán, y ponían todos sus detalles de las ofrendas de donde, lo que estaban representando, también alguna vez hicieron una exposición de cráneos, de la evolución del ser humano, estaban los cráneos del Homo Erectus, el Neandertal, el Cromagnon, entonces, eran los cráneos diferentes, porque llamaba la atención, pues ahí íbamos las personas a conocer, esa casa del museo. (SS, 11/06/19)

En las entrevistas con las agentes de la *producción cultural profesional* comenté acerca de mis visitas al Pedregal, puesto que también les interesaba saber qué había sucedido. Mario se mostró decepcionado de que el maestro Fernando “ni siquiera lo mencionó” (En el libro). Catalina comentó “me da muchísimo gusto saber que una semillita que haya sembrado La Casa del Museo siga”, (2/03/2018), Cristina expresó “qué maravilla, si se sembró alguna inquietud, pues con eso ya nos damos por bien pagadas” (CA, 19/06/19), mientras que Miriam opinó: “yo no creo que haya sido en vano este tipo de trabajo que se hizo” (25/02/19).

No pretendo atribuir causalmente el desarrollo de “La Escuelita” a La Casa del Museo. La *pervivencia* de su accionar obedece al encuentro de intereses y potencialidad entre el tiempo del desarrollo de la colonia, las necesidades y características de la población y el momento del proyecto, como apuntó Miriam “no creo que ninguna de nosotras pudiéramos decir, nosotras [la] creamos, ellos ya venían organizados, ellos hicieron esa invasión, organizados, ellos hacían un trabajo organizado, entonces llegamos nosotros a una población también ya sensibilizada, para ciertas cosas, tampoco nos podemos colgar esas medallas” (MA, 25/02/19). Sin la experiencia previa, evaluación y

reflexiones realizadas a partir de las tareas cotidianas del equipo de trabajo en Observatorio, no hubiera sido posible desplantar la segunda etapa, ni alcanzar los resultados que tuvieron al llevar la AC-ExM más lejos, actuando de manera que las fronteras entre la *participación cultural social* y la *producción cultural profesional* se difuminaron, generando una *comunidad de práctica* conjunta.

Para el maestro Fernando La Casa del Museo fue “una experiencia importante, y muy positiva para el barrio” porque se dio en un momento en que “teníamos todas las carencias”, también “ayudó mucho, a abrir una puerta al conocimiento” (4/06/19). Por su cuenta el señor Sixto piensa “...bueno el Maestro hacía actividades, pero esto las fortaleció”. Por lo que respecta a la finalización del proyecto Fernando mencionó “aquí acabó, las compañeras que estaban llevando el proyecto ya no podían venir, [tampoco] Margarito, y poco a poco se fue [ron]. Luego vino el cambio, vino la construcción de aquí [del nuevo edificio], vino el cambio y ya no se continuó”. Cuando el equipo de La Casa del Museo se fue “seguimos nosotros, ya no con las facilidades que teníamos antes, porque de tener autobuses y todo eso, ahora se alquilaban o se conseguían prestados, pero al decaer lo de la Casa del Museo ya no salimos, la situación se concentró aquí” (FDE, 04/06/19). Sixto, dijo sentirse “raro”, cuando la actividad se acabó “en sí, uno se encariña, bueno, en ese tiempo, yo me encariñaba con las cosas, y las sentía mías, yo era de ese espacio y el espacio era como mío” (SS, 11/06/19).

Pero más allá de estos testimonios, de lo ocurrido en el pasado, en mis diversas visitas a la Escuelita —particularmente a las celebraciones de la fundación de la colonia—, pude identificar otras *pervivencias*; es decir, la permanencia con vida de una cosa, a pesar del paso del tiempo, de los problemas o de las dificultades, casi imperceptibles. Las danzas y bailes escenificadas en las calles de la colonia remiten a aquellas actividades de extensión realizadas en conjunto (Ver ilustración 51), las modestas exposiciones con objetos sobre el piso recuerdan el estilo de la “museografía pobre” de las muestras en el aula, la “exhibición del mural Arcoíris de los niños” también evoca aquella primera actividad conjunta entre La Casa del Museo y los colonos, en asociación con los habitantes de la colonia Rubén Jaramillo de Morelos. En esos mismos murales, en los que se cuenta la historia de la colonia, las imágenes incluyen el relato de sus orígenes desde la erupción del Xitle y el poblamiento de Cuicuilco (Ver ilustración 80).



Ilustración 104. Murales sobre la historia de la colonia y detalle de una exposición con el mismo tema. Actividades realizadas en el marco de las celebraciones por la fundación de la colonia. Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, 2018. Fotos: Leticia Pérez

En línea con el enfoque holístico también quise saber si, en opinión del maestro Fernando, Santo Domingo le aportó algo al MNA “...pues es difícil, Santo Domingo es chiquito”. No obstante, para Miriam, el Pedregal fue un lugar idóneo “para impulsar el trabajo cultural que nosotros estábamos haciendo, que el aprendizaje [en las instituciones y su personal] se queda” (MA, 25/02/19). Para Mörsch (2015: 21) es muy tenue la línea que separa la colaboración activa de la instrumentalización de los participantes, pero existen formas de ocuparse de estas contradicciones desde posturas críticas, asumiendo que se trabaja en la ambigüedad y prestando atención para evitarla.

4.1.3 Identidades profesionales y trayectorias de aprendizaje

Adoptar un enfoque holístico para el análisis de la participación cultural me condujo a reconocer que los efectos de la *Acción Cultural Extramuros* no se dan solo en una vía: desde las instituciones hacia los “públicos”. Como he venido mostrando, estas actividades pueden dejar huellas en todos

sentidos, especialmente en las identidades personales y profesionales de los agentes de la *producción cultural profesional*. Podemos comprender este tipo de *resonancias* en el marco de las comunidades de práctica, las identidades y los aprendizajes que suscitan (Wenger, 2001).

Las entrevistas detonaron relatos sumamente personales, en los que se entrecruzan aspectos de las identidades socioculturales de él y las participantes, detalles sobre etapas de su vida, intereses y ocupación, pero también otros aspectos anecdóticos a los que no le conferían importancia, que se entretajan con sus trayectorias de vida y profesionales: cuentan quiénes eran al momento de incorporarse al proyecto, cómo fue su participación, las relaciones interpersonales entre los miembros del equipo, sus encuentros con los públicos y lo que pasó en sus vidas cuando se separaron del proyecto. Las entrevistas con apoyo de imagen les permitieron profundizar en aspectos que no recordaban o, incluso, encontrar “evidencias” para algunos de sus relatos previos, se refirieron a la ropa que vestían, recordaron episodios con humor, afecto y nostalgia.

Este proyecto contribuyó a formar sus identidades. A las integrantes mujeres las llevó a identificarse y ser identificadas en el MNA como “las chicas de La Casa del Museo” (CD, 2/03/18). Consideremos que el proyecto transcurrió en la década de los setenta, una época de profundos cambios sociales y culturales cuando las mujeres comenzaron a ocupar cada vez más los espacios profesionales que antes les eran vedados. En el museo nacional toda una nueva generación de profesionistas mujeres se incorporaba en diferentes puestos, como resultado de las reconfiguraciones sociales y económicas en el país, que contaba cada vez con más egresadas de las carreras universitarias. La antropología no fue una excepción (De la Peña, 2008).

¿Qué significó haber participado en un proyecto como La Casa del Museo para los y las agentes involucradas? Desafortunadamente la muerte de Coral en 2012 me impidió acceder a sus testimonios. En los relatos de las otras participantes siempre se refirieron a ella con cariño y admiración. Para ella este debió ser el proyecto más importante de su carrera profesional. Como coordinadora de La Casa del Museo tomó parte desde el inicio, fue figura central con sus conocimientos de arquitectura, urbanismo y sensibilidad por el arte, fue una líder capaz de convocar y reunir a su alrededor a las otras integrantes del equipo. Su salida fue uno de los motivos importantes para su finalización hacia 1979.

Coral dejó el proyecto y el país por motivos personales: el matrimonio y formar una familia. Aun cambiando su lugar residencia continuó en contacto con las otras integrantes —especialmente con Cristina—, con quien guardó una entrañable amistad (CA, 15/09/17). En Europa tuvo algunos trabajos, pero nunca de la envergadura de La Casa del Museo, incluso la difundió y la dio a conocer en Holanda (Ver 4.2.1), lugar donde residió hasta su muerte.

Lilia González tenía alrededor de 24 años cuando se incorporó a La Casa del Museo. Era una joven antropóloga muy entusiasta y comprometida. Formada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, tomó de sus maestros un interés por la antropología urbana y aplicada y la oportunidad de poner en práctica las enseñanzas de los novedosos postulados de la antropología urbana, surgidos en contrapropuesta al indigenismo postrevolucionario anquilosado operado por el INAH (De la Peña, 2008) “...para mí fue de las mejores experiencias que he tenido en mi vida” (LGG, 19/04/18). Su involucramiento desde las primeras etapas la llevó a apegarse a él, al grado de guardar sentimientos encontrados por no ser reconocida en los recuentos del proyecto y haber sido invisibilizada. Al igual que con Coral, los motivos personales y de género pesaron en las decisiones que tomó, después de haberse casado y con un embarazo de alto riesgo, optó por renunciar al proyecto y cuidar la gestación de su primer hijo a inicios de 1975. Después se incorporó como docente a una de las universidades públicas de la Ciudad de México, ahí impartió clases en la licenciatura de sociología. Actualmente sigue activa dando cursos aun cuando ya está jubilada.

Aunque su tiempo de incorporación en el proyecto fue breve, Karin Wriedt dice que, “...sí marcó mi vida, y sigue presente, aunque no sé exactamente, la sala, el museo (MNA), [no tanto como para] replicarlo, sino que introyectamos todos los que estuvimos ahí, toda una parte de identidad, y que en mi caso pues sí lo expreso en mis clases de la Facultad de Psicología”. Para ella, este breve paso por La Casa del Museo, se intercaló con su experiencia como guía en el museo y el contacto que tuvo con Mario Vázquez quien “... sí ha sido una persona, junto con este trabajo —primero en las guías y sobre todo este proyecto—, que seguramente es una de las cosas que me han marcado en mi vida” (KW, 18/04/18).

Miriam Arroyo se incorporó a La Casa del Museo por recomendación de Lilia hacia finales de 1974. Este trabajo se cruzó en su trayectoria personal ya siendo madre, incluso, rechazó una oferta de trabajo anterior en el MNA, para dar prioridad a sus embarazos y a pasar tiempo con sus hijos en sus primeros años (MA, 18/07/17). Con estudios de educadora, llegó porque se requería alguien

con experiencia para trabajar con los niños, fue una de las integrantes que permaneció por más tiempo y en quien más marcó su futuro profesional. De inicio “ya lo traía” —se refiere a una sensibilidad por lo social—, porque empezó “con esa ideología... mi visión social siempre estuvo presente, mi interés en trabajar con la gente también... ahí me fui formando y fui buscando, la especialidad que hice fue en la coordinación de grupos” (MA, 25/02/19). Dedicó su vida a este trabajo, primero en La Casa del Museo, luego en el PRODEFEM. Al dejar sus puestos como servidora pública fue gestora cultural independiente, actualmente trabaja en una asociación civil como voluntaria promoviendo proyectos de participación cultural social.

Cristina Antúnez tuvo una larga trayectoria en la administración cultural, antes y después de La Casa del Museo, a la que pidió incorporarse por interés propio. A pesar de reiterar que se trató de un proyecto muy importante en su vida, en nuestras entrevistas restaba relevancia a su papel. La admiración, amistad y respeto que tiene por Mario la llevan a atribuirle gran parte del crédito y a minimizar su contribución. No obstante, señala “fue un parteaguas en la vida del antes y el después, de La Casa del Museo” y “hay otras muchas cosas que las traigo en la piel, sí porque te digo fueron como tatuajes... el haber tenido esa oportunidad” (CA, 15/09/17). Cristina también permaneció en el proyecto casi hasta su finalización, después ocupó otros puestos en la administración pública. Actualmente está jubilada pero activa trabajando en proyectos personales.

En cuanto a Catalina Denman, su colaboración con La Casa del Museo duró menos, en comparación con la de Coral, Miriam y Cristina. El proyecto le ayudó a afianzar los intereses que siempre tuvo en torno al tema de salud “desde que me formé como antropóloga” (CD, 2/03/18). No se desempeñó en el área de museos ni antes ni después, pero este proyecto favoreció su *capital cultural*, estableciendo redes profesionales que le sirvieron más adelante. Trabajando temas de salud en las actividades y exposiciones de La Casa del Museo, conoció a personas clave en su desarrollo, adquirió una perspectiva social que “...es una línea permanente, como un compromiso permanente en mi trabajo de profesionista...” (CD, 2/03/18). La *pervivencia* de La Casa del Museo llega hasta la actualidad, como rectora del Colegio de Sonora (2003-2008): “Debí hacer más trabajo de vinculación o extensión. En general, todas nos formamos en ese proyecto, fue un proyecto de mucha formación”. Aunque los temas de salud “la jalaban”, ve a los “hijos [de La Casa del Museo] por todos lados en el trabajo que yo misma sigo haciendo”, incluso piensa que al jubilarse se va “...a poner a trabajar un proyecto de La Casa del Museo acá en Sonora... creo que da para mucho,

pero definitivamente sería con una Gaviota [el sistema modular para llevar exposiciones portátiles] que traería amarrada a mi carro.” (CD, 2/03/18)

El profesor normalista Margarito Mancilla fue el único miembro masculino del equipo principal además de Mario, su papel fue importante al colaborar con las “chicas”. Se incorporó en una fecha no determinada durante la primera etapa y también permaneció hasta el final. Sus tareas estaban enfocadas a la promoción, a las actividades y talleres para los niños “hacía de todo, talleres, excursiones, concursos, todo todos los elementos que puede hacer un profesor para hacer animación” (MV, 03/07/19). De acuerdo con Glenda Cabrera (educadora del MNA, comunicación personal, 30/07/20), en sus trabajos en el Departamento de servicios educativos del MNA, difundió el trabajo de La Casa del Museo con sus compañeras.

En cuanto a Mario, como mostré en apartados anteriores, fue quien propuso la idea y quien la viabilizó gracias al puesto que ocupaba en el MNA, a su cercanía con el director del Instituto y con otras personalidades de intereses afines, un grupo surgido en la ENAH (Zorrilla Ornelas, 2017). Sin embargo, La Casa del Museo no ocupó un lugar central en su identidad ni en su memoria episódica. Por ejemplo, a pregunta expresa sobre cómo era un día cotidiano en La Casa del Museo, respondió: “No lo sé, porque no fue un proyecto tan específico y único. Yo tenía muchas cosas que hacer, tenía las exposiciones, tenía este museo encima [el MNA]. La Casa del Museo era una de las actividades” (MVR, 19/10/17). No era su actividad principal, como sí lo fue para las demás integrantes.

En este cruce de trayectorias, La Casa del Museo trascendió el espacio laboral para extender sus lazos hacia el espacio personal, dejando una profunda huella en la vida de estas mujeres y no así en la de Mario, ¿cómo explicar esta situación? En la *comunidad de práctica*, los relatos de participación de Lilia, Miriam, Catalina y Cristina muestran copiosos detalles de una *empresa conjunta*: el proyecto en sí mismo, los ajustes y evolución que fue presentando y las tareas efectuadas en el día a día; un *compromiso mutuo*: realizar el trabajo en un equipo en el que “todos hacemos de todo, aprendemos y enseñamos”,²⁰⁸ y un *reportorio compartido*: entre otras cosas, planteando conceptos clave como el de *museo comunitario* de gran influencia en el futuro desarrollo de estrategias participativas de gestión del patrimonio. En estas comunidades, existe una profunda conexión entre identidad y práctica. Desarrollar una práctica exige la formación de una comunidad cuyos miembros puedan

²⁰⁸ *Bitácora de La Casa del Museo*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, Expediente 54, documento 1, foja 52.

comprometerse mutuamente, y con ello reconocerse como participantes; construir una identidad consiste en negociar los significados de nuestra experiencia de afiliación a comunidades sociales (Wenger, 2001: 187). Los aportes de Wenger me permitieron entender cómo es que la participación de las entrevistadas configuró de tal manera sus identidades al grado de señalar a La Casa del Museo como un punto de inflexión en sus vidas.

Ahora bien, las comunidades de práctica se pueden mirar desde dos ángulos a partir de “imágenes especulares la una de la otra” (Wenger, 2001: 188). De un lado está la práctica con sus dimensiones de significado, comunidad, aprendizaje, límites y localidades; del otro está la identidad con categorías semejantes que se traducen en experiencias negociadas, afiliación a las comunidades, trayectorias de aprendizaje, nexos de multifiliación y relaciones entre lo local y lo global. En el análisis conducido fue posible ubicar algunos de estos componentes.

La identidad es un proceso de continua progresión que enhebra formas sucesivas de participación, en el que cruzan las trayectorias de aprendizaje de muchas personas, las cuales pueden clasificarse como: periféricas, entrantes, de miembros, limitantes y salientes (Wenger, 2001: 197). No se trata de un proceso fijo ni lineal, sino de entradas, salidas y cambios de perspectivas. Para 1972, año de inicio del proyecto, la identidad de Mario ya estaba conformada alrededor de su yo “museógrafo” (Bedolla Giles y Félix y Valenzuela, 2014). En aquel entonces su trayectoria era la de un reconocido y consolidado profesional en esta área, había participado en numerosos proyectos, entre ellos la apertura del afamado MNA en la Ciudad de México (1964). Para Mario cada oportunidad de implicarse en proyectos reforzó ese aspecto de su identidad profesional. En nuestras primeras charlas veía con escepticismo que La Casa del Museo pudiera ser materia para una investigación formal, o que el proyecto tuviera alguna relevancia, más allá de ser un experimento y un proyecto “bonito”, hecho con “entusiasmo [que] cuando se acabó, no lloré” (MVR, 19/10/17). No obstante, a lo largo de las entrevistas, y sobre todo al revisar las fotografías, lo revaloró.

De esta forma, para Mario el proyecto no tuvo un efecto tan importante. Su trayectoria, inicialmente configurada como la de un miembro pleno (Wenger, 2001, 193), fue cada vez más periférica al núcleo de la *comunidad de práctica*. Al inicio como su artífice, luego como la persona a quien consultaban diariamente las decisiones, —ya que en su despacho de jefe de la sección de museografía alojó las “oficinas” de La Casa del Museo—; después, cuando fue subdirector del museo, ya no le fue posible mantenerse tan cerca, pero continuó implicado con varios aspectos de la museografía. De este aspecto

guarda recuerdos nítidos: los objetos utilizados, cuál fue su fuente, sus características, los errores cometidos: “¡Ah un maniquí con un quexquemetl! Mira qué mentirosos, el paño de misa no lo portaban así, nos equivocamos, debe ser doblado y así asentado no en forma de cucurucho, se llama paño de misa” (MVR, 3/07/19), comentó al mirar una de las imágenes de la primera exposición en Observatorio. Otro aspecto que refuerza esta interpretación es la ya mencionada omisión en su curriculum de su participación en la Conferencia General de Grenoble, en la *Mesa Redonda* y en La Casa del Museo, hecho al que no le encontraba explicación. Las otras participantes del proyecto, como hemos visto, fueron miembros plenos.

Siguiendo a Wenger (2001), en la conformación de las comunidades de práctica, la identidad se negocia a diario por la superposición de capas y capas de participación y *cosificación* por medio de las cuales nuestras experiencias y su interpretación social se conforman mutuamente. Mientras que la participación funciona para describir la experiencia social de vivir en el mundo, desde el punto de vista de la afiliación a comunidades sociales, la *cosificación* se remite al proceso de dar forma a la experiencia produciendo “objetos” que plasman esa experiencia en una cosa (Wenger, 2001: 88). Ambas acciones se unen mediante la negociación de significados para ubicar quiénes somos y estas negociaciones no están libres de conflictos, nos dice el autor.

Los estudios de género han develado los fuertes mecanismos simbólicos y de poder que a lo largo de la historia han colocado a lo femenino en una posición subordinada a lo masculino, situación no ajena en el campo de los museos (Prados Torreira y López Ruiz, 2017). Esta situación se denotó en la forma en la que diversos agentes involucrados en el proyecto refieren el trabajo de “las muchachas”. Esta alusión se encuentra en varios recuentos de Mario, a veces en los propios relatos de las mujeres participantes e incluso cuando otros colaboradores se refirieron a ellas. Como me dijo el maestro Fernando: “claro que me acuerdo, del **antropólogo** y las **muchachas**” (FDE, 15/08/17) o el señor Sixto: “la manejaban unas **señoritas** del Museo de Antropología... cada que llegaban las señoritas, [decíamos] ahí vienen las señoritas del museo, y ahí íbamos como en caravanita atrás de ellas” (SS, 11/06/19). El trabajo invisibilizado del equipo femenino —o al menos no plenamente reconocido—, no solo se deriva de las fuentes del “núcleo duro” y de las percepciones de otros agentes, también es un hecho al que contribuyeron en mayor o menor medida

las involucradas, que en varias ocasiones inhibieron su papel protagónico o lo matizaron.²⁰⁹ A veces, solo después de transcurrido algún tiempo en la entrevista o en sesiones posteriores afloraron recuentos que las colocaban en el centro de la acción.

El lenguaje que usamos es de carácter patriarcal y sirve a sus intereses, está presente y forma parte de nuestros esquemas cotidianos sin que lo lleguemos a percibir (Pardo Fernández, 1992: 202). En español, la norma para referir a la tercera persona del plural indica usar el masculino, no importa la diversidad de géneros que estén incluidos en lo que se alude. En la historia se utiliza el masculino generalizador, que encubre realidades femeninas de importancia y distorsiona la realidad histórica, al ampliar realizaciones, logros o actividades femeninas al género masculino (1992: 202). Por ejemplo, el documental grabado sobre La Casa del Museo inicia con una escena en la que Vázquez conversa con Zenteno y con De la Peña para mostrar el planteamiento del proyecto, se trata de figuras centrales desde donde parte todo, en el diálogo se escucha “el equipo [debía estar] formado por gente de diversos intereses y disciplinas como economistas, antropólogos, sociólogos, desde luego, la parte museográfica” (Ver Anexo 4), pero en las imágenes observamos a Coral, Lilia y Karin realizando las tareas de diseño, investigación y operación del espacio.

En otro documento se argumenta el estado de los museos en aquella época: “Entre los museólogos, museógrafos y otros especialistas priva en la actualidad la opinión de que los museos no cumplen con sus funciones de manera adecuada...”,²¹⁰ nuevamente dando protagonismo al género masculino. Este sesgo no está presente únicamente en las formalidades del español escrito y la norma “correcta”, también lo observamos en el lenguaje de las involucradas: en la mayoría de las ocasiones, aun refiriéndose a ellas como un colectivo integrado exclusivamente de mujeres o siendo mayoría —con un solo integrante masculino en campo—, lo hacen con el pronombre “nosotros”. Aunque han pasado los años y la sociedad es cada vez más consciente de estos sesgos, encontré el mismo uso del lenguaje en las sesiones de las *Amigas por siempre*.

Cuando Mario reclutó a este equipo, mayoritariamente conformado por mujeres y depositó su confianza en ellas, ninguna contaba con una idea clara de qué clase de proyecto desarrollarían. Con sus actividades cotidianas lo dotaron de forma y contenido negociando significados en la

²⁰⁹ Como ejemplo se encuentra el artículo de Cristina Antúnez (2014) titulado *Al admirado y muy querido Mario Vázquez en su Casa del Museo: Lugar sagrado de las diosas de la memoria*.

²¹⁰ *Libreta de taquigrafía*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 4, documento 1, foja 1 (ca. 1975).

interacción entre participación y *cosificación*. Sus acciones se “cosificaron” en objetos rastreables que quedan como vestigios de aquella actividad pasada, y nos indican el papel central que tuvieron: los módulos —y su participación en la instalación de la segunda sede—, la bitácora, las exposiciones —plasmadas en documentos y fotografías—, los métodos de promoción, la “gaviota”, las investigaciones, las fotografías tomadas y los documentos producidos, todo ello con un carácter experimental de constante ajuste y reconfiguración: “nosotros trabajamos prueba y error, ¿no? Porque era un proyecto que tenía que estar avanzando y deteniéndose según las necesidades que el proyecto le fueran dando...” (CA, 15/09/17).

Aunque la participación de figuras como Mario Vázquez, Guillermo Bonfil y los otros asesores fue clave para dar origen y viabilizar La Casa del Museo, a esta también la definieron sus participantes femeninas conforme la fueron configurando a través de sus jornadas de trabajo, experimentación y ajustes. Fue la respuesta negociada a su situación, les pertenecía a pesar de todas las fuerzas e influencias que escapaban a su control: bajo presupuesto y recortes, alejamiento de Mario, falta de empatía en el MNA, entre otras. De esta manera, La Casa del Museo pervive hoy hasta en las paredes de sus casas: “Lilia, que te recuerde esta flor para que nunca te marchites”, señala la dedicatoria en una acuarela que le regaló José Luis Martínez Diez —otro de los miembros del equipo—, “la tengo puesta, incluso en mi casa” (LG, (19/04/18).

4.2 Ecos

Los *ecos* son la repercusión o efecto que continua tras la desaparición de la causa. Se considera su acepción más común, más allá del fenómeno de repetición del sonido (Kent Trejo, 2016). Durante el mapeo de las prácticas de La Casa del Museo encontré varios *ecos* presentes en ciertos pensamientos y prácticas museológicas actuales. Los efectos que continuaron tras su desaparición son menos directos que las *pervivencias*, porque los agentes involucrados tuvieron un contacto de menor intensidad con el proyecto o, incluso, sus conexiones fueron indirectas, pero de una u otra forma les suscitó vibraciones. Resulta complicado separar las ideas que sustentan la práctica de las actividades mismas. No obstante, en este apartado presento los *ecos* detonados por La Casa del Museo, primero desde un nivel más conceptual; y después, en otro que muestra casos concretos de proyectos o programas efectuados por su influencia en distintas coordenadas geográficas y temporales.

4.2.1 Influencias en el pensamiento museológico

La Casa del Museo tuvo *ecos* y dejó huellas en el pensamiento museológico de la segunda mitad del siglo XX que son innegables. Diferentes artículos a nivel internacional que refieren a la Nueva Museología Latinoamericana, a los cambios en la concepción de la institución museo, hacia una versión social, y a la incorporación de estrategias participativas, otorgan un lugar importante a Mario Vázquez, o señalan al proyecto como uno de los puntos de partida de este movimiento (Brulon, 2015; Mairesse, 2010; Varine-Bohan de, 2008). A este conocimiento contribuyó la amplia promoción del proyecto en foros internacionales y los contactos del equipo con diversas redes de socialización que potenciaron la difusión de sus ideas. No obstante, como señalé antes, muchas de estas alusiones no pasan de una mención, sin ahondar en la complejidad del proyecto, sus características y agentes involucradas.

En la escena internacional el proyecto adquirió fama, antes que nada, por haber sido el único ejemplo llevado a la práctica de un *museo integral* (o integrado), como se propuso en la *Mesa Redonda* de Santiago de Chile; luego, por las múltiples presentaciones en distintos foros académicos internacionales. Primero en el XLI Congreso de Americanistas (González García, 1974), en donde los asistentes tuvieron ocasión de ver el documental y asistir a la sede en Observatorio; segundo, en la X Conferencia General del ICOM (Copenhague, 1974), en donde causó gran revuelo como experimento, a la par del Programa de Museos Escolares y Locales (Rico Mansard y Sánchez Mora, 2000). Las ponencias de ambos ejemplos fueron publicadas en lengua inglesa en la revista *Museum* (Larrauri, 1975b; Ordoñez García, 1975)²¹¹, distribuida a todos los miembros individuales e institucionales del ICOM. Tercero, en la XI Conferencia General en Leningrado (1977), cuando el equipo presentó sustanciales avances y resultados de su accionar en Observatorio y en Santo Domingo; y cuarto, en la XII Conferencia General, realizada en la Ciudad de México (1980).

²¹¹ Como señala Brulon (2019), en su análisis de la museología en América Latina, son muchos más los autores de esta región que leen a los europeos o anglosajones, que al revés. La difusión de las ideas de la región está restringida por la desigualdad en el acceso a los viajes a conferencias internacionales y la posibilidad de hablar o no esos idiomas. La situación ha cambiado parcialmente, gracias a la producción en comités regionales como el ICOFOM LAM (específico de la región), encargado de los temas teóricos de la museología. La Casa del Museo trascendió a la escena internacional al ser de los pocos ejemplos difundidos —aun escasamente— en artículos escritos en inglés y en los foros internacionales del ICOM.

Otro factor que influyó para la amplia difusión internacional del proyecto, *a posteriori*, fue la conformación del Movimiento Internacional de la Nueva Museología (MINOM) en 1983, al cual Miriam se adhirió. Sus actividades le valieron la invitación a varios eventos en donde dio a conocer las tareas realizadas:

A nosotros nos llamó la Asociación Americana de Museos. Yo fui a presentar La Casa del Museo a Pima College; fíjate que las docentes, las mujeres querían saber cómo se había hecho La Casa del Museo. Tenían interés en hacer algo semejante, y la universidad de Quebec en Montreal, que fue la que nos reunió a todos los que habíamos hecho experimentación a partir del 71... Entonces fue la universidad, el área de museología la que nos reunió a todos, y ahí: ¿qué fue lo que se llevó? Casa del Museo. (MA, 27/06/19)

Contrariamente, en la escena nacional su difusión estuvo poco sistematizada. No publicaron ningún artículo en español que aludiera al proyecto, hasta que lo incluyeron explícitamente en la memoria del DESEMEC, como antecedente del PRODEFEM (Ver 4.1.1). Después lo mencionaron en artículos tardíos de corte divulgativo (Antúnez, 1997; Arroyo, 1993, 2007). Tanto es así, que varias personas del campo de los museos en México, con las que conversé a lo largo del desarrollo de esta investigación, no saben de la existencia del proyecto o tienen ideas vagas basadas en el “núcleo duro”. A este desconocimiento y falta de reconocimiento, a decir de mis entrevistadas, también contribuyeron otras cuestiones: el poco interés de los curadores y demás personal del MNA, pero también, desde una postura autocrítica, mencionaron que ellas no fueron lo suficientemente hábiles para posicionarlo, lo que le valió el mote de “La Casa de Mario Vázquez” o “el juguete de Mario Vázquez”. Podemos pensar que las arduas tareas del trabajo con la comunidad y su involucramiento no dieron tregua para la escritura y la difusión.

A su desconocimiento nacional, debemos aunar que la experiencia del proyecto quedó plasmada en informes administrativos internos no difundidos, que corrieron suertes diferenciales en la burocracia interna del INAH, como pudieron ser: la dispersión de documentos en el archivo histórico institucional, los archivos administrativos de las distintas áreas involucradas, los documentos, copias u originales en manos de los miembros del equipo de trabajo, el descarte o pérdida

y la no transferencia del archivo del proyecto al Archivo Histórico del MNA, el cual quedó encapsulado en el armario de la sección de museografía por todos estos años.²¹²

En mi búsqueda de *resonancias* que trascendieran las nociones de resultado o impacto, encontré otros *ecos*. Se trata de tres episodios de distintos tiempos y escenarios de la museología internacional conectados entre sí y con La Casa del Museo: 1) la publicación del libro *Museums for the 1980s. A survey of world trends* (Hudson, 1977), 2) el intento por incorporar las ideas de museos de base comunitaria en los Países Bajos en los años ochenta y 3) la conferencia que impartió Peter Van Mensch en la Ciudad de México en 2016.

En la introducción *Museums for the 1980s. A survey of world trends*, Hudson (1977) compiló las tendencias recientes en museos para su tiempo, con el fin de ilustrar los cambios suscitados en el campo tras la revolución cultural y social de los años sesentas. En ese recuento, La Casa del Museo ocupó un importante lugar como ejemplo del *Museo Integral*, la portada del libro muestra su imagen a la par de otros proyectos relevantes. De acuerdo con Van Mensch (Comunicación personal, 25/03/2020), en Europa conocieron el proyecto a partir de esta publicación, él mismo la tomó como texto obligatorio para sus alumnos cuando se integró como profesor titular del posgrado en museología de la Reinwardt Academy. Van Mensch visitó la Ciudad de México en 2016 para impartir una conferencia en el MNA:

Muchos de ustedes recordarán la importancia que se le dio al proyecto del Museo [La Casa del Museo] en 1977, tal vez algunos de ustedes tienen trabajos o historias anecdóticas de los trabajos en este museo. Durante muchos años este fue un libro de texto para estudiantes en Ámsterdam y fue un privilegio descubrir que de hecho Ordoñez estaba viviendo en nuestra época y que quería hablar de sus experiencias del proyecto Casa–Museo. Inspirado por esto, uno de mis estudiantes viajó a México para

²¹² Por ejemplo, en la Colección La Casa del Museo no se encuentra un amplio informe sobre el que tengo referencia solo por un fragmento de papel reciclado entremetido en otro expediente. Ahí se listan los anexos que contenía el documento: “a) estudio previo en el Museo Nacional de Antropología, b) síntesis de la investigación socio-económica de la primera experiencia en la Zona de Observatorio en la ciudad de México, c) la evaluación sobre los alcances de La Casa del Museo en la Zona de Observatorio, d) la síntesis: perspectivas inmediatas del programa La Casa del Museo. Experiencias en el Pedregal de Santo Domingo, e) Historia gráfica de La Casa del Museo. (Bitácora). No se anexa” Afortunadamente esta última no se incluyó, por lo que se refiere a los documentos a) y b) que tampoco están en el archivo, al menos Lilia guardó una copia.

estudiar el movimiento de museos comunitarios y se convirtió en director de los museos comunitarios en los Países Bajos.²¹³

Yo no asistí, pero Mario me indicó esa pista: “...Hace poco hablaron aquí [en el MNA] de los Museos líquidos y mostraron como ejemplo a La Casa del Museo”. Van Mensch no solo se enteró de La Casa del Museo por el libro aludido, también conoció a Coral y la invitó a presentar el proyecto en las clases de la Reinwardt.²¹⁴ Uno de los alumnos, Hans Looijen —actual director de Museum Het Dolhuys—, se interesó por el tema, visitó México y escribió su disertación al respecto. Para Van Mensch, aunque las ideas de un museo social surgieron, y se dieron a conocer desde América Latina desde los años setenta, en Europa oeste fue más difundida la versión de la Nueva Museología británica de los años ochentas (Vergo, 1989). Aún así, Brown y Mairesse (2018) resaltan la influencia de las propuestas latinoamericanas en el pensamiento anquilosado de los museos tradicionales europeos cuando, desde mediados del siglo XX, hubo una interesante relación entre los museólogos de ambas regiones.

Otro *eco* en el pensamiento museológico internacional se relaciona con el museólogo canadiense Duncan Cameron, calificado como uno de los más influyentes en el pensamiento de la museología social (Brown y Mairesse, 2018). En 1969 Mario le confesó que “sus sueños compartidos por un nuevo museo no se habían hecho realidad”. En 1973, Cameron volvió a México como representante de su país para las celebraciones del décimo aniversario del MNA. Según relata, en medio de las reuniones, cocteles y de las diversas actividades de los festejos, Mario se le aproximó y le dijo “hoy vamos a ir a un *tour* sorpresa”: lo llevó a La Casa del Museo en Observatorio. En su recuento, Cameron describe su viaje desde el MNA a la zona de Tacubaya recordando lo que le dijo Mario en el camino y el profundo impacto que le causó: “el museo [MNA] no trabajaba como supuestamente lo debía hacer: para los mexicanos reales, para la gente del país y tampoco para los niños... se construyó para un propósito que nunca podrá cumplir, olvidamos que los pisos de mármol

²¹³ Transcripción a partir del video, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gDZmSac6yPs> Peter Van Mensch. *Demolishing the museum walls: towards a 'liquid museum'*, Tercer Congreso Internacional El Patrimonio Cultural y las Nuevas Tecnologías. Herramientas y Lenguajes para Museos. Ciudad de México, octubre 2016.

²¹⁴ Después de la presentación de Peter Van Mensch en México quedé intrigada sobre su relación con Coral. Le escribí para preguntarle. La conoció por casualidad en Leiden porque sus hijos coincidieron en el colegio entre 1982-1985. De ahí derivó la invitación que le hizo, pero “nunca desarrollaron una relación personal”. Coral dejó de vivir en esa ciudad y no la volvió a ver.

son muy fríos para los pies pequeños y descalzos [de los niños pobres]” (Cameron, 1993: 159).²¹⁵ Al llegar y visitar el sitio los efectos fueron mayores:

Miré hacia abajo al piso de tierra apisonada y vi mis zapatos negros cuidadosamente pulidos, cubiertos —pero solo ligeramente—, con una capa de polvo café que pronto se quitaría. Las imágenes de los pisos de mármol, los pies descalzos y pequeños y mis propios zapatos negros pulidos se han quedado conmigo. Creo que fue esa tarde en los barrios de la Ciudad de México que empecé a explorarme a mí mismo, y a mi mundo, de nuevas maneras. Comencé a entender cómo estoy inevitablemente incrustado en la matriz multidimensional de mi propia cultura; cómo mi realidad, mi realidad singular, no era sino la suma de los constructos sociales de mi cultura. Qué arrogante fue creer que yo podría escapar de mis límites culturales, y, por lo tanto, de mi propia realidad, para armonizar con las vibraciones de los mundos de otros. (1993: 161)²¹⁶

Esta y otras experiencias lo llevaron a reflexionar sobre los museos en las culturas no europeas. En su opinión, debían ser creados desde cero, fuera de la filosofía anacrónica y culturalmente específica de los museos de esa región, tal como los conocemos. El artículo en el cual narra su experiencia se titula precisamente *Marble floors are cold for small, bare feet*, aludiendo al dicho de Mario.

²¹⁵ 'The National Museum could not work the way it was supposed to—not for real Mexicans, not for the country people and certainly not for the children... But it was built for a purpose it could never achieve. We forgot that marble floors are cold for small, bare feet.'

