



REVISTA DE INVESTIGACIÓN  
EN GESTIÓN CULTURAL

**Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural**

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

[corima@udgvirtual.udg.mx](mailto:corima@udgvirtual.udg.mx)

Año 4, número 7, julio-diciembre 2019

## **Discurso museográfico y tiempo sociohistórico: tres museos latinoamericanos con piezas precolombinas mexicanas**

Minerva Rojas Ruiz<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México, México

DOI: 10.32870/cor.a4n7.7268

[Recibido: 18/06/2018; aceptado para su publicación: 05/06/2019]

### **Resumen**

Este artículo examina las similitudes y diferencias en la manera de mostrar el tiempo sociohistórico al público, entre tres museos latinoamericanos que exponen una misma categoría de objetos: piezas precolombinas elaboradas en el actual territorio mexicano. Se retomó y adecuó el modelo de *análisis de la experiencia museográfica* propuesta por Lauro Zavala. Los elementos contenidos en su enfoque se asimilaron a otros tantos tiempos sociales (ritual, educativo y lúdico). Se propusieron tres tiempos más (de curaduría y montaje, referencial, de asimilación). La investigación fue de carácter básico; empleó un enfoque

---

<sup>1</sup> Correo electrónico: [minervinha@yahoo.com.mx](mailto:minervinha@yahoo.com.mx)

### **CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:**

Rojas Ruiz, M. (2019). Discurso museográfico y tiempo sociohistórico: tres museos latinoamericanos con piezas precolombinas mexicanas. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(7). doi: 10.32870/cor.a4n7.7268

cualitativo y método comparativo. La obtención de datos se hizo mediante levantamientos de foto y videográficos propios, consulta de las cédulas y de los sitios web de los museos. Se observó que el discurso museográfico se orienta, en un caso, a su inserción en un tiempo ritual, de grandiosidad y toma de distancia solemne; en otro, a la espectacularidad y el ludismo; en el último, al traslado del visitante a una experiencia de familiaridad. Se concluyó asociando la afirmación identitaria que postula cada recinto con el momento de su construcción, en el contexto respectivo de conformación de los Estados nacionales en donde dichos museos se encuentran.

### **Palabras clave**

Discurso museográfico, tiempo sociohistórico, museos latinoamericanos.

## **Museographic Discourse and Socio-Historical Time: Three Latin-American Museums Holding Mexican Pre-Columbian Pieces**

### **Abstract**

This article examines the similarities and differences in the way of presenting socio-historical time to the public, between three Latin-American museums presenting holdings of Mexican pre-Columbian artifacts. For the study, it was used and adapted the model of analysis of the museographic experience, developed by Lauro Zavala. The elements contained in his approach were paired with equivalent social times (ritual, educational and ludic). They were proposed another three social times (related to curatorship, referred time, and assimilation). The investigation was of a basic nature; it was used a qualitative approach and comparative method. The data was obtained through photo and videographic surveys, consultation of the descriptive cards and the websites of the museums. It was observed that the museographic discourse is oriented, in one case, to its insertion in a ritual time, of grandiosity and solemn distance taking; in another, to spectacularity and Ludism; in the last, to the transfer of the visitor to an experience of familiarity. The text was concluded by associating the identity claim that each precinct postulates with the moment of its construction, in the respective context of conformation of the National States where said museums are located.

### **Key words**

Museographic discourse, socio-historical time, Latin-American museums.

## Introducción

Esta investigación gira en torno a la presentación del tiempo sociohistórico desde el discurso museográfico, a partir de la exhibición de piezas del patrimonio cultural del actual territorio mexicano en tres recintos representativos de los museos de carácter histórico-arqueológico en América Latina. Se trata del Museo Nacional de Antropología (MNA), en la Ciudad de México, el Museo del Jade y de la Cultura Precolombina (MJCP), en San José de Costa Rica, y el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), en Montevideo, Uruguay. Se buscó integrar dos campos de interés para la sociología: el estudio del tiempo y, teniendo este como eje, los discursos postulados por las instituciones museísticas.

Los museos han sido espacios donde tradicionalmente se han conservado piezas valoradas como parte de los patrimonios locales, regionales, nacionales y, en algunos casos, de múltiples culturas del mundo entero. En dichos espacios, particularmente en los de carácter histórico, podemos observar las diversas concepciones ideológicas sobre la propia historia y el tiempo histórico; la conformación de identidades nacionales y locales, y la forma en que se concibe la diversidad; las valoraciones estéticas que se hacen de los bienes culturales materiales o tangibles y, más recientemente, también sobre los procesos y productos culturales intangibles.<sup>2</sup>

Además, en ellos se puede constatar cómo el propio *museo-como-espacio* y la museografía se han convertido actualmente en elementos de observación por parte del público. La museografía, claro está, no es un mero elemento decorativo o contextual de las piezas exhibidas; por el contrario, es un componente discursivo en sí mismo, que refuerza las concepciones arriba aludidas.<sup>3</sup>

A pesar de la larga data del origen de los propios museos como entidades dedicadas a la conservación de piezas y a la difusión cultural (en algunos casos con ambas tareas ligadas a la investigación), estos mismos se han ido transformando. Si bien originalmente, se trataron de “colecciones” de carácter privado, desde el siglo XVII dichas colecciones se transformaron en museos, al comenzar a “admitir público con un propósito pedagógico” (Díaz-Berrio, 1990, p. 166).

<sup>2</sup> Como señala Jean-Louis Déotte, “el Museo es básicamente *temporalidad* [...] lo que quiere decir que es *historia*”. En él, “lo que se arriesga no es solamente la museografía, sino, más ampliamente, la historiografía” (2014, p. 207).

<sup>3</sup> Como señalan Martin Grossman, Patricia T. Raffaini y Texeira Coelho, “a partir de la década de los setenta y específicamente de los ochenta comenzaron a proliferar grandes proyectos arquitectónicos de museos, particularmente en Estados Unidos, Japón, Alemania y Francia [...] En términos físicos, estéticos y culturales, las edificaciones adquirieron más relevancia que las obras que resguardan” (2009, p. 223).

Con dicha función de enseñanza, durante el siglo XX, “los museos se convirtieron en instituciones de servicio público orientadas a la difusión de los valores culturales nacionales o universales... hoy se afirma la concepción del museo didáctico y del museo como centro difusor de la cultura” (Díaz-Berrio, 1990, p. 166). Al respecto, Salvador Díaz-Berrio apunta que en la conformación de los museos pueden identificarse dos etapas: la primera correspondería al traslado y agrupamiento de piezas de diversas regiones o de todo un país; en la segunda, en cambio, se apostó por “mantener los objetos lo más cerca posible de los sitios de origen y de plantear museos especializados” (1990, p. 166).

Los tres museos estudiados se inscriben parcialmente en ambas vertientes, puesto que se trata de recintos especializados pero que muestran en sus colecciones permanentes bienes procedentes de diversos sitios, entre ellos piezas mexicanas, desde una perspectiva interna y latinoamericana. Así, las tres unidades de observación son latinoamericanas con piezas precolombinas de diversas regiones de México *en exhibición*. Sin embargo, la forma en que se presentan al público dichos objetos, su distribución, su museografía, así como el discurso sobre la cultura mexicana y su relación con las culturas de cada uno de los países sede de los museos, difiere considerablemente.