²¹⁶ I looked down at the packed-earth floor of the compound and saw my carefully polished black shoes covered, but only lightly, with a film of brown dust that would soon blow away. The images of marble floors, small, bare feet and my own polished black shoes have stayed with me. I believe it was on that evening in the barrios that I began to explore myself and my world in new ways. I began to understand how inextricably I was enmeshed in the multi-dimensional matrix of my own culture; how my reality, my singular reality, was but the sum of the social constructs of my culture. How arrogant it had been to believe that I could step outside my cultural boundaries, ergo outside of my own reality, there to resonate with the vibrations of the world of others.



Ilustración 105. Niños en la explanada de La Casa del Museo. Etapa Observatorio.²¹⁷

En este panorama no debemos restar importancia a la cercanía de Mario con personalidades y agentes culturales de la importancia de Cameron, Henri Rivière²¹⁸ y Hugues de Varine–Bohan, quienes conocieron el proyecto de primera mano y se encargaron de comentarlo y difundirlo en muchos escenarios y contextos. En algunos países, como Brasil, se reconoce explícitamente el desarrollo de varias tentativas inspiradas en el modelo mexicano (Oliveira, 2015: 23).

En los años que mediaron entre la puesta en marcha de La Casa del Museo y la actualidad, es posible observar una proliferación de fuentes que la refieren —sobre todo en las dos décadas más recientes—, muchas de ellas asimilándola al estudio de los museos comunitarios (Ver tabla 6, en el Anexo 1). Sin embargo, al trazar su genealogía, vemos que la mayoría remite al artículo de Coral Ordoñez (1975), la tesis de Hauenschild (1988) y la memoria del DESEMEC (1989). Esta situación contribuye nuevamente a las ideas parciales que han reproducido el “núcleo duro”.

²¹⁷ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00377.

²¹⁸ Sobre la obra de este influyente museólogo véase de la Rocha Mille (2011) en donde también menciona su amistad con Mario Vázquez.

4.2.2 Prácticas museales en otras coordenadas geográficas y temporales

Aunado a las influencias en el pensamiento museológico, existen otros *ecos* de La Casa del Museo en una serie de prácticas desarrolladas en México y en el extranjero, relacionadas directa o indirectamente con ella. Con el paso del tiempo permanecieron a pesar de que su sonido no sea tan audible. En lo que sigue aportaré tres ejemplos en orden cronológico: 1) el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), ideado por Guillermo Bonfil; 2) el proyecto MAE/USP-Comunidade São Remo puesto en marcha por el Museo de Arqueología y Etnología (MAE) de la Universidad de São Paulo (USP), en Brasil y 3) las acciones extramuros del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM a través de su Programa de Comunidades.

Museo Nacional de Culturas Populares, México

En México, los *ecos* de La Casa del Museo también se extendieron a otros espacios museales de una forma menos directa que a aquellos desarrollados al amparo del PRODEFEM. El más importante, por tratarse de un paradigma de los museos enfocados a sectores subalternos con participación social, es el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), proyecto encabezado por Guillermo Bonfil junto con un equipo interdisciplinario. En los planteamientos iniciales participaron como interlocutores Enrique Florescano, Alejandra Moreno, Arturo Warman, Carlos Monsiváis, “un grupo de personas que aportaron buenas ideas para estructurar el documento” (Bonfil en Pérez Ruiz, 2004: 10). Además, Mario Vázquez fungió como asesor e Iker Larrauri, en un inicio invitado como museógrafo a título personal, terminó diseñando tres de sus exposiciones como parte de la empresa *Museográfica* por él fundada (Vázquez Olvera y Larrauri, 2005).



Ilustración 106. Mario Vázquez con Guillermo Bonfil y Arturo Warman en la exposición El maíz: fundamento de la cultura popular mexicana, 1991. Tomada de Bedolla y Félix y Valenzuela (2014: 4-5).

Como en La Casa del Museo, el origen del MNCP no se puede atribuir a una sola circunstancia sino a la coincidencia de varios factores, algunos de los cuales fueron: la experiencia de Bonfil en materia de museos, así como sus postulados teóricos y postura política en la antropología mexicana, la coyuntura de un cambio de sexenio, la creación de la Dirección General de Culturas Populares y el interés de la SEP de organizar un museo de arte popular, para ubicarlo en el barrio de Coyoacán al sur de la ciudad (Pérez Ruiz, 2004).

Sobre el origen del proyecto, Bonfil explícitamente señaló “...Probablemente lo que está atrás es mi experiencia de 1971-76 en el Instituto Nacional de Antropología” (en Pérez Ruiz, 2004: 8), también reconoció que su vinculación con los museos fue anterior. Durante sus años en la ENAH convivió de cerca con los estudiantes de museografía, con quienes mantuvo una relación profesional y personal duradera. Luego fue asesor en el proyecto del nuevo Museo Nacional de Antropología y su administrador. Consecuentemente, cuando llegó a la dirección del INAH, impulsó por todos los

frentes la renovación del sistema de museos del Instituto. En primera instancia propuso a Iker Larrauri la instrumentación del Programa de Museos Escolares y Locales.

En el contexto de la recientemente promulgada Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, surgieron muchos problemas a raíz de su aplicación, en el Instituto, Bonfil se preguntaba ‘qué tipo de campaña emprender para que la gente entendiera el valor de las cosas, por qué se protegían con esa nueva Ley, por qué debía evitarse su tráfico’. Entonces Guillermo pensó que lo mejor era empezar con los chiquitos. De ahí le vino la idea de que los niños entendieran la idea de las cosas a través de hacer un museo. (Vázquez Olvera y Larrauri, 2005: 92)

Después apoyó, respaldó y fungió como asesor de La Casa del Museo.

Fue hecha a partir del Museo Nacional de Antropología, y la idea era, bueno, con unos módulos muy sencillos, instalar en barriadas populares un museo, de tal manera que con la misma idea alimentar a las proposiciones, las necesidades de la gente de esa barriada, usando los instrumentos o los recursos museográficos que pudieran contribuir en el proceso comunitario. Recuerdo que la primera experiencia se hizo en un lugar llamado La Marranera en Mixcoac cerca de lo que ahora es la estación del metro Mixcoac y la experiencia resultó sumamente interesante porque los problemas ahí eran fundamentalmente de salud. Entonces la exposición tuvo que tratar de alguna manera ese tipo de temas que, por supuesto, no era la idea original. La idea original era llevar la temática del Museo Nacional de Antropología a la comunidad, pero como al mismo tiempo estaba la intención de responder a las demandas de la comunidad pues entonces los temas que salían eran los que a la gente le preocupaba. (Pérez Ruiz, 2004: 9)

Como parte del grupo de asesores, su injerencia fue muy cercana al inicio, luego se mantuvo al tanto. Todas las integrantes a quienes entrevisté se refirieron a él como “una gente cercana a nosotros”, “muy entusiasmado”, “fue el más sensible... primero era antropólogo; en segundo, nos conocía; en tercero era una gente que sabía de museos”. Incluso, de acuerdo con más de un testimonio en mis entrevistas, las integrantes del equipo podían acudir a él de forma directa sin la intermediación de Mario.

Los cuadros profesionales del Instituto formaron grupos muy cercanos, Cristina era amiga de Guillermo, por invitación suya se hizo cargo de coordinar los equipos para el rescate de los “restos de Cuauhtémoc en Ixcateopan” (CA, 15/09/17). Lilia, Miriam y su marido, también participaron de estos círculos, cuando Catalina salió de La Casa del Museo se fue al CISINAH, al poco tiempo Bonfil llegó como director. Su cercanía con estos proyectos experimentales también lo llevó a impulsar y apoyar la Política de Museos del INAH (Larrauri, 1975a).

Resultado de una reflexión interesante sobre la posibilidad de un acercamiento distinto del museo a la gente, ya que siempre se plantea que son las personas las que tienen que cambiar para acercarse al museo. Allí estaba un poco la idea de que lo que debía cambiar era esa institución un tanto aristocrática y legitimadora de una serie de valores que establecía una distancia enorme con el público. (Bonfil en Pérez Ruiz, 2004: 9)

En los años que mediaron entre su salida del Instituto y el planteamiento del MNCP, Bonfil no se desapegó de los temas museales. En el CISINAH organizó un seminario con el Dr. Alberto Cirese, investigador de la escuela italiana sobre cultura popular y culturas subalternas, quien también tenía experiencia con los “museos campesinos”. Ahí continuó reelaborando sus ideas al respecto, tanto que, como contrapropuesta al museo de arte popular, planteó un espacio que se enfocara a **las culturas populares**, orientada al reconocimiento y estímulo de las iniciativas de esos sectores, quienes no han tenido participación sobre muchos aspectos que afectaban su vida (2004: 9 y 10). Hacia marzo de 1981 se aprobó el proyecto.

En el concepto del MNCP el grupo liderado por Bonfil buscó separarse de los modelos tradicionales de museo. La nueva propuesta no contó con una colección permanente. Durante los años de él como director, desarrollaron 35 exposiciones en colaboración con diferentes colectivos: obreros, pescadores, mineros, cirqueros, entre otros; y 14 enfocadas a temáticas como el maíz, el amate, el pan, las máscaras. Su *Teoría del control social* fue una herramienta conceptual para explicar a estas y otras culturas: urbanas, rurales, indígenas y no indígenas (Pérez Ruiz, 2004: 4).

Se trata de otro caso en el que se promovieron mecanismos para combatir la desigualdad. Aunque se requiere un mayor análisis para conocer hasta qué punto se alteraron y/o se desdibujaron las fronteras entre los ámbitos de la participación cultural y sus cuatro dimensiones, me referiré a algunos aspectos. En cuanto a la *representación* el aporte provino de dar cabida a temas complejos y de importancia, normalmente excluidos, tanto de los museos históricos como de los de arte y aun de los de artesanías, además de involucrar a los grupos de interés en la investigación, montaje, difusión y discusión de las temáticas (Pérez Ruiz, 1995). Como nos dice Sandell (1998: 408), una vez que el museo falla para contar las historias de los grupos minoritarios, no solo les niega el acceso a sus servicios, sino también exacerba su posición de exclusión, proyectando una imagen excluyente que refuerza los prejuicios y las prácticas discriminatorias de los usuarios de museos y de la sociedad en general.

No obstante, la *producción* final en varias de las exposiciones estuvo a cargo de la empresa *Museográfica*, con un sello sumamente profesional y con un presupuesto significativo. Al parecer, solo en la muestra *Obreros somos*, hubo una participación directa, porque “eran los obreros los que vinieron a montar los objetos de los talleres, a montar el altar de la Virgen de Guadalupe” (Bonfil entrevistado en Pérez Ruiz, 2004: 14). En ese museo, los resultados del diseño distaron mucho de la “museografía pobre”, lo que apunta a una discusión sobre las diferencias estéticas y de calidad entre las producciones institucionales y las de los participantes:

Mientras que la institución de arte actúa de manera controlada y normativa en cuanto a la estética... muchas de las representaciones que producen participantes y colaboradores en proyectos educativos de sí mismos y de su trabajo no son compatibles con estos criterios. Entran en conflicto diferentes necesidades, criterios de calidad e intereses en cuanto a la representación. (Mörsch, 2015: 21)

El comentario de Mario respecto a que en La Casa del Museo no se hacía museografía sino “ejercicios didácticos” lo pone en evidencia. No es mi intención analizar a fondo al MNCP,²¹⁹ comparativamente con ese proyecto, sus prácticas divergieron en algunos aspectos y convergieron en otros. No obstante, considero que Bonfil abrevó de esa y de las otras experiencias extramuros, para plantear un proyecto abierto con la participación de quienes creaban esas culturas, incluso sin partir de una definición específica de cultura popular, sino desde un punto más pragmático “la cultura popular es la de los sectores subalternos” (Bonfil entrevistado en Pérez Ruiz, 2004: 10) y eran ellos quienes debían expresarla. Bonfil hizo “... algo más abierto [con] Mario como su asesor y en mucho lo que vivió Guillermo. De alguna manera [hubo] una influencia indirecta, de alguna manera permitió elaborar una metodología que no se esperaba, una aplicación que tampoco se esperaba” (MA, 25/02/19).

A diferencia de La Casa del Museo, el MNCP no se insertó o atendió a una comunidad específica, sino más bien fue un foro “de manifestación de la creatividad cultural... convertir este changarro [el museo] en vehículo de expresión de esos sectores” (2004: 13). Las temáticas de las exposiciones fueron decididas por los agentes de la *producción cultural profesional* implicados, seleccionando

²¹⁹ El pensamiento y obra de Guillermo Bonfil se pueden consultar en diversas publicaciones y entrevistas que le han realizado, especialmente el trabajo de Maya Lorena Pérez Ruiz (1995, 2004, 2013), quien también estudió el origen y planteamiento del MNCP en su libro *El sentido de las cosas: la cultura popular en los museos contemporáneos* (1999). Esta autora analizó el desarrollo de la museología mexicana, otorgando un papel central al trabajo de Bonfil y las experiencias del INAH en los setenta para el desplante de la tercera vertiente de la museología mexicana: la participativa (2008).

un “complejo cultural... que para la gente que lo practica ocupe un lugar destacado” (2004: 12), pero que el tema estuviera lo suficientemente investigado para no “partir de cero”. Al mismo tiempo, algunos grupos populares se acercaron al museo, previo conocimiento de sus posibilidades (Pérez Ruiz, 2015).

Respecto al *acceso* y *disfrute*, las exposiciones abrevaron de la experiencia acumulada en materia de museos en México, incluyendo el uso de interactivos mecánicos o dispositivos participativos que ya se habían experimentado en La Casa del Museo, además de un amplio programa de actividades, incluso la producción de un programa de radio. Paradójicamente, los públicos asistentes seguían conformados por “sectores que cuentan con un capital educativo previo, que les permite considerar a los Museos dentro de su oferta regular de consumo” (Pérez Ruiz, 2015: 48). Los integrantes de los colectivos representados en el museo lo visitaban escasamente; en contraposición a La Casa del Museo, que por estar inserta en las localidades, contaba predominantemente con un público local.

En la dimensión del *poder de decisión*, el MNCP estuvo inserto en el cruce de múltiples intereses, los de su personal, los de los grupos con los que trabajaron, pero también por su ubicación dentro de la institucionalidad cultural mexicana. Su carácter “nacional” lo colocó en situaciones complejas y contradictorias, tratando de contravenir las posturas hegemónicas del Estado, pero al mismo tiempo sirviéndole ¿Cómo convivió este museo con un aparato estatal que no había dejado el centralismo? Bonfil señaló que esta experiencia fue “tolerada” por el Estado, pues la perspectiva desde la SEP no había cambiado: seguía orientada a promover ciertos valores positivos establecidos por los grupos del poder, lo que implica la selección de elementos que se sobrevaloran en demérito de otros que, por lo tanto, contribuyen a perpetuar las desigualdades (Cfr. Reygadas, 2008). A pregunta expresa de por qué trabajar dentro estos marcos, respondió: “porque lo que hice en el Museo de Culturas Populares no lo habría podido hacer fuera del Estado” (en Pérez Ruiz, 2004: 12). La Casa del Museo, un proyecto menos protagónico y más alejado de los reflectores, tuvo más oportunidades y libertad de experimentar.

Proyecto MAE/USP-Comunidade São Remo, Universidad de São Paulo, Brasil

Los *ecos* de La Casa del Museo en las prácticas museales no se limitaron a proyectos en México. Localicé un ejemplo más en otra coordenada geográfica y temporal: Brasil. Se trata de las acciones

extramuros realizadas por el Museo de Arqueología y Etnología (MAE) de la Universidad de São Paulo (USP), en la comunidad vecina *Jardim São Remo*, desde mediados de los años noventa. La estrategia comenzó para subsanar un conflicto entre el museo y los habitantes de esta comunidad (una favela), por el uso de un espacio común. En 1993 la Universidad trasladó el MAE, sus acervos y personal a la sede actual en el campus universitario, ocupando un área utilizada para recreo por los habitantes la colonia vecina. Los usuarios de ese espacio, al verse invadidos, reaccionaron con la vandalización del museo.

A partir de entonces los educadores del MAE/USP se preguntaron: “¿cómo aproximarnos a una comunidad totalmente desconocida y ajena al universo museológico y trabajar en la perspectiva de la preservación patrimonial, si éramos vistos por esta misma comunidad como vecinos indeseables, raros y que habían, incluso ‘destruido’ su patrimonio?” (Vasconcellos, 2006: 169). La salida fue comenzar una relación con la comunidad. Para ello establecieron una primera iniciativa de trabajo extramuros denominada proyecto MAE/USP *Favela São Remo*.

Conocí de las actividades del MAE por el trabajo del profesor, museólogo y educador Camilo de Mello Vasconcellos presentadas en los seminarios permanentes de museología de la ENCRyM. Supe que participó en una estancia de investigación en nuestro país en 1992²²⁰ —cuando Mario Vázquez fue Coordinador de Museos—, e incluso, años más tarde, realizó aquí su investigación doctoral (Vasconcellos, 2007). Indagando más, me enteré de que la experiencia adquirida en el PRODEFEM, con Miriam Arroyo, fue decisiva para negociar el conflicto entre el MAE y la comunidad *São Remo* (Vasconcellos, 2006).

Los hallazgos que siguen se derivan de mi indagación en los archivos del MAE y de entrevistas con agentes de la participación cultural —tanto profesionales como sociales—, realizadas durante una estancia en ese museo.²²¹ La Comunidad *São Remo* tiene características similares a las del Pedregal de Santo Domingo: es vecina del campus universitario de la USP, tiene una composición de población y

²²⁰ Estágio junto à Coordenação Nacional de Museus e Exposições do INAH. Direção de Museologia.

²²¹ La estancia “El papel de los museos en la inclusión social. Análisis del proyecto de *Acción Cultural Extramuros* Girassol MAE/USP” fue financiada por el programa de Becas Ibermuseos de Capacitación en el rubro pasantía profesional. La llevé a cabo del 14 al 26 de abril de 2019, con los siguientes objetivos: conocer y analizar las prácticas y fundamentos del proyecto, discutir con el personal de su departamento educativo el marco conceptual que desarrollé para mi investigación doctoral, así, como, para apoyarles en el desarrollo de un marco para su evaluación. Agradezco al Programa Ibermuseos, al personal del MAE/USP y de la *ONG Asociación Medotista Agente*, las facilidades otorgadas.

grado de marginalidad que también es comparable. Su origen se remonta a la construcción del *campus* universitario cuando migrantes del interior del estado de São Paulo llegaron a la ciudad en busca de oportunidades de trabajo (otro paralelismo), también tiene una historia de autoconstrucción. Pero la relación entre ese espacio y la universidad ha sido mucho más conflictiva que la de Santo Domingo con la UNAM: la USP ve a la comunidad como un riesgo, pero también la “usa” como campo de investigación (similar a lo que sucede en el Pedregal), mientras que la comunidad no se siente parte de la universidad. Pocos de sus habitantes tienen acceso a la educación superior y casi no acuden a sus espacios culturales, entre éstos, los museos.



Ilustración 107. Calle de acceso a la Comunidad São Remo en 2019. El entorno recuerda al paso CU que comunica al Pedregal con Ciudad Universitaria (Ver Ilustración 100). Foto: Leticia Pérez, abril, 2020.

Volviendo al planteamiento del MAE, tras el conflicto por la invasión de la cancha de fútbol y la vandalización del museo, Camilo Vasconcellos planteó que tenía:

una experiencia en México de museos comunitarios, no son museos de favela, pero puedo intentar acercarnos a ellos y ver qué podemos hacer... me sirvió para pensar una propuesta, de algo comunitario, más cercano de ellos, no conocíamos a nadie en la favela, a nadie. Entonces yo pienso que la experiencia de México, en la estancia que tuve en 92 por seis meses me ayudó mucho a pensar cómo llegar a la comunidad. Lo primero que

hicimos fue un diagnóstico. Esto me lo enseñó Miriam Arroyo, hacer un diagnóstico de la comunidad. (CM, 24/04/19)

A partir de entonces el museo ha mantenido una relación más o menos ininterrumpida con la comunidad. Entre 1994 y 1995 pusieron en marcha el proyecto MAE-Favela *São Remo* en asociación con la Escuela de Alfabetización de Adultos, con un eje temático enfocado a la preservación patrimonial. Con el mismo eje realizaron otra intervención en 1997. Los objetivos se enfocaron a establecer un punto en común sobre lo que es patrimonio, no solo las colecciones del museo sino también los objetos valorados por la comunidad para su historia e identidad. Posteriormente, trabajaron acciones entre 1998 y 2009 cuando hubo un cambio en la dirección y el cuerpo docente de la escuela para constituirse como la ONG *Associação Medotista Agente*. Hasta ese momento el personal del museo planteaba los objetivos de las acciones y hacia un llamado a la participación.

En 2013, la dirección de la ONG, en particular su programa *Espaço Girassol* enfocado a niños, contactó al personal del MAE para reactivar la relación. En esa ocasión el planteamiento fue distinto, ya que se buscó desarrollar un proyecto con objetivos compartidos y acciones diseñadas en común. Los educadores del museo identifican su práctica con la mediación comunitaria colaborativa —en los términos de Nora Landkammer—, en la que se establecen proyectos conjuntos entre diferentes actores considerando los diferentes intereses y las relaciones de poder que traen modificaciones efectivas para todos los involucrados (Vasconcellos y da Silva, 2018).

Los objetivos en esta nueva etapa consistieron ampliar la función social del museo. Para ello trabajaron con públicos que normalmente no tienen acceso a estos espacios. También buscaron contribuir a profundizar la relación entre la Universidad y las comunidades de su entorno, abordando los temas de diversidad cultural; finalmente, buscaron involucrar colaborativamente a las comunidades en relación con su territorio y con los espacios de la universidad (2018: 629). Las actividades transitaron por ajustes, en respuesta a las necesidades de la ONG. Al inicio trabajaron con niños de entre 4 y 7 años; posteriormente plantearon actividades transversales a las temáticas anuales de la escuela, para los niños de entre 7 y 11 años, creando un programa fortalecido que los acompañó una vez por semana. Así se robustecieron los lazos y el compromiso entre ambos espacios. En el 2019, el MAE concursó por un financiamiento de la Vicerectoría de la USP, su acción extramuros ampliará su radio a otros museos de la universidad —Museo de Arte

Contemporáneo y el Museo de Anatomía Veterinaria— e incluirá estudiantes becados implicados en todo su proceso de desarrollo.²²²



*Ilustración 108. Camilo Vasconcellos durante la actividad “Lenguaje fotográfico e investigación de la comunidad”.
Foto: cortesía del MAE.*

Es necesario apuntar que las prácticas de este proyecto extramuros no difieren diametralmente de las realizadas por La Casa del Museo. Si bien en São Remo no construyeron una sede descentralizada como la de los módulos, sí llevaron a cabo una relación y asociación con liderazgos preestablecidos como en Santo Domingo, utilizando los recursos y operaciones museológicas en pro de la comunidad. En no pocas ocasiones, el equipo del MAE utilizó la exposición como un medio de expresión de los hallazgos derivados del trabajo colectivo. Al inicio, la experiencia de Camilo Vasconcellos lo llevó a aplicar la metodología desarrollada para los museos comunitarios; primero, levantar un

²²² Los fondos concursados apoyan proyectos que fomenten habilidades y sensibilidad para el trabajo con comunidades en los estudiantes de la universidad. El proyecto es: “Integrando a comunidade São Remo com Museus da USP: o patrimônio cultural, natural e artístico numa perspectiva conjunta de aprendizagem”.

diagnóstico de la comunidad, establecer contacto con sus grupos organizados, seleccionar a aquellos que estuvieran dispuestos a colaborar con el MAE; después, trabajar con ellos en torno a la preservación del patrimonio individual y colectivo.²²³

Actualmente, las actividades tienen lugar alternadamente, tanto en el espacio de la ONG como en el MAE, pues interesa que los participantes conozcan el museo y lo usen como un recurso para indagar sobre su propia situación. También han abordado problemáticas similares a las ubicadas por el equipo de La Casa del Museo en localidades que guardan paralelismos. Por ejemplo, una estrategia fue la visita a otras áreas de la ciudad y museos, precisamente porque saben que los niños participantes pocas veces salen de la colonia y no conocen la dimensión de la ciudad en la que viven, ni su derecho ciudadano a visitarla. Persiguieron un objetivo similar en la primera exposición de La Casa del Museo “*Dónde vives. La Ciudad de México*” (Ver ilustración 63).



Ilustración 109. Visita de los niños del Espacio Girasol al edificio Martinelli en el centro de la ciudad.
Foto: cortesía del MAE

²²³ Proyecto MAE/Favela Sao Remo. Documento interno de trabajo MAE/USP. Sin fecha.

Como en La Casa del Museo, esta actuación ha transitado por distintas etapas, realizando adaptaciones que se retroalimentan de la constante experimentación y reflexión de sus participantes. Aunque con esfuerzos un tanto dispersos, el equipo ha tenido un interés por la evaluación de las actividades, por lo que recogen datos con diversas técnicas y enfoques que van, desde el monitoreo con el registro de actividades y reacciones de los participantes, hasta cuestionarios aplicados a los educadores del MAE y a los del *Espaço Girassol* (MAS, 28/04/19).

Otro hallazgo en el análisis de las acciones extramuros del MAE es el lugar que ocupan en la institución. Nuevamente encontramos que estas actividades se encuentran en la periferia de las instituciones, son realizadas a instancias del interés particular y compromiso de los involucrados —casi siempre en los departamentos educativos—, paralelo al desconocimiento y falta de sensibilidad de otras áreas y personal del museo (CM, 24/04/19). Similar a lo declarado por las integrantes de La Casa del Museo cuando los pobladores de Santo Domingo visitaron el MNA, Vasconcellos y da Silva reportan la incomodidad de los profesores y personal de la institución por los ruidos —considerados excesivos—, de los niños cuando visitan la institución (2018: 634).

A pesar de ello, en el MAE estas acciones han logrado su propósito de “acentuar la función social del museo”. Ese espacio universitario cuenta hoy día con el Programa *MAE Acessível* enfocado a la democratización de los espacios museológicos por medio de distintos sub programas: el de inclusión sociocultural, aborda las diversas actividades desarrolladas con la Comunidad *São Remo*; el de adultos mayores, realizado en el museo para atender esta franja etaria; *MAE para todos*, enfocado a públicos con deficiencias visuales, además del programa de formación de profesores y el préstamo de recursos pedagógicos para uso en las escuelas.²²⁴

Para finalizar este apartado, debo decir que otro paralelismo entre ambos proyectos es la falta de sistematicidad para documentar las prácticas del proyecto y garantizar su conservación en los archivos institucionales, así como abonar a su difusión. Durante mi estancia en el MAE pude constatar que la documentación del proyecto es escasa, teniendo en cuenta sus múltiples etapas y largo plazo.²²⁵ Con el uso de sistemas de cómputo para el trabajo, gran parte de esta se encuentra en las computadoras del personal a cargo; por lo que es aun más importante garantizar el adecuado resguardo de sus registros. Como en La Casa del Museo, se han publicado varios artículos sobre

²²⁴ Para conocer los diversos programas de MAE para todos, ver: <http://mae.usp.br/mae-acessivel/>

²²⁵ Martha dos Santos Vieira se encuentra organizando el archivo y me proporcionó los documentos a mano.

esta experiencia en la USP (Vasconcellos, 2006, 2010; Vasconcellos y da Silva, 2018) y el proyecto ha ganado fama internacional por su presentación en distintos foros,²²⁶ pero no existe una memoria completa del devenir y actuar de este importante ejercicio. ¿Cómo se le mirará cuarenta años en el futuro como yo miro a La Casa del Museo a través de su documentación?

Programa Comunidades del MUAC, México

El Programa Comunidades del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), de la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene como objetivo “llegar a personas que no pueden venir al museo. Trasladamos las piezas para generar un intercambio social y cultural con diversas comunidades de la Ciudad de México”.²²⁷ Dos de sus programas están relacionados con las vibraciones y los *ecos* de La Casa del Museo que no dejaron de extenderse: *Saberes compartidos: Pedregal de Santo Domingo y MUAC en tu casa*.

Supe que el MUAC trabajaba con “La Escuelita” Emiliano Zapata durante mis visitas a ese espacio. Uno de los tantos carteles de actividades anunciaba un curso de verano y una exposición. La difusión de las actividades alternaba carteles escritos a mano —de estilos poco institucionales—, con otros más formales, pero sin la identidad institucional del museo, aunados a folletos impresos con el logotipo del MUAC.

²²⁶ Curiosamente la difusión realizada por Miriam Arroyo en Brasil de su experiencia llevó a Camilo de Mello a aplicar para su estancia en México. En sentido inverso, la difusión que él ha realizado en foros internacionales de la experiencia en el MAE me condujo a visitarlo también en una estancia de investigación.

²²⁷ Ver <https://muac.unam.mx/comunidades>



Ilustración 110. Difusión de actividades del MUAC en la Escuelita y exposiciones propias. Foto: Leticia Pérez.

La idea de iniciar la colaboración con “La Escuelita” surgió del área de Programas Públicos y su entonces director Ignacio Plá. El interés se derivó de la convicción en el museo de “expandir el territorio del museo a comunidades con acceso restringido a la cultura, no solo en los aspectos espaciales y económicos, sino también sociales y formativos” (De la Torre, 2019). Por ello se propusieron comenzar en Santo Domingo, colonia vecina al campus universitario. En un primer diagnóstico realizado en 2016, el equipo del MUAC ubicó que las características de la colonia, y su cercanía a la Universidad, han llevado a que sea tomada como objeto de estudio por estudiantes

de la universidad y los colonos “se han sentido utilizados”, además de existir un desconocimiento de las actividades culturales, recreativas o académicas de la UNAM. De ahí derivó la relación MUAC-Escuelita, fundamentada en la idea de la pedagogía de la contingencia: “que radica en la identificación de urgencias culturales, artísticas y ciudadanas pendientes de atender en nuestro presente, para generar experiencias artísticas relevantes que detonen el pensamiento creativo como motor de movilización” (Barrón citada en De la Torre, 2019).

El equipo del MUAC no estaba enterado que La Casa del Museo convivió con “La Escuelita”: “conocía del proyecto en La Marranera [Observatorio], pero no en Santo Domingo”, me contó Miriam Barrón²²⁸ (Comunicación personal, 1/09/19), siendo que en ese museo la habían tomado precisamente como referencia para sus acciones extramuros. Barrón se enteró en ocasión del apoyo brindado por el MUAC para la reedición del libro *Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo*. Al revisar los materiales vio una imagen que le “resultó familiar” y le recordó los módulos en “La Marranera”. Después el maestro Fernando le confirmó que sí, que en efecto había estado en el Pedregal.

Las actividades de ese museo universitario en Santo Domingo son diversas, en menor medida se ha incluido el desarrollo de exposiciones (como la de máscaras, ver ilustración 110). De acuerdo con Barrón, se trata de crear un espacio de aprendizaje experimentando metodologías diversas desde la pedagogía, el urbanismo o la sociología. A partir de ello han desarrollado diversas actividades como talleres con intervención de otros colectivos y otras asociaciones culturales, además han propuesto salidas fuera del Pedregal, como visitas a la Cineteca o al propio museo en el campus universitario (Barrón citada en De la Torre, 2019).

Pese a la colindancia, no fue fácil para el MUAC insertarse en la comunidad y ello requirió de días y horas de paciente cabildeo y escucha, transparencia, una gran dosis de horizontalidad y, por qué no reconocerlo, de humildad también. Mucho ayudó el reconocer el liderazgo del Centro de Artes y Oficios "Escuelita Emiliano Zapata"; de su director y activista histórico de Santo Domingo, el maestro Fernando Enciso quien nos abrió las puertas. (Barrón citada en de la Torre, 2019)

Más allá de la coincidencia de espacios de trabajo MUAC-Santo Domingo, considero que, en su interacción con el Pedregal, este museo se relacionó con un espacio cultural que tenía experiencias

²²⁸ Encargada de la línea de investigación de Museología crítica y responsable del proyecto piloto *Tejiendo Santo Domingo*.

previas de colaboración con museos instituidos, como fue su relación con La Casa del Museo y con otros espacios como el Museo Nacional de Culturas Populares, con quien también tuvieron actividades conjuntas (FDE, 29/05/19).

El otro proyecto dentro del Programa Comunidades es *MUAC en tu casa*. La premisa puede insertarse en la idea de que, implicarse en procesos de producción y decisión más allá del acceso y el disfrute de la participación cultural, incrementa la comprensión y apreciación de estos procesos. Su objetivo es:

propiciar la inclusión y el acercamiento de públicos jóvenes al arte contemporáneo y a la institución-museo, a través de la vivencia de procesos museales fundamentales: acopio y dispersión; preservación (registro y conservación preventiva); estudio y comunicación (exhibición, mediación y divulgación) de piezas del patrimonio artístico contemporáneo de la UNAM, exhibidas durante un mes en el espacio privado de los participantes de educación media superior.²²⁹

La evaluación de impacto realizada al proyecto apunta a confirmar que se trata de una experiencia que promueve la cohesión social, el sentido de pertenencia, de relaciones y lazos sociales, ya que los alumnos participantes la describen como algo que cambió sus vidas (UNAM y ENTS, s. f.).

MUAC en tu casa trabaja alrededor de una exposición colaborativa —basada en una sola obra—. Se trata de una idea planteada por Muna Cann, entonces jefa del Departamento de enlace y mediación, para llevar una obra de la colección fuera del museo. Inicialmente se inspiró en las Artes francesas con las que estaba familiarizada, a pedido de Graciela de la Torre, directora de ese museo, buscó fundamentación adicional en las experiencias del INAH en los años setenta: los Museos Escolares de Iker Larrauri y La Casa del Museo de Mario Vázquez (Miriam Barrón, Comunicación personal, 1/09/19). Para esta directora, estas experiencias iniciaron la “desnormalización” del museo y las primeras fracturas en la museología mexicana (De la Torre, 2019). Por ello, el equipo en el MUAC comenzó a buscar detalles de estos proyectos, pero “casi no encontramos referencias escritas”, comentó Barrón. Coincidentemente la UNAM planteó un homenaje a Mario Vázquez para el cual lo entrevistaron: “Pregúntale sobre La Casa del Museo”, indicó la directora, pero Mario no ahondó demasiado como en otras ocasiones; de hecho, ni siquiera mencionó al Pedregal de Santo Domingo como una de las sedes.

²²⁹ Ver <http://www.iber museos.org/recursos/boas-praticas/el-muac-en-tu-casa/>

No es que *MUAC en tu casa* o las acciones que hoy lleva a cabo este museo en Santo Domingo sean herencia directa de La Casa del Museo, pero sí considero que algunos *ecos* de ese proyecto las impactaron. El conocimiento acumulado en los y las profesionales de museos de México les lleva a reconocer los aportes de esos tempranos proyectos, aunque bien a bien no se sepa cómo funcionaron y a intentar experimentarlos desde narrativas actualizadas como la museología crítica. También es interesante pensar estas experiencias actuales y analizarlas desde la perspectiva de la AC-ExM. Vemos que muchos años después del planteamiento de un proyecto pionero, este tipo de acciones se siguen realizando y parten de similares premisas: “ayudar a las personas a replantear su realidad y tomarla en sus manos mediante la autogestión” (De la Torre, 2019), o trabajar con un tipo de público ausente en los perfiles del museo, en este caso los estudiantes universitarios del nivel bachillerato (Miriam Barrón, Comunicación personal, 1/09/19).

4.3 Vestigios

Dentro de las *resonancias*, entiendo a los *vestigios* como las señales o huellas que quedan de algo o de alguien que ha pasado o que ha desaparecido, como un indicio que nos permite inferir o deducir su existencia. Los concibo como huellas un tanto más sedimentadas, objetos y elementos materiales que permanecen en el presente y dan cuenta de la existencia tangible de La Casa del Museo. En un sentido arqueológico, permanecen como un testigo-ruina de esa actividad en el pasado, su observación no es tan directa pues se requiere conocer el contexto e interpretar las huellas. Esta es la situación que encontré en Observatorio y en el Museo Nacional de Antropología. A pesar de tratarse de la primera sede del proyecto y de su punto de partida, respectivamente, apenas existen algunos indicios en estos espacios del paso del proyecto.

4.3.1 Observatorio: las huellas de un museo en una barranca

En un inicio, visitar La Casa del Museo en su primera sede resultó sencillo, ya que un folleto de la *Colección* indica la ubicación precisa.²³⁰ Pero conocer su localización no significó encontrar agentes de la *participación cultural social* implicados en el proyecto. Al contrario de lo sucedido en Santo Domingo, no hay un espacio u organización cultural en la zona que haya convivido con La Casa del Museo en sus años de operación, o algún equivalente a “La Escuelita” en los

²³⁰ Folleto: *la casa del museo*. Museo Nacional de Antropología. INAH, SEP. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 2, documento 1, fojas 1 a 8.

alrededores. Además, esta área de la ciudad es más antigua que el Pedregal, menos homogénea y sufrió más cambios a nivel urbano y demográfico.

Muy similar a lo que narré sobre Santo Domingo, cuarenta y seis años después de la existencia de La Casa del Museo en esta zona, salir del metro Observatorio supone una experiencia totalmente diferente. Para llegar a la calzada Minas de Arenas —la avenida amplia que ha existido ahí desde la construcción del metro—, debemos hacernos paso entre todos los puestos de comercio ambulante, el tránsito es más intenso y la velocidad de los coches mayor, también el movimiento y la cantidad de gente. Al caminar por esa calle hacia el mercado Pino Suárez tenemos que subir y bajar un puente peatonal para librar la Avenida Calle Sur 122 (La curva), hoy luce mucho más ancha de que lo que observamos en las fotografías de la *Colección*.

Del otro lado de la acera estamos en las inmediaciones del mercado Pino Suárez. El río Tacubaya, visible en los setenta, va entubado bajo la calle del mismo nombre. Mirando desde lo alto del puente es difícil pensar que se trata del mismo lugar que albergó a La Casa del Museo, pero algunos vestigios en el paisaje confirman que así es. En lo alto de la colina que nos queda de frente, observamos un edificio masivo que ha ocupado ese lugar desde entonces, se trata de una bodega de la tienda departamental Liverpool, muy reconocible en las fotos tomadas durante la construcción de los módulos, hoy rodeada de muchas más casas. La “Curva” fue ampliada, el terreno baldío frente a lo que fue La Casa del Museo dio paso a la construcción de la Central de Autobuses Poniente y, en donde alguna vez existió un altar de la Virgen de Guadalupe, hoy tenemos una gran fuente.

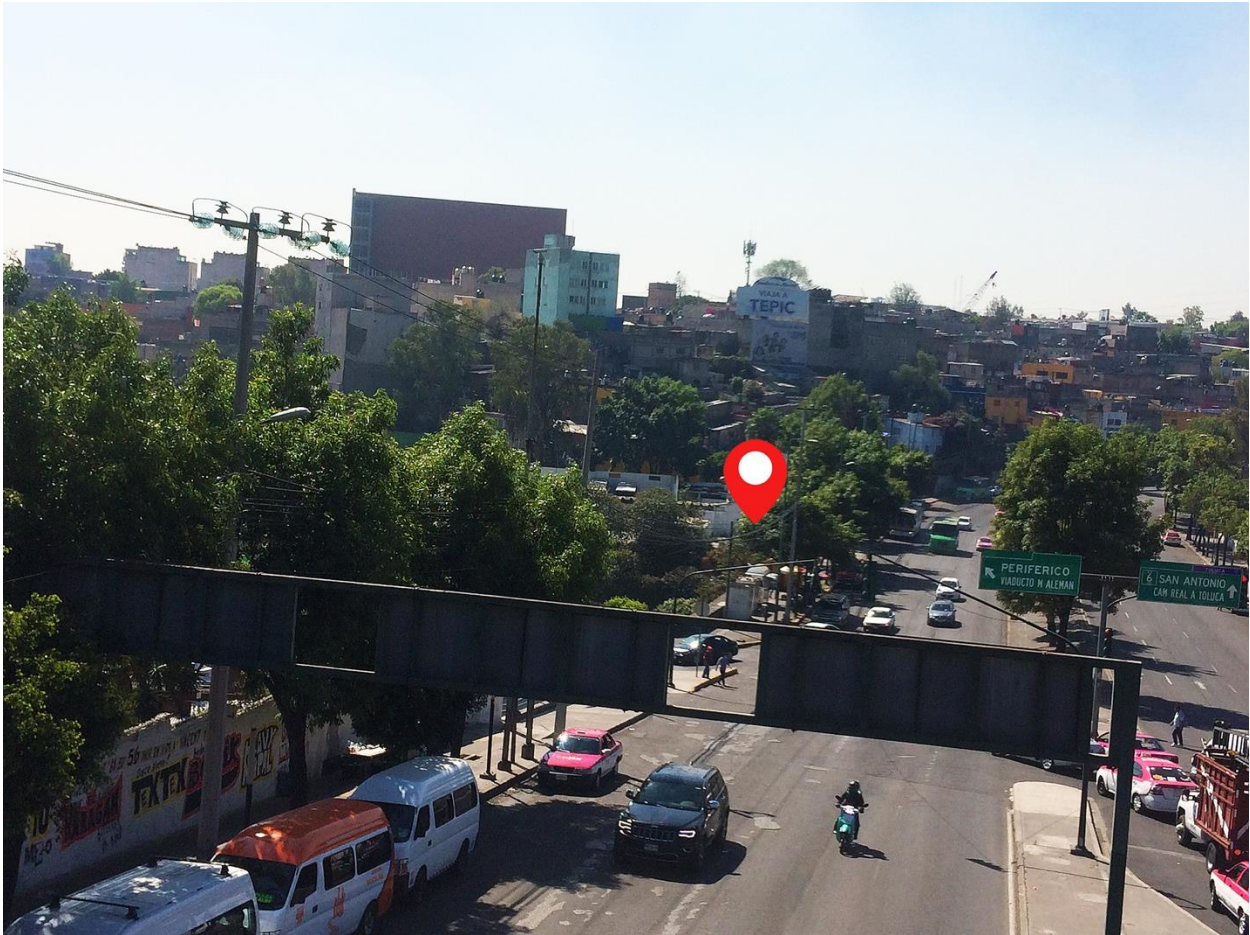


Ilustración 111. Vista del área La Casa del Museo. Arriba de colina se observa un edificio verde, y tras éste, la bodega de Liverpool. El ícono indica la esquina en donde se ubicó La Casa del Museo.
Foto: Leticia Pérez, 20 de marzo de 2019

Varias veces en las entrevistas, los miembros del equipo de La Casa de Museo mencionaron que “todo había cambiado” o que “no encontraría nada”, que el entorno está completamente alterado. Sus recuerdos naturalmente contienen imprecisiones, como que la estación del metro Observatorio no existía, pero la podemos observar en las fotos de *La Colección*, pues fue inaugurado el 10 de junio de 1972, un año antes de la llegada del museo a la zona, o que “La Marranera” se ubicó exactamente en donde se construyó la central. En realidad, en la manzana en donde se ubicó el proyecto las cosas no cambiaron tanto, el mercado Pino Suárez sigue ahí, la pequeña parroquia de San Felipe de Jesús también, pero ahora con una construcción mucho mayor. La calle Jilguero tiene muchos comercios, farmacias y tiendas de distintos giros.

En el terreno que ocupó el “museo de historia” —como lo nombró uno de mis entrevistados de la *participación cultural social*— hay un gran estacionamiento para el mantenimiento de autobuses foráneos. Contrario a lo que habían señalado mis informantes sobre el cambio absoluto de la zona

y la desaparición del área de esta sede, la manzana mantiene muchos de sus rasgos de antaño. Sobre la calle La Fábrica encontramos los mismos perfiles, de las mismas construcciones, que quedaban frente al terreno de La Casa del Museo. Incluso, en mis primeras visitas a la zona permanecía una capa de pintura color rosa visible en las fotografías de la construcción de los módulos, alternado con otras capas de pintura, develando una estratigrafía de las remodelaciones (Ver ilustración 28).



Ilustración 112. Casas de la calle La Fábrica que quedaban frente a La Casa del Museo. Captura de pantalla de la vista en Google maps, street view, en 2018.

En mis visitas de campo ubiqué ese tipo de vestigios materiales, pero también las huellas, casi desdibujadas, de la existencia del proyecto en los recuerdos de los habitantes aledaños. La vendedora de quesadillas de la esquina de Jilguero y Fábrica habita una vivienda que construyó en 1963 ahí mismo. Recuerda que La Casa del Museo “estaba allá abajo”, pero nunca entró. Le pregunté por qué y solo se encogió de hombros; por el contrario, su hija no se acuerda “era muy chica”, pero su hermana tal vez sí me indicó, aunque “ya no vive aquí y viene poco”. El sacristán de la iglesia aseguró “ahí nunca hubo nada, estaba muy feo”, ahí “estaba La Marranera”. No la conoció porque siempre “caminaba hacia el metro, hacia el otro lado”.

Otros recuentos recabados son de vecinos del lugar que ya no viven en la zona, a quienes contacté por medio de una consulta entre amigos de Facebook. La señora Antonia vivió durante su infancia en la calle Curva #42, actualmente su madre todavía es vecina del lugar. Señaló no haber visitado La Casa del Museo, seguramente porque acompañaba a su mamá fuera de la colonia, ya que laboraba como trabajadora doméstica en otras áreas de la ciudad (ARC, 12/06/18), por ello pasaba

poco tiempo en la zona. Su exesposo, el señor Marco Antonio, sí la recuerda; en su caso, el espacio museal quedaba en el camino recorrido diariamente entre su casa y la escuela primaria. Él “entró por curiosidad”. Me describió una de las escenas de la exposición *Origen, nutrición y escolaridad* (Ver ilustración 72), sus recuerdos apuntan a señalar que se trataba de un “museo de historia” que “duró poco, unos meses” (MAGM, 17/06/18).

Como en el caso de mis entrevistas en el Pedregal, la dificultad por narrar estos eventos está ligada a la falta de marcos narrativos que permitan relatar los eventos con alguna coherencia significativa (Jelin, 2002: 91). También es claro que, contrario a lo que sucede en los agentes de la *producción cultural profesional*, estos eventos y sus evocaciones no forman parte de la memoria autobiográfica o de la narrativa de vida (Neisser, 1994) de estas personas, las cuales solo fueron traídas y actualizadas a solicitud mía, pues el pasado cobra sentido en el presente en el acto de rememorar/olvidar (Jelin, 2002: 27).

Las resonancias menos nítidas de La Casa del Museo en Observatorio, clasificadas como *vestigios*, pueden explicarse de la siguiente forma. Por un lado, la imposibilidad de encontrar informantes implicados durante más tiempo en el proyecto; por ejemplo, un niño que Mario recuerda con cariño: “cachón”, quien “tenía muchos problemas” y era muy apegado al equipo de trabajo. Para ellos quizá la experiencia significó algo más en el largo plazo. Por otro lado, la forma de operar del proyecto en esta localidad distó mucho de adoptar los procedimientos colaborativos que sí tuvieron en el Pedregal. Considero que, efectivamente, una implicación más amplia en todas las dimensiones de la participación cultural tiene mejores resultados que solo ofrecer *acceso* y espacios para el *disfrute*.

En los primeros años de su operación, el equipo estaba sumamente entusiasmado, y de cierta forma, idealizó los cambios que podrían alcanzar. Coral escribió:

¿Qué pasó con la gente local? No puedo garantizar esto pero puede decirse que para muchos de ellos, de aquí en adelante, en esta comunidad, la Casa del Museo como un lugar, como exposición y como paisaje, ya forma parte de la vida cotidiana... Un día, cuando estos paracaidistas, esto recolectores de basura se tengan que mover a otro lugar, quizá junto con sus tapetes, sus harapos y sus paredes de cartón, se llevarán a la Casa del Museo en su viaje como lo que verdaderamente les pertenece. (Ordoñez, 1975: 77)²³¹

²³¹ What about the local people? I cannot guarantee this, but it might well be said that for many of them hereabouts, in this community, the Casa del Museo, as a place, an exhibition, a landmark, already forms part of their daily lives [...] One day, when these squatters, these land-grabbers, have to move on somewhere else,

En las entrevistas, no pocas veces Mario y las integrantes del equipo destacaron el carácter optimista de su generación. Catalina quería “cambiar el mundo”, una de sus maestras la increpó “y ¿cómo piensas cambiar el mundo?”: “no sé, trabajando con las mujeres, trabajando con esto, trabajando con lo otro, quiero hacer cosas de salud” (CD, 2/03/18). Para Mario, entender La Casa del Museo requiere comprender a esa generación con “un fuerte romanticismo ideológico. Todavía mucho idealismo” (MV, 12/10/17). Pues “pedir a los museos que transformen su entorno es mucho” (MV, 14/02/19).



Ilustración 113. Coral Ordoñez con un niño afuera de La Casa del Museo en Observatorio, ca. 1974.²³²

De cierta forma, cuando pusieron en marcha La Casa del Museo pensaban que lo podrían lograr:

Una de las metas del proyecto es dotar a la comunidad por medio de una síntesis de la historia de México de la noción de la ubicación social y procedencia. La Casa del Museo, dijo el director del proyecto museógrafo Mario Vázquez, tiene un objetivo:

perhaps along with their rags and tatters and their cardboard walls they will take the Casa del Museo with them on their travels, as the only thing really theirs.

²³² AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F_CM_imp_00451.

ligar las funciones formativas y educacionales del MNA con la comunidad para recrearla, motivarla, y que se reconozca a sí misma como parte de la ciudad, al mismo tiempo, que se le sensibilice acerca del sentido urbano y nacional que deben tener, **la necesidad del cambio social vendrá automáticamente.**²³³

Lilia me acompañó en una de mis visitas a la zona Observatorio. Con la mirada atenta trataba de acoplar sus recuerdos con lo que tenía enfrente, no estaba segura de que el lugar en el que nos encontrábamos fuera el mismo en el que se ubicó La Casa del Museo, comentaba todo el tiempo “esto no estaba, así no era”. Muchas veces pasó por esos rumbos, pero no lograba identificar el lugar exacto. Fiel a su formación de antropóloga quiso indagar, tocamos la puerta en varias casas. En una se asomó una mujer de mirada ausente, en otra una niña pequeña, no tuvimos suerte. Las calles tenían basura y el entorno se apreciaba inseguro, afuera de las vecindades la gente conversaba, en la calle algunos coches destartados alternaban con autos nuevos. En nuestro camino encontramos indigentes “nada cambió”, dijo finalmente.

Coincido con Mario: “es mucho pedirle al museo”, porque, como indica Reygadas (2008), la desigualdad es un fenómeno multidimensional. Más allá de lo económico, atañe a todos los aspectos de la vida y se reproduce en múltiples planos: individual, relacional y estructural. Difícilmente una acción concreta y acotada en el tiempo puede incidir en cambios mayores para mejorar las condiciones de vida de poblaciones vulneradas o de quienes viven en zonas con altos grados de marginación.²³⁴ Los museos no pueden cambiar esta situación, pero si contribuir o, al menos, no exacerbar la serie de mecanismos que contribuyen a generar desigualdades.

4.3.2 El Museo Nacional de Antropología: un armario y una bodega

En el nivel de los *vestigios*, es decir, de las señales o huellas que quedan de algo o de alguien que ha pasado o que ha desaparecido, fue importante indagar si La Casa del Museo dejó algunas trazas en el Museo Nacional de Antropología. Desafortunadamente, estas no van más allá de un importante número de documentos conservados en un armario y de uno de los módulos semiabandonado en los jardines traseros de su sede, en donde se usa como bodega de jardinería.

²³³ “Un basurero fue convertido en La Casa del Museo en la Marranera”. Excelsior, México, 3 de diciembre de 1973. Archivo personal de Lilia González. El subrayado es mío.

²³⁴ La Secretaría de inclusión y bienestar social califica a la zona con un índice de marginación alto a muy alto. Este índice es un indicador multidimensional que mide la intensidad de las privaciones padecidas por la población a través de 9 formas de exclusión agrupadas en 4 dimensiones: educación, vivienda, distribución de la población e ingresos monetarios. <http://www.sideso.df.gob.mx/index.php?id=35>

Las áreas públicas del museo, su vestíbulo, su amplio patio con el paraguas, sus hermosas salas y su magnífica colección, desplegada en la primera y segunda planta del edificio, ocultan una zona menos elegante en la que tienen lugar día a día gran parte de los procesos de conceptualización, planeación, diseño, investigación, conservación y catalogación necesarios para que el museo funcione y ofrezca su servicio al público. En lo que podemos denominar el sótano del edificio se encuentran gran parte de las oficinas administrativas, las áreas de bodega y de investigación, así como los talleres y laboratorios en donde día a día laboran los profesionales que dotan de sentido y contenidos a este importante museo nacional. En una de esas oficinas, la que ocupó Mario, en sus tiempos de jefe de la Sección de Museografía, un armario resguardó por mucho tiempo libros y documentos que le pertenecieron y que dan cuenta de su labor, entre ellos, los de La Casa del Museo.

El derrotero que siguió este conjunto documental no es muy distinto del que sufren otros tantos en el museo y en el INAH. Resulta difícil creer que una institución de la envergadura del MNA no contara con un archivo sistematizado sino hasta los años ochenta, cuando el propio Mario Vázquez propuso a Trinidad Lahirigoyen “revisar unas cajas almacenadas en la Sección de Museografía”. Esto condujo a la exploración de la documentación del antiguo Museo Nacional y a la eventual conformación del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (Montes Recinos, 2011: 35). Aunque en ese momento se trasladaron las cajas que conformaban ese acervo, resulta curioso que no incluyeron la documentación de La Casa del Museo, la cual quedó resguardada en los estantes del armario. Afortunadamente, el respeto de sus sucesores hacia Mario facilitó que el espacio fuera intocado y que todo su contenido se conservara íntegro. Algo pasó y la documentación de este proyecto permaneció “oculta” todos estos años, nadie en el museo se interesó por rastrear esta actividad.

De los tres módulos iniciales, el único módulo sobreviviente corrió una suerte semejante. Cuando el equipo trasladó las actividades de Observatorio al Pedregal, el espacio y las nuevas dinámicas establecidas con los participantes condujeron a utilizar solo dos: uno en “la Zapata” y otro en la Comuna Ajusco Huayamilpas; por lo tanto, el tercero se devolvió al museo. Actualmente se encuentra en la parte posterior de la sala Mexica al fondo del jardín, oculto entre la vegetación. Visité este espacio en compañía de Lilia y Mario quienes se reunieron por primera vez después de décadas.

Facilité este encuentro a solicitud de ella. La cita fue en la cafetería del MNA, la plática transcurrió conmigo como espectadora, pues entre ellos fluían los recuerdos, las menciones a su época en la

ENAH, los profesores, los “siete magníficos” y su tiempo común en La Casa del Museo. Mario comentó que podíamos visitar el módulo. Ir con él significó un pase directo a esta zona —no precisamente pública del museo—, ya que los custodios lo reconocían, lo saludaban y le brindaban deferencias. Las autoridades del MNA no desconocen el destino del módulo, su actual director lo aludió en ocasión del homenaje a Iker Larrauri (2017), al recordar los proyectos experimentales de los setenta, pero no apuntó las condiciones que guarda ni especificó sobre la incidencia de esos proyectos en las prácticas actuales de ese museo nacional.



*Ilustración 114. Lilia González y Mario Vázquez durante una visita en el MNA, febrero 2019.
Foto: Leticia Pérez.*

Más allá de estos vestigios materiales, ¿podemos ubicar otras *resonancias* de La Casa del Museo en el MNA? El balance no es positivo. Si bien el área educativa continúa realizando labores

extramuros, el MNA no se ha embarcado en un proyecto de esta naturaleza desde entonces. Sus acciones se enfocan principalmente a escuelas, llevan talleres, actividades artísticas y reproducciones de obras para apreciación de los estudiantes. Este programa incluye una capacitación previa a los profesores para que conozcan el museo y los recursos que ofrece; luego, el personal del departamento educativo visita las escuelas y realiza las actividades planeadas: “quizá, si queremos encontrar un antecedente podría estar ahí, pero es solo una hipótesis” (Glenda Cabrera, educadora del MNA, comunicación personal, 30/07/20). Además, han tenido algunos programas para públicos “vulnerables”, actividades intermitentes para personas con discapacidad y desarrollo de materiales didácticos. Una vez más, la falta de difusión sistemática en publicaciones impide conocer a detalle estas actividades.

¿Cómo explicar que La Casa del Museo no haya provocado otro tipo de *resonancias* en la institución que la impulsó? El proyecto buscó generar cambios, no solo para incidir en los habitantes de las localidades con quienes trabajaron, sino revertir esas prácticas al museo mismo:

Crear y desarrollar, a través de la investigación participante, nuevas técnicas y conceptos museológicos y museográficos... Modificar y con tiempo revertir la composición de los grupos de visitantes al MN de A.²³⁵

[Que esas técnicas] permitan romper las estructuras muchas veces burocráticas, elitistas o rígidas de los museos institucionales... La Casa del Museo persigue promover cambios de actitud dentro de la población respecto de sí misma y con respecto al Museo Nacional de Antropología y otros museos... Al experimentar allí formas de comunicación museográfica valederas, buscamos revertir la experiencia al Museo Nacional de Antropología y que éste se abra, con nuevos procedimientos, a ese público hoy tan ausente, el cual terminará transformándolo hasta las raíces, apropiándose, socializándolo.²³⁶

Las incidencias hacia el museo estuvieron orientadas a: 1) incorporar nuevas técnicas y conceptos, 2) desarrollar nuevos públicos que cambiaran su percepción sobre el museo, y 3) transformarlo “hasta las raíces”. ¿Hubo cambios?, ¿hasta qué punto se lograron estos propósitos?, ¿pudo La Casa del Museo transformar a una instancia como el MNA de ondas raíces en el modelo hegemónico del Museo Público de la Modernidad?

²³⁵ *Libreta de taquigrafía*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 4, documento 1, f1-15. Ca. 1975

²³⁶ *Casa del Museo – Folleto*. AHMNA, Colección La Casa del Museo, expediente 5, documento 2, f7-18. 1976-1977

Nuevas técnicas y conceptos

El equipo de La Casa del Museo tuvo la intención de promover una exposición “reversible”: Santo Domingo-Museo Nacional de Antropología-Santo Domingo, para diversificar las temáticas e instar al MNA a ser un espacio plural abierto a otras manifestaciones, y a que otros grupos se vieran representados. La idea fue utilizar la información y material brindado por los pobladores de esa colonia para presentar una muestra del panorama general de “sus propios problemas, intereses y soluciones”. Pero, para el equipo no quedaba muy claro: “¿Hasta dónde un museo lujoso como el nuestro puede lograrlo?” Porque, “ese era el umbral para el desarrollo planificado de la ‘museografía pobre’, aprendida con los pobres”. Otra interrogante era si el público de La Casa del Museo se trasladaría al MNA por el interés de presentar su problemática, y si el problema “trascendental cotidiano” de esta comunidad, interesa a toda la población de la ciudad (INAH y SEP, 1976b: 10-11).

Estos cuestionamientos apuntan a tensiones y problemas de fondo en la problemática de la diversidad y la valoración diferencial de las manifestaciones culturales por distintos agentes. La experiencia del MNCP apuntó a que, aun cuando el museo se convierte en un foro para la expresión de los intereses y problemáticas de esos sectores subalternos, no es tan sencillo que éstos adopten el rol de público en esas instancias (Pérez Ruiz, 1995). Al final, la evidencia sigue respaldando a que no basta con que los museos sean públicos y gratuitos —o que pongan sus recursos al servicio de esa diversidad—, ya que existen diversas barreras invisibles y simbólicas que impiden que diferentes sectores y personas accedan y hagan uso de estos espacios (Vasconcellos y da Silva, 2018: 625).

En sentido inverso, las problemáticas de grupos tan específicos fuera de las manifestaciones culturales legitimadas, ¿pueden ser del interés de otros sectores sociales, quienes tradicionalmente se han constituido como públicos de los museos? La experiencia del MNCP respalda que esto es viable. De acuerdo con Pérez Ruiz (1995), ante la diversidad de temas tratados y con todas las estrategias desplegadas, ese museo logró dar a conocer las creaciones de sectores populares a la sociedad nacional de manera nueva y atractiva para un público joven y estudiantil. La apertura y diversificación de los museos hacia otras manifestaciones puede incidir en profundizar las discusiones acerca de la diversidad cultural, en la perspectiva de que la convivencia con diferentes culturas puede llevar a su comprensión y establecer un proceso de interacción social (Vasconcellos y da Silva, 2018).

¿Cómo deben ser las exposiciones? Podríamos pensar que las presentaciones deben ser atractivas y de calidad, y no necesariamente desplegarse con una “museografía pobre”, lo cual es válido ya que al dignificarlas se les pone al nivel de montajes decorosos con presupuestos dignos, como en el caso del MNCP. Sin embargo, muchas veces esto escinde a los grupos participantes, a sus gustos y autorepresentaciones, tal como sucedió en ese mismo museo cuando la empresa Museográfica u otras, llevaron a lo tangible las manifestaciones populares de los grupos representados. Otra alternativa, nos dice Mörsch (2015: 21) radica en practicar la “capacidad de lo ridículo”; es decir, intentar valorar, de la misma manera, las diferentes articulaciones estéticas y representaciones de los participantes y no imponer las visiones de los profesionales.

No tengo noticias de la exposición “reversible” se hubiera llevado a cabo. Pero ¿han existido otras estrategias que promuevan la diversidad y viabilicen al MNA como un “vehículo de expresión” de otros sectores? Desde su apertura en el Bosque de Chapultepec este museo se convirtió en referencia nacional e internacional, los postulados con los que se planteó, su programa arquitectónico y la innegable riqueza de sus colecciones lo han colocado como uno de los más importantes, visita obligada para muchos de los visitantes de la ciudad y para un buen número de estudiantes y públicos interesados.

Este museo ha sido objeto de críticas respecto a su configuración, que privilegia el aspecto prehispánico en la planta baja, en detrimento de los grupos indígenas representados en la planta alta, y la centralidad de la sala Mexica en relación con otras culturas del territorio nacional. Muñoz Aréyzaga señala que es muy probable que en su conceptualización solo se consideraron las colecciones arqueológicas; y no fue sino cuando los etnólogos del museo se pronunciaron, que se procedió a incluirlos en el equipo de trabajo (2015a: 88-89). Aun así, esas colecciones quedaron relegadas a un segundo plano, como nos indica Rosas Mantecón (en prensa: 9-10): esto es debido a la desventajosa situación de las poblaciones indígenas mexicanas, por una suerte de colonialismo interno: aunque las culturas indígenas son herederas de las precolombinas, dicha herencia les llegó ya muy devaluada.

La configuración del MNA fue realizada prácticamente en su totalidad por agentes de la *producción cultural profesional*, arqueólogos investigadores del pasado prehispánico y antropólogos especialistas del estudio de los grupos indígenas actuales, a quienes no se les concedió el derecho de auto representarse, solo de ser colaboradores en la recreación de sus viviendas porque se buscaba

autenticidad: “los indígenas no decidieron del todo la manera en que iban a ser representados, al menos en el aspecto de la vivienda sí lo hicieron” (Muñoz Aréyzaga, 2015a: 113). Pero, los públicos que asisten al MNA, ¿se ven reflejados? Como guía del museo que fue, Karin Wriedt me relató una anécdota representativa de la problemática de la autorepresentación.

Yo en esos tiempos, le planteé muchas dudas, como propuestas, etc., especialmente en cuanto a las salas de la parte superior del museo, que es la parte etnográfica, y le decía; por ejemplo, recuerdo en la parte que está, de todo lo que es Veracruz, de los grupos indígenas de Veracruz, en una ocasión yo tuve a un joven, alto, moreno, y entonces empecé a explicar eso, todo lo que caracterizaba a esos grupos, y había una foto de un niño, tomando una vaina de vainilla, y él me dijo: eso que dicen que nosotros explotamos es falso, nosotros la cultivamos y se la llevan los norteamericanos, entonces yo exijo que se quite esa foto. Acabando la visita le pedí que me acompañara, y fui con Mario. Él [joven] le dijo: quiero que quiten esa foto, por esto y esto, y Mario le pregunto: pero ¿cuál es tú derecho? Entonces él dijo: yo soy ese niño. (KW, 18/04/18)

Pese a ciertos reclamos de algunos curadores, quienes tuvieron intenciones de poner al día sus contenidos, el MNA no tuvo cambios sino hasta los noventa, cuando fue inminente una transformación y puesta al día, tanto en las temáticas —todos esos años de investigación arqueológica y antropológica arrojaron nuevos hallazgos e interpretaciones— como en el estilo museográfico y comunicativo (Muñoz Aréyzaga, 2015a). El tránsito hacia un museo renovado tuvo varios momentos, intereses y tensiones. Aunque se realizaron cambios en algunas salas, fue en el sexenio de Ernesto Zedillo cuando se determinó un cambio total —incluso salas que ya habían sido reestructuradas tuvieron que ser actualizadas nuevamente—. Los avatares de esta reestructuración exceden los propósitos de esta sección; sin embargo, es importante apuntar que una de las directrices de ese cambio fue “mostrar la diversidad cultural”, por lo que todas las salas debían “aumentar” los grupos representados y la pluralidad de objetos (Muñoz Aréyzaga, 2015a).

En las salas con temáticas arqueológicas, aparentemente, el cambio fue menos conflictivo. Y digo menos, porque estuvo cruzado por conflictos entre la autoridad de los y las curadoras y la postura de los museógrafos y otros profesionales involucrados. Amalia Cardós, curadora de la sala maya —la misma curadora renuente a prestar obras para La Casa del Museo—, “extraña aquellos tiempos en la que los curadores tenían la última palabra sobre las decisiones relacionadas con la colección bajo su resguardo” (Muñoz Aréyzaga, 2015a: 165). Por lo que respecta a las salas etnográficas, se reavivó la discusión sobre si eran los integrantes de los grupos representados quienes debían hablar por sí

mismos o si los curadores del museo continuaban hablando en su nombre.²³⁷ En las intenciones de los curadores, y hasta cierto punto en el diseño museográfico, los grupos indígenas debían narrar su propia historia; sin embargo, en los hechos eso no sucedió así (Muñoz Aréyzaga, 2015a).

Además de la puesta al día en las temáticas, y de incluir mayor diversidad de grupos y colecciones, las nuevas tendencias museológicas/museográficas impusieron la incorporación de otros lenguajes como el digital. Las salas lucieron renovadas en cuanto a colores y diseño, algunas de las estrategias de antaño fueron retomadas y renovadas: el uso de dioramas, el apoyo con el arte; también se incorporaron otras nuevas: mayor contextualización de las colecciones y el uso de quioscos multimedia con juegos y otros niveles de información en las salas, no sin la oposición de algunos curadores para quienes los objetos debieran seguir siendo el centro. Por ejemplo, el director en turno comentó que “los nintendos no entraban en su sala” (Manuel Gándara, comunicación personal).

¿Otros públicos?

Uno de los propósitos iniciales de La Casa del Museo estuvo enfocado a modificar el perfil de sus públicos, trabajo que se conoce como desarrollo de audiencias o de públicos. En general dichas estrategias se centran en *ampliar* la base de los públicos que reciben las instituciones, *profundizar* sus relaciones con los visitantes que ya tienen y *diversificar* sus perfiles, tratando de atraer a personas inicialmente no dispuestas a la visita (Jinnett y McCarthy, 2001). Estas acciones no están libres de críticas, debido a que muchas veces se parte de modelos del déficit en donde se considera que a los no participantes “les faltara” algo. Para Mörsch existe una contradicción irresoluble en la tensión entre la producción de exclusiones y el paternalismo de las políticas dirigidas a incluir y captar a grupos específicos, para ella la pregunta de fondo es:

¿qué significa invitar a grupos que por sí mismos no vendrían a la exposición, sin darles la posibilidad de participar en las decisiones sobre contenidos y las condiciones a nivel curatorial o institucional, o por lo menos de cuestionar y debatir juntos las condiciones de su presencia en la exposición y cómo podrán aprovecharla según sus intereses? (Mörsch, 2015 a: 20)

²³⁷ La antropóloga Margarita Nolasco (maestra y mentora de Lilia García), estuvo a cargo de las salas etnográficas. Relata tres corrientes museográficas en disputa para la representación en esas salas: “la tendencia etnográfica, en donde los espacios debían reflejar a la cultura indígena; la tendencia educativa, en la que se proponía una reinterpretación y recreación para que se conociera y respetara; y la tendencia indianista ‘de los extremistas’ que opinaban que los indios mismos decidieran qué exhibir, en qué orden y cómo.” (Nolasco, 2004 citada en Muñoz Aréyzaga, 2015a: 112)

Volvemos al asunto del “doble vínculo”, planteado por Landkammer (2015), ya que la salida en las instituciones no puede ser perpetuar las exclusiones. Aunque el enfoque sobre prácticas colaborativas no resuelve ese problema, lo desplaza a otras tensiones y contradicciones que deben ser crítica y conscientemente observadas. Del lado de la sociedad, si bien las personas pueden decidir no participar, debiera ser por razones que no se deriven de la exclusión, si quisieran participar deberían poder hacerlo sin pasar un mal momento (Dawson y Wang, 2019).

Pero entonces, ¿es factible que las acciones extramuros transformen la composición de los visitantes en los museos? Para saberlo, primero debemos conocer a quiénes sí los visitan, observar si existen o no cambios en el tiempo y comprender las razones. Aunque el MNA no cuenta con un departamento específicamente enfocado a ello o con un programa de estudios de públicos establecido, en su historia se han conducido varias investigaciones.²³⁸ Las que interesan en este caso son las que han abordado los perfiles de visitantes, pero resulta complejo compararlos debido al uso de diferentes metodologías, criterios para conducir las investigaciones, conformar las muestras o para reportar los resultados; no obstante, sus generalidades arrojan información útil.

El primer estudio aplicado en el MNA fue el de Monzón (1952) cuando el museo todavía ocupaba la sede de la calle de Moneda en el Centro Histórico de la ciudad. A mediados del siglo XX, el perfil se inclinaba predominantemente hacia visitantes masculinos (76%), casi la mitad con ocupación de profesionistas (46%) y muy pocos escolares (solo el 5%), el 85% de los visitantes mexicanos procedían de medios urbanos. En 1962, con el inminente traslado del MNA a la sede de Chapultepec, las encargadas del departamento educativo llevaron a cabo otro estudio que, entre otros aspectos, abordó las variables de sexo, edad, ocupación, analfabetismo y procedencia de los visitantes (Salgado et al., 1962), desafortunadamente no cuento con los datos específicos de cada rubro.²³⁹

Para los años setenta las dinámicas sociales en el país se transformaron con un incremento considerable de la población, la Ciudad de México continuó recibiendo migrantes del campo, la educación se fortaleció y alcanzó a otros sectores. Las crisis económicas obligaron también a cambios en los roles de género, mayor cantidad de mujeres se incorporaron a la fuerza laboral, a

²³⁸ Ver Pérez Castellanos (2014a) y Muñoz Aréyzaga (2017).

²³⁹ Cuando consulté este informe hace varios años no tomé nota de este aspecto. Mi intención era volver a revisarlo, pero el MNA y su archivo se encuentran cerrados con motivo de la enfermedad COVID-19.

la educación y a los ámbitos profesionales. El acceso de nuevos sectores a la educación superior o al conocimiento artístico también estuvo presente, así como el incremento en el turismo cultural (García Canclini, 1987). ¿Quiénes eran los públicos en ese momento? Al inicio de la década, la investigación de públicos realizada para desplantar La Casa del Museo mostró que el perfil de los visitantes al museo seguía inclinado hacia el género masculino (69%), su procedencia se mantenía similar con una mayoría de visitantes de la Ciudad de México (77%) —sectores urbanos—, y el perfil de visitantes con ocupación de estudiantes continuó su incremento (54%) (González García, 1973).

La década siguiente, en 1982, Miriam realizó el estudio que “cerró” la experiencia de La Casa del Museo. Nuevamente resulta complicado comparar los resultados, el informe a mano no proporciona datos sobre el tamaño de la muestra ni del perfil de los visitantes al museo.²⁴⁰ No obstante, los datos indican un cambio drástico en cuanto a la ocupación de los visitantes, los estudiantes pasaron a conformar el 64%, ello se explica por la puesta en marcha de acciones concretas que conectaron a los museos cada vez más con el sector educativo (Vallejo Bernal, 2003). También reportó que el 58% de los visitantes eran de clase baja, el 19% de clase media y el 2% de clase alta, no se detalla cómo se obtuvo esta apreciación. De ser así, el perfil devela un museo de corte popular.

²⁴⁰ Consultado en el archivo institucional del INAH. Sin referencia de ubicación.



Ilustración 115. Los visitantes del Museo Nacional de Antropología. Por Coral Ordoñez.

Las transformaciones iniciadas en los noventa y la reestructuración completa a fines de esa década impusieron un ritmo frenético de cambio que se haría sin el diagnóstico adecuado, ¿qué funcionaba?, ¿qué no?, ¿quiénes eran los visitantes?, ¿cuáles eran los resultados de la visita? Entonces, la preocupación e interés por diagnosticar y evaluar la situación del museo vino de un arqueólogo interesado en que la transformación estuviera fundamentada. Con poco tiempo y ante el reto, Manuel Gándara integró un equipo para conducir el estudio *La comunicación entre el Museo Nacional de Antropología y su público* (2000), prácticamente veinte años después del realizado por Miriam Arroyo.

El reporte de Gándara y el equipo involucrado no solo presenta los resultados del estudio, sino sendas recomendaciones en once apéndices para poner al día al museo, con estrategias orientadas al público que recogían los aportes recientes de la museología y la interpretación temática. Gándara también fungió como asesor y figura clave para impulsar la renovación del museo, por lo cual estuvo a cargo de incorporar quioscos multimedia con contenido digital para cada sala. Tanto los resultados del estudio como la propuesta de los quioscos tuvieron gran resistencia por el equipo de curadores. Los primeros incluso llegaron a “vetar” el informe (Gándara, comunicación personal). Los datos desplegados, por la metodología “rápida” aplicada y el alcance en las muestras, no permite conocer los perfiles del público en ese momento.

En años más recientes, el CONACULTA y su Sistema de Información Cultural impulsó la realización de Encuestas a públicos de museos, incluyendo al MNA entre otros museos participantes (CONACULTA, 2008 y 2009). Al contrario de la situación en 1972, el porcentaje de visitantes mujeres se incrementó, ahora ocupan el 54.7%. En cuanto a la escolaridad, los datos de los estudios de 2007 y 2008 no indican una tendencia estable; en el primero, alrededor de la mitad eran estudiantes de los niveles de educación superior: licenciaturas sin concluir, concluidas y posgrados (48%), mientras que, en el 2008, el porcentaje se redujo (25.6%). En cuanto a las ocupaciones, reportan los siguientes rubros: Jubilado, estudiante, ama de casa, no trabaja, trabaja y estudia, trabaja. Dentro de estas, el mayor volumen lo ocupan los estudiantes, pero también varía 47% en 2007 y 61.5% en 2008. Las proporciones de visitantes en los diferentes rangos de edad no difieren significativamente de lo encontrado por Lilia González.