Entonces, se estudia, a través de los contenidos que se presentan al público, más que los bienes culturales que se difunden, las similitudes y diferencias en la manera de mostrar el tiempo sociohistórico al público a partir de la exhibición de dichos bienes. Lo que permitió su abordaje conjunto es el hecho de que en cada uno de los tres museos se expone una visión sobre la misma categoría de objetos: piezas precolombinas mexicanas (que son para unos *lo propio*, para otros, producto de unos *otros*).

Para el abordaje teórico se retomó la propuesta postestructuralista de Lauro Zavala, quien propone dos modelos de análisis de la *experiencia museográfica*: uno, que “permite reconocer los elementos paradigmáticos de la experiencia museográfica en general”, y otro que “facilita el registro del nivel sintagmático, a partir de la reconstrucción narrativa del visitante” (Zavala, 2012, p. 70).

En este trabajo me enfoco en el primer modelo, puesto que este no es un estudio acerca de la de la recepción, para lo cual sería más adecuado el segundo. Por el contrario, me interesó analizar los elementos que permitieran comprender cómo el discurso museográfico se orienta hacia la producción de un discurso que alude, en un caso, a su inserción en un tiempo ritual, de grandiosidad y toma de distancia solemne; en otro, a la capacidad lúdica del visitante, a su curiosidad, para permitirle interactuar

con las piezas cuya selección y presentación informa, ante todo, del horizonte de expectativas establecido desde la propia institución (museo); en uno más, a la posibilidad de acceder a un museo que traslada al visitante más bien a una experiencia de *colección privada expuesta*, donde hay tanto una intención pedagógica como la sensación ritualística de penetrar en la intimidad del interés del coleccionista individual que abre la puertas de su colección a los ojos de los curiosos.

Metodológicamente, esta investigación es de carácter básico, documental, con una estrategia comparativa, desde un enfoque cualitativo. Se emplearon levantamientos fotográficos y videográficos<sup>4</sup> propios, realizados en los tres museos entre finales de 2015 y principios de 2018, sistematizados a través del instrumento principal: un *data set* matricial organizado en núcleos temáticos que se corresponden con los apartados incluidos en este texto: la presentación de las colecciones, la aplicación y adecuación de la teoría museográfica de Zavala a la lectura del tiempo sociohistórico en los museos, la lectura analítica del discurso museográfico de los museos seleccionados y, finalmente, la visión que se presenta de las piezas mexicanas en cada uno.

### **Tres museos históricos latinoamericanos con piezas mexicanas**

#### *México: El Museo Nacional de Antropología (MNA)*

El Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964, sigue siendo pilar en la difusión cultural en México, con un discurso orientado a la grandeza del pasado. El propio museo se presenta como “el símbolo de la identidad y mentor de generaciones que buscan sus raíces culturales” (Museo de Antropología, 2017, s/p). A pesar de algunos cambios en las salas, que les dan mayor luminosidad que en el pasado, sigue teniendo una museografía tradicional, que otorga un lugar central a las piezas monumentales —en el sentido de *grandiosidad*, y no únicamente de *memoria*— (siendo el propio recinto un ejemplo de dicha monumentalidad). Las cédulas son

---

<sup>4</sup> Para llevar a cabo los levantamientos fotográficos y su sistematización se acudió a la perspectiva de Marcus Banks, quien señala que “los métodos de investigación visual en el campo [...] implican tanto la creación como el análisis de imágenes” (2010, p. 80), para los cuales “la meta no debería ser meramente una exploración del ‘significado’ de los textos visuales estudiados, sino la más fundamental de evaluar *los modos [...] de la sociedad de crear y sostener esos significados*” (2010, p. 62, itálicas propias). En la investigación cualitativa basada en imágenes, el *enfoque experiencial* de los estudios visuales “reconoce al investigador mismo como una ‘herramienta’ por la cual la investigación se realiza” (Banks, 2010, p. 76); así, “el investigador social puede generar estas imágenes (generalmente, en la actualidad, fotografías o videos)” (Banks, 2010, p. 59) o recuperarlas de diversas fuentes (en este caso se eligió lo primero).

amplias en información y vastas en cantidad, y en la actualidad las cédulas de sala y las paredes emplean colores más vivos que en el pasado. De cualquier manera, el uso de la luz como elemento museográfico está mucho menos explorado que en los otros dos museos a estudiar.

El Museo Nacional de Antropología, que se encuentra bajo resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, alberga dos tipos de colecciones: las de arqueología y las de etnología. Cada una cuenta con varias salas, organizadas por regiones, y cada sala tiene su propio curador-investigador. Es decir, el museo es un espacio de difusión y esta es producto de una labor de investigación continua.

Cabe recordar que este recinto ha sido, a lo largo del siglo XX (y en la primera parte del XXI) un espacio con un propósito no únicamente de conservación, sino de pedagogía, de enseñanza de la historia nacional —de la *historia de bronce*, concretamente—. Además, ha sido uno de los sitios turísticos más visitados del país, recibiendo alrededor de dos millones de asistentes nacionales y extranjeros cada año. En ese sentido, también ha fungido como un reforzador de la imagen que los gobiernos mexicanos han promovido de México en el mundo, con la riqueza de las culturas prehispánicas como una de las cartas fuertes de presentación del país, no solo en la época de los nacionalismos y la centralidad estatal, sino también en la época global.

Para este trabajo se estudiaron exclusivamente dos salas: culturas de la Costa del Golfo y Maya, que permitieron tener un referente concreto de comparación, pues el siguiente museo, ubicado en San José, exhibe también piezas olmecas y mayas que llegaron a Centroamérica través del comercio entre las culturas mesoamericanas y las del Gran Nicoya.

#### *Costa Rica: Museo del Jade y de la Cultura Precolombina (MJCP)*

La segunda unidad de observación de este trabajo es el Museo del Jade y de la Cultura Precolombina, creado en 1977. Fue remodelado en 1999; posteriormente fue cerrado, trasladado y finalmente reabierto al público en 2014. En comparación con el MNA, este podría considerarse “pequeño”, pues su colección está compuesta por siete mil piezas. Sin embargo, dado el tamaño, la infraestructura del país centroamericano y la escasez de su población indígena, la colección es considerada un verdadero “tesoro”; además, contiene la colección de piezas de jade más grande del mundo. El museo, que también tiene piezas mexicanas, no debe confundirse con el Museo del Jade ubicado en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Sus contrastes con el MNA y el MAPI son múltiples. En primer lugar, el propio edificio fue diseñado para ser un objeto museístico, representativo de lo que habrá de encontrarse en su interior: en color verde, la fachada representa claramente la veta de una piedra de jade. Además, la colección no es despreciable en absoluto, no solo por las piezas exhibidas en cinco pisos, compuestos por salas ordenadas simultáneamente de forma temática, regional y temporal, sino por la novedad de su discurso museográfico y la interesante combinación de elementos tecnológicos, audiovisuales, táctiles y propioceptivos para mostrar objetos precolombinos.