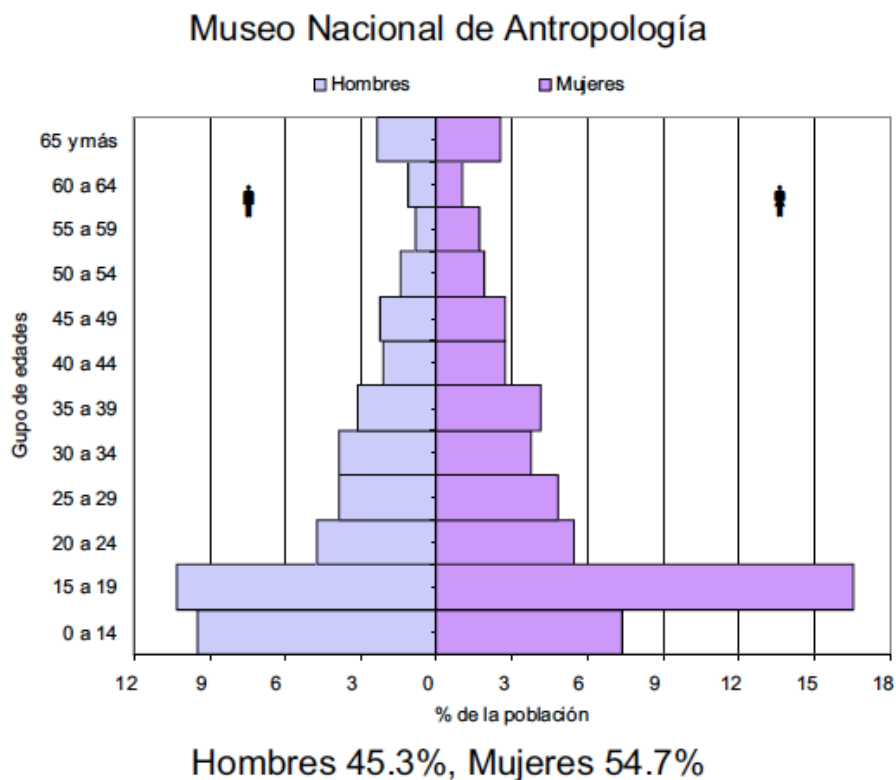


Ilustración 116. Pirámide de edad de los visitantes al MNA en 2007. (CONACULTA, 2008: 43)

Finalmente, en referencia a los estudios de público realizados en el museo, a partir de 2016 el INEGI instrumentó la *Estadística de visitantes a museos*, la cual se aplica dos veces al año en la mayoría de los recintos a nivel nacional. Por primera vez en su cuestionario se pregunta a los visitantes si son hablantes de alguna lengua indígena —se asume a la lengua indígena como un indicador de pertenencia—, lo que nos permitiría conocer si el museo da cabida a estos grupos. Desafortunadamente sus resultados, supuestamente fundamentados en la política de datos abiertos del Gobierno Federal, no son consultables por institución. En resumen, no existe una fuente confiable para conocer el perfil actual de los visitantes del MNA que solo conocemos por aproximaciones, el tema requiere mayor investigación y reflexión.²⁴¹

²⁴¹ Por ejemplo, la Estadística de Visitantes del INAH (<https://www.estadisticas.inah.gob.mx/>) reporta que el museo recibió 3,086,555 en 2019²⁴¹, de los cuales el 88% son mexicanos, de ellos, la mayoría (71%) acude el domingo y no conocemos su perfil, ya que su entrada es gratuita y no se registran datos del perfil. En cuanto al 29% que visita entre semana, el .13% son personas con discapacidad, 4.94% son personas de la tercera edad, pensionados o jubilados, 66.5% estudiantes de nivel básico, 4.8% estudiantes de nivel superior y 23% de perfil desconocido. El problema con dicha estadística es que se recaba con fines administrativos por lo cual las categorías que incluye son dispares como origen: nacionales o extranjeros; forma de pago: boleto pagado vs entrada dominical (los mexicanos

Pero a todo esto, cabe preguntarnos si el objetivo central de la AC-ExM debe ser el desarrollo y diversificación de los perfiles de público. En opinión de Graciela de la Torre (2019), las actividades que realiza el MUAC en este ámbito, no tienen como meta el desarrollo de nuevos públicos, sino usar los activos del museo en el combate a problemáticas derivadas de la situación de marginalidad o vulnerabilidad de las colonias en donde trabaja. Gabriela Aidar —coordinadora de los Programas Educativos e Inclusivos del Departamento de Educación de la Pinacoteca de São Paulo en Brasil— también considera que los programas enfocados a públicos vulnerables no deben tener como meta desarrollar o diversificar el perfil de los visitantes del museo, sino plantarse como un fin en sí mismos, al brindar espacios para que estos grupos ejerzan sus derechos culturales y se les empodere (Comunicación personal, 24/04/19). Como en el proyecto del Espaço Girassol, otro objetivo de dichas actividades puede ser diversificar el público de actuación **del** museo (Vasconcellos, 2010, p.113), lo que no significa que esto sea **en** el museo. De acuerdo con Mörsch:

Los centros de exposiciones y los museos, en ese discurso [de la mediación educativa crítica] se entienden como instituciones modificables, en las cuales no hay tanta necesidad de atraer públicos a ellas, sino que más bien ellas —por sus deficiencias que resultan de su largo aislamiento y su autoreferencialidad— tienen que ser acercadas al mundo que las rodea, por ejemplo, a su entorno local. (en Landkammer, 2015: 33)

¿Fue o es posible la transformación?

El tercer rubro de cambios que buscó generar La Casa del Museo en su alma máter se enfocó a cambios radicales y de fondo: “romper las estructuras muchas veces burocráticas, elitistas o rígidas de los museos institucionales”; además: “el público ausente: terminará transformándolo hasta las raíces, apropiándose, socializándolo”. Este cambio radical fue sin duda el más difícil de alcanzar. La verdad es que una actividad extramuros de la escala de La Casa del Museo poco pudo hacer para incidir en la estructura hegemónica del gran museo nacional. El análisis presentado en el apartado 1.1.2 demuestra que, históricamente, cualitativa y cuantitativamente, el museo ha sido más un generador de desigualdades que una instancia que las contrarresta. El MNA, heredero de la tradición del Museo Público de la Modernidad, arrastra consigo las taras de ese modelo. El mismo Mario lo señaló en una de nuestras conversaciones “Lo que no veíamos eran los errores del museo

no pagan los extranjeros sí); ocupación: estudiantes, profesores o empleados del INAH; y edad y condición: tercera edad, personas con discapacidad. Esto no permite tener cifras absolutas que sumen un 100%.

tradicional, tan no los veíamos que se han seguido realizando, por más embates contra el museo tradicional, el museo tradicional se sigue conservando, se defiende, se defiende” (MV, 14/02/19),

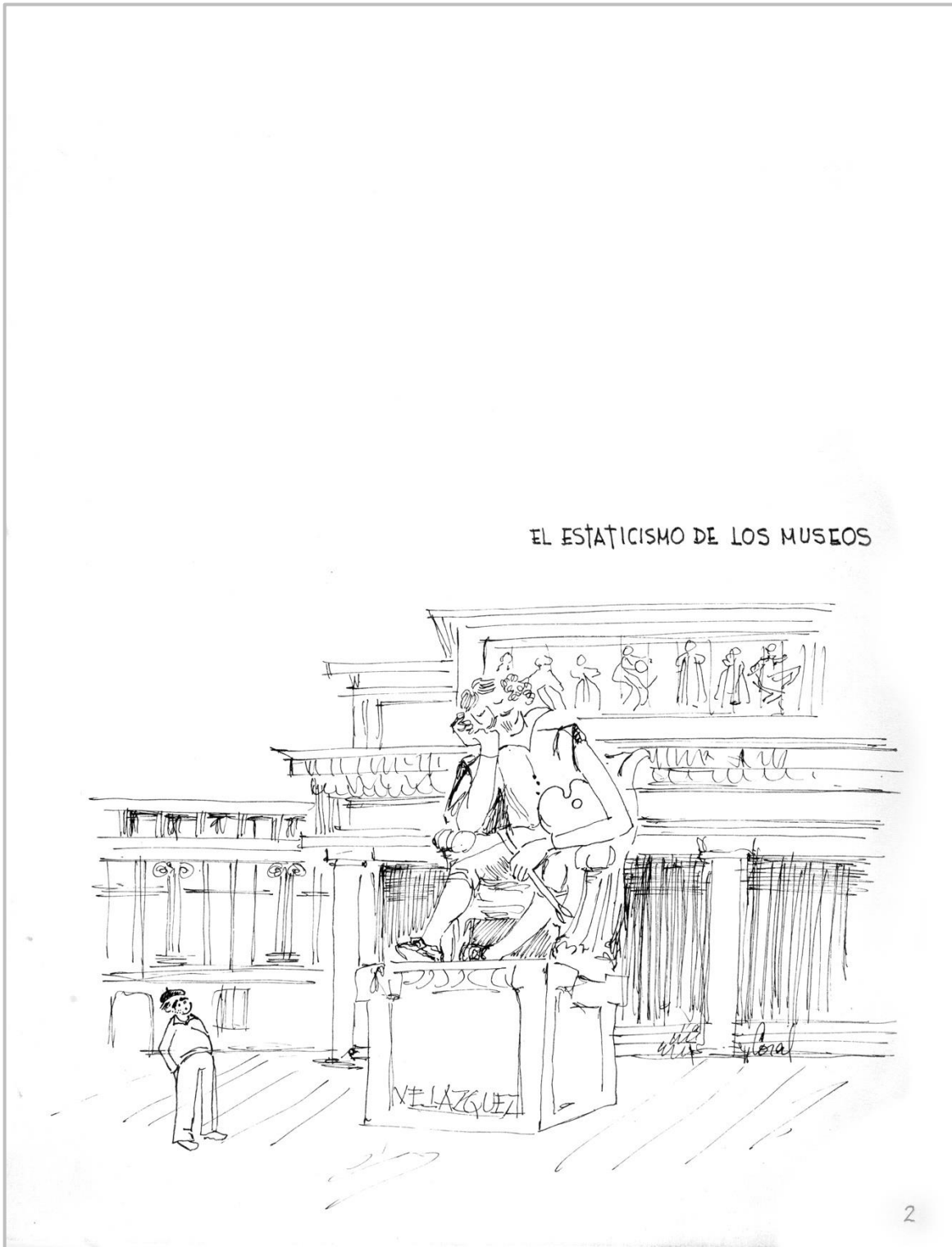


Ilustración 117. El estaticismo de los museos. Por Coral Ordoñez.

Analizando al MNA a la luz del modelo de la *participación cultural holística*, debo decir que cambió poco. El *acceso* se ha ampliado cuantitativamente tanto como ha crecido la población de la ciudad, actualmente este espacio recibe alrededor de 3 millones de visitantes anuales. Los cambios señalados en el apartado anterior, respecto al perfil de quienes acuden no son atribuibles a las tareas de la AC-ExM, sino a las transformaciones sociales y culturales, así como a la intensificación de la labor educativa del museo en relación con el sector de la educación formal: los estudiantes de los diversos niveles constituyen un público cautivo no siempre cautivado.

En cuanto al *disfrute*, las estrategias novedosas que se incorporaron en la reestructuración del 2000 pronto cayeron en desuso y falta de mantenimiento. Actualmente se observan renovados bríos sobre todo en las exposiciones temporales que incluyen cédulas dinámicas en pantallas, interactivos, escenarios inmersivos, salas lúdicas, ayudas técnicas para personas con distintas discapacidades, aplicaciones móviles y micrositiros que extienden la visita más allá de las salas. Poco de esto ha permeado en las exposiciones permanentes.

Por lo que toca a la *representación*, en lo general el MNA continua como una estructura monolítica que da poco margen para contar otras narrativas. En la planta baja donde se exhibe la arqueología, la puesta al día consistió en mostrar una lectura actualizada de las culturas a la luz de los avances científicos recientes; en la planta alta en donde encontramos a la etnografía, contamos pocos elementos para entender claramente qué implicaron los cambios con la reestructuración. Un ejemplo es el de la sala del Gran Nayar. En palabras de su actual curador, antes del cambio la curaduría estaba fundamentada en las teorías de la aculturación y mostraba principalmente dos ideas: “los huicholes, un pueblo de artistas” y “los últimos auténticos primitivos” (Neurath, 1999: 6). Aunque con enfoques actualizados, la intención en la renovación fue “**representar** a la región con un enfoque regional e histórico” (1999: 7). En su recuento Neurath no menciona que se haya dado voz a esos grupos para contar su propia historia.

La mayoría de los espacios de exhibición en el museo conforman la denominada “exposición permanente” y su nombre lo dice todo. Por lo que toca a las exposiciones temporales, la principal sala ubicada en el vestíbulo predominantemente ha dado cabida a muestras internacionales (Pérez Castellanos, 2014b), pocas veces el patrimonio mexicano ha tenido cabida, se privilegian como siempre las temáticas arqueológicas sobre las etnográficas y los discursos de autoridad curatorial versus la diversidad de voces. En la renovación realizada de los años noventa al inicio del 2000,

los agentes de la *producción cultural profesional* plantearon otros espacios para exhibiciones temporales. La sección de etnografía ahora cuenta con un espacio dedicado a ello, mientras que la sala que da inicio al recorrido en la planta baja del museo, inicialmente conceptualizada como una sala de culturas indígenas de México,²⁴² dio paso a otra área para muestras temporales de temáticas mixtas más abiertas, desde hallazgos o relecturas vanguardistas en arqueología hasta arte contemporáneo.

En este contexto, al menos en la información a mano, parece que son escasas las exposiciones con un enfoque participativo y de auto-representación. Un ejemplo difundido es el de la muestra *Yumanos. Jalkutat, el Mundo y la Serpiente Divina* (2011), en la que se utilizó un nuevo enfoque “de carácter dialógico, colaborativo y con vistas a exponer sus propios reclamos” (Villarruel y Gabayet, 2015: 294), como un foro de discusión ante el llamado de alerta por la inminente extinción de su lengua.

El punto de partida fue incrementar el apoyo de los propios habitantes de esta región para estrechar la colaboración entre el museo y las comunidades étnicas vivas. Se intenta responder a la insatisfacción que frecuentemente causa entre las poblaciones étnicas una exposición etnográfica de ellos mismos, donde usualmente se les excluye de los procesos de interpretación en la puesta en escena y en el montaje. (2015: 295)

Esta colaboración dio lugar a una de las exposiciones más fascinantes que, en lo personal, he encontrado en ese museo. Su postura coincide con tendencias en tantos otros espacios museales para que sean las propias comunidades quienes se expresen y se autorepresenten (Karp et al, 2001), llegando incluso a ocupar puestos profesionales en la estructura del museo con prácticas de museología indígena, como sucede en el Museo Nacional Te Papa Tonwarega de Nueva Zelanda (Burón Díaz, 2019).

En el MNA, en menor medida, podemos encontrar estrategias que insten a los agentes de la sociedad para implicarse en la *producción*, mucho menos en la *toma de decisiones*. Esta situación no es privativa de dicho espacio, de acuerdo con Sandell (2003: 52), aunque en tiempos recientes los museos han ampliado la consulta con los visitantes, pocos comparten los procesos de toma de decisiones con individuos o grupos fuera de la organización, ni genuinamente empoderan a

²⁴² La sala no existe más porque aun cuando fue concebida y producida, las críticas y otros factores políticos poco ventilados llevaron a que fuera desmantelada.

los públicos para que influyeran la dirección de la institución. La valoración de Duncan Cameron es lapidaria:

Los materiales de construcción y la arquitectura del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México tuvieron la intención de ser reminiscentes de los monumentos mayas y aztecas. Sin embargo, el efecto fue un diseño moderno, oficial, grandioso, más europeo que precolombino. Museológicamente, la institución fue moldeada por las convenciones americanas en exposiciones y por tradiciones americanas y europeas en arqueología y etnología. Dentro de ese marco hubo innovaciones, por ejemplo, en la orientación, en el uso del arte contemporáneo y en las técnicas de diorama en miniatura. Pero el resultado fue un museo que podía presentar a sus visitantes la historia prehistórica y cultural de México a través de los ojos de la ciencia, pero no podía mostrar a la infancia de la ciudad las raíces y las realidades de su cultura viva a través de los ojos de su espíritu. "Olvidamos que los suelos de mármol son fríos para los pies pequeños y descalzos" lo dice todo poéticamente.²⁴³ (Cameron, 1993: 162)

Aprecio que existen al menos dos explicaciones viables para comprender por qué La Casa del Museo tuvo limitaciones para fomentar los cambios que buscaba. Por un lado, las propias del contexto de su tiempo, de cómo fue percibida y el alcance que tuvo en su momento; por otro, las que atañen a un campo más amplio del sector museos y su poca disposición a la transformación.

En el primer rubro, La Casa del Museo no gozó de la aceptación generalizada de otros trabajadores del museo. En varias ocasiones enfrentaron falta de empatía y barreras como la negativa al préstamo de obras. Su ubicación como un proyecto surgido de un espacio distinto al del poder, concentrado en los curadores del museo —quienes también han ocupado los puestos directivos— tuvo un peso importante. Esta área de intelectuales ha sido poco permeada por las prácticas y estrategias del paradigma participativo —a veces ni siquiera por los de la *democracia cultural*—. La percepción es que la “gente de museos” está integrada por quienes ocupan un lugar relacionado con las funciones tradicionales del museo: la investigación, la conservación y, cuando mucho la exposición, pero otras áreas gozan de menor prestigio (Hakamies, 2017), entre ellas los

²⁴³ The building materials and architecture of the National Museum of Anthropology in Mexico City were intended to be resonant of Mayan and Aztec monuments. The overall effect, however, was a modern, official, grandiose design, more European than pre-Columbian. Museologically the institution was shaped by American conventions in exhibitry and by American and European traditions in archaeology and ethnology. Within that framework there were innovations, for example, in orientation, in the use of contemporary art and in miniature diorama techniques. But the result was a museum that could introduce its visitors to the pre-history and cultural history of Mexico through the eyes of science, but could not show village children the roots and realities of their living culture through the eyes of their ethos. 'We forgot that marble floors are cold for small, bare feet' poetically says it all.

departamentos educativos, desde donde generalmente se impulsan el tipo de acciones que involucran una conciencia con la diversidad, la democratización y la democracia culturales.

En diferentes episodios de las entrevistas, las involucradas narraron las problemáticas con los equipos curatoriales y la distancia que estos profesionistas ponían para un trabajo cercano con los públicos, y más aún con los procedentes de sectores desfavorecidos, llegando a expresarse sobre ellos peyorativamente “ahí viene la chusma” (Sobre las visitas de los habitantes de Santo Domingo). En opinión de Mario “no estaba bien para un antropólogo meterse con la chusma”. Ames describe los dilemas de los antropólogos que trabajan en museos: ya que estas instituciones se han orientado cada vez más al servicio público a través de los programas educativos e incluso de entretenimiento, las oportunidades para la investigación académica parecen disminuir; los curadores son formados en las universidades en donde se privilegia el trabajo individual y competitivo por sobre el de equipo colaborativo (1992: 30).

Pero la resistencia no solo vino de profesionistas que ocupan un espacio de poder, con el tiempo también de algunos trabajadores en otras posiciones, a quienes “les molestaba ir a trabajar allá” o del director de la Cinemateca quien señaló —respecto al préstamo de las películas—: “las van a ensuciar, las van a romper, las van a perder” (MA, 25/02/19). Este desdén puede explicarse por el alejamiento paulatino que fue experimentando el proyecto: a medida que avanzó la experimentación, ceder el control y poder en favor de las comunidades causó que el equipo “lo perdiera” y que otras áreas del MNA estuvieran menos involucradas. Como lo señalé antes, el equipo de La Casa del Museo estuvo tan absorto en sus actividades, que tuvieron poco interés o falta de tiempo, para comunicar sus actividades y resultados en un nivel más doméstico.

Respecto a los procesos participativos de investigación conducidos por La Casa del Museo, Miriam opina que “planteaba una manera diferente de trabajar, porque los investigadores y curadores investigan solitos, en su cubículo investigan solos e investigan solo las cosas que les interesa a ellos, pero no lo que le interesa al visitante” (MA, 30/05/19).²⁴⁴ No obstante, paulatinamente se han

²⁴⁴ Ames retoma la comparación contrastante de Guédon entre la producción de una exposición y los productos que se esperan de un antropólogo en la academia: en los museos uno debe presentar información sobre un proyecto que pocas veces elige, los textos deben ser revisados, corregidos, acortados, re escritos por múltiples autores, cualquier cambio en el texto requiere el cambio de diseño y la firma de autorización de los superiores, en lugar de escribir para otros especialistas uno escribe para “el público”, y sobre todo, uno no quiere problemas, pero cualquier error significa eso (1992: 33).

dando cambios —y resistencias—, coincidentes con procesos de transformación de largo plazo de la intelectualidad en el mundo occidental, en donde los profesionales de los museos han cambiado de ser legisladores —que definen y median la cultura legítima y el conocimiento—, a ser intérpretes, con una mayor conciencia de la diversidad de públicos, un compromiso por facilitar el acceso y dismantelar las barreras culturales (Ross, 2004).

yo aprendí que el museo no existe sin la gente, que de nada sirve que tengas una exposición bellísima de objetos que nadie ve, o que nadie comprende, de nada sirve que tú los guardes y que queden embodegados para el porvenir, si en la actualidad, no les das uso, y no los pones al servicio de la gente, si le quieres llamar así, de la población, de tu comunidad, de tu sociedad, como le quieras llamar. (MA, 25/02/19)

La segunda explicación para comprender por qué La Casa del Museo no incidió en el MNA, se relaciona con el campo de los museos a mayor escala, un sector poco inclinado a la transformación. De acuerdo con Sandell (2013) —quien retoma los aportes de las teorías de la planeación estratégica—, para que ocurran cambios en las organizaciones estas deben transitar por tres momentos: la etapa de desestabilización (*unfreezing*), la de movimiento y la de reestabilización (*refreezing*). En la primera, es importante crear motivaciones para el cambio así como oportunidades de participación y apropiación del mismo, entre aquellos responsables de su implementación; en la segunda, se busca generar estrategias que muevan a una organización de su situación actual al estado deseado; en la tercera, lo importante es estabilizar o institucionalizar el cambio, ya sea valorando los procedimientos y sistemas que lo refuerzan o apoyan, o identificando y difundiendo ejemplos de implementaciones exitosas del mismo (2013: 49). Miremos a La Casa del Museo bajo este esquema.

La etapa de *desestabilización* llegó con el deseo de incorporar transformaciones generadas por el contexto de discusiones y críticas al museo tradicional, acaecidas en el seno del ICOM, iniciadas al concluir la Segunda Guerra Mundial, acrecentadas durante los años sesentas y principios de los sesentas. Todo esto fue acompañado por cambios en los paradigmas de la política cultural (Bonet y Négrier, 2018) y por las presiones internas y externas hacia los museos. Los seminarios regionales, la IX Conferencia General del ICOM 1971, así como la *Mesa Redonda* de Santiago de Chile, en efecto, crearon oportunidades de participación y apropiación entre los agentes clave responsables de su implementación en diversos escenarios. En el caso mexicano, ello coincidió con las críticas internas en el INAH y la renovación de sus cuadros profesionales (Morales Moreno,

2007; De la Peña, 2008) que colocó a quienes representaban la vanguardia en puestos clave para las decisiones.

La etapa de *movimiento* se generó por la puesta en marcha de proyectos experimentales que buscaron movilizar al INAH hacia otro tipo de relación entre sus museos y la población a quien se dirigían. Así, desde una combinación de enfoques y motivaciones desde el seno del INAH, se implementaron el Programa de Museos Escolares y Locales, el Museo sobre Rieles y La Casa del Museo como iniciativas pioneras oscilantes entre la *democratización* y la *democracia cultural*. El problema radicó en que para una institución del tamaño del INAH y de su red de museos, estas iniciativas fueron puntuales, localizadas y desarticuladas de un cambio de mayor extensión, limitado además por el perentorio fin del sexenio. Para que la etapa del movimiento tenga impacto es necesario actuar desde diferentes puntos de influencia, utilizando distintas estrategias que actúen en conjunto para movilizar a la organización (Sandell, 2003: 49).

La tercera y última etapa, la de *reestabilización*, no se consiguió dentro del MNA y sí, parcialmente en la Dirección de Museos con la implementación del PRODEFEM. Como mostré, La Casa del Museo permaneció como proyecto y no fue formalizado a nivel de programa, asimilándolo a la estructura, organigrama y presupuestos fijos del museo. El cambio sexenal no fue la razón de su fin, pero sí contribuyó. Para un proyecto con duración de ocho años, transexenal, el cambio de autoridades y de prioridades es un factor clave para su supervivencia o no. A la salida de Bonfil de la dirección del INAH las nuevas autoridades lo toleraron, pero no lo impulsaron, contribuyendo a que otros problemas minaran su fuerza. Por ejemplo, el hecho de que no se le reconociera como un proyecto clave, aun dentro de su propia institución, o que no se le difundiera como un ejemplo de incidencia exitosa para los fines que se propuso. Las autoridades en el MNA también cambiaron, incluso el mismo Mario ocupó el cargo de subdirector en funciones de director entre 1974 y 76, y luego de subdirector hasta 1980, cuando fue nombrado director, pero sus prioridades fueron otras. Trabajar con poblaciones de las localidades aledañas o lejanas no fue ni ha sido una política establecida en el MNA como práctica instituida tras terminar el proyecto, las acciones que se realizan continúan como un esfuerzo puntual del departamento educativo sujeto al interés, compromiso e impulso de su personal.

La Casa del Museo arrancó en un contexto en el que reinaba la inconformidad con la situación de los museos, hubo agentes clave que lo impulsaron y viabilizaron, la institución que lo alojó estaba

abierta al cambio en reacción a una política anquilosada y ampliamente criticada; pero, al mismo tiempo, enfrentó retos frente a la estructura institucional y a las ideas de otros integrantes de la plantilla del museo, y posteriormente, de las subsecuentes autoridades del INAH; además de las desigualdades que la cruzaron, ya que la producción profesional también las enfrenta: los recursos que se le destinan, los sueldos que se ofrecen, el carácter informal y semipermanente de los puestos e incluso, el trabajo no remunerado (Barbieri, 2018: 2).

Siguiendo a Sandell (2003), todo cambio institucional enfrenta fuerzas que lo **impulsan** y fuerzas que lo **inhiben**. Dentro las que lo **impulsan**, existen algunas que lo viabilizan: transformación de valores y actitudes del personal del museo, facilitar que las prioridades en el financiamiento dirijan recursos a las estrategias que fomentan el combate a la desigualdad, contar con liderazgos comprometidos, la defensa y apoyo de buenas prácticas, la capacitación, la democratización de las prácticas al interior del museo y que estas sean flexibles, además de la evaluación e investigación para documentar los alcances de los proyectos. También otras que lo hacen cumplir de manera obligada: estándares, requerimientos, evaluación del desempeño y desarrollo profesional. Por su cuenta, entre las fuerzas que lo **inhiben** están: las ideas arraigadas en el sector, la percepción del museo como un lugar de autoridad y neutral, que no se valoren y reconozcan las iniciativas que instan a la transformación.

En un balance de La Casa del Museo hubo más fuerzas inhibitoras que promotoras del cambio. Estas condujeron a que la etapa de movimiento fuera decayendo en el seno de la inercia institucional hasta perder *momentum*. Al ímpetu y convicción de Mario, comprometido con un museo social, se sumó el respaldo y posición política de Bonfil, el entusiasmo y trabajo comprometido del equipo, y el encuentro con miembros de la *participación cultural social*, quienes adoptaron el proyecto y se implicaron en la empresa conjunta. Cuando el contexto lo permitió, la incidencia y los cambios se movilizaron en otra área del INAH: la Dirección de Museos con el PRODEFEM, e incluso más allá a otros sectores de la política cultural como en el Museo Nacional de Culturas Populares, pero tuvieron pocas repercusiones en el MNA.

Las *resonancias* y los *ecos* de La Casa del Museo en ese museo se han ido apagando, por no encontrar un “cuerpo” que los propague. Coral murió fuera del país, Cristina se mudó a Cuernavaca y Catalina a Sonora, Lilia se alejó de los círculos del INAH, Miriam continuó trabajando por algunos años en el Instituto, y luego fuera, Margarito siguió laborando en el área de servicios

educativos, mientras Mario se apegó aun más a su yo “museógrafo”, continuando su amplia trayectoria en ese campo. Todos rememoraron su tiempo en La Casa del Museo en distintos grados; y, sin embargo, su trabajo pionero y comprometido dejó importantes *resonancias* en otras coordenadas geográficas y temporales. En los jardines del MNA el único módulo sobrevive a manera de vestigio, pero el hallazgo en el armario de la Sección de Museografía abrió la puerta para documentar y comprender ampliamente este proyecto, a sus agentes involucrados, sus experiencias, prácticas y efectos en el largo plazo, evitando que su legado se desvanezca.

CONCLUSIONES: ACERCA DE ESTE VIAJE

El recorrido realizado para mapear las prácticas museales extramuros de La Casa del Museo me llevó a diversas coordenadas espacio-temporales y conceptuales. Como en toda etnografía, recurrí primordialmente al trabajo de campo, entendiendo al *campo* como un espacio construido en la asociación y conexión con el objeto y caso de estudio. En los procesos y actividades que realicé, seguí todas “las conexiones, asociaciones y relaciones imputables” (Marcus, 2001: 112), tirando de un hilo conductor por diferentes situaciones y lugares, entre ellos: el archivo en el MNA; las localidades que albergaron La Casa del Museo, en el pasado y su correlato en la actualidad; diversas zonas de la Ciudad de México; los lugares en donde me citaron mis entrevistadas: Cuernavaca, Morelos, y Hermosillo, Sonora —a distancia y de forma virtual—. Esta búsqueda me llevó incluso a establecer contacto con profesionales de Canadá, hacer búsquedas en Ámsterdam, Países Bajos; a una investigación triangulada en París, Francia, y a una estancia de investigación en São Paulo, Brasil.

Mis objetivos se orientaron, por un lado, a documentar, describir y analizar a profundidad este ejemplo de *Acción Cultural Extramuros*, sus prácticas, retos, alcances, limitaciones y tensiones. A recuperar y comprender los sentidos, actuales y pasados, conferidos por sus agentes involucrados. A explorar y proponer formas para rastrear sus efectos en el largo plazo desde enfoques cualitativos. Por otro lado, la intención fue utilizar este caso para aprender y dar luz sobre una discusión mayor: la desigualdad en la participación cultural. Especialmente, sobre el trabajo de los museos enfocado a los llamados “no-públicos”, y sobre sus paradojas y contradicciones inherentes. Si bien el “doble vínculo” que suponen estas tareas para el personal de los museos es irresoluble (Landkammer, 2015), sí pueden abordarse de manera consciente, desde posturas críticas que hagan evidentes las tensiones implicadas. De esa forma, superar las actitudes paternalistas e integracionistas con las que muchas veces se ponen en marcha en los proyectos “misioneros” para “llevar la cultura a la gente”. Estimo que en este viaje cumplí con dichos objetivos, generando, además, un análisis significativo con aportaciones en tres rubros:

- 1) En el ámbito **teórico**, exploré la relación museos y desigualdad aplicando marcos conceptuales que enriquecen la discusión como son la *Teoría de la apropiación-expropiación* y las Teorías de la práctica. Abordé categorías poco exploradas en otras investigaciones como la de “no-públicos”,

generando términos propios como el de *Acción Cultural Extramuros* y la propuesta de una mirada novedosa a partir del modelo de la *Participación Cultural Holística*;

2) en el terreno **histórico-antropológico**, documenté y describí densamente el proyecto experimental aquí abordado. Utilicé fuentes más amplias y diversas de las que se habían manejado con anterioridad, analizando los datos generados a la luz de los componentes conceptuales arriba señalados. La mirada antropológica permitió develar los sentidos subjetivos atribuidos por los agentes participantes, sus significados e importancia para sus trayectorias profesionales e, incluso, personales, en una exploración amplia del “campo”, constituido tanto por los materiales de la *Colección* como por las localidades en donde se ubicó el proyecto y en otros lugares en donde resonó;

3) en el aspecto **metodológico**, utilicé un método mixto interdisciplinario que entretejió los aportes de la etnografía multilocal con las nuevas miradas de la antropología histórica, los enfoques autobiográficos y el análisis de la imagen. Además, abordé los efectos de largo plazo de la AC-ExM desde una mirada cualitativa, al mapear sus *resonancias* en un diálogo constante entre pasado y presente. A continuación, destacaré los nuevos aprendizajes, especialmente en los dos primeros rubros, ya que el tercero cruzó todos los aspectos de la investigación, al posibilitar el acopio de la información, la construcción de los datos y también las interpretaciones.

Participación cultural y acciones extramuros: de públicos y de “no-públicos”

El análisis aquí presentado mostró que los museos, a partir de su fundación como institución pública de la Modernidad, y durante gran parte de su historia, desarrollaron acciones, actividades y procesos, predominantemente situados del lado de los mecanismos que refuerzan la desigualdad: *apropiación y exclusión*. Se convirtieron en espacios que contribuyeron a institucionalizar las desigualdades en los niveles individual y relacional, primordialmente, dado que están insertos en sociedades que también son desiguales. No obstante, en épocas más recientes, surgieron distintas estrategias para inclinar la balanza hacia los mecanismos que contrarrestan la desigualdad: la *restitución* y la *inclusión*. El cambio paulatino se explica, en parte, por la serie de presiones internas y externas que enfrentaron. Desde el interior, las discusiones sobre los aportes que pueden hacer a la igualdad están presentes en sus agendas públicas, académicas y entre los profesionales comprometidos para crear espacios más democráticos. Desde el exterior, existen presiones políticas, financieras —dado que el Estado dejó de ser la principal fuente de financiamiento para

muchos de ellos— y sociales, que los han llevado a la transformación, a proponer distintas estrategias para trabajar la tensión inclusión-exclusión, entre ellas las acciones extramuros.

En este sentido, en la investigación concluida propuse y problematicé a la *Acción Cultural Extramuros* (AC-ExM) como un tipo de actividad llevada cabo por las instituciones culturales —en este caso los museos— para contribuir a la igualdad, tanto en la participación cultural como en aspectos sociales más amplios. Tomé como estudio de caso al proyecto experimental La Casa del Museo (1972-1980) para analizar sus prácticas, retos y posibilidades en el afán de cumplir tal propósito. Así, me di a la tarea de mapear esta práctica, no solo durante sus años de existencia —a través de los documentos de la *Colección La Casa del Museo* y de las evocaciones de sus agentes participantes—, también sus efectos en el largo plazo —revisitando las localidades en las que se ubicó y otros lugares a los que se derivaron sus *resonancias*.

Como discutí en el desarrollo de esta tesis, solemos pensar en la participación cultural casi siempre en términos de consumo, e incluso, de forma más acotada, en términos de acceso. Con frecuencia asumimos unidireccionalidad: la acción cultural va de las políticas, las instituciones y sus profesionales hacia la sociedad, a los públicos y a los llamados “no-públicos”, casi nunca se analiza de forma holística observando los efectos en todos sentidos, como prácticas complejas que involucran a todos los agentes. En apariencia, es sencillo pensar de esta manera al analizar a los museos como instituciones con una sede establecida, que abre sus puertas cotidianamente a públicos que asisten a “consumir” una oferta ya configurada.

Cuando los museos salen de sus instalaciones, para trabajar más allá de sus muros, por medio de formatos experimentales, las acciones y las prácticas puestas en marcha, sus retos, contradicciones, tensiones y posibilidades, nos permiten admitir que los procesos son más complejos. La acción cultural no puede ser unidireccional y el éxito radica en la medida en que museos y sociedad colaboren para establecer otro tipo de prácticas. Por ello, ante la limitación que plantea el uso de términos como vinculación comunitaria o social (*outreach*), programas, procesos o proyectos comunitarios, programas extramuros, entre otros, propuse el de *Acción Cultural Extramuros*.²⁴⁵

²⁴⁵ Definí a la Acción Cultural Extramuros como: la serie de práctica y procedimientos que involucra recursos humanos y materiales para poner en práctica objetivos de la política cultural, los cuales abordan deliberadamente problemáticas concernientes a la diversidad, la equidad, la accesibilidad y/o la inclusión de públicos diversos. Estas prácticas instan a la participación cultural bajo una concepción amplia, experimentando con nuevas formas de

No se trata de una definición acabada, por el contrario, está a discusión. No obstante, el aporte proviene de ser inclusiva de los otros términos. Aunque no da por sentado una dimensión “comunitaria” —ya de por sí problemática—, sí alude al tipo de propósitos desde donde parten la mayoría de estos programas: la inclusión. Además, se puede aplicar a la gran diversidad de instancias culturales que la promueven —no solo a los museos—. Pensarla como parte de las políticas culturales permite analizarla a partir de sus contenidos; es decir, el qué, quién, cómo y para qué de ella (Nivón, 2006: 62).

Si bien la definición propuesta señala que sus prácticas instan a la participación cultural, bajo una concepción amplia, experimentando nuevas formas de producción cultural que apuestan por fomentar transformaciones, no quiere decir que esto suceda siempre o que la AC-ExM sea la panacea. El grado en el que consiga estos propósitos dependerá de la flexibilidad y de planteamientos que favorezcan que, más y diversas personas, adopten el rol de públicos-participantes y que se impliquen en otras dimensiones de la participación.

Del análisis de estos escenarios y procesos se derivó la propuesta de la *Participación cultural holística*, la cual integra en un solo modelo las formulaciones de Sandell (1998) y Barbieri (2018). Este modelo expande la mirada para comprender las relaciones establecidas entre los agentes de la *producción cultural profesional* y de la *participación cultural social*. Incluye el derecho de las personas, junto con sus decisiones para: acceder-disfrutar, producir, representarse y ser representados en la cultura, así como para influir en las decisiones del proceso cultural y respecto a las políticas públicas en esta materia.

La propuesta es flexible en cuanto a que sus cuatro dimensiones se pueden traslapar, presentarse en un orden distinto o dejar fuera una o más de ellas. Es útil para analizar las tareas cotidianas, pero también para abordar las acciones extramuros y otro tipo de proyectos que instan a la participación en otros formatos. Ahí veremos que las fronteras entre los dos ámbitos —profesional y social— admiten distintos flujos, porque, como dice Reygadas (2008), éstas son impermeables, bilaterales, permiten el tránsito de ideas, aunque también marcan distancias. Ahora bien, estos tránsitos no solo se dan entre los ámbitos social y profesional sino también en

producción cultural. Apuestan por fomentar transformaciones individuales, grupales o, incluso, sociales. Su carácter extramuros está dado porque son ejecutadas en espacios no tradicionales, fuera de las instalaciones de la institución que las propone (en este caso, museos).

y a través de las dimensiones. Cada vez más proyectos culturales insertos en la *democracia cultural* y desde posicionamientos críticos, admiten que el poder puede ser disputado por y compartido con las personas y colectivos sociales. En línea con lo indicado por otros autores (Bastias, 2018; Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016; UNESCO, 2014), este modelo también reconoce que la participación cultural existe en grados y que el valor de tomar parte tiene mayor “efecto de cambio” cuando las personas se involucran en la producción y no solo en el acceso (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016).