El museo se presenta como un espacio de difusión que expone piezas con valor histórico y estético, y a la vez tiene la intención de ser interactivo. Así, sus paredes y pisos contrastan con las de los otros dos, en tanto que son de cristal con imágenes iluminadas eléctricamente (como si fueran pantallas). A diferencia del sobrio MNA, en el Museo del Jade no hay tantas piezas a la vista, pero sí una saturación visual, pues la atención se concentra no solo en los objetos tras pulcras vitrinas, sino en todos los elementos contextuales. Estos representan diversos hábitats naturales de Costa Rica en los muros, pisos y techos, y se complementan con una variedad de objetos, como casas en las que se puede entrar; una fosa de arena con un esqueleto y utensilios para excavar como si se fuera un arqueólogo; estelas o vasijas colocadas en paredes tras cristales, junto a las cuales se encuentran réplicas con la instrucción “tócame”, entre otros.

Otro elemento a destacar es que, aunque las cédulas físicas no son abundantes en información, sí lo es la cantidad de datos a los que se puede acceder a través de pantallas táctiles. Estas se encuentran colocadas junto a piezas específicas, de las que se extraen y destacan figuras zoomórficas o antropomórficas que se convierten en “personajes” con los que el visitante puede operar juegos tradicionales — convertidos en videojuegos— como *serpientes* y *escaleras*, para ir accediendo a la información. Así, en contraste con el MNA y el MAPI, el acento lúdico del MJCP es muy marcado. Las piezas mexicanas son exhibidas como parte de un conjunto de objetos que representan a las culturas precolombinas *en general*. No se encuentran en una sala o galería independiente, sino integradas al resto de objetos, de tal manera que el acento integracionista entre México y América Latina es marcado, y en concreto recuerda un sentido de unión entre Costa Rica y México, que se remonta a los tiempos precolombinos, exaltando la amistad y admiración entre los “pueblos” insertos en Estados nacionales modernos.

*Uruguay: Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI)*

Ubicado en la zona de la Ciudad Vieja de Montevideo, el MAPI es el más pequeño de los tres recintos, y su colección es mucho menor. Está dividido en tres pisos, que se ubican en una antigua casa colonial, con un patio al centro, alrededor del cual las habitaciones se acondicionaron como salas de exhibición, la mayoría temporales, algunas de las cuales refieren temáticas indígenas del continente (en diciembre de 2017, por ejemplo, había una muestra titulada "Historias pintadas en la piel. Indígenas de América del Norte"; y otra llamada "Uruguay en Guaraní. Presencia indígena misionera" que versaba sobre la "presencia e influencia de los indígenas de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes en territorio Uruguayo" (cédula inicial, 2017, párr. 1); y otras donde se exhibe arte contemporáneo. En los pasillos están expuestos los resultados de talleres de gráfica que se realizan en el propio recinto. Su financiamiento es mixto, compartido por la Intendencia de Montevideo y la Fundación MAPI.

El propio edificio tiene un estado de conservación muy limitado, en comparación con los dos antes referidos, con pisos deteriorados, escasa iluminación artificial en las salas y algunas ventanas rotas y paredes con trazas de humedad e incluso con ladrillos aparentes y agujeros. Los recursos visuales son limitados, y la sensación al recorrerlo es la de estar en un pequeño museo de sitio conservado con sencillez y cuidado por una comunidad que, no obstante sus afectos, tuviera pocos recursos financieros.

El espacio donde se encuentran las piezas mexicanas es la "Sala de Instrumentos Musicales Latinoamericanos", pequeña pero acogedora, en la que es posible encontrar instrumentos agrupados en seis regiones: Mesoamericana, Intermedia, Amazónica, Andina, Surandina y Cuenca del Plata.

La sala tiene un segundo nombre: "Sala MIMLA" (Muestra Interactiva de Música Latinoamericana), pues los instrumentos expuestos pertenecen a dicha colección y han sido cedidos en préstamo como colección permanente por Esteban Gil y Walter Díaz. Un nombre curioso, pues en el espacio no hay posibilidad de interacción con las piezas más allá de su observación dentro de vitrinas que contienen tanto los propios instrumentos como las cédulas indicando su nombre y un pequeño mapa que muestra su procedencia.

No obstante, en el sitio web del museo se pueden encontrar datos mucho más precisos de las piezas, pues en su sección de "Inventario" existen fichas de cada una,



que incluyen su nombre, descripción física (incluyendo la técnica de manufactura), procedencia (país y cultura), datación y fecha de ingreso a la colección.

### **Una teoría museográfica aplicada a la lectura del tiempo sociohistórico en los museos**

Una vez presentados los tres museos, cabe señalar que no es la intención hacer un estudio estético de los mismos, sino sociológico, que aborde la manera de presentar el tiempo histórico al público a través de la selección de objetos concretos (discurso curatorial) y de discursos museográficos que dirigen la mirada y plantean una manera de comprender el tiempo, no solo pasado sino integrado con el presente y con miras hacia el futuro. Como señala Guadalupe Valencia, se trata de

la dialéctica entre los modos del tiempo —el pasado, el presente y el futuro— en el cual la irreversibilidad de lo sucedido se puede revertir a partir del reconocimiento de las historias posibles del pasado... y las historias posibles del futuro —aquellas que los hombres prefiguran a partir los pasados no caducos y de los presentes abiertos a desenvolvimientos diferentes o inéditos... estamos, en este plano, frente a un pasado que no está determinado para siempre, y ante un futuro no teleológico (Valencia, 2005, p. 517)

La asunción central es que la representación del tiempo sociohistórico en general, y en particular en los museos, nunca es ingenua. Por el contrario, tiene usos ideológicos notables, que van desde la conformación de una identidad colectiva fundamentada en un pasado común y con un devenir compartido, a la diferenciación con respecto de los otros grupos humanos (nacionales, étnicos, religiosos, etcétera), pasando por la construcción de esquemas de jerarquización cultural, que aluden al *derecho de antigüedad* para legitimar la apropiación y colonización de espacios, o el establecimiento de alianzas políticas-económicas que refuerzan lazos de amistad históricos (en este caso, los latinoamericanos).<sup>5</sup>

Los museos son espacios por excelencia para la difusión e inculcación de estos discursos, máxime cuando se trata de recintos históricos, como los aquí señalados, en los que la representación del tiempo y de la historia no se hace exclusivamente para la instrucción de los ciudadanos propios, sino que se les promueve a nivel internacional (los tres museos son sitios de visita obligada para turistas extranjeros).

---

<sup>5</sup> Jean-Louis Déotte señala al respecto que “el objetivo de estos museos [los históricos] es conducir al espectador a hacerse cargo de una cierta diferencia constitutiva de la sociedad misma. Estos museos son atravesados por una cuestión esencial: *la de la relación al otro*. Ya sea [...] la diferencia de los tiempos; sea [...] la diferencia de los destinos” (2014, p. 208, itálicas propias).