Esta propuesta puede ser criticada porque utiliza términos debatidos como *participación* y *acceso*. En cuanto a la idea de “participación”, la crítica proviene de pensar que se otorga desde el lado de “los dueños que quieren compartir, sin ceder el derecho de disposición sobre el bien completamente” (Gabriel Stöger citada en Landkammer, 2015: 25); mientras que la colaboración —indica Landkammer— no se puede pensar sino desde, por lo menos dos perspectivas. En efecto esta problemática se expresa en el vocabulario de los discursos de inclusión en palabras tales como: “enriquecer”, “empoderar”, “dotar”, “convertir”. El giro participativo no está libre de críticas, no solo desde los análisis de la política cultural (Bonet, 2018), sino también desde las ciencias políticas, en donde se reconoce que aún es prematuro pensar en una nueva era de participación comunitaria, entendida como colaboración entre los ciudadanos y el gobierno, porque sus instituciones tienen dificultades para ceder el control y el poder (Head, 2007).

No obstante, el modelo holístico planteado incluye la palabra “participación” y no “colaboración”, porque abreva de los casos y prácticas existentes que, siendo justos, se han posicionado en el ámbito de la primera con todo y los problemas ya señalados. Precisamente, la propuesta también posibilita analizar actuaciones que se posicionen en más de una dimensión o en lógicas de distinto orden y con diferentes flujos, admitiendo que existen todo tipo de relaciones. Adicionalmente, utilizar “participación” para nombrar las distintas relaciones entre los ámbitos social y profesional, y entre sus cuatro dimensiones, supera la dicotomía y los límites establecidos entre acceso, como algo pasivo, y participación, como algo activo —incluyendo a la producción y a la toma de decisiones—. También cuestiona la idea de que la participación solo es dada a los públicos y no a los agentes profesionales (Cfr. Bastias, 2013; Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2017).

En cuanto al acceso, Lynch apunta que los programas de inclusión sugieren que “el museo, como portero ‘permite’ el acceso a algo tan valioso que no puede ser criticado” (2001 citada en

Landkammer, 2015: 22) y, a decir de Landkammer, hace suponer que lo que se encuentra en los museos es algo relevante para ellos solo porque sí. En una línea similar, están las ideas de Kawashima (2006: 61) sobre el valor “universal” con el que se dotan las ideas de acceso. Suscribo que el derecho a “tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad y a gozar de las artes” (Naciones Unidas, s.f.) es un derecho humano válido, pero se debe admitir que la vida cultural, las artes, sus contenidos y formatos son diversos y socialmente contruidos y disputados. Al colocar a los agentes profesionales y sociales en el modelo y no escindir a unos o a los otros de la participación en las cuatro dimensiones, las tensiones y disputas podrían equilibrarse o el menos discutirse.

En este escenario, ¿qué aportan las acciones extramuros? Sin duda son una alternativa para que los museos diversifiquen sus públicos de actuación e inviten a más y diversas personas a adoptar ese rol, sin necesariamente “sujetarlos” (Mörsch, 2015: 13) a través de mecanismos de poder, buscando solo convertirlos en visitantes de sus instalaciones y en un número más, sino descentrando la actividad y las tensiones hacia nuevos escenarios más favorables a ellos. Adicionalmente, las estrategias extramuros son una vía para que el personal del museo tome contacto con otras realidades, adquiera nuevas habilidades y reconozca que también ellos pueden aprender; a fin de cuentas, todos los colectivos y comunidades tienen “activos” (*assets*) que aportar (Simon, 2016). Coincido con De la Torre (2019) y Aidar (Comunicación personal, 24/04/19) respecto a que este tipo de acciones no debieran orientarse únicamente al *Desarrollo de públicos*, sino a generar los espacios para que las personas ejerzan sus derechos y para que las instituciones “superen su largo aislamiento y su auto-referencialidad” (Mörsch citada en Landkammer, 2015: 33).

De esta forma, los y las profesionales implicados pueden regresar al museo para aplicar lo aprendido a las actividades intramuros, siempre y cuando en las instituciones haya una verdadera apertura al cambio. Muchos de los programas de inclusión buscan fomentar cambios individuales, grupales o culturales sin que las instituciones mismas contemplen transformarse. Por tanto, es necesario que las prácticas y estrategias internas de los museos cambien para que otras personas, que no han formado parte de sus públicos tradicionales, se sientan bienvenidas.

No pocos espacios se han embarcado en tareas para atender a minorías a través de estrategias específicamente diseñadas. Por ejemplo, los programas enfocados a tratamiento de pacientes de Alzheimer y otras enfermedades mentales han encontrado en los museos un espacio valioso, en el que los encuentros sensibles con lo material apoyan sus terapias y también brindan un espacio de

esparcimiento y disfrute para sus cuidadores y familiares (Domínguez Montalvo, 2015). En otros espacios, como la Pinacoteca de São Paulo en Brasil, en el departamento educativo pusieron en marcha el Programa Consciencia Funcional enfocado a los “colaboradores”; es decir a los profesionales de atención al público (repcionistas y asistentes), al equipo de mantenimiento y a los prestadores de servicios (equipos de seguridad y limpieza). Paradójicamente, aunque acuden todos los días a laborar —o, quizá, precisamente por ello— no se constituyen en públicos de la Pinacoteca (Aidar, comunicación personal, 24/04/19).²⁴⁶ Existen muchos ejercicios como éstos, una fuente para encontrar ejemplos de estrategias incluyentes, intramuros y extramuros, es el Banco de Buenas Prácticas del programa de cooperación cultural Ibermuseos, en donde se han compilado 240 casos de 17 países ganadores del Premio Ibermuseos de Educación.²⁴⁷

Ahora bien, que estas acciones sean asertivas dependerá de qué tanta consciencia tenga el personal de los museos sobre sus contradicciones inherentes, para que acepten trabajar en ellas desde posturas reflexivas, con atención constante a las relaciones de poder que se establecen y cuestionando siempre los sesgos implícitos. Muchos proyectos inician con un interés genuino de vincularse con los distintos sectores de la sociedad —regularmente con la comunidad vecina—, pensando que lo ofertado les “servirá” a sus integrantes; pero, luego de establecer relaciones con sus miembros, el personal implicado se percata de que los intereses son de otra índole.²⁴⁸ Pensar a la AC-ExM como la formación de *comunidades de práctica*, permite abordar este tipo de problemas porque posibilita que la colaboración entre el personal implicado en los museos y las personas y colectivos sea más amplia y productiva. Mediante procesos iterativos de aprendizaje mutuo, sus miembros podrán pactar

²⁴⁶ Los programas alojados bajo la denominación MUSEU para todos + Educação se pueden consultar aquí: <http://museu.pinacoteca.org.br/es/programas-desarrollados/>

²⁴⁷ Ver: <http://www.ibermuseos.org/recursos/boas-praticas/>

²⁴⁸ Esta situación es muy común. Como ejemplo, Ignacia Biskupovic, mediadora en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago, Chile, narró la experiencia reciente (2017) del equipo educativo cuando se propusieron vincularse con la población del barrio República, en donde se encuentra inmerso el museo. La idea fue proponer a los vecinos una curaduría participativa para conocer parte de la colección del museo. Los vecinos seleccionarían las piezas para una exposición. Para comenzar, realizaron encuestas y se dieron cuenta que las personas tenían más interés de mostrar el barrio desde el museo y también en conocer diversas prácticas artísticas. De hecho, muchos ni siquiera identificaban que el espacio —una casona en medio del barrio— era un museo. El equipo de trabajo reflexionó que el planteamiento de la “curaduría para conocer la colección del museo” tendría que darse en una etapa posterior, una vez que se tejieran las redes de afecto y de confianza con los vecinos y que no se podía imponer la colección del museo bajo la idea de “ustedes debieran conocer esto”, entonces tuvieron que retroceder. El trabajo colaborativo establecido a partir de entonces dio origen a la exposición *Haciendo Barrio*, en la que los vecinos se implicaron desde su concepción y también en la producción (En “Un museo en el barrio. Acciones dentro y fuera de la calle”. Charla con Ignacia Biskupovic, *Museos en Cuarentena*. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=diE0-001iFc>)

empresas conjuntas, repertorios compartidos y establecer compromisos mutuos (Wegner, 2001). Esto no significa que las relaciones suscitadas estén libres de conflictos, pero al menos serán reconocidos y anticipados y pueden buscarse soluciones creativas y conjuntas.

La Casa del Museo: más allá del “núcleo duro”

Ahora bien, solo fue posible llegar a las aportaciones conceptuales señaladas, después de un trabajo intensivo para mapear las prácticas museales de La Casa del Museo. Recuperar este ejemplo, localizar y construir nuevas fuentes para su análisis y hacerlo desde un método integrado también es un aporte de esta investigación. Como señalé en la introducción, los resultados aquí vertidos conducen a resignificar, e incluso refutar, algunos elementos de la manera en cómo se ha historiado este proyecto.

El estudio de Hauenschild (1988) —el único de corte académico que incluyó a La Casa del Museo— sin duda aportó datos relevantes. Con las fuentes disponibles en el momento, la autora articuló una descripción y análisis significativo del proyecto: su origen, objetivos, estructura y organización, actividades y programas, así como un balance; no obstante, su estudio no profundizó en este caso en particular, ya que su objetivo fue comparar los postulados y realidades —*claims and realities*— de tres proyectos de Nueva Museología en México, Estados Unidos y Canadá. Concluyó que, en México, la integración del museo a la sociedad había sido consistentemente desarrollada, en el que sobresalió la manera en cómo el personal a cargo fue capaz de aprender de la experiencia y realizar los cambios necesarios, de acuerdo con las condiciones prevalecientes. Fuera de esta tesis, la mayoría de las fuentes secundarias se limitan a mencionar a La Casa del Museo y a generalizar sobre sus contribuciones. ¿Qué lecturas novedosas aporta mi investigación?

Los capítulos 2 y 3 contienen suficientes detalles del desarrollo del proyecto durante sus diferentes etapas, sus agentes involucrados y sus prácticas, por lo que aquí solo quiero volver a los principales aspectos susceptibles de reformulación. Primero, hay que reconocer que, en la narración de toda historia, los involucrados seleccionan aquellos episodios “dignos” de contar, silenciando u olvidando otros —en apariencia menos interesantes—. De esta forma, se va generando una suerte de “historia oficial”. La mayoría de las veces, La Casa del Museo ha sido contada desde un formato lineal, que va de los plantamientos discutidos en la IX Conferencia General del ICOM (1971), pasando por el ofrecimiento en la *Mesa Redonda* (1972) para “experimentar la dinámica del Museo

Integral”, seguida por el trabajo en “La Marranera”, contando tangencialmente —y solo en ocasiones— lo sucedido en el Pedregal de Santo Domingo, para concluir con la idea de que la finalización del proyecto tuvo que ver con el cambio de sexenio. Además, se ha planteado como la empresa casi heroica de un agente cultural y, cuando más, de un puñado —predominantemente masculino— que desembocó en la puesta en marcha de los museos comunitarios (como un movimiento homogéneo).

Este recuento omite el contexto, más amplio y complejo, gestado en la museología mundial y en la museología y antropología mexicanas de las décadas anteriores. Que un proyecto de esa naturaleza haya sido puesto en marcha y aceptado en el INAH obedeció a una mezcla de circunstancias en las que se entretajeron el desarrollo profesional y posición política de ciertos agentes —incluyendo a Guillermo Bonfil Batalla y a Mario Vázquez—, la “quiebra política” de la antropología en combinación con el “resquebrajamiento del nacionalismo museográfico” (Morales Moreno, 2007). Todo ello aunado a los movimientos sociales y las críticas al Estado mexicano que lo condujeron a ceder el poder en ciertos ámbitos (Komatsu, 2003; Puebla, 2015). Pero también, en concierto con las críticas a los museos tradicionales. En ellas, América Latina se desmarcó de Europa, descolonizando a los museos y a la museología desde una mirada que puso el acento en la diversidad de las experiencias museales específicas de la región (Brulon, 2018: 58).

Otro aspecto que debemos releer es el que otorgó un lugar protagónico a Mario Vázquez para su puesta en marcha, así como la importancia del grupo de asesores hombres, lo cual restó visibilidad y relevancia al papel central de las profesionistas mujeres involucradas, quienes también dotaron de contenidos y sentidos a esa, su casa. Como vimos, el equipo fue principalmente femenino, integrado por jóvenes comprometidas que, mientras buscaban forjarse una identidad profesional, dedicaron su tiempo, energía, entusiasmo y visión a este particular proyecto que marcaría sus vidas.

No se trata aquí de restar valor a la iniciativa de Mario Vázquez, a su particular modo de entender los museos en el que entretajó su visión sobre la educación popular y su compromiso social, sino de reconocer que, habiendo puesto en marcha el proyecto, su trayectoria como miembro pleno de la *comunidad de práctica*, se desplazó a la periferia. En ese tránsito, su identidad de museógrafo y de agente cultural en importantes puestos de poder lo alejaron de La Casa del Museo. Por su extracción social humilde, Mario Vázquez es un ejemplo de que, aquellos postulados en donde la educación en la familia, el *capital cultural* acumulado y el *habitus* determinan las posibilidades —

no solo de disfrute y acceso a la participación cultural, sino la viabilidad de desempeñarse como agente cultural profesional clave—, no son absolutos. De hecho, se ha reconocido el importante papel del sistema educativo como un dispositivo de movilidad social (Bennett et al., 2009:16). Debemos reconocer que la configuración de un agente de esta naturaleza no hubiera sido posible sin el acceso a la educación pública gratuita con la que contó, con lo cual queda manifiesta la importancia de la labor del Estado en esta materia dentro del campo de la cultura y las artes.

Contrariamente, para la mayoría de las mujeres implicadas, la acumulación de *capital cultural* y su posición social en un medio intelectual de clase media favoreció su incorporación al proyecto en una época de cambios sociales y culturales y, por supuesto, el que accedieran a la educación superior, cuando ni la universidad, ni los trabajos en puestos relevantes estaban al alcance de muchas mujeres. Esto no les resta mérito, por el contrario, devela que las desigualdades también cruzan el espacio de la *participación cultural profesional* y que otro tipo de inequidades jugaban en su contra, entre estas los roles de género. Con todo, ellas se embarcaron en una tarea que las puso frente a una realidad distinta a la que conocían, de la cual aprendieron y valoraron, conformando su identidad como “un pivote de construcción mutua entre lo individual y lo social” (Wenger, 2001:186).

El lugar que ocuparon estas mujeres en el proyecto fue central. Por más que en el documental y en la mayoría de los escritos se expresen en masculino, La Casa del Museo fue un proyecto en clave femenina. En la *comunidad de práctica* configurada, muchos de los referentes en la *Colección* “cosificaron” sus actividades en: el orden de los materiales, su clasificación y sistematización, sus bocetos, notas manuscritas, hojas mecanografiadas o en las imágenes tomadas con sus cámaras fotográficas personales. Al mismo tiempo, este proyecto también fue una empresa colectiva en la que participaron muchas más personas a las que tampoco se les reconoce o a quienes se olvida. El trabajo en los museos tiene este tinte; solo recientemente los créditos de exposiciones y de sus catálogos aluden al gran número de personas que integran estos equipos; no obstante, pasar a la posterioridad también está relacionado con los diferentes cargos y las posiciones de poder internas en los equipos y en la institución. La dimensión colectiva de este trabajo no escapó a las remembranzas de Mario, le daba tristeza que La Casa del Museo fuera recordada como “el museo de Mario Vázquez”.

Ahora bien, qué podemos decir de las personas implicadas que adoptaron el rol de público por momentos o de forma continua. Revisitar el “núcleo duro” de La Casa del Museo y debatirlo también implica acercarnos, desde otros enfoques, a las personas “marginadas” o de zonas “marginales” como las concibieron inicialmente; visiones que fueron superadas en la marcha del mismo proyecto y criticadas por sus agentes. La idea de lo “marginal” implica que hay algo que integrar a un centro determinado, pero hoy día ese discurso se ha desplazado por “la concepción de lo diverso como constitutivo de lo social y sobre los derechos que la diversidad supone para su garantía” (De Gori citado en Batalla, 2020).

En su trabajo con estas personas, La Casa del Museo es un ejemplo de la co-existencia de estrategias derivadas de los distintos paradigmas de la política cultural que, más que sucederse, se acumulan (Bonet, 2018); así también, de la forma de entender a los públicos bajo los supuestos y estrategias de cada uno de ellos. Si el rol de públicos se favorece o no por las acciones de un conjunto de agentes, vemos que, en las diferentes etapas del proyecto, el equipo emprendió acciones de distinta índole —unas más atinadas que otras—, que incluyeron: informar, consultar, decidir juntos, actuar juntos y apoyar a otros que toman la iniciativa (Bastias, 2013). Como vimos, en Observatorio, el equipo instrumentó las dos primeras acciones (consideremos que muchos proyectos culturales ni siquiera incluyen estas dos actividades mínimas); mientras que, en el Pedregal, adoptaron estrategias en los cinco niveles, generando relaciones y propuestas más relevantes para todos los implicados, siempre en un trabajo constante de la tensión inclusión-exclusión.

De este modo, en Observatorio, los niños, jóvenes y algunas mujeres fueron los más inclinados a adoptar el rol de públicos, porque la Casa del Museo abrió un espacio de socialización no existente: una explanada amplia, limpia, con “la changuera”, una pantalla para la proyección de películas, luz eléctrica por las noches. Además, brindó un espacio museal fuera de lo cotidiano, en donde encontrar objetos diferentes, juegos y otros elementos lúdicos, al cual acceder sin ciertas barreras, que se hubieran interpuesto si estas personas trataran de acudir a otros equipamientos culturales. La *casa* resultó un lugar familiar al cual asistir descalzo, con mascotas, con amigos, sin mediar etiquetas o restricciones.

En el Pedregal, las mujeres, nuevamente, los niños, pero también los adolescentes, fueron protagonistas. Las “colonas” participaron en el movimiento social de la apropiación de la tierra, lucharon y trabajaron codo a codo con los hombres para invadir y transformar los terrenos, abrir

calles, allegarse de servicios. Personas clave como Fernando Díaz Enciso y Héctor García Percástegui tomaron parte de este proceso, aportando desde su interés por la educación popular y la cultura. En ese camino, las trayectorias de estos agentes se cruzaron con las de “las chicas” de La Casa del Museo, para conformar conjuntamente la *comunidad de práctica* de la que he venido hablando. La acción extramuros de este caso operó en las cuatro dimensiones de la *Participación cultural holística*. En Santo Domingo es muy claro cómo los y las involucradas desafiaron las fronteras y cómo fue que, juntos, colaboraron para plantear y producir exposiciones que atendieron a las necesidades e intereses de esos grupos; fueron una vía de indagación de sus problemáticas, a la vez que una manera de reforzar la identidad que estaban forjando.

Al mismo tiempo, muchas otras personas no se configuraron como públicos, ya sea porque no se captó su interés o porque otros aspectos de la desigualdad multidimensional influyeron. Fomentar experiencias positivas en los primeros acercamientos al arte y la cultura es clave, ya que generarán actitudes más abiertas. Como me dijo Samosa Souza —participante cuando era niña en las actividades conjuntas entre el MAE y la ONG Associação Medotista Agente y ahora educadora en el *Espaço Girassol*—, después de su asistencia al programa, comprendió que los museos son espacios públicos abiertos y, en muchos casos gratuitos, a los que ella podía y tenía derecho visitar (SS, 23/04/19). Por increíble que parezca, esto no es evidente para todas las personas. A partir de entonces, acude con su familia y fomenta entre los niños de *Girassol* esta conciencia. Por tanto, los museos también pueden trabajar para desmontar los mecanismos simbólicos que fomentan la desigualdad y que han contribuido a crear valores negativos —no sin razón— sobre la participación cultural: “no es para mí”, y a que estos ni siquiera puedan ser expresados fomentando la “espiral de silencio” (Varela, 2016).

Ahora bien, al mapear las prácticas museales extramuros de La Casa del Museo, fui tan abierta como pude para ubicar sus efectos en el largo plazo, sus *resonancias*. Se trata de ondas propagadas por el “choque de un objeto con otro” que, con el paso del tiempo, dejaron *pervivencias*, *ecos* y *vestigios* relevantes como mostré en el Capítulo 4. El enfoque cualitativo adoptado permitió ubicar otro tipo de efectos, no siempre considerados desde los enfoques de la medición de impacto, que buscan identificar indicadores de cambios “tangibles” con respecto a una línea base. A veces, es necesario, como dice Nivón (2006: 130), dejar en segundo plano las metas, los objetivos, los resultados cuantificables como razón y sentido de la política cultural.

Los efectos detonados por ocho años de trabajo de La Casa del Museo caen en otro lado. Se trata de incidencias, directas e indirectas, en la configuración de pensamientos y prácticas museales contemporáneos a ella y posteriores; las acciones conjuntas con un espacio cultural, como el Centro de Artes y Oficios “Escuelita Emiliano Zapata”; y no menos importante, la configuración de las identidades en el cruce de trayectorias personales y profesionales de no pocos agentes involucrados. En el primer rubro —el de los pensamientos y prácticas museales—, el efecto más importante fue el haber contribuido al establecimiento de un programa nacional estructurado. El PRODEFEM fue una política de AC-ExM establecida, con metas, plazos, instrumentos y agentes concurrentes (Nivón, 2006: 63), la cual dio paso a la creación de alrededor de 50 museos comunitarios. Si bien, en los espacios derivados de ese programa, los agentes culturales retomaron parte de los aprendizajes y de la metodología instrumentada en La Casa del Museo, no se puede generalizar que esta, o las ideas de la Nueva Museología, se encuentren detrás de la puesta en marcha de otros tantos museos de este tipo establecidos desde entonces. Tampoco es válido afirmar que en estos esfuerzos “no había ningún cambio en la relación real del museo con la comunidad” (Camarena citado en Sepúlveda Schwember, 2001: 83).

Como mostré, al menos en La Casa del Museo, las contradicciones inherentes al trabajo con comunidades, tanto como las propuestas y el enfoque reflexivo experimental, condujo a que, en más de un momento, sí existieran cambios en esa realidad, tanto que la segunda etapa del proyecto se desplantó desde otra lógica completamente diferente. Se trató de un momento de experimentación y apertura del cual abrevaron, o tomaron como referencia, otros agentes culturales. Directa o indirectamente, repercutió en la puesta en marcha de otras iniciativas como son el Museo Nacional de Culturas Populares, el proyecto MAE/USP, el Programa Comunidades del MUAC y, quizá, otros tantos que desconocemos, además de tener una importante influencia en el pensamiento museológico internacional (Brulon, 2015, 2018; Brown y Mairesse, 2019).

Entre los efectos ubicados también está la retroalimentación y diálogo con un espacio cultural hoy activo, como el Centro de Artes y Oficios “Escuelita Emiliano Zapata”. “La Escuelita” nació como un espacio educativo, al paso del tiempo y mientras sus integrantes colaboraron con La Casa del Museo, se fue reconfigurando y adquiriendo el matiz que hoy tiene de centro cultural. Algunos de los agentes de la *participación cultural social* implicados incorporaron elementos de esta acción conjunta a su identidad y prácticas posteriores, desafiando las fronteras con la *producción cultural*

profesional; entre ellos, Fernando Díaz Enciso y Sixto Gerardo Sánchez. El primero, un promotor cultural consolidado que dirige “La Escuelita”, y el segundo, un entusiasta de la cultura que promueve y gestiona la participación de sus compañeros en la cooperativa en la que trabaja.

Por último, y no menos importante, tenemos los efectos en las identidades de las integrantes del equipo de trabajo, quienes sin duda configuraron al proyecto mediante sus jornadas de trabajo, experimentación y ajustes, como una respuesta negociada a su situación, por lo que La Casa del Museo les pertenece a pesar de todas las fuerzas e influencias que escapaban de su control: el bajo presupuesto, el alejamiento de Mario, los recortes presupuestales y el abandono institucional, la falta de empatía en otras áreas del MNA, aspectos que, entre otras causas, llevaron a su finalización.

¿Qué tan lejos pueden llegar los museos?

Este esfuerzo de la Casa del Museo no modificó este museo [MNA], no modificó los otros museos mexicanos. No le contestamos a Adotevi. (MV, 12/10/17)

Resulta muy sintomático que, a lo largo de la historia, los museos han sido llamados al cambio continuamente y, sin embargo, las transformaciones son lentas. Desde aspectos tan básicos como brindar lugares de descanso en las salas de exposición —asunto que no ha sido resuelto, aunque se abogó por ellos desde inicios del siglo XX— hasta, por supuesto, el hecho de que convoque a públicos de ciertos perfiles, excluyendo a una parte importante de la población. La respuesta, como mostré a lo largo de este documento, no es sencilla. Recordemos la anécdota de la que partió La Casa del Museo, aquella discusión en la que se enfrentaron los puntos de vista de Adotevi y Mario Vázquez. Mientras Adotevi abogaba por la desaparición de los museos —por considerarlos un lujo innecesario—, Mario insistía en que no debían desaparecer sino cambiar su orientación. ¿Lo han hecho?

Al mirar el desarrollo de estas instituciones bajo la lente de la *Teoría de la apropiación-expropiación* (Reygadas, 2008) y aplicar sus componentes multidimensionales al análisis, vemos que las raíces y presencia predominante de los mecanismos que generan la desigualdad son muy profundas, como lo es la existencia de estrategias simbólicas que la refuerzan en todos los niveles: el individual, el relacional y los estructurales. Estos mecanismos configuraron al Museo Público de la Modernidad, por más que en su retórica estuvieron presentes los ideales democráticos y de

igualdad derivados de pensamiento humanista. Durante gran parte de su evolución, en su mayoría, los museos actuaron como espacios de reproducción e institucionalización de las desigualdades.

Como mostré, en la historia de poco más de dos siglos y medio delineada en el Capítulo 1, fue solo en los últimos cien años cuando surgieron propuestas por museos más inclusivos y fue solo, a partir de las revoluciones sociales y culturales de los años sesenta, cuando comenzaron a llevarse a cabo verdaderas reformas, porque el cambio institucional no es un asunto fácil. Coincido con Sandell (2003) en la idea de que, para que los museos se involucren en las tareas de inclusión y acepten que han ejercido toda una serie de mecanismos predominantemente excluyentes, se requieren procesos reflexivos a todos niveles para repensar radicalmente sus propósitos y metas, para renegociar sus relaciones y su papel en la sociedad. Esto involucra tanto a su personal, en el nivel individual, como a las instituciones en tanto sector.

La Casa del Museo es un ejemplo de un proyecto en el que sus agentes involucrados lograron establecer relaciones productivas y de distinto orden con las personas y colectivos con quienes se implicaron, pero, por los motivos apuntados, no lograron trascender o modificar una institución hegemónica como el Museo Nacional de Antropología. En él siguen predominando las prácticas museales tradicionales avocadas a la construcción de la identidad nacional (Muñoz Aréyzaga, 2015a; Rosas Mantecón, en prensa; Ruiz González, 202).

Para atender la demanda de cambio, una tarea clave es superar la visión colonizadora y misionera de las instituciones hacia los “no-públicos”, en muchas ocasiones basada en las ideas un doble déficit: la exclusión es culpa de los excluidos porque sus comportamientos y actitudes son “deficientes” en las prácticas culturales que nosotros valoramos; por lo tanto, se les ve como cultural, política y socialmente inactivos (Dawson, 2019). Por ello, señala Dawson, sus elecciones se inclinan a prácticas locales de su interés y no a las prácticas excluyentes, poco atractivas o supuestamente relevates que se les ofrecen. Comprender que ser “público” es un rol que se aprende, bajo ciertas condiciones y circunstancias, **que se favorece o no** por las acciones de un conjunto de agentes (Rosas Mantecón, 2019), es clave, ya que los museos y su personal son parte de esos agentes. Al mismo tiempo, hay que reconocer que los públicos integran una red líquida de comunidades (Bayón y Cuenca, 2019), que se configuran cuando captamos su atención por la circulación de “un discurso” (Warner et al., 2012). De la forma y contenido de ese discurso, dependerá a quién apela, a quién incluye y a quién excluye.

Si aspiramos a cambios pero no reconocemos que estos parten de contradicciones irresolubles, poco podemos hacer. Al mismo tiempo, corresponde no dar la espalda a las tareas de inclusión y seguir perpetuando las desigualdades. Por tanto, hay que cambiar de enfoque y reubicarnos para mirar otros aspectos y exigir transformaciones reales. No es que el museo consiga representatividad de todos los sectores en sus actividades, pero, partiendo de las inequidades que puedan existir, deberíamos aspirar a que las distancias de las desigualdades no sean tan grandes (Cfr. Reygadas, 2008), a que el museo no imponga mecanismos adicionales de exclusión a los grupos tradicionalmente excluidos, a que transparente sus operaciones. Si los museos no son neutrales, como dice la campaña #MuseumsAreNotNeutral,²⁴⁹ debemos asumirlo en la discusión, y enfocarnos en develar los procesos implicados en la selección de temáticas, de las obras y otros implícitos en las operaciones museales. Además, los museos pueden convocar y hacer partícipe de sus prácticas a sectores amplios de la población en formatos más democráticos.

Ante todo, me interesa llamar la atención sobre el cambio como aprendizaje en el marco de las comunidades de práctica. Considero que, a través de establecer empresas conjuntas con compromisos mutuos y repertorios compartidos, museos y sociedad pueden caminar juntos, participando activamente de distintas formas y a diferentes niveles, en el *acceso y disfrute*, la *representación*, la *producción* y la *toma de decisiones*, definiendo colaborativamente contenidos relevantes y formatos más diversos en una historia compartida de aprendizaje individual, comunitario e institucional.

Desde el inicio de la investigación me intrigaron el tipo de contradicciones señaladas por los distintos autores aquí discutidos, respecto a la viabilidad o no de plantear acciones extramuros que superen las posturas paternalistas e integracionistas. Por ello, pregunté a una de mis interlocutoras en las entrevistas realizadas, cuál pensaba que era la salida: “esperar la iniciativa de la comunidad y si no hay iniciativa de la comunidad, no hay viaje”, comentó. Me quedé reflexionando y respondí: “Pero, ¿no crees que hay otros viajes que valen la pena? Si tú me invitas a un viaje y yo acepto, pues vamos. A lo mejor nunca me hubieras invitado y yo no necesariamente te voy a decir, oye ¿vas a ir de viaje? Llévame”. Creo que se vale invitar, ser invitado, decir sí, decir no, pero no perdernos esas posibilidades. La Casa del Museo fue uno de esos viajes posibles que pervive y resuena hoy día, uno

²⁴⁹ Este hashtag (etiqueta) se refiere a un movimiento en Twitter para develar que los museos no son espacios neutrales. Todo lo contrario, se trata de lugares sumamente políticos en donde se disputan las historias de los diferentes grupos sociales. Al respecto ver <https://artstuffmatters.wordpress.com/museums-are-not-neutral/>

que me permitió indagar sobre la compleja relación entre museos y sociedad en la lucha por espacios más democráticos y menos desiguales.

Colofón

Cursar un doctorado es un reto mayor, no solo por lo que se espera de nosotros al transitar hacia una formación como investigadores/autores para fijar posiciones y dar aportaciones, sino por el tiempo que implica, la concentración y empeño que uno debe poner. En mi caso, y el de mis compañeros de generación, a esto se aunaron situaciones inesperadas difíciles de prever: un sismo de magnitud considerable en la ciudad en la que vivo (2017), una larga huelga en la universidad en la que cursé mis estudios (2019) y una pandemia global que no hemos superado. Este último escenario conllevará retos adicionales para los museos y la inclusión que apenas estamos vislumbrando.

Ciudad de México, 30 de septiembre de 2020.

Conclusiones: acerca de este viaje

REFERENCIAS

- Abbey, D. S., y Cameron, D. F. (1961). *The Museum Visitor III. Supplementary Studies. Number 3 in Reports from Information Services*. Royal Ontario Museum, Toronto, Canada.
- Achim, M. (2014). Los años de prueba. La historia inédita de un origen. En Museo Nacional de Antropología, *Museo Nacional de Antropología: 50 aniversario*. (pp. 72-93). CONACULTA-INAH.
- _____. (2017). *From idols to antiquity: Forging the National Museum of Mexico*. University of Nebraska Press.
- Aguado Quintero, L. F., y Palma Martos, L. (2015). Factores que limitan la participación cultural. Una mirada desde la economía de la cultura. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XII (1), 58-71.
- Aidar, G., Chiovatto, M., y Rodrigues Amaro, D. (Eds.). (2016). *Entre a ação cultural e a social: Museu e educadores em formação*. Pinacoteca de São Paulo.
- American Alliance of Museums. (2018). *Facing change. Insights from the American Alliance of Museums' Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Working Group*. American Alliance of Museums. Disponible en <https://www.aam-us.org/programs/diversity-equity-accessibility-and-inclusion/facing-change/> [Consultado 24-09-2019]
- American Association of Museums. (1992). *Excellence and equity. Education and the public dimension of museums. Rediton 2008*. American Association of Museums. Disponible en <http://ww2.aam-us.org/docs/default-source/resource-library/excellence-and-equity.pdf> [Consultado 24-09-2019]
- Ames, M. M. (1992). Dilemmas of the Practical Anthropologist: Public Service versus Professional Interests. En *Cannibal tours and glass boxes: The anthropology of museums* (pp. 25-37). UBC Press.
- Anaya, S. (1974). "Experiencia del INAH. Si la montaña no viene a mí, yo..." *Diario Excélsior*. Magazine Dominical. 23 de febrero. Archivo personal de Lilia González.
- Anderson, D. (2003). Visitors' Long-term Memories of World Expositions. *Curator: The Museum Journal*, 46 (4), 401-420. Disponible en <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2003.tb00106.x> [Consultado 10-10-2014]
- Anderson, D., y Gosselin, V. (2008). Private and public memories of Expo 67 a case study of recollections of Montreal' s World' s Fair, 40 years after the event. *Museums and Society*, 6(1), 1-21. Disponible en <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/109> [Consultado 27-03-2017]
- Anderson, D., Storksdieck, M., y Spock, M. (2007). Understanding the Long-Term Impacts of Museum Experiences. En J. H. Falk, L. D. Dierking, y S. Foutz (Eds.), *In principle, in practice: Museums as learning institutions* (pp. 197-215). AltaMira Press.
- Antúnez, C. (1997). La Casa del Museo: Precursora de los museos comunitarios. *Gaceta de Museos*, 6, 19-22. Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:19491> [Consultado 02-06-2020]
- _____. (2014, diciembre). Al admirado y muy querido Mario Vázquez en su Casa del Museo: Lugar sagrado de las diosas de la memoria. *Gaceta de Museos*, 60, 52-59. Disponible en <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/issue/view/423> [Consulta 24-10-2017]
- Antúnez, C., y Arroyo, M. (1980). *Casa del Museo. Paper presented at the 12th General Conference of ICOM*. ICOM México.

- Appadurai, A. (2004). The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition. En V. Rao y M. Walton (Eds.), *Culture and public action* (pp. 59-84). Stanford University Press: Stanford Social Sciences.
- Arroyo, M. (1981). *Los visitantes y el funcionamiento del Museo Nacional de Antropología*. Inédito.
- _____. (1987). *La Casa del Museo, experiencias mexicanas. Departamento de servicios educativos, museos escolares y comunitarios*. INAH. Inédito.
- _____. (1993). El paradigma museos-Comunidad. En M. y P. S. Simposio Patrimonio y R. Bonfil Castro (Eds.), *Memorias del Simposio Patrimonio, Museo y Participación Social*. Instituto de Antropología e Historia.
- _____. (2007). *La nueva museología en México*. Disponible en www.simuseo.net/assets/sim3lp.pdf [Consultado 09-12-2016]
- Ávila Méndez, N. A. (2018). Ética y Reflexividad: Experiencias Museológicas Comunitarias en México. *ICOFOM Study Series [En línea]*, 43b(2015), 25-36. Disponible en <https://doi.org/10.4000/iss.378> [Consultado 08-02-2018]
- Ayala, I., Cuenca Amigo, M., y Cuenca, J. (2019). Examining the state of the art of audience development in museums and heritage organisations: A Systematic Literature review. *Museum Management and Curatorship*. Disponible en <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1698312> [Consultado 27-12-2019]
- Azor, A. (2015, 2016). Medio siglo de museos en la UNESCO. Las recomendaciones de 1960 y 2015. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 11-12, 213-228. Disponible <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e83cc6c3-e989-4895-b25a-da67d9fbf2/recomendaciones-UNESCO.pdf> [Consultado 11-03-2020]
- Ballantyne, R., y Uzzell, D. (2011). Looking back and looking forward: The rise of the visitor-centered museum. *Curator: the museum journal. Oxford: Blackwell Publishing.*, 54(1), 85-92.
- Barbieri, N. (2018a). *Es la desigualdad. También en la cultura*. Pensamiento. Cultura y Ciudadanía. Disponible en: <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:3419299b-4183-4a2c-9eea-433393379d9e/Nicolas-Barbieri.pdf> [Consultado 06-11-2018]
- _____. (2018b, septiembre 28). *Derechos Culturales y Desigualdad ¿Qué pasa con la equidad?* [Ponencia]. III Encuentro Cultura y Ciudadanía, Madrid, España. Disponible en: <https://youtu.be/Me5hen0ahm0> [Consultado 30-10-2018]
- Barrett, J. (2011). *Museums and the public sphere*. Wiley-Blackwell.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano* (5. ed). Ed. Grijalbo.
- Bastias, M. (2013). *Los derechos culturales en los museos de América Latina. Institucionalidad, mapeo y buenas prácticas*. InterArts. Disponible en: <http://www.interarts.net/descargas/interarts1720.pdf> [Consultado 26-07-2018]
- Batalla, J. (2020). “Tokenismo, el debate que falta: cuando la falsa diversidad del mundo del arte no significa inclusión”. *Infobae*, 28 de septiembre. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/28/tokenismo-el-debate-que-falta-cuando-la-falsa-diversidad-del-mundo-del-arte-no-significa-inclusion/> [Consultado 28-09-2020]
- Bayón, F., y Cuenca, J. (2019). El público. Una consideración epistemológica. En M. Cuenca Amigo y J. Cuenca (Eds.), *El desarrollo de audiencias en España. Reflexiones desde la teoría y la práctica*. (pp. 17-36). Universidad de Deusto = Deustuko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones = Argitalpen Zerbitzua.
- Bedolla, A. G. (2010). De museos y comunidades. Experiencias institucionales de Vinculación. *Gaceta de Museos. INAH: 70 aniversario*, 47-48, 20-27. Disponible en <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/1200> [Consultado

16-01-2016]

- Bedolla, A. G., y Félix y Valenzuela, F. (Eds.). (2014). *Mario Vázquez. Obra museológica y museográfica* (Vol. 60). Disponible en <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue:901> [Consultado 06-04-2017]
- Beer, A. (1952). Recent developments in mobile units. *Museum*, V (3), 5p.
- Benedict, A. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal., y Wright D. (2009). *Culture, class distinction*. Routledge.
- Bitgood, S. (1992). The Anatomy of An Exhibit. *Visitor Behavior*, VII (4), 4-15.
- Blaikie, N. (2009). *Designing social research: The logic of anticipation*. Polity Press.
- Bolaños, M. (2002). *La Memoria del mundo: Cien años de museología, 1900-2000* (1. ed.). Ediciones Trea.
- Bollo, A. (2013). *Measuring museum impacts*. The Learning Museum Network Project.
- Bonaccorsi, J. (2012). The role of the term non-public in ordering cultural initiative. Analysis of the modalities of the term non-public in public sector literacy initiatives. En D. Jacobi & J. Luckerhoff (Eds.), *Looking for non-publics* (pp. 7-26). Presses de l'Université du Québec.
- Bonet, L. 2018. «Participation in cultural policy paradigms». The Warsaw Forum. Audience Engagement, Cultural Policy & Democracy. <http://www.culturalpolicy.net/pdf/lluis-bonet.pdf>. [Consultado 04-11-2018]
- Bonet, L., y Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66, 64-73. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006> [Consultado 04-11-2018]
- _____. (2019). La participación cultural en la tensión dialéctica entre democratización y democracia cultural. En M. Cuenca Amigo y J. Cuenca (Eds.), *El desarrollo de audiencias en España. Reflexiones desde la teoría y la práctica*. (pp. 38-53). Universidad de Deusto = Deustuko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones = Argitalpen Zerbitzua.
- Bonfil Batalla, G. (1987). *México profundo: Una civilización negada* (2. ed). Grijalbo.
- Bourdieu, P., Darbel, A., y Schnapper, D. (2004) [1966]. *El amor al arte: Los museos europeos y su público*. Paidós.
- Brown, K., y Mairesse, F. (2018). The definition of the museum through its social role. *Curator: The Museum Journal*, 61(4), 525–539.
- Brunon S. B., (2015) “L’invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie”, *ICOFOM Study Series*, 43a. Disponible en: <http://journals.openedition.org/iss/563>; DOI: <https://doi.org/10.4000/iss.563> [Consultado 18-06-2019]
- Brunon S. B. (2018, abril). Transculturación del conocimiento museológico. Cuadernos Hispanoamericanos, Dossier La actualidad de los museos en América Latina (18), 56-71. Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/transculturacion-del-conocimiento-museologico/> [Consultado 24-06-2020]
- Bruner, John. The “Remembered” self. En Neisser, Ulric; Fivush, Robyn (Eds.). *The remembering self: construction and accuracy in the self-narrative*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994. p. 41–54.
- Bruno, M. C. O., e ICOM-Brasil. (2010). *O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro: Documentos selecionados*.
- Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. *Revista de Indias*, LXXII(254), 177-212. Disponible en

<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/890>

[Consultado 17-01-2016]

- _____. (2017). Comunidades, patrimonio y arqueólogos: Relaciones entre municipios e instituciones culturales de Oaxaca en el periodo indigenista. *Estudios Ibero-Americanos*, 43(1), 67-80. Disponible en <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2017.1.24196> [Consultado 27-07-2020]
- _____. (2019). *El patrimonio recobrado: Museos indígenas en México y Nueva Zelanda*. Marcial Pons Historia.
- Cámara Barbachano, F. (1973, diciembre). El museo sobre rieles. *Boletín INAH, Segunda época* (7), 51-54.
- Camarena Ocampo, C., Carballido Maldonado, R., Márquez Castillo, R., Méndez Arzola, R., Morales Lersch, T., y Morán Sosas, V. (2016). Memoria de la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos de México, 1993-2015. En C. Camarena Ocampo y T. Morales Lersch (Eds.), *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales* (pp. 149-178). Red de Museos Comunitarios de América, Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca.
- Camarena Ocampo, C., y Morales Lersch, T. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF).
- _____. (Eds.). (2016). *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales*. Red de Museos Comunitarios de América, Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca.
- Cameron, D. F. (1993). Marble floors are cold for small, bare feet. *Museum Management and Curatorship*, 12 (2), 159-170.
- _____. (2004). The Museum, a Temple or the Forum? En G. Anderson (Ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (pp. 61-73). Rowman Altamira.
- Cleveland Museum of Art. (2017). *Diversity, Equity and Inclusion Plan*. Disponible en: <https://www.clevelandart.org/diversity-equity-and-inclusion-plan> [Consultado 19-08-2020]
- Coelho, T., y Godínez, Á. (2009). *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*. Gedisa.
- CONACULTA. (2004). *Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales* (1. ed). Ciudad de México: Conaculta.
- _____. (2008). *Encuesta de públicos a museos 2007-2008. Informe de resultados*. Ciudad de México: Conaculta. Disponible en: <http://sic.conaculta.gob.mx/> [Consultado 16-02-2014]
- _____. (2009). *Encuesta de públicos a museos 2008-2009. Informe de resultados*. Ciudad de México: Conaculta. Disponible en: <http://sic.conaculta.gob.mx/> [Consultado 16-02-2014]
- _____. (2010). *Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales* (1. ed). Ciudad de México: Conaculta.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2018). *Encuesta Nacional de Participación Cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en: https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/enpc_2017.pdf [Consultado 06-03-2020]
- Corsane, G. (Ed.). (2005). *Heritage, museums and galleries: An introductory reader*. Routledge.
- Corral Guillé, G. (2015). *El nuevo esquema expositivo del Museo de Historia Natural de Londres, 1968-1981. Una perspectiva histórica*. [Tesis de doctorado]. Centro de Estudios de Historia de la Ciencia, Facultad de Filosofía, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Crooke, E. (2015). The “Active Museum”: How Concern with Community Transformed the

- Museum. En C. McCarthy (Ed.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Practice: Vol. IV*. John Wiley y Sons, Ltd.
- Davidson, L. (2015). Visitor Studies: Toward a Culture of Reflective Practice and Critical Museology for the Visitor-Centered Museum. En C. McCarthy (Ed.), *Museum Practice* (pp. 503-527). John Wiley y Sons, Ltd.
- Davidson, L., y Pérez Castellanos, L. (2019). *Cosmopolitan Ambassadors: International exhibitions, cultural diplomacy and the intercultural museum*. Vernon Press.
- Dawson, E. (2019). *Equity, exclusion and everyday science learning: The experiences of minoritised groups*. Routledge.
- Dawson, E., y Wang, S. (2019). *Equity, exclusion and everyday science learning. Zine edition*. Disponible en <https://equityandeverdayscience.wordpress.com/zine/> [Consultado 04-09-2019]
- De Conti Dorea, J. (2011). Una etnografía en los archivos de la Fundación Pierre Verger. Diálogos, discusiones e interacción a partir de un estudio de caso. *Revista Colombiana de Antropología*, 47 (1), 193-221. Disponible en <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/934> [Consultado 15-07-2019]
- De la Peña, G. (2008, septiembre). *La antropología social y cultural en México* [Ponencia]. Anthropology in Europe, Madrid. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/antrosim/docs/DelapenaMexico.pdf> [Consultado 06-04-2017]
- De la Peña, G., Escobar, A., y González Chávez, H. (1976). Los museos escolares del INAH. Un intento de innovación educativa en México. *Revista del Centro de Estudios Educativos*, VI (4), 115-134.
- De la Rocha Mille, R. (2011). *Museums without walls: The museology of Georges Henri Rivière* [Unpublished Doctoral thesis, Degree of Doctor of Philosophy in Museum Policy and Management, City University London]. Disponible en: <http://openaccess.city.ac.uk/2154/> [Consultado 23-03-2018]
- De la Torre, G. (2019, mayo 16). *DESNORMALIZAR AL MUSEO: Museos y responsabilidad ciudadana* [Conferencia]. Día Internacional de los Museos. Jornada académica y artística, Toluca de Lerdo, Estado de México.
- DeJesus, L. (2014). *Museum Outreach and Academic Identity: An Examination of Academic Identity Formation in Underserved Audiences* [Tesis de maestría sin publicar]. University of Washington: Master of Arts.
- Del Valle Gastamiza, F. (2002, octubre 29). *Dimensión documental de la fotografía* [Conferencia magistral]. Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social, Madrid, España. Disponible en <https://fvalle.wordpress.com/dimension-documental-de-la-fotografia/> [Consultado 15-07-2017]
- Delgado, C. (2005). *Educación y ciudadanía. Nuevos retos del museo*. Equinoccio. Disponible en <http://159.90.80.55/tesis/000035821.pdf> [Consultado 09-12-2016]
- Dennis, N. (2011). Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. *Escritura e imagen*, 7, 15-26. Disponible en http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2011.v7.37771 [Consultado 23-03-2018]
- Denzin, N. K. (2001). *Interpretive interactionism* (Second). Sage.
- Des Chene, M. (1997). Locating the past. En A. Gupta (Ed.), *Anthropological locations: Boundaries and grounds of a field science* (pp. 66-85). University of California Press.
- DESEMEC. (1989). *Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios. Memoria, 1983-1988*. SEP-INAH.

- Díaz Enciso, F. (2009). *Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo II ¿Te acuerdas cuando llegamos...?* CONACULTA.
- Díaz Enciso, F., y Pobladores y fundadores. (2002). *Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, Unión de Colonos del Pedregal de Santo Domingo, Centro de Artes y Oficios «Escuelita Emiliano Zapata».
- Dodd, J., y Sandell, R. (2001). *Including museums. Perspectives on museums, galleries and social inclusion*. Research Centre for Museums and Galleries.
- Domínguez Montalvo, G. V. (2015). Memorias expandidas en el Museo de Arte: La experiencia multisensorial, participativa e incluyente en personas con demencia y sus familiares [Tesis de maestría]. Universidad Iberoamericana. Maestría en Estudios de Arte.
- Duarte Pérez, D. I. (2011). *Se deja estar y olvidar. La apropiación comunitaria del museo en los estados de Oaxaca y Nayarit* [Tesis de maestría sin publicar]. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.
- Edson, G., y Dean, D. (1996). *The handbook for museums*. Routledge.
- Elliot, P., y Loomis, R. J. (1975). *Studies of Visitor Behavior in Museums and Exhibitions: An Annotated Bibliography of Sources Primarily in the English Language*. Smithsonian Institution, Washington, D.C. Office of Museum Programs.
- Émond, A. M., y Pais Mendonça, J. P. (2018). Cultural action-making in English Canada’s museums: A historical overview, 1840-2018. En S. Wintzerith (Ed.), *Cultural action, Action culturelle, Acción cultural* (Vol. 28, pp. 89-108). CECA-ICOM.
- ERIC (s.f.). Outreach programs. ERIC, Institute of Education Sciences. Disponible en: <https://eric.ed.gov/?ti=Outreach+Programs> [Consulta 07-07-2018]
- Espinosa Ruiz, A., Bonmatí Lledó, C., y e-libro, C. (2013). *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Trea.
- Falk, J. H. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. Left Coast Press.
- Favière, J. (1972). Le musée, un centre d’animation culturelle. En ICOM (Ed.), *The museum in the service of man today and tomorrow. The museum’s educational and cultural role. The papers from the Ninth General Conference of ICOM* (pp. 82-88). ICOM.
- Fraustro Cárdenas, F. L. (2016). *Alcances y limitaciones de los museos comunitarios en el Estado de Zacatecas* [Tesis de maestría sin publicar]. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.
- Gamboa Herrera, J. I. (2009). *Los primeros pasos de las Misiones Culturales y sus huellas en la educación rural de San Luis Potosí, 1923-1932* [Maestría en historia]. El Colegio de San Luis, A.C.
- Gándara, M. (2000). *La comunicación entre el Museo Nacional de Antropología y su público*. INAH. Disponible en <http://www.estudiosdepublico.inah.gob.mx/> [Consultado 28-08-2019]
- García, E. (2013, marzo 8). Entrevista con Mario Vázquez Rubalcava. En Entre nos. Radio Red.
- García Canclini, N. (1993). *El consumo cultural en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones (Pensar la cultura).
- _____. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. *AAVV. IAPH CUADERNOS. Patrimonio Etnológico, nuevas perspectivas de estudio*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- _____. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad* (1. ed). Gedisa.
- _____. (Ed.). (2005). *La antropología urbana en México* (1. ed). Consejo Nacional para la

- Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica.
- Gesché-Koning, N. (2018). The roots of CECA and cultural action. En S. Wintzerith (Ed.), *Cultural action, Action culturelle, Acción cultural* (Vol. 28, pp. 23-32). CECA-ICOM.
- Gilman, B. I. (1916, enero). Museum Fatigue. *The Scientific Monthly*, 2 (1), 62-74.
- Gómez, C., Hernández, M., y Poblete, S. (2008). Conociendo mejor a los usuarios y no-usuarios del Museo Nacional de Historia Natural. *Revista Museos*, 27, 7-22. Disponible en https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-22077_archivo_01.pdf [Consultado 10-03-2020]
- González García, L. (1973). *Imagen del museo y características, opiniones y sugerencias del visitante mexicano*. Archivo personal de la autora.
- _____. (1974, septiembre 5). *La Casa del Museo. Una experiencia de antropología social aplicada* [Ponencia]. XLI Congreso Internacional de Americanistas, Ciudad de México. Archivo personal de la autora.
- _____. (1975). *La zona de Observatorio, un estudio de población urbana de la Ciudad de México*. Archivo personal de la autora.
- González Villarruel, A., y Gabayet, N. (2015). Encuentro de voces en exhibiciones de etnografía. Yumanos, el mundo, Jalkutat y la serpiente divina como ejemplo. *Cuicuilco Revista De Ciencias Antropológicas*, 22 (64), 292-311. Disponible en <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/6259> [Consultado 10-05-2020]
- Gottesdiener, H., y Vilatte, J.-C. (2012). Personality. A factor influencing art museum attendance. En D. Jacobi y J. Luckerhoff (Eds.), *Looking for non-publics* (pp. 27-37). Presses de l'Université du Québec.
- Hakamies, I. (2017). Practice Makes 'Museum People'. *Museum y Society*, 15(2), 142-152. Disponible en <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/829> [Consultado 07-03-2020]
- Hauenschild, A. (1988). *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*. Center for Museum Studies, Smithsonian Institution. Disponible en <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm> [Consultado 27-10-2014]
- Head, B. (2007). Community Engagement: Participation on Whose Terms? *Australian Journal of Political Science*, 42 (3), 441-454.
- Hein, G. E. (2012). *Progressive Museum Practice: John Dewey and Democracy*. Left Coast Press.
- Helion, D. (2017). Documentos fundacionales del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. *Gaceta De Museos*, (63), 4-9. *Gaceta de Museos*, 63: A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia I, 4-9. Disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:15352> [Consultado 06-11-2018]
- Herreman, Y. (2014, diciembre). De personas y otros mitos del ICOM: el gurú Mario Vázquez. *Gaceta de Museos, Tercera época* (60), 28-39. Disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/issue:901 [Consultado 23-07-2017]
- Hewlett, A. (2011). *Museums and Social Change: Supporting Community Needs Equals Stronger Partnership* [Tesis de maestría]. Graduate Faculty of Baylor University: Master of Arts.
- Hood, M. G. (1983). Staying Away: Why People Choose Not to Visit Museums. *Museum News*, 61(4), 50-57.
- Hooper-Greenhill, E. (2006). Studying visitors. En S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum*

- studies* (pp. 362-376). Blackwell.
- Hooper-Greenhill, E., Sandell, R., Moussouri, T., y O'Rien, H. (2000). *Museums and Social Inclusion. The GLLAM Report*. Group for Large Local Authority Museums. Disponible en <https://le.ac.uk/rcmg/research-archive/museums-and-social-inclusion> [Consultado 23-03-2018]
- Horst, A. van der, y Raemaekers, D. (Eds.). (2011). *More than worth it: The Social Significance of Museums*. Netherlands Museums Association. Disponible en <https://www.dsp-groep.eu/projecten/the-social-significance-of-museums/> [Consultado 05-04-2017]
- Hudson, K. (1977). *Museums for the 1980s. A survey of world trends*. Holmes y Meier Publishers - Unesco.
- IBRAM, Programa Iberoamericanos, AECID. (2012). *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Instituto Brasileiro de Museus, Programa Iberoamericanos.
- ICOM. (1972). *The museum in the service of man today and tomorrow. The museum's educational and cultural role. The papers from the Ninth General Conference of ICOM*. ICOM.
- _____. (2007). "Museo". Definición vigente. Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) Disponible en <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consultado 01-06-2020]
- _____. (2013). *Museums (memory + creativity) = social change. Memorial lectures*. ICOM. Disponible en http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/ICOM_Memorial_Lectures_2013.pdf [Consultado 05-04-2017]
- INAH. (1986). *Programa Nacional de Museos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- INAH y SEP. (1976a). *La Casa del Museo. Proyecto especial del Museo Nacional de Antropología*. Documento sin publicar. Archivo personal Cristina Antúnez.
- _____. (1976b). *La Casa del Museo en el Museo Nacional de Antropología*. Documento sin publicar. Archivo personal Cristina Antúnez.
- INEGI. (2019). *Resultados de la estadística de museos 2018, generados a partir de la información de 1 086 museos en México. Comunicado de prensa 325/19*. Disponible en <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/EstSociodemo/EstMuseos2018.pdf> [Consultado 11-03-2020]
- Jacobi, D., y Luckerhoff, J. (Eds.). (2012a). Introduction. Looking for non-publics. En *Looking for non-publics* (pp. 1-5). Presses de l'Université du Québec.
- _____. (Eds.). (2012b). Editors' note. En *Looking for non-publics* (pp VII-XV). Presses de l'Université du Québec.
- Janes, R. R. (2009). *Museums in a troubled world: Renewal, irrelevance or collapse?* Routledge.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council.
- Jensen, E. (2013). Reconsidering The Love of Art: Evaluating the Potential of Art Museum Outreach. *Visitor Studies*, 16 (2), 1-16.
- Karp, I. (1992). *Museums and communities: The politics of public culture*. Smithsonian Institution Press.
- Karp, I., Lavine, S., y Rockefeller Foundation (Eds.). (1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press.
- Kawashima, N. (2006). Audience Development and Social Inclusion in Britain. Tensions,

- contradictions and paradoxes in policy and their implications for cultural management. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 55-72. Disponible en <https://doi.org/10.1080/10286630600613309> [Consultado 13-09-2020]
- Kelly, L. (2006). *Measuring the impact of museums on their communities: The role of the 21st century museum*. ITERCOM.
- Kent Trejo, D. D. (2016). <Resonancias> de la promesa: <ecos> y <reverberaciones> del Don Giovanni. *Estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. [Tesis de doctorado sin publicar]. Universidad Autónoma de México: Posgrado en Historia del Arte.
- Kinard, J. R. (1985). The neighborhood museum as a catalyst for social change. *Museum International*, 37 (4), 217.
- Kirchberg, V. (1996, noviembre). Museum visitors and non-visitors in Germany: A representative survey. *Poetics*, 24(2-4), 239-258.
- Klamer, A. (2004). Cultural Goods Are Good for More than Their Economic Value. En V. Rao y M. Walton (Eds.), *Culture and public action* (pp. 138-162). Stanford Social Sciences.
- Komatsu, M. (2003). *Towards the Development of Grassroots Cultural Activities: Mexican Cultural Policy and the Case of Community Museums* [Ponencia]. Latin American Studies Association, Texas.
- LPPM. (2012). *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Subdirección General de Museos Estatales. Disponible en <https://sede.educacion.gob.es/publivena/d/14315C/19/0> [Consultado 06-04-2017]
- Lacroix, G. (1971, septiembre). ICOM' 71 Here and there at the conference. *ICOM News*, 24 (3), 43-45.
- Landkammer, N. (2015). Educación y museos y centros de arte como práctica colaborativa. En A. Cevallos y A. Macaroff (Eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la Documenta 12* (pp. 22-37). Fundación Museos de la Ciudad.
- Larrauri, I. (1975a). Política de museos de la Dirección de Museos, INAH. En C. Vázquez y I. Larrauri, *Iker Larrauri Prado: Museógrafo mexicano* (pp. 351-363). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. (1975b). The school museum programme in Mexico. *Museum*, XXVII(2), 61-70.
- _____. (1975c, diciembre). Los museos escolares. Un programa de educación práctica. *Boletín INAH, Segunda época* (15), 3-10.
- Larrison, C. R. (1999). *Comparison of Top-down and Bottom-up Community Development Interventions in Rural Mexico: Practical and Theoretical Implications for Community Development Programs*. Disponible en <http://kb.osu.edu/dspace/handle/1811/36912> [Consultado 19-05-2017]
- Lazarín Miranda, F. (1996). Las misiones culturales. Un proyecto de educación para adultos. *Revista interamericana de educación de adultos*, 4 (2), 105-116.
- Leite, P. P. (2017). *Museologia Social e Dignidade Humana*. Marca d'Água: Publicações e Projetos.
- León Núñez, E. (2019). *La museización de la unidad nacional. La consolidación de la política educativa dirigida por Jaime Torres Bodet en el Museo Nacional de Antropología* [Tesis de maestría sin publicar]. Universidad Iberoamericana.
- Lerner J. y Rozental, S. (Directoras). (2012). *La piedra ausente*. México-Estados Unidos: Jesse Lerner y Sandra Rozental.
- Liberta Bonilla, B. E. (2007). *Impacto, impacto social y evaluación del impacto*. *Acimed* 15 (3).

- Disponible en: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol15_3_07/aci08307.htm [Consultado 10-03-2020]
- Lomnitz, L. (1978). *Cómo sobreviven los marginados*. Siglo Veintiuno Ed.
- Loomis, R. J. (1987). *Museum visitor evaluation: New tool for management*. American Assoc. for State and Local History.
- López Austin, A. (2012). *Cosmovisión y pensamiento indígena*. En: *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales. Disponible en http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf?PHPSESSID=ffc42510e755335c76404a255913b8ab [Consultado 16-07-2019]
- Luna Ruíz, J. E. (2001). *El semillero de los museos comunitarios. Procesos de apropiación simbólica del patrimonio cultural en comunidades del altiplano central* [Tesis de maestría sin publicar]. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Macdonald, S. (2002). *Behind the scenes at the Science Museum*. Oxford, New York: Berg.
- Maquívar, M. del C. (2014, noviembre). Año de conmemoraciones. *Gaceta de Museos, Tercera época* (59). Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A902> [Consultado 23-07-2017]
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11 (22), 111-127. Disponible en <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388> [Consultado 1-07-2019]
- Matarasso, F. (2007). Common ground: Cultural action as a route to community development. *Community Development Journal* *Community Development Journal*, 42 (4), 449-458.
- _____. (1998). *Use or ornament?: The social impact of participation in the arts*. Comedia.
- McCarthy, C. (2015). Introduction. Grounding Museum Studies: Introducing Practice. En C. McCarthy (Ed.), *The international handbooks of museum studies: Vol. II: Museum Practice* (First edition, p. xxxvii). John Wiley y Sons Ltd.
- _____. (2016). Theorising museum practice through practice theory. Museums studies as intercultural practice. En P. Burnard, E. Mackinlay, y K. A. Powell (Eds.), *The Routledge international handbook of intercultural arts research* (pp. 24-34). Routledge.
- McCarthy, K. F., y Jinnett, K. (2001). *A new framework for building participation in the arts*. RAND. Disponible en https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monograph_reports/2005/MR1323.pdf [Consultado 05-04-2017]
- Méndez Lugo, R. (2006). Teoría y método de la nueva museología en México. Antecedentes. En J. L. Perea González y L. Vázquez Vega (Eds.), *Gestión del patrimonio y participación social* (pp. 61-74). INAH.
- Merriman, N. (1991). *Beyond the glass case: The past, the heritage, and the public in Britain*. Leicester University Press.
- MECD. (2014). *Museos + sociales. Un mayor compromiso social de los museos de la Secretaría de Estado de Cultura*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/museosmassociales/presentacion.html;jsessionid=23AF93E51A40E1344E9FBCB21D9AF850> [Consultado 16-07-2019]
- Moheno, C. (2014, diciembre). Magisterio. *Gaceta de Museos, Tercera época* (60), 4-7. Disponible en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo%3A12652 [Consultado 08-10-2019]

- Moliner, M. (2000) *Diccionario de uso del español*, versión abreviada, Gredos.
- Monaco, G. (Ed.). (2016). *Educación en los museos y accesibilidad. Superar las brechas. Memorias del 46 Conferencia Anual ICOM-CECA*. ICOM-CECA.
- Montes Recinos, T. (2011, noviembre). Un archivo no tiene fin: Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología. *Gaceta de Museos, Tercera época*(50), 34-39. Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:12798> [Consultado 27-07-2020]
- Monzón, A. (1952). Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología. *Anales del INAH, Tomo VI, 2ª parte*.
- Morales Lersch, T., y Camarena Ocampo, C. (1999, diciembre). La representación etnográfica en los museos comunitarios de Oaxaca. *Diario de Campo, Suplemento 5*, 10-12.
- Morales Moreno, L. G. (1994). *Orígenes de la museología mexicana: Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- _____. (2000). Transfiguración de la mirada devota. *Historia y Grafía*, 14, 53-80.
- _____. (2007). Museológicas. Problemas y vertientes de la investigación en México. *Relaciones*, XXVIII(111), 31-66.
- _____. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*, 72(254), 213-238. <https://doi.org/10.3989/revindias.2012.008> Disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:12798> [Consultado 06-11-2018]
- Mörsch, C. (2015). Contradecirse una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica. En A. Cevallos y A. Macaroff (Eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la Documenta 12* (pp. 10-21). Fundación Museos de la Ciudad.
- Morse, N., Rex, B., y Harvey Richardson, S. (2018). Editorial: Methodologies for Researching the Museum as Organization. *Museum y Society*, 16(2), 112-123. Disponible en <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/2810/2615> [Consultado 07-03-2020]
- Muñoz A. (Director). (1973). *La Casa del Museo*. México: INAH-SEP. Acervo del INAH en custodia de la Cineteca Nacional.
- Muñoz Aréyzaga, E. (2015a). *Fragmentos de la identidad mexicana. Escenarios y discursos del pasado prehispánico y la diversidad étnica en el Museo Nacional de Antropología y sus múltiples miradas*. [Tesis de doctorado sin publicar, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social]. Disponible en <http://repositorio.ciesas.edu.mx/handle/123456789/93> [Consultado 16-05-2020]
- _____. (2015b). *Nacionalismo de museo: El Museo Nacional de Antropología, 1964-2010*. Primer Círculo.
- _____. (2017, junio). Desarrollo de los estudios de públicos de museos en México. Una visión introductoria. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 94, 67-83. Disponible en <https://lacolmena.uaemex.mx/article/download/5157/3671/> [Consultado 08-05-2018]
- Museum Association. (2013). *Museums change lives. The MA's vision for the impact of museums*. Museum Association.
- Naciones Unidas (s.f.). La Declaración Universal de Derechos Humanos. Disponible en: <http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/> [Consultado 10-05-2019]
- Nascimento Jr., J. D., Trampe, A., y Santos, P. A. dos. (2012). *Mesa Redonda sobre la*

- Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Instituto Brasileiro de Museus, Programa Ibermuseos.
- Nascimento Jr., J. D., Chagas, M. de S., y Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Eds.). (2008). *Ibermuseos. Panoramas museológicos de Iberoamérica*. Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais.
- Neisser, U. (1994). Self-narratives: True and false. En U. Neisser y R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 1-18). Cambridge University Press.
- Neurath, J. (1999, diciembre). La Sala del Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología: Explicar la pluriétnicidad a un público pluricultural. *Diario de Campo, Suplemento 5*, 6-9.
- Nivón, E. (2006). *La política cultural: Temas, problemas y oportunidades*. CONACULTA, Dirección General de Vinculación Cultural: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro.
- Oliveira, P.M.B. (2015). *Apropriações e invenções: A experiência dos museus comunitários do México (1958/1993)* [Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPG/Ed, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.]. Disponible en: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/117822/000968689.pdf?sequence=1> [Consultado 06-04-2017]
- Ordoñez García, C. (1975). The Casa del Museo, Mexico City: An experiment in bringing the museum to the people. *Museum, XXVII* (2), 71-77.
- Ortega Villa, L. M. (2012). «Non-publics» of legitimised cultural goods. Who are they? En D. Jacobi y J. Luckerhoff (Eds.), *Looking for non-publics* (pp. 93-114). Presses de l'Université du Québec.
- Ortner, S. (1984). La teoría en antropología desde los años sesenta. *Comparative Studies in Society and History, 26*, 126-166.
- _____. (2006). *Anthropology and Social Theory. Culture, power, and the acting subject*. Duke University Press.
- Osborne, E. C. (1963). Travelling exhibitions. En *Temporary and travelling exhibitions* (pp. 58-61). Unesco. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/Ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=2870ygp=0ylin=1yll=s> [Consultado 25-0-2012]
- Panozzo Zenere, A. (2018). *Se contempla, se experimenta: Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. UNR Editora.
- Pardo Fernández, A. (1992, Otoño). La política lingüística del patriarcado. *Política y cultura, 1*, 195-213.
- Parreiras Horta, M. de L. (2010). Vinte anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas (1992). En Bruno M. C. O. e ICOM-Brasil (Eds.), *O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro: Documentos selecionados* (pp. 119-129).
- Pérez Castellanos, L. (2014a). El Museo Nacional de Antropología y sus visitantes. *Gaceta de Museos, Agosto-septiembre*(59), 22-37. Disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/5573/6418> [Consultado 24-07-2014]
- _____. (2014b, diciembre). La luz es mágica. Mario Vázquez Rubalcava y las exposiciones internacionales. *Gaceta de Museos, Tercera época*(60), 18-27. Disponible en http://200.188.19.20/islandora_74/islandora/object/articulo%3A12654 [Consultado 23-07-2017]

- _____. (Ed.). (2017). Los estudios sobre públicos en museos: Elementos en torno a la formación de profesionales en el campo para un pensamiento centrado en los visitantes. En *Apuntes para pasar de la teoría a la práctica: Vol. II* (pp. 123-146). ENCRyM/INAH. Disponible en <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11170> [Consultado 22-08-2017]
- _____. (2018, abril). Panorama de los museos actuales de México. Más allá de la titularidad. *Cuadernos Hispanoamericanos, Dossier La actualidad de los museos en América Latina*(18), 72-89. Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/panorama-de-los-museos-actuales-de-mexico-mas-alla-de-la-titularidad/3/> [Consultado 28-07-2020]
- Pérez Ruiz, M. L. (1995). El Museo Nacional de Culturas Populares en México. Aportaciones y problemas, 1982-1988. *Runa. Archivo para las ciencias del hombre, XXII*, 39-52. Instituto de Ciencias Antropológicas y Museo Etnográfico “J. B. Ambrosetti”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://mayalorenablog.files.wordpress.com/2017/10/1995-mnncp-aportaciones-y-problemas-compressed.pdf> [Consultado 10-05-2019]
- _____. (1999). *El sentido de las cosas: La cultura popular en los museos contemporáneos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. (2004). En su voz. Aportaciones de Guillermo Bonfil a la Museología Mexicana. *Cuaderno Cuadernos de Antropología y Patrimonio Cultural*, 3, 46.
- _____. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *cuicui Cuicuilco*, 15(44), 87-110.
- _____. (2013). Guillermo Bonfil Batalla. Aportaciones al pensamiento social contemporáneo. *Revista Cuicuilco*, 20(57), 115-136.
- Pérez Santos, E. (2000). *Estudios de visitantes en museos: Metodología y aplicaciones*. Ediciones Trea.
- Peters, T. (2018). Capital cultural y participación cultural en Chile: Apuntes históricos, propuestas emergentes. En Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Encuesta nacional de participación cultural 2017* (pp. 34-51). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/panorama-de-los-museos-actuales-de-mexico-mas-alla-de-la-titularidad/3/> [Consultado 03-10-2018]
- Pinochet, C., y Güell, P. (2014). *De los visitantes a los públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales*. Disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164/11949> [Consultado 10-05-2019]
- Pinto, A. A. S., y Vasconcellos, C. de M. (2019). Narrativa expositiva y proyecto identitario: Estudio de caso del Museo del Palacio Río Branco en la Amazonia Brasileña. *Revista de Museología*, 76, 3-17.
- Prados Torreira, L., y López Ruiz, C. (Eds.). (2017). *Museos arqueológicos y género: Educando en igualdad*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Puebla, F. (2015). *La dimensión social en el pensamiento museológico contemporáneo de México. El caso del INAH durante el periodo 1972-1988* [Tesis de maestría en Museología]. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.
- Ramírez Matus, A. N. (2016). *Participación, gestión y patrimonio en el Museo de La Labranza, Hidalgo: Matices, singularidades y reflexiones para la museología comunitaria en México*. [Tesis de maestría sin publicar]. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.

- Ramírez Vázquez, P. (2008). *Museo Nacional de Antropología: Gestación, proyecto y construcción*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Raymond, E. (2005). La teorización anclada (Grounded Theory) como método de investigación en ciencias sociales. En la encrucijada de dos paradigmas. *Cinta moebio.*, 23, 217-227. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Sociales, Filosofía y Humanidades.
- Reid, N. (2011). Inclusive Art Gallery Practices: Exploring Collaborative Processes and Pedagogy in Outreach Community Programming. *Canadian Review of Art Education: Research and Issues*, 38, 68-83.
- RCMG. (2002). *A catalyst for change: The social impact of the Open Museum*. Research Centre for Museums and Galleries.
- Reyes Palma, F. (1987). Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982). En E. Cimet (Ed.), *El público como propuesta: Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (pp. 15-48). INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes.
- Reygadas, L. (2008). *La apropiación: Destejiendo las redes de la desigualdad*. Anthropos.
- Rico Mansard, L. F., y Sánchez Mora, J. L. (2000). *ICOM México: Semblanza retrospectiva*. Conaculta-Fonca.
- Rivière, G. H. (1958). *Seminario regional de la Unesco sobre la función educativa de los museos*. UNESCO.
- _____. (1971). *Conclusiones de la sesión especial sobre la presentación de Stanislav Adotevi*. Documento sin publicar. Archivo personal de Mario Vázquez.
- Roca, L., Morales Leal, F., Hernández M., C., Green, A., Boadas i Raset, J., Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Mexico), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico), y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico) (Eds.). (2014). *Tejedores de imágenes: Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual* (Primera edición). Instituto de Investigaciones Dr. Jose Maria Luis Mora.
- Rosas Mantecón, A. (2005). Uso y desuso del patrimonio cultural. Retos para la inclusión social en la Ciudad de México. En *Primer encuentro de promotores y gestores culturales* (Vol. 11). CONACULTA.
- _____. (2007, junio). Barreras entre los museos y sus públicos en la ciudad de México. *Culturales, Revista del Centro de Investigaciones Culturales –Museo*, III(5).
- _____. (2009, diciembre). ¿Qué es el público? *Revista Poiésis*, 14, 175-215.
- _____. (2017). Públicos: Historia y contemporaneidad. En L. Pérez Castellanos (Ed.), *Apuntes para pasar de la teoría a la práctica: Vol. II* (pp. 22-39). Publicaciones Digitales ENCRyM/INAH. Disponible en <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164> [Consultado 25-08-2018]
- _____. (2019, julio). *Formar públicos en la era digital: Redefiniciones, ambigüedades y desafíos* [Conferencia]. Seminario Internacional de Desarrollo de Públicos., Santiago, Chile. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/programacionypublicos/portada/> [Consultado 10-05-2019]
- _____. (En prensa) El Museo Nacional de Antropología de México. Pasados indígenas en disputa. En *Revista CULTURAS. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Núm. 14, Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales. Facultad de Humanidades y Ciencias Universidad Nacional del Litoral.
- Ross, M. (2004, julio). Interpreting the new museology. *Museum and society*, 2(2), 84-103.