Es necesario destacar que el museo como institución tradicionalmente se ha encargado de seleccionar, conservar y exponer bienes culturales con los que marca cánones de inclusión y exclusión de aquello considerado *patrimonio cultural*. Por ello, su función ha sido cuestionada al considerar que “el museo es una institución nominalmente pública [...] más destinada a definir que a conservar un patrimonio nacional, a jerarquizar las manifestaciones simbólicas de los diversos grupos sociales que a unificarlas, a armonizar las rupturas entre el pasado y el presente, que a evidenciarlas” (Grossman, Raffaini & Coelho, 2009, p. 224).

No obstante, en las décadas recientes, se ha buscado que los museos no solo alberguen artefactos de culturas subalternas, sino que desafíen las representaciones históricas hegemónicas con las que se presentan dichos objetos. Así, la inclusión de las luchas anticoloniales, y una visión procesual de los grupos oprimidos, que no solo se mantienen vivos sino que desarrollan activamente su identidad, ha permitido “un cambio en los modos de ser y de hacer de nuestros museos físicos, tanto en sus proyectos expográficos y su ideología museal [...] si el museo es un lugar de memoria, también lo es de antimemoria” (Borges & Ramallo, 2018, p. 134). Esta tensión en los modos de construir y presentar la memoria sociohistórica se observa en los museos aquí estudiados, particularmente en el MJCP y el MAPI, donde se destaca el presente de los grupos indígenas y no solo su pasado “grandioso”.

Como se dijo al inicio de este artículo, para aprehender la representación del tiempo sociohistórico se recurrirá al discurso museográfico en que esta queda plasmada. Para ello, se aplicará la propuesta teórica de análisis de la comunicación museográfica de Lauro Zavala. Dicho autor agrupa los elementos de la experiencia museográfica en tres categorías: los elementos rituales, los educativos y los lúdicos. Para su mejor comprensión, transcribo ampliamente lo expuesto por Zavala sobre la ritualidad:

[Los] elementos rituales están presentes en toda experiencia museográfica, porque el museo, al ser un espacio excepcional en la cotidianeidad del visitante en general en la sociedad como un todo, impone al visitante la sensación de participar en un proceso cultural que lo excede, y que lo pone en contacto con un tiempo especial que le ofrece, en algunos casos, una cierta continuidad emocional en relación con generaciones anteriores y posteriores de visitantes (Zavala, 1993, p. 37).

Los tres museos aquí estudiados comparten esta misma condición, que se hace presente desde que el visitante cruza el “umbral” (entrada al recinto). No obstante,

la ritualidad se hace más visible en el MNA, donde la propia sobriedad del recinto, con techos negros, la escasa iluminación y los casi nulos recursos audiovisuales dan la impresión, efectivamente, de ingresar en un espacio donde se desarrolla un tiempo místico, que al mismo tiempo que provee continuidad en la búsqueda de raíces identitarias, descoloca al visitante y lo recoloca frente a civilizaciones a las que muestra como si fueran parte de un pasado perdido.

Una de las grandes críticas que se le han hecho históricamente a este recinto, es su presentación de las culturas precolombinas como si fueran parte del pasado, pues justamente, en sus salas de arqueología carece de referencias a los pueblos vivos que habitan el México contemporáneo. Así, el monumental grabado en piedra que se encuentra en el vestíbulo dice, en palabras de Jaime Torres Bodet: "Valor y confianza ante el porvenir hallan los pueblos en la grandeza de su pasado... Pasan las civilizaciones, pero en los hombres quedará siempre la gloria de que otros hombres hayan luchado para erigirlas".

En segundo lugar, aparecen los "elementos educativos", que dan origen a la propia figura del museo. De acuerdo con Zavala, en las "instituciones menos tradicionales, el objetivo educativo consiste en lograr que el visitante experimente un desaprendizaje que le permita asimilar nuevos conocimientos, perspectivas, actitudes y competencias" (Zavala, 1993, p. 37).

Este sería el caso, entonces, de museos donde habría que desaprender, en primer lugar, *qué es el propio museo*: de ser un recinto cuasi sagrado, con una ritualidad y solemnidad donde se establece una distancia no solo temporal sino física con las piezas expuestas, a ser un espacio en el que tocar no solo está permitido, sino que es *lo deseable*, y que por lo tanto es alentado explícitamente.<sup>6</sup> Este tipo de recintos, donde la experiencia de aprendizaje se conjunta con la de juego, tuvo lugar primeramente en los museos de ciencia en los años setenta del siglo XX: "Se pasa entonces del 'prohibido tocar', clásico en los museos, al 'prohibido no tocar' [...] Es importante resaltar el deseo permanente de romper con las estructuras rígidas de la museística tradicional sin dejar de ser riguroso en las presentaciones de los contenidos" (Castellanos, 2008, p. 135).

El Museo del Jade, de entre los aquí estudiados, es parte de esta categoría, aunque su población objetivo no son únicamente niños, y además, lejos de enfocarse

---

<sup>6</sup> Algunos ejemplos de ello, serían el Museo Universum, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, enfocado a las ciencias, o el Museo Papalote, también mexicano, cuyo público objetivo es el infantil.

en las ciencias naturales, y particularmente en los fenómenos físicos, es de carácter histórico.

Ello nos lleva al tercer conjunto, el de los “elementos lúdicos”, que pueden o no estar presentes en una muestra. Para Zavala, dependiendo de la “calidad de la interacción, la ambientación y la espectacularidad... así como de las opciones que se le ofrecen” al visitante, la existencia de dichos elementos puede llevar “a la generación de un tiempo lúdico” (1993, p. 38). Es interesante notar aquí cómo los propios elementos de ritualidad y aprendizaje no desaparecen por estar frente a un museo (como el de Jade) en el que gran parte de sus componentes son de carácter lúdico.

Mi propuesta de lectura es que la existencia de estos tres tipos de *elementos museográficos* se corresponde, en la visita al museo histórico, con la existencia de otros tantos *tiempos sociales* que también llamaría ritual, educativo y lúdico, a los que me gustaría agregar tres más para completar el enfoque. Así, considero que en una muestra están incluidos, simultáneamente:

- a) El tiempo de la curaduría y el montaje (la preparación de la muestra, cuyo resultado tiene el visitante ante sí).
- b) El tiempo referencial de la exposición (lo que se presenta, las piezas y el tiempo/espacio al que aluden).
- c) El tiempo ritual (que se corresponde con el tiempo de la visita e implica una salida de la cotidianidad, desde que se pone en marcha la ida al museo; alcanza su primera cumbre cuando se cruza el umbral).
- d) El tiempo educativo (propiamente el de aprendizaje y socialización del visitante en el acercamiento a un discurso sobre el tiempo referencial arriba aludido).
- e) El tiempo lúdico (el tiempo vivencial que pasa por la afectividad a través del uso del cuerpo, y que es una experiencia ya no solo cognitiva, sino estética).
- f) El tiempo de la asimilación (identificación/alienación) de la experiencia, que implica un proceso de retirada tras el contacto con lo mostrado (sea dejar atrás piezas específicas, un abandono de la sala o el fin de la visita al museo).

Es en la interacción entre estos tiempos en donde se entrecruzan, por un lado, la apuesta discursiva de la institución (museo): su interpretación de la sociedad que presenta al público, así como del lugar que las piezas tienen como componentes

narrativos para presentar una historia; la propia concepción epistémica de la Historia y del trabajo museográfico que se afirma.

Por el otro, se encuentra la recepción que llevan a cabo los visitantes, su lectura de aquello que le fue mostrado, y, en la asimilación, el proceso de reelaboración de los contenidos, su incorporación fragmentaria del discurso (con su respectiva identificación con algunos elementos y rechazo/alienación de otros más o menos racional) y el acomodo de la visita en el marco de su propia experiencia vital.

En este trabajo el énfasis estará puesto en los tiempos retomados de la propuesta de Zavala, así como del tiempo referencial. Se deja como invitación la consideración de los demás para otros estudios que conjunten, por ejemplo, la recepción del público con el análisis del tiempo sociohistórico.

### **El discurso museográfico de los tres museos: de la ritualidad al ludismo**

Con respecto al propio tiempo referencial, en el Museo Nacional de Antropología las piezas están dispuestas con un enfoque cronológico que permite al público poner el acento en el paso del tiempo. Cabe recordar que este modo de exposición en los museos surgió como respuesta a las colecciones personales que se presentaban mezcladas, sin una visión historicista, y por lo tanto plagadas de *inexactitudes* temporales (Maleuvre, 2012, p. 72; Fressoli, 2016, p. 56). Sin embargo, hace ya unas décadas los museos de arte comenzaron a proponer una nueva forma de sincronidad, por la cual las colecciones se organizan de acuerdo con núcleos temáticos (Grossman, Raffaini & Coelho, 2009, p. 224).

El Museo del Jade adoptó esta forma de presentar el tiempo de manera no lineal: las salas (El día, La noche, Memoria ancestral) y piezas están ordenadas por temas, cuya enunciación responde a focos de interés contemporáneos (por ejemplo, Género y sexualidad, Tecnología precolombina, Diversidad humana), además de otros más clásicos (Indumentaria precolombina, Música precolombina).

La transposición de los tiempos arriba aludida, que sostengo se da en mayor o menor medida en toda experiencia museográfica, es mucho más palpable en un museo con las características del Museo del Jade. Este recinto, como ya se señaló, es de corte histórico. Presenta piezas precolombinas dentro de un espacio arquitectónico que funciona como autorreferente del tema, con una gráfica y un énfasis en la percepción sensitiva entendida como juego y experimentación y no solo como proceso de socialización que tiene a la mirada como vía de entrada.

El nivel informativo de las cédulas es alto, y el nivel de emisión, bajo: con esto me refiero a que no se demanda del visitante una competencia previa, sino que se le proporciona lo necesario para que pueda reconocer la narrativa que se le presenta y dé cabida a la incorporación en esta de las piezas que tiene delante de sí. El disfrute, que sí es perseguido, se consigue a través de la espectacularización de elementos lúdicos, pero también de la superposición entre el juego y el ritual: *el tiempo lúdico es un tiempo ritual*; aunque no abarca toda la experiencia de visitar el museo, sino fragmentos de la misma, en estos el juego se presenta con sus propias reglas, autónomas, y la ritualidad proviene de la demanda de una completa inmersión estética en la experiencia, y no de la solemnidad que se atribuye habitualmente a la visita a un museo (el espacio para *jugar al arqueólogo*, arriba referido, es el ejemplo más claro: el visitante se llena de arena, debe hacer uso de herramientas y brochas para buscar en distintas partes hasta encontrar el esqueleto que se halla cubierto).<sup>7</sup>

Cabe apuntar que hay una apelación tanto al discurso experto (que se puede ver en las cédulas digitales a las que se puede acceder a través de pantallas táctiles) como al *sentido común* del visitante y su vivencia de la realidad desde lo sensorial ("toca aquí"). La novedad estriba en que la presentación de los tiempos, el ritual, el educativo y el lúdico, no es fragmentaria, sino simultánea e integradora. Así, en vez de que el visitante se enfrente a una pieza que debe admirar, pero no tocar, y en todo caso para aprehenderla más tangiblemente puede acudir a la tienda del museo a tocar (o incluso comprar) una reproducción de la misma, en este museo las reproducciones están colocadas justo enfrente o al lado de las piezas originales.

Estas últimas, detrás de cristales, representan el tiempo ritual, lo sagrado que *debe* permanecer intacto, pero que es posible alcanzar mediante un ejercicio de analogía y apropiación cuasi mágica, por efecto de similitud y proximidad con las piezas que representan esa sacralidad investida de actualidad y profanidad y, por lo tanto, llena de posibilidades.

Sin cristal mediador, las reproducciones pertenecen a otro tiempo, en varios sentidos: no son objetos "históricos", por una parte; por otra, no llaman a un momento de admiración contemplativa. No exigen reflexión. Por el contrario, la barrera desaparecida, al cambiar la visualidad de la propia pieza, también abre

---

<sup>7</sup> La cédula que acompaña esta instalación, titulada "Descifrando el pasado", dice: "¡A la búsqueda del pasado! Hoy podés convertirte en un arqueólogo. Viví la emoción de estar en una excavación y descubrí de primera mano las evidencias del pasado". Además, hay una cédula con "Instrucciones de uso", donde se indica que se deben emplear las brochas que se encuentran en el arenero y "sacudirse los pies y zapatos al salir".

camino a la incorporación: al tacto, al olfato, y a su combinación con la mirada, pues no es lo mismo observar una talla en roca y mirar sus rasgos y rugosidades, sus lisuras, que sentirlas, recorrerlas, apreciar su temperatura. No solo cambia la narrativa, sino el tipo de contacto que el público puede establecer con aquello que se le presenta;<sup>8</sup> la originalidad de la propuesta museográfica radica en la vivencia como fuente de aprendizaje.<sup>9</sup>

Un caso distinto es el del Museo Nacional de Antropología (MNA), en la Ciudad de México, donde se expone la grandeza del pasado prehispánico, señalándolo como fuente de la riqueza cultural nacional, pero también mostrando la constitución del Estado nacional sobre esas *ruinas*. La arquitectura monumental de la Plaza de Acceso y la Fachada (que muestra el escudo nacional), del vestíbulo y finalmente de El Paraguas, prepara al visitante para su inmersión en un tiempo de ritualidad, a través del cruce de múltiples umbrales que anuncian no solo la modernidad y solidez del Estado mexicano, sino su papel guardián del patrimonio heredado.

En el MNA, la mediación de las vitrinas refuerza el sentido ritual que no solo se refiere al objeto y lo que representa, sino a la ritualística de la propia lógica pedagógica que se quiere transmitir. En él, “las cosas están protegidas de los visitantes por un principio de respeto, de *distanciación*, siempre llamado por la institución”, pues es preciso *desafiar y combatir* la familiaridad (Déotte, 2014, p. 208). El visitante se enfrenta a una colección inmensa de objetos, intocables, que busca la asimilación de la idea de un pasado propio pero incuestionable; lejano y admirable. El enfoque conservacionista se ve reforzado por la sobriedad de los techos y la opacidad de los colores en las paredes.

Las piezas, organizadas cronológica y espacialmente, transmiten una visión lineal de la Historia, que va guiando el propio recorrido. A diferencia del MJCP, la naturaleza está prácticamente ausente, salvo por las representaciones zoomórficas en donde lo que se destaca es el trabajo humano realizado en la talla de los objetos;

---

<sup>8</sup> Una cédula (similar a muchas otras en el museo) invita: “Tocá las réplicas de objetos precolombinos en jade y serpentina, y descubrí sus formas, textura y temperatura”. Otra, colocada junto a una réplica de un bulto funerario dice: “Tocá y descubrí cómo se acomodan los huesos en un paquete funerario”. Una más señala: “Tocá y descubrí algunas de las diferentes texturas y formas de los objetos en cerámica realizados por los artesanos precolombinos”.

<sup>9</sup> Este se refuerza con los contenidos de las cédulas, que tienen una intención de instrucción explícita. En el mismo ejemplo de la caja para jugar al arqueólogo hay una cédula titulada “Protejamos los sitios arqueológicos”, que indica: “Los lugares donde se desarrollaron las actividades humanas en tiempos antiguos son ahora considerados como sitios arqueológicos. Las personas que no cuentan con los permisos correspondientes deben abstenerse de extraer de la tierra objetos arqueológicos, ya que es como arrancar páginas a una parte de nuestra historia”.

la distinción naturaleza/cultura se refuerza cuando el visitante sale por la parte trasera de las salas a un amplio espacio al aire libre, con plantas y reproducciones de edificios que simulan un "entorno natural" en el cual se permite mayor ludismo, pues se puede ingresar en algunas piezas de las construcciones, subir a una pequeña pirámide y "asomarse" a revisar reproducciones de murales en habitaciones. No obstante, en estas se impide el paso pleno mediante cadenas colocadas en los umbrales de las piezas: solo se permite una ojeada, pero no una inmersión completa.

Del mismo modo, lo que se muestra son los vestigios materiales de las civilizaciones; sus expresiones intangibles son aludidas en los cedularios únicamente para explicar el uso de piezas como los bezotes, o el lugar que ocupaba en las respectivas cosmovisiones alguna pieza. Aún en estos casos, lo que se destaca es el material empleado en su elaboración y el tipo de trabajo realizado con él. La cotidianeidad de los pueblos de la Costa del Golfo y de la zona maya está prácticamente ausente en el discurso.

En cambio, en el MJCP de San José, la intención no es únicamente mostrar la riqueza de las piezas, ni como un pasado que da sustento ni como algo que se deja atrás. Más bien, parece que el valor del museo radica en proponer *lo que se puede hacer con esas piezas, el despliegue simultáneo de luz, experimentalidad, historia*. Parece que precisamente lo que se pretende exponer es la "pequeña gran modernidad" no solo del propio museo, sino de todo el "ecosistema cultural" (por ponerlo en palabras de Zavala, 1993, p. 57) que lo rodea.

Es precisamente el hecho de que el museo tenga piezas históricas pero no excepcionales, en cantidad suficiente para ameritar salas distintivas pero sin abrumar al visitante, y la capacidad de intensificar el tiempo ritual del recorrido mediante el uso del tiempo el lúdico que favorezca una asimilación desde la vivencia, más que desde la cognición, lo que vuelve este museo un referente interesante que podría convertirse en modelo a seguir para los pequeños museos comunitarios o de otra índole que busquen convertirse en una oferta cultural atractiva para propios y extraños.

Es decir, la trascendencia de la propuesta radica en que, aunque la colección que se quiera mostrar sea modesta, su valor simbólico aumenta al enfatizar la experiencia dialogal que resulta del contacto lúdico. La paradoja de museos como este, es que a mayor juego mayor posibilidad de contacto, y por lo tanto mayor valor ritual, porque de otro modo sus piezas pueden verse como meras colecciones personales sin algo que decir al otro. La gran aportación del MJCP es mostrar que es errónea la idea de que a mayor ludismo menor ritualidad; por el contrario, en su



interior el ludismo y la ritualidad se presentan como una relación directamente proporcional.

Ambos recintos nos muestran dos modos de acceso a la ritualidad: por la monumentalidad de lo sacro que no se toca, o por la cercanía de aquello con lo que se puede estar en contacto íntimo, precisamente por la vía contraria: se toca, se camina, se funde con la experiencia.

Esta cercanía se encuentra también en el MAPI en Uruguay, donde la grandeza o monumentalidad no están presentes ni en las piezas, ni en la museografía, ni en la arquitectura. Tampoco se echa mano de la espectacularidad: lo que encontramos es más bien una idea de sencillez que facilita el acercamiento del visitante al objeto: se transmite la confianza de quien se sienta con sus padres o abuelos a revisar fotografías u objetos de recuerdo, casi a la manera de los “gabinetes de curiosidades” de los coleccionistas del siglo XVII (Grossman, Raffaini & Coelho, 2009, p. 222). Ello no es de extrañar, pues, como se ha dicho, en la sala MIMLA –donde se encuentran las piezas musicales mexicanas– se exponen colecciones personales cedidas al museo.

Las vitrinas no están demasiado resguardadas, no hay cámaras o cadenas, no hay policías en la sala, no hay clima acondicionado (temperatura, humedad). La diversidad es aprehensible, cercana. La museografía es más bien simple, escasa. No impone respeto ritual, pero permite, por ello mismo, la curiosidad, que no llega a la irreverencia o al ludismo, pero sí a la familiaridad (*Los “otros” no son tan lejanos*).

La consecución de cercanía es interesante porque en realidad, más que una exaltación de las culturas indígenas, lo que está presente en el imaginario uruguayo es la cultura del gaucho (mostrada, por ejemplo, en el Museo del Gaucho y la Moneda, ubicado también en Montevideo). No obstante, la sala tiene un mapa de América Latina, donde se pueden ubicar las seis regiones señaladas arriba. La idea de la integración latinoamericana está mucho más presente;<sup>10</sup> la apelación a las culturas indígenas para ello es un elemento novedoso en un país donde tradicionalmente lo que encontramos no es, como se ha llamado en México, “el problema del Indio”, sino el conflicto entre el capital y el trabajo.

---

<sup>10</sup> Esto puede apreciarse en otras salas del museo también. Cuando se realizó el levantamiento fotográfico (diciembre de 2017), en la Sala 1 se exhibía la exposición “El relato de los orígenes”. En ella se reprodujo un texto del antropólogo uruguayo Daniel Vidart, titulado “Renzo”, dirigido a Renzo W. Pi Hugarte. Vidart le escribe: “debo recordar que durante la dictadura anduvimos desparramados por Sudamérica, esta patria grande que nos llama, tantas veces nombrada por Artigas, quien procuraba la unánime liberación del continente”.

Lo que se muestra, en esta y las demás salas del museo, es la intención de acercamiento con otros “pueblos”, la capacidad de mirar al otro y la postulación de una pertenencia compartida a través de elementos “universales” que dan sentido a la experiencia humana (la música, por ejemplo).

### **Piezas mexicanas vistas desde México y desde América Latina: el tiempo referencial**

Tal como señala Enrique Florescano, “el patrimonio nacional no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una *construcción histórica*, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman a la nación” (1997, p. 17). Así, es interesante observar cómo el patrimonio de un país puede ser parte del patrimonio de otro, que lo presenta en un espacio que alude a su propia cultura nacional a partir de una construcción donde *los otros* tienen un lugar definido en la valoración de la propia historia nacional. En ese sentido, importa observar cuál es la construcción histórica del sí mismo-frente-a-los-otros que presentan los recintos estudiados.

Dicho someramente, en el MNA (México) encontramos una afirmación de la existencia de una cultura secular *compartida*, de orígenes ancestrales, postulada originalmente desde la idea de la *Unidad Nacional* del periodo posrevolucionario, ampliamente conocida, reunida en un espacio autorreferencial. La universalidad que se propone no pasa por la alusión a pueblos situados fuera del territorio nacional; antes bien, se les muestra a esos *otros* la posibilidad de acercarse a la *universalidad* de la cultura mexicana. De nuevo, el grabado del vestíbulo que cita a Torres Bodet, aludido anteriormente, dice: “Mexicano, contéplate en el espejo de esa grandeza. Comprueba aquí, extranjero, la unidad del destino humano”.

A diferencia de los museos históricos y artísticos emblemáticos de Europa, por ejemplo, donde la universalidad proviene de una demostración de fuerza que reside en conquistas militares y un discurso de resguardo de bienes que atribuye mayor capacidad de conservación a los recintos que los muestran que a sus propietarios originales, lo que se muestra en el MNA es el tiempo referencial que dio pie a la integración de un Estado Nacional, la supervivencia de la cultura material y la conservación de sus “restos” a pesar de la conquista española, que dio paso a una cultura nacional centrada en el mestizaje.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> En la cédula “La época posclásica”, en la Sala Culturas de la Costa del Golfo, puede leerse: “Esta época concluyó con la llegada de los españoles en 1519, pero se considera que en 1521 *termina la cultura*”

En cambio, cuando se edificaron el MJCP y el MAPI ya se habían consolidado los Estados Nacionales, por lo cual la afirmación del sí mismo (y el tiempo referencial a que aluden) se da en otros términos: el presente cobra más fuerza que el pasado, a pesar de que se muestran piezas precolombinas.<sup>12</sup> En Costa Rica, se hace reafirmando la integración de dicho país a la región y particularmente con México a partir de intercambios comerciales desde tiempos precolombinos, entre las culturas olmeca y maya y la región del Gran Nicoya (noroeste costarricense –Guanacaste–; zona Pacífico de Nicaragua), y de la incorporación de *lo mejor* de las culturas ajenas a la propia (como motivo de orgullo). Es decir, sí hay una afirmación de universalidad, pero a través del énfasis en el contacto vía comercio, que se observa en las piezas de jade llevadas al Gran Nicoya desde Mesoamérica. La emigración mesoamericana es vista como una fuente de novedad en la manera de elaborar objetos de uso cotidiano,<sup>13</sup> en un tono de bienvenida que, no obstante, no deja de resaltar la habilidad para integrar nuevas técnicas y diseños de los habitantes originarios de la zona.

Una segunda vía de integración a la universalidad se da por vía de los aspectos intangibles de la cultura. Mediante grandes cédulas se destacan aspectos que son fuente de interés en la actualidad, como la vivencia del género y la sexualidad, la participación comunitaria, aunados a elementos transversales de las culturas humanas: los ritos funerarios, la música. Por último, en el uso de tecnologías, lo que se muestra con orgullo es la inserción en el mundo de la globalidad desde la técnica (y particularmente de las TIC), su capacidad de emplear lenguajes de acceso y comprensión ampliamente extendidos en la actualidad.

Finalmente, en el MAPI de Montevideo es interesante ver cómo su oferta y discurso se articulan con una ecología cultural que en los años recientes ha propuesto no solo en los museos sino en otros espacios públicos y particularmente los de la política, la apertura a la diversidad (sexual, étnica, ideológica, recreativa) y a la

---

*prehispánica*. La conquista modificó la cultura y dio paso al mestizaje en el territorio nacional" (itálicas propias).

<sup>12</sup> Un ejemplo de ello es esta cédula del Museo del Jade: ("Transmisión generacional"): "La llegada de los españoles interrumpió y transformó el proceso de desarrollo de las sociedades precolombinas. Sin embargo, algunos pueblos ofrecieron resistencia y conformaron poblaciones que aún conservan sus costumbres ancestrales, como los cabécares, bribbrís, borucas, térrabas, malekus, huetares y guaymíes, los cuales habitan en el territorio que hoy es Costa Rica. En la actualidad, la mayoría de ellos cultiva la tierra, trabaja la artesanía y conserva tradiciones como las ceremonias religiosas y curativas [...] Algunos grupos [...] aún hablan su lengua original".

<sup>13</sup> En la cédula "Región arqueológica Gran Nicoya" se señala "Los objetos de cerámica muestran formas y colores que inician con uno, dos y tres colores y que llegan a la policromía; con el arribo de emigrantes desde las regiones mesoamericanas se incluyen nuevos diseños".

experimentación (incluyendo la legalización del consumo de marihuana con fines lúdicos). Las políticas de inclusión son el contexto en el que surgen este museo y su discurso;<sup>14</sup> la reafirmación se da desde este lugar, donde incluso el MAPI cuenta con un “Consejo de Niños” que desafía el adultocentrismo en la lectura e interpretación de la cultura.

Las piezas mexicanas que se muestran se insertan, precisamente, en esta lógica de integración que es parte de la retórica de los gobiernos de la llamada “ola progresista” del subcontinente (hoy en declive), para la cual la diversidad no solo implica el reconocimiento del multiculturalismo (y en los casos más reflexivos, llega a postular la inter y transculturalidad) al interior de cada país, sino que trasciende las fronteras nacionales y confluye en manifestaciones culturales que podrían pensarse compartidas.

Por ello, es interesante que el latinoamericanismo e incluso el universalismo que se postula en este pequeño museo, se exprese desde una colección que —de entre todas las que el museo tiene y que podía haber elegido como exposición permanente (arte, audiovisuales, paleontológicas, etcétera)—, sin pretensiones de grandeza en las piezas, alude, como en el MJCP, a un elemento transversal de todas las culturas humanas: la música.

Se busca afirmar la diversidad étnica y cultural al mostrar instrumentos “de origen indígena, otros criollos y otros de origen afroamericano” (Sitio MAPI, 2018), enfatizando las similitudes en el uso de instrumentos de viento en las seis regiones del subcontinente en que se divide la exposición. En cuanto a las piezas mexicanas, se exponen objetos clasificados de acuerdo con la cultura o el lugar de procedencia. Se las agrupa así: azteca, cuicuicco, huasteca, maya, mixteca, totonaca, zapoteca; Nayarit, Quintana Roo, Teotihuacán, Xochimilco. Estas incluyen instrumentos musicales como membranófonos, idiófonos y aerófonos, pero también, en otras salas y en el inventario no expuesto se encuentran piezas como adornos corporales, figurillas, máscaras, vasijas y husos.

La información tanto de estos objetos como de los procedentes de las demás regiones latinoamericanas es mínima. Aunque se señala el lugar de procedencia y la datación, el acento está no en la identificación específica, en la diferenciación, sino

---

<sup>14</sup> El sitio web del museo indica, en la sección “Sobre el MAPI”: “El MAPI ofrece a los visitantes una exposición permanente de piezas arqueológicas y etnográficas *pertenecientes a diferentes culturas originarias del continente americano* y realiza investigaciones, exposiciones temporales y publicaciones sobre distintos aspectos vinculados con su temática” (Museo de Arte Precolombino e indígena, párr. 2, *itálicas mías*).

en la similitud de usos y morfología. Las piezas no se exhiben como productos de conquista, sino como resultado de una recolección cuasi amorosa y del préstamo colaborativo. En el sitio del museo se afirma que “diseñar esta exposición ha sido una experiencia inspiradora, desafiante y divertida para nosotros, y esperamos que la puedan disfrutar de la misma manera” (Sitio MAPI, 2018). Así, el recorrido se complementa con el programa educativo del museo, donde se imparte el taller “Sonidos de América” a niños desde seis años y se les muestra los distintos instrumentos, haciendo de nueva cuenta referencia a los parecidos en la ejecución, y a elementos comunes a la interpretación musical: el sonido, la afinación y el ritmo.

## Conclusiones

En este texto se buscó contribuir a la confluencia entre dos campos de investigación sociológica: los estudios sobre el discurso museográfico y aquellos sobre el tiempo social. Para ello se retomó la perspectiva de Lauro Zavala sobre los elementos que componen el discurso de las instituciones museísticas; se propuso su asimilación con tiempos sociohistóricos que confluyen en la experiencia museográfica (tiempos *ritual*, *educativo* y *lúdico*) y se agregaron a estos tres más, a manera de abre bocas para otras investigaciones: el tiempo de la *curaduría* y *montaje* de la exposición; el tiempo de *asimilación* (identificación/alienación fragmentaria del discurso), que llevan a cabo los visitantes tras el recorrido; y el tiempo *referencial*, que alude al tiempo de producción social de las piezas mostradas.

La atención del texto se colocó en los tiempos retomados de la teoría de Zavala y en el referencial que se propuso. A través del estudio de tres museos latinoamericanos que tienen en común el carácter histórico-arqueológico y presentar piezas precolombinas mexicanas en sus exposiciones permanentes, se hizo el contraste entre los énfasis que se muestran en cada uno de ellos. Se encontró que en los tres hay tanto ritualidad, como intención pedagógica. No obstante, solo en uno de ellos, el Museo del Jade, ubicado en Costa Rica, es posible hallar elementos lúdicos. Este museo muestra una interesante tensión entre ritualidad y ludismo, donde el segundo tiempo refuerza al primero por la vía del contacto sensorial con reproducciones de piezas.

Una segunda tensión se encontró en las vías de acceso al propio tiempo ritual y al educativo: por una parte, se propone desde el distanciamiento reverente y la sobriedad de la museografía (Museo Nacional de Antropología- México); por otra, desde la irreverencia del juego y la espectacularidad (Museo del Jade- Costa Rica);

una más tiene que ver con el acceso a un espacio que se presenta íntimo y cercano (Museo de Arte Precolombino e Indígena- Uruguay).

En el análisis del tiempo referencial, se observó que aunque en los tres museos se exhiben piezas precolombinas provenientes de lo que hoy es México, la articulación en el conjunto de la muestra alude de manera diferenciada a momentos históricos específicos de los Estados Nacionales. En el caso mexicano se afirma la integración de las culturas precolombinas a la *cultura nacional* por la vía autorreferencial; en los otros dos museos (Costa Rica y Uruguay), la apelación a las producciones de otros pueblos, se postula como ejercicio de integración regional, desde la diversidad, en la globalidad.

Quedan abiertas las vías de indagación sobre el proceso de la curaduría, donde el tiempo sociohistórico sea eje de lectura; y la manera en que primeros cinco tiempos señalados son asimilados por los diversos públicos que asisten a este tipo de recintos.

## Referencias

- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Borges, J. & Ramallo, F. (2018). Pedagogías y pasados: notas descoloniales para una enunciación utópica de la memoria. En *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*. [Recuperado el 20 de febrero de 2019] Disponible en: [http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/9\\_2018\\_Borges\\_Ramallo\\_7.pdf](http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/9_2018_Borges_Ramallo_7.pdf)
- Castellanos, P. (2008). *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Barcelona: UOC.
- Déotte, J.-L. (2014). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. 2nda ed. Santiago: Cuarto Propio.
- Díaz-Berrio, Salvador (1990). *Conservación del patrimonio cultural en México*. México: INAH.
- Florescano, Enrique (1997). "El patrimonio nacional, valores, usos, estudio y difusión". Enrique Florescano (coord.). *El patrimonio Nacional de México*, tomo I. México: FCE, CONACULTA.
- Fressoli, M. G (2016). La relación entre museo, espacio urbano y memoria a través del caso del Museo Móvil (MM), de Federación, Entre Ríos, Argentina. En

*Intervención*, julio-diciembre 2016, año 7, núm. 14: 48-59. [Recuperado el 4 de diciembre de 2017]. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v7n14/2007-249X-inter-7-14-00048.pdf>

Grossman, M., Raffaini, P. T. & Coelho, T. (2009). Museo. En *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.

Maleuvre, D. (2012). *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia: Cendeac.

Museo de Arte Precolombino e Indígena (s/f): Sitio web. [Recuperado el 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://mapi.uy/>.

Museo del Jade y de la Cultura Precolombina (2018). Sitio web [Recuperado el 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://www.museodeljadeins.com/>

Museo Nacional de Antropología (2017). Sitio web [Recuperado el 28 de mayo de 2019]. Disponible en: [http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com\\_sppagebuilder&view=page&id=4793&Itemid=677](http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=4793&Itemid=677)

Valencia, G. (2005). "Los modos del tiempo sociohistórico. Una aproximación". Guadalupe Valencia (coord.). En *Tiempo y espacio, miradas múltiples*. México: Plaza y Valdés-CIICH-UNAM.

Zavala, L., Silva, M. & Villaseñor J. F. (1993). "La recepción museográfica, entre el ritual y el juego". *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. México: UNAM.

Zavala, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: UAM-INAH. [Recuperado el 25 de mayo de 2019]. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/261566053\\_ANTIMANUAL\\_DEL\\_MUSEOLOGO\\_Hacia\\_una\\_museologia\\_de\\_la\\_vida\\_cotidiana](https://www.researchgate.net/publication/261566053_ANTIMANUAL_DEL_MUSEOLOGO_Hacia_una_museologia_de_la_vida_cotidiana)