Disponible en <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/43> [Consultado 07-12-2016]

- Rossmann, G. B., y Rallis, S. F. (2003). *Learning in the field: An introduction to qualitative research* (2nd ed). Sage Publications.
- Ruiz González, A. (2020). “¿Por qué en México sólo aceptamos a los indígenas como piezas de museo?” *Este País*. 3 junio. Disponible en https://estepais.com/sociedad_nueva/por-que-en-mexico-solo-aceptamos-a-los-indigenas-como-piezas-de-museo/ [Consultado 08-09-2020]
- Sabido Sánchez-Juárez, A. (2014). Tres momentos de la actividad museológica de Mario Vázquez. *Gaceta de Museos, Tercera época* (60), 41-53. Disponible en https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo%3A12656 [Consultado 16-01-2016]
- Salgado, I., Sánchez, M. C., Trejo, L., y Arana, E. (1962). *Efectividad didáctica de las actuales instalaciones del Museo Nacional de Antropología. Volumen sin numerar titulado “Equipo pedagógico”*. Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, INAH, SEP, CAPFCE; Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.
- Sandell, R. (1998). Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17(4), 401-418. <https://doi.org/10.1080/09647779800401704>
- _____. (Ed.). (2002a). Museums and the combating of social inequality: Roles, responsibilities, resistance. En *Museums, society, inequality* (pp. 2-23). Routledge.
- _____. (Ed.). (2002b). *Museums, society, inequality*. Routledge.
- _____. (2003). Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change. *Museums and Society*, 1 (1), 45-62.
- Santos, P. A. dos. (2010). To understand New Museology in the 21st Century. En P. A. Santos y J. Primo (Eds.), *Sociomuseologia III: To understand New Museology in the 21st Century* (Vol. 37, pp. 5-11). Edições Universitarias Lusófonas. Disponible en <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/1630> [Consultado 04-11-2016]
- Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões sobre a nova museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 18, 93-139. Disponible en <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363> [Consultado 04-11-2016]
- Sanz, N., y Tejada, C. (2016). *México y la UNESCO, la UNESCO y México: Historia de una relación*. UNESCO, Oficina de México. Disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/LA_UNESCO_Y_M%C3%89XICO.pdf [Consultado 10-03-2020]
- Sara Selwood Associates. (2012). *Literature review: Public attitudes to the purpose of museums and their role in society*. Museums Association. Disponible en <http://www.museumsassociation.org/campaigns/museums2020/11122012-what-the-public-thinks> [Consultado 05-11-2016]
- Sassoon Lombardo, Y., y Perea González, J. L. (1989). El PRODEFEM: Una Experiencia de la Nueva Museología en México. En DESEMEC, *Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios. Memoria, 1983-1988* (pp. 10-14). SEP-INAH.
- Schmilchuk, G. (2018). Instituirse públicos. De objeto a sujeto, de sujeto a interlocutor. En G. Guadarrama, A. Zapet, G. Schmilchuk, I. Fuentes, y L. Alonso, *Prácticas desbordadas de investigación estética: Comunidad, violencia, educación, tecnología y públicos* (Primera, pp. 85-105). Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap).

- Schubert, K. (2000). *The curator's egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. One-Off Press.
- Scott, C. (2002). Measuring social value. En R. Sandell (Ed.), *Museums, society, inequality* (pp. 41-55). Routledge.
- _____. (2003). Museums and impact. *Curator: Quarterly Publication of the American Museum of Natural History*.
- _____. (2011, septiembre 19). *Measuring the immeasurable: Capturing intangible values* [Conference Keynote.]. Marketing and Public Relations International Committee of ICOM, Brno, República Checa.
- _____. (2015). Museum measurement. Questions of value. En C. McCarthy (Ed.), *The international handbooks of museum studies: Museum practice: Vol. IV* (First edition, pp. 98-121). John Wiley y Sons Ltd.
- Scott, C., Dodd, J., y Sandell, R. (2014). *Cultural value: User value of museums and galleries: A critical view of the literature*. Arts y Humanities Council.
- Sepúlveda Schwember, T. (2011). *Museología y comunalidad. Una aproximación al estudio de los museos comunitarios de Oaxaca* [Trabajo final de investigación sin publicar]. Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Historia, Master en Gestió del Patrimoni Cultural.
- _____. (2017). Tres elementos para una análisis de los museos comunitarios de Oaxaca, México. *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, 1(1), 66-114. Disponible en <https://doi.org/10.23854/autoc.v1i1.13> [Consultado 21-07-2020]
- Serrano, A., Revilla, J. C., y Arnal, M. (2016, diciembre). Narrar con imágenes: Entrevistas fotográficas en un estudio comparado de “resiliencia” social y resistencia ante la crisis. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 35, 71-104.
- Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. (2016). *Aproximación a la relación de la cultura y la pobreza, 2016*. Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco, Departamento de Educación, Política y Lingüística. Disponible en http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_kultur_pobrezia_2016/es_def/adjuntos/Aproximacion_a_la_relacion_cultura_y_pobreza_2016.pdf [Consultado 19-11-2017]
- Sheppard, B. (2000, enero). Do Museums Make a Difference? Evaluating Programs for Social Change. *Curator: The Museum Journal*, 43(1), 63-74.
- Silverman, L. H. (2010). *The social work of museums*. Routledge.
- Simon, N. (2016). *The art of relevance*. Museum 2.0.
- Soler, L., Zwart, S., Lynch, M., y Israel-Jost, V. (Eds.). (2014a). Introduction. En *Science after the practice turn in the philosophy, history, and social studies of science* (Kindle edition, pp. 93-113). Routledge.
- _____. (Eds.). (2014b). *Science after the practice turn in the philosophy, history, and social studies of science* (Kindle edition). Routledge.
- Sunkel, G. (1999). *El Consumo Cultural en América Latina: Construcción Teórica y Líneas de investigación*. Convenio Andrés Bello.
- Tenorio, M. (1998). *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. Fondo de Cultura Económica.
- Trampe, A. (2012). En busca del tiempo perdido. En J. D. Nascimento Jr., A. Trampe, y P. A. dos Santos (Eds.), *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972* (p. 8). Instituto Brasileiro de Museus: Programa Ibermuseos.

- TV Unam. (2013, enero 23). Mario Vázquez, 90 años. En *Documental realizado con motivo del homenaje ofrecido por la UNAM*.
- UNAM y ENTS. (s. f.). *Evaluación de impacto social. Proyecto MUAC en tu casa*. Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Trabajo Social.
- UNESCO. (1960). *The organization of museums. Practical advice*. UNESCO.
- _____. (1963). *El museo como centro cultural de la comunidad. V Seminario Regional de la Unesco*. Unesco.
- _____. (1981). Museums and disabled persons. *Museum*. Vol. XXXIII, n° 3. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127328eo.pdf> [Consultado 6/06/2020]
- _____. (2014). *Cómo medir la participación cultural. (Manual del marco de estadísticas culturales de la UNESCO 2009 n°2)*. Instituto de Estadística de la UNESCO.
- Vallejo Bernal, M. E. (2003, septiembre). Los servicios educativos del INAH. Una historia de 50 años. *Gaceta de Museos, Segunda Época*(30-31), 75-86.
- Varela Agüí, E. (2015, 2016). «Un museo es un lugar donde... no voy» aproximaciones al museo desde la mirada del no-público. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, 11-12*, 119-134. Disponible en https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16055C [Consultado 17/02/2020]
- Varine-Bohan de, H. (2008). Museus e Desenvolvimento Social: Balanço crítico. En Bruno M. C. O y K. R. F. Neves (Eds.), *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas* (pp. 11-15). Museu de Arqueologia de Xingó.
- Vasconcellos, C. de M. (2006). *Los retos de la Inclusión Social en los Museos Universitarios Brasileños: El proyecto educativo del Museo de Arqueología y Etnología de la USP con la Favela Sao Remo*. 6º Congreso Internacional de Museos Universitarios Nuevos Caminos para los Museos Universitarios, Museo Universitario de Ciencias y Arte de UNAM, Ciudad de México.
- _____. (2007). *Imagens da revolução mexicana: O Museu Nacional de História do México 1940-1982*. São Paulo: Alameda.
- _____. (2010). Lo retos de la actuación educativa en los museos. En W. A. López, Universidad Nacional de Colombia, y Facultad de Artes (Eds.), *Museos, Universidad y mundialización la gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe* (pp. 99-117). Universidad Nacional de Colombia.
- Vasconcellos, C. de M., y da Silva, M. (2018). A mediação comunitária colaborativa: Novas perspectivas para educação em museus. *ETD- Educação Temática Digital*, 20 (3), 623-639.
- Vasconcellos, C. de M., y Wetzel, C. (2019). Memória e Identidade nos Museus: O caso do Museu do Carvão. En F. Magalhães, L. Ferreira da Costa, y F. Hernández Hernández (Eds.), *Museologia e Património* (Vol. 2, pp. 84-106). Escola Superior de Educação e Ciências Sociais | Politécnico de Leiria.
- Vázquez Olvera, C. (2008b). La participación infantil como motor del origen y desarrollo de los museos escolares. *Cuicuilco*, 15(44), 111-134. Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:15195> [Consultado 06/04/2017]
- Vázquez Olvera, C., y Larrauri, I. (2005). *Iker Larrauri Prado: Museógrafo mexicano*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vázquez Rubalcava, M. (s. f.). *Mario Vázquez CV*. Documento sin publicar. Archivo personal del autor.
- Vela Campos, M., y Vela Campos, M. de los Á. (2015). *Charlas con la museografía. Memoria*

- museológica y museográfica de Mario Vázquez Rubalcava*. Rubmont Ediciones.
- Vergara de la L., S. (1976, junio). Nuevo museo arqueológico en San Matías Tlalancaleca. *Boletín INAH, Época II* (17), 59-61.
- Vergo, P. (1989). *The New museology*. Reaktion Books.
- Warman, A., Nolasco, M., Bonfil, G., Olivera, M., y Valencia, E. (1970). *De eso que llaman la antropología mexicana*. Editorial nuestro tiempo, S.A.
- Warner, M., Sábato, H., y Schussheim, V. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Fondo de Cultura Económica.
- Wavell, C., Baxter, G., Johnson, I., y William, D. (2002). *Impact Evaluation of Museums, Archives and Libraries: Available Evidence Project*. Aberden Business School, The Robert Gordon University, The Council for Museums, Archives and Libraries.
- Weil, S. E. (2002). From being «about» something to being «for» somebody: The ongoing transformation of the American museums. En *Making Museums Matter* (pp. 28-52). Smithsonian Books.
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: Aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.
- Wengraf, T. (2001). *Qualitative Research Interviewing: Biographical Narrative and Semi-structured Methods*. Sage.
- Wittlin, A. (1949). *The Museum. Its History and its Task in Education*. Routledge y K. Paul Limited.
- Yúdice, G. (2008). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa.
- Yúdice, G., y Miller, T. (2004). *Política Cultural*. Gedisa.
- Zorrilla Ornelas, L. (2017, diciembre). El trabajo de Iker Larrauri en el INAH. *Gaceta de Museos, Tercera época* (69), 10-19. Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:17607> [Consultado 16/05/2020]

ANEXO 1. DE MIS PRÁCTICAS: MARCO METODOLÓGICO

El análisis de La Casa del Museo implicó un trabajo de localización y construcción de fuentes para el que adopté el método de la etnografía multilocal (Marcus, 2001). Por un lado, contábamos con las fuentes primarias de archivo (*Colección La Casa del Museo*), y por otro, con una buena diversidad de fuentes secundarias; pero, abordar este complejo proyecto de una forma más amplia y crítica incluyó realizar trabajos de campo en las localidades en donde se ubicó y entrevistar a los agentes de la *producción cultural profesional* y de la *participación cultural social* para así identificar sus prácticas y los sentidos que les atribuyen.

En la etnografía multilocal el trabajo sale de los lugares y situaciones locales, al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso (Marcus, 2001:111). Idea que va en línea con las concepciones que adoptan una nueva y amplia visión del campo, superando la del encuentro cara a cara e incluyendo nuevos espacios de análisis como los archivos (Des Chene, 1997). Como parte de este método integrado para mapear una práctica también utilizamos el método de entrevista interpretativo biográfico (*Biographic Narrative Interpretative Method-BNIM*) (Wengraf, 2001), complementado con entrevistas con apoyo de imagen –*Photo-elicited interviews*– (Serrano et al., 2016).

En este anexo presento la caracterización de las fuentes utilizadas. Las organicé de acuerdo con la metodología propuesta por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), del Instituto Mora (Roca et al., 2014), que propone una distinción entre fuentes localizadas y fuentes creadas (Ver tabla 5).

1. Localización de fuentes

1.1 Fuentes primarias

1.1.2 Fondo Documental MNA, Sección Museografía, Sub sección Mario Vázquez, Colección La Casa del Museo.

En la introducción relaté la forma en que ubiqué esta colección, parte de los procesos involucraron mudarla oficialmente al Archivo Histórico, lo cual implicó un movimiento físico desde el lugar en donde había quedado “atrapado” este archivo por todos estos años. Los materiales permanecían en la oficina de la Subdirección de Museografía (antes sección), principalmente debido a la falta de claridad de cómo hacer el tránsito de la documentación albergada en las oficinas del museo hacia el Archivo Histórico: qué se debe incluir, qué no, cuál son los plazos, etcétera. En estas circunstancias es una suerte que las personas que ocuparon esta oficina, tras la salida de Mario, decidieran dejar intocado ese armario. La conservación de estos documentos permitió su conformación en una colección integrada ahora al Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

Realizar el movimiento implicó levantar un primer inventario para anexar a la solicitud oficial. Con esta actividad pude darme cuenta, de forma general, de los contenidos, características y años que abarcaban los documentos. También fue necesaria la valoración de su estado de conservación, realizada por la restauradora Mónica Pérez Flores, así como un análisis del volumen de materiales de archivado que serían necesarios para su organización y resguardo. Desde estos primeros días fui registrando todas las actividades en un diario de campo. Mi compromiso con el Archivo Histórico del MNA, consistió en catalogar los materiales de acuerdo con la normatividad que aplican; para

mí, este proceso implicó más, significó sumergirme en las entrañas de La Casa del Museo, de sus materiales de trabajo, sus prácticas y sentidos.

“Hoy fue un gran día, los materiales de La Casa del Museo dejaron la oficina de la Subdirección de museografía. Tantos años ahí, y hoy por fin serán trasladados para ocupar un lugar seguro y permanente en el Archivo Histórico” (Diario de campo, 23/02/2017). No puedo negar la emotividad que me produjo el traslado, de una oficina a otro espacio, tan solo a unos metros en los sótanos del museo. El nuevo hogar de la colección es un área de trabajo en donde otros colaboradores del archivo llevan a cabo labores de catalogación. Una pequeña covacha entre el área de servicios educativos y el ala de las oficinas y bodegas.

A partir de entonces mis visitas al MNA fueron recurrentes. Comencé por catalogar los documentos para después trabajar las imágenes, “...así te darás una idea y tendrás más elementos para describirlas”, me sugirió Ana Luisa Madrigal —encargada del archivo histórico—, quien me explicó los procedimientos básicos y me armó con los materiales de referencia para mi labor. Por su cuenta, Mónica Pérez, encargada de la conservación, me capacitó para manejar los materiales: quitar los elementos metálicos —clips, grapas, broches—, retirar el polvo utilizando una aspiradora especial, usar guantes y cubrebocas en todo este proceso. María del Refugio Reyes Martínez y Gustavo Martínez Ramos me apoyaron cuando tuve dudas, Lizbeth Stephanie Rueda Rosas me apoyó para la reproducción de algunas fotos y para resolver dudas técnicas al respecto, mientras que Elisa Flores, prestadora de servicio social de la UAM me ayudó en para numerar, sellar y escanear gran parte de la *Colección*.

La *Colección La Casa del Museo* cuenta con 54 expedientes con 2,035 fojas. Este proyecto tuvo dos etapas y tres sedes. Solo el 14% se refiere a la primera etapa en Observatorio (OBS), el resto está relacionado con la segunda en el Pedregal de Santo Domingo y con sus dos sedes: “la Zapata” (PSD) y la Comuna Ajusco Huayamilpas (CAH). Entre los documentos hay fichas y guiones de la investigación antropológica previa a la instalación de La Casa del Museo en Observatorio, bitácoras y diarios de campo, fichas de la literatura que informó el proyecto, notas escritas a mano, documentos de trabajo sobre sus objetivos, folletos de difusión —concluidos y en proceso—, correspondencia oficial, datos de las localidades en las que se ubicó, nombres de los informantes y de personas implicadas como públicos participantes, tablas con datos tabulados, transcripciones de entrevistas, referencias a los informes entregados, así como hemerografía utilizada para investigar y documentar distintos temas de interés en el proyecto.

Cuando terminé la catalogación de documentos, en efecto contaba con muchas más herramientas para embarcarme en la de los materiales fotográficos. Esta nueva etapa me puso en contacto con el acervo imagético en dos niveles; primero, en un nivel descriptivo breve, pero suficiente para llenar los campos de la base de datos; luego en un nivel de mayor profundidad con observaciones detalladas y comparativas, para ubicar lugares y personas. Esta parte del acervo se compone de 4,983 elementos en soportes distintos y con diferentes formatos: 1,671 fotografías impresas en blanco y negro, a color, o en hoja de contacto, 2,607 negativos y 705 diapositivas.

En el proceso de catalogación fue necesario identificar cuál negativo pertenece a cuáles impresiones. Esta tarea consumió aún más tiempo, pero significó conocer más a fondo la operación del proyecto e identificar actividades paralelas que ninguna otra fuente había revelado, así como conocer los intereses temáticos y los procesos implicados en las actividades realizadas en este proyecto de AC-ExM.

En específico, para la etapa en el Pedregal de Santo Domingo, varias fotografías fueron tomadas por los colonos para documentar la invasión y el proceso de construcción de la colonia, y luego recabadas por el equipo de La Casa del Museo para utilizarlas en las exposiciones o como fuente de investigación.

Al igual que con los documentos, y dado este amplio universo, fue necesario tomar ciertas decisiones para trabajarlas. Seleccioné las más relevantes que documentan aspectos específicos del proyecto²⁵⁰ y las organicé en presentaciones tipo PowerPoint para utilizarlas como apoyo en las entrevistas. En muchas ocasiones la fotografía se utiliza simplemente como soporte para el discurso escrito; incluso, como mero aspecto decorativo; sin embargo, considerarla como fuente documental implica llevar el análisis más allá de lo evidente en una primera mirada y adoptar estrategias para su decodificación (Roca et al., 2014). Las utilicé en el primer sentido, para apoyar el discurso de los capítulos.

El proceso de catalogación fue arduo y consumió mucho tiempo. Podríamos considerar esto como una desventaja, si pensamos en el tiempo que hubiera tomado consultar un archivo previamente organizado y catalogado; sin embargo, también tuvo ventajas. El contacto prolongado y continuo con los materiales es el equivalente al de las etnografías tradicionales. “La fotografía, como la etnografía, recorta un instante y lo ofrece al ‘lector’, ella se conecta físicamente con aquello que fue fotografiado –su referente–, pero el fotógrafo elabora, por medio de posibilidades estéticas, técnicas y culturales, el resultado de la imagen.” (De Conti, 2011, p. 210).

Mirar una y otra vez todos estos documentos e imágenes, interrogarlos, hacer “visitas” a los entornos de las dos etapas del proyecto, fue algo totalmente positivo. También existen otras ventajas prácticas que no tienen los investigadores cuando acuden solo a consulta del archivo. Por ejemplo, evitar los problemas con la calidad de las imágenes digitalizadas cuando se trabaja con los documentos y fotos, mediante el acceso vía una base de datos (cfr. De Conti, 2011, 207), tener todo el material a mano para comparaciones y aclaraciones, además de haber producido mi propio registro fotográfico (copias digitales) para usar en las entrevistas y así evitar los tiempos de trámite que me hubiera tomado solicitar dichas copias.

1.1.2 Documentos de los archivos personales del equipo de La Casa del Museo.

Otros documentos que consulté me fueron proporcionados por profesionales que trabajaron en La Casa del Museo y a quienes entrevisté. Por una razón u otra, estos no formaban parte de la *Colección La Casa del Museo*. Resultó que, tras todos estos años, aún conservaban varios documentos de este proyecto que formó parte de su trayectoria laboral. Para algunos se trata de verdaderos tesoros que, en un inicio, no estaban dispuestos a compartir, para otros eran simplemente un testimonio de su currículo profesional. Se trata de ocho documentos proporcionados por cuatro de los informantes, en los cuales también encontramos evidencias de las prácticas y actividades en diversas etapas del proyecto:

- González Lilia. Diseño de investigación El barrio comunidad urbana. 13 de enero de 1973. Archivo personal de la autora.

²⁵⁰ En la *Colección La Casa del Museo* existen fotografías tangencialmente relacionadas con el proyecto, como de la casa de Coral Ordoñez en Tepec, Cuernavaca, de otras colonias o un sobre titulado Danzas michoacanas Rubén Jaramillo, las cuales quedaron fuera de la selección.

- González Lilia. Informe de la investigación Imagen del Museo y características, opiniones y sugerencias del visitante mexicano. Enero de 1973. Archivo personal de la autora.
- González Lilia. Mecanoescrito de la ponencia La Casa del Museo. Una experiencia de antropología social aplicada, presentada en XLI Congreso Internacional de Americanistas, Ciudad de México, y el programa de ese evento. Agosto de 1974. Archivo personal de la autora.
- González Lilia. Mecanoescrito La experiencia de La Casa del Museo. Sin fecha. Archivo personal de la autora.
- González Lilia. Informe completo La zona de Observatorio, un estudio de población urbana de la Ciudad de México, con sus respectivos anexos. 28 de enero de 1975. Archivo personal de la autora.
- INAH y SEP. La Casa del Museo. Proyecto especial del Museo de Antropología. Agosto de 1978. Archivo personal de Cristina Antúnez.
- INAH y SEP. La Casa del Museo. Objetivos. 19 de agosto de 1978. Archivo personal de Cristina Antúnez.

1.2 Fuentes secundarias

1.2.1 Documental *La Casa del Museo*.

La referencia sobre un documental de La Casa del Museo provino de varias fuentes. Coral Ordoñez la plasmó en una de las láminas de la bitácora, Mario Vázquez la mencionó en la serie de entrevistas que le realizaron Martha y María de los Ángeles Vela (Vela Campos y Vela Campos, 2015: 157).

Durante el inventariado de la *Colección La Casa del Museo*, para su movimiento al Archivo Histórico, localicé un rollo de película en una lata rotulado La Casa del Museo. No tuve acceso a su contenido porque en el MNA no existe el equipo que permita reproducirlo. Sin embargo, en la época en la que realicé las primeras indagatorias sobre el proyecto supe que en algún momento trasladaron otros tres rollos a la Cineteca Nacional, con fines de conservación y resguardo en 2015.²⁵¹ No fue fácil encontrar los caminos burocráticos para confirmar si el material estaba allá y poder consultarlo, aunque finalmente se resolvió por uno muy sencillo —contactos personales—. Así, en febrero 2019 acudí al área de acervos de la Cineteca Nacional para, por fin, ver la película.

Con una duración de media hora, el documental narra la historia de La Casa del Museo desde sus inicios y planeación, hasta algunas actividades en sala de la primera exposición. En los créditos la película está fechada septiembre de 1973. Esta fuente aporta imágenes y referencias a las que no había accedido en los otros materiales. Algo relevante es que el documental está filmado a color y tiene audio; con lo cual podemos escuchar las voces de los participantes, observar los movimientos corporales, conocer los colores. Ofrezco la transcripción en el Anexo 4.

1.2.2 Fuentes bibliográficas.

La Casa del Museo no ha sido abordada de forma amplia en la bibliografía sobre museos. Aunque a la fecha localicé 36 fuentes bibliográficas que la refieren (Ver tabla 5), el análisis fundamenta lo

²⁵¹ <https://inah.gob.mx/boletines/503-se-unen-el-inah-y-la-cineteca-nacional-en-favor-del-documental-antropologico>

que señalé en la introducción: varias de estas fuentes apenas constituyen relatos someros, o bien son menciones puntuales sobre la existencia del proyecto.

En mi mapeo pude apreciar que solo dos de ellas fueron escritas en la década de los setenta, cuando el proyecto estaba en operación. A medida que han transcurrido los años, el número de referencias ha aumentado, pero también la forma en la que la historia de este proyecto se ha ido desdibujando. Como he dicho, la mayoría de los trabajos citan fuentes recurrentes, que a su vez tienen como origen casi exclusivo el trabajo de Coral Ordoñez (1975), la tesis de Hauenschild (1988) y la memoria del Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios (1989).

1.2.3 Fuentes hemerográficas.

Aunque no me di a la tarea de localizar fuentes hemerográficas exprofeso, fue posible localizar tres. Una se encuentra en el Archivo Histórico del MNA, pero no forma parte de la *Colección La Casa del Museo*. Otras dos proceden del acervo personal de Lilia González y una más del acervo del Centro de Artes y Oficios “Escuelita de Emiliano Zapata”:

- Excélsior. México, 3 de diciembre de 1973. Un basurero fue convertido en La Casa del Museo en la Marranera.
- Novedades del Hogar. 19 de diciembre de 1973. Sección Espejo. Ada Cavanzo de Contreras Collignon. AHMNA.
- Excélsior. Magazine Dominical. México, 23 de febrero de 1974. Ensayo de cultura en un barrio muy pobre de Tacubaya.

2. Creación de fuentes

Me refiero a la creación de fuentes utilizando el concepto amplio propuesto en la metodología del LAIS del Instituto Mora. Para este grupo de trabajo, las fuentes son cualquier vestigio que sirva de base argumentativa de las afirmaciones que hacemos al estudiar a la sociedad. En ellas se encuentran no solo las que el investigador localiza, sino también los objetos que produce: las entrevistas que realiza o las fotografías que toma (Roca et al., 2014, p. 88). Por tanto, en este apartado describo dos grupos de actividades realizadas para crear mis fuentes; primero refiero el trabajo ejecutado para conocer y caracterizar las localidades en las que se ubicó La Casa del Museo, reconociendo sus resonancias en el presente; después me enfoco a caracterizar a los agentes involucrados a quienes contacté y entrevisté.

2.1 Trabajo en las localidades

La Casa del Museo tuvo dos etapas con tres sedes. La primera se ubicó en las cercanías del metro Observatorio (OBS), abarcó una zona que incluía las colonias Pino Suárez, Bellavista, Real del Monte, Lomas de Santo Domingo y Unidad Santo Domingo, en la Alcaldía Álvaro Obregón de la Ciudad de México. La segunda etapa del proyecto se desarrolló en el Pedregal de Santo Domingo, con dos sedes, una en la Escuela Emiliano Zapata (PSD) y otra en la Comuna Ajusco Huayamilpas (CAH), ambas en la Alcaldía de Coyoacán.

Coincidentemente yo tenía cierta familiaridad con ambas áreas. Durante muchos años viví en las afueras de la Ciudad de México por la salida a Toluca, y, por tanto, la Central Camionera Poniente y la llegada por ese camino fue mi punto de enlace con la ciudad. En cuanto al Pedregal de Santo

Domingo, es una colonia que había cruzado en transporte público desde el metro Universidad hacia la casa de mis abuelos en la Colonia El Reloj, nunca le presté particular interés.

En la época que inició mi interés por este proyecto, el artículo de Ordoñez era la única fuente conocida que mostraba imágenes de la zona de Observatorio. Después, cuando localicé el archivo del proyecto y tuve acceso a la Bitácora, ambas zonas comenzaron a tomar una forma más definida. Muchas veces bajando hacia el metro Observatorio y circulando por el área, escudriñé una y otra vez ese paisaje urbano, preguntándome en dónde pudo estar La Casa del Museo, entre todas esas barrancas del rumbo Observatorio, y en dónde estuvo entre las calles populares del Pedregal de Santo Domingo.

En el curso de la investigación solo pude determinar la ubicación exacta de La Casa del Museo en sus dos etapas utilizando varias estrategias: cruce y triangulación de fuentes entre las imágenes de la Bitácora, mis interrogaciones a los materiales del archivo, el análisis espacial de las trazas urbanas actuales, combinado con la observación de las fotografías. Mi intuición y mirada de arqueóloga interrogó al paisaje urbano para buscar los vestigios, la cual resultó clave en el caso de Observatorio; mientras que en el Pedregal de Santo Domingo, fue importante la confirmación por un agente clave.

2.2 Entrevistas con agentes clave

El diseño de mi investigación también incluyó aplicar entrevistas a agentes clave, incluyendo a agentes de la *producción cultural profesional* como de la *participación cultural social*. Realicé las entrevistas en diversos momentos a partir de julio de 2017 y hasta julio 2019. Primero tuve que establecer contacto con los entrevistados; después concertar citas para un primer encuentro; y finalmente conducir las entrevistas.

Usar la técnica de entrevista con apoyo de imagen me requirió catalogar, digitalizar y organizar el material fotográfico de la *Colección La Casa del Museo*. En las entrevistas, al equipo de trabajo le mostré las fotos en pantalla utilizando los archivos PowerPoint. Tuve que realizar dos entrevistas a distancia por medios electrónicos con Cristina Antúnez y con Catalina Denman, para lo cual utilicé la función compartir pantalla. Les presenté las fotos en el orden de la catalogación y de acuerdo con las temáticas indicadas en los sobres, incluyendo el título que tenían en el rótulo y la fecha de las tomas cuando las hubo. Con los integrantes de la *participación cultural social*, utilicé impresiones en hojas tamaño carta, colocadas en una carpeta con aros para su manejo. Principalmente empleé una selección de fotos en las que se muestran a personas que interactuaron con el proyecto con la idea de ver si se identificaban o conocían a alguien. En ambos casos, audiograbé y transcribí todas las entrevistas, completé el registro con notas que fui tomando en el diario de campo sobre las expresiones, reacciones y otros elementos contextuales de importancia, observados mientras mis entrevistados miraban las fotos.

La elección de mis entrevistados en este rubro tuvo que ver con la disponibilidad de quienes aún están vivos y a quienes me fue posible ubicar. En el caso de las y los profesionales que trabajaron en el proyecto, entrevisté a: Mario Vázquez Ruvalcaba (Creador y director del proyecto), Lilia González García (Antropóloga), Karin Wriedt (Psicóloga), Miriam Arroyo (Educadora), Cristina Antúnez (Gestora) y Catalina Denman (Antropóloga). Adicionalmente a este grupo de agentes, me interesó incluir a personas ajenas al proyecto, para que dieran ideas sobre cómo se le conoció y percibió desde el exterior. Por ello, incorporé el punto de vista de dos importantes figuras de la

educación en museos en México: María Engracia Vallejo y Ana Graciela Bedolla. Durante el desarrollo de la investigación pude constatar que muchos profesionales de los museos activos hacia la época de funcionamiento de La Casa del Museo no la conocieron de primera mano, cuando más llegaron a escuchar de su existencia.

En cuanto a las entrevistas con públicos, localicé a algunos en ambas localidades ¿Cuál fue la estrategia para localizar informantes? En Observatorio comencé por una muy abierta, tratando de invocar a la suerte lancé una convocatoria en Facebook entre conocidos, preguntando si alguien tenía amigos o familiares que hubieran vivido por la zona en la década de los setenta. Resultó que la familia de un pariente político vivió, no solo en esa zona de la ciudad en los años del proyecto, sino tan solo a unos metros de distancia de La Casa del Museo en la calle Curva. Así, entrevisté a: Antonia Romero Cruz y Marco Antonio García Moreno, además de sostener charlas informales con otras personas durante mis visitas de campo.

Por lo que se refiere a los informantes del Pedregal de Santo Domingo, el camino fue relativamente más fácil. Aquí la estrategia fue comenzar a visitar el Centro de Artes y Oficios Escuelita de Emiliano Zapata en reiteradas ocasiones. Debido a que la población del barrio ha cambiado mucho, algunas personas que participaron con La Casa del Museo murieron o “muchos ya se fueron”, aun así, fue posible entrevistar a cinco agentes clave: Fernando Díaz Enciso, Enedina Rangel, Adelina Díaz, Sixto Sánchez y Martha Badillo. Igual que en el caso anterior, sostuve charlas informales con diferentes personas en el curso de mis visitas a este lugar.

1. LOCALIZACIÓN DE FUENTES	2. CREACIÓN DE FUENTES
<p>1.1 Fuentes primarias</p> <p>1.1.1 Fondo Documental MNA, Sección Museografía, Sub sección Mario Vázquez, <i>Colección La Casa del Museo</i>. Documentos imagéticos: fotos, negativos, diapositivas, hojas de contacto, ilustraciones, folletos [Selección]. Documentos escritos [Selección]. Documentos audiográficos [sin consultar]</p> <p>1.1.2 Archivos personales Del equipo de trabajo de La Casa del Museo</p>	<p>2.1 Trabajo en las localidades</p> <ul style="list-style-type: none"> • Visitas de reconocimiento • Charlas informales • Localización de informantes • Observación participante • Registro fotográfico y videográfico • Análisis espacial
<p>1.2 Fuentes Secundarias</p> <p>1.2.1 Cineteca Nacional Documental La Casa del Museo</p> <p>1.2.2 Bibliográficas Referentes a la Casa del Museo (Ver Tabla 6)</p> <p>1.2.3 Hemerográficas Noticias o reportajes sobre el proyecto</p> <p>1.2.4 Entrevistas Realizadas a Mario Vázquez por otros investigadores, publicadas en fuentes secundarias.</p>	<p>2.2 Entrevistas</p> <p>2.2.1 Con integrantes de la <i>producción cultural profesional</i></p> <p>2.2.2 Con integrantes de la <i>participación cultural social</i></p> <p>Entrevistas por el método interpretativo biográfico narrativo (<i>Biographic-Narrative Interpretive Method</i> (BNIM) (Wengraf, 2001).</p> <p>Entrevista con apoyo de imagen (<i>Photo-elicited interview</i>) (Serrano et al., 2016).</p> <p>(Ver bitácora de entrevistas en Tablas 7 y 8)</p>

Tabla 4. Fuentes y referentes empíricos de esta investigación

LA CASA DEL MUSEO - FUENTES SECUNDARIAS

1970 - 1979	1980 - 1989	1990 - 1999	2000 - 2010	2011-2019
Ordoñez García, C. (1975). The Casa del Museo, Mexico City: an experiment in bringing the museum to the people. <i>Museum</i> , XXVII(2), 71-77. [Experiencia personal]	Antúnez, C., & Arroyo, M. (1980). Casa del Museo. Paper presented at the 12th General Conference of ICOM. ICOM México. Citado por Hauenschild [Experiencia personal]	Arroyo M. y J. Rodríguez. 1990 “Estrategias de vinculación museo-comunidad”. En R. Bonfil Castro et al.: Memorias del Simposio: Patrimonio, museo y participación social. Colección científica, INAH, México, pp. 101-107. [Muy breve mención, experiencia personal]	Luna Ruíz, J. E. (2001). El semillero de los museos comunitarios. Procesos de apropiación simbólica del patrimonio cultural en comunidades del altiplano central (Tesis de maestría sin publicar). Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Mexico D.F. [No cita su fuente en los párrafos, y no tengo acceso a la bibliografía (aún).]	Sepúlveda Schwember, T. (2011). Museología y comunalidad. Una aproximación al estudio de los museos comunitarios de Oaxaca (Trabajo final de investigación sin publicar). Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Historia, Master en Gestió del Patrimoni Cultural, Barcelona. [Méndez, 2008; INAH, 1989; Vázquez Olvera, 2008, Pérez, 2008]
Hudson, K. (1977). <i>Museums for the 1980s. A survey of world trends</i> . New York: Holmes & Meier Publishers - Unesco. [No cita sus fuentes]	Arroyo, 1986 4o atelier MINOM Citado por Moutinho. [Experiencia personal]	Cameron, D. F. (1993). Marble floors are cold for small, bare feet. <i>Museum Management and Curatorship</i> , 12(2), 159-170. [Experiencia personal]	Rico Mansard, L. F., & Sánchez Mora, J. L. (2000). ICOM México: semblanza retrospectiva. México: Conaculta-Fonca. [Entrevista a Iker Larrauri y Mario Vázquez, Antunez y Arroyo, 1980]	Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. <i>Revista de Indias</i> , LXXII(254), 177-212. [Antúnez, 2007; Ordoñez (en español, citado en Vázquez, 2008)]
	Arroyo, M. (1987). La Casa del Museo, experiencias mexicanas. Departamento de servicios educativos, museos escolares y comunitarios. INAH. Inédito. [Experiencia personal y Antunez y Arroyo, 1980]	Ortiz Islas, A. (1994). Elan manifeste dans les musées du Mexique. <i>Nouvelles de l'ICOM</i> , 2(47). Recuperado de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6559607j/texteBrut [Sin referencias]	Díaz y Pobladores y fundadores. (2002). Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Unión de Colonos del Pedregal de Santo Domingo, Centro de Artes y Oficios «Escuelita Emiliano Zapata». [Experiencia personal]	Sabido Sánchez-Juárez, A. (2014). Tres momentos de la actividad museológica de Mario Vázquez. <i>Gaceta de Museos</i> , Tercera época(60), 41-53. [Ordoñez, 1975; Hauenschild, 1988; Cameron, 1993; INAH, 1989; Delgado, 2005]

	<p>Hauenschild, A. (1988). Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico (Tesis de doctorado sin publicar). [Investigación propia]</p>	<p>Antúñez, C. (1997). La Casa del Museo: precursora de los museos comunitarios. Gaceta de Museos, (6). [Experiencia personal]</p>	<p>Bolaños, M. (2002). La Memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000 (1. ed.). Gijón (Asturias): Ediciones Trea. [Ordoñez, 1975]</p>	<p>Antúñez, C. (2014, diciembre). Al admirado y muy querido Mario Vázquez. en su Casa del Museo: Lugar sagrado de las diosas de la memoria. Gaceta de Museos, (60), 52-59. [Experiencia personal]</p>
<p>Moutinho, M. C. (1989). Museus e sociedade. Reflexões sobre a função social do Museu. Portugal: Museu Etnológico Monte Redondo. [Arroyo, 1986]</p>		<p>Pérez Ruiz, M. L. (1999). El sentido de las cosas: la cultura popular en los museos contemporáneos. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Entrevista a Guillermo Bonfil --> su experiencia personal]</p>	<p>Pérez Ruiz, M. (2004) En su voz. Aportaciones de Guillermo Bonfil Batalla a la museología mexicana (entrevistas con Guillermo Bonfil, Mariano López, Alfonso Morales realizadas por Maya Lorena Pérez Ruíz entre 1988 y 1989). México: INAH. [Entrevista a Guillermo Bonfil --> su experiencia personal]</p>	<p>Oliveira, P. M. B. (2015). Apropriações e invenções: a experiência dos museus comunitários do México (1958/1993) (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação., Porto Alegre, Brasil. [Hauenschild, 1988; Méndez Lugo, 2008; DESEMC, 1989; Arroyo]</p>
<p>INAH. (1989). Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios. Memoria, 1983-1988. SEP-INAH. [Arroyo, experiencia personal]</p>			<p>Delgado, C. (2005). Educación y ciudadanía. Nuevos retos del museo. Recuperado de http://159.90.80.55/tesis/000035821.pdf [Sin referencia explícita, en la bibliografía está Cameron,1993] Delgado, 2005. Educación y ciudadanía. Los retos del museo (Su tesis pero en formato libro, amplía la referencia y reproduce a Cameron, 1993)</p>	<p>Puebla, F. (2015). La dimensión social en el pensamiento museológico contemporáneo de México. El caso del INAH durante el periodo 1972-1988 (Tesis de licenciatura sin publicar). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía «Manuel del Castillo Negrete», México. [Arroyo y Rodríguez, 1990; DESEMEC, 1989; Antúñez, 1997; Hauenschild, 1988]</p>
			<p>Varine-Bohan de, H. (2008). Museus e Desenvolvimento Social: balanço crítico. En M. C. O. Bruno y K. R. F. Neves (Eds.), Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas (pp. 11-15). Sergipe, Brazil: Museu de Arqueologia de Xingó. [Mención, experiencia personal]</p>	<p>Bruno, B. S. (2015). “L’invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie”. <i>ICOFOM Study Series</i>, (43a). Disponible en: http://journals.openedition.org/iss/563 [Mención sin referencia]</p>

			Vázquez Olvera, C. (2008). Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos. Cuicuilco, 15(44), 5-14. [Mención, Bolaños, 2002 --> Ordoñez, 1975]	Fraustro Cárdenas, F. L. (2016). Alcances y limitaciones de los museos comunitarios en el Estado de Zacatecas (Tesis de maestría sin publicar). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía «Manuel del Castillo Negrete», Ciudad de México. [Méndez Lugo, 2008; Pérez Ruiz, 2004]
			Pérez Ruiz, M. L. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? Cuicuilco, 15(44), 87-110. [Entrevista a G. Bonfil en Pérez Ruiz, 2004]	Ramírez Matus, A. N. (2016). Participación, gestión y patrimonio en el Museo de La Labranza, Hidalgo: matices, singularidades y reflexiones para la museología comunitaria en México. (Tesis de maestría sin publicar). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía «Manuel del Castillo Negrete», Ciudad de México. [Sabido, 2014; Antúnez, 2014; Puebla, 2015]
			Méndez, R. (2008). Mapa situacional de los museos comunitarios de México. México. [solo una mención, experiencia personal --> Miriam Arroyo]	Burón Díaz, M. (2016). El patrimonio recobrado: museos indígenas en México y Nueva Zelanda (Tesis de doctorado). Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia, Madrid. [INAH, 1989]
			Díaz Encisco, F. (2009). Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo II ¿Te acuerdas cuando llegamos...? México, D.F.: CONACULTA. [Experiencia personal]	Brown, K., y Mairesse, F. (2018). The definition of the museum through its social role. Curator: The Museum Journal, 61(4), 525–539. https://doi.org/10.1111/cura.12276 [Solo una mención, sin referencia]
			Bedolla, A. G. (2010). De museos y comunidades. Experiencias institucionales de Vinculación. Gaceta de Museos. INAH: 70 aniversario, (47-48), 20-27. [Un párrafo, Antúnez, 1997; Bolaños, 2002]	

Tabla 5. Rastreo de fuentes secundarias: bibliográficas.

Bitácora de entrevistas

Agentes de la producción cultural profesional

Nombre Rol en el proyecto	1ª aproximación	Entrevista 1	Entrevista 2	Entrevista 3	Entrevista 4	Entrevista 5	Entrevistas 6
Mario Vázquez Ruvalcaba "Ideólogo", fundador y director del proyecto	(MVR, 3/10/17) Breve charla telefónica para presentarme y acordar una entrevista, notas de la conversación	(MVR, 5/10/17) Encuentro en el MNA para conocernos. Charla informal con notas de campo	(MVR, 12/10/17) Encuentro en el MNA. Entrevista semiestructurada con una guía, notas de campo	(MVR, 19/10/17) Encuentro en el MNA. Preguntas en una guía que le di a leer, notas de campo	(MVR, 12/02/19) Llamada telefónica a su casa para reestablecer el contacto	(MVR, 3/07/19) Comercial mexicana de Miguel Ángel de Quevedo Sin guía de entrevista, para charla informal y entregarle material	(MVR, 13/07/19) Comercial mexicana de Miguel Ángel de Quevedo Entrevista con foto, sede Observatorio
Lilia González García Parte del equipo fundador, antropóloga a cargo de la investigación en el MNA y en la zona de Observatorio	(LGG, 12/09/17) Breve charla telefónica para presentarme y acordar una entrevista, notas de la conversación	(LGG, 25/10/17) Encuentro en Lomas Verdes para conocernos. Charla informal con notas de campo	(LGG, 19/04/18) Entrevista en el MNA y visita al archivo para ver los materiales de su trabajo.	(LGG, 17/01/19) Entrevista fotográfica y visita a la colonia Pino Suárez, Observatorio	(LGG, 19/03/19) Cita en la Cineteca Nacional para ver el documental		
Miriam Arroyo Maestra y psicóloga encargada de las tareas de promoción en las dos etapas del proyecto	Intercambio de correos para concertar una cita y retomar nuestra relación	(MA, 18/07/17) Encuentro en su casa en la colonia Condesa. Entrevista etapa Observatorio	(MA, 25/02/19) Encuentro en su casa en la Colonia del Valle. Entrevista etapa Santo Domingo	(MA, 11/04/19) Encuentro en su casa en Colonia del Valle. Entrevista fotográfica, etapa Observatorio.	(MA, 30/05/19) Encuentro en su casa en Colonia del Valle. Entrevista fotográfica, etapa Santo Domingo	(MA, 27/06/19) Encuentro en su casa en Colonia del Valle. Entrevista con documentos.	
Cristina Antúnez Encargada principalmente de administración durante las dos etapas del proyecto	Intercambio de correos para concertar una cita y retomar nuestra relación	(CA, 15/09/17) Encuentro en su casa Cuernavaca. Desde el inicio accedió a que le grabara. Una charla extensa	(CA, 19/06/19) Entrevista vía Google hang outs, con fotos, etapa final de Observatorio y etapa Santo Domingo.				
Catalina Denman Antropóloga, encargada de la investigación y de la evaluación, laboró en la parte final de la etapa de Observatorio y en parte de Santo Domingo	Intercambio de correos para presentarme y solicitar la entrevista.	(CD, 2/03/18) Entrevista telefónica.	(CD, 10/04/18) Entrevista telefónica. Segunda ronda para clarificar aspectos de la primera entrevista y profundización	(CD, 22/06/19) Entrevista con fotografía via Skype, etapa final Observatorio, y etapa Santo Domingo.			
Karin Wriedt Psicóloga, integrante del primero equipo de	Intercambio de correos para	(KW, 18/04/18) Entrevista en su casa de Villa Olímpica.	No se considera necesario tener otra entrevista.				

trabajo en el arranque del proyecto y en Observatorio	presentarme y solicitar la entrevista.					
Ana Graciela Bedolla Encargada de los museos comunitarios en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones	Charla para solicitarle la entrevista y que fuera comentarista en el coloquio de avances.	(AGB, 18/11/18) Vía telefónica.	No se considera necesario tener otra sesión: El interés por esta entrevista radica en contar con más información que permita reconstruir el contexto de los 70 en el ámbito educativo de los museos del INAH y su herencia en el Programa para el desarrollo de la misión educativa de los museos.			
María Engracia Vallejo Encargada de servicios educativos en otras áreas del INAH y del propio MNA	Intercambio de correos para concertar una cita y retomar nuestra relación	(AGB, 8/11/18) Entrevista en su casa en Torres de Mixcoac.	No se considera necesario tener otra sesión: El interés por esta entrevista radica en contar con más información que permita reconstruir el contexto de los 70 en el ámbito educativo de los museos del INAH y tratar de obtener explicaciones para el aparente desconocimiento y no reconocimiento a La Casa del Museo.			
Camilo de Mello Vasconcelos, profesor en el programa Interunidades del Museo de Arqueología y Etnología, Universidad de Sao Paulo, Brasil.		(CM, 24/04/19) Entrevista en el MAE/USP, Brasil, en el marco de la pasantía profesional Ibermuseos.	El interés por esta entrevista radica en su participación como becario en México en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones para conocer el programa de museos comunitarios, a su regreso implementó el proyecto de vinculación MAE/USP con la comunidad Sao Remo.			
Maurício André Silva, responsable de la Sección Técnica de Educación para el patrimonio. Museo de Arqueología y Etnología, Universidad de Sao Paulo, Brasil.		(MAS, 28/04/19) Entrevista en el MAE/USP, Brasil, en el marco de la pasantía profesional Ibermuseos.	Encargado del proyecto Girasol desde 2014 a la fecha.			

Tabla 6. Entrevistas con agentes de la participación cultural profesional

Bitácora de entrevistas

Agentes de la participación cultural social

Nombre / Rol	1ª aproximación	Entrevista 1	Entrevista 2	Entrevista 3	Entrevista 4
Antonia R.C. Vecino de La Casa del Museo en Observatorio durante su infancia	(ARC, 12/06/18) Contacto a través de un anuncio en Facebook con conocidos, preguntando si alguien identificaba personas habitantes de la zona de Observatorio en los 70.	12 de junio de 2018 Entrevista en la Escuela Maestro Arqueles Vela Salvatierra,			
Marco Antonio G.M. Vecino de La Casa del Museo en Observatorio durante su infancia	(MAGM, 17/06/2018) Contacto a través de un anuncio en Facebook con conocidos, preguntando si alguien identificaba personas habitantes de la zona de Observatorio en los 70.	17 de junio de 2018 Entrevista en Bosques del Valle, Tultitlán.			
Fernando Díaz Enciso Director del Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, colaborador de La Casa del Museo en el Pedregal de Santo Domingo	Llamada telefónica para establecer contacto, confirmé que La Casa del Museo y la Escuelita Emiliano Zapata convivieron	(FDE, 15/08/17) Primera visita al Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata. Charla con Fernando	(FDE, 29/05/19) Entrevista en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, primera parte	(FDE, 4/06/19) Entrevista en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, primera parte	(FDE, 20/06/19) Entrevista con fotografías en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, primera parte
Enedina R. Integrante del grupo Amigas por siempre, público en La Casa del Museo en el Pedregal de Santo Domingo	Charlas en el marco de mi observación participante en el grupo, acordamos tener una entrevista formal	29 de mayo de 2019 Entrevista en la Escuelita de Emiliano Zapata.	20 de junio de 2019 Entrevista con fotos en Escuelita de Emiliano Zapata.		
Adelina D. Integrante del grupo Amigas por siempre, público en La Casa del Museo en el Pedregal de Santo Domingo	Charlas en el marco de mi observación participante en el grupo, acordamos tener una entrevista formal	4 de junio de 2019 Entrevista en la Escuelita de Emiliano Zapata.	Charla con las fotografías		
Sixto Gerardo Sánchez Vecino de La Casa del Museo y público participante en el Pedregal de Santo Domingo.	(SS, 4/06/19) 4 de junio de 2019 Contacto vía whatsapp para concertar una entrevista	(SS, 11/06/19) Entrevista en su trabajo en las instalaciones de la cooperativa cercana al metro Pino Suárez			
Martha Badillo Trabajadora social en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, coordinadora del grupo Amigas por siempre.	22 de mayo de 2019 Primera visita al grupo para plantearles el objetivo de mi investigación y poder participar con ellas como observadora.	(MB, 6/06/19) Entrevista en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata			
Samara Sousa Educativa del Espaço Girassol		(SS, 23/04/20) Entrevista en el Espaço Girassol, Comunidade São Remo, Saõ Paulo, Brasil			

Tabla 7. Entrevistas con agentes de la participación cultural social

ANEXO 2. LA CASA DEL MUSEO - CRONOLOGÍA

Año	Trabajos preliminares	Etapa 1: Observatorio (OBS)	Etapa 2. Pedregal de Santo Domingo		Fin del proyecto
			Sede "La Zapata" (PSD)	Sede Comuna Ajusco Huayamilpas (CAH)	
1972	<ul style="list-style-type: none"> - Mesa Redonda de Santiago de Chile - Planteamiento del proyecto a INAH - Conformación del grupo de asesores - Búsqueda e integración del equipo de trabajo - Análisis de la viabilidad de la exposición Campo-Ciudad y descarte - Prospección para seleccionar la primera sede - Primeros planteamientos del proyecto - Estudio de público en el MNA - Diseño de los módulos 	<ul style="list-style-type: none"> - Selección del terreno en "La Marranera" - Investigación preliminar y sondeo en la Zona Observatorio. 			
1973		<ul style="list-style-type: none"> - Diseño y ejecución de la investigación "El barrio comunidad de vida urbana" - Gestión con autoridades utilizar el terreno seleccionado. - Producción de los módulos y piloteo en el MNA - Desarrollo del planteamiento del proyecto - Consultas con los asesores - Diseño y producción de materiales de promoción - Limpieza del terreno y construcción de los módulos - Planteamiento de la primera exposición - Diseño y producción de la exposición "Donde vives. La Ciudad de México" - Apertura al público, actividades de animación - Filmación del documental La Casa del Museo - Recepción a medios de comunicación 			
Año	Trabajos preliminares	Etapa 1: Observatorio (OBS)	Etapa 2. Pedregal de Santo Domingo		Fin del proyecto

			“La Zapata” (PSD)	Comuna Ajusco Huayamilpas (CAH)	
1974		<ul style="list-style-type: none"> - Diseño, producción y apertura al público de la exposición “Origen, nutrición y escolaridad” - Recepción a medios de comunicación - Difusión del proyecto: presentación en la Conferencia General del ICOM, 1974. - Ajustes en el equipo de trabajo, incorporación de nuevos miembros - Actividades de animación - Actividades de promoción - Difusión del proyecto en el Congreso de americanistas: presentación de la ponencia y exhibición del documental - Oferta de talleres infantiles - Montaje de la ofrenda de día de muertos con la participación de vecinos 			
1975		<ul style="list-style-type: none"> - Conformación del nuevo equipo de trabajo - Diseño, producción y apertura al público de la exposición “El hombre, su salud e higiene” - Evaluación del “alcance e influencia de La Casa del Museo en Observatorio” - Actividades de promoción - Visitas escolares - Actividades de animación - Formalización del organigrama y tareas de cada miembro del equipo - Publicación del artículo de Coral Ordoñez en Museum. - Análisis y decisión de buscar un nuevo lugar para la segunda sede 	<ul style="list-style-type: none"> - Prospección en nuevos lugares para instalar la segunda sede 		
1976		<ul style="list-style-type: none"> - Disminuye la presencia del equipo de trabajo - Margarito Mancilla permanece con algunas actividades - Decisión de cerrar esta sede - Desmontaje de los módulos 	<ul style="list-style-type: none"> - Visita y entrevistas a informantes en Santa Cruz Meyehualco - Visita y entrevistas a informantes en el Pedregal de Santo Domingo - Vinculación con Fernando Díaz y Héctor García - Visita de Héctor García al MNA - Asamblea con la Unión de Colonos para presentar el proyecto 		

			<ul style="list-style-type: none"> - Propuesta a la Unión de Colonos para que visiten MNA - Relación entre el equipo de la CM y colonos de PSD - Primeros planteamientos para desarrollar actividades conjuntas - Acuerdo de que las exposiciones se instalen en un aula de la Escuela Emiliano Zapata - Investigación preliminar del PSD - Co-diseño, co-producción y apertura de la exposición "Arcoíris" - Co-diseño, co-producción y apertura de la exposición "Historia de la colonia" - Co-diseño, co-producción y apertura de la exposición "Oaxaca y altar de muertos" - Visita de los colonos al MNA - Co-diseño, co-producción y apertura de la exposición "Revolución" 		
1977			<ul style="list-style-type: none"> - Salida de Catalina Denman - Acopio de información con el INPI y Fideurbe - Planteamiento e investigación del PSD - Reunión con la Asociación de Amigos de la CM - Instalación del módulo en PSD - Presentación del proyecto al nuevo director del INAH - Difusión del proyecto en la Conferencia General ICOM, Moscú - Entrevistas con agentes clave (señoras) 	<ul style="list-style-type: none"> - Primeros planteamientos para instalar un módulo en CAH - Visita a la CAH y selección del terreno - Planteamiento e investigación de la CAH. - Piloteo de cuestionario para encuesta - Aplicación de la encuesta - Instalación del módulo - Montaje del nacimiento 	

			<ul style="list-style-type: none"> - Apertura de una cuenta bancaria del proyecto - Actividades de promoción: Diseño y puesta en marcha del "Plan Gaviota" - Actividades de animación - Co-diseño, co-producción y apertura de la exposición "Michoacán" - Instalación del Altar de muertos - Montaje del nacimiento - Comentarios a la política de museos INAH, 1976 		
1978			<ul style="list-style-type: none"> - Consultas con asesoras - Reunión con informantes clave - Investigación PSD - Visita de los pieles rojas - Diseño, producción y montaje de la exposición "Evolución" - ¿Salida de Cristina Antúnez? 	<ul style="list-style-type: none"> - Reunión con Fernando Díaz y "África" para establecer programa conjunto CAH-CM - Diseño, producción y montaje de la exposición "habitación" 	
1979			<ul style="list-style-type: none"> - Salida de Coral Ordoñez - Exposición Fotomontaje niños 		<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo en la colonia Aviación Civil. - ¿Cierre del proyecto?
1980					<ul style="list-style-type: none"> - Materiales para la exposición "Códices" - ¿Cierre del proyecto? - Difusión del proyecto en la Conferencia General del ICOM, México. - Estudio de público MNA M. Arroyo

ANEXO 3. DISCURSO DE GEORGE HENRI RIVIÈRE COMO CONCLUSIÓN AL DEBATE ADOTEVI-VÁZQUEZ

Mis conclusiones son las siguientes, inspiradas sobre todo por las intervenciones de los Sres. S. Adotevi y Mario Vásquez:

- 1) Numerosos museos –y no los menos– ya no están adaptados hoy a las condiciones de vida ni al pensamiento del hombre contemporáneo. Se presentan, en efecto, como los herederos de una larga tradición europea que no ha servido hasta ahora, que a los intereses de una minoría.
- 2) En este sentido, los museos no han podido resolver los problemas de la cultura de masas que surgen con la aparición de la sociedad industrial y la irrupción de pueblos que han sido ignorados en sus especificidades culturales y apartados de la escena histórica.
- 3) Muy seguido se asiste –y no solo en Occidente–, a una reducción de la historia a UNA historia occidental, lo que ha provocado un empobrecimiento del patrimonio cultural de la humanidad.
- 4) De aquí que, los museos, en su forma actual están desadaptados de su misión nacional y la coyuntura internacional. En consecuencia, los museos se encuentran ante la siguiente alternativa:
 - a) o bien se contentan con tener algunas reformas de detalle y son arrastrados por el irresistible movimiento de la vida, y terminan por desaparecer;
 - b) o bien, toman conciencia de sus contradicciones y, siguiendo el ejemplo de las nuevas instituciones que sirven plenamente a sus comunidades locales, regionales y nacionales, operan hacia una transformación radical y efectúan una verdadera mutación.
- 5) En cualquier caso, una conclusión es inevitable: el museo tradicional no tiene ya una razón de ser. Para que el museo, como institución pública, esté verdaderamente “al servicio del hombre de hoy y de mañana” debe adoptar permanentemente una actitud crítica hacia los propósitos finales de su acción.
- 6) La crisis profunda por la que atraviesan las instituciones museales deberá tener por consecuencia —a la luz de las experiencias más nuevas, más audaces y fecundas—:
 - a) de parte de los museólogos de todas las nacionalidades, de todas las disciplinas y de todos los países, a ayudar a promover el cambio de teoría y de prácticas museales, así como la revolución en la mentalidad de los responsables de museos.
 - b) de parte de ICOM, mediante una renovación de sus estructuras, de incremento de su representatividad y de favorecer al máximo la renovación del museo.²⁵²

²⁵² Traducción de Fernando Enseñat, a partir del original en francés (Rivière, 1971).

ANEXO 4. DOCUMENTAL LA CASA DEL MUSEO. TRANSCRIPCIÓN DEL AUDIO.

La Casa del Museo

Documental

Director: Alfonso Muñoz

Instituto Nacional de Antropología e Historia – Secretaría de Educación Pública

Museo Nacional de Antropología

Septiembre de 1973

Transcripción del audio

Mario Vázquez: Hay un problema, casi todos los museos de las grandes ciudades no son visitados por la población de esas ciudades, conforme más grande es la ciudad, menos público de esa ciudad va a visitarlo, va el turista, el foráneo, tiene una serie de personas que no radican propiamente en las ciudades. Entonces, se ve que el museo no está siendo un centro de interés para su comunidad, es centro de interés para otras gentes, excepto para la gente de su comunidad. No va, no lo visita, no lo ve, no lo goza, no significa nada para él. No es como un supermercado, la iglesia o la televisión, no tiene una significación para esa gente.

Entonces, claro, ya se ha planteado a nivel internacional, que, si el museo no sirve para su comunidad, pues lo que tenemos que hacer es desaparecer al museo. El museo tiene, obviamente, toda una serie de recursos que, nosotros decimos, no han sido suficientemente explotados, son una serie de elementos que no le han permitido al museo ir a toda esa comunidad a la que no sirve, es decir no sirve no porque no tenga potencialmente elementos para servir, sino porque no sabe usar sus elementos. Entonces, nosotros hemos pensado, que el porcentaje de la población que habita en la Ciudad de México, desde el punto de vista ocupacional, esto es: los obreros, los artesanos, gente con semioocupación o subocupación, o los no... qué dijéramos, la gente de las áreas marginales; por ejemplo, toda esta gente recién llegada a la ciudad que no viene a visitar nuestro museo, y que potencialmente es muy grande, es una población muy abundante, ¿sí?

Interlocutor 1: Bueno Mario, pero mira, ahí has producido un término que creo que desde un principio puede deformar la orientación de esta Casa del Museo, hablas de población marginal y en realidad no se puede hablar de población marginal, aunque el término se haya utilizado para, un poco, ubicar a la población que no se beneficia de su propio trabajo. En realidad, este no beneficio del propio trabajo constituye la historia de este país y la historia de los países atrasados, la historia de los países que están apenas llegando a una etapa de industrialización [00:02:33] y en este sentido me parece que esta historia de, esta historia a través de la cual se ha ido desarrollando este país en su etapa colonial, etc., sienta [00:02:46] de trasladarse a la población para de alguna manera encontrarse a sí misma en algún momento. Ahora, La Casa del Museo evidentemente centrarse [00:02:57] y guiarse de una forma [00:03:01], la idea de un museo [Inaudible] a un cierto grado de integración, de movilización.

Mario Vázquez: Bueno mira, en el caso muy específico de este museo [se refiere al MNA; pues ahí se está llevando la entrevista], una de las grandes ventajas es que es un museo de antropología, y en antropología realmente cabe todo, el hombre en todos sus aspectos de cultura, en todos sus aspectos y que [00:03:28] entonces todo lo que nos pasa es parte, en el sentido de que todo lo que tú piensas o todo lo que tú haces es cultura, la cultura está dentro del terreno de la antropología. Entonces, la posibilidad de explotar, la posibilidad de explotar esa [00:03:45] de antropología para nosotros es muy amplia. Ahora, curiosamente no la hemos explotado al máximo. La hemos explotado en el sentido de ayudarnos de la arqueología para cimentar [00:03:55] las raíces de los mexicanos, en cierto sentido de identidad nacional, a través de culturas [00:04:03] y nos ha funcionado. Ya la gente tiene ciertos elementos de base sólida para su existencia contemporánea, ciertos elementos de tipo psicológicos, de tipo espiritual ¿no? Pero, nunca lo hemos incorporado a su problemática contemporánea, su problemática contemporánea. Por ejemplo, el calendario azteca, qué significa para nuestra vida cotidiana, para los problemas cotidianos de un obrero o de un

empleado, de un empresario, pues a no ser que aparece en algunas monedas [00:04:32] Entonces, se trata de hacer que las cosas antiguas o las cosas etnográficas o las cosas antropológicas en su sentido más amplio, trabajen, funcionen, para una vida muy inmediata.

Interlocutor 1: Habíamos dicho anteriormente que ya se sabe lo que el museo no ha logrado, cabría preguntar ahora al museógrafo, al experto, con el contacto tan permanente que ha tenido durante todos estos años, qué se espera de esta Casa del Museo. Para tener una idea de cómo ubicar esta Casa del Museo en la realidad del país.

Mario Vázquez: Sí, mira, en principio lo que se espera es que, ya que la gente no viene al museo, porque no tiene un centro de interés importante por el cual ir al museo, entonces que el museo vaya a la gente, y trata de penetrar a través de sus propias colecciones en la vida cotidiana de la gente. Al estar el museo, al poner sus colecciones en la vida cotidiana de la gente, se convertirá en un elemento importante y en un elemento interesante para esta misma gente; entonces, eso exactamente va a hacer que esta gente que se interesa por objetos del museo que le dicen algo en su vida contemporánea, que esa misma gente venga a visitarnos.

Interlocutor 1: Concretando, creo que podríamos platicar de algunas de las tareas inmediatas que se plantean para echar a andar el proyecto, me parece que una de ellas sería la organización del equipo de trabajo que tendría que ser, por necesidad, interdisciplinario, en vista de que se trata de una actividad que comprende, de hecho todo lo que es la comunidad, y su dinámica, [00:06:38] Yo creo que debería estar el equipo formado por gente de diversos intereses y disciplinas como economistas, antropólogos, sociólogos, desde luego, la parte museográfica, [00:06:52] el análisis específico orientado de una manera muy concreta, muy cuidadosa para que el esfuerzo sea lo más flexible posible para examinar cuáles son las características de la población, cuáles son sus deseos, sus requerimientos, sus proyecciones, en contraste con lo que sería la conducción de los diseñadores de esta unidad museográfica en cuanto a su papel. Esto creo que requeriría un planteamiento de, bueno, por una parte, captar información mediante algún tipo de investigación de campo, de orden de psicología social, sociología, de antropología misma, que permitiría, entre otras cosas, cuestiones como tal vez el contenido mismo de la museografía, la orientación de las actividades y creo, por otra parte, el mismo programa que se tendría, por ejemplo, a un año de plazo.

[Música de fondo e imágenes] [00:08:41]

Locutora: De la discusión nació la idea, La Casa del Museo era necesaria, había que buscar ahora en dónde hacer el primer ensayo. Para ello fueron recorridas varias zonas de la Ciudad de México, luego de un largo estudio se escogió la zona del Observatorio para construir ahí la primera Casa del Museo. Igual que los aztecas, los habitantes de este sitio anduvieron de un lugar a otro antes de asentarse definitivamente, suspendidas entre lomas y barrancas las casas desafían y [00:09:16] el paisaje.

[Música de fondo e imágenes] [00:09:29]

Con gente del barrio se organizó un grupo que visitaría distintas salas del Museo de Antropología, los intereses que manifestaran y los resultados de una amplia investigación darían la pauta para montar la primera exposición y La Casa del Museo.

[Música de fondo e imágenes] [00:10:21]

Guía del museo [Toma en la sala Mexica del MNA]: Este es el templo más importante de los Aztecas, aunque aquel es mayor, este es más importante para los Aztecas porque aquí van a adorar al dios del sol y hasta arriba de este templo se supone que estaba localizado, se encontraba aquí la Piedra del Sol que es el calendario azteca, ¿ustedes han oído hablar del calendario azteca?

Niños en coro: Sí.

Guía del museo: Pues este calendario azteca no es un calendario, es una piedra que representa el sol, que estaba hasta arriba de esta pirámide, se cree que arriba en donde está esta pirámide es en donde está ahorita la Catedral. Ay, ya me la pusieron difícil.

Niños: [00:10:52] comentan, voces indistintas.

Señora: es muy bonito porque...

Guía del museo: ya no te vas a acordar.

Persona no identificada: bueno, aquí arriba.

Niños: comentan, voces indistintas. [00:11:08]

Persona no identificada: ¿quién de ustedes no conocía el museo?

Niño: Yo.

Persona no identificada: ¿Tú no lo conocías? ¿No te han traído de la escuela nunca? ¿No? ¿Y qué te gusta más?

Niños: los huesos.

Lilia González: ¿En su escuela, sus maestros no les han hablado del museo? ¿Sí?

Niños: voces indistintas. [00:11:29]

Lilia González: ¿Y qué te han dicho a ti?

Niño: voces indistintas.

Lilia González: ¿Qué te han dicho tus maestros del museo?

Lilia González: de los hombres que vivía en las cuevas, lo de los besos de...

Lilia González: ¿Y si nosotros les lleváramos un museo cerca de su casa? ¿Qué le gustaría que hubiera ahí?

Niña: dinosaurios.

Lilia González: ¿Por qué?

Niña: Porque no he visto ningún hueso de dinosaurio.

Lilia González: Y si hubiera un museo cerca de su casa ¿Irías al museo?

Niños: sí [00:12:03] Cada día me escapaba de mi casa [Risas]

Locutora: Al mismo tiempo, se estrecharon las relaciones con la comunidad. Para conocer más a fondo el uso del tiempo libre, la participación social y las relaciones entre los habitantes del barrio, se hizo un estudio socioeconómico de 680 [00:12:24] que constituyen el 10% del total.

[Música de fondo e imágenes] [00:12:29]

Locutora: En todo el poniente de la Ciudad de México, la zona del Observatorio está compuesta por cinco colonias y tiene una población de más de 40mil habitantes. Al entrevistar a la gente pudieron conocerse mejor sus afanes y necesidades.

[Música de fondo e imágenes] [00:12:55]

Señor: muchos chamaquitos.

Lilia González: Más o menos cómo cuántos niños.

Señor: como niños pueden ser como unos 25 por ahí.

Lilia González: ¿usted nació aquí en la Ciudad de México o en provincia?

Señor: No, yo soy de Puruagua, estado de Guanajuato, a un lado de Acámbaro.

Lilia González: ¿Su esposa?

Señor: Mi esposa es de Pachuca, Hidalgo, es tuza [Risas].

Lilia González: ¿Tiene mucho residiendo en la Ciudad de México?

Señor: Ya tenemos algo de tiempesito.

Lilia González: Y no sabe usted más o menos a cerca de la gente que vive aquí en la vecindad. Digo, de dónde son ellos.

Señor: ¿De dónde son estos? De muchas partes, hay de muchas partes.

Lilia González: Por ejemplo, de qué partes.

Señor: Hay una de Querétuaro y las otras por ahí por Michoacán.

Lilia González: ¿Y a qué se dedica usted?

Señor: Fíjese usted, yo cuando llegué de allá del terreno, llegué aquí trabajando de machetero en un carro materialista, un carro materialista, luego de albañil y anduve trabajando en las minas de arena y en todo lo que es trabajo honrado.

Lilia González: ¿Ustedes tienen televisión aquí?

Señora: Casi todos aquí sí tienen.

Lilia González: ¿Qué les gusta ver?

Señora: Pues a los chicos caricaturas, normal como a todos y a las personas grandes, a algunas, comedias, y a otros no, otro tipo, películas digamos, otros programas. Cada quién su gusto ¿no?

Lilia González: Y en su tiempo libre, señora ¿qué hace? ¿los niños y los adultos?

Señora: Los niños a veces se dedican a descansar un rato, otros a distraerse con un juguete, uno de grande, a descansar un momento, a ponerse uno a tejer, a leer un periódico, que es lo que a mí me gusta, otras personas a platicar con otras personas.

Lilia González: ¿A qué escuela van?

Señora: Los niños todos a la Ignacio López Rayón.

Lilia González: Aquí en Halcón.

Señora: Y los otros a la secundaria 21. Los demás niños pues están distribuidos en diferentes escuelas.

Lilia González: Pero de por aquí ¿No van a otro lado?

Señora: No, retirados no.

Lilia González: O sea que no salen propiamente de aquí de la zona.

Señora: Exactamente.

Lilia González: ¿Todo lo hace por aquí?

Señora: Sí.

Lilia González: ¿Sus compras dónde las hace?

Señora: Pues digamos aquí abajito...

Lilia González: Pino Suárez.

Señora: o a veces...

Lilia González: Aquí a Camino de Real de Toluca ¿no va?

Señora: No, nunca. Nosotros preguntábamos cuál es el objeto de su visita a nuestra colonia.

Lilia González: Mire, nosotros hemos estado ya varias veces aquí, no sé si nos han visto.

Señora: No, no.

Lilia González: Los chicos, él, otros chicos más, hicieron un cuestionario, levantaron ya unas preguntas a varias personas de aquí de Lomas de Santo Domingo para el Museo Nacional de Antropología, no sé si ustedes lo conozcan. No sé si a ustedes les tocó porque elegimos a algunas familias, ¿verdad? No todas, para hacerles unas preguntas de cómo viven, de qué es lo que quieren, de cómo se divierten, a dónde van, etc. Porque nosotros les vamos a traer un museo, aquí abajo en la calle esa curva, ahí va a estar un museo. Entonces se han hecho una serie de preguntas y hemos visitado a varias familias, eso es todo.

[Silencio, música e imágenes de fondo] [00:16:43]

Locutora: el proyecto arquitectónico fue tomando forma de hexágonos en los planes del urbanista, la estructura del edificio que albergaría La Casa del Museo iba a integrarse al paisaje urbano, construido con los mismos materiales que los vecinos utilizan para sus casas, el nuevo museo fue proyectado para invadir una plaza, una calle, un lote baldío, el lindero de una barranca o un campo de juego. Es un museo paracaidista o trashumante.

[Música e imágenes de fondo] [00:17:34]

Locutora: Esta planta de hexágonos permite ampliar o reducir el espacio interior según las necesidades de la exposición y la superficie del terreno.

[Música e imágenes de fondo] [00:18:04]

Locutora: Casi la totalidad de los materiales es recuperable en caso de traslado, una vez terminados los módulos, se montaron experimentalmente en los jardines del Museo Nacional de Antropología.

[Música e imágenes de fondo] [00:18:27]

Locutora [00:19:07]: Se buscó entonces el terreno ideal para esta colmena metálica, y en el antiguo cauce del río Tacubaya y lo que antes fuera un tiradero de basura surgió la realización del proyecto. La basura fue sepultada, desapareció el muladar maloliente y en poco tiempo quedó limpio el terreno.

[Música e imágenes de fondo] [00:19:27]

Locutora [00:20:12]: Unos cuantos días después La Casa del Museo quedó lista para la primera experiencia.

[Música e imágenes de fondo] [00:20:16]

Locutora [00:21:34]: Réplicas de armaduras del siglo XVI y armas indígenas prehispánicas, maquetas, fotografías, y hasta un códice azteca en el que se menciona Tacubaya, alternaron con objetos auténticos de la época prehispánica, de la colonia y del siglo XIX.

[Música e imágenes de fondo] [00:21:50]

Locutor [00:22:12]: La Casa del Museo intenta situar a los visitantes en la comprensión histórica de la realidad que ahora viven y hacia este fin enfoca toda su labor, todo su esfuerzo. La zona del Observatorio fue inundada con carteles de difusión.

[Música e imágenes de fondo] [00:22:27]

Locutor [00:22:51]: Amas de casa niños, estudiantes, jefes de familia, todos fueron invitados a la primera exposición.

[Música e imágenes de fondo] [00:22:58]

Locutor [00:23:16]: Un gran porcentaje de la población de la zona está en edad escolar, por lo que muy pronto se llenó de niños este museo experimental. Es este un singular en donde los niños acompañados de su perro fiel entran de pronto para tocar el sonoro huehuetl, o para escribir sus impresiones en un plano o en la superficie de una maqueta.

[Música e imágenes de fondo] [00:23:45]

Locutor [00:24:02]: Donde niños y adultos localizan la zona, la calle y aún la casa en que viven, así de un modo ligero y divertido pueden situarse mejor en el tiempo y en el espacio

[Música e imágenes de fondo] [00:24:12]

Locutor [00:25:14]: Todos los jueves al atardecer desde que se abrió La Casa del Museo se presentan espectáculos que animan la vida de este novedoso centro cultural que poco a poco se introduce en la vida cotidiana de la gente y se convierte en obligado punto de referencia.

[Música e imágenes de fondo] [00:25:29]

Locutor [00:25:50]: ¿Qué pasará después? Nadie lo sabe, quizá la idea continúe dando frutos y entonces se construyan más Casas de Museo, pero, aunque no fuera así, en el ánimo de sus realizadores, está claro que esto es una experimentación con errores y aciertos en la que todos aprenden algo, un intento de poner al alcance del pueblo algo que le pertenece, y que hasta ahora le ha resultado poco atractivo y de niveles casi inalcanzables.

[Música e imágenes de fondo] [00:26:20]

[00:26:56] [Fin, créditos]



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00174

Mérida: 2163804412

LA CASA DEL MUSEO (CIUDAD DE MÉXICO, 1972-1980). UNA ETNOGRAFÍA MULTILOCAL SOBRE LA ACCIÓN CULTURAL EXTRANJEROS

Con base en la legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 16:00 horas del día 19 del mes de noviembre del año 2020 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

- DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECÓN
- DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLAN
- DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL
- DRA. SUSANA BIRÓ MONICHO
- DR. PABLO CASTRO DOMINGO



[Handwritten signature]

LETICIA PEREZ CASTELLANOS
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS
DE: LETICIA PEREZ CASTELLANOS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

[Handwritten signature]

MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORADE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

[Handwritten signature]

DR. JOAN RAFAEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

[Handwritten signature]

DRA. ANAMARIA ROSAS MANTECÓN

VOCAL

[Handwritten signature]

DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLAN

VOCAL

[Handwritten signature]

DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES
GIL

VOCAL

[Handwritten signature]

DRA. SUSANA BIRÓ MONICHO

SECRETARIO

[Handwritten signature]

DR. PABLO CASTRO DOMINGO

El presente documento cuenta con la firma -autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta - Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella