



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

*PROPUESTA DE IMPLEMENTACIÓN DE UN SISTEMA DE DOCUMENTACIÓN MUSEÍSTICA COLABORATIVA. EL CASO DE LA COLECCIÓN DENOMINADA NORTEAMÉRICA DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO.*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

*LICENCIADA EN ETNOLOGÍA*

PRESENTA

*Ivonne Cienfuegos Ortiz*

DIRECTOR DE TESIS: Mtra. Blanca María Cárdenas Carrión

CIUDAD DE MEXICO

2022



## AGRADECIMIENTOS

Primero, me gustaría reconocer todo el apoyo que recibí por parte de autoridades y personal del Museo Nacional de las Culturas del Mundo (MNCM); gracias al geógrafo Luis Felipe Crespo quien me permitió realizar el servicio social, y que fue un parteaguas en mi vida académica y personal, pues en esta institución descubrí mi vocación. Gracias a mis compañeros de servicio social, Laura, Edgar, Gloria, Alejandra, Liliana Yara, por acompañarme en el proceso. Gracias a la Sra. Esther Hernández por abrirme las puertas de los depósitos del Museo y permitirme maravillarme con sus acervos; gracias a la etnóloga Julia Ocaña por enseñarme los procesos administrativos y de gestión en el museo; al Sr. Jesús García por mostrarme la forma correcta de tratar las piezas, cómo cuidarlas y protegerlas de factores físicos y biológicos; gracias a los guardias que me daban acceso al museo, y me permitieron realizar mis labores de manera controlada, gracias a Leticia Turcio, y al equipo del Archivo Histórico, por darme acceso a los datos históricos del museo, gracias a la Mtra. Irene Jiménez por platicarme tan apasionadamente y transmitirme todos sus conocimientos; gracias a los curadores Alejandra Gómez Colorado y Gerardo Taber por compartir información sobre su forma de documentar las piezas.

Por otra parte, quiero agradecer especialmente al arqueólogo Alfonso Osorio, quien confió en mí para ser parte del equipo de inventaristas y quien me instruyó en esta interesante labor; a la Subdirección de Inventarios por permitirme ser parte del equipo de inventaristas de la Coordinación de Museos y Exposiciones y abrirme las puertas y orientarme en la búsqueda de información para este trabajo. Quiero agradecer al Sr. Sosa que accedió amablemente a conversar conmigo sobre la historia de la Subdirección de Inventarios. Asimismo, quiero agradecer al equipo de custodios del Museo, por el trabajo en equipo en las labores de limpieza y reacomodo de acervos, y por la amabilidad con que me reciben cada vez que visito el Museo. Gracias a todos mis compañeros del proyecto de Verificación Física del Inventario de Bienes Muebles del INAH, Yara, Saúl, Vilma, Raquel Contreras, Laura, Raquel Gutiérrez, Daniel y Juan Carlos con quienes compartí el trabajo y con quienes tuve muchas experiencias alegres; gracias a la Sra. Guadalupe Rivera quien me apoyó en la búsqueda de documentos que me permitieron conocer más sobre las piezas, y que nos abrió a todo el equipo de



inventarios las puertas de su casa y de su corazón. A todos ellos les agradezco sus consejos, su compañía, pero sobre todo su amistad.

Quiero agradecer a Blanca Cárdenas por aceptar ser mi directora de tesis, gracias por tu paciencia, tus consejos, por apasionarte como yo en este tema, y ser cómplice en este trabajo; gracias por guiarme y no dejarme perder, pero sobre todo por alentarme con tus comentarios.

Finalmente quiero agradecer a todos los que me impulsaron a hacer la tesis, por creer en mí y acompañarme en el proceso; a mi madre, por recuperar su fe en mí, gracias por tu cariño y tu apoyo; a mi hermana y su esposo por facilitarme el espacio y las herramientas para llevar este trabajo a buen término, gracias por su paciencia, por escucharme y apoyarme en todo momento; a mi prima Griselda, por facilitarme la computadora en la que logré terminar esta tesis, por ayudarme con las traducciones, por escucharme, alentarme y confiar en mí; gracias a mi tía Griselda que es como una segunda madre y que estuvo pendiente de mí en todo momento, a mi expareja y amigo Gerardo, por alentarme a realizar este proyecto que cierra un círculo en mi vida, gracias por tanto cariño, por los consejos y por confiar en mí.



## **TABLA DE CONTENIDOS**

### **INTRODUCCIÓN**

#### **CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

- 1.1 Marco conceptual
- 1.2 Marco metodológico

#### **CAPÍTULO 2. EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO**

- 2.1 Del Museo Nacional de México al Museo Nacional de las Culturas del Mundo
- 2.2 La conformación de colecciones del Museo Nacional de las Culturas del Mundo
- 2.3 El Museo Nacional de las Culturas del Mundo a través del tiempo

#### **CAPÍTULO 3. AUTOETNOGRAFÍA EN EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO**

- 3.1 Relato de actividades del servicio social y del trabajo de verificación física del inventario

#### **CAPÍTULO 4. PROPUESTA**

- 4.1 Propuesta para un Sistema de Documentación en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo
- 4.2 Fichas de catálogo de la colección de Norteamérica

### **REFLEXIONES FINALES**

### **GLOSARIO**

### **ANEXOS**

### **FUENTES CONSULTADAS**



*“¿De qué sirve acumular documentos si el desorden los embarulla, y los datos necesarios en cada momento son como agujas en pajares infinitos?”.*

*(El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo. Irene Vallejo, Ediciones Siruela, España, 2019).*



## INTRODUCCIÓN

### Justificación del proyecto

Mi fascinación por los museos comenzó cuando tenía 17 años y cursaba la preparatoria, específicamente en el momento en que realicé una tarea para la asignatura de Historia de la Cultura, la cual consistía en visitar una serie de museos y realizar una reseña general de cada uno de ellos; ésa fue una de las tareas que más recuerdo y que más disfruté durante aquel periodo.

Un día después de clases decidí emprender la tarea y, en compañía de mi mejor amiga, visité cuatro museos; fuimos de Chapultepec hasta el centro de la Ciudad y recorrimos brevemente algunas salas del Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, el Museo Nacional de las Culturas,<sup>1</sup> y el Museo del Templo Mayor.

Más allá de lo que implicaba la tarea asignada, me dejé impresionar por cada museo y observé que cada uno mostraba un tema diferente. Me dejé envolver por la atmósfera de conocimiento de cada uno y por momentos me sentía pequeña ante la vastedad de los conocimientos y objetos que se exhibían. Sentía que había mucho por aprender, pero el museo lo hacía más fácil a pesar de la cantidad de información que existía.

Al recorrer estos museos en un sólo día me di cuenta de que cada uno tiene una personalidad propia, su forma de explicar los temas al público, y que cada uno ambienta sus piezas de manera diferente para transportarnos a mundos diversos. También me di cuenta de que cada museo proporciona información, más o menos detallada, a través de las cédulas.

En resumen, me sentía cómoda estando en cualquier museo, pues había una atmósfera de tranquilidad que apreciaba mucho, pero también había cierta sorpresa y emoción por lo que me

---

<sup>1</sup>Cabe aclarar que recientemente le agregaron al nombre la frase "del Mundo". En vista de no tener certeza sobre el nombre oficial, y en respeto a la decisión de su directivo y del personal quienes lo reconocen de esta manera, pero, sobre todo, porque en los últimos años se ha dado a conocer ante el público con ese nombre, durante este trabajo me referiré a esta institución como Museo Nacional de las Culturas del Mundo (MNCM).



podía ofrecer. A partir de ese momento, el museo se convirtió en uno de mis lugares favoritos para visitar, incluso sin sospechar el trabajo que había detrás de cada vitrina, de cada cédula, de cada sala ambientada con luces, objetos, recreaciones de espacios como los ejemplares de arquitectura vernácula o indígena, maquetas ilustrativas, pinturas, etc.

Más adelante, ya en mi tercer año de la carrera de Etnología, me di cuenta de que sólo conocía una ínfima parte de los museos de México y descubrí que ignoraba los espacios privados y el trabajo que hay detrás de cada exposición y de cada sala. Cuando era joven, yo sólo tenía acceso a las salas abiertas y las bibliotecas de los museos, donde también pasaba tiempo aprendiendo a través de los libros.

En consecuencia, realizar mi trabajo de servicio social en el MNM cambió mi perspectiva sobre los museos porque conocí las instalaciones y a las personas que laboran en las diferentes áreas vitales para su funcionamiento, así como los talleres de restauración y de museografía, las áreas administrativas, las de control y movimiento de colecciones y las áreas de investigación. A lo largo de seis meses, platicando y conviviendo con todos los colaboradores del museo aprendí sobre la administración, el manejo de colecciones, incluso algunas bases de **conservación**<sup>2</sup> y **restauración**.

En este contexto, la primera vez que me permitieron entrar a un depósito para buscar una serie de piezas que serían exhibidas, quedé maravillada y me impresionó la cantidad de objetos que contenía un solo depósito. Además de la variedad, me emocionó la idea de tener en mis manos un pedazo de historia, palparla, observar sus materiales, incluso olerla; había objetos que me intrigaban, porque desconocía su origen; su función o su uso; en fin, tenía muchas preguntas que hacer. Por otra parte, recuerdo que esa primera vez en los depósitos me quedé con la impresión de cierto desorden, porque era difícil encontrar algunas piezas.

Al trabajar en este museo como parte del Proyecto de Verificación del Inventario, conocí una parte del trabajo de **documentación**, el cual me permitió observar los depósitos y al museo en general desde la perspectiva metafísica de la creación del universo, según la cual “antes de

---

<sup>2</sup>En los sucesivos, se marcarán en negritas aquellos términos técnicos y museográficos empleados a lo largo de este trabajo, mismos que se explican en el glosario al finalizar las reflexiones finales.



existir el orden, siempre existe un caos”, y mi trabajo consistía en ordenar parte de ese caos, aplicando una lógica específica.

Para llegar al actual orden en los depósitos del museo, los responsables del Proyecto de Inventarios decidieron aplicar un sistema de clasificación el cual consistió primero, en organizar las piezas por tipo de colección y **acervo**, con la finalidad de conocer las categorías de objetos que maneja el museo; posteriormente, se ordenaron según el material constitutivo para tener un control sobre la conservación y preservación de las piezas.

La observación de cada proceso dentro del museo me dejó una experiencia y una lección, empezando por el manejo de las colecciones, pues aprendí cómo tocarlas sin dañarlas, acondicionar los espacios adecuados con la ventilación y las luces adecuadas, reconocer los **materiales neutros** para contenerlos y resguardarlos, con objeto de no afectar su integridad. Por su parte, el conocimiento de los procesos administrativos me permitió conocer cómo se gestiona el préstamo de una colección y las condiciones en que debe realizarse su traslado a otro museo o institución y el regreso a la institución de origen; aprendí sobre la importancia de observar el **estado de conservación** de las piezas antes y después de cada traslado y exhibición, y de las condiciones necesarias que deben observarse en los depósitos. Por último, aprendí que cada montaje de exhibición es diferente, cada institución tiene sus formas de hacerlo y de resignificar las piezas.

Todas las actividades arriba descritas son parte de la vida de un objeto y/o colección dentro del museo, una vida institucional que empieza en el momento en que ingresa, ya sea por donación, préstamo, intercambio, compra, como parte de una excavación o temporada de campo, etc. Todo objeto tiene por acta de nacimiento el documento que avala su procedencia y entrada a la institución, y recibe un nombre en el momento en que el museo le asigna un número de registro y/o inventario. A partir de entonces el objeto o la colección adquiere infinidad de significados, dependiendo de los contextos que le crea el museo en cada exhibición.

Sin embargo, el museo no olvida que el objeto tiene un origen y que tuvo una vida utilitaria, marcada por procesos de elaboración y por contextos de uso -cualesquiera que estos fueran-;



el museo nos cuenta quiénes fueron sus padres, su biografía, aquellos grupos humanos que le dieron su materialidad a través de procesos físicos y químicos que le dieron su esencia, su forma, pero, sobre todo, nos explica que el objeto tuvo otros significados: aquellos dados por los contextos de uso dentro de la sociedad. Algunos objetos fueron parte vital de ceremonias y rituales religiosos, otros formaron parte del entorno cotidiano como parte del menaje de casa, y otros más permitieron el desplazamiento de los humanos a través del agua, tierra o mar; algunos de ellos, fueron objeto de intercambio entre grupos y otros formaban parte constitutiva de la identidad, distinguiendo a un grupo selecto de individuos dentro de una sociedad en particular.

El museo tiene como responsabilidad primordial, entonces, conservar un registro ordenado de cada momento de vida de los objetos y/o colecciones dentro de la institución, desde su ingreso, pasando por los contextos expositivos, hasta las intervenciones de restauración y su estado de conservación. Asimismo, el museo tiene la responsabilidad de investigar y dejar sentado dentro de ese registro sistemático, los datos sobre su origen y los contextos de uso y significación de los que he hablado anteriormente, pues todo ello constituye la historia de vida del objeto.

Es importante que toda la información que se recabe sobre los objetos y/o colecciones: documentos que avalan su entrada al museo, informes de su estado de conservación, expedientes de salas (itinerantes, permanentes o temporales), listados de obra, registros fotográficos, catálogos, entre otros, sea resguardada. La labor es ardua y forma parte del **Sistema de Documentación** del museo que, en el caso del MNCM, ha procurado guardar la información en formato físico para garantizar validez y veracidad. Aun así, en la actualidad, este Sistema se encuentra en un proceso de migración a un formato digital que facilitará el libre acceso.

El Sistema de Documentación es fundamental en el funcionamiento de un museo porque permite saber qué se tiene, pero también, dónde y cómo se encuentra; proporciona un mejor acceso a la información y juega un papel importante en la valoración de los objetos y las colecciones. Un Sistema de Documentación otorga un valor documental a los objetos, pues debido a que su materialidad conserva las huellas de su historia, los considera portadores de



información invaluable o documentos irremplazables. Por otra parte, la documentación les otorga un valor patrimonial, al reconocerlos como elementos característicos de las comunidades que les confieren significados relacionados con la pertenencia al grupo, la identidad y la transmisión de saberes de generación en generación.

Para tener un buen sistema de documentación es importante tener ordenada la información, saber dónde se encuentra, y protegerla, pues en gran medida, ella valida el trabajo del museo. Reconocer la relevancia de un Sistema con estas características es, entonces, la meta transversal de este proyecto, donde propongo algunas medidas que permitan estandarizar y organizar la información del MNM y, con ello, fortalecer el Sistema de Documentación que prevalece en éste.

Desde mi perspectiva, este museo ha tomado medidas afortunadas en cuanto a la documentación de sus piezas, tal vez en ocasiones de manera dispersa como es el caso de la documentación de las salas de exhibición, pero no por ello menos valiosa. En esta investigación propongo una estrategia que contribuya a la labor que ya se desarrolla en el museo, pero que además permita una normalización y estandarización de ciertos procesos como la realización de registros fotográficos y **croquis de sala**, así como la conformación de los expedientes por **exposición**.

Por otra parte, atendiendo a la necesidad del museo de contar con una herramienta que permita una adecuada documentación de sus colecciones, mi aportación al respecto es el diseño de una ficha de catálogo estándar que le permita a todos los curadores del museo verter la información de sus investigaciones al respecto de cada objeto de sus colecciones; lo que a la larga se pueda convertir en un catálogo general de las colecciones del museo.

A través de las siguientes páginas invito a mis lectores a recorrer algunos de los espacios del museo y experimentar, a través de mi relato de vivencia y mis aprendizajes, las actividades que se llevan al interior de sus muros. El presente proyecto es una invitación a conocer y reflexionar sobre la labor que hay detrás de cada vitrina, de cada cédula que vemos en los museos;



acercarse a ellos con curiosidad y atención a todos los detalles porque cada elemento que coloca el museo dentro de sus espacios expositivos tiene un cómo y un por qué.

Este relato y reflexión acerca de las labores de documentación realizadas en la Subdirección de Documentación y Catalogación del MNCM, la realizo trascurridos ya algunos años de mi estancia,<sup>3</sup> ello con el afán de recuperar mi experiencia y destacar la importancia de las labores de documentación tan poco reconocidas por el ámbito etnológico, pero también con la esperanza de aportar algunas ideas que puedan contribuir a mejorar el trabajo que ya existe. En este marco, planteo los siguientes objetivos de investigación:

#### Objetivo General:

- Proponer estrategias para la instrumentación de un sistema de documentación museístico colaborativo para el Museo Nacional de las Culturas del Mundo (MNCM) que permita por una parte vincular las labores de curadores, personal a cargo del movimiento de colecciones y personal a cargo del archivo, y por otra parte ordenar y controlar la información necesaria para la protección, conservación, investigación y divulgación del patrimonio.

#### Objetivos particulares:

- Aproximarse a la historia de la documentación museística en el marco del Museo Nacional de las Culturas del Mundo (MNCM), a través de la experiencia con la colección de Norteamérica y del contacto con el personal del museo.
- Diseñar una ficha de catálogo adecuada para las labores de investigación de los curadores, que les permita tener organizada su información, que contenga el mayor número de datos posibles que coadyuven a la contextualización y al reconocimiento del valor de las colecciones y que les permita ingresar información a medida que avancen en sus investigaciones.

---

<sup>3</sup>Cabe aclarar que mi estancia en el museo fue a partir del 2006, cuando empecé mi servicio social, mis labores como inventarista de la Coordinación de Museos y Exposiciones abarcaron del 2008 al 2009 y esta tesis la escribo en 2020, así que han trascurrido 13 años.



- Fomentar la regulación de un expediente de sala, que incluya información museológica, museográfica y de conservación de las piezas expuestas en las salas permanentes, temporales e itinerantes del MNCM, ya sea en formato físico y/o digital, al cual tengan acceso las personas involucradas en la documentación museística.

## Marco metodológico

Como se dijo anteriormente, la intención de este proyecto es compartir mi experiencia resultante de las actividades llevadas a cabo durante mi estancia en el entonces Museo Nacional de las Culturas<sup>4</sup> como prestadora de servicio social y, posteriormente, como colaboradora en el Proyecto Permanente de Verificación Física y Actualización del Inventario de Bienes Culturales Muebles en Resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); permitiéndoles a los lectores conocer con mayor profundidad los procesos de documentación y la importancia que tienen para todo museo.

Al hacer énfasis en el relato de mi experiencia estoy situando este trabajo en la denominada autoetnografía, definida por Silvia M. Bénard (2019) como una “metodología cualitativa cuyo distintivo central es partir de lo individual en la investigación para, desde ahí, lograr comprender el contexto individual en sus dimensiones cultural, social y política” (p.9). Carolyn Ellis y Arthur Bochner, fundadores y promotores de este género de investigación, consideran que la autoetnografía es “uno de los caminos por excelencia para entender el significado de lo que la gente piensa, siente o hace” Ellis (2004) citado por Blanco (2012, p.172) y que aborda una de las tareas fundamentales de la investigación cualitativa que es “comprender el significado o el sentido que los actores le otorgan a su experiencia” Tarrés (2001), citado por Blanco (Ibidem).

Uno de los retos del trabajo de autoetnografía es realizar un texto sensible y analítico a la vez “que nos cambien a nosotros y al mundo en el que vivimos para mejorarlo” Holman Jones (2005) citado por Bénard (2019, p. 32). En este sentido, lo que pretende este proyecto es presentar la experiencia vivida de forma individual como un contexto en el que viven y trabajan

---

<sup>4</sup>Cabe aclarar que durante mi estancia en el museo como prestadora de servicio social y como parte del proyecto de Inventario, que abarca del año 2006 al 2009, aún no adquiría su nombre actual, por ello me refiero al Museo Nacional de las Culturas.



otros profesionales de museos; promover la reflexión sobre las prácticas cotidianas vinculadas con el manejo de colecciones y exposiciones; y contribuir a que los profesionales hagan frente a los retos que representa mantener un sistema de documentación hoy en día.

Otro reto de la autoetnografía es observar la experiencia de manera analítica; por ello, en este trabajo hago uso de las herramientas teóricas y metodológicas propias de la disciplina etnológica -campo al que se adscribe mi formación académica-. Entre las herramientas metodológicas que apliqué para analizar mi experiencia se encuentra, principalmente, la observación participante, debido a que durante mi estancia en el museo como prestadora de servicio social y luego como colaboradora, observé y fui parte de las actividades administrativas, de investigación y documentación de esta institución.

Otra de las herramientas metodológicas de la cual eché mano fueron las entrevistas semiestructuradas, pues tuve la oportunidad de conversar con algunos trabajadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que están encargados de mantener parte del sistema de documentación y quienes, cabe destacar, fueron mis compañeros de trabajo durante un tiempo considerable. También entrevisté a algunos investigadores del museo con los cuales conviví con menor frecuencia.

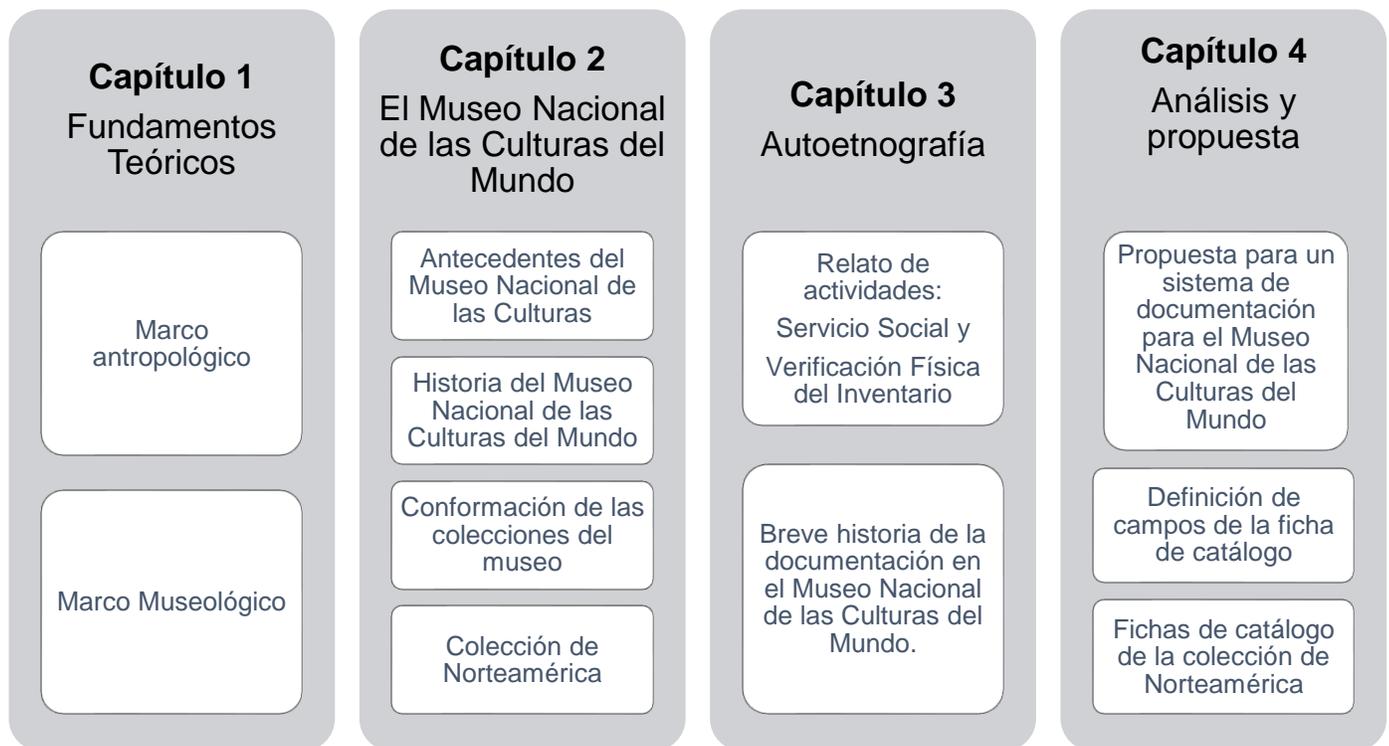
Por su parte, en la realización de esta tesis retomé mi diario de campo con mis apuntes registrados durante mi estancia en el museo. Recordando que el diario es la principal herramienta de registro en la investigación etnográfica, no fue una sorpresa que su contenido fuera de gran utilidad para resaltar mi experiencia y rescatar datos útiles sobre el contexto.

Otro aspecto vinculado con el registro de información y que ha sido de suma importancia para esta investigación son los registros fotográficos que realicé durante mi estancia en el museo. Mi archivo fotográfico da cuenta, primero, de las actividades vinculadas con el acomodo de las piezas por materia prima en depósitos y de cómo quedaron dispuestas en sus anaqueles; posteriormente, muestra la disposición museográfica de la **colección** de Norteamérica hasta el 2009, año en que fue desmontada la exposición.



Adicional al trabajo de autoetnografía, esta investigación requirió un trabajo de archivo dentro del mismo museo. Cabe resaltar que esta actividad inició en el año 2020 y tuvo una súbita interrupción debido a la pandemia por SARS-CoV-2 que todavía aqueja al mundo. Sin embargo, pese a los obstáculos, tuve la oportunidad de revisar algunos informes de actividades y programas anuales de trabajo, entre los cuales se resaltan las remodelaciones y los cambios de enfoque de las salas.

Por último, la investigación bibliográfica también fue útil para realizar este proyecto, pues, más allá de la experiencia individual y el análisis de datos históricos, esta tesis tiene también como meta aclarar algunos conceptos museológicos vinculados con la documentación. Frente a una notable carencia de bibliografía sobre el tema y de claridad conceptual, la labor bibliográfica derivó en un pequeño glosario que se ubica en las últimas páginas de este trabajo.





# CAPÍTULO 1

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 1.1 Marco antropológico

El análisis de una experiencia de documentación museística requiere de herramientas teóricas precisas que me permitan, entre otras cosas, identificar los aspectos que, eventualmente, me permitan presentar una propuesta en particular. En este primer capítulo de la tesis enunciaré los conceptos etnológicos y museológicos desde los cuales se examinaré las experiencias vividas en el MNCM. Así, considerando que esta investigación tiene como principal interés el trabajo con las piezas etnográficas que forman parte de la colección de cultura material relativa a los grupos que habitan y habitaron el Norte de América, es fundamental comenzar con una discusión sobre conceptos de corte antropológico. Dicha colección se encuentra bajo el resguardo del MNCM y es el eje de esta investigación debido a las experiencias directas de trabajo que relataré más adelante.

A partir de la revisión bibliográfica de las propuestas de diversos autores, para esta investigación consideraré, como guía de la discusión, los siguientes conceptos. En primer lugar, definiré a la cultura material, como una “expresión tangible” Hunter y Whitten (1981) en Sarmiento (2007, p. 221), resultado de las acciones del hombre, desde aquellas que realiza para adaptarse al medio, las que reflejan sus intereses y aspiraciones, incluso aquellas que no llevan una intención definida, pues todas ellas cumplen una función e incluso algunas encierran un simbolismo en su estética.

De esta manera, el inventario que la conforma incluye herramientas y equipo para la subsistencia, armas ofensivas y defensivas, adornos, obras de arte, vivienda, transporte, instrumentos musicales, vestido, materias primas que se conservan para elaborar artefactos, e incluso, objetos y materiales de desecho. Este concepto de cultura material pretende explicar que todo objeto conlleva una serie de técnicas, es una representación material de un hecho



social<sup>5</sup> y tiene implicaciones simbólicas propias de cada sociedad. En otras palabras, los objetos reflejan una serie de actos técnicos, cumplen una función dentro de su sociedad y son portadores de significados.

Al ser los objetos parte de la cultura podemos decir que una “sociedad se da a conocer tanto por sus instituciones como por los objetos que fabrica y utiliza” (Riviére, 1993, p. 168). Lo que pretendo en este trabajo es tratar a la cultura material desde una perspectiva tecnofuncional y sociocultural,<sup>6</sup> propia del estructural-funcionalismo, que permita verlos como objetos de significación y con significado, en el cual, se conjuntaran: técnica, forma, función, estética, y significados.

De acuerdo con Ángela García (1988), la cultura material tiene las siguientes características: es un documento que proporciona información; es involuntario, pues no fue elaborado para transmitir noticias; la información que proporciona es fiel y objetiva; es universal en tiempo y espacio y describe un horizonte social; y no sólo habla de un grupo social, sino que abarca a los usuarios, los productores y los comerciantes que la difundieron. La información que aporta la cultura material es única y distinta, y las diferencias pueden encontrarse en la materia, forma, técnica, decoración, o bien en lugar de hallazgo o fecha de uso.

La autora contempla al objeto como una totalidad; es decir, que “la información se deriva del conjunto de sus partes y no de una de ellas únicamente.” (Ibidem, p. 9). Asimismo, reconoce que los objetos se nos presentan formando conjuntos, los cuales están ordenados de determinada manera. Este conjunto con el que establece relaciones es su contexto, y le proporciona su significado. Esto tiene verificativo con las piezas etnográficas que constituyen parte del acervo del MNCM, pues en las bodegas podemos encontrar un sinnúmero de objetos cuyas historias deben transmitirse a partir de la investigación y documentación de sus relaciones y contextos de origen.

---

<sup>5</sup>Constituido por fenómenos sociales de otro orden, estos pueden ser religiosos, morales o técnicos, y lo que se busca comprender son las relaciones entre las partes que la constituyen, sus funciones, y el funcionamiento dentro del todo, por lo que exige un ir y venir del todo a las partes, para comprender el vínculo entre causa y efecto de todos los elementos que conforman el tejido social véase a Mauss (1972, p. 135).

<sup>6</sup>Para Marcel Mauss la tecnomorfología es el “estudio del conjunto de las relaciones existentes entre la técnica y el suelo, entre el suelo y las técnicas”, cabe aclarar que para el autor serán el factor población y el factor “técnica” de la población lo que condicionan todo y no el terreno. (Mauss, 1972).

Mauss también se ocupa de la estética, pues para él, “la estética contribuye (...) a la eficacia religiosa, a la par de los ritos, por lo que el número de objetos absolutamente laicos es (...) restringido (Mauss, 1967, p.148), en otras palabras, los objetos encierran significados, y tienen un valor religioso y económico.

Aunado al estudio de las técnicas y su estética, Mauss propone estudiar cómo se pone en marcha, la técnica, sus funciones, y cómo se relaciona la sociedad con respecto a ellas, que puesto ocupan en la vida social.



Dentro del museo, las piezas son clasificadas por acervos, estos son: etnográfico, histórico, arqueológico, artístico, paleontológico y reproducciones; aquellas que conforman la denominada colección de Norteamérica forman parte del **acervo etnográfico**, entendido como “los bienes culturales elaborados por pueblos originarios con técnicas artesanales tradicionales y que, por su rareza, escasez o calidad técnica, resulta relevante conservar independientemente de su lugar de origen”<sup>7</sup> (INAH, 2013, p. 27).

Todo objeto, dado que es testigo de un contexto histórico y cultural y que refleja y transmite las prácticas y creencias de la sociedad que lo elaboró, tiene un valor documental y es susceptible de convertirse en un **bien cultural**;<sup>8</sup> es decir, aquello que conforma el **patrimonio** de una comunidad y por lo cual, se considera importante su **conservación** y protección contra posibles daños y pérdidas.

Los conceptos de “cultura material”, “objeto” o “pieza etnográfica” y “acervo etnográfico”, son formas de concebir y catalogar a aquellos objetos que provienen del trabajo de campo (de procesos de investigación etnográfica) y de una investigación antropológica. Estos objetos tienen la característica de ser testimonios de la vida de diversas sociedades, y de transmitir sus creencias y costumbres.

Por otra parte, el concepto de “bien cultural”, reconoce ese valor documental aportado por una comunidad científica y que le otorga al objeto un valor patrimonial, lo cual implica evidenciar los valores que van más allá del uso o función original y que solicitan la conservación de los objetos y su aprecio como parte de la herencia cultural. Sin embargo, cabe señalar que los objetos, al ser sustraídos de su contexto original, cambian su significado y se pierde información. Al respecto, Pedro Ángeles comenta que “los museos descontextualizan a los objetos y los hacen funcionar de modos distintos a como sirvieron en sus contextos originales” (Ángeles, 2019, p. 6), sugiriendo con ello la enorme importancia de la documentación de todos los bienes culturales que entran a cualquier museo.

---

<sup>7</sup>Cabe resaltar que las piezas originarias de otros países que conforman los acervos etnográficos del museo son reconocidas como bienes culturales, y por lo tanto se les da un tratamiento adecuado, más no son valoradas como patrimonio nacional dentro de los estatutos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

<sup>8</sup> La palabra “bien” corresponde a un contexto jurídico y está vinculada a la idea de propiedad.



En este sentido, la documentación implica observar a las piezas como documentos y descifrarlos; dicho de otra manera, debemos investigarlos y contextualizarlos en tiempo y espacio, comprender lo que nos dice el objeto sobre las prácticas humanas, para difundir la información que estos contienen, desde cómo fueron elaborados, los propósitos de su creación y sus múltiples usos. También, la documentación incluye el rescate de información que acompaña a estas piezas; es decir, que debemos reunir la información de los documentos oficiales y del archivo (cartas de donación, contratos de comodato, autorizaciones de traslado, actas de entrega recepción, listados de obra, informes de restauración y/o peritaje) pues éstos nos contarán la historia de la pieza misma desde su llegada al museo.

Al respecto de la importancia de la documentación, Ángeles comenta que ésta “permite reconocer y mantener vigentes los diferentes momentos en la existencia del objeto e identificarlos desde un marco de referencias tendiente a crear contextos y narrativas” (Ibidem). Dada la importancia del trabajo de documentación, algunos autores involucrados en el trabajo de los museos han dejado claras sus ideas al respecto y las han conceptualizado; tal es caso de Lina Nagel (2008), quien trabaja en el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales<sup>9</sup>, que sostiene:

*La documentación de bienes culturales es una labor compleja de gestión de colección, necesita tiempo y raramente puede finalizarse; es una actividad constante, para la cual se necesita de procesos de **registro**, inventario y **catalogación** del objeto, los cuales incluyen, además, la búsqueda y recopilación de la documentación existente, la revisión de esa información, y el incremento constante de la misma en el soporte apropiado. (Nagel, 2008, p. 8)*

Por otra parte, Siddatha J. Carrillo etnólogo de la Subdirección de Inventarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), realiza investigaciones al respecto y retoma las ideas de Caballero y Paolini (2007) sobre el tratamiento y control de la información dentro de un museo, y lo complementa aseverando que:

---

<sup>9</sup>Para más información, visitar la página del Centro de Documentación del Bienes Patrimoniales <https://www.cdbp.patrimoniocultural.gob.cl/sitio/>



*La documentación es un medio para la gestión y valoración de los **bienes culturales muebles** custodiados por el museo, una herramienta para la recuperación de información necesaria en las diversas actividades de protección, conservación, investigación y divulgación de ese patrimonio. Por ello como punto de partida para las actividades sustantivas de los museos, la documentación debe facilitar la recuperación de información contenida en distintos soportes, frecuentemente localizados en diversos espacios. (Carrillo, 2014, p. 45)*

Carrillo comenta que una de las funciones de la documentación de colecciones es “caracterizar al objeto como bien cultural” (Ibidem, p. 47), lo que implica reconocer su valor documental, y advertir que el objeto contiene y transmite información sobre la actividad humana o sobre su contexto. La persona encargada de las colecciones y los investigadores deben realizar un trabajo sistematizado de recolección y recopilación de información sobre los objetos desde el momento en que ingresan al museo.

En este sentido y para efectos de esta investigación, entenderé a la **documentación museológica** como la labor compleja y constante de “gestión y valoración de los bienes culturales muebles” (Ibidem, p. 49), para lo cual lleva a cabo los “procesos de registro, inventario y catalogación” (Nagel, 2008, p. 8), así como la búsqueda, ordenamiento y control de información (textual y visual) necesaria para la protección, conservación, investigación y divulgación del patrimonio, la cual se encuentra contenida en diversos soportes. (Carrillo, 2014)

Con respecto a la documentación, Mario Chagas “entiende el documento de dos maneras: la primera más cercana al significado de la palabra *docere*, como ‘lo que enseña’ o que se usa para enseñarle algo a alguien, el segundo entiende el documento como ‘soporte de información’. Dado que, en ambos casos el documento, es cuestionado, interrogando porque las cosas y los objetos no nacen como documentos, sino como cosas y objetos” (Silva, 2012, p. 33).<sup>10</sup>

Toda la información recabada durante la documentación deberá integrarse en un conjunto denominado Sistema de Documentación, el cual será entendido como un “conjunto de

---

<sup>10</sup>Traducción Ivonne Cienfuegos



elementos (**número de inventario**, libro de inventario, fichas manuales o informatizadas), que están relacionados entre sí y con el entorno del museo, y organizados con miras a la gestión de los objetos de la colección del museo” Ambourouè y Guichen (s.f.) citado por Carrillo (2014, p. 45) y a la creación de contextos significativos de las colecciones y objetos preservando, en el tiempo, su información y datos. Los distintos soportes de información del Sistema de Documentación de un museo (entiéndase los documentos y las bases de datos que contienen la información) son interdependientes y permiten búsquedas cruzadas. “Las informaciones que contienen resultan frecuentemente duplicadas, pero organizadas de distintas maneras”. (Ambourouè y Guichen, s.f., p. 2).

Un sistema de documentación depende de la relevancia que se le otorga a los documentos y a la forma de mantenerlos en un flujo de información constante, ordenado, con referencias efectivas al objeto, colección o proceso del que se trate, teniendo en mente el objetivo de hacerlo asequible en todo momento al público o personal, escalonadamente seleccionado, que los necesite. Para ello, cada miembro del museo debe saber lo que hace, por qué lo hace y para qué se necesita, siendo por ello una “empresa eminentemente colaborativa”, en la que todos los que laboran en ella participan (Ángeles, 2019, p. 13).

Con respecto a los tipos de información que se manejan en los soportes, Carrillo distingue dos. La documentación básica, que permite “cuantificar, localizar los objetos, verificar la identidad, relacionar los objetos con su documentación, contribuir a la seguridad, identificar faltantes, comprobar la propiedad, facilitar la recuperación de bienes y estimar seguros, planificar la organización de acervos, y programar actividades de **conservación preventiva**”. (Carrillo, 2014, p. 45).

Por otra parte, la documentación técnico-científica, que es más especializada, contribuye a:

*“la comprensión y valoración documental de los bienes culturales muebles (su historia, usos y significados), su puesta en uso como documentos para la investigación, la elaboración de guiones científicos para su exhibición, el diseño de recursos educativos y de difusión, el análisis de las colecciones para programar adquisiciones y/o*



*solicitudes de préstamo e intercambio, el registro y la programación oportuna de los tratamientos de conservación/restauración de los bienes culturales muebles” (Carrillo, 2014, p. 46).*

Ángeles (2019), comenta al respecto que “un sistema de documentación bien construido puede estar formado por frágiles elementos individuales, pero al mismo tiempo es capaz de sobrevivir en el tiempo y en el espacio al objeto o a la organización que documente” (p.6). Como se dijo anteriormente, la documentación requiere de procesos de registro, inventario y catalogación, estos procesos los llevan a cabo muchos museos, algunos de ellos sin hacer distinción entre ellos; a continuación, presentaré las ideas principales que permitirán conceptualizarlos.

Así, el primer concepto a analizar es el de registro, el cual es equiparado con el de inventario; la principal semejanza entre estos conceptos radica en que ambos permiten la identificación y el control de objetos. Al respecto, Nagel reconoce que “el registro de bienes culturales debe responder a preguntas tan simples como: qué tenemos, dónde lo tenemos y cómo lo tenemos”, pero también reconoce que es un <<trabajo en proceso>>, “siempre se puede investigar e ingresar a los sistemas de documentación una nueva información sobre el objeto” (Nagel, 2008, p. 8-9).

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (2013) define al registro como un “instrumento técnico-administrativo que contiene la información necesaria para la cuantificación de cada uno de los monumentos históricos y arqueológicos de la nación independientemente de su poseedor” (p. 10). Ambourouè y Guichen, por su lado, consideran que el registro “consiste como mínimo en asignarle un número consecutivo de inventario a las piezas, e inscribir dicho número en el objeto” (Ambourouè y Guichen s.f. p. 5).

En la misma línea, Alonso (1993) comenta que el registro “es un paso posterior a la identificación del objeto, en donde se le asigna un número de registro y es un control de entrada y salida del museo. Él destaca que en el momento en que la pieza es registrada “el museo se hace responsable del objeto como parte de su colección” (Nagel, 2008, p. 9).



En suma y siguiendo las ideas de estos autores, entenderé entonces al **registro** como una herramienta técnico-administrativa,<sup>11</sup> en constante proceso y posterior a la identificación del objeto, que consiste en asignarle un número de control de entrada y salida del museo a cada objeto a partir del cual, el museo se hace responsable del mismo como parte de su colección.

Como mencioné anteriormente, el concepto de inventario se equipara con el de registro, tal como se puede ver en las palabras de Blanca Noval (s/f), quien dice que un inventario de bienes culturales “consiste en saber precisamente qué tenemos, cómo es eso que tenemos y dónde se encuentra exactamente, de manera que aún para quien no lo hubiera conocido de cerca, le resulte inconfundible” (p. 8).

El Instituto Nacional de Antropología e Historia define el inventario como:

*el instrumento técnico-administrativo que contiene la información necesaria para la cuantificación e identificación de cada uno de los bienes culturales muebles (arqueológicos, paleontológicos, etnográficos, históricos, artísticos y reproducciones) que se encuentran bajo control único y directo del Instituto, custodiados y resguardados en sus museos, almacenes, talleres o laboratorios (INAH, 2013, p.33).*

En este mismo sentido, DeCarli y Tsagaraki ven al inventario como un “sistema integrado de registro, inventariado y catalogación de bienes culturales muebles e inmuebles”, e identifican niveles de acuerdo con el conocimiento que se quiere adquirir sobre los bienes, estos van desde un proceso de identificación administrativo, hasta la formulación y aplicación de medidas de conservación y protección (DeCarli y Tsagaraki, 2006, p. 2).

Para diferenciar el inventario del registro, retomaré la idea de DeCarli y Tsagaraki, quienes aseveran que el inventario<sup>12</sup> “es una aproximación inicial al conocimiento de bienes”, y que es una herramienta que “satisface necesidades técnicas y científicas de las instituciones

---

<sup>11</sup>Se le denomina herramienta técnica tomando en cuenta que proporciona los procedimientos y recursos que se emplean para lograr un resultado específico, y es administrativa por el hecho de encargarse de organizar los bienes culturales.

<sup>12</sup>Mientras que el registro es la forma en que integramos al objeto dentro del museo mediante un número, es más un control de entrada y de salida de los objetos y/o colecciones, el **inventario** es ese primer acercamiento ¿qué es ese objeto, o bien qué hay?, ¿dónde está?, y ¿cómo está?



patrimoniales para tener impacto en la conservación y protección de los bienes culturales bajo su custodia” (Ibidem, p. 2). Por su parte Caballero, menciona que el inventario

*“debe aportar un resumen de la información de cada objeto sin necesidad de acudir directamente a los documentos originales o a los propios objetos- En primer lugar, este inventario debe arrojar de manera directa y confiable, todos los datos básicos de cada bien cultural (nombre, forma, medidas, procedencia, tipo de acervo, etc.). En segundo lugar, este instrumento debe indicarnos donde encontrar información adicional, ya sea refiriéndonos a la ubicación de la documentación original o a otro instrumento informático”.*

*Caballero (1988), citado por Carrillo, (2014, p. 46).*

Finalmente, Carrillo destaca el valor documental del inventario, diciendo que éste “va más allá de su función meramente administrativa, ya que se trata de una herramienta fundamental para la identificación correcta de los bienes culturales muebles y tener acceso al conjunto de información existente sobre ellos” (Ibidem).

Acorde a las ideas antes expuestas, el **inventario** lo consideraré como el instrumento documental para la correcta identificación de bienes que arroja de manera directa y confiable los datos básicos del bien cultural, asimismo se encarga de informar donde encontrar información adicional para la ubicación de la documentación original o a otro instrumento informático; por ello satisface las necesidades técnico científicas que tienen impacto en la conservación y protección.

El último concepto por revisar es el de catalogación, el cual difiere de los anteriores por presentar información más especializada de los objetos. Para Nagel “la catalogación es la acción de continuidad en la investigación de los objetos, por lo tanto, se profundiza en la información que pueda obtenerse del objeto” (Nagel, 2008, p. 9), su objetivo es “congregar y aumentar el conocimiento del bien cultural en estudio por medio de un texto que reúna la mayor cantidad de antecedentes fundamentados” (Ibidem).



Por su parte, DeCarli y Tsagaraki, mencionan que “el catálogo aspira a ser una realización definitiva que documente, exhaustivamente todas las piezas o conjuntos de interés de esos bienes y contiene especialmente la finalidad científica” (DeCarli y Tsagaraki, 2006, p. 2). Asimismo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)<sup>13</sup> define el catálogo como:

*el instrumento técnico-científico que contiene la documentación amplia y detallada de los **bienes muebles** e inmuebles, arqueológicos, paleontológicos, históricos, artísticos y etnográficos, elaborada por personal especializado y bajo normas o reglas de integración y estructuración de la información que permite reconocer la naturaleza arqueológica, paleontológica, histórica, artística o etnográfica de los bienes. Su elaboración es tarea de diversas áreas del Instituto, y los datos básicos de las cédulas son susceptibles de modificación, según las estrategias y decisiones adoptadas por las áreas técnicas a su cargo”. (INAH, 2013, p. 111)*

Por último y siguiendo las ideas anteriores, la **catalogación** la entenderé como el instrumento científico de recuperación específica de información que tiene como objetivo aumentar el conocimiento del bien cultural, permite su comprensión, valoración y su puesta en uso como bien cultural, por medio de su estudio. El resultado queda plasmado en un texto que reúne la mayor cantidad de antecedentes, los cuales permiten la elaboración de guiones museográficos, así como el diseño de recursos educativos.

Mientras el registro asigna un número de control de entrada y salida a las piezas, el inventario proporciona la información básica de los objetos y ubica dónde se encuentra la documentación física ligada a ella. Finalmente, el catálogo precisa la información sobre ellas; es decir, contextualiza social y culturalmente las piezas.

## 1.2 Marco museológico

Como parte de las herramientas metodológicas empleadas en este trabajo de investigación incluyo la teoría museológica, puesto que es el contexto institucional donde se desarrolló el relato de experiencia; estas herramientas explicarán el desempeño óptimo que debe tener un



museo para funcionar como una empresa colaborativa que favorezca el desarrollo de un sistema de documentación más eficiente. Antes de abordar la forma de funcionamiento de un museo, es necesario entender el contexto en el que se desarrolla, pues como lo señalan Navarro y Tsagaraki (2010), el museo se mueve en un espacio (que condiciona y determina) su desarrollo, así como su perfil institucional. “Este espacio está marcado por factores que delimitan su nivel de acción, gestión y operación” (p.p. 51-52), estos son: el factor histórico, que se refiere al origen y los cambios que ha tenido el museo; el factor estructural, que refiere a la dependencia administrativa al cual está adscrito, y que determina su misión, visión, normas y procedimientos; el factor profesional, que alude a la mano de obra profesional con que cuenta el museo así como la oferta laboral de la misma; y finalmente el factor social, que es el sector social al cual decide servir el museo.

Por otra parte, ellos afirman que la museología crítica propone “entender el contexto socio-histórico de los museos y de sus colecciones, y de los procesos de construcción de los diferentes discursos en ellos presentados”, para ello es “imperativo analizar y entender las estrategias históricamente empleadas en los museos” (Ibidem, p. 54).

A fin de comprender la problemática que enfrenta el MNMCM, con respecto a su funcionamiento interno y en específico a su sistema de documentación, llevaré a cabo un análisis de las condiciones socio-históricas en que surgió el museo, así como los cambios que ha sufrido. Por otra parte, realizaré una revisión histórica del surgimiento de sus colecciones y la forma en que operaba en ese entonces y cómo se han transformado, también haré la revisión de su misión, visión normas y procedimientos, para aterrizar en la propuesta específica de un sistema de documentación de sus colecciones.

Navarro y Tsagaraki realizan un análisis del contexto socioeconómico y de las problemáticas que surgieron en los museos en América Latina a partir de la crisis mundial que afectó a los museos, pero también de sus condiciones y limitantes, ellos detectaron ciertos factores que inciden en estos museos y en los profesionales que trabajan en ellos, estos son: “los factores estructurales (propios de las reformas político económicas); y los factores institucionales



(propios del sector que tiene que ver con la evolución histórica e institucional y la organización interna)” (Ibidem).

Complementando esta idea Varela y Jiménez (2003) especifican que los factores estructurales se reflejan en la reducción presupuestal y en la descentralización, mientras que los factores institucionales tienen que ver con la dependencia y organización interna, distinguiéndose cuatro tipos de variantes en relación con el grado de interacción entre las funciones administrativas y técnicas<sup>14</sup> y los factores vinculados al sector museístico latinoamericano. (p. 53-54) Percibí estos factores en el MNCM donde, aunque existe una buena interacción y coordinación entre la parte administrativa con el personal sobre todo en momentos de mayor carga laboral y de presión, en los que se requiere sacar adelante compromisos importantes, esta interacción suele ser deficiente en aspectos cotidianos, pues no existe una adecuada sistematización de los procesos y del flujo de información, dando cabida a confusión sobre las funciones y la información que debe proporcionar cada elemento.<sup>15</sup>

Siguiendo con los factores sociales y políticos que inciden en los museos:

*“el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y el Comité Internacional para la Capacitación de Personal (ICTOP) revelan que la mayoría de los museos en la región latinoamericana no cuentan con el personal especializado requerido en el campo de la **museología**. Muchos de los profesionales de las instituciones poseen una formación muy específica en una de las áreas afines de la museología (por ejemplo, poseen un nivel terciario en las disciplinas a fines al museo), pero carecen de una formación integral requerida para enfrentar los nuevos desafíos” (Navarro y Tsagaraki, 2010, p. 55).*

En consecuencia, la enseñanza de la museología debe contener:

---

<sup>14</sup>Estos son a) área técnica no integrada al área administrativa pero donde el personal de museos ocupa puestos en ambas áreas. La característica de esta situación es que surgen conflictos por no trabajar de forma coordinada; b) área técnica y área administrativa divididas, con el personal externo encargado de las funciones administrativas; c) colaboración entre el área técnica y administrativa, pese a que la administración está a cargo de un agente externo.; d) colaboración entre las áreas técnica y administrativa con el personal cumpliendo ambas funciones. (Varela y Jiménez 2003, p. 53-54)

<sup>15</sup>De acuerdo con mi experiencia y de acuerdo con pláticas con trabajadores que realizaron el inventario en el periodo de 2008-2009, ciertas áreas administrativas no tienen claras las funciones de cada área, por lo que solicitaban información a las áreas equivocadas.



*“un elemento teórico que contextualice no sólo históricamente sino también política y económicamente a las instituciones museológicas. [Este componente debe permitirnos] entender el presente a través del estudio del pasado de las instituciones para así desvelar no sólo el imaginario social detrás de ellas, sino también el conjunto de representaciones sociales que operacionalizan tal imaginario. Asimismo dicho conocimiento teórico práctico ha de servir como elemento integrador de los diferentes campos relacionados con el quehacer museológico (la documentación, la administración de colecciones, la conservación...)” (Ibidem, p.p. 54-55).*

La museología crítica como enfoque teórico ha de promover un análisis holístico del quehacer museológico entendido como trabajo interdisciplinario y que se refiere a la conceptualización de la museología bajo un enfoque integral, multi e interdisciplinario donde las funciones museológicas son productos e insumos de otras, por lo tanto, se necesita de un enfoque integral en el desarrollo de todas y cada una de sus funciones. “Este enfoque pretende dar una visión donde el museo no debe trabajar en departamentos individualizados y separados, sino sobre la base de sus funciones, con una integración horizontal, donde participen en el tema de decisiones los profesionales de las distintas áreas” (Navarro y Tsagaraki, 2010, p.p.55-56). El trabajo interdisciplinario permitiría sortear las problemáticas en el aspecto estructural y promovería la participación de todas las áreas del museo, se enriquecerían y fortalecerían los quehaceres como la documentación de colecciones, este trabajo interdisciplinario “privilegia la relación con otras ciencias humanas y sociales” como sucede en la sociomuseología. Moutinho (2000) citado por Rechená (2012, p. 95).

Asimismo, la reflexión sobre el trabajo museístico, incluyendo sus discursos y exposiciones, cobra gran importancia, pues “[el segundo lugar donde se puede rastrear] el pensamiento crítico en los museos [es en] la incidencia de la autorreflexión en los discursos museísticos, donde lo que se expone es el museo mismo y sus indecisiones, haciendo consciente al público de que las cosas podrían haberse mostrado de manera diferente.” (Lorente, 2014, p. 114). Sobre la documentación, “muchos museos están documentando, a través de fotos y vitrinas antiguas o mediante reconstrucciones de sus exposiciones históricas, lo mucho que ha



cambiado la manera de exhibir sus colecciones a lo largo de la historia de la respectiva institución” (Ibidem).

En el presente trabajo no planteo la realización de una exposición que muestre los cambios en los discursos museográficos en el MNCM, pero sería excelente que el sistema de documentación que se implemente observara este devenir y diera voz a los grupos de diversas partes del mundo,<sup>16</sup> cuyos objetos se encuentran exhibidos en el museo, para expresarse y decir quiénes y cómo son. Un punto importante que toma en cuenta la museología crítica es “la reclamación de empoderamiento de la comunidad” y la participación por medio de las redes sociales; “sería estupendo que los museos usen esos recursos no sólo como consumidores virtuales, sino también como generadores activos de interpretaciones y sugerencias” (Ibidem, p. 118). Para el caso del MNCM, el primer paso a dar en esta dirección sería abrirse a la comunicación virtual, primero, con un sistema de documentación que capture la información de la historia de los objetos en los espacios del museo, para posteriormente tener una base de datos de colecciones en línea.<sup>17</sup>

Al respecto, es fundamental que los museos reflexionen sobre la forma de conservar administrar y difundir su información, aprovechar las herramientas que provee la tecnología, como las redes sociales y las bases de datos digitales por mencionar algunas. Todo ello permitirá agilizar el uso de la información, facilitará las tareas, y ampliará la comunicación con los visitantes y con los académicos que quieran conocer e investigar sus colecciones, en pocas palabras lo hará más accesible tanto para los trabajadores como para los visitantes, además de otorgarles nuevas experiencias.

---

<sup>16</sup>Puesto que estamos ante un museo que muestra la diversidad humana.

<sup>17</sup>Cabe recordar que el MNCM es sólo una parte de la red nacional de museos, por lo que convendría en tal caso que fuera el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien diera el paso a la comunicación virtual, que promoviera la elaboración y digitalización de fichas de catálogo de todos los acervos que tiene bajo su responsabilidad y que digitalizara la información que contiene su archivo histórico.



## CAPÍTULO 2

### EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO

#### 2.1 Antecedentes del Museo Nacional de las Culturas del Mundo (MNCM)

El MNCM forma parte de los cinco museos nacionales de México,<sup>18</sup> ubicado en la Antigua Casa de Moneda; está enfocado en presentar la diversidad cultural de los grupos humanos en el pasado y presente, mediante colecciones arqueológicas, etnográficas, históricas y artísticas de diversos grupos del mundo. En este capítulo abordaré los aspectos más relevantes de la historia de este Museo, su surgimiento, organización y funcionamiento, a través del tiempo y en la actualidad, ello con objeto primero de dar a conocer el contexto en que se desarrolla esta investigación, y segundo, analizar, a la luz de los conceptos arriba explicados, posibles mejoras en la operación del Museo y en sus prácticas de documentación.

Ubicado en pleno Centro de la Ciudad de México, es decir en el “asiento tradicional del poder en México” (Ruiz, 2016, p. 46), la Calle de Moneda fue testigo del desarrollo y el cambio de la ciudad; siendo la primera calle en poblarse tras la victoria de Hernán Cortés, posteriormente se convirtió en la ruta turística cultural, universitaria y bohemia representada por las cantinas de su entorno, los inmuebles educativos y culturales que rodeaban el Palacio Nacional.

En la última década del siglo XIX, los edificios de la Universidad Nacional que conformaban el barrio universitario<sup>19</sup> y que estaban localizados dentro del antiguo casco de la ciudad y su periferia eran: la Escuela de Altos Estudios y la Rectoría de la Universidad ambos ubicados en el edificio que está en la esquina del actual callejón de Lic. Primo de Verdad y la Calle de Guatemala; la Escuela Nacional Preparatoria que ocupaba el edificio de San Ildefonso; la Escuela Nacional de Medicina que se encontraba en la Plaza de Santo Domingo; la Escuela Nacional de Jurisprudencia que ocupaba un edificio que se reacondicionó en una parte del Convento de Santa Catalina de Siena situado en la calle de San Ildefonso; la Escuela Nacional

---

<sup>18</sup>Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional del Virreinato, Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de las Intervenciones, Museo Nacional de las Culturas.

<sup>19</sup>Entre las calles que conformaban el barrio universitario en aquella época estaban: el actual callejón de Primo de Verdad y la calle de Guatemala, que es donde se asienta el actual Palacio de Autonomía; la calle de Moneda y la calle de Guatemala, donde se encuentra la actual Academia de San Carlos; la calle de Ildefonso, y la calle de Tacuba donde se ubica el actual Palacio de Minería; finalmente la actual calle de Brasil donde se ubica la Plaza de Santo Domingo.



de Ingenieros alojada en el Palacio de Minería; y la Escuela Nacional de Bellas Artes ubicado en la Antigua Academia de San Carlos (Boils, 2014). Fue esta comunidad estudiantil parte del paisaje social urbano durante varias décadas, y la que llenaba los cafés, restaurantes, librerías, imprentas, sastrerías, carpas, teatros y las emergentes salas de cine en el antiguo Barrio Universitario (Ibidem).

El inmueble ubicado en la calle de Moneda #13 tuvo varios usos a lo largo de la historia entre los cuales se puede decir que fue la Casa Negra de Moctezuma, después Casa de Moneda o Ceca (1734), donde se fabricaban las monedas de uso corriente. Desde 1848 el inmueble que había ocupado la Casa de Moneda fue un cuartel, Ministerio de Hacienda, Suprema Corte de Justicia de la Nación, bodega bibliotecaria y archivo histórico. En 1865 el emperador Maximiliano decretó que el Museo Público de Historia Natural y Arqueología se ubicaría en la calle de Moneda.

A partir de 1906 se impartieron en el Museo clases de antropología física, etnología y lenguas indígenas. En 1910, este espacio fue sede de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, asesorada por los antropólogos Franz Boas y Eduard Seler, y como parte de los festejos por el Centenario de la Independencia fue abierto como Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En 1931, la casa de Moneda fue declarada monumento nacional, y desde 1966 se le conoce como Museo Nacional de las Culturas, un museo de antropología internacional dedicado a la exhibición de objetos de culturas pretéritas y presentes alrededor del mundo (Ruiz, 2016, p. 47).

El MNCM es heredero no sólo de uno de los inmuebles más importantes de la ciudad, sino también de una tradición científica abocada a preservar investigar, difundir y divulgar las ciencias humanas y naturales. La institución museística que le antecedió fue el “Museo Nacional de México”, el cual tuvo varios cambios y nombres a lo largo de la historia, sin embargo, nunca dejó de ser una institución pública en defensa del nacionalismo y de la unidad social.



El Museo Nacional fue la institución que con grandes esfuerzos vería consolidarse a la etnología mexicana que surgió en el siglo XVI con las crónicas militares y religiosas producidas durante tiempos virreinales, y que posteriormente se enriquecería durante los siglos XVIII y XIX, “con los trabajos de los exploradores y estudiosos mexicanos dedicados a viajar por el país dispuestos a responder las interrogantes sobre las poblaciones nativas pasadas y presentes” (Cárdenas, 2017, p. 84).

La trayectoria del Museo Nacional estuvo directamente condicionada por las circunstancias políticas y económicas del país. Luisa Fernanda Rico (2004, p.190) reconoce tres etapas en el desarrollo de esta institución. La etapa de formación, que abarcó de la primera República en 1825 hasta el Segundo Imperio en 1867, esta se distinguió por una débil estructura organizativa del museo, así como una incipiente concentración de colecciones. La labor más importante fueron los estudios históricos sobre los tiempos precolombinos, dejando a las actividades museísticas en un campo secundario. El Museo Nacional Mexicano se fundó en 1825, durante el gobierno de Guadalupe Victoria, y estuvo ubicado en la Nacional y Pontificia Universidad de México; contaba con las secciones de Antigüedades,<sup>20</sup> Historia e Historia Natural, con este museo “se daban los primeros pasos para generar conocimiento científico y humanístico que buscaba la sociedad mexicana en busca de su identidad” (Vega, 2016, p.15).

Como se puede observar en la primera organización del museo, sus primeras colecciones fueron primordialmente arqueológicas, históricas y naturales, aunque posiblemente desde sus orígenes contaba ya con piezas etnográficas, puesto que el reglamento de 1826 deja entrever de manera muy general, la intención de reunir objetos que den a conocer la población primitiva del país, así como ejemplares “según el gusto y uso de los indígenas” (Rico, 2004, p. 167). Sin embargo, estas serían reconocidas hasta el término del siglo XIX “cuando los programas de incorporación llevaron a los etnólogos a ocuparse del rescate y resguardo de la cultura material de los grupos étnicos del país” (Cárdenas, 2017, p. 91).

---

<sup>20</sup>Cabe aclarar que el Museo Nacional tenía la idea de proteger las denominadas “antigüedades mexicanas” entre ellos se encontraban los manuscritos de Lorenzo Boturini, y otros textos de la antigüedad, así como las piedras que fueron halladas en la Plaza Mayor en el año 1790. Para 1882 se elaboraría un catálogo de colecciones históricas y arqueológicas que señalaba la existencia de 47 monumentos, ubicados en el patio del después llamado Museo Público de Historia Natural Arqueología e Historia ubicado en la calle de Moneda #13, y no sería, sino hasta 1884 que se construiría la denominada “Galería de Monolitos” donde se colocaría la mayoría de las piedras monumentos arqueológicos que antes se encontraban en los patios, (...) sin embargo la colección siguió creciendo y nuevas piezas fueron ocupando las áreas libres de los patios del inmueble, por ejemplo, las estelas traídas de Monte Albán por el arqueólogo Leopoldo Batres (López, 2015-2016, p. 21).



Es importante destacar que durante la etapa de formación del museo sólo se dedicaron a concentrar los objetos recolectados en exploraciones, pero aún no se concretaban las estrategias de adquisición ni lineamientos sobre los cuales realizar un discurso museográfico. En la colección se registraban antigüedades y piezas provenientes de la Alta y la Baja California, Tlaxcala, Tepeaca, Oaxaca, la Isla de los Sacrificios y los alrededores de la Ciudad de México. Por su parte, el área de Historia Natural<sup>21</sup> contaba con ejemplares de mineralogía, ornitología y conchas que ya habían sido clasificadas por el naturalista Miguel Bustamante (Rico, 2004, p. 196).

Con la entrada de Maximiliano de Habsburgo al poder en 1864, el museo se consolidó como una institución cultural y se le otorgó su propio espacio, gracias al cual pudo desarrollar sus actividades con autonomía. Al convertirse en una institución pública, el museo otorgaba respeto hacia los objetos y figuras del pasado mexicano, dejando entrever que éstos y todo lo que había en él, le pertenecían a México y, por lo tanto, debían estar disponibles para cualquier persona. Otro aspecto importante del renacimiento de esta institución fue el hecho de que se sustituía la idea de antigüedades por el concepto moderno de arqueología, dando así el reconocimiento a dicha disciplina, y por lo tanto al estudio científico de las piezas.

El “Museo Público de Historia Natural Arqueología e Historia”, fue inaugurado en 1866 por el emperador Maximiliano y fue ubicado en la Calle de Moneda #13. El museo se conformó con las colecciones del antiguo Museo Nacional de México, pero ahora “formó parte de un proyecto educativo y científico que ponía de manifiesto la interdisciplina practicada por la élite decimonónica toda vez que las riquezas arqueológicas, etnográficas y naturales se exhibieron en un recinto nacional y público por primera vez abierto a todos los visitantes” (Morelos L. y Espinoza L., 2016, p. 2). El museo estaba dividido en tres departamentos: el de Historia Natural, que reunía las colecciones zoológicas, botánicas, y mineralógicas nacionales y extranjeras; el Departamento de Arqueología e Historia que reunía las pinturas, pequeños monumentos y demás datos relativos a las ciencias, ya fueran nacionales o extranjeros; y la

---

<sup>21</sup>Vale la pena decir que las colecciones de Historia Natural se vieron enriquecidas con los intercambios que el museo realizó con algunos viajeros europeos y norteamericanos que buscaban el acopio de especies vegetales, zoológicas y minerales que dieran pie al conocimiento racional de la naturaleza local, regional, nacional y mundial” Azuela (2012) citado por Vega, (2016, p.15).



Biblioteca<sup>22</sup> que reunía los libros que fueron de la Universidad y los que pertenecieron a los extintos conventos, así como los que se compraron en ese tiempo. El objetivo de Maximiliano “era construir una patria con reconocimiento mundial, no solo por la protección y el estudio de especímenes y objetos de origen nacional<sup>23</sup>, sino también de otros venidos del extranjero” (Hellion, 2015-2016, p. 8).

La segunda etapa del desarrollo del museo, según Rico (2004, p.190), es la de fortalecimiento, que va desde el triunfo de la República en 1867 hasta la caída del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada en 1876. En esta etapa, el Museo Nacional formó parte del plan educativo iniciado por la Administración juarista, dándose a conocer en el ámbito nacional y en el extranjero como un centro de Investigación especializado y como repositorio de los acervos más importantes del país.

Tras la caída del Segundo Imperio y una vez superadas las discordias internas, comenzó la reconstrucción del país bajo principios liberales. Durante la administración juarista, el museo “dependió del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública como un establecimiento en apoyo a la enseñanza” (Ibidem, p. 207), y para 1867 fue denominado Museo Nacional, nombre que conservó hasta su expansión y reestructuración.

Durante el mandato juarista, se separaron las colecciones de arqueología de las de historia, y se comenzó una adquisición metódica de estas últimas, principalmente de aquellas piezas que tuvieran que ver con los héroes de Independencia y con Maximiliano, pues se pretendía mostrar que “el país había alcanzado su autonomía definitiva y que estaba en proceso de consolidación”. (Ibidem, p. 212)

---

<sup>22</sup> Para el museo los libros constituían un acervo fundamental de dicha institución.

<sup>23</sup> Maximiliano tenía la intención de recolectar objetos de los grupos actuales en el Museo Yucateco, creado en 1866, sin embargo, este no prosperó debido a que la institución necesitó varios años para organizarse y funcionar debidamente (Rico, 2004, p. 167)

Es importante resaltar que el régimen del emperador desplegó una actividad de simpatía hacia los pueblos indios, expresada en diferentes decretos que restituían los derechos perdidos bajo los regímenes liberales, además de encargar a Francisco Pimentel autor del *Cuadro comparativo de las lenguas indígenas de México*, publicado en 1862, la investigación de los pueblos indios de su tiempo.

Por otra parte existieron otros trabajos etnográficos importantes en ese tiempo, entre ellos el de Manuel Orozco y Berra *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México* publicado en 1864, investigación que conjuga los datos de la lingüística, de la historia y de la demografía para ofrecer una visión de conjunto de los pueblos indios, sin embargo, se trataba de un trabajo de biblioteca y no había una actitud de simpatía y compromiso social hacia los pueblos indios. Finalmente se encuentran los guiones para la recolección de datos etnográficos y antropológicos uno de ellos fue realizado por la Société d'Anthropologie de Paris, que fue uno de los más importantes y antiguos instrumentos para la recolección de datos (Medina, 2000, p. 39-40).



Otro aspecto que destaca en esta época es la confirmación del museo como “centro de investigación” donde se preocupaban por reunir, ordenar, conocer y mostrar lo más representativo de los recursos naturales, y donde las colecciones de arte mostraban los pasajes y leyendas del México antiguo, así como a la época de la conquista. Finalmente, cabe mencionar que, aunque "se pretendió estimular su función educativa” con la organización de actividades especiales, ésta se desarrolló lentamente” (Ibidem, p. 212).

La última etapa de desarrollo que explica Luisa Fernanda Rico (2004) fue la etapa de modernización, la cual corrió paralela al gobierno de Porfirio Díaz y fue una etapa donde el museo se convirtió en una dependencia indispensable para el Estado y “se perfiló como un establecimiento de investigación y de difusión de la historia oficial del país y como núcleo de los estudios sociales sobre los temas mexicanos” (p. 190). El museo “sirvió de vitrina de la política arqueológica del porfiriato y como núcleo generador de la construcción histórica de la nación; fue sede de importantes reuniones culturales a nivel internacional y albergue de las nuevas ideas en materia académica y patrimonial”. (Ibidem)

“Al iniciar el gobierno de Porfirio Díaz en 1877 comenzó una nueva etapa para el país. Se dejaban atrás décadas incesantes de guerras y se sentaban las bases de un desarrollo económico constante” (Ibidem, p. 213); logró la reactivación de las actividades productivas, emprendió el proceso de industrialización del país, y amplió las vías de transporte lo que atrajo la inversión extranjera, además de modernizar y actualizar las instituciones del país

El proceso de modernización del país que impulsaba Díaz alcanzó, por supuesto, al Museo Nacional donde las colecciones e investigaciones se extenderían hacia los cuatro puntos cardinales. En primera instancia, se inició un programa de viajes de exploración que permitiría incrementar los acervos del museo, recabando piezas que se consideraran importantes para la exhibición. Se definió que no se dependería de las donaciones, compras o remisiones de objetos para adquirirlos aun cuando, en segunda instancia, el contacto con instituciones extranjeras sí permitió obtener intercambios de colecciones y reproducciones de objetos.



Durante el porfiriato, el museo se convirtió en el “escaparate y elemento de difusión del discurso histórico unificador del gobierno porfirista, tanto para los mexicanos como para los extranjeros” (López, 2015-2016, p.p. 24-25), sus acervos incrementaban con las investigaciones arqueológicas, con la demolición de edificios, así como con las donaciones, intercambios y compra de piezas. En esta época convergieron dos aspectos importantes para el desarrollo de la etnología en México, por una parte se encontraba el esfuerzo del gobierno porfirista por lograr la homogeneización de la sociedad nacional, implementando programas de incorporación del indio e impulsando, como resultado, la pérdida de manifestaciones culturales que, se pensaba, impedían el progreso de la nación; “El carácter heterogéneo de la población mexicana se contraponía a los ideales nacionalistas que pretendían modernizar al país” (Cárdenas, 2017, p. 87).

Por otra parte, se encontraba el avance de las disciplinas sociales, entre ellas la antropología y la etnología, que venían impulsadas con el movimiento humanista de la época. En México, el desarrollo de estas ciencias fue gracias a la presencia y colaboración en el museo de tres precursores de estas disciplinas a nivel internacional: Alles Hrdlicka,<sup>24</sup> Eduardo Seler<sup>25</sup> y Franz Boas,<sup>26</sup> quienes impartieron cátedras y enseñaron nuevas técnicas de trabajo a los antropólogos mexicanos, “dieron lugar a nuevas formas de trabajo y acabaron con los dogmas del determinismo cultural, al tiempo que respetaban la pluralidad y la historia de los diferentes pueblos” (Rico, 2004, p. 172).

A partir de ese momento, “el conocer y comprender los distintos elementos constitutivos de la nación de nuestra sociedad se convirtió en preocupación fundamental de los estudiosos de las disciplinas humanistas y se abrió la puerta a nuevas interpretaciones” (Ibidem) como la de Andrés Molina Enríquez y Nicolás León, quienes desarrollaron tesis en pro del mestizaje, y del

---

<sup>24</sup>Alles Hrdlicka (1859-1939). Antropólogo de origen checo, reconocido por su trabajo en antropología física, estuvo en contacto con Nicolás León encargado de la sección de Antropología Física del Museo, a quien aconsejó en cuanto al arreglo de cráneos, restos esqueléticos, fotografías y varios utensilios, a partir del cual se formuló un programa de exploración etno-antropológica aplicable a varios grupos, para analizar la constitución de varios grupos, para analizar su constitución física, costumbres representadas principalmente por la indumentaria, la alimentación y los usos civiles y domésticos. (Rico, 2004, p. 391).

<sup>25</sup>Eduardo Seler (1849-1922). Naturalista alemán; su interés por el estudio de las lenguas mayas lo convirtieron en un gran americanista, (...) colaboró en la primera década del siglo XX en el Museo Nacional, aprovechándose sus conocimientos para la ordenación de acervos y para que diera conferencias y cátedras a los estudiantes de la institución Contribuyó a la fundación y fue el primer director de la Escuela Internacional de Etnografía y Arqueología Americanas de la Ciudad de México (Ibidem, p. 392).

<sup>26</sup>Franz Boas (1858-1942). Antropólogo alemán que impulsó tanto los trabajos de campo como la clasificación de ejemplares del Museo Nacional, impartió conferencias y cursos en torno a la antropología general, estadística en materia de antropometría, métodos de estudio de las lenguas indias, biometría general, antropometría del crecimiento individual y lingüística. Su papel fue determinante en la introducción de métodos científicos en las ramas de la arqueología, lingüística y folklore, en la utilización del rigor metodológico, la objetividad y altos estándares de pruebas. (Ibidem, p.p.172, 392).



indigenista Manuel Gamio -alumno del Museo Nacional- “quien estudió y se preocupó por la situación de los grupos étnicos y desarrolló el indigenismo moderno” (Ibidem).

En este marco, los etnólogos realizaron las etnografías de los pueblos para su conocimiento y clasificación, pero también para conservar aquellos rasgos más destacados de estos grupos, puesto que pronto serían incorporados a la modernidad. De esta manera, “surgió una consciencia colectiva entre los círculos académicos relacionada con el registro, colección y conservación del “arte indígena” y de las expresiones que, procedentes del glorioso pasado mexicano, ayudarían a que la nación mexicana tuviese una identidad definida” (Cárdenas, 2017, p. 90).

En particular, Manuel Gamio desplegó un ambicioso programa de investigaciones, reflejo de la influencia del relativismo cultural de su maestro Franz Boas. Este programa abrió una primera etapa de la etnografía de México y defiende la necesidad de conocer las condiciones sociales y culturales en las que vive la población para proponer soluciones posibles a la “fragmentación social, política y cultural que impide al país desarrollar cabalmente sus potencialidades” (Medina, 2000, p. 44). Para lograr la unidad nacional, estas investigaciones se caracterizan por su compromiso social y cultural con las poblaciones que estudian, estableciendo las bases de la investigación-acción.<sup>27</sup>

En los años cuarenta cuando se configura la comunidad antropológica mexicana llegan dos corrientes en el campo de la etnografía:

*“la culturalista de raíz boasiana, que introduce la noción de relativismo y otorga mayor significación cultural a las especificidades lingüísticas, con lo que transforma las concepciones sobre el supuesto atraso de los pueblos indios y se plantean las diferencias en términos culturales. Persiste, sin embargo, la idea de que los pueblos indios contemporáneos poseen supervivencias de las antiguas civilizaciones mesoamericanas, lo que lleva a un cotejo un tanto mecánico entre el dato etnográfico, el etnohistórico y el arqueológico principalmente en el campo de las manifestaciones religiosas.*

---

<sup>27</sup>Caracterizadas por llevar a cabo programas de acción social para el beneficio de la población regional, al tiempo que se elaboran trabajos de diversas disciplinas científicas dentro del proyecto.



*Otra corriente que incide notablemente en la etnografía es la funcionalista, “la cual introduce la rigurosa metodología del trabajo de campo,<sup>28</sup> desarrollada por la escuela británica, particularmente por Malinowski<sup>29</sup>, así como también la noción de estructura social. Otra aportación metodológica fundamental de carácter sociológico es el concepto de comunidad, desarrollado y aplicado por Robert Redfield en sus estudios entre los pueblos indios de raíz mesoamericana. Con estos dos instrumentos metodológicos comienzan a definirse temas de especialización teórica, como son el del parentesco, la economía, la organización social y la estructura política-religiosa” (Ibidem, p.p. 88-89).*

Sin embargo, el mayor avance en las investigaciones etnográficas se llevaría a cabo hasta los años sesenta con el proyecto para la construcción del Museo Nacional de Antropología, en el cual se abre un espacio a la cultura de los pueblos indios contemporáneos, si bien subordinado a la majestuosidad de las salas de arqueología.

*“Para elaborar las salas de los grupos étnicos de México, en 1963 se desplegó un ambicioso proyecto dirigido a crear las colecciones etnográficas y a elaborar los guiones museográficos para ser usados en cada sala; con una perspectiva de monografía etnográfica, y haciendo énfasis en la especificidad de las culturas indias sin referencia al contexto interétnico, y con un tono de rescate y exaltación a las manifestaciones culturales más vistosas” (Ibidem, p. 61).*

Al respecto de la organización y ordenamiento de las colecciones arqueológicas y de historia natural del museo, éstas se encontraban distribuidas con una perspectiva positivista, que privilegiaba el ordenamiento y clasificación de los objetos por sus características físicas, y sólo

---

<sup>28</sup>Medina comenta que parte de las contribuciones del funcionalismo a la etnografía es el “uso de un diario de campo; el manejo de guías de observación en las que se establece una primera estructura temática; y finalmente el presentar los resultados de la etnografía en textos protocolizados como las monografías etnográficas”. (Medina:2000, p. 308)

<sup>29</sup>Bronisław Malinowski (1884-1942) antropólogo polaco, fundador de la antropología funcionalista basada en la idea de que cada uno de los componentes e instituciones sociales se relacionan entre sí dentro de un sistema en el que cada uno tiene una función. Confió a la antropología un método de trabajo, cuya plasmación se halla, precisamente, en Los argonautas del Pacífico Occidental, hasta el extremo de que hoy forma parte de la esencia de la antropología. El trabajo de campo, sustentado en la observación participante, es el punto de partida del conocimiento antropológico. También puso de manifiesto la tarea del etnógrafo que conoce la técnica del trabajo de campo: hallar la forma en la que se enlazan los hechos etnográficos para descubrir la coherencia de estos en el contexto de una cultura determinada. Revisado en <https://ocw.unican.es/mod/page/view.php?id=879> Última consulta: 25/Julio/2020.



se ofrecía una escueta información al visitante. Esto, como sabemos, cambiaría debido a la influencia de las ideas humanistas por venir.

Regresando a las colecciones etnográficas, es necesario resaltar que, en primera instancia, fueron menospreciadas por tratarse de objetos de uso cotidiano (metates, rebozos y otros textiles). No obstante, “las condiciones políticas y los programas de incorporación llevaron a los etnólogos a plantear proyectos de investigación dirigidos a la recuperación y salvamento de objetos representativos de los diferentes grupos étnicos en el país”<sup>30</sup> (Cárdenas, 2017, p. 90).

Así, la primera clasificación<sup>31</sup> de estos objetos surgió en 1904 cuando Nicolás León y Andrés Molina Enríquez

*“establecieron con sus estudiantes una clasificación de estos objetos según una división geográfica de la República en nueve zonas: Región interior norte, región central, región litoral nororiental, región litoral sudoccidental, región ístmica, región peninsular de Baja California y región peninsular de Yucatán. Cada región estaba subdividida por pueblos con rasgos parecidos” (Ibidem, p. 96).*

Las colecciones etnográficas estarían concentradas en el Departamento de Etnografía colonial y contemporánea y Etnografía aborígen, en el primero se encontraba la sección de arte industrial retrospectivo que incluía las piezas manufacturadas con técnicas tradicionales indígenas; y en el segundo departamento se encontraban clasificadas por grupos raciales, colecciones de trastos, utensilios, prendas de indumentaria, pertrechos de guerra, pinturas y fotografías de tipos indígenas y mapas etnográficos<sup>32</sup> (Ibidem, 96-97).

Así, durante los últimos años del mandato de Porfirio Díaz, el museo se convirtió en una “institución museística sólida”, el crecimiento de los acervos y las colecciones fue tal que las

---

<sup>30</sup>El paradigma evolucionista “se constituye en la documentación de la diversidad humana para ubicarla en una secuencia que se supone, expresa el desenvolvimiento cultural que conduce a la civilización, por lo que la etnografía de aquella época era una forma de documentar la cultura india en proceso de desaparición” (Medina, 2000, p. 87).

<sup>31</sup>Cabe destacar que el primer intento por clasificar las colecciones antropológicas y etnográficas fue de Jesús Sánchez director del museo en 1888, sin embargo, explica Luisa Fernanda Rico (2004, p. 167) que esto no se logró debido al desconocimiento de las piezas y a la falta de libros especializados, lo único que se pudo lograr para aquella época fue la separación de piezas, sobre todo de los ejemplares óseos, que en su mayoría se ubicaron en la sección de Historia Natural.

<sup>32</sup>Como se ha mencionado anteriormente el “antiguo Museo Nacional era exclusivamente arqueológico, desde que se fundó, a principios del siglo XIX; y cuando mucho hubo, ya en los años cincuenta, una pequeña sala instalada junto a la parte del Templo Mayor, que se veía en la esquina de las calles de Seminario y Guatemala con algunos objetos y una modesta museografía”. (Medina; 2000, p. 61).



instalaciones, resultaban insuficientes, debido a ello, en 1909 se trasladó la sección de ciencias naturales a un local distinto<sup>33</sup>. “De esta forma el antiguo museo se convirtió en Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnología” (Blanco, 2015-2016, p. 29)

Sin embargo, la insuficiencia de espacio continuaba como un problema y durante el gobierno posrevolucionario del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) se ordenó una nueva modificación al recinto: “dejar en Moneda #13 la parte de arqueología y etnografía y trasladar la parte de la historia a su nueva morada: el antiguo alcázar del cerro de Chapultepec y sus edificios anexos, los cuales serían convertidos en el Museo Nacional de Historia” (Ibidem). Estas acciones se dieron a partir de la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939, “institución a la que se le encomendó la preservación, el estudio, y la difusión del patrimonio arqueológico, histórico y antropológico del país y del cual dependería el museo en cuestión” (Ibidem)

Para 1957 la condición del Museo Nacional era “deplorable”, pues “sus últimas remodelaciones internas no lograron ser integrales”. (Garduño, 2015-2016, p. 45) El arqueólogo Luis Aveyra su director en ese entonces presentó cuatro argumentos por los cuales se debería construir un edificio *ad hoc* para el museo, estos fueron:

- 1) *Inseguridad, dado el mal estado de los pisos, techos, instalaciones eléctricas y sanitarias, así como deficiencias crónicas de los sistemas de alarmas contra incendios y robo.*
- 2) *La insuficiencia espacial por el crecimiento incesante de los acervos y la imposibilidad de ampliar el espacio expositivo, lo que provocó hacinamiento, una enorme cantidad de las piezas en bodegas de manera permanente y la carencia de salones de conferencias y proyecciones, restaurante etc.*
- 3) *Una pésima distribución interna por tratarse de una edificación construida para fines no museales, con lo que el discurso visual se interrumpía por pasillos y recovecos que dificultaban la circulación eficiente de los visitantes.*

---

<sup>33</sup>La decisión de traspasar las colecciones de Historia Natural al Pabellón del Chopo, se debió a la remodelación del Museo Nacional, con motivo del Primer Centenario de la Independencia, pues se pretendía que éste fuera el “centro reconstructor del pasado y sede de los estudios sociales”, por lo que dichas colecciones no estaban contempladas. (Rico, 2004, p.188).



4) *Una localización geográfica complicada, ya que la zona era de difícil acceso a causa del intenso tráfico y la falta de estacionamiento propio (ibidem, p. 47).*

Cabe aclarar que desde la fundación del Museo Nacional en 1825 se pensaba erigir el museo en otro espacio, en primera instancia se pensó remodelar un palacio novohispano, posteriormente en el régimen de Porfirio Díaz se pretendía construir un inmueble exprofeso para la institución, pero el proyecto no prosperó; años más tarde los intelectuales culturales continuaban demandando una nueva sede.

Los últimos tres proyectos fueron: el proyecto del director en turno Eduardo Nájera en 1943-1944, quien pretendía ubicarlo en un terreno de la Ciudadela; otro proyecto encabezado por Daniel Rubín de la Borbolla quien, en compañía de Miguel Covarrubias, viajó a Estados Unidos para recolectar conceptos y metodologías; un tercer proyecto fue en 1957, este último fue antecesor directo del proyecto que se llevó a cabo en 1959-1964 y que dio por resultado el Museo Nacional de Antropología (Ibidem).

Finalmente, con el “Programa general de museos para México” que presentó Daniel Rubín de la Borbolla en 1959, se diseñó e instrumentó la reforma museal que dio como resultado el sistema de museos nacionales apegado a la evolución del país; de esta forma el Museo Nacional de Antropología estaba encargado de presentar la época precortesiana; el Museo Nacional del Virreinato exhibiría la época colonial; el Museo Nacional de Historia mostraría la cultura de la época de la Independencia hasta la Revolución, pero faltaba una institución que permitiera “comparar la cultura mexicana con la de otros países, para situarla en su dimensión universal” (García y Mejía, 1988, p. 576).

Para superar esa deficiencia, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, quien estaba al frente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), pensó en el palacio colonial de la calle de Moneda #13, para instalar un museo dedicado a la antropología internacional.

*Éste “debía contar con una sala de introducción, que insertara a las culturas mexicanas del pasado y del presente, dentro del marco de la civilización mundial, pero también debía*



*impartir al visitante como se obtiene el conocimiento de las culturas del pasado y del presente por medio de las ciencias antropológicas” (Ibidem, p. 577).*

No obstante, las condiciones en que se instaló el Museo de las Culturas no eran muy favorables, pues

*“el instituto no podía abiertamente apoyar el proyecto,<sup>34</sup> se carecía de los recursos económicos más elementales, aún para el simple arreglo del local, que con vista al cambio no había recibido mantenimiento, amenazaba derrumbe y se había deteriorado más al extraerse los grandes monolitos prehispánicos; sólo se contaba con una reducida planta de antiguos servidores del museo, que no habían sido escogidos para pasar al nuevo edificio.*

*Todo ello quedaba compensado por el entusiasmo que existía entre los mismos funcionarios del Instituto y en el cuerpo de antropólogos, al que se sumaba el mundo intelectual de México interesado en mantener la tradición cultural del edificio y en el proyecto de un museo de antropología internacional, que también recibió gran acogida de las embajadas de los países acreditados en México. Los responsables del proyecto propusieron un plan realista, que se apoyaba en lo existente y elaboraron un guion completo, sobre la base de los materiales disponibles o que podían obtenerse con seguridad y a corto plazo; lo importante era establecer el museo, que después podría enriquecerse y reorganizarse” (Ibidem: 579).*

En 1965 surge el Museo Nacional de las Culturas (MNC) a partir de colecciones del antiguo Museo de Antropología, obsequios, compras, canjes con museos internacionales, donaciones realizadas por instituciones y coleccionistas privados. El museo quedó conformado por colecciones de arte, arqueológicas, históricas, y etnográficas, estas últimas organizadas y clasificadas de acuerdo con el Área Cultural,<sup>35</sup> como es el caso de la actual colección denominada “Norteamérica” (INAH, 1967).

---

<sup>34</sup>El Ministro de Educación Pública, Jaime Torres Bodet para obtener el apoyo de la Secretaría de Hacienda, en la construcción de las instalaciones del Museo de Antropología en el Bosque de Chapultepec, se comprometió a cederle el edificio de Moneda #13, sin embargo, el doctor Dávalos no estaba dispuesto a cumplir esos arreglos, él tenía planeado continuar con la tradición cultural del edificio, por lo que solicitó apoyo de algunos antropólogos para colocar las colecciones extranjeras que no se habían utilizado en el montaje del Museo Nacional de Antropología. De esta manera, “cuando recibieron la visita de Justo Sierra III, entonces oficial de la Secretaría de Hacienda, para conocer la fecha en que se podía disponer del edificio para las oficinas, le indicaron que ocupar ese edificio implicaría deshacer un museo y le mostraron las salas recién hechas” (Falcón, 2015, p. 18)

<sup>35</sup>Este concepto, explica Alfredo Jiménez (2006, p. 77) se aplicó al principio del siglo XX para distribuir en salas el material etnográfico perteneciente a los indios de América del Norte, y es entendido como el espacio habitado por sociedades que comparten básicamente una misma cultura y, en conjunto, se distinguen de otras sociedades o grupos que, a su vez pertenecen a otra área. El concepto de área cultural es un instrumento útil para la clasificación descripción y comparación de grupos humanos que habitan grandes espacios. Elementos o rasgos principales que definen un área cultural son el tipo de economía, la organización social y las creencias, aunque lo más evidente son los objetos materiales, especialmente lo que se entiende por arte primitivo. No siempre, y nunca de manera exacta, los límites de un área cultural son las fronteras lingüísticas.



## 2.2 Historia del Museo Nacional de las Culturas del Mundo

Si bien los profesionales que fundaron el museo se habían propuesto darle “al mexicano la oportunidad de ver y saber cómo son los hombres de todo el mundo y como han sido en todas las épocas” Olivé (s.f.) citado por Vázquez (2015, p.2), también se preocuparon por “conservar la tradición cultural del monumento que lo alberga” (Ibidem) afirma uno de sus directores, Julio César Olivé.

A pesar de que el museo nació sin un guion formal, los antropólogos encargados se adecuaron a los materiales culturales existentes para planear las salas y las cédulas, además de contar con un presupuesto muy bajo, también estaba el inconveniente de no existir un precedente de un museo internacional, por lo cual los antropólogos se dieron a la tarea de investigar las culturas extranjeras y la manera de difundirlas. Y, por si fuera poco, aún se luchaba por conservar el edificio para su uso cultural, el cual estaba en plena reconstrucción.<sup>36</sup>

El museo se inauguró el 4 de diciembre de 1965 con “doce salas permanentes, una de exposiciones temporales, galerías para exposiciones artísticas, laboratorio destinado a la restauración, talleres de museografía, biblioteca y expendio de publicaciones” (García y Mejía 1988, p. 581).

Las salas eran las siguientes: Presentación, la cual daba una síntesis del contenido del museo; Etnografía de Indonesia; Etnografía de Filipinas y Grupos Negrito; Oceanía; Japón; Los Ainus; África, Los Lapones; Etnografía de Centro y Sudamérica; Resumen de Mesoamérica, Etnografía de Norteamérica, Indigenismo Americano; la exposición temporal “Textiles de la India”.<sup>37</sup>

En un principio subsistían dependencias del Museo Nacional de Antropología y oficinas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) dentro del museo. Por otra parte, el museo

---

<sup>36</sup>Cabe aclarar que “durante la instalación del Museo se fue restaurando el Palacio de Moneda #13, al que se le consolidó y se le devolvieron sus características coloniales” (García y Mejía, 1988, p. 579).

<sup>37</sup>En 1968 se montó una sala denominada “Museo Imaginario”, ideada por el Secretario de Educación Pública, Agustín Yáñez, siguiendo las ideas del museólogo, filósofo y funcionario ex miliciano francés André Malraux. La sala trataba de reunir “las obras inmortales del arte de todo el tiempo”, valiéndose de varias piezas, fotografías, pero sobre todo de reproducciones, algo que para aquel tiempo estaba en duda, debido a al tema de la autenticidad de las piezas.



estaba organizado administrativamente de la siguiente manera: Julio César Olivé Negrete fungía como director, Beatriz Barba de Piña Chan fue designada subdirectora.

La planta de investigadores estaba integrada por Barbro Dahlgren curadora de etnología, Jorge Canseco curador de arqueología, Yolotl González y Francisco González Rul.<sup>38</sup>. Posteriormente se integrarían otros antropólogos para hacerse cargo del estudio científico de las colecciones y responsabilizarse de las exposiciones entre ellos se puede mencionar a: Agripina García Díaz, Carmen Aguilera, Julieta Gil Elorduy, Erzia Aldir González Morelos, Celia Islas Sánchez, Irene Jiménez Zubillaga, Bárbara Meyer, María Elena Morales, María Teresa Sepúlveda, Perla Valle de Revueltas, y Constanza Vega.

Debido a que no contaban con el personal suficiente, los mismos antropólogos colaboraron en las labores de museografía hasta que se inauguró el Departamento de Museografía a cargo de Jorge Agostoni quien posteriormente fue sustituido por Yani González de Herremann y años después, por Jorge Tillet. Por su parte, el personal de antiguos servidores del Museo Nacional, que permaneció en el edificio, trabajó con mucho esfuerzo y algunos se convirtieron en los técnicos del Museo (García y Mejía 1988, p.582).

A pesar de que los fondos eran limitados, el Museo progresó rápidamente e incrementó sus colecciones y servicios, montó nuevas salas temporales, construyó su auditorio e instaló los talleres de cerámica y otras artesanías, comentan los autores. Para 1972 el museo contaba con veintitrés salas permanentes y había agotado sus espacios de exhibición, entre estas salas se encontraban: Sala de Presentación, Sala de Prehistoria General, Sala de Primeras Civilizaciones, Sala de Arqueología de América, Sala Resumen de Arte Clásico, Sala Historia Universal, Sala de China, Sala de Japón, Sala de Ainus, Sala de Oceanía, Sala de Indonesia, Sala de África, Sala de la Unión de Repúblicas Soviéticas, Sala de Yugoslavia, Sala de Polonia, Sala de Rumania, Sala de Checoslovaquia, Sala de Etnografía de Sudamérica, Sala de Indigenismo Americano, Sala de Israel, y la Sala de los Lapones. (Ibidem, 591)

---

<sup>38</sup> Cabe mencionar que en sus inicios Julio César Olivé y Beatriz Barba fueron también parte del equipo de investigadores del Museo.



Sin embargo, debido a la introducción del drenaje profundo y las primeras obras del metro, se resintieron algunos edificios del Palacio Nacional incluyendo el museo, por lo que se llevaron a cabo obras de consolidación y reestructuración; aunada a la reestructuración física del edificio, se llevó a cabo la reestructuración científica de las salas, este proyecto incluía el levantamiento y/o reacomodo de salas, de acuerdo a las formas de economía de los grupos sociales, o bien por áreas culturales.

Como parte de la reestructuración física, se inició la construcción de los depósitos denominados “arqueología” y “etnografía”, y de cubículos para alojar a los investigadores, los cuales no se concluyeron en ese tiempo. “El museo estaba dedicado a la difusión de las culturas extranjeras y a la educación, sin descuidar la formación de sus investigadores y los programas educativos”. Gracias a la construcción del auditorio los programas de difusión adquirieron mayor auge. Por otra parte, la Asociación de Amigos formada en 1972 contribuyó al financiamiento de los ciclos de conferencias, las publicaciones, los talleres sabatinos y vacacionales (García y Mejía 1988, p.591).

Con el cambio de directivos en 1977, el Museo Nacional de las Culturas inició una etapa difícil hasta que, al siguiente año, Jorge Canseco<sup>39</sup> es designado director año e inauguró la Sala de Bulgaria. Para 1982 sería designada como directora María Engracia Vallejo y en 1984 se designaría a Manuel del Val Blanco, quien proyectó la reestructuración del museo.

Debido al sismo de septiembre de 1985 el museo quedó severamente dañado por lo que se cerraron varias salas algunas para reforzar el edificio y otras porque había que actualizar la museografía y los discursos curatoriales. Sin embargo, conservó sus tradicionales actividades de difusión entre ellos: los ciclos de conferencias, cine-club, talleres, seminarios y cursos artesanales, se continuaron los guiones básicos de reestructuración, se reimplantó la visita escolar. (Ibidem, 592-593)

Como se dijo anteriormente fue en la dirección de José del Val con quien se planteó una reestructuración integral, en la cual participaron investigadores como Javier Guerrero, Mechtli

---

<sup>39</sup> Cabe aclarar que el arqueólogo Jorge Canseco Vincourt fue director del museo a finales de los 60, principios de los 70



Rutsch, Héctor Tejeda, Irene Jiménez, y Julieta Gil, por mencionar algunos. Parte de los cambios que se contemplaba era la formación de “jóvenes investigadores en las labores curatoriales y de actividades de promoción cultural”, renovar la vinculación con la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), a partir de cursos dados en el museo, renovar el discurso museográfico evolucionista de buena parte de las salas y “tratar nuevos temas que fueran más allá de lo propuesto en los libros de texto” (Falcón, 2015, p.17).

Por su parte, la dirección de la etnóloga Julieta Gil

*“retomó varias propuestas del seminario de reestructuración realizado en 1985 y las armonizó con las crecientes presiones de una política cultural que cada vez dejaba más de lado la vinculación con la educación básica y media, a la vez que enfatizaba en las cualidades estéticas de las colecciones en detrimento del contexto histórico y su significado cultural en un sentido más amplio” (Ibidem, p. 18).*

Un común denominador de las exposiciones fue la participación de un equipo interdisciplinario en la elaboración y coordinación del proceso de montaje y difusión.<sup>40</sup> Entre las exposiciones que se llevaron a cabo en esa época fueron: “Garibaldi en el tiempo. Una mirada etnográfica sobre una colección arqueológica”, la cual se montó en 1996, con motivo del XII Festival del Centro Histórico; ésta tenía como tema el cambio histórico en el barrio y la transformación del concepto mismo de la modernidad.

También se mostró dentro del marco de este Festival la exposición “La cultura de caza-recolección hacia el tercer milenio”<sup>41</sup>, esta pretendía ser una reflexión en cuanto a la cultura y sus procesos de adaptación y cambio, también pretendía combatir algunos prejuicios respecto a esa forma de vida, pues se identificaba a los cazadores recolectores como “representantes de etapas ya superadas del pasado humano o como contemporáneos primitivos, con lo cual se subestiman sus rasgos” (Falcón, 2015, p.24). Estas exposiciones presentadas en el XII Festival del Centro Histórico fueron ejemplos de las nuevas formas de pensar y trabajar los guiones, así como el modo de tratar los mensajes a comunicar.

---

<sup>40</sup>En este equipo participaron: la antropóloga física Gloria Falcón, la antropóloga social Denisse Hellion Puga, la arqueóloga Socorro de la Vega Doria

<sup>41</sup>Esta exposición se montó en 1997, pero como se indica en el texto participó en el XII Festival del Centro Histórico.



En el mismo año se inauguró la exposición temporal “Antropología. Encuentro de miradas” en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), la cual formó parte de las exposiciones itinerantes del museo y fue producto del curso “Curaduría de exposiciones etnográficas”, que se impartía en la escuela. El **guion museográfico** corrió a cargo de los estudiantes quienes fueron preparados mediante lecturas y actividades en el museo. La exposición mostraba “algunos aspectos de las sociedades que estudian los antropólogos como símbolos de poder, medicina tradicional, mitología o rituales, pero también mostraba la visión que “los otros” tienen de los occidentales”. (Falcón; 2015, p. 23).

En el 2005 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) implementó el programa de planes de manejo para zonas arqueológicas y museos de atención prioritaria el cual incluyó doce zonas arqueológicas y diez museos, entre ellos el MNM, este programa le otorga a los museos y zonas arqueológicas una herramienta básica para gestionar y conservar sus espacios, además de definir políticas institucionales “para asegurar la protección, direccionar el desarrollo y gestionar bajo principios de racionalidad, sustentabilidad de su uso y aprovechamiento en corto, mediano y largo plazo”<sup>42</sup> (Valadez M. y Huitrón L. A., 2011, p. 51). Una de las acciones de este programa fue llevar a cabo un taller de elaboración de planes de manejo, lo aprendido en él, se concretó el plan de manejo del museo, el cual definiría su estructura organizacional.

Para finales del 2007 se inició un nuevo proceso de renovación del museo; se trataba de una reestructuración integral de este recinto, esta abarcaría aspectos materiales como los arquitectónicos o la museografía, además de una revisión del discurso museístico de las salas permanentes.

Al respecto de la reestructuración arquitectónica, el arquitecto Carlos Martínez Ortigoza (2011) encargado de la adecuación y operación de los espacios, comenta que “El objetivo central fue la salvaguarda del edificio patrimonial con una permanencia de 277 años como testimonio

---

<sup>42</sup>Cabe aclarar que los primeros proyectos de planes de manejo se llevaron a cabo en 1996 en las zonas arqueológicas de Sierra de San Francisco en Baja California Sur y Monte Albán en Oaxaca, posteriormente, bajo la tutela de la Dirección de Operaciones de Sitios (DOS), se elaboraron los planes de las zonas arqueológicas de Palenque en Chiapas (2000), Xochicalco en Morelos, Cacaxtla-Xochitécatl en Tlaxcala, Tlatelolco en el Distrito Federal, además del Museo de la Medicina Tradicional y Herbolaria en Morelos (2002) (Valadez M. y Huitrón L. A.; 2011, p.51).



histórico y 145 años como museo nacional” (p. 38). Gracias a los trabajos realizados durante cuatro etapas que abarcaron desde el 2007 al 2011 se logró reubicar los depósitos de colecciones del anexo poniente, ubicándolos en el anexo sur poniente, liberando así la sobrecarga de esa área y permitiendo un mejor ordenamiento de los acervos; la movilidad y traslado de las colecciones fue asegurado mediante la instalación de un montacargas-elevador ubicado en esta misma área.

Otras acciones llevadas a cabo fueron: el mantenimiento de los baños, las vigas de madera y la fachada interior; el cambio del sistema hidráulico, la impermeabilización del área de talleres, el retiro de mobiliario museográfico y de equipo obsoleto y fuera de servicio, así como las mejoras al área de investigación ubicada en un tercer piso. Por otra parte, se adecuaron nuevos espacios como la sala internacional de exposiciones, la cual cuenta con los sistemas que exigen las normas internacionales; se habilitó un espacio polivalente, el cual fue dividido en dos áreas por medio de un muro móvil acústico, una parte de este espacio fue designado a la mediateca, que cuenta con tecnologías interactivas, juegos y áreas de lectura; finalmente se adecuó la sala educativa, donde se llevan a cabo actividades lúdicas para asimilar la diversidad de prácticas culturales (Martínez, 2011, 38-41).

Parte de esta renovación integral del museo, como se comentó anteriormente fue la reestructuración de las salas. Para tal efecto se habían discutido múltiples propuestas; sin embargo, debido a que surgieron varios anacronismos,<sup>43</sup> ésta no se pudo comenzar sino hasta principios del 2011. El primer paso que se dio fue la reestructuración de las salas del mundo antiguo (Taber, 2015, p. 35).

Cabe señalar que en los inicios del museo no existía una sala dedicada a la cultura del antiguo Egipto ni a las culturas mediterráneas, ya que no se disponía con los materiales adecuados. En cambio, se tenía pensada a futuro una sala de Primeras Altas Culturas, que “presentara la etapa de la evolución de la cultura en la que se organizan los Primeros Estados y surgen las bases de la civilización en Mesopotamia, Egipto, Valle del Indo y China” Barba y Olivé (1967)

---

<sup>43</sup>Se refiere generalizaciones y errores en los conceptos que presentaba la pedagogía pragmática del Estado educador, la cual fue guía del Museo desde su fundación; estos no se basaban en un orden museológico que explicaran la unidad y la diversidad de la cultura en el mundo; el antropólogo Leonel Durán Solís, director del Museo del 2001 al 2012, comenta que “El pensamiento antropológico, histórico y pedagógico ha evolucionado considerablemente desde la fundación del museo. Por ello, lo que se requiere es un nuevo cotejo de ideas pasadas y presentes”. Leonel (2009) citado por Taber (2015, p.42)



citado por Taber (2015, p. 36); de igual forma se tenía planeada una sala de Arqueología Greco-Romana.

Para renovar estas salas se crearon nuevos discursos y esquemas, se abandonó el enfoque cronológico, se desarrollaron en núcleos temáticos los cuales plasman información relevante sobre el contexto social y el devenir histórico de las culturas del antiguo Egipto y de las culturas del Mediterráneo. Se cambiaron los nombres de las salas a “Egipto faraónico. La vida en las dos tierras” y “Mediterráneo Antiguo. Un mar de culturas” (Taber, 2015, p. 37).

Para concluir el relato de la trayectoria del museo, realizaré un breve recuento de las gestiones del museo que experimentaron la renovación del inmueble, mencionando lo más destacado de cada uno<sup>44</sup>. La primera gestión que vivió la renovación arquitectónica y museográfica fue la del antropólogo Leonel Durán Solís; sin embargo, cómo se mencionó anteriormente, el museo estuvo activo, por lo que, además de continuar con la atención al público con visitas guiadas, talleres y conferencias, gestionó y colaboró en importantes exposiciones, entre ellas:

- “América migración” Presentada en el marco del Fórum Universal de las Culturas en Monterrey, para la cual, el museo prestó piezas y colaboró en el montaje de la exposición; mostró una mirada a la historia de nuestro continente a partir del fenómeno de la migración, de los desplazamientos humanos, biológicos, ecológicos y culturales.
- “Moana. Culturas de las Islas del Pacífico” exhibida en Museo de Antropología, fue posible gracias a la colaboración y préstamo piezas importantes del MNM; esta muestra ofreció al público una visión introductoria, de la belleza y la complejidad que tienen las expresiones culturales de las sociedades isleñas de Oceanía. Las piezas fueron representativas de los numerosos ciclos rituales del mundo melanesio, en especial de aquellos asociados con ceremonias mortuorias.
- Exposición internacional “Los Primeros pueblos de Canadá, obras maestras del Museo Canadiense de las Civilizaciones”. Conformada por una colección de joyas de la

---

<sup>44</sup> Para mayor información sobre las exposiciones presentadas en cada una de las gestiones visitar [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/search/catch\\_all\\_fields\\_mt%3A%28museo%20nacional%20de%20las%20culturas%20de%20mundo%29?f%5B0%5D=RELS\\_EXT\\_isMemberOfCollection\\_uri\\_ms%3A%22info%5C%3Afedora/inah%5C%3Aexposicion%22](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A%28museo%20nacional%20de%20las%20culturas%20de%20mundo%29?f%5B0%5D=RELS_EXT_isMemberOfCollection_uri_ms%3A%22info%5C%3Afedora/inah%5C%3Aexposicion%22)



antropología canadiense que data de épocas remotas, cuando el hombre inició su largo peregrinar por el continente americano; dividida en cuatro módulos, correspondientes a las áreas geográficas de aquel país, que son La gloria de cazadores y guerreros (Las Grandes Llanuras); Agricultura antigua en los Grandes Lagos Bajos; Viviendo en el ambiente más severo (El Ártico) y El patrimonio del pueblo del salmón (La Costa Oeste).

En febrero del 2012 es nombrada directora, Gabriela Eugenia López Torres; ella comenta en una entrevista para el programa Radio-INAH,<sup>45</sup> que “la cultura es un fenómeno vivo que se construye y cambia día a día”, fiel a esta postura, aportó una visión amplia sobre la cultura y buscó enriquecer las exposiciones entrelazando la historia, la arqueología, la visión estética y la etnografía, además de implementar el lema del museo. “Un museo todos los mundos”, las exposiciones destacadas durante su dirección fueron:

- “Arte antiguo de la India. Obras maestras de la colección del Museo de Arte del Condado de los Ángeles”, muestra conformada por 115 piezas de dioses, semidioses y demonios procedentes del Museo de Arte del Condado de los Ángeles que datan del siglo I al XIX.
- “E Tū Ake: Orgullo Māori”, conformada por 169 obras pertenecientes a la colección del Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa. Las piezas son parte del patrimonio cultural neozelandés, La muestra contó la historia de los Māori, pueblo indígena de Nueva Zelanda a través de tesoros culturales rara vez vistos, algunos de ellos con siglos de antigüedad y otros con un inmenso significado contemporáneo.
- “Oro. Arte Prehispánico de Colombia”, conformada por 253 piezas de oro, cerámica, lítica, concha y hueso de las colecciones del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia, el arte producido por los habitantes de la Colombia prehispánica entre el 500 a.C. y el 1500 d.C.

Posteriormente en 2013, Carlos Vázquez Olvera asumió la dirección y se encargó de rescatar los archivos y registros de las colecciones, para comenzar a documentar las exposiciones de manera sistemática; por otra parte, en su gestión se renovó la sala permanente de Corea,

---

<sup>45</sup><https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/entrevista%3A36> Última revisión: 8 de diciembre 2021.



ahora denominada “La tierra de la calma matutina” en ella se muestran los hitos históricos y artísticos, así como creencias y valores tradicionales de esta cultura milenaria. La propuesta de la renovada sala comprende cuatro secciones: Ceremonias del ciclo de vida, Creencias religiosas, Costumbres tradicionales y Aportaciones: Tecnología, ciencia y expresión artística. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de la maestra Silvia Seligson, investigadora del museo<sup>46</sup>.

Otra renovación que se gestionó en su dirección fue la sala permanente de Japón titulada “La tierra del sol naciente”, la cual fue renovada en el 2016, su nuevo discurso museográfico muestra 120 piezas sobre el arte y las aportaciones tradicionales de esta nación; cuenta con un discurso temático que está dividido en cuatro secciones: Concepción de la muerte: ritos funerarios; influencia de la cultura china; creencias y costumbres tradicionales, y aportaciones<sup>47</sup>.

Cabe destacar que, desde la apertura del museo en 1965, éste cuenta con una sala permanente dedicada a Japón, en ese momento fue curada y montada por la especialista Yoshiko Shirata Kato. En 1989, la antropóloga Silvia Seligson se encargó de actualizarla; y durante el 2009 y hasta el 2016, que duró el proyecto de renovación, tanto arquitectónica como museográfica de las salas permanentes del museo, aportó una nueva concepción para la segunda renovación de la sala. Cabe mencionar que la gestión del Dr. Vázquez organizó y gestionó varias exposiciones temporales, entre ellas se encuentran:

- “Títeres de Asia: La magia de las sombras” muestra conformada por 20 títeres procedentes del Sureste de Asia, la India y China. El objetivo fue mostrar el uso religioso y ritual del Teatro de Títeres, que se inició con el culto a las manifestaciones naturales, a los antepasados y a los dioses.
- “Cuerpos adornados. Belleza efímera”, esta exposición ofreció un recorrido a través de las transformaciones del cuerpo efímeras, como las pinturas faciales y corporales, o más

<sup>46</sup><https://www.museodelasculturas.mx/corea.php#:~:text=La%20tierra%20de%20la%20calma%20matutina%20se%20puede%20visitar%20de,104%20y%20113>.  
revisión 5 de diciembre 2021.

<sup>47</sup><https://www.museodelasculturas.mx/la-tierra-del-japon.php> Última revisión 5 de diciembre 2021.



permanentes como los tatuajes y las escarificaciones, marcas de cultura por excelencia que acompañan al hombre desde siempre.

- “Cerámica japonesa contemporánea”, esta muestra estuvo conformada por 70 obras procedentes de 35 artistas destacados en el mundo de la cerámica japonesa.
- “Tike'a: Rapa Nui y las islas del pacífico Sur”; conformada por 30 piezas de las colecciones provenientes de Melanesia, Micronesia y Polinesia. Serigrafías, dibujos a tinta y reproducciones digitales elaboradas por el ilustrador Dr. Alderete.
- “Iguales y diversos. Mitos de tres continentes”; exposición que conmemoró los 50 años del museo y que mostró objetos de tres regiones distintas: la costa noroeste de Norteamérica, Irán y Australia, para abordar la mitología como un tema transversal que toca a todas las culturas y cómo la representa cada una de ellas.
- “Un pesebre de tradiciones”. muestra con motivo de las fiestas decembrinas, mostró la Navidad como la fiesta cristiana más celebrada en el mundo y la que contiene más tradiciones fusionadas, entre las que se enlistan: Belenes (pesebres o nacimientos), villas navideñas, la corona de adviento, villancicos o cantos, las Posadas en México, la Novena de Aguinaldos en Colombia, las colaciones o aguinaldos, las pastorelas, piñatas, las chocolatadas, los alumbrados navideños, el árbol de navidad, la flor de nochebuena, las cenas navideñas y los Reyes Magos.
- “Maravillas de cristal suspendidas. La tradición de la esfera”, conformada por 600 diseños del adorno navideño procedentes del Pueblo Mágico de Tlalpujahuá. El objetivo fue ofrecer al visitante un acercamiento a un objeto cultural, producto de la dinámica contemporánea del mundo globalizado, en el que se están perdiendo las técnicas antiguas.
- “Amazonía. Pueblos de la selva”, muestra que reunió objetos de la producción cultural de los pueblos que habitan la cuenca más grande del mundo, la del río Amazonas. El objetivo de Amazonía fue mostrar que, empero la gran diversidad silvestre, zoológica y humana, existen elementos compartidos por la mayoría de los pueblos amazónicos, así como el empleo de los recursos naturales y la conservación de las especies que constituyen los productos de caza, pesca y recolección.



A partir del 2016 la dirección del museo a estado a cargo de la antropóloga Gloria Artís Mercadet, quien se ha encargado de mantener activo al museo, en una época tan difícil como lo es la pandemia, organizando talleres, conferencias y exposiciones que el público puede disfrutar de manera virtual, ha hecho del museo un espacio de expresión para diversos grupos sociales y culturales nacionales y extranjeros, pero sobre todo se ha encargado de buscar nuevas experiencias de comunicación y de aprendizaje para que la gente comprenda que es la cultura y las diversas formas de expresarla, esto lo vemos reflejado en las diversas exposiciones presentadas en el museo, entre ellas:

- Ampliación de la sala permanente de Corea con la sección titulada “Vida social y religiosa tradicional de Corea”, la cual se hizo posible, gracias al apoyo del Centro Nacional del Patrimonio Intangible de la República de Corea, esta exhibe objetos tradicionales elaborados por maestros artesanos coreanos contemporáneos que han sido designados ‘Depositarios o portadores de Importantes Bienes Culturales Intangibles de Corea’<sup>48</sup>.
- “El mundo es un juego, playmoculturas”; exposición conformada por 14 dioramas elaborados con figuras de Playmobil y 80 piezas del acervo del museo. El objetivo de la exposición fue mostrar el juego como motor de la cultura y como fuente de aprendizaje.
- “Vudú”; la muestra estuvo conformada por 200 piezas entre arte textil, escultura, hierro recortado y fotografías del museo, colecciones privadas y piezas de la Embajada de Haití. El objetivo de la exposición fue mostrar la religión vudú de Haití en la amplitud de su contexto histórico, cosmogónico y antropológico, pero también ideada para contrarrestar los estereotipos que sobre ella ha impuesto la cultura occidental.
- “Nieve. Los canadienses y el frío”; conformada por 50 objetos entre ropa antigua y moderna para nieve, trineos, esquís, raquetas, trofeos de deportes invernales, fotografías, afiches publicitarios, partituras y poema procedentes de un importante recinto con sede en Gatineau, provincia de Quebec.

---

<sup>48</sup><https://www.inah.gob.mx/boletines/8765-abre-nueva-seccion-de-la-sala-de-corea-en-el-museo-nacional-de-las-culturas-del-mundo>. Última revisión 5 de diciembre 2021.



- “Qhapac Ñan. Un recorrido por los Andes”; conformada por 155 piezas que mostraron las distintas etapas culturales del imperio inca, procedentes de la colección de Perú.
- “Memoria de México”. En la exposición se mostraron 84 obras procedentes de contribuciones bibliográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia. El objetivo de la exposición fue dar a conocer, con apoyo de herramientas digitales e interactivas, el devenir del trabajo de investigación del Instituto.
- “150 años de historia natural en México”. Exposición conformada por 380 piezas, entre ejemplares de taxidermia, esqueletos de animales e instrumentos de los primeros naturalistas, procedentes de distintas instituciones. La exposición buscó acercar al público a los antecedentes de las ciencias naturales en nuestro país.
- “Hilvanando fantasías. Testimonios en tela de culturas vivas”, la muestra estuvo conformada por 18 muñecas, procedentes de Baja California, Ciudad de México, Chihuahua, Estado de México, Guerrero, Nayarit, Sonora y Yucatán, así como de Estados Unidos y Guatemala, acompañadas por algunas prendas de vestir y accesorios. Con estas piezas se explicaron las características y situación actual de diversas lenguas maternas que se practican en dichos lugares. También se tuvo el propósito de revalorar el conocimiento, el trabajo y el papel de las mujeres en las comunidades indígenas mexicanas, reflexionar sobre el arte presente en juguetes u objetos cotidianos, así como festejar la pervivencia y práctica de oficios como el de la costura.
- “Toby Kobayashi: grabados de Fukushima”. La exposición estuvo conformada por cinco núcleos compuestos por más de 200 grabados, obra de la joven artista japonesa-americana, originaria de la provincia de Fukui, Japón, en ellos conjunta el arte contemporáneo y la tradición como medios para retratar algunas de las consecuencias humanas y ecológicas del desastre nuclear de Fukushima Dai-ichi, ocurrido en 2011.
- “Kpop. Fenómeno global coreano”. En el recorrido se exhibieron alrededor de 400 objetos coleccionables de diferentes bandas de K-pop, entre discos, lightsticks, cromos, álbumes, figuras, accesorios y posters, proporcionadas por la agrupación de clubs de fans K-Fan Unión México. Asimismo, se brindó información sobre la historia



e importancia del fenómeno “Hallyu” y el K-pop, proporcionada por el Proyecto Mitología en el Siglo XXI, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.<sup>49</sup>

- “Dulce Néctar. Tlachiqueros y pulque”. Con el fin de dar a conocer la historia, mitología, cultura e imaginarios en torno al Maguey y el Pulque, y reflexionar sobre su preservación siendo símbolos de la identidad mexicana. El recorrido constó de más de 30 pinturas elaboradas por artistas de escuelas del INBAL, la UNAM y otras instituciones, coordinadas por la gestora cultural Oralia Morales Soto dentro del proyecto artístico y de investigación “Historia del Pulque”. La acompañó una recreación de una pulquería típica, con sus vitroleros llenos de curados de sabores y paredes decoradas de refranes.<sup>50</sup>
- “Exposición Virtual de Fotografía. Un viaje al cielo. Homenaje a los difuntos del 2020”. Muestra virtual que rinde homenaje a los miles de mexicanos que perdieron la batalla contra el virus COVID-19, mediante fotografías de catrinas modernas y prehispánicas, tomadas a lo largo del año, en lugares representativos de México. Los artistas, fotógrafos, modelos y diseñadores muestran la riqueza de la tradición del día de muertos y fomentan el arte y la cultura del país.<sup>51</sup>

Durante estas gestiones el museo ha buscado nuevas formas para explicar qué es la cultura, y proporciona una vista particular de las prácticas culturales de diversos grupos sociales en el mundo. Se ha actualizado y brinda difusión de sus actividades por medio de las redes sociales, en ellas podemos ver los talleres, conferencias y pláticas que se imparten de manera presencial y virtual, organizadas para todo tipo de público desde los niños hasta los adultos mayores, pero también da a conocer el acervo con que cuenta, no sólo el que se exhibe en sus salas permanentes y temporales, sino también el que guarda en sus acervos. Además de brindar un espacio para la investigación pues cuenta con una biblioteca y un archivo histórico que puede consultar cualquier persona interesada en conocer más sobre el museo, o sobre sus acervos.

---

<sup>49</sup><https://www.museodelasculturas.mx/k-pop-fenomeno-global-coreano-segunda-edicion.php> Última revisión: 13 diciembre 2021.

<sup>50</sup><https://www.museodelasculturas.mx/dulce-nectar-tlachiqueros-y-pulque.php> Última revisión: 13 diciembre 2021.

<sup>51</sup><https://bit.ly/3jmi3Nv> Última revisión: 13 diciembre 2021.



Una vez revisada y analizada la historia del museo, que es el contexto físico, e institucional de este trabajo (ver anexo A), narraré de manera breve el apoyo y los diferentes nexos y acuerdos con instancias políticas y culturales extranjeras, que han permitido la conformación de las diversas colecciones que exhibe y/o resguarda.

### 2.3 Conformación de colecciones del Museo

La instalación y conformación de las colecciones que resguarda y exhibe el MNCM, son fruto del esfuerzo conjunto tanto de los antropólogos a cargo del proyecto, la Dra. Beatriz Barba de Piña Chan y Julio César Olivé Negrete, de los asesores Javier Romero, Santiago Genovés y Mario Swadesh, de trabajadores y directivos del instituto, entre ellos el Dr. Eusebio Dávalos, y de los intelectuales culturales del país. (García C. y Mejía M., 1988, p. 577)

En primera instancia, es pertinente mencionar que el museo heredó y consiguió algunas colecciones y piezas que gobiernos anteriores habían adquirido mediante donaciones e intercambios con otros países en el afán de ser reconocido como una nueva nación y de mantener buenas relaciones. Asimismo, cabe destacar que hasta el día de hoy el museo se nutre de regalos diplomáticos y de colecciones personales de los presidentes de México que deciden donarlas, tal es el caso de una colección de objetos donada por el Presidente Felipe Calderón, los cuales fueron parte de los regalos que recibió en su gestión presidencial.

Entre las colecciones que heredó el MNCM, se encuentran la colección de estatuaria grecoromana que le fue donada a la Academia de Nobles Artes de México.<sup>52</sup> Por otra parte, se disponía de las muestras de arte oriental que habían llegado durante la época virreinal en la Nao de China, entre estas piezas había esculturas, marfiles, porcelanas, sedas y demás.

De igual forma, se heredaron las piezas que fueron obsequiadas al gobierno mexicano durante la época porfiriana, entre los que se encuentran las cabecitas trofeos de los indios jíbaros del Ecuador, las piezas arqueológicas del sureste de Estados Unidos entregadas por el Instituto Smithsonian y los instrumentos musicales de la India, asimismo se contaban con las piezas

---

<sup>52</sup>Para la época, comentan García y Mejía, las piezas le pertenecían al Instituto Nacional de Bellas Artes, pero estaban diseminadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y en otros lugares.



recibidas en el Primer Centenario de la Independencia entre los que se encuentran muebles, armaduras, sables, porcelanas, sedas y otros presentes de China, Japón y otros países.

Se contaba con las piezas producto del canje entre el Museo Nacional de México y el Museo Público de Historia Natural de Chicago, entre las que se encontraba una selecta colección etnográfica de indios de Norteamérica y otra de Mares del Sur. Al respecto de este intercambio, ya existía una relación entre ambos museos, la cual se remonta desde principios del siglo XX y se reactivó en los años treinta gracias a Alfonso Caso, quien propuso un canje para obtener objetos prehistóricos europeos y cerámica del Perú. Posteriormente, en los años cuarenta se iniciarían las negociaciones para unos de los intercambios internacionales más ambiciosos, en este caso, propuesto por el equipo mexicano conformado por Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias,<sup>53</sup> quienes tenían conocimiento de las importantes y vastas colecciones de cultura material de Asia, África y Oceanía y consideraban que México debía tener la oportunidad de acercarse a estas colecciones (Luna, 2015, p 20-22).

Dadas las circunstancias económicas en que se instauró el Museo Nacional de las Culturas (MNC),<sup>54</sup> se sabía que el medio adecuado para adquirir las colecciones para el nuevo museo internacional eran las negociaciones con otros museos del mundo; sin embargo, este fue un tema delicado en esa época pues como explican García y Mejía (1988), “aún existía residuos de una política xenofóbica” (p.578).<sup>55</sup> Aun así, al aprobarse y facilitarse un programa para viajar al extranjero se visitaron instituciones y museos de Estados Unidos y Canadá, “se efectuaron compras de materiales culturales y se concertaron varios compromisos<sup>56</sup> de préstamos de colecciones y de canje condicionado a la aprobación final del gobierno, gracias a ello se pudo instalar la Sala de Introducción de este museo”.

---

<sup>53</sup>Miguel Covarrubias fue el motor y artífice fundamental de la colección. “En su afán de comprender las manifestaciones artísticas de los indígenas alrededor de la cuenca del Pacífico, Covarrubias estudió, dibujó y montó exposiciones que pudieran ser capaces de dar cuenta de la creatividad subyacente en las artes y la cultura material de esa macro región. Incansable buscador de afinidades y contactos transpacíficos, este artista se enfocó en el estudio de la plástica, el estilo, la expresividad y las posibles relaciones externas de las piezas etnográficas de Norteamérica y Oceanía con el resto del continente americano. Su esfuerzo logró sumar el acervo del Museo Nacional de Antropología (MNA) las primeras 651 piezas etnográficas de estas regiones y su posterior montaje en la Sala de los Mares del Sur abierta al público en 1954 en el viejo Museo Nacional de Antropología, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México” (Luna, 2015, p.10).

<sup>54</sup>Cabe recordar que la asignación del nombre “del Mundo”, es posterior al nacimiento y formación de sus colecciones, por ello solo se menciona como Museo Nacional de las Culturas.

<sup>55</sup>Esta actitud estaba bien explicada comentan Carlos García y Mercedes Mejía, pues el país había sido víctima del saqueo arqueológico en épocas anteriores.

<sup>56</sup>Los museos comprometidos fueron: The American Museum of Natural History, The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Primitive Art, Peabody Museum, Royal Ontario Museum, Smithsonian Institution y The University Museum of Pennsylvania” (García y Mejía, 1988, p. 578).



Por otra parte, algunos países que tenían representación en México, a través de sus embajadas, o de sus asociaciones culturales, estuvieron interesadas en que parte de su cultura estuviera representada en el museo internacional, por lo que algunos realizaron donaciones, préstamos, canjes, algunas incluso realizaron obsequios; gracias a los cuales se montaron las respectivas salas de sus países; entre estas embajadas y asociaciones culturales se pueden mencionar las siguientes:

La embajada de Japón y otras asociaciones de esa nacionalidad radicadas en el país, junto con otras asociaciones en Brasil, estaban interesadas en que se montara la Sala de Japón,<sup>57</sup> por lo que se coordinaron con la Asociación de Textiles Kiru y la exposición de Maquinaria Japonesa JETRO, para lograrlo (García y Mejía, 1988, p.p. 579).

La embajada de la República Popular de China donó la colección que entonces se exhibía en la Feria de Nueva York para montar la sala de China, posteriormente se realizaron otros donativos y se tuvo el apoyo científico del Instituto Iberoamericano de la Academia de Ciencias de esa República. Por su parte, la embajada de Yugoslavia realizó gestiones para realizar un intercambio con el Museo de Belgrado (Ibidem, p. 580).

La embajada de Israel y el Instituto Iberoamericano de Relaciones Culturales de Israel, realizaron también un intercambio cultural con las autoridades educativas y el Museo Nacional de las Culturas (MNC), gracias al cual se montó la Sala de Israel con una colección que comprendía:

*“desde la arqueología prehistórica hasta la bizantina y es rica en cerámica de la época de la Biblia, monedas romanas, y judías y botellones, lagrimeros, perfumeros y otros recipientes que muestran el proceso de surgimiento y desarrollo del arte del vidriado en el Cercano Oriente” (Ibidem: 585).*

Gracias a la Asociación Mexicana de Amistad con Rumania y el Instituto Rumano para las Relaciones Culturales con el Extranjero,

---

<sup>57</sup>Cabe mencionar que, gracias al gobernador de la Provincia de Miyazaki, el museo de esta Provincia y el Museo Nacional de las Culturas están declarados museos hermanos,” esta relación fue acompañada de frecuentes intercambios de materiales arqueológicos, etnográficos, folklóricos, y actividades de difusión para dar a conocer sus respectivos pueblos” (Ibidem, p.589).



*“se logró un donativo de una colección etnográfica que comprende las tres principales regiones culturales de esa nación: Moldavia, Valaquia y Transilvania, [con la cual se montó la sala de Rumania; posteriormente se recibirían donativos del Museo de la Aldea de Bucarest, y el Instituto de Relaciones Culturales] estas enviaron materiales audiovisuales con temas antropológicos, y publicaciones” (Ibidem, p. 585).*

De igual manera se intercambió con la República Socialista de Polonia y en particular con el Museo de Varsovia una colección etnográfica con la que se instaló la Sala de Polonia. Asimismo “la Embajada de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, donó muestras de arte popular ucraniano. Posteriormente el Ministerio de Cultura de ese país obsequio una colección de arte popular moderno con producción artística de las principales regiones” (Ibidem, p. 586).

Otra de las embajadas interesadas y representadas en el museo fue la de Checoslovaquia, la cual gestionó un donativo de artesanías de su país. Posteriormente, el gobierno de esa República envió una colección etnográfica, artística e histórica que muestra el desarrollo cultural de aquel país.

Gracias a que el gobierno etíope y la Asociación Mexicana de la Amistad con ese país donaron una colección etnográfica, se pudo montar una sala de África.<sup>58</sup> Por su parte, la Embajada de la India fue enriqueciendo las colecciones etnográficas con el fin de que se montara la Sala de la India;<sup>59</sup> asimismo, los gobiernos de Cuba y Australia a través de sus embajadas, institutos culturales y museos donaron materiales culturales para nutrir las colecciones del Museo Nacional de las Culturas (MNC).

El gobierno de la República Italiana “obsequió reproducciones de escultura y arquitectura clásicas, con las que había contribuido a la Olimpiada Cultural de 1968” (Ibidem, 588). La embajada de Grecia, por su parte, “donó reproducciones de la escultura clásica, junto con objetos etnográficos contemporáneos” (Ibidem) con las que se montó la Sala de Resumen de Arte Clásico.

---

<sup>58</sup>Esta fue completada con el obsequio de máscaras que efectuó el embajador mexicano en África, Ernesto Madero.

<sup>59</sup>A pesar de que no se montó una **exposición permanente** de la India existieron **exposiciones temporales** que han mostrado diversos aspectos de la cultura y la evolución histórica de ese país.



El museo tuvo apoyo no sólo de las embajadas, sino también de otros sectores culturales, entre ellos: el Instituto Indigenista Interamericano que facilitó una colección etnográfica de todo el continente americano y en especial de Centro y Sudamérica; la Universidad Nacional facilitó una colección de artefactos líticos;<sup>60</sup> los antropólogos Mario Swadesh y Evangelina Arana obsequiaron materiales de Nigeria, de su trabajo de campo en Ghana; gracias a la antropóloga Barbro Dahlgren se obtuvieron materiales culturales de los lapones, y la antropóloga Yolotl González logro varios donativos de la India y algunas colecciones de propiedad particular.

Por último, los acervos se enriquecieron gracias a la colaboración de personajes de diversos medios, entre las que se puede mencionar a la Sra. Carmen González, que reunió materiales para una sala de Guatemala; la Sra. Josefina Lomelí Quirarte, quien obsequió su colección de trajes y atavíos de diversas partes del mundo y la colección arqueológica de Violetta Zwann; la bailarina Xenia Zarina, quien obsequió sus trajes folklóricos; el Sr. Hernán Navarrete y la Sra. Cristina Buchholtz, que vendieron sus colecciones de África e Indonesia.

En el siguiente apartado, partiendo de las pláticas con la curadora de la colección de Norteamérica, la Mtra. Irene Jiménez Zubillaga relataré el origen, clasificación y exhibición de esta colección etnográfica,<sup>61</sup> la cual servirá de muestra en la aplicación de un modelo de ficha de catálogo, mismo que se abordará en otro capítulo. Asimismo, se abordarán las problemáticas y dificultades a las cuales se enfrentó en la curaduría de Norteamérica.<sup>62</sup>

## 2.4 Colección de Norteamérica

El museo cuenta en su acervo con colecciones etnográficas, las cuales se ha preocupado por presentar bajo un enfoque antropológico, todas ellas exhibidas “como respuestas válidas a pequeñas o grandes necesidades materiales y espirituales de los pueblos que las elaboraron

---

<sup>60</sup>Esta colección le pertenecía al antiguo Museo de Historia Natural.

<sup>61</sup>La Mtra Irene tiene 40 años trabajando en el MNCM y comenzó a hacerse cargo de la colección de Norteamérica aproximadamente en 1986.

<sup>62</sup>Agradezco a la Mtra. Irene su amabilidad y disposición para responder a la entrevista, esta fue realizada en dos partes, la primera fue realizada el día 4 de febrero del 2021y tuvo una duración de 14:34 minutos y la segunda, el día 9 de febrero del 2021, con duración de 12:37 minutos Cabe aclarar que ambas fueron realizadas vía telefónica con objeto de garantizar el distanciamiento debido a la pandemia, fueron transcritas por la que suscribe.



contenidas en el todo armonioso de una cultura”<sup>63</sup> (Jiménez, 1999, p.19). Una de ellas es la colección denominada Norteamérica, esta cuenta con objetos variados de algunos grupos sociales que habitaron y/o habitan en el territorio de Estados Unidos de América y Canadá, entre ellos se pueden apreciar: máscaras, una sonaja de chamán, amuletos, un bastón de mando, una vasija ceremonial, un poste mortuario, un cráneo del antepasado, prendas de vestir, armas, objetos de menaje, juguetes, instrumentos musicales y otras cosas más.

La denominada Colección de Norteamérica, constituida por alrededor de 1019 registros en la base de datos del inventario del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), tiene su origen, en principio, con los regalos que México recibió de diversos países extranjeros con motivo del Centenario de la Independencia. Posteriormente, la colección se acrecentó gracias a los intercambios, préstamos y donaciones, entre ellos destaca el canje realizado en 1948 con el entonces llamado The Field Museum of Natural History, ahora The Chicago Natural History Museum. Por su parte, el antropólogo Luis Aveleyra y Arroyo de la Anda consiguió un canje de materiales etnográficos norteamericanos con el Brooklyn Museum, de Nueva York. La antropóloga Beatriz Barba de Piña Chan y el arqueólogo Julio César Olivé, con apoyo del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, consiguieron materiales de antropología internacional en Estados Unidos y Canadá.

La curadora de la colección destaca el préstamo del Instituto Smithsonian gracias al cual se obtuvieron piezas de las áreas Costa Noroeste y Sureste, el cual desafortunadamente se tuvo que devolver en 1998. Dicho retorno se resintió en la sala pues se tuvo que “prescindir de una caja de almacenaje en madera, un modelo de canoa de aproximadamente 1.20m., una máscara yelmo de chamán y un mortero de piedra en forma de pescado” (Ibidem, p. 39).

Otro préstamo significativo es el realizado por el Museo Royal Ontario de Canadá, gracias al cual se obtuvieron treinta piezas inuit, muchas de ellas montadas en el área del Ártico, y veintidós piezas de la Costa Noroeste, las cuales penosamente hubo que regresarlas al término del plazo dejando mutilada parte de la sala, específicamente el área del Ártico pues

---

<sup>63</sup>Algo que también caracteriza la exposición antropológica del museo es que “se menciona en las muestras etnográficas la situación presente de los grupos humanos cuyas pertenencias se presentan al público, ya sea mediante una cédula explicativa, una fotografía reciente o el testimonio de algún nativo” (Jiménez; 1999, p. 19).



*“hubo que retirar de la vitrina donde se hablaba de la construcción de un iglú el cuchillo de hasta de caribú, usado para cortar los bloques de nieve y el recipiente de piedra jabonosa utilizado para la cocción de los alimentos. Del por sí escueto menaje del iglú sólo quedó la lámpara. La unidad que trataba sobre el trabajo de la mujer: curtido de las pieles y manufactura del vestido, se vio privada del estuche para guardar las agujas” (Ibidem, p. 38).*

Entre las donaciones que el museo obtuvo para conformar la colección de Norteamérica, destaca la realizada por William Sprattling, quien donó un colmillo de morsa tallado en su totalidad con formas de animales de la fauna del ártico<sup>64</sup>, que al parecer había adquirido en la Costa Noroeste, al respecto de dicha pieza la curadora comenta:

*“Al parecer alrededor de 1920 un traficante en obras de arte o acaso un capitán de barco encargó a un tallista inuit de la Isla de Nunivak (Estrecho de Bering) la talla de algunos colmillos de morsa. Uno de ellos es el nuestro, otro apareció fotografiado en el National Geographic de 1983 para ilustrar el artículo “Art of the Bearing Sea” por lo cual me enteré de la verdadera filiación de esta pieza excepcional que había sido donada como perteneciente a los indios de la Costa Noroeste” (Ibidem: 41).*

Con respecto al poco crecimiento del acervo y de las pérdidas<sup>65</sup> que ha tenido la colección a lo largo de los años, la Mtra. Irene, a quien entrevisté el 4 y 9 febrero del 2020, afirma que “el museo una vez montado jamás se ha planteado la necesidad del acopio, y nunca se ha tenido una partida fija para las adquisiciones” (Ibidem, p. 42), así como tampoco existe una cultura de las donaciones<sup>66</sup>, lo que limita la adquisición de materiales para trabajar a fondo un tema.

---

<sup>64</sup>La Mtra. Jiménez comenta que esta obra ha sido mostrada en la “vitrina del mes” en dos ocasiones, “pero no es un artefacto esquimal, puesto que no tiene ningún uso entre los inuit”, se muestra para “ilustrar la excepcional calidad de los tallistas inuit”, y en rigor no pertenece a la sala, pero se ha incluido en ella debido a las mermas que sufrió el material esquimal. (Jiménez; 1999, p. 42).

<sup>65</sup>Otra de las pérdidas que lamenta la curadora es la de un traje esquimal de piel de foca, formado por dos piezas, parka y pantalones, “a los cuales se les fue cayendo el pelo a tal ritmo que hubo que retirarlos de la vitrina.” Así mismo destaca los esfuerzos que se hacen por tratar de conservar este tipo de materiales y menciona que hay una pieza amenazada con su retiro, se refiere a un anorak (chaqueta con capuchón), confeccionado con tiras de tripa de foca, que pese a los excelentes cuidados que le ha proporcionado el departamento de restauración, “el material tiende a researse en exceso y tomarse quebradizo”; finalmente reconoce que “los materiales etnográficos tienen una duración limitada..., y requieren de condiciones especiales, difíciles de proporcionar en museos del tercer mundo” (Ibidem, p. 39).

<sup>66</sup>Al respecto de las donaciones, la curadora explica que “están sujetas al capricho del donante, no llena lagunas, ni equilibra las colecciones. Un objeto que no llena las necesidades de un museo se vuelve un engorro, ocupa un lugar en el ya de por sí limitado espacio de almacenamiento, y una vez inventariado resulta imposible deshacerse de él pues se vuelve propiedad de la nación”. Ella explica que el museo puede aceptar o rechazar la donación, pero ella sabe que el Museo de las Culturas nunca ha rechazado una donación “tal vez por no crear una mala imagen” (Jiménez; 1999, p. 40).



Con respecto a los intercambios, la maestra menciona que el museo está condenado a no crecer porque el intercambio que se llevó a cabo con el Field Museum de Chicago fue muy criticado. En palabras de la Dra. Beatriz Barba de Piña Chan:

*“fue una buena oportunidad para nuestro país, pero desgraciadamente el hecho fue mal interpretado por la crítica, que no tomaba en cuenta el valor de lo que se trajo, y la necesidad de que se realizara este tipo de negociaciones para poder tener en México colecciones cultural y artísticamente significativas de otro país.”<sup>67</sup> Este penoso incidente hizo que los intercambios tuvieran que ser abandonados “para mejores épocas”.<sup>68</sup> INAH (1967), citado por Jiménez (1999, p.42)*

Esta situación mantiene a las colecciones etnográficas limitadas, además “constituyen una razón más para abandonar en los guiones el enfoque puramente etnográfico y optar por una interpretación etnohistórica”, ella declara estar consciente de que el museo nunca podrá ser un “lugar de formación de especialistas”, en el sentido estricto de la palabra ..., además de que “el estudio en profundo de las colecciones no es una realidad para los investigadores del museo”<sup>69</sup> (Jiménez; 1999, p. 71).

En cuanto al orden de la colección de Norteamérica, ésta se encuentra clasificada y exhibida siguiendo la clasificación de Kroeber<sup>70</sup> de Áreas Culturales.

*“dicha propuesta nació de una necesidad de ordenamiento del copioso material etnográfico reunido por éste y otros miembros del museo. Al principio Kroeber intentó una clasificación basada en criterios lingüísticos, más pronto se convenció que esta no funcionaba, en cambio*

---

<sup>67</sup>Cabe mencionar que los intercambios con instituciones culturales siguieron hasta los setenta, si bien no se trató de piezas que incrementaran la colección de Norteamérica, se presentó la oportunidad de crear nuevas colecciones; ejemplo de ello es la colección de Israel que llegó por intercambio en 1968.

<sup>68</sup>Este intercambio se llevó a cabo entre los años 1948 y 1952 gracias a las gestiones de Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias; en él se intercambiaron 1,126 objetos mexicanos entre las que se encontraban objetos de la cultura Arcaica y Teotihuacana, Monte Albán, Golfo, Occidente, Azteca, Olmeca y Maya; a cambio el Museo de Antropología recibiría 676 piezas del Field Museum entre las que destacan colecciones completas de Norteamérica y Oceanía. En el documento de la negociación de dicho intercambio se hacía la siguiente aclaración “Ninguna de las piezas que se han seleccionado son únicas, todas ellas son duplicados, piezas sin procedencia compradas o adquiridas por el museo, la mayor parte en fragmentos o reparadas, pero seleccionadas de tal manera que forman unidades culturales” Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, (Exp. 5141. Vol. 157, fojas, 45-46), citado por Luna (2015). En pocas palabras, las críticas sobre este intercambio fueron sobre su disparidad, por el hecho de que México recibiría menos piezas y de poca calidad, y sobre el enriquecimiento de las colecciones extranjeras a costa del patrimonio mexicano.

<sup>69</sup> La curadora explica que los investigadores dentro del Museo de las Culturas, además de ser responsables de su curaduría, también participan en muchas otras investigaciones que van surgiendo, ello en parte al poco personal con que cuenta, pero también porque sus colecciones son limitadas y con pocas posibilidades de crecer, además de tener un presupuesto exiguo y sus posibilidades de salir al extranjero a completar su especialización son poco menos que nulas. (Jiménez; 1999, p. 59).

<sup>70</sup>Alfred Kroeber(1876-1960) antropólogo estadounidense, discípulo de Boas hizo aportaciones en lingüística, arqueología y antropología física Estudio gran parte de pueblos aborígenes de norte América donde se dio a la labor de dividir e identificar “áreas culturales” determinando que este territorio del norte estaba dividido en seis partes “grandes áreas”, y dentro de cada una de estas es posible la división de muchas “unidades culturales” donde las cultura tienen disposiciones particulares exclusivas de esa representación social las cuales nombra como “configuraciones”, además acuño dos conceptos sobre estas divisiones. (Bohannon P. y Glazer M., 2007).



*notó que los implementos, el menaje y la vestimenta de grupos vecinados en una denominada área geográfica, sin importar su filiación lingüística, guardaban una notable similitud, ya que, en la época anterior al contacto, el medio ambiente era en gran medida determinante en los modos de vida de los grupos humanos. Por lo tanto, nos vamos a encontrar que las áreas culturales que Kroeber propone coinciden en gran medida con regiones geográficas específicas” (ibidem, p. 18).*

De las áreas culturales de Norteamérica, el museo tenía expuestas las siguientes: Ártico (esquimales/inuit), Costa Noroeste, California, Suroeste (que en realidad forma una sola área cultural y geográfica, con el Noroeste de México explica la Mtra. Jiménez), Planicies y Noreste (Bosques). No están representadas: La Altiplanicie (del Columbia), La Gran Cuenca y el Sureste; ello obedece al hecho de no tener el número suficiente de piezas para conformar el apartado de estas áreas.

La curadora explica que cuando se hizo cargo de la colección de Norteamérica, estaba íntegramente montada y no pudo participar en la hechura de ningún guion de la sala<sup>71</sup>, sin embargo, debido a los daños ocasionados por el terremoto de 1985, el museo se vio obligado a desmontar dos secciones de la Sala de Norteamérica, y fue entonces que pudo realizar los guiones de las exposiciones temporales denominadas Suroeste y Cesteros, con las piezas desmontadas.

Para el caso de la exposición “Suroeste”, la investigadora explica que optó por mostrar un enfoque diacrónico, remontándose hasta los orígenes de los grupos; recurrió a la arqueología y a la etnohistoria

*“mencionando el origen milenario y el desarrollo gradual e ininterrumpido en el área del Suroeste (estimulado por las influencias de Mesoamérica que le llegaban intermitentemente), de las culturas tipo pueblo, por un lado, y por otro, los movimientos de la población que aportaron al área el elemento de habla atapascana: apaches y navajo, así como los contactos entre ambos grupos, y posteriormente, con los conquistadores y*

---

<sup>71</sup>En una conversación personal la Maestra Irene me comenta que el responsable de la museografía original de la sala Norteamérica fue el Museógrafo Iker Larrauri.



*colonizadores españoles, mexicanos y anglos, y las consiguientes aculturaciones” (ibidem, p. 26).*

Para el caso de la exposición denominada “Cesteros”, la Mtra. Jiménez hizo hincapié en los siguientes puntos:

*“El hecho de que, a pesar de ser grupos recolectores, las tribus de la Alta California, tenían un nivel poblacional muy elevado, debido a la gran cantidad de recursos de que disponían y sobre todo a la colecta y procesamiento de la bellota, lo cual supone un largo periodo de adaptación al medio, que les permitió dar con la elaborada técnica de preparación de la harina de este fruto, su principal alimento. El hecho de que, al disponer de tiempo libre, debido a que contaban con abundantes reservas alimenticias (cosa excepcional en pueblos recolectores), disponían también de tiempo suficiente para dedicarlo a la elaboración de un rico ceremonial y a la manufactura de una cestería de calidad extraordinaria. La gran diversidad lingüística en un área de evidente uniformidad cultural, hecho que da lugar a interesantes teorías acerca del paso por el área de innumerables corrientes migratorias, hasta la fecha no del todo comprobadas. La extinción (a partir de mediados del siglo XIX) de un gran número de etnias californianas, como resultado de la fiebre del oro que atrajo a California una avalancha de aventureros, ante la ignorancia y/o la indiferencia del gobierno, que ya contaba con un departamento de asuntos indígenas, y el contraste con el apasionado interés de la sociedad americana (medio siglo después) al descubrirse al último sobreviviente de una de estas etnias aniquiladas” (Ibidem, p.p. 27-28).*

Parte de las problemáticas a las que se enfrentó la curadora fueron los errores de filiación, pues “la mayoría de los materiales del área de las Planicies tenían pies de objeto que los identificaban como Sioux” (Ibidem, p.46). Posteriormente, gracias a la visita de americanos, algunos de ellos conocedores y gente de museos, se determinaba “que tal objeto era cheyenne y tal otro era arikara o comanche, o kiowa, o de cualquier otro grupo del área”. En averiguaciones posteriores la maestra comprendió que los grupos de las Planicies vivían en constante movimiento, por lo que tenían contacto con diversos grupos, con los cuales intercambiaban regalos, y obtenían objetos como parte del botín de guerra, “por lo que el haber colectado un determinado artefacto entre una tribu X, no era prueba concluyente de su filiación” (Ibidem).



Las fallas de identificación (fina) en los materiales culturales ya no le extrañaban, sobre todo después de leer que el etnólogo William C. Sturtevant<sup>72</sup> decano del Museo de Historia Natural del Instituto Smithsonian en su artículo *“Does Anthropology needs Museum?”* (1969), calcula que el 90% de los especímenes etnológicos en los museos (norteamericanos) probablemente nunca han sido estudiados. De ello dedujo que tanto en las adquisiciones por intercambio, como en los préstamos, “los museos donadores proporcionaban piezas identificadas grosso modo en cuanto al área cultural, pero no lo suficientemente documentadas como para no dejar duda de su exacta filiación o inclusive a su uso” (ibidem, p.47)

En vista de ello, llegó a la conclusión de que

*“todo lo que necesitan con respecto a la ubicación de los materiales es la correcta identificación del área, sin estar obligados a mayores precisiones. Otra cosa sería si se intentara elaborar un catálogo, donde se requiere un conocimiento a fondo de los materiales, y una identificación que no deje lugar a duda, a parte de una calidad en la fotografía” (Ibidem).*

A pesar de ese inconveniente, ella nunca renunció a nombrar el grupo étnico cuando tenía la seguridad de la procedencia como es el caso de las máscaras de la Costa Noroeste que “tienen características muy marcadas que permiten diferenciarlas de tribu en tribu”. Un caso de ello es la máscara “Cuervo”, que es definitivamente Kwakiutl, lo mismo que la sonaja del chamán, que “tiene un diseño inconfundible, documentado en catálogos y libros de arte tribal”. No sucedía lo mismo con las cajas de almacenamiento que podrían ser de cualquier grupo, debido a que eran utilizadas como mercancía de intercambio, por lo que circulaban por toda el área.

Este mismo fenómeno se observa en otras áreas, un ejemplo de ello es el suroeste, donde “es fácil distinguir a que pueblo pertenece la cerámica, en base a la decoración, o las figurillas

---

<sup>72</sup>William C. Sturtevant (1926-2007), destacado etnólogo, curador de museos y profesor universitario de América del Norte, fue mejor conocido por sus contribuciones a la etnología seminola, como curador de Etnología de América del Norte en el Departamento de Antropología del Museo Nacional de la Institución Smithsonian. Historia Natural, y por su trabajo como editor general del Handbook of North American Indians. <https://sova.si.edu/record/NAA.2008-24> Última revisión: 20 diciembre 2021 (traducción Ivonne Cienfuegos).



*katchina* (las hopi son pequeñas y de una sola pieza, las zuñi son más altas y tienen brazos móviles)” (Ibidem). Si bien con respecto a la procedencia es suficiente tener una aproximación sobre el área cultural, cuando se trata del uso, “es indispensable tratar de encontrar la aplicación lógica del artefacto en cuestión” comentó la Mtra. Jiménez.

Otra de las dificultades que expresa la curadora es la existencia de artefactos que S. Weir Mitchel arqueólogo y decano de los museos etnográficos americanos califica como “*odds and ends of nameless use*” y que ella traduce como “bártulos varios de uso no especificado”. Stocking (1985) citado por Jiménez (1999, p.48). Estos objetos que según Boas deberían ser excluidos de las exhibiciones por ser “especímenes que no sirven para ilustrar ciertos hechos o puntos de vista”, se exhibían en el Museo Nacional de las Culturas (MNC) “por la sencilla razón de que las vitrinas deben ser provistas de algo”, y porque ... “en ellos se puede apreciar la manufactura cuidadosa y la nobleza del material” y por otra parte “ejercen una curiosidad especial en el público” Por otra parte, la tecnología primitiva representa un reto singular para el investigador-difusor<sup>73</sup> de museo, “no es para echar rollo”, lo que hace falta es “saber y entender los pasos fundamentales de la técnica a la cual pertenece ese objeto que se muestra y poder explicarlo a la audiencia” (Ibidem, p. 49).

En una plática, la investigadora señalaba que gracias a los libros y a los catálogos que adquirió en sus viajes a Estados Unidos pudo identificar varias piezas, pues a través de ellos se informó sobre su procedencia y uso, incluso pudo hacerse de un diccionario de tecnología esquimal que le fue de gran utilidad. Incluso en su tesis de maestría insiste en la necesidad de adquirir los catálogos, pues “es uno de los medios para familiarizarse con los objetos de las culturas ajenas” también menciona la importancia de adquirir las monografías de etnógrafos de la vieja escuela, ya que ellos “no sólo sabían dibujar..., también dejaban testimonios gráficos de la cultura material de los pueblos que estaban estudiando..., en sí eran verdaderas joyas bibliográficas”. En resumen, explica que los catálogos son “una herramienta imprescindible” y que a pesar de que actualmente los investigadores del museo pueden solicitar libros de un

---

<sup>73</sup>“Es aquel que elabora desde una cédula hasta un guion completo, pasando por una guía de sala, un tríptico para una exposición temporal, el texto de una conferencia, un folleto o un libro de difusión”. La curadora explica que “se necesita de un tiempo para estudiar el tema o temas que se pretenden difundir, un periodo de investigación, de lecturas asiduas, de familiarización con el material” (Ibidem, p. 10-11).



listado, los catálogos no figuran, lo que en su opinión “evidencia una vez más que las necesidades de un museo son poco comprendidas” (Ibidem, p. 45).

Finalmente, haciendo un balance general de la colección, ella argumenta que es una buena colección, que ha tenido pérdidas importantes, más sin embargo conserva piezas significativas como la manta *chilkat*, una máscara cuervo, el impermeable de intestinos de foca, la escultura del ayudante del chaman entre otras. Por otra parte, hay todavía trabajo por hacer, pues hay piezas mal identificadas, tal es el caso de una pieza identificada como *tomahawk* y que es más bien un objeto que los blancos le dieron a los indios a cambio de pieles u otras cosas.

La Mtra. Jiménez nunca pudo elaborar un catálogo en la extensión de la palabra debido a la poca organización del archivo del museo, en cambio se dedicó a sus labores como investigadora-difusora que fueron entre otras, dar conferencias sobre cultura, realizar guiones para radio, cédulas de objeto, traducciones, cédulas para exposiciones temporales, cédulas generales o introductorias, folletos, trípticos entre otros elementos de difusión; para los cuales resalta, les dedicaba un gran tiempo y esfuerzo pues le exigían, además de una gran capacidad de síntesis, largas horas de lectura, de elaboración y reelaboración pues debían escribirse en un lenguaje sencillo, accesible al público en general, lo cual no es tan fácil.

En el siguiente capítulo relataré la experiencia laboral dentro del ahora MNCA, haciendo énfasis en el conocimiento de instalaciones y el aprendizaje que conllevaron el trato y las pláticas con el personal de esta institución.



## CAPÍTULO 3

### AUTOETNOGRAFÍA EN EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO

#### 3.1 Relato de actividades del servicio social y del trabajo de verificación física del inventario

Previo al relato sobre el trabajo que realicé como parte del Proyecto Permanente de Verificación Física y Actualización del Inventario de Bienes Culturales Mueble en Resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), considero pertinente narrar mis labores como prestadora de servicio social en el Museo Nacional de las Culturas (MNC)<sup>74</sup> porque las actividades realizadas en la misma institución son parte de las funciones que debe cumplir un museo para implementar un sistema de documentación.

Pues bien, entré a finales del 2005 al Museo Nacional de las Culturas (MNC) como prestadora de servicio social, cuando cursaba el 5to semestre de la carrera.<sup>75</sup> El geógrafo Luis Felipe Crespo Oviedo, entonces Subdirector de Catalogación y Documentación, me entrevistó junto con una compañera de la carrera, para saber cuáles eran nuestros intereses y por qué queríamos incorporarnos al proyecto de Servicio Social denominado “Manejo de Colecciones”.

En ese tiempo estaba interesada en investigar el coleccionismo como tema de tesis y pretendía hacer una comparación entre el coleccionismo privado y el institucionalizado<sup>76</sup> por lo que adentrarme en el trabajo del museo, sería mi primer recorrido de campo. Mi primer trabajo en el museo fue de archivo, ordené una serie de cajas con papeles administrativos entre los que se encontraban: oficios varios, **fichas técnicas** de las piezas, y diversos **listados de obra**.

En primera instancia, no entendía por qué había repetidas listas con números y descripciones de piezas; posteriormente, ayudé a realizar los listados de obra, y comprendí, que estos constituyen una parte del soporte administrativo de una exhibición, un traslado de piezas, entre otras gestiones administrativas.

---

<sup>74</sup>Cabe aclarar que el nombramiento de “del Mundo” es posterior a mi estancia en el museo.

<sup>75</sup>Cabe aclarar que el servicio social lo comencé a finales del 2005 y lo terminé a finales del 2007, el periodo tan largo, se debió a que comencé mis labores en el museo sin contar con los créditos suficientes para registrar el Servicio Social, sin embargo, el Geógrafo Crespo, nos permitió trabajar a mis compañeras de generación y a mí en el museo, aunque el registro lo realicé a inicios del 2007, cuando tuve los créditos necesarios.

<sup>76</sup>Es importante mencionar que todos los museos tienen como base el coleccionismo.



Para realizar esta labor, la etnóloga Julia Ocaña, encargada del Proyecto de Documentación del museo me explicó que el Museo Nacional de las Culturas (MNC) maneja tres tipos de exposiciones: 1) las permanentes (aquellas que son fijas); 2) las temporales (que se encuentran expuestas por un tiempo definido) y; 3) las itinerantes (aquellas que van por varios estados de la República exhibiéndose en diferentes museos).

Gracias a las pláticas diarias con algunos trabajadores que tenían contacto directo con el **acervo** del museo, entre ellos la etnóloga Julia Ocaña y la Sra. Esther Hernández, quien en ese momento era encargada de los depósitos, conocí los procesos administrativos y técnicos que se llevan a cabo para realizar el montaje de una exposición. Ellas me explicaron que, una vez que los curadores tienen el **guion museológico**, comienza el trabajo de los encargados del manejo de colecciones de la Subdirección de Catalogación y Documentación.

Primero, los trabajadores de esta área le muestran al **curador** y al restaurador la primera selección de piezas que ellos previamente realizaron de acuerdo a la temática de la exposición,<sup>77</sup> el curador elige la piezas de acuerdo con una serie de criterios que van de acuerdo a los conceptos o temáticas a mostrar, el restaurador por su parte, observa el estado de conservación y determina cuales están en condiciones de ser trasladadas y exhibidas; juntos eligen las piezas que formarán parte de la exposición.

Una vez seleccionadas las piezas por ambos, se hace el **listado de obra** final, que no es más que una relación de piezas definitivas que conformarán una exposición. Este listado incluye los siguientes datos: a) el número de inventario, que es la identidad que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) le otorga para su control; b) una breve descripción que permite identificar a las piezas por sus características, y a su vez permite diferenciarlas de entre otras que son parecidas; c) las medidas, que son las dimensiones que tiene cada una de las piezas<sup>78</sup>; d) la fotografía de la pieza y; e) el avalúo, representado por la cantidad en la que están valuadas las piezas o un asignado por una empresa aseguradora como la cantidad que se debe cubrir en caso de siniestro.

---

<sup>77</sup>En algunas ocasiones, al no encontrar la pieza que los curadores elegían, la encargada del depósito le mostraba piezas similares a la que le habían solicitado.

<sup>78</sup>Estas permiten identificar las piezas, también son útiles para saber las dimensiones del embalaje y de las cajas en que serán transportadas, finalmente, a los museógrafos les son útiles para dimensionar el tamaño de los receptáculos donde se colocarán las piezas.



Tras la selección y ya con listado de obra en mano, se procede a trasladar al taller de restauración aquellas piezas que requieren intervención, una vez restauradas, se embalan las piezas y se elabora el **acta de entrega-recepción**, la cual se transfiere a la institución receptora. Algo muy importante que mencionó la Sra. Esther es que para realizar estas labores se requiere de trabajo en equipo y la comunicación entre todas las áreas involucradas.

Debo aclarar que mi conocimiento de las áreas del museo fue gradual porque dependió del avance y conocimiento de las tareas asignadas, así que, luego que comprendí para qué sirve un listado de obra y de realizarlo, me permitieron entrar a los depósitos<sup>79</sup> para realizar la búsqueda de las piezas seleccionadas para exhibición. Posteriormente, me autorizaron realizar traslados de piezas dentro del museo, lo que me dio la oportunidad de conocer los talleres de restauración y museografía, incluso me involucré en algunos trabajos de limpieza de piezas, con la asesoría del Sr. Jesús García, restaurador del museo.

Al respecto del traslado de piezas la Sra. Esther me explicó la forma adecuada de realizarlo. En primer lugar, es necesario contar con el equipo adecuado para realizar los traslados, un elemento indispensable son los guantes, los cuales deben ser de preferencia de algodón, para evitar que se resbalen las piezas, y para evitar el contacto directo con la pieza. En segundo lugar, me explicó que es importante no cargar piezas de peso excesivo, pues se corre el riesgo de sufrir una lesión y, eventualmente, afectar la integridad de la pieza.

Con respecto al traslado de piezas dentro del museo, la Sra. Esther me explicó que es fundamental notificar al personal de seguridad sobre el movimiento a realizar; esto implica indicar la salida de las piezas del lugar de origen y el destino o lugar al cual se dirigía. Para realizar dicho movimiento se entregaba el listado de piezas a trasladar al oficial de seguridad quien nos acompañaba durante todo el traslado.

Otra de las actividades en las que apoyé siendo prestadora de servicio social fue el embalaje de algunas colecciones itinerantes, entre ellas una colección de fotografías, ello con asesoría de la etnóloga Julia Ocaña y la Sra. Esther. En ese entonces se trabajó con los pocos o

---

<sup>79</sup>Cuando entré al museo sólo existían dos depósitos: el de arqueología y el de etnografía.



muchos materiales con que contaba el museo y con un conocimiento muy básico de cómo se realiza esta labor, el procedimiento que llevamos a cabo era en lo general, envolver las piezas en papel de china blanco, luego con plástico burbuja, y asegurarlas con cinta masking tape, o diurex blanco.<sup>80</sup>

Una vez embaladas, colocábamos las piezas en las cajas de madera con que cuenta el museo para transportar colecciones, había una regla general para este proceso, las piezas más pesadas debían quedar abajo y las piezas más ligeras y delicadas hasta arriba. Finalmente, entre cada pieza colocábamos espuma de polietileno para amortiguar el movimiento y eventuales impactos.

En alguna ocasión, tuve la oportunidad de apoyar en una comisión de traslado a la etnóloga Julia Ocaña. El objetivo de dicha comisión fue realizar la entrega de una colección de instrumentos musicales que serían exhibidos en la media luna del Museo de Antropología. Esta experiencia me permitió aprender sobre el proceso de entrega de colecciones. El primer paso del proceso administrativo y de control fue la entrega del acta denominada de entrega-recepción en la cual se indicaban las instituciones que participaban en el proceso, el domicilio de donde parte y a donde llegaría, las personas que llevarían a cabo la entrega<sup>81</sup> y recepción, la cantidad de piezas que componen la colección que se recibe, además de la documentación de soporte conformada por el listado de obra, avalúo de la colección, y valoración del estado de conservación.

Luego de entregar el acta, se procedió a sacar la colección de los contenedores y realizar el cotejo contra listado de obra, es decir se revisó que las piezas que contemplaba dicho listado se encontraban físicamente. Asimismo, se revisó el estado de conservación con el fin de que el restaurador y/o encargado de la institución receptora, en presencia del comisionado de la institución donante hiciera las observaciones pertinentes sobre el estado de conservación de las piezas, indicando si estas presentaban fracturas, manchas etc. La etnóloga Ocaña me

---

<sup>80</sup>Durante las labores de verificación me explicaron que hay materiales neutros (que mantienen la acidez y la alcalinidad neutras) que evitan el deterioro por agentes ambientales, por lo tanto, coadyuvan a la protección de las piezas, entre estos materiales se encuentra el tyvek, y el polipropileno de baja y mediana densidad, porque además de ser resistentes, impiden el paso de contaminantes que pueden afectar la integridad de las piezas, y son transpirables.

<sup>81</sup>A las personas que realizan la entrega de colección para su exhibición se les denomina comisionados, y es una actividad que está normada en el Manual de Procedimientos para el Manejo de Colecciones y Control del Inventario de Bienes Culturales Mueble, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).



explicó que el objetivo de estas acciones es, sobre todo, deslindar responsabilidades y poder firmar el acta de entrega recepción por parte de las autoridades de ambas instituciones.

Una cuestión técnica que me enseñó la etnóloga Julia Ocaña durante el servicio social, fue que en cada levantamiento de exhibición de las colecciones, es decir, antes de desmontar una exhibición, se debe registrar la forma en que fue exhibida la colección, una forma de registro es el levantamiento del croquis de una exposición, este debe indicar la disposición de las vitrinas, capelos, nichos etc. que conformaron la **museografía**, así como las piezas que contenían dichos implementos museográficos, también me explicó que es importante que el croquis siga el sentido de la exhibición con la entrada hacia la derecha y luego hacia el centro.

Otra forma de registro es el fotográfico, que debe realizarse en el mismo sentido que el primero, y permite apreciar con más detalle la forma en que fueron montadas las piezas; ambos registros se complementan por ello deben conformar el expediente de cualquier exposición museográfica, y quedar asentados en el archivo del museo, ello con el objetivo de documentar la vida dentro del museo, pues la documentación de las exposiciones permite tener el antecedente del paso a paso, de la presencia de las colecciones, y de las formas de exhibición.

Posteriormente, como parte del Proyecto de Actualización del Inventario, realicé la documentación de dos exposiciones, la primera de ellas fue la exposición “El papel de lo divino. El uso del papiro en el antiguo Egipto”, la cual sería trasladada al Museo Regional de Guerrero, razón por la cual debía quedar asentada en el archivo. La segunda exposición fue la de Norteamérica, el objetivo de documentar esta segunda exposición fue ubicar las piezas, verificarlas físicamente, cuantificarlas, y registrarlas en la base de datos; además de tener el control de la sala realizando el registro de cada movimiento, pues durante el proceso de verificación se realizaron traslados de algunas piezas al taller de restauración para su intervención. Finalmente, la documentación de esta exposición quedó como precedente de cómo se encontraban ubicadas y expuestas las piezas, pues fue retirada en 2009 para ser remodelada. A principios del 2020 tuve la oportunidad de hablar con el arqueólogo Alfonso Osorio Segura Asistente de Coordinador de Inventario adscrito al Museo Nacional de las Culturas (MNC) y quien fue mi Coordinador del Inventario de Bienes Culturales Muebles, del



2008 al 2009, él me comentó que una vez terminado el Proyecto de Verificación y Actualización del Inventario, se documentaron no sólo las exposiciones, sino también las formas de realizar los embalajes, ello con el objetivo de aprender y reconocer la forma adecuada de hacerlo, gracias a ello aprendieron qué materiales son los mejores, también cómo confeccionar los repositorios o contenedores para las piezas.

En la actualidad el museo guarda en su archivo los expedientes de algunas exposiciones, prueba de ello es el archivo de la Exposición “Canadá y su cultura esquimal” que se exhibió en el museo en 1977, en él encontré el Póster de la Exposición, el listado de grabados que se exhibieron, el listado de esculturas que complementaron la exposición, el croquis de la exposición y su registro fotográfico.

Al respecto de la documentación de las exposiciones y sus repositorios, el arqueólogo Osorio me expuso su preocupación respecto al peligro de la posible pérdida de información, “existe el peligro de perder la información, pues cuando se resguarda información de manera electrónica y llega a fallar la tecnología, es complicado recuperar esa información”. Todo esto me llevó a preguntarme: ¿Qué es mejor, conservar la documentación en papel, en formato electrónico o ambas?, y ¿cómo proteger la documentación física y la electrónica en caso de siniestro?

Por otra parte, el arqueólogo me explicó que el instituto -refiriéndose al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-, tiene tres retos con respecto al trabajo de inventarios, el primero es reunir a toda la gente involucrada en este trabajo (técnicos, gente de informática, entre otros), para explicar y detallar las problemáticas a las que se enfrenta cada área y especialista, y con base a ello establecer “formas de trabajar de cada área o especialista”. El segundo reto es definir que es el inventario, que es la catalogación, que es el registro, porque no existen definiciones claras y específicas, por ello el trabajo se presta a varias interpretaciones. El tercer reto es digitalizar todas las fichas técnicas hechas a mano, resultado de los primeros trabajos de la Subdirección de Inventarios, ello con el objetivo de construir el archivo digital del instituto.



Continuando con mi relato sobre las actividades como prestadora de servicio social en los últimos meses, tuve la oportunidad de tomar un curso con el personal de Servicios Educativos sobre la mediación en museos. Este curso lo impartió el personal del Museo de Ciencias del Ministerio del Poder Popular para la Ciencia y Tecnología, del Gobierno Bolivariano de Venezuela, este consistió en una serie de pláticas, actividades lúdicas e investigaciones de conceptos antropológicos, con el objetivo de comprender y de transmitir al público, qué es y cómo se experimenta la diversidad (hablando específicamente de la existente en América Latina), y qué es y dónde se observa la unidad (hablando de la misma área geográfica). Estos conceptos se explicaron mediante subtemas eje como la comida (refiriéndose al consumo del maíz), el idioma (hablando del uso del español, pero también tomando en cuenta que en América Latina existen una serie de lenguas indígenas).

Unas semanas después, me invitaron a formar parte del equipo de guías de museo para grupos de primaria, labor que duró sólo un par de días, sin embargo, me permitió complementar el curso y aplicar las técnicas que aprendí en él. Esta experiencia me permitió adentrarme en la labor de difusión, pues hasta ese entonces, sólo había estado tras bambalinas ocupándome del trabajo administrativo, y aprendiendo un poco sobre la **documentación**. Esos dos días estuve frente al público, explicándole aquello que había investigado o documentado, pero con un lenguaje mucho más sencillo al que debía ocupar con los investigadores. En esta tarea, comprendí que para transmitir el mensaje de una exhibición se requiere un lenguaje sencillo, sin jergas especializadas, pero que además se pueden integrar técnicas como el juego.

Posteriormente, regresé a mis labores en la Subdirección de Catalogación a petición del geógrafo Luis Felipe Crespo, quien me asignó la tarea de colaborar con la Mtra. Irene Jiménez curadora de la Colección de Norteamérica<sup>82</sup>, en la realización del catálogo de dicha colección, para lo cual se conformó una carpeta con las fichas técnicas<sup>83</sup> de dicha colección. Trabajé con la Mtra. Irene alrededor de un mes, durante ese lapso conocí otros grupos humanos y su cultura a través de los relatos sobre su labor como curadora, anécdotas de visitas a museos en

---

<sup>82</sup>Cabe mencionar que trabajé con la Mtra. Jiménez a mediados del 2007, por espacio de un mes aproximadamente, y aunque fue breve el tiempo que colaboré con ella fue muy enriquecedor.

<sup>83</sup>Esta carpeta se conformó a partir de la verificación de registros encontrados en la base de datos 2006, y tenía un total de 454 registros de la Colección de Norteamérica.



Estados Unidos, y a través de los libros que amablemente me prestó para consultar. Mi acercamiento a esas culturas fue a través de su cultura material; en ese momento pensé que mi labor como etnóloga dentro de un museo de culturas extranjeras consistiría en hacer investigación documental de esos grupos y de su cultura material.

En la revisión de las fichas técnicas, observé algunos huecos en la información y varios errores en cuanto al tipo de objeto, identidad de los grupos, **técnicas de manufactura** de algunos objetos, y temporalidades. Gracias a la Mtra. Irene conocí el origen y procedencia de la mayoría de las piezas, me ayudó a identificar a los grupos, y sus objetos, y aunque no se concluyó el trabajo de catalogación por falta de tiempo, me di cuenta del esfuerzo que requiere realizar un catálogo de una colección etnográfica.

En términos generales, un catálogo requiere dedicación, pues se trata de documentar cada una de las piezas que conforman la colección, lo que requiere una investigación exhaustiva de la procedencia de las piezas en el archivo del museo. En este caso, la Mtra. Jiménez me explicó que el museo no contaba con toda la información, pues en la conformación de los museos nacionales, los documentos se fueron traspapelando, y quedando en diferentes instituciones. Finalmente me comentó que para continuar con el catálogo es necesario rastrear los documentos en diferentes áreas del Instituto.

Recientemente, la Mtra. Irene me explicó que cuando le dejaron a cargo la colección de Norteamérica se dio a la tarea de informarse y documentarse acerca de los objetos y de las culturas de los grupos humanos de esta área del mundo, por medio de visitas a los museos de Estados Unidos, donde también tenía la oportunidad de adquirir los catálogos y libros que le sirvieron de guía en su búsqueda de conocimiento.

Para concluir el relato de mis actividades como prestadora de servicio social, debo mencionar que mi última labor fue apoyar en las actividades del equipo de inventaristas, cuyo objetivo fue llevar a cabo la verificación física del acervo del museo, entre las actividades que realicé se encuentran: la limpieza y reacomodo de anaqueles, traslado y reubicación de piezas en



anaqueles, y, finalmente, el traslado de piezas al taller de restauración para su intervención preventiva y/o de conservación.

El trabajo que hicieron los compañeros inventaristas me interesó mucho, la minuciosidad del trabajo de documentación me pareció valiosa para el museo, a tal grado que me acerqué a ellos para preguntarles sobre sus labores. De igual modo, me aproximé al Coordinador de Inventario asignado al Museo Nacional de las Culturas (MNC), el arqueólogo Alfonso Osorio, quien me comentó que:

*“El proyecto de inventarios lo dirige la Coordinación de Museos, es un trabajo que se viene realizando hace tiempo, pero para nosotros venir a hacer el inventario, tiene que solicitarlo el museo, antes del equipo de Sidartha y Agenor, pasaron otros equipos que registraron las piezas en la base de datos, con sus errores y aciertos, pero lo hicieron, los primeros registraron datos básicos, tipo de objeto, medidas, fotos, pero mucha de la información que recabó ese equipo se perdió, después vino otro equipo que volvió a recabar información y a llenar los huecos de la base de datos, recabaron información más completa sobre las piezas, luego llegó otro equipo que continuó con lo que dejó el anterior, en fin, la base de datos ha sido modificada en diversas ocasiones le han agregado y quitado información, se han cometido errores y omisiones, y nuestro trabajo es corregir esos errores del pasado, llenar los huecos.*

*El inventario sólo es una forma de control jurídico y administrativo, a nosotros nos sirve para saber que hay en un museo y en donde se encuentra, el primer paso de este trabajo es identificar las piezas, para ello debemos revisar varios aspectos: el número de inventario, otros números que puedan tener marcados las piezas, ya que muchas veces estos nos ayuda a identificar el origen y procedencia, también debemos fijarnos en los materiales con los cuales está elaborado, las medidas son muy importantes eso te da referencia sobre una pieza, también nos fijamos en el estado de conservación y en las técnicas decorativas. Toda esta información es contrastada con la pieza y vaciada en una base de datos que tiene la información de los acervos de los museos nacionales del país.*

Complementando la información que me proporcionó el arqueólogo Osorio al respecto de la historia del Proyecto de Inventarios, platicué con el Coordinador de Inventarios adscrito a la



Subdirección de Inventarios,<sup>84</sup> el Sr. Bernardo Albino Sosa, quien me comentó que en los inicios de la Subdirección de Inventarios el levantamiento de las fichas técnicas de las piezas era un trabajo muy tedioso y pesado pues se tenían que llenar unos formatos a mano, por lo que algunos trabajadores vieron necesario la implementación de un sistema que facilitara sus labores, por lo que solicitaron a una compañía externa el apoyo para desarrollar dicho sistema. Grafos y Puntos fue la compañía encargada de realizar la **verificación del inventario**<sup>85</sup>, esta diseñaría, operaría y desarrollaría un sistema automatizado, y entregaría los resultados de dicho sistema, incluso se comprometió a desarrollar y entregar un **tesauro**.

Para llevar a cabo las labores de verificación primero se dividió a la República Mexicana en áreas, el trabajo en campo lo realizaría personal del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el cual no tenía conocimiento sobre el manejo de colecciones, pero estarían coordinados por la Subdirección de Inventarios. El Sr. Sosa me comentó que la empresa no terminó el trabajo por el cual fue contratado, tampoco entregó la información que recabó, y dejó una serie de problemáticas a resolver entre éstas:

- Imágenes sin ficha
- Fichas sin imagen
- Fichas con imagen que no corresponde
- Imágenes que no corresponden con la información
- Piezas no inventariadas
- Piezas inventariadas pero que no están en el sistema
- Piezas para dar de alta
- Piezas no capturadas en el sistema (no capturadas)
- Piezas dadas de alta, pero sin información

---

<sup>84</sup>Agradezco al Sr Bernardo Sosa su amabilidad y disposición para responder a la entrevista semiestructurada, esta fue realizada en dos partes, la primera fue realizada el día 4 de marzo del 200 y tuvo una duración de 12:33 minutos y la segunda, el día 5 de marzo del 2020, con duración de 1:07:15 segundos, y tuvo lugar en las oficinas de la Coordinación de Museos y Exposiciones.

<sup>85</sup>Esta primera verificación del inventario sería de carácter administrativo, se trataba de realizar una identificación rápida de las piezas, querían saber que había y en donde se encontraba, los campos que se llenaron en esa etapa fueron: nombre del museo, número de inventario, tipo de objeto, nombre o tema, materia prima, medidas, imagen y ubicación.



Después entró un equipo que trató de subsanar los errores y huecos que había dejado Grafos y Puntos. La siguiente etapa<sup>86</sup> de la verificación del inventario, la realizó un Departamento de Informática, adscrito a la Coordinación de Museos, pero separado de la Subdirección de Inventarios. Este equipo se encargó de hacer la captura de las fichas técnicas, pero no tenía contacto con las piezas. En resumidas cuentas, el trabajo estaba dividido: por una parte, se encontraban los inventaristas, quienes realizaban el levantamiento en campo, iban a los museos, tenían el contacto con las piezas, y obtenían los datos directos, por otra parte, estaba el Departamento de Informática, que tenía acceso al sistema, pero no tenía contacto con las piezas y realizan modificaciones en la información que levantaba el equipo de inventaristas, según su criterio.

El Sr. Sosa me comentó que esta división del trabajo no funcionó, pues se cometían muchos errores en la captura de la base de datos, había omisiones, y se hacían cambios a criterio del Departamento de Informática, pero sin base empírica que lo respaldara. Posteriormente este equipo fue absorbido por la Subdirección de Inventarios, pero continuó con los trabajos por separado de los inventaristas, lo cual se reflejó en la base de datos.

Aunado a la problemática de la base de datos, estaba la carencia de conocimientos de los trabajadores que tenían contacto con las piezas, para solucionar esta segunda problemática, organizaron una serie de cursos que tenían como objetivo capacitar a los trabajadores a nivel nacional, la intención era prepararlos para desarrollar el inventario, comenta el Sr. Sosa que en esta misma época también se comenzó a redactar un instrumento legal que indicara los procesos, procedimientos, objetivos y alcances del inventario.

El curso que tomaron los trabajadores constaba de una parte teórica, en la que se les proporcionaron los conceptos básicos y se les explicó qué es patrimonio, bien cultural, inventario, registro, catálogo, se les explicó la diferencia entre registro e inventario, y entre un bien patrimonial cultural y un bien patrimonial arqueológico; también se les presentó el concepto de cultura, considerando su extensión y su complejidad. Por otra parte, se les proporcionó el marco jurídico y legal (acuerdos, tratados nacionales e internacionales), se les

---

<sup>86</sup>Esta segunda etapa introduce información técnica y formal, es decir información que tiene que ver con tiempo y espacio, entre ellos cultura, época, forma, y manufactura.



instruyó sobre que instituciones están encargadas del patrimonio (ICOM, INAH, INBA, entre otras).

El Sr. Sosa me comentó que participó en la impartición de dicho curso, él expuso la parte técnica del inventario y también coordinó la parte práctica, en primera instancia les explicó a los trabajadores qué es una ficha de inventario, sus partes, las técnicas de **marcaje**, qué es un **lote**, qué es un conjunto, qué es la verificación, qué es la actualización, cómo se realizan los traslados, qué es un acta, que finalidad tiene ese instrumento, de cuántas partes consta, cuántos tipos de actas hay, las diferencias entre ellas y qué tienen en común, en resumen, todas las actividades que lleva a cabo la Subdirección de Inventarios y que se especifican en el Manual de Procedimientos de la Subdirección.

La sección práctica consistió en crear una base de datos, se les proporcionó una serie de piezas para que hicieran el levantamiento de la ficha de inventario, y su correspondiente registro fotográfico, les enseñaron todas las cuestiones técnicas para elaborarlo (el tipo de resolución de las fotografías, y de archivo en que debía ser guardado, también les explicaron cómo debían colocar los números de inventario y las escalas para la imagen). Además de las actividades descritas realizaron listados de obra, marcaron piezas, las midieron, describieron y redactaron el acta de levantamiento del inventario. Al finalizar el curso se les hizo un examen para ver que tanto habían aprendido del curso.

El Sr. Sosa aclaró que, para la elaboración de la base de datos, se les enseñó desde inicio en manejo de la base de datos de Access, desde cuáles eran los pasos para crear la base, cómo llenar los campos, cómo hacer los reportes, y cómo hacer los filtros de búsqueda. Finalmente me comentó que el resultado de dicho curso fue que algunos trabajadores se adentraron más en las labores del inventario del Instituto, y otros más sólo se documentaron sobre esta.

Estas pláticas me dejaron las siguientes reflexiones. Primero, que el trabajo de inventario es importante para cualquier museo porque permite saber qué hay y en dónde se encuentra, además de ser la primera etapa de un sistema de documentación. En segundo lugar, que para desarrollarlo es necesario coordinar a las áreas involucradas; y tercero, es trascendental que



todo el personal que labora en esta institución este capacitada y sensibilizada con el manejo de las colecciones y sobre todo con el patrimonio cultural.

Después de platicar con el arqueólogo Osorio me di cuenta de la magnitud del trabajo del inventarista, esto despertó en mí el interés por continuar trabajando en el museo. Al término del servicio social adquirí ciertos conocimientos técnicos, administrativos, teóricos y prácticos de las labores del museo, que me abrieron la puerta para trabajar en el Proyecto Permanente de Verificación Física y Actualización del Inventario de Bienes Culturales Mueble en Resguardo del INAH, donde colaboré dos años, formando equipo con historiadores, arqueólogos, antropólogos, restauradores y especialistas en informática.<sup>87</sup>

Debido a que tenía cierto conocimiento de la colección de Norteamérica, gracias la colaboración con la curadora, me asignaron la verificación de dicha colección. Este primer trabajo me permitió identificar y realizar la primera caracterización de la colección, la cual fue catalogada como “Curaduría de Etnografía de Norteamérica”, esto con el fin de identificarla en la base de datos.

En la revisión y caracterización de la colección observé que la colección está organizada por áreas culturales y está constituida por los siguientes grupos étnicos: grupos del ártico (esquimales de Canadá y Alaska); grupos de la Costa Noroeste (Haida, Tlingit, Kwakiutl, Salish, Salish de la Costa, Bella Cola, Notka, Lilloet, Tsmishian); grupos de California (Karok, Yurok, Mohave, Hupa, Pomo); grupos de las praderas (Sioux, Arapaho, Cheyenne, Crow, Osage), grupos del desierto (Apaches, Hopi, Navajo, Zuñi, Pima); grupos de los bosques del norte (Iroqueses y Kikapoos), y grupos de los bosques del sur (Seminoles y Cherokees).<sup>88</sup>

Cabe señalar que, en la primera fase del proceso de verificación,<sup>89</sup> el personal de inventarios comisionado de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones obtuvo un balance general de la situación de las piezas y los depósitos, pero también diseñó la metodología para solucionar las problemáticas de los acervos del museo.

---

<sup>87</sup>El periodo que estuve trabajando como inventarista fue de finales del 2008 a finales del 2009.

<sup>88</sup>Los grupos de estas dos áreas culturales estaban catalogados en el museo bajo el concepto de Bosques ya que se contaba con muy pocas piezas como para realizar una separación entre estas áreas.

<sup>89</sup>Esta se llevó a cabo de febrero a abril del 2007, en este periodo me tocó asistirlos en sus labores pues aún estaba realizando mi servicio social.



La primera problemática a la que nos enfrentamos fue el amontonamiento de piezas en los dos depósitos con que contaba el museo: el depósito de investigación concentraba todas las piezas etnográficas e históricas de todos los grupos humanos sin hacer mayor distinción, y el depósito arqueológico, concentraba las piezas arqueológicas sin hacer diferencia de la región a la que pertenecían.

Derivado de la metodología diseñada por el primer equipo de inventarios se concentraron las piezas por curadurías, quedando de la siguiente manera: América Etnográfica (tenía las piezas de grupos indígenas de América del Sur y del Centro), Norteamérica (tenía piezas de grupos nativos de Estados Unidos, Canadá y Alaska), Mundo Árabe (tenía piezas de grupos étnicos de Medio Oriente), y Asia Oriental (tenía piezas de Corea, China y Japón), Oceanía (tenía las piezas de los grupos étnicos del Océano Pacífico, Melanesia, Micronesia y Polinesia), Europa (tenía piezas de grupos étnicos de Europa Occidental).

Una vez asignados los espacios correspondientes para las colecciones, se procedió a trasladarlas a sus respectivos depósitos. Por ejemplo, las curadurías de América Etnográfica, Norteamérica, Mundo Árabe y Asia Oriental quedaron ubicadas en el entonces denominado Depósito #3.

El proceso de traslado y acomodo de las piezas a sus depósitos fue laborioso y debidamente documentado, ya que se realizó el registro fotográfico de dicho movimiento, también fue metódico, pues antes de realizar el traslado de las piezas se procedió a limpiar anaqueles y acomodarlos en los depósitos. En algunas ocasiones fueron armados y colocados en los depósitos, se instalaron mesas de trabajo y de tránsito, se retiraron los materiales nocivos sustituyéndolos por otros que ayudan a la **conservación** de las piezas (Ver anexo B).

El traslado de piezas se hizo de manera ordenada y controlada,<sup>90</sup> ya que el personal de seguridad acompañaba los traslados<sup>91</sup> y estos eran registrados en la base de datos. De igual manera, también acompañaba el personal de restauración, quien determinaba el **estado de**

---

<sup>90</sup>Existe un registro fotográfico de los traslados, en este se refleja el trabajo de todo el personal involucrado, apoyaron custodios, restauradores, personal administrativo, incluyendo al Subdirector de Documentación y Catalogación del Museo y el Coordinador de Inventarios asignado al MNC quien dirigía los trabajos de traslado y personal de inventario.

<sup>91</sup>Ellos llevaban un control de los traslados, en sus libretas anotaban quienes, que y adonde se llevaban las piezas.



conservación de las piezas; todas ellas eran colocadas en mesas de tránsito antes de ser colocadas en sus respectivos anaqueles.

Las piezas fueron colocadas en los anaqueles debidamente etiquetados con una nueva nomenclatura de ubicación para facilitar el orden y control de los depósitos, todas las piezas se colocaron sobre **materiales neutros**,<sup>92</sup> y fueron ordenadas según su **material constitutivo** para garantizar su **conservación preventiva**. Terminado el acomodo de las piezas en sus respectivos depósitos se procedió a realizar el croquis del depósito,<sup>93</sup> ello con el objetivo de dejar sentada la ubicación de las curadurías.

Como resultado del proceso de reacomodo de piezas en sus respectivos depósitos se reintegraron algunos objetos a la colección de Norteamérica, como las piezas de la colección itinerante “Cazadores-recolectores” y las piezas que enmarcaron la “Exposición de fotografías de Edward S. Curtis”, las cuales se encontraban en el taller de restauración.

En los tres días que duró la reubicación de piezas a los respectivos depósitos participaron: personal de la Subdirección de Documentación y Catalogación, el equipo de custodios, los inventaristas de la Coordinación de Museos y Exposiciones<sup>94</sup> y el personal de seguridad del museo; para facilitar las tareas se conformaron cuatro equipos por cada depósito, los cuales estaban conformados de la siguiente manera: 1) el equipo de verificación de la pieza y cotejo en base de datos, donde participaron custodios y un par de inventaristas, 2) el equipo de traslado, donde participaron custodios y personal de la Subdirección de Documentación y Catalogación, quienes portaban guantes de algodón y fajas como medida de seguridad; 3) el equipo encargado de acondicionar los depósitos, compuesto por el equipo de limpieza y un grupo de custodios, encargados de limpiar, armar y colocar los anaqueles, y 4) el equipo de insumos, encargado de comparar el material neutro para las mesas y anaqueles, donde se colocaban las piezas.

---

<sup>92</sup>Se contruyeron camas de polipropileno de baja y alta densidad según lo requiriera la pieza, en algunos casos se realizaron guardas con el mismo material, y en otros casos se guardaron en cajas con sus guardas

<sup>93</sup>Este se modificó en dos ocasiones debido al reacomodo de las piezas pertenecientes a las Curadurías de Mundo Árabe y Asia Oriental.

<sup>94</sup>Equipo del cual formé parte, y que estaba conformado por dos ingenieros en sistemas computacionales, una historiadora, dos arqueólogos que colaboraron en la verificación de las piezas arqueológicas, un etnohistoriador, dos etnólogas, una latinoamericanista y tres restauradores.



La dinámica de esos días consistió en verificar físicamente las piezas contrastándolas con la base de datos del inventario; es decir, que cada una de las piezas se buscaba en la base datos por el número de inventario marcado, y se colocaba en un espacio de tránsito que podía tratarse de una mesa o bien un espacio en el suelo provista con bajo alfombra, se le colocaba el número de inventario en un papel y el depósito al cual sería trasladado, el objetivo era acumular una serie de piezas, las que pudiera albergar la zona de tránsito; para posteriormente trasladarlas a su nuevo depósito. Según las magnitudes y la fragilidad de las piezas, estas se llevaban en mano, en cajas pequeñas forradas con bajoalfombra, o bien en cajas de embalaje igualmente forradas y provistas de ruedas, incluso se utilizó una plataforma con ruedas, para las piezas de mayor magnitud. Durante esta actividad un elemento del personal de seguridad acompañó al inventarista, que anotaba en su bitácora, el número de inventario la pieza y el lugar a donde sería reubicado y había otro elemento que acompañaba el traslado de las piezas.

Cabe aclarar que los traslados nos solo se realizaron a los depósitos finales, pues su destino dependía de la evaluación de los restauradores, quienes determinaron si debían ser llevados a los depósitos o a los talleres de restauración. Una vez trasladados a su depósito correspondiente se colocaron en el área de tránsito, donde un inventarista verificó la identidad de la pieza, y la colocó en el anaquel asignado, previa modificación en la base de datos.

El MNCH fue en todo momento una institución muy activa. El Proyecto de Renovación Arquitectónica lo obligó a realizar una adecuación de sus actividades a las que se agregaron las de control y manejo de colecciones. En ese entonces nos encargamos de seleccionar y elaborar los listados de obra de **exposiciones itinerantes**, observamos y controlamos el estado de conservación de las piezas, siempre con ayuda de los restauradores, y finalmente supervisamos y documentamos el embalaje de piezas itinerantes.

Prueba de ello son las diversas piezas que se enviaron y otras que llegaron de itinerancia, las cuales fueron reintegradas y verificadas. Tal es el caso de las piezas exhibidas en la exposición “América Migración”, dentro del marco del Foro Universal de las Culturas 2007, en Monterrey.



Una vez acomodadas las piezas en sus respectivos depósitos, se realizó la verificación física de la colección de la curaduría de Norteamérica, que consistió en: revisar el marcado físico del número de inventario, todas incluyendo aquellas que formaban parte de un lote o conjunto, debían tener marcado el **número de inventario** que le asigna el Instituto Nacional de Antropología e Historia, según les correspondía.

Otro aspecto de la verificación fue realizar el levantamiento de los otros números que poseen las piezas, esto es, registrar en la base de datos aquellos números marcados en la pieza y que no eran números de inventario, y tampoco números de registro o de catálogo, ya que estos últimos se registraban aparte.

Para el caso de la colección de Norteamérica, estos números permitieron la identificación de la procedencia de las piezas. Gracias a la indagación en el archivo histórico, se comprendió que se trataban de números asignados por las instituciones que los prestaron, donaron o intercambiaron, como el caso del Museo de Brooklyn, el Museo de Historia Natural de Chicago, el Museo Royal Ontario Museum de Canadá, y el Museo Peabody.<sup>95</sup>

En general, los **números de catálogo** ayudaron a identificar el origen de las piezas, pues afortunadamente se encontró en el archivo histórico el Catálogo del Museo Nacional de Antropología e Historia (Departamento de Etnografía),<sup>96</sup> el cual describía la nomenclatura para descifrar el número de catálogo, este indicaba: el número asignado dentro de la bodega de Etnografía; el año de clasificación; la entidad política de donde procede el objeto; el grupo cultural de donde procede; el grupo lingüístico de aquel grupo cultural y el número corrido del objeto dentro del grupo cultural. Aunado a ello, los números de catálogo permitieron discernir entre las piezas que pertenecían a los grupos étnicos que conformaban la colección de Norteamérica y las pertenecientes a otras colecciones y curadurías.

También, y como parte de las labores diarias se realizó el cotejo y correspondencia de imágenes de la base de datos, se verificaba que la imagen que se encontraba en la base de

---

<sup>95</sup>Para mayor información visitar sus respectivas páginas: Museo de Brooklyn <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/10>; Museo de Historia Natural de Chicago <https://collections-anthropology.fieldmuseum.org/list>; Royal Ontario Museum de Canadá [https://collections.rom.on.ca/?\\_ga=2.131874511.1951818425.1620777492-1368453612.1620777492](https://collections.rom.on.ca/?_ga=2.131874511.1951818425.1620777492-1368453612.1620777492); Museo Peabody <https://pmem.unix.fas.harvard.edu:8443/peabody/>

<sup>96</sup>El año de publicación de este catálogo era de 1959.



datos correspondiera con la pieza física. Al realizar este cotejo me encontré con algunas problemáticas: entre ellas: imágenes borrosas, que no permitían la identificación las piezas; la discordancia entre la imagen en base de datos con la pieza física; y finalmente la inexistencia del registro fotográfico.

Otra de las acciones realizadas como parte del inventario, y que fue parte de la propuesta metodológica para optimizar el control de los lotes y conjuntos, fue el dar de alta por separado a aquellas piezas objetos y/o partes que conforman parte de un conjunto, dejando la ficha 0/. Esta acción incrementó considerablemente el número de registros, pero para realizar esta acción sin cometer equivocaciones se valió de la investigación de los números de catálogo y los otros números.

Durante el proceso de verificación cuantitativa de las piezas, las actividades rutinarias consistieron en solicitar al personal de seguridad la apertura del depósito, para mi caso fue el denominado Depósito # 3 que compartíamos, Raquel Gutiérrez, encargada de las colecciones de Asia y Medio Oriente, y Julia Ocaña, encargada de las colecciones de América del Sur. Cada inventarista contaba con un área de trabajo cerca de los anaqueles que contenían las colecciones asignadas, esta consistía básicamente en una mesa amplia, forrada con polipropileno de baja densidad para colocar las piezas, y una silla, nuestras herramientas de trabajo y de seguridad fueron en bata de algodón, guantes de plástico, cinta métrica, una libreta y bolígrafos para nuestras anotaciones diarias; cabe aclarar que el equipo de cómputo con el cual trabajábamos fue prestado por el museo o por bien por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Las actividades rutinarias se dividían en dos: las primeras eran en equipo y consistían en prender las luces del depósito, verificar el aparato medidor de la humedad, ventilar el área según las medidas de conservación y prevención determinadas por los restauradores, las segundas actividades eran parte de la metodología propia de la verificación física del acervo y consistían en: abrir la base de datos en el equipo de cómputo, revisar el marcado físico de la pieza, es decir que buscaba la ficha de inventario en la base de datos, por el número de inventario marcado físicamente; realizar el levantamiento de los otros números, en otras



palabras, verificaba los otros números que tenía marcada la pieza, los cotejaba y/o registraba en la base de datos; el siguiente paso era confrontar la correspondencia de la imagen, posteriormente corregía y/o actualizaba los datos de identidad, entre ellos: el tipo de objeto, el origen, la cultura y la descripción, de ser idénticos procedíamos a la toma de medidas con un instrumento al que denominábamos “tepalcatómetro”,<sup>97</sup> que no era más que una caja de dos paredes, en cuya base tenía una regla, donde se colocaba la pieza y se ajustaba a las paredes para fijarla, para evitar que se moviera, se sujetaba con una pequeña escuadra de madera, de esta manera obteníamos una medida más acertada de las dimensiones, luego de medirla, registraba en la base de datos la ubicación asignada en el depósito, que consistía en una clave alfanumérica, para finalmente colocarla en ella, este procedimiento se seguía con cada una de las piezas.

Cabe resaltar que cada vez que encontraba un número de catálogo marcado en la pieza lo investigaba en el archivo histórico y lo consultaba en los libros que contenían las fichas de catálogo y/o inventario, estos se titulaban “Bodega de Etnografía (Museo Nacional de Antropología)”, y “Bodega de Etnografía (Museo Nacional de las Culturas)”. Esta consulta me arrojó información importante de las piezas, incluso me permitió darme cuenta de la duplicidad de números de inventario, e incluso si se trataba de una pieza que correspondía a otra curaduría, todos estos descubrimientos eran anotados en la bitácora y eran mostrados en las reuniones informativas y en los informes mensuales.

Cuando no existía correspondencia entre la información de la base de datos con la que observaba en la pieza, procedía a realizar el comentario correspondiente en el campo de “observaciones” de la ficha, y la anotaba en la bitácora diaria, este registro de inconsistencias permitía observar a lo largo de los días los errores más comunes en la base, mismos que notificaba en el informe mensual del avance en la verificación.

Parte de nuestra responsabilidad era observar el estado de conservación de la pieza, cuando notábamos algún deterioro de cualquier índole o bien un ataque biológico en la pieza, debíamos notificarlo al equipo de restauradores, para que pudieran evaluar el daño y tomar las

---

<sup>97</sup>Cabe aclarar que se trata de un instrumento de medición utilizado por arqueólogos en sus labores en trabajo de campo.



medidas necesarias, estas observaciones también las registraba en la base de datos y en la bitácora personal.

Considero pertinente mencionar que en ocasiones la tarea era tediosa, dado que el horario de trabajo era de 9:00 am a 6:00 pm, por lo que procurábamos hacer breves descansos, para retomar más despejados, debo mencionar también, que el equipo de trabajo aunque era grande, pues constaba de quince personas, en general era muy unido, y a pesar de que estábamos en depósitos diferentes, teníamos la confianza para comentar las dudas o incluso los breves errores cometidos, mismos que anotábamos en la bitácora y discutíamos en las reuniones regulares que se realizaban en la oficina de la Subdirección de Catalogación y Documentación.

En las reuniones de trabajo tratábamos varios temas entre ellos: cómo llenar correctamente los campos de la base de datos; cómo registrar en la base de datos los conjuntos, asimismo nos informaban sobre las adaptaciones a la base de datos, ejemplo de ello fue el campo denominado “tipo de corrección”, en él marcábamos si la ficha en cuestión requería un cambio en la imagen, si se trataba de una pieza duplicada, si era necesario remarcar el número de inventario en la pieza, o bien si había que revisar los datos contenidos en dicha ficha.

Acordábamos estrategias para caracterizar<sup>98</sup> y organizar los acervos; entre ellos la tipología por calidad de materiales, que permitió establecer qué materiales podían convivir en un espacio, la clasificación y acomodo de las piezas por material constitutivo, la catalogación por curaduría, y la revisión bibliográfica de las colecciones por tipo de objeto y materiales, un ejemplo de ello fue la revisión de la cestería, para la cual nos documentamos sobre las técnicas de manufactura y decorativa, así como los usos y las culturas a las que pertenecían.

Coordinábamos las acciones de prevención, conservación y restauración con el equipo de restauradores, ellos estaban encargados de realizar el dictamen de estado de conservación. Asimismo, organizábamos los trabajos de consulta del archivo histórico, informábamos a la Sra. Guadalupe Rivera encargada de la depuración del archivo, sobre las problemáticas en las

---

<sup>98</sup>Se refiere a proporcionar datos generales de las piezas, en el caso de la colección de Norteamérica, podemos decir a grandes rasgos que es una colección de objetos etnográficos, del siglo XIX, cuyas piezas en su mayoría son de uso cotidiano, aunque existen piezas de importancia religiosa.



colecciones y la información que requeríamos para solucionarlas y ella rastreaba la información en el archivo. También coordinábamos la toma de fotografía de las piezas, con objeto de actualizar las imágenes de la base de datos.

En algunas reuniones informaban sobre los trabajos de restauración del museo, en otras, notificaban sobre las exposiciones en puerta, para las cuales nos solicitaban apoyo y colaborábamos, ya fuera con la selección de piezas, o bien con recepción de colección y montaje, actividades que implicaban un cambio en la rutina diaria.

Luego de terminar la verificación cuantitativa de las piezas, nos concentramos en la verificación cualitativa, la cual consistió en proporcionar datos sobre la identidad de las piezas, y datos técnicos que permitieran una mejor identificación de los objetos culturales, tales como: manufactura, materias primas, y **técnica decorativa**. Para ello se hizo una primera investigación y verificación de los materiales constitutivos de las piezas que conforman la colección de Norteamérica. Parte de estas investigaciones versaron sobre las técnicas de manufactura y diseños de la cestería de algunos grupos indígenas de Norteamérica y Canadá (ver anexo C), la información recabada me permitió completar los registros de la base de datos, y conocer más sobre la cultura de esos grupos étnicos.

Con el objetivo de identificar las piezas, así como ampliar la información cultural sobre ellas en la base de datos, realicé la descripción detallada de las piezas. Para ello, el arqueólogo Osorio me orientó sobre cómo realizar descripciones básicas siguiendo el método tipológico y morfológico, este consiste en describir los objetos a partir de su forma geométrica, y establecer tipos de objetos, él me aclaró que este método es utilizado por los arqueólogos para describir objetos arqueológicos, sin embargo, a pesar de ser eficiente para describir piezas de esa naturaleza, quedaba rebasado en el momento de realizar descripciones de las piezas etnográficas, no sólo por la variedad de formas, sino también por la variedad de funciones y significados que puede tener un objeto de esta naturaleza.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup>La forma descriptiva que me enseñó el arqueólogo Alfonso Osorio es la que desarrolló la arqueóloga Noemí Castillo Tejeda, para la descripción de colecciones arqueológicas, él mismo me comentó que los inventaristas ante la problemática de no contar con un tesoro que les guiara en sus descripciones desarrollaron un glosario de términos, basándose en el diccionario de la Mtra. Castillo, el cual ampliaron con términos para describir algunos objetos religiosos, y otros históricos.



Para completar la información y las descripciones de los objetos investigué aspectos tipológicos y descriptivos de varios objetos, entre ellos instrumentos musicales, transportes marítimos (canoas, kayaks), implementos lúdicos, (juegos), vestimentas y accesorios (peinetas, collares, anillos, cinturones), implementos de caza (redes, arpones, arcos con flecha), por mencionar algunos (ver anexo D). Esto me permitió conocer, distinguir y catalogar los tipos de objetos, asimismo, también me permitió distinguir entre técnica de manufactura y técnica decorativa.<sup>100</sup>

Otra estrategia que me ayudó a identificar las piezas de la colección fue la consulta de las bases de datos de museos extranjeros<sup>101</sup> con los que se hicieron intercambios en otros años, en esta búsqueda me encontré con información muy útil, que me llevó a reflexionar sobre la importancia de tener este tipo de herramientas electrónicas de acceso al público, pues permiten tener acceso controlado a la información del museo, específicamente a la documentación de las colecciones que posee (ver anexo E).

La metodología que seguí durante el proceso de verificación cualitativa consistió en verificar los datos especializados de las fichas de la base de datos,<sup>102</sup> en esta ocasión tomaba pieza por pieza, realizaba su descripción y contrastaba la información con lo que observaba, los campos que verificaba en esta ocasión eran: materia prima, forma, manufactura, técnica decorativa, cultura, época, origen procedencia y adquisición, hacía las modificaciones requeridas en la ficha, y las anotaba tanto en el campo de observaciones como en la bitácora diaria. Debo aclarar que antes de comenzar a realizar las descripciones tuve un curso intensivo de dos días, impartido por el arqueólogo Alfonso Osorio; él comenzó por explicarnos a los inventaristas, la importancia de realizar una descripción detallada; esta radica en la capacidad de identificar cualquier pieza a detalle, y diferenciarla de entre otras muy parecidas, nos enseñó a diferenciar la técnica de manufactura de la técnica decorativa, para ello debíamos observar si algún elemento de la pieza modificaba su función.

---

<sup>100</sup>Cabe aclarar que algunas técnicas decorativas tienen una carga iconográfica relacionada con el pensamiento cosmogónico de las culturas, tal es el caso de la cestería navajo que presenta una caracterización del mundo según su pensamiento.

<sup>101</sup>Entre las bases de datos consultadas se encuentran la del Royal Museum de Canadá; la del Brooklyn Museum de Estados Unidos, la del Smithsonian Museum específicamente el National Museum of the American Indian que pertenece al Instituto Smithsonian, y la del Field Museum of Natural History. Cabe destacar que también realicé consultas en la base de datos de otro museo de Canadá que no fue parte de intercambio con el Museo Nacional de las Culturas, este Museo es el Canadian Museum of Civilization.

<sup>102</sup> Son aquellos que contextualizan la pieza.



Dentro de las piezas que nos enseñó a describir mediante el método tipológico de los arqueólogos, fueron las vasijas y cualquier tipo de contenedor (vasos, tazas, cuencos, cestería, etc.), para estas, debíamos partir de la base, para ir subiendo hasta llegar al cuello o boquilla; nos explicó que la diferencia entre una estatua y una figurilla y nos enseñó el método para describirlas, ya fuera que empezáramos por la cabeza o por los pies o la base en caso de tenerla, nos recalcó que para este tipo de piezas era importante definir la forma (antropomorfa, zoomorfa, fitomorfa), ponderar la descripción de los defectos, y la posición (de pie, sedente, de cúbito dorsal o ventral, etc.); por otra parte, nos enseñó la forma de describir collares, y colgijios, esta debía ser cuenta por cuenta, en este caso debíamos definir la forma de cada una de las cuentas (cónica, circular, etc.) y anotar de cuantas constaba.

La metodología que seguí con las piezas de formas diversas y difíciles de describir fue en primera instancia, realizar una clasificación de las piezas por tipo de objeto (armas, embarcaciones, prendas de vestir, instrumentos musicales), para posteriormente realizar búsquedas bibliográficas especializadas por cada tipo de objeto, en diversas fuentes, bibliográficas y electrónicas, estas servían de guía para realizar las descripciones según sus componentes y/o partes.

Debo señalar que, antes de empezar con la **verificación cualitativa** de las piezas del depósito, realicé el levantamiento de la “Sala de Norteamérica” y la verificación cuantitativa de las piezas, en dicho procedimiento dependí de la disposición de tiempo del equipo de museografía quien se encargaba de abrir las vitrinas, capelos y nichos para verificar las piezas. La metodología para el levantamiento y la verificación cuantitativa de la sala fue la siguiente: 1) observación y esquematización del espacio físico; 2) observación y registro de los números de inventario, catálogo y otros en la base de datos, y 3) descripción de la forma, material constitutivo y la manufactura y decoración de las piezas. Cabe aclarar que en el proceso observé e identifiqué posibles ataques biológicos activos en algunas piezas, mismos que notifiqué al personal de restauración, el cual actuó de manera rápida, realizando acciones preventivas como la fumigación, además de realizar el dictamen del estado de conservación.



Al concluir los trabajos de **verificación cuantitativa** y cualitativa, colaboré en la redacción del Acta de Verificación y Actualización del Inventario, esta constó de una descripción de los procedimientos y los hechos acontecidos durante la verificación, entre ellos el incremento de registros en la base de datos, la disminución de registros, las problemáticas enfrentadas,<sup>103</sup> y las conclusiones de orden cualitativo, finalmente el acta presentó los nombres y firmas de los actores y autoridades que intervinieron en el proceso.

Como parte de la entrega oficial del inventario, facilité los archivos digitales y escritos que elaboré sobre la documentación de las piezas, entre ellos el croquis de levantamiento de la sala de Norteamérica y su respectivo registro fotográfico, algunos registros fotográficos de piezas que fueron correctamente identificadas gracias al número de catálogo (ver anexo F), y las investigaciones sobre algunas piezas (tipos y formas de instrumentos musicales, técnicas de manufactura y técnicas decorativas de cestería, algunos tipos de vestimenta y su confección, tipos de embarcaciones, sus materiales y sus partes constitutivas, la tipología de las muñecas *katchina*, por mencionar algunas) (ver anexo G).

### 3.2 Breve historia de la documentación en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo

El MNM ha sido el recinto dedicado a la exhibición, comunicación y conservación de la diversidad cultural por más de 50 años. Los objetos y colecciones que alberga en sus acervos y que muestra en sus salas de exposición nos acercan a formas de vida, costumbres y creencias de grupos de muchos lugares en el mundo.

Históricamente, sus colecciones, fruto de intercambios, préstamos y donaciones con museos e instituciones de otras partes del mundo, han sido registradas, investigadas y documentadas por sus curadores y especialistas en documentación, sin embargo, estos esfuerzos han sido un tanto dispersos. En primera instancia, es necesario mencionar que desde antes de que se

---

<sup>103</sup>Algunas de las problemáticas a las que me enfrenté fueron: problemas de marcaje, es decir, algunas piezas no presentaban número de inventario, de catálogo o de registro para identificarlas; piezas que no estaban dadas de alta en la base de datos, aunque tenían número de inventario marcado; piezas que formaban parte de un **conjunto** y que no tenían registro en la base, ni imagen; piezas duplicadas en su número de inventario, registros y/o marcados físicamente con colecciones del Museo Nacional de Antropología u otra dependencia; piezas no ubicadas físicamente, piezas que sufrieron robos o siniestros; y piezas sin registro fotográfico.



convirtiera en MNM los trabajadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se encargaban de la catalogación de las piezas, manejando cierto tipo de tarjetas.<sup>104</sup>

En segunda instancia, los inventaristas de la Subdirección de Inventarios en apoyo al museo, se dieron a la tarea de cuantificar y clasificar lo que existía en el museo y elaboraron las primeras fichas de inventario que se realizaban manualmente, posteriormente desarrollaron una base de datos digital, la cual ha tenido adaptaciones y mejoras a los largo del tiempo, mismas que le han permitido a los trabajadores encargados del manejo de colecciones del museo, tener un mayor control e identificación de las colecciones.

En un inicio los trabajadores de la Subdirección de Inventarios desarrollaron el “libro catalográfico” de ciertas colecciones, como es el caso de la colección de Norteamérica que data de 1963, el cual está constituido por las fichas técnicas denominadas “Formulario Bodega de Etnografía (MNC)” y “Formulario Bodega de Etnografía (MNA)”, las cuales contienen datos de la identidad de las piezas, sin embargo, esta información debe contrastarse con especialistas y con libros especializados sobre las piezas como los catálogos de los museos, comentó la Mtra. Irene Jiménez, curadora de dicha colección, quien trabajó dichas fichas, ella las describe como incompletas y con errores con respecto al origen de la pieza, y a la función del objeto.

El denominado libro catalográfico sólo es una relación de objetos organizados por grupo étnico y cuya información es básica para su identificación;<sup>105</sup> se trata del primer inventario de la colección, y aunque carece de descripciones que ayudarían a conocer su naturaleza arqueológica, etnográfica, histórica, artística etc., debemos verlo como un primer esfuerzo del museo por mantener controlado el universo de objetos que custodiaba.

Un esfuerzo de los primeros investigadores del museo por documentar sus colecciones se ve reflejado en la cantidad y calidad de libros, diccionarios y catálogos de otros museos, que

---

<sup>104</sup>García y Mejía (1988, p.529) mencionan en la historia del Museo Nacional de Antropología que “desde Moneda 13 la catalogación de las colecciones se realizaba en tarjetas especialmente elaboradas para ese fin, pero el nuevo Museo Nacional de Antropología contó con una Sección de Máquinas Electrónicas para llevar a cabo dicho trabajo, hasta 1982 que fue incorporada administrativamente a otros departamentos del INAH privando al Museo de ese servicio”. Es pertinente mencionar dicha sección del Museo publicó una serie de libros denominada Antropología Matemática, entre estas se encuentra la “Nomenclatura guía para la clasificación y descripción de objetos etnográficos, cerámica”, publicada en 1973 con la colaboración de Rafael A Krauss K, también publicaron en 1975 el “Glosario básico para inventariar las colecciones históricas del Instituto Nacional de Antropología,” con la colaboración de Guadalupe Gómez Méndez, y en el mismo año se publicó el Diccionario básico para describir las colecciones arqueológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, con la colaboración de Lorenza Flores García, estas publicaciones que han servido de apoyo a los trabajadores del Museo en la descripción de las piezas del Museo Nacional de las Culturas.

<sup>105</sup>Los datos que aporta el libro catalográfico son: número de inventario, número de catálogo, fotografía, breve descripción, medidas; todo ello escrito a renglón seguido



adquirieron en sus visitas a otros museos y bibliotecas, algunos de los cuales fueron donados al museo para enriquecer el acervo de la biblioteca. Al respecto, la curadora de la colección de Norteamérica comentó que algunos curadores tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero como ella, incluso pudieron entablar conversaciones con algunos investigadores de museos internacionales<sup>106</sup>, esto facilitó el intercambio de información sobre las colecciones. En otra conversación, la Mtra. Jiménez narró la visita de algunos investigadores de museos extranjeros al MNM quienes revisaron algunas de las piezas de su colección aportándole información valiosa sobre la identidad de algunas piezas.

Una de estas visitas fue la de un jefe de una tribu india de las praderas (al parecer de los Blackfoot) que promovía la creación del museo de su cultura en la reserva donde habitaba, en su visita observó un arco recubierto de tendones, del cual hizo varios comentarios al respecto, primero que se trataba de un arco perteneciente a su cultura pues tenía ciertas características que lo distinguía de los de otras culturas, también le comentó que debían de darle mayor importancia a esta pieza dada su rareza y escasez, toda vez que fueron objeto de destrucción por parte de los militares americanos, dada la eficacia de dicha arma.

Actualmente los curadores del museo, al no encontrar en la base de datos de inventarios el instrumento idóneo que les permita tener un mejor acceso a la información cultural que requieren para su trabajo de investigación, se han dado a la tarea de desarrollar sus propios recursos, llevando a cabo, por separado, las fichas de catálogo según sus necesidades.

Sumado a los esfuerzos de los trabajadores del área de manejo de colecciones y de los curadores a lo largo de la historia del museo, es pertinente mencionar la labor de rescate del archivo histórico del museo<sup>107</sup> por parte de los trabajadores de la biblioteca, pues este aporta

---

<sup>106</sup>Ella menciona el caso de la Mtra. Seligman quien viajó a Corea por invitación de la entonces Directora, la Mtra. Julieta Gil, ello aprovechando su experiencia y conocimiento de la cultura asiática, pues había vivido una temporada en Japón. La Mtra. Jiménez comenta que como resultado de esta visita a Corea se lograron buenos contactos que permitieron intercambios de piezas, además de que se le abrieron las puertas para nuevas visitas a ese país.

<sup>107</sup>La primera labor de rescate de dicho archivo se llevó a cabo en el 2003 con el Proyecto de "Documentación y Catalogación" a cargo de la etnóloga Julia Ucaña López quien se encargó de revisar las antiguas fichas técnicas, así como la documentación soporte de las piezas para enriquecer la información referente a las piezas y tener un mejor registro de éstas. En octubre de 2006 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), contrataría a la Sra. María Guadalupe Rivera Torres, una técnica especialista en bibliotecas que se encargaría de organizar una serie de cajas que se encontraban en el área de Investigación y que contenían información de diferentes áreas del museo, como resultado de esta labor se conformaron 68 carpetas de información organizadas por curaduría (las cuales fueron de vital importancia para conocer la identidad de las piezas). Durante los años 2012 al 2013 se conforma el proyecto "Archivo Histórico del Museo Nacional de las Culturas", coordinado por la Mtra. Blanca Amaya Rueda, quien se encargó de realizar el expurgo, limpieza y valoración del estado de conservación de la documentación almacenada en cajas, además de proceder a su separación por gestión administrativa y por unidades de funcionamiento, conformándose un total de 17 carpetas.

A partir del 2013 el personal del archivo histórico del museo se encarga de reintegrar la información y reorganizar el material para facilitar las tareas de resguardo y consulta, además de realizar las tareas de automatización y digitalización del acervo.



información sobre la conformación e historia de las colecciones, pero también sobre la historia misma del museo y sus cambios, información que es de vital importancia tanto para los trabajadores del área de manejo de colecciones como a los curadores, pues ésta denota los cambios de enfoque teórico tanto en la museografía como en la organización de las colecciones.

Haciendo un análisis de las vivencias en el museo y con el afán de aportar algo de mi experiencia al museo que me acogió durante tres años, expongo a continuación una propuesta de trabajo para fortalecer el sistema de documentación que ya se viene trabajando de algún tiempo a la fecha.



## CAPÍTULO 4

### PROPUESTA

#### 4.1 Propuesta para un sistema de documentación en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo (MNCM)

Como se puede inferir de la autoetnografía sobre el inventario del MNCM, el sistema de documentación del museo pareciera llevarse a cabo en tres áreas del museo que bien podrían estar mejor integradas; por una parte se encuentra la Subdirección de Documentación y Catalogación, que lleva a cabo el trabajo técnico-administrativo, por otra parte se encuentra el trabajo de investigación a cargo de los curadores del museo y finalmente el trabajo de archivo y resguardo de la información se encuentra a cargo del Archivo del Museo.

Con respecto a las labores que realizan en la Subdirección de Investigación se encuentran: gestiones administrativas con otras áreas del museo, así como con instituciones culturales y dependencias del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); entre sus labores técnicas y manuales se encuentran: la búsqueda y selección de piezas en depósito, el embalaje de las colecciones que se trasladan, los traslados internos y externos de las colecciones<sup>108</sup> y la documentación de las salas de exhibición, así como llevar el inventario y control de las colecciones, individualmente.<sup>109</sup> Todas estas actividades conllevan una serie de documentos físicos y electrónicos que forman parte del sistema de documentación, misma que es resguardada, en parte, en el Archivo del museo.<sup>110</sup>

Sin embargo, he de mencionar que algunos de los procedimientos que se llevan a cabo en esta área no han sido estandarizados, si no que ocurren por sentido común y porque los trabajadores entienden la importancia de documentar cada acción de sus labores cotidianas,

---

<sup>108</sup>Son las denominadas comisiones que realizaban exclusivamente los trabajadores de la Subdirección de Inventarios y que hoy en día también los realizan los trabajadores de cada museo.

<sup>109</sup>Es importante mencionar que esta labor la llevan en conjunto la Subdirección de Documentación y Catalogación del Museo Nacional de las Culturas (MNC) y la Subdirección de Inventarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), ya que es esta dependencia la encargada de coordinar y controlar el inventario del patrimonio cultural en resguardo del Instituto.

<sup>110</sup>Cabe aclarar que el Archivo del Museo conserva información de 1965 hasta el 2015 y la Subdirección de Documentación y Catalogación conserva la información de los últimos cinco años, ya que son archivos que aún se encuentran en uso.



con el fin de aprender de sus acciones y errores, una de estas actividades es la documentación de las salas.

Es importante mencionar también que a pesar de que la documentación de las salas no es actividad normada dentro del museo, los trabajadores se empeñan en mostrar en sus documentaciones el menor detalle de cómo se han montado las exposiciones en su museo, prueba de ello es la existencia de algunos archivos fotográficos de las salas montadas dentro y fuera del museo, por otra parte, el archivo histórico del museo se dio a la tarea de juntar la información de algunas salas itinerantes y temporales conformando expedientes de estas, dejando un precedente de cómo documentar las salas.

Otro ejemplo de este procedimiento se puede encontrar en la documentación de la sala de Norteamérica, elaborada por la persona que escribe este proyecto, en año 2008, como parte del trabajo del proyecto de Inventario de la Subdirección de Inventarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (ver anexo H).

Platicando con el arqueólogo Alfonso Osorio, actualmente cuentan con carpetas más sistematizadas en las que se procura registrar toda la información posible sobre las exposiciones semipermanentes; entre la información que recaban para estas carpetas se encuentra: nombre de la sala y cómo se va transformando, los primeros listados de obra, los planos de museografía, la propaganda de la sala, los conversatorios de la sala, e información sobre los eventos que se organizan a la par de dichas exposiciones.

Al establecer las normas adecuadas para llevar a cabo la documentación de las salas se debe procurar el rescate y fortalecimiento de prácticas que ofrecen información valiosa sobre las exhibiciones y sobre las colecciones entre estas prácticas se encuentran la elaboración de registros fotográficos y los croquis de sala, ya que ellas reflejan: la forma en que fueron montadas las piezas; los contextos museográficos y museológicos en los cuales fueron mostradas las colecciones, finalmente, conforma parte de la historia de las colecciones al mostrar las exposiciones en que fueron mostradas.



Esta información se enriquece con los datos de difusión de la sala y las actividades planeadas alrededor de ella, puesto que así conocemos la intención que se tiene con dicha sala, en otras palabras, qué es lo que el museo quiere decir con esta exposición.

Por todo lo anterior, es importante que se elaboren los expedientes por salas itinerantes, temporales y permanentes, más importante aún es conservarlos tanto en formato físico, como digital; el formato físico no sólo representa un respaldo de la información, también le otorga legitimidad a la colección, y por lo tanto un mayor valor; por su parte el formato digital permite la accesibilidad a la información, y compartirla de manera rápida y eficaz.

Regresando a la conformación de los expedientes, considero que estos deberían estar integrados por cinco secciones: la primera debería contener la información del proceso de confección de dicha sala, (los primeros listados de obra, los guiones museológicos, y los conversatorios sobre la sala); la segunda sección abarcaría información sobre el montaje (planos museográficos, **registro fotográfico** del montaje); la tercera sección del expediente reflejaría el resultado final del montaje museográfico y museológico (croquis de la sala, registro fotográfico de la sala montada<sup>111</sup>, incluyendo todas las cédulas); la cuarta sección estaría compuesta por la información educativa y de difusión de la sala (carteles de la sala, programas de los eventos organizados alrededor de la exhibición, y los estudios de público que se realicen); la quinta y última sección contendrá los informes del estado de conservación e intervenciones de restauración de las piezas antes y durante el proceso de montaje de las piezas.

Hasta ahora he mencionado el trabajo y la importancia de las labores técnico administrativas que llevan a cabo en la Subdirección de Inventarios, ahora es preciso mencionar la relevancia del trabajo de los curadores, ellos se encargan de realizar los guiones museográficos, preparan el material para las publicaciones del museo, realizan la planeación de las exposiciones, y de las adquisiciones, y finalmente, realizan la investigación de sus colecciones.

---

<sup>111</sup>Ambos deben mostrar la disposición de cada implemento museográfico montado, dígame, cédulas de cualquier tipo, capelos, vitrinas, muros etc., y se debe incluir e tipo y la disposición de cédulas.



La información que el curador aporta al trabajo conjunto del museo, y en particular al sistema de documentación es de vital importancia, pues esta nos permite conocer el contexto socio cultural del cual proceden los objetos que conforman las colecciones del museo, gracias a ellos sabemos que grupo social los elaboró, como fueron elaborados, el o los usos que le dieron a los objetos, así como los significados que encierran, para recabar esta información, recuperarla y hacer uso de ella, debe ser vertida en un instrumento de documentación como lo es el catálogo. Para el caso específico del MNCM, no solo no cuenta con un catálogo general que contemple todas sus colecciones, sino que los curadores manejan diferentes instrumentos de documentación.

El presente proyecto sólo se centra en la estandarización de una ficha de catálogo exclusiva para las piezas del museo, pues es un primer paso para organizar y sistematizar la información, al emplear todos los curadores un mismo modelo de ficha, tendrán la información adecuada a sus necesidades, sabrán en dónde y cómo encontrarla. La estandarización de la ficha de catálogo permite tener descripciones estándar de cada objeto, y códigos basados en los atributos materiales e inmateriales de las piezas, lo que a su vez permitiría filtrar la información de diversas maneras, agilizando las búsquedas; todo ello acorde a las necesidades de información de los usuarios del catálogo, entre ellos podemos mencionar la Subdirección de Documentación y Catalogación y el Archivo Histórico del Museo, aunque podría extenderse al Área de Servicios Educativos, al Área de Nuevas Tecnologías, a Museografía y Restauración. El primer paso en el diseño de la ficha de catálogo para las colecciones del MNCM busca conocer qué tipo de colecciones alberga el museo, los criterios bajo los cuales se encuentran catalogadas, así como los objetivos y requerimientos de los curadores. Al respecto de este último punto, debo mencionar que tuve la oportunidad de conocer y comparar las fichas de catálogo que desarrollaron algunos curadores del museo, esto me permitió conocer el tipo de información que requieren para su trabajo de investigación y de documentación.

Tras revisar las fichas de los curadores del museo, y alguna bibliografía referente a la importancia de la catalogación, así como los tipos que catálogos que existen y que se utilizan en los museos, considero pertinente desarrollar una ficha de trabajo acorde a un catálogo razonado. En primera instancia porque, al ser un documento abierto, permite ingresar



información constantemente a medida que las investigaciones históricas, o bien sobre las labores técnicas, administrativas o de conservación y restauración lo exijan; y en segunda instancia porque reúne la mayor cantidad de información posible de cada objeto y de su relación con objetos de la misma colección u otras similares.

Al respecto, Luis Alfonso Fernández (1999) define el catálogo razonado como un instrumento que no sólo clasifica las piezas, sino que también “las describe, las discute, desentraña su historia, las valora e interpreta con la mayor objetividad” (p. 168). Debo aclarar entonces que este proyecto no pretende desarrollar un catálogo razonado; sin embargo, considero pertinente retomar la metodología del sistema de catalogación basado en una investigación histórico-artística-bibliográfica que exponen Richter y Valdivieso, para establecer los campos pertinentes para la ficha de catálogo,<sup>112</sup> pues:

*“presenta a los bienes culturales desde una triple perspectiva: como fenómeno histórico (su procedencia), desde las fuentes bibliográficas (que se ha dicho de ellas) y como práctica de un estado de la cuestión. Además de que permite contar con información ampliada, con datos que incluyan además de los descriptores identificatorios de las obras, que se trabajan en la etapa de registro, con una contextualización entendida como la procedencia y, por lo tanto, una delimitación del contexto espacio temporal para ampliar la mirada sobre la obra y que incluye la revisión bibliográfica para establecer su comprensión” Richter y Valdivieso (2004) citado por Nagel (2008, p.p. 86-87).*

La propuesta de Richter y Valdivieso, aunque está pensada para una colección artística, es posible adaptarla a las necesidades y requerimientos de las colecciones etnográficas e históricas que tiene el MNM, ello mediante la inclusión de una investigación cultural y simbólica de las piezas.

Siguiendo la propuesta de Richter y Valdivieso, los campos que propongo para la ficha de catálogo estarán organizados de la siguiente manera:

---

<sup>112</sup>Al tratarse de colecciones en resguardo y protección del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la definición de los campos de la ficha de catálogo será complementada con las definiciones del Manual de Procedimientos para el Manejo de Colecciones que ha desarrollado el Instituto Nacional de Historia y Antropología (INAH).



a) Datos introductorios: “son datos obtenidos de las fichas de inventario de las piezas y de la visualización de las piezas” (Nagel, 2008 p. 87), que permiten tener una identificación primaria de la pieza, entre ellos se pueden mencionar:

1. Número de inventario: “ordenación numérica asignado por la institución que lo custodia” (Ibidem, p. 87).
2. Número de catálogo: “Ordenación alfanumérica retomado de un catálogo oficial publicado o reconocido por la unidad administrativa a la que pertenece el objeto”. (Manual de Procedimientos para el manejo de colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles INAH 2013, p. 161).
3. Número de registro: “Ordenación numérica asignada por el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas” (Ibidem).
4. Otros números: “Todos los otros números marcados sobre la pieza y que no son el número de inventario, registro o catálogo” (ibidem).
5. Grupo étnico/Cultura: Grupo sociocultural al cual se asocia la elaboración de dicho objeto, este campo clasifica al bien en relación con el contexto cultural del cual proviene, sea esta definición arqueológica, etnográfica, lingüística o histórica.
6. Comentarios: “Observaciones de los investigadores, incluye las visuales y/o documentales” (Nagel, 2008, p. 87).
7. Descripción física: “Definir un objeto, representándolo de modo que dé cabal idea de ello” (Ibidem).
8. Estado de Conservación: “La condición física en que se encuentra un bien cultural” (Ibidem).
9. Datación:<sup>113</sup> “Temporalidad del objeto, es decir, el período y momento en que el objeto fue elaborado” (Manual de procedimientos para el manejo de colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles INAH, 2013, p.).
10. Institución a la cual pertenece el bien: Museo o institución cultural que tiene bajo su custodia el objeto.
11. Lugar de origen: “Ubicación geográfica, donde se realizó el bien cultural” (Nagel, 2008, p. 87).

---

<sup>113</sup>El “Manual de Procedimientos para el manejo de colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles INAH”, maneja el concepto de “Época” y fue retomado para el campo de Datación.



12. Materiales: Elementos de los que se compone el objeto.
13. Dimensiones: “Dimensiones visibles de un objeto, tomadas por su alto-ancho y profundidad” (Ibidem).
14. Técnica de manufactura: “Procesos mediante los cuales se fabricó el objeto”, cuando se han empleado más de una técnica, deberán anotarse, de ser posible en el orden en que fueron empleadas. (Manual de Procedimientos para el manejo de colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles INAH, 2013, p. 164).
15. Técnica decorativa:<sup>114</sup> “Procesos mediante los cuales fue decorada la pieza, anotar los motivos decorativos de la pieza, entendidos como aquellos rasgos o elementos que forman parte de la pieza y que tienen un carácter ornamental, independientemente de las funciones que pueden tener. Se puede escribir primero un descriptor general, y luego escribir una descripción más específica” (Ibidem).
16. Tipo de objeto: “categoría general a la que pertenece el objeto” (Ibidem, p. 162).
17. Tipo de acervo:<sup>115</sup> “categoría a la que pertenece un objeto según su época y la disciplina para la cual resulta de interés, estos pueden ser, arqueológico, histórico, etnográfico, artístico y bien de reproducciones” (Ibidem, p. 168).
18. Marcas y/o inscripciones: “descripción o transcripción de marcas físicas identificables, rótulos, anotaciones, textos, etiquetas, firmas, fechas, dedicatorias, monogramas, sellos de plateros, de imprentas, que son parte o están adheridas a un objeto” (Nagel, 2008, p. 19).

b) Datos de procedencia. - Estos campos tendrán la función de reconstruir la historia de un objeto dentro del museo, entre los datos recabados en este apartado se encuentran:

1. Ubicación: se refiere a sí se encuentra en depósito o en sala de exhibición.
2. Fechas y lugares de exhibición

---

<sup>114</sup>El “Manual de Procedimientos para el manejo de colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles INAH”, se emplea el manejo de los conceptos “Técnica de manufactura y técnica decorativa” juntos, para efectos de este proyecto y siguiendo la propuesta de Richter y Valdivieso, se emplearán los conceptos por separado, para distinguirlos.

<sup>115</sup>Se agrega este campo por la variedad de colecciones etnográficas, arqueológicas y de reproducciones con que cuenta el museo.



3. Adquisición: “Se refiere al modo en que fue adquirido el objeto, si fue por decomiso, donación, excavación (salvamento, rescate, proyecto), compra, entrega, recorrido de superficie, repatriación, etc.” (Manual de Procedimientos para el manejo de colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles INAH, 2013, p. 166).
- c) Campo de fotografía- “Tiene como fin la identificación rápida de la pieza para completar la información visual” (Nagel, 2008: 88).
- d) Interpretación y contextualización- Es la información documental que permita comprender el contexto social y cultural de las piezas. Para el caso de este museo en particular se tomarán en cuenta las fuentes bibliográficas y hemerográficas.
- e) Campo bibliográfico- Este indicará las publicaciones que se retomaron en la interpretación y la contextualización.

Con base en esta propuesta, presento el siguiente esquema explicativo de la ficha de catálogo, la cual está dividida en las siguientes secciones: 1) Datos de Identificación; los cuales se obtienen de las fichas de inventario de las piezas y de la visualización de las piezas; 2) Datos técnicos; estos dan cuenta de las características y del funcionamiento del objeto, además de otros elementos que permiten identificar con mayor precisión a una pieza; 3) Historial museográfico, son elementos que permiten reconstruir la historia de un objeto dentro del museo y finalmente 4) Investigación que trata de documentar el contexto social y cultural de las piezas, además de indicar la bibliografía que se ocupó para dicha labor.



## 4.2 Definición de campos de la ficha de catálogo

### 1.- DATOS DE IDENTIFICACIÓN

**1.1 Número de inventario:** Este número es la identidad que le asigna el museo a la pieza para su control, no sólo se encuentra fijado en la pieza, también, es la clave de acceso a los documentos que contienen información de la pieza, dentro del sistema de documentación.

**1.2 Número de registro:** Este número es asignado por Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas, a aquellas piezas declaradas monumentos muebles históricos y arqueológicos de la nación, independientemente de su poseedor, de esta forma se vincularán y complementará la información con la que cuenta dicho registro.

**1.3 Número de catálogo:** Este número permite identificar las piezas de cualquier colección que se encuentre catalogada previamente, y del cual exista un código estandarizado para su identificación. Es útil en los casos en que existe confusión con respecto a la identidad de las piezas.

**1.4 Otros números:** Son los números marcados en la pieza que no corresponden al número de registro, ni al número de catálogo, estos números pueden corresponder a sistemas de numeración antiguos, números asignados temporalmente, números de adquisición transferencia, o números otorgados por los propietarios anteriores por lo que son útiles para la identificación de la pieza

**1.5 Tipo de acervo:** Este campo indicará la categoría en la cual ha sido inscrita la pieza dentro del museo, según la disciplina a la cual le interesa la pieza y/o la época a la cual pertenece; según la clasificación de las colecciones en el museo los tipos de acervo son: paleontológica, artística, etnográfica, arqueológica y/o de reproducción.

**1.6 Tipo de objeto:** Es la categoría general a la que pertenece el objeto, según la clasificación que realiza el museo, con objeto de agrupar objetos con características similares, por lo general hace referencia a la naturaleza del objeto. Este descriptor debe escribirse en singular aun cuando se trate de un conjunto o lote.

**1.7 Nombre del objeto:** Se trata de un término que describe a objeto y lo identifica por su forma, función o tipo de objeto. Es importante utilizar el mismo nombre de objeto para objetos similares de la colección, es posible colocar varios nombres de objetos para un objeto, para indicar diferentes características de este, estos nombres deberán asignarse de acuerdo con nivel de especificidad apropiada a la colección. Se pueden asignar nombres de los objetos generales para agrupar tipos de objetos juntos.

**1.8 Ubicación:** Se trata de anotar con la mayor precisión posible la ubicación actual del objeto dentro del museo, cuando el objeto se encuentre en exhibición se anotará la sala en la cual se encuentra expuesta, precisando su ubicación anotando la sección de la exposición, seguido del elemento museográfico que lo contiene (vitrina, capelo, nicho, etc.); en caso de encontrarse en algún depósito del museo se anotará el nombre de este, y se especificará la fila, el anaquel y el entrepaño en el que se ubica la pieza.

<b>Sala:</b>	<b>Sección</b>	<b>Vitrina</b>
<b>Depósito:</b>	<b>Fila:</b>	<b>Anaqueles:</b>
		<b>Entrepaño:</b>



## **1.9 FOTOGRAFÍA**

Se trata de un campo visual que permite identificar y apreciar a la pieza en sus detalles, debido a que se pueden hacer tomas de diversos ángulos, con objeto de captar sus especificidades, tales como iconografía, inscripciones, materiales, formas, y manufacturas; también permite registrar las intervenciones, y/o restauraciones de las piezas, y sus transformaciones a lo largo del tiempo.

Un buen registro fotográfico puede en primera instancia identificar a la pieza y reconocerla en caso de pérdida; asimismo evita la manipulación constante de la pieza para su estudio.

Para más información sobre especificaciones sobre el registro fotográfico de las piezas checar el apartado de fotografía documental elaborado por Marcela Roubillard Escudero en El Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales de Lina Nagel Vega, el Manual de Procedimientos Para el Manejo de Colecciones y Control del Inventario de Bienes Culturales Mueble del INAH



## 2. DATOS TÉCNICOS

**2.1 Grupo étnico/Cultura:** Este campo permite conocer el contexto sociocultural del cual proviene la pieza, en caso de existir dudas sobre el grupo que elaboró la pieza, dejar el campo en blanco y colocar las observaciones al respecto en el campo de comentarios.

**2.2 Datación:** Este campo permite conocer la época en que fue elaborado el objeto, y por lo tanto su antigüedad, lo que aporta valor histórico a la pieza. Los descriptores de este campo deberán ir de lo general a lo particular, es decir primero el periodo histórico, precisando después el siglo, y la fecha exacta si se conoce.

**2.3 Lugar de origen:** Este campo aporta información sobre el contexto geográfico en el que se elaboró el objeto, lo que permite conocer parte del medio ambiente que rodeo a los grupos sociales que lo elaboraron.

**2.4 Materiales:** Este campo nos muestra los componentes del objeto, es aquello que los grupos étnicos eligieron del contexto natural o social, para elaborar los objetos que utilizó cotidianamente y que hoy forman parte de la colección del museo. En caso de constar de más de un material, deberá anotarse primero el material que prevalece o mayoritario y después los materiales secundarios.

**2.5 Técnica de Manufactura:** Este campo nos muestra las diversas formas de manejar la materia, que el hombre ha desarrollado para elaborar sus objetos, así como la maleabilidad de los materiales que emplea y las herramientas que ha empleado en la fabricación de éstos. En este campo se anotarán los procesos por los cuales se elaboraron las piezas, cuando se hayan empleado dos o más técnicas de fabricación deberán anotarse en el orden en que fueron empleadas. Cabe aclarar que este descriptor tiene un carácter funcional, por lo que las técnicas que se describen mostrarán aquellos elementos que le aportan funcionalidad al objeto.

**2.6 Técnica Decorativa:** Este campo señala las técnicas que le aportan al objeto la parte estética y ornamental, no por ello la menos importante, ya que en esta se plasma la parte simbólica e iconográfica de la misma. En este campo se mencionarán los motivos decorativos que tiene plasmada la pieza, sus descriptores deberán ir de lo más general a lo más específico.

**2.7 Dimensiones:** Se trata de las medidas de los objetos, este campo permite identificar con precisión al objeto además de evaluar la forma de su manipulación.

**Alto:** es la distancia entre la base y el punto superior del objeto.

**Ancho:** es la dimensión horizontal de la pieza.

**Diámetro:** Es la medida para los objetos esféricos o redondos

**Profundidad:** Distancia entre el fondo de algo y el punto tomado como referencia (parte más alta, entrada, borde)

**Peso:**



**2.8 Descripción física:** Se trata de definir al objeto, observando los detalles que lo hacen único, en esta se describen los detalles físicos que lo hacen original y diferente a los demás, representándolo de arriba hacia abajo, y de derecha a izquierda, observando su forma, texturas, colores, diseños, de tal manera que no quede duda que se trata del objeto que se tiene en frente, se trata de hacer una fotografía en texto.

Es importante que la descripción sea objetiva, por lo que al momento de describir la forma de los objetos se debe tener en cuenta si se trata de un objeto plano o volumétrico, ocupándose adjetivos acordes a estas, cuando se traten de las segundas se deberán tomar en cuenta los planos de la imagen describiendo el objeto de manera frontal, lateral, posterior, y superior; también se deberá tomar en cuenta la relación forma-espacio, describiendo si la pieza esta hueca o es sólida.

**2.9 Estado de conservación:** Este campo nos permite conocer la condición física de las piezas, esto favorece su preservación mediante su conservación preventiva, intervención y restauración, pues este debe indicar si el objeto requiere alguna intervención, si esta es urgente, o se encuentra en riesgo. Por otra parte, esta información, al ofrecer una valoración de la pieza, permite evaluar la posibilidad de exhibición de la pieza

**2.10 Marcas e inscripciones:** Se trata de transcribir las marcas físicas que se identifiquen en la pieza, se puede tratar de etiquetas, firmas, textos, dedicatorias, que pueden ser parte o están adheridas a un objeto. Su transcripción debe ser precisa, debe anotarse tal y como se presenta en el objeto, porque ayudan a establecer la autenticidad de un objeto, también permiten interpretar y fechar la pieza.

**2.11 Comentarios:** En este campo el investigador tendrá la oportunidad de verter sus observaciones con respecto a las piezas, ya sea en el ámbito físico, de lo que observe directamente en la pieza y que no se pueda colocar en otros campos, como en la Descripción, pero también se pueden realizar aclaraciones con respecto al grupo étnico o la cultura a la cual pertenece la pieza, a la datación o bien al lugar de origen.

Por otra parte, este campo también permite hacer observaciones documentales con respecto a la pieza, aquellos aspectos de la pieza que se conocen por medio de la investigación bibliográfica, hemerográfica, incluso aquellas observaciones de otros especialistas que hayan examinado la pieza.



### 3. HISTORIAL MUSEOGRÁFICO

**3.1 Adquisición:** Es la forma por la cual el objeto ingreso al museo para formar parte de su acervo, existen diferentes formas entre ellas se encuentran la compra, la donación, el legado, el trabajo de campo, el traspaso, el préstamo, el depósito; los objetos pueden provenir de particulares, de otros museos, o bien de organismos públicos. Es importante contar con el documento que valide el ingreso al museo e ingresarlo en este campo (número de factura, número de averiguación previa, acta de donación, acta de entrega, etc.) ya que esto permitirá reconstruir el pasado de la pieza o la colección, será de apoyo para investigaciones posteriores y se le podrá otorgar el valor de bien cultural.

**3.2 Fechas y lugares de exhibición:** Este campo nos permitirá conocer las exposiciones y los espacios en que ha sido exhibida una colección o un objeto; a través de ello se tendrá un historial de las museografías montadas, las temáticas expuestas en un museo, las formas de interpretar y contextualizar una colección o bien un objeto, ello dejará el precedente de lo que se ha hecho e incrementará la creatividad expositiva.

**Fechas de exposición**

**Título de la exposición**

**Lugar de exposición**

**3.3 Reproducción en bibliografía o medios:** Este campo nos permitirá saber si el objeto o la colección ya ha sido documentada y publicada en algún medio, y que se ha dicho al respecto de ésta.



## 4. INVESTIGACIÓN

**4.1 Interpretación y contextualización:** Este campo requiere una investigación histórica sobre la pieza, la búsqueda y el rastreo de su contexto social y cultural; este nos mostrará quien o quienes, lo elaboraron y lo utilizaron, él o los usos de dicho objeto, y la importancia de dicho objeto dentro de ese grupo social, pero no solo se trata de conocer el contexto de origen y relacionar a los objetos con los grupos sociales que los elaboraron, esta investigación permitirá observar las similitudes y diferencias entre objetos, e identificar relaciones entre una gran variedad de combinatorias según sus rasgos esenciales, o sus atributos; también se podrán observar las acciones, las circunstancias de uso, confección y participantes que se reflejan en una práctica social; y finalmente permitirá observar los significados funcionales, estilísticos, simbólicos, económicos, sociológicos, éticos entre otros.

En resumen, esta investigación le dará a la pieza no sólo un valor histórico, sino también un valor patrimonial.

**4.2 Bibliografía:** Este campo mostrará las fuentes consultadas en el trabajo de interpretación y contextualización de las colecciones y los objetos. Por tratarse de un museo que tiene objetos y colecciones de grupos sociales de diferentes partes del mundo, la investigación será primordialmente bibliográfica, las fuentes consultadas podrán ser primarias y secundarias, hemerográfica y documental.

Las fuentes bibliográficas que se consulten deberán ser enlistadas y deberán contener nombre del autor, título de la obra consultada, editorial, lugar y fecha de la edición, y páginas consultadas.

**4.3 Curador:** Investigador del museo a cargo de la colección.

**4.4 Fecha de actualización:** Es importante colocar la fecha en que se van realizando acotaciones a la ficha, para tener conocimiento de los avances en la investigación.



#### 4.3 Fichas de catálogo de la colección de Norteamérica

**Número de inventario:** 10-23481

**Número de registro:**

**Número de catálogo:** (63)102.15-22

**Otros números:**

**Tipo de acervo:** etnográfico

**Tipo de objeto:** textil

#### **FOTOGRAFÍA**



**Datación:** siglos XIX y XX

**Grupo étnico/ Cultura:** Tlingit

**Lugar de origen:** América, Estados Unidos, Alaska, Villa Chilkat

**Materiales:** lana de cabra silvestre, fibras vegetales



**Técnica de Manufactura:** hilado a mano y tejido en telas semi-mecánico

**Técnica Decorativa:** tejido en colores amarillo, negro y verde, flequillo en borde inferior

**Dimensiones:**

**Largo:**135.0

**Ancho:**207.0

**Diámetro:**

**Profundidad**

**Peso**

**Descripción física:**

Manta en forma pentagonal, presenta borde superior sujeto a un astil de madera, mediante una cuerda de cuero, en los bordes laterales se observa un flequillo elaborado con trozos de piel retorcidos, y cortos en referencia a los bordes inferiores, donde presentan mayor longitud. El diseño del bordado presenta un borde negro externo, en toda la periferia, y un borde amarillo interno.

El diseño del interior presenta una serie de nueve recuadros con diseños geométricos estilizados sobre un fondo negro que se repiten en los costados, estas son: figuras rectangulares azules, delineadas en blanco y con círculo en su interior; formas rectangulares delineadas en blanco y divididas en dos secciones una de ellas en color negro con una franja negra y la otra en color amarillo con un extremo dividido y con un círculo en color blanco; círculos concéntricos amarillos y negros delineados en blanco; par de cuadrados en color amarillo delineados en blanco, uno de ellos con una franja negra superior y con círculo blanco en su centro, el otro dividido en su parte inferior, ambos están rodeados por una franja azul; recuadros delineados en blanco en cuyo interior presenta otras formas geométricas como cuadrados en color amarillo, con ovalo blanco en su interior, forma ovoidal blanca alargada terminada en punta y con un ovoide negro en el centro, cuadrado amarillo, formas triangulares inversas en color blanco, círculos blancos; recuadros amarillos con círculo amarillo en su interior, un extremo con franja negra y rodeados por una franja azul en tres de sus lados; formas pentagonales amarillas con círculo en el centro, una de ellas con una franja negra; formas ovoidales amarillas en cuyo centro presentan formas ovoidales blancas y alargadas terminadas en punta y óvalos concéntricos negros en su interior; formas rectangulares amarillas con círculo blanco en el interior y delineadas en blanco, con un extremo con una franja negra; formas cuadrangulares azules delineadas en blanco una de ellas con un círculo blanco en su interior, círculos en blanco.

Al centro de estos diseños se observan franjas alargadas en color azul con bordes redondeados y delineados en blanco, a un lado se observan formas circulares concéntricas en amarillo y blanco, debajo de estas se aprecian formas rectangulares negras alargadas con bordes redondeados, con una franja azul en dos de sus lados, dentro de estos se observan en un extremo: franjas blancas, cuadrados amarillos, y círculos blancos, en otro extremo se observan rectángulos amarillos con un borde redondeado, franja negra en un lado y círculo amarillo en el centro; en el centro de estas formas rectangulares se observan formas ovoidales concéntricas amarillos, blancos de extremos terminados en punta, y negros delineados en blanco.

Debajo de estas formas se observan otras formas rectangulares negras con franjas amarillas en su parte superior, debajo formas rectangulares azules con bordes redondeados y delineados en blanco,



óvalos en blanco, formas rectangulares amarillas con una franja en negro en uno de sus lados y círculo blanco en su interior, todo ello delineado en blanco, al centro de estas formas se observa un rostro estilizado en blanco enmarcado en negro, cuyos ojos están sombreados en azul, ceja delgada y negra, nariz negra y ancha, boca abierta mostrando los dientes, debajo de estas formas, se observa un recuadro negro de bordes redondeados, delineado en blanco con figuras en su interior; figuras ovaladas amarillas con formas ovaladas negras en su interior delineadas en blanco, con una franja blanca en su parte inferior, y en el centro de esta otras figuras ovaladas unas más pequeñas en color azul, y otras más grandes en color amarillo con figuras ovaladas blancas con extremos alargados en cuyo centro presentan un óvalo negro con una raya vertical blanca en el centro. Debajo de estas formas se observan óvalos blancos, enmarcados por líneas verticales u horizontales blancas, debajo se observan formas cuadrangulares amarillas delineadas en blanco con círculo blanco al centro, bordeadas en tres de sus lados por una franja azul, seguida de formas cuadrangulares amarillas delineadas en blanco con círculo blanco en su centro y un círculo blanco arriba de esta forma.

Al centro de estas formas se observan formas trapezoidales inversas delineadas en blanco en cuyo centro se observan otras formas trapezoidales amarillas delineadas en blanco y bordeadas por una franja azul, debajo se observan formas cuadrangulares amarillas con un borde redondeado, delineadas en blanco y en cuyo centro presentan un círculo blanco. Debajo de estas formas se observa un par de rectángulos azules delineados y divididos por una línea blanca y en cuyo centro se observa un óvalo blanco alargado; debajo de estas formas se pueden apreciar dos círculos concéntricos, uno amarillo otro negro delineado en blanco, y en medio de estos una forma cónica amarilla con una franja negra en su borde inferior, y círculo concéntrico blanco; finalmente, debajo de estas formas se aprecia un par de triángulos azules con esquinas redondeadas delineados en blanco.

### **Comentarios:**

Esta manta, muestra en la parte central el semblante de un oso, lo cual indica que el jefe que la ostentaba pertenecía al Clan del Oso.

**Curador:** Irene A. Jiménez Zubillaga

**Fecha de actualización:** 20/agosto/2021

**Estado de conservación:** bueno

**Marcas e inscripciones:**

**Leyendas:**



**Ubicación:** Acervo 5 F 2 encima del techo A 3 y 4

**Fechas y lugares de exhibición**

**Fechas de exposición**

septiembre 2007 a enero 2008

**Título de la exposición**

“América migración”

**Adquisición:**



## Interpretación y contextualización

La manta chilkat es un objeto muy peculiar que debe su nombre a la cultura Chilkat de Alaska (E.E.U.U.), un subgrupo de los Tlingit. Es notable la presencia de un elemento de esta índole en un sitio tan apartado de la región del tejido: el suroeste de los Estados Unidos. Cabe aclarar que esta manta no es tejida en un "verdadero telar", sino en el antecesor de éste, que consta de dos postes verticales y uno horizontal, colocado en la parte superior, del que penden los hilos de la urdimbre, los cuales son de fibra de cedro, mientras que la trama, que va insertándose entre aquellos con las manos, es de lana de cabra montés teñida en negro, amarillo y azul. La manta es portada por los jefes durante las ceremonias más representativas como el Potlach, festividad que se celebra para conmemorar algún hecho solemne como la ascensión de un nuevo jefe y durante la cual se ofrece a los concurrentes valiosos obsequios.

Según el mito, la primera manta danzante Chilkat fue creada por la hija de un gran jefe. Ella se había perdido mientras buscaba madera en el bosque. De repente, se encontró con un hombre increíblemente guapo que se ofreció a ayudarla si lo seguía hasta su villa, lo cual hizo, ahí se convirtió en su esposa. Era un miembro del clan del Oso, rival del suyo. Ella empezó a extrañar su hogar y un día, cuando pudo, se escapó por el bosque hasta un lago, donde vio a un pescador en su canoa. Le pidió ayuda y, tras escuchar su historia, él accedió a llevársela si se convertía en su esposa. Ella aceptó y se subió a su canoa, la cual aceleró justo cuando los miembros del clan del Oso salían del bosque. Fue entonces cuando descubrió que su salvador no era humano, sino el benévolo espíritu del mar llamado "Gonaqadet". Vivieron felizmente en su hogar bajo el mar durante muchos años. Tuvieron un hijo, y cuando éste tuvo la edad para aprender a cazar y pescar, como fabricar herramientas y bailar, ella lo llevó a la tierra de su hermano para que le enseñara. Durante este tiempo, la esposa de Gonaqadet comenzó a tejer. Creó una magnífica túnica ceremonial que relataba su reunión con su marido y su cortejo. Cuando su hijo cumplió la edad suficiente, abandonó la tierra y regresó a su hogar bajo el mar. Le entregó a su esposo la túnica. Esta fue la primera manta de baile Chilkat.

El tejido Chilkat es una de las técnicas más complejas del mundo. Lo fabrican los Tsimshian, Tlingit, Haida y Chilkat de la zona de la Costa Noroeste (que se extiende desde la isla de Vancouver de Vancouver a Yakutat, Alaska) y se tejen en un telar vertical, estos tejidos tardan alrededor de un año en hilar y tejer. Se fabrican con lana de cabra montés y corteza de cedro amarillo, y se tiñen de forma natural con plantas, orina y otros materiales. Los diseños son una forma de representación muy estilizada de animales, pájaros, peces y ballenas, principalmente en colores negro, amarillo y azul con largos flecos en la parte inferior.

## Bibliografía

Martindale K. R., y Morris J., (2015) Chilkat Blankets. Artistic Masterpieces, M2 Productions, The Antique American Indian Art Show Santa Fe



**Número de inventario:** 10-34137

**Número de registro:**

**Número de catálogo:** (63)102.01b-3

**Otros números:** 3659

**Tipo de acervo:** Etnográfico

**Tipo de objeto:** Indumentaria civil

**FOTOGRAFIA**



**Datación:** Principios del siglo XX



**Grupo étnico/ Cultura:** Inuit

**Lugar de origen:** América, Estados Unidos de América, Alaska, Estrecho de Bering

**Materiales:** Piel e intestinos de foca

**Técnica de Manufactura:** cortado en tiras verticales, secado, cosido

**Técnica Decorativa:**

**Dimensiones:**

**Largo:** 160cm

**Ancho:** 120 cm

**Diámetro:**

**Profundidad**

**Peso**

**Descripción física:**

impermeable de corte recto con mangas abombadas y capucha de corte circular con jareta

**Comentarios:**

El Número de Brooklyn para esta pieza es 36.29, el número que se encuentra en el campo de otros números no es correcto\*

**Curador:** Irene A. Jiménez Zubillaga

**Fecha de actualización:** 20/agosto/2021

**Estado de conservación:** regular

**Marcas e inscripciones:**

**Leyendas:**



**Ubicación:** Sala de Norteamérica vitrina 2

**Fechas y lugares de exhibición**

**Fechas de exposición**

**Título de la exposición**

**Adquisición:** Intercambio con el Museo de Brooklyn, 1963



## Interpretación y contextualización

El impermeable está elaborado con intestinos de foca, es sólo la mitad superior del equipo usado por los Inuit de Alaska durante la caza marina.

El cazador, al entrar en su bote, porta la chaqueta cuyo borde inferior se ajusta a la abertura circular de la cubierta superior del kayak, nombre autóctono de este tipo de embarcación que actualmente se conoce a nivel mundial. Así hombre y embarcación se transforman en una unidad insumergible, pues si hombre y bote se voltean, basta un movimiento del torso y los brazos del cazador para que el kayak y su ocupante vuelvan a quedar a flote sobre las olas.

La ropa de piel de tripa se fabricaba normalmente con intestinos de morsa. Una vez raspados los intestinos, se inflaban y se dejaban secar. A continuación, se partían y se raspaban hasta que quedaban translúcidos y maleables. A continuación, las tiras podían coserse en bandas verticales u horizontales, aunque la horizontal era la más común. Al principio se cosían con hilo de coser, y más tarde con hilo de algodón a máquina. La técnica de costura de este abrigo consiste en doblar y prensar los dos bordes y coserlos con una puntada corrida que atraviesa las cuatro capas.

Los abrigos de tripa los llevaban generalmente los hombres y las mujeres sobre su ropa de piel como protección en tiempo húmedo o en el mar. La ropa de tripa permite que la humedad salga del interior y es impermeable desde el exterior. El uso de la ropa de tripa con fines ceremoniales y espirituales es bien conocido en Alaska. Los chamanes de Alaska llevaban capas de intestino como prendas ceremoniales y espirituales durante las sesiones de espiritismo para curar enfermedades o cuando realizaban milagros bajo el mar. Los abrigos de intestino proporcionaban una capa impenetrable contra las influencias malignas. Las mujeres de Alaska usaban abrigos de intestino cuando hacían nuevas fundas para kayaks de piel de foca porque se creía que el abrigo impedía que las influencias malignas entraran o afectaran al kayak. Los hombres creían que la ropa de intestino impedía que las influencias malignas entraran en las redes marinas y alejaran a las focas. El uso de prendas de intestino entre los inuit canadienses, desde el delta del MacKenzie hasta la bahía de Hudson, es poco frecuente.

## Bibliografía

<http://collection-online.moa.ubc.ca/search/item?keywords=anorak&row=0&tab=more> Última consulta: 20/agosto/2021.



## Reflexiones finales

Al inicio de esta tesis presenté una serie de conceptos que guiaron e interpretaron una actividad muy concreta: la documentación museística, específicamente la que se lleva a cabo en el MNCM. Asimismo, enfrenté una realidad en la cual no están bien definidos los términos y los elementos asociados con esta tarea, y en la que cada especialista tiene su propia versión. En un intento por esclarecerlos detallé los conceptos, y complementé con un glosario al final del trabajo, mismos que están abiertos a revisión por parte de los lectores.

De igual manera abordé dos teorías de disciplinas diferentes -la etnología y la museología- las cuales complementé para los objetivos de dicho proyecto. En primera instancia retomé el estructural funcionalismo para abordar e interpretar la colección que seleccioné como objeto de estudio; ésta me permitió observar a los objetos como resultado de una serie de hechos como son: la fabricación, el uso y finalmente la significación que les otorgan tanto aquellas sociedades que los elaboraron, los utilizaron y aquellas que los difundieron, estas características los convierten en documentos involuntarios los cuales al agruparse en colecciones constituyen una totalidad coherente y significativa. Es pertinente mencionar que para reconstituir este significado contextual es necesaria una investigación, que forme parte de los procesos de documentación de los museos, y que esté integrada al sistema de catálogos.

El enfoque antropológico de este proyecto aborda varios aspectos de la cultura material que la contextualizan y que le otorgan un valor patrimonial, por lo tanto, los hace dignos de ser conservados y protegidos como parte de la herencia cultural. Estos aspectos deben reflejarse en el catálogo del museo y, por lo tanto, en el sistema de documentación.

La museología crítica y la sociomuseología, por su parte, aportaron elementos para comprender al museo como una institución, resultado de la sociedad en la que se desarrolla, y determinada por los siguientes factores: su historia y los cambios que ha tenido; la dependencia a la cual está adscrito; los profesionales que trabajan en él; así como el sector social al cual decide servir. Por esta razón llevé a cabo la investigación documental sobre la



historia del museo, en la que hablé de sus antecedentes, su fundación y su evolución, destacando la conformación de las colecciones etnográficas.

Más adelante, reconocí al MNCH como heredero de una tradición museística importante cuyo antecedente es el Museo Nacional de México, una institución preocupada por mostrar al mundo la riqueza natural e histórica de una nación independiente. Este primer museo exhibía la historia de nuestra nación, misma que transicionaba del imperio a la república; y albergaba un programa académico especializado en antropología, cuyo crecimiento exponencial obligó a la creación de nuevos espacios culturales.

El MNCH es resultado de esta división de áreas y de un Proyecto Museístico Nacional que da vida a los museos nacionales del país encargados de enseñarle al público visitante la historia de su nación desde el pasado prehispánico, colonial, hasta las batallas libradas para llegar a ser una nación independiente; por otra parte, exhiben la diversidad étnica del país y la variedad de pueblos en el mundo.

Este conjunto de museos son dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), un organismo federal cuya misión es “investigar, conservar y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de la nación con el fin de fortalecer la identidad y memoria de la sociedad que lo detenta”.<sup>116</sup> La visión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) es “tener la plena facultad normativa y rectora en la protección y conservación del patrimonio cultural tangible e intangible, y se encuentra a la vanguardia gracias a su nivel de excelencia en investigación y en la formación de profesionales en el ámbito de su competencia”.<sup>117</sup>

En las tareas de investigación académica propias de estos museos colaboran académicos en las áreas de historia, antropología social, arqueología, lingüística, etnohistoria, etnología, antropología física, arquitectura, conservación del patrimonio y restauración.

---

<sup>116</sup> <https://www.inah.gob.mx/quienes-somos> Última revisión: 14/julio/2021

<sup>117</sup> <https://www.inah.gob.mx/quienes-somos> Última revisión: 14/julio/2021



En el 2007, el MNCM comenzó un proceso de renovación, este comprendió el mejoramiento de las instalaciones, su función ante la sociedad; la organización interna y los guiones museográficos de algunas salas. Ahora el museo cuenta con una sala para exposiciones internacionales, una mediateca y una sala educativa. Se renovaron los guiones de las salas permanentes “Sala del Mediterráneo: Un mar de culturas”, “Sala de China”, “Egipto faraónico. La vida en las dos tierras”, la sala permanente de Corea, ahora denominada “La tierra de la calma matutina”, y la sala permanente de Japón titulada “La tierra del sol naciente”

Por su parte, el MNCM, durante su fundación en 1965 “respondió a las políticas del Estado mexicano de desarrollar, en las modalidades propias de un museo, temas universales sobre antiguas civilizaciones y culturas de diferentes latitudes del planeta”,<sup>118</sup> hablamos de una época donde los museos formaban parte de la educación pública y su función era instruir a la mayoría de la población.

En lo que respecta a su función, es pertinente mencionar que el museo abandonó su personalidad como educador que intentaba plasmar los contenidos de los libros de texto en sus exhibiciones para convertirse en un espacio de reflexión plural. Hoy en día, el museo se muestra como “una ventana para conocer culturas antiguas y contemporáneas, sus costumbres, su vida cotidiana y su organización”.<sup>119</sup> Carlos Vázquez (2015), quien fuera director del museo durante la última fase de la reestructuración, explica que los cambios realizados “permiten al visitante apreciar, analizar y comprender cómo el género humano ha resuelto, a lo largo del tiempo, sus necesidades materiales e ideológicas y cómo éstas han sido expresadas en sus obras” (p.42).

La estructura organizacional y funcional del museo se venía reformulando desde octubre del 2005 con el Taller de elaboración de planes de manejo<sup>120</sup> implementado por el “Programa Planes de Manejo para Zonas Arqueológicas y Museos de Atención Prioritaria”; gracias a él se definieron las “categorías que integran los diferentes tipos de actividades realizadas en un museo, las cuales interactúan de manera paralela y mantienen una relación de prioridades con

<sup>118</sup><https://www.museodelasculturas.mx/acerca.php> Última revisión: 14/julio/2021

<sup>119</sup><https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/315-museo-nacional-de-las-culturas> Última revisión: 15/julio/2021

<sup>120</sup>Es un instrumento de planeación, organización, operación y evaluación del trabajo a corto, mediano y largo plazo



base a las necesidades del recinto”; (Stivalet I; 2006, p. 24)<sup>121</sup> estas fueron el fundamento de la reorganización de la estructura organizacional del museo y reflejan la idea general que se tiene del museo; es decir, aquella institución cuyas funciones son: adquirir, conservar, investigar, comunicar y exponer el patrimonio, dejando entredichas las labores de documentación como se puede ver en el siguiente esquema:

<b>Manejo de colecciones</b>	Conservación Restauración Movimiento legal y físico Registro Control y almacenaje de colecciones	
<b>Investigación</b>	Elaboración de catálogos Guiones académicos Folletos informáticos Materiales didácticos Exposiciones temporales	
<b>Atención al inmueble</b>	Mantenimiento permanente e intervenciones mayores Elaboración de diagnósticos y proyectos arquitectónicos Atención y mantenimiento de las instalaciones hidráulicas y sanitarias	
<b>Exposiciones</b>	<b>Permanentes</b>	Mantenimiento de los gráficos, mobiliario y demás elementos museográficos Diseño, producción y montaje para una reestructuración museográfica
	<b>Temporales</b>	Proceso de creación investigación -montaje Promoción y difusión Comunicación educativa Traslado Realización de actividades paralelas
<b>Comunicación educativa</b>	Exposiciones Actividades académicas y culturales Servicios educativos Materiales didácticos y complementarios Difusión Atención a visitantes Estudios de público Edición y producción de materiales didácticos Organización de talleres y cursos de verano Edición de cápsulas radiofónicas y promocionales televisivas Vinculación con el medio social en el que se desenvuelve el museo.	
<b>Seguridad</b>	Revisión y mantenimiento Instalación de equipos de seguridad Elaboración de programas de trabajo Realización de rondines y roles de custodia	

<sup>121</sup> <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:12889> Última revisión: 20/jul/2021



	Acciones de protección civil Organización de simulacros y brigadas
<b>Operación y recursos financieros</b>	Manejo de recursos humanos, materiales y financieros Seguimiento de proyectos Ejecución de estrategias de gestión de recursos

Elaboración propia a partir de Stivalet I.(2006) "Planes de Manejo para Museos" en Gaceta de Museos Núm. 37: X Aniversario.

Cabe destacar que el MNM es único en su estructura, pues cuenta con una Subdirección de Catalogación y Documentación; esta área se encarga de realizar el registro e inventario de las piezas, asimismo se ocupa de resguardar las colecciones, gestionar y controlar los traslados y movimientos de las colecciones, y brindar asistencia curatorial. El área de investigación que complementa las labores de documentación de esta Subdirección se encuentra en el Departamento de Museología; esta división de áreas impide hasta cierto punto la comunicación de secciones que deberían trabajar a la par.

Como parte de la renovación del museo se implementaron estrategias de difusión para dar a conocer al museo y sus exposiciones, y para tratar a las culturas a partir de enfoques museológicos bajo planteamientos historiográficos y antropológicos. (Rodríguez; 2010, p. 39)<sup>122</sup>. Éstas fueron las necesidades que se captaron en el estudio de público que realizaron el personal de servicios educativos y del Programa Nacional de Estudios de Público de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, este estudio tenía por objetivo conocer si las personas conocían el museo, y en segunda instancia conocer el concepto de cultura y diversidad cultural que la gente tenía y, por último, qué culturas del mundo identificaban.

Siguiendo las premisas de la museología crítica, el museo está definido por la sociedad que lo crea, por lo que, si observamos a un museo carente de recursos humanos y de equipo adecuado para sus labores, probablemente se deba a las crisis político-económicas que sufre el país y a las crisis estructurales de las instituciones. Por su parte el MNM al ser un museo federal y gratuito depende financieramente del reducido presupuesto otorgado al Instituto Nacional de Antropología e Historia, y ahora sin el apoyo de la Asociación de Amigos,<sup>123</sup> y en ocasiones de instituciones culturales o embajadas interesadas en exhibir algún tema en sus

<sup>122</sup>[https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA\\_74/ISLANDORA/OBJECT/INFORME%3A961](https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/INFORME%3A961) Última revisión: 20/jul/2021

<sup>123</sup> Cabe aclarar que desde la gestión de Gloria Artis la Asociación de Amigos dejó de estar vigente.



salas, no ha sido suficiente para cubrir ciertas necesidades como lo es una red inalámbrica adecuada, eso aunado a la reducción de personal, mina las posibilidades de avanzar en algunos rubros como lo es la documentación.

Uno de los objetivos de esta tesis fue dar a conocer el laborioso trabajo de documentación que se lleva a cabo en el MNM, que si bien hay que reconocer que cambian los formatos y herramientas según las necesidades del momento y a los intereses de los funcionarios en turno es importante destacar su importancia y darle seguimiento a esa compilación, organización, gestión y difusión de la información sobre los acervos de dicho museo, pues como lo he dicho anteriormente es una labor que nunca termina.

Se sabe que “La información es poder” (Sir Francis Bacon: *Scientia potentia est* o “conocimiento es poder”), pero más importante aún es tener esa información bien organizada y saber utilizarla a nuestro favor, todas las instituciones culturales entre ellos los museos generan una gran cantidad de información reflejo de la variedad de actividades que llevan a cabo. Hasta hace unas décadas, esta información estaba contenida en documentos físicos entre ellos: oficios, cartas, telegramas, etc., estos archivos siempre en riesgo de sufrir pérdidas, tras papeleos, de sufrir ataques biológicos, o ser destruidos por ser considerados de poca o nula utilidad para quienes los resguardan.

Gracias a los avances de la tecnología es posible guardar información en plataformas digitales, también es posible ordenarla, reclasificarla, y difundirla a una mayor cantidad de personas de manera eficiente; una cuestión que los museos deben valorar en primera instancia debido a las condiciones socioeconómicas y de salubridad que vivimos hoy en día, y en segunda instancia, es necesario reconocer que el uso de las tecnologías en un museo no solo le facilita varias tareas, sino que también representa una oportunidad para reinventarse y renovarse en su forma de exhibir y compartir sus enseñanzas con el público que lo visita y que lo sigue a través de las redes sociales.

Si bien se advierte el beneficio de tener mayor acceso y distribución de la información con el uso de la tecnología, debemos reconocer que los museos latinoamericanos y en especial el



MNCM, trabajan con un reducido presupuesto que les impide adquirir las herramientas tecnológicas necesarias para renovarse, obligándolos a trabajar con lo que está a su alcance. Sin embargo, no es una excusa para implementar medidas adecuadas para conservar la información, todo museo debe contar con un sistema de documentación adecuado. Es probable que el MNCA haya reflexionado sobre estos riesgos de los archivos físicos, así como de las ventajas de la digitalización y haya optado por conservar y preservar la información de sus archivos históricos de manera digital.

Por otra parte, respecto a su forma de documentar y conservar sus archivos, el museo ha dado pequeños pasos, pero firmes, su personal ha comprendido la importancia de documentar sus procesos recabando información sobre los montajes de sala, sobre los embalajes, agrupando la información sobre sus exposiciones. De esta manera, mi propuesta pretende reafirmar su labor, mediante dos herramientas como lo son la ficha de catálogo para los investigadores y el expediente de sala, para los trabajadores del área de movimiento de colecciones.

Tomando en cuenta las condiciones en que labora el museo, las herramientas que planteo en este proyecto, pueden ser soluciones sencillas y viables para los investigadores y los trabajadores del área de manejo de colecciones. En primera instancia, la ficha de catálogo resuelve la unificación de formatos, para que los investigadores manejen el mismo nivel de información sobre sus colecciones, esto podría parecer pretencioso dada la cantidad de tiempo que se debe invertir en la investigación de sus colecciones, que muchas veces no tienen debido a la carga de trabajo, y aunque han solicitado para ello el apoyo de un investigador adjunto, difícilmente se les asigna dada la falta de recursos humanos.

El diseño de la ficha de catálogo fue pensada para las colecciones etnográficas del MNCA y aporta una variedad de datos, pasando por aquellos que permiten conocer el objeto a detalle, aquellos que los ubican en el contexto de uso, hasta los que reflejan los usos y contextos dentro del museo, información útil para comprender y valorar no sólo a las colecciones etnográficas, también las arqueológicas, históricas, de arte etc., pues esta información permite comprender el por qué un objeto es parte de una colección y, por qué es valiosa para el museo.



Cabe destacar que en este proyecto no planifiqué una plataforma o una base de datos para contener las fichas de catálogo pensando en la facilidad de acceso para los investigadores, que si bien todos cuentan con un equipo de cómputo donde pueden trabajarlas, no todos hacen uso de las tecnologías en su vida diaria, o bien no saben cómo utilizarlas, ello debido a la brecha tecnológica generacional.

Sin embargo, queda pendiente la elaboración de un tesoro que permita estandarizar las descripciones de los objetos y desambiguar los términos utilizados. Cabe destacar que ésta es una labor en la que deberán trabajar en conjunto investigadores, trabajadores encargados de actualizar la base de datos del inventario, restauradores e incluso, harán falta especialistas en historia, arte, así como arqueólogos, antropólogos y/o etnólogos, lingüistas y bibliotecólogos.

Al exponer la necesidad de una herramienta que complemente el sistema de documentación en uso como lo es la ficha de catálogo, se invita a los curadores a reflexionar sobre la importancia de su labor como parte del sistema de documentación y sobre las herramientas con que cuentan para llevar a cabo esta labor.

Por otra parte, la propuesta de elaborar un expediente de sala es una forma de reconocer las labores de documentación que se vienen ejerciendo en la Subdirección de Documentación y Catalogación del Museo, y mostrarle a su personal que la descripción de sus labores cotidianas así como los datos recabados con las áreas de restauración, museografía y difusión, explican los distintos procesos de creación de una sala de exposición y que dicha información debe ser incluida en el sistema de documentación, ya que sin ella sería difícil llevar a cabo las funciones de conservación, investigación, exposición y difusión del patrimonio material. Al documentar sus actividades y las de otras áreas se deja en claro que todos son parte de una empresa en la que todos colaboran, pues sus labores impactan otras áreas y viceversa.

El objetivo de mantener los registros completos y actualizados por cada sala es tener conocimiento y resguardar cierta información como: la ubicación de los objetos, quién y cómo efectuaron la exposición, así como el mensaje que se quiso compartir con esos objetos; permitir el acceso efectivo a la información a aquellas áreas del museo que lo requieran,



evidenciar los diferentes momentos en la existencia de los objetos dentro de la institución, además de facilitar las auditorías por parte de organismos internos y externos.

En conclusión, el MNCH ha realizado mejoras arquitectónicas, estructurales y museográficas con el afán de ofrecer un mejor servicio a su público, pero también ha llevado a cabo acciones para mejorar su sistema de documentación, desde la adecuación de la base de datos de inventario para sus colecciones, hasta la documentación de procesos como el embalaje y el montaje. Aún faltan herramientas por implementar como la elaboración del tesoro del museo, la elaboración de un catálogo general del acervo, así como la implementación de su base de datos con las debidas restricciones, y para llevarlas a cabo es indispensable la comunicación y el acceso de información entre todas las áreas del museo, acción vital en toda empresa, algo en lo cual se invita a reflexionar en este documento.

Considero que una de las líneas de investigación a seguir en un futuro, para este trabajo, es la aplicación de la propuesta de ficha de catálogo, empezando por la colección denominada "Norteamérica", y continuar con otras colecciones etnográficas, y etnohistóricas, dado que la ficha fue diseñada para este tipo de colecciones; ello permitirá ampliar el conocimiento de dichas piezas y subsanar los problemas de identificación. Posteriormente, y con las adecuaciones pertinentes se podrá aplicar a las colecciones arqueológicas, históricas y de reproducciones con que cuenta el museo.

Una segunda línea de investigación de este proyecto es un trabajo comparativo del sistema de documentación que sigue el MNCH, con otros estándares como lo es Spectrum, programa que marca las pautas de gestión en los museos del Reino Unido, ello con objeto de aprender de los sistemas de documentación internacionales y mejorar y/o complementar el que se encuentra en México.



## Glosario

**Acervo:** Conjunto de valores o bienes culturales acumulados por tradición o herencia. Haber que pertenece en común a varias personas, sean socios, coherederos, acreedores, etc. (RAE).<sup>124</sup>

**Acervo etnográfico:** Conjunto de objetos de la cultura material procedente de aquellos grupos humanos, objeto de investigaciones antropológicas y/o etnográficas; tienen la característica de ser testimonios de vida, de transmitir sus creencias, costumbres y significados.

**Acta de entrega-recepción:** Documento administrativo en el cual se formaliza el intercambio y/o cesión temporal de bienes culturales entre instituciones culturales y/o museos, el cual permite mantener un debido control de los movimientos de colecciones, gestionar su conservación y deslindar responsabilidades. En este documento se debe asentar el nombre y cargo de quienes participan en el acto y la descripción de los bienes culturales que se entregan (incluyendo sus números de inventario), señalando las particularidades del caso, como son: el lugar y fecha en que se actúa, el motivo de la entrega- recepción, las incidencias observadas en el proceso, etc (INAH, 2013, p.28).

**Bien cultural:** Todo aquello que conforma el patrimonio de una comunidad y que por lo mismo, se considera que es un objeto importante que debe ser conservado y protegido contra posibles daños y pérdidas. No todo bien cultural necesariamente es una pieza hecha por un artista famoso.

**Bienes culturales muebles:** Conjunto de objetos materiales que entran en alguna de las siguientes categorías:

---

<sup>124</sup> <https://dle.rae.es/acervo> Última consulta: 15/junio/2021



- a) Artefactos de culturas precolombinas, incluyendo elementos arquitectónicos, esculturas, piezas de cerámica, objetos de metal, textiles y otros vestigios de actividad humana o fragmentos de éstos.
- b) Colecciones y ejemplares raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía y objetos de interés paleontológico.
- c) Objetos de arte y artefactos religiosos de las épocas precolombina y virreinal, o fragmentos de estos.
- d) Los bienes relacionados con la historia, con inclusión de la historia de las ciencias y de las técnicas, la historia militar y la historia social, así como con la vida de dirigentes, pensadores, sabios y artistas nacionales, y con los acontecimientos de importancia nacional.
- e) El producto de las excavaciones (tanto autorizadas como clandestinas) o de los descubrimientos arqueológicos.
- f) Los elementos procedentes de la desmembración de monumentos artísticos e históricos y de lugares de interés arqueológico (INAH; 2013, p.p. 28-29).

**Bienes muebles:** Productos materiales de una cultura, susceptibles de ser trasladados de un lugar a otro. Es decir, todos los bienes materiales móviles que son expresión o testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza que tienen valor arqueológico, histórico artístico, científico y/o técnico. Ejemplo de ello son: pinturas, esculturas, libros, maquinaria, equipo de laboratorio, objetos domésticos, y objetos rituales, entre otros.<sup>125</sup>

En general, la palabra “bien” corresponde a un contexto jurídico (está vinculada a “propiedad”), mientras que “patrimonio” hace hincapié en la conservación y la transmisión de generación en generación.

**Catalogación:** Instrumento científico de recuperación específica de información que tiene como objetivo aumentar el conocimiento del bien cultural, permite su comprensión, valoración y su puesta en uso como bien cultural, por medio de su estudio. El resultado queda plasmado en un texto que reúne la mayor cantidad de antecedentes, los cuales permiten la elaboración de guiones museográficos, así como el diseño de recursos educativos.

---

<sup>125</sup>Acta final de la Conferencia Intergubernamental sobre la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado, La Haya, 1954



Este método, que implica una investigación exhaustiva de los bienes, complementa los datos que se recaban mediante el registro y el inventario, la información que se obtiene de la catalogación documental y describe los bienes culturales, teniendo como resultado un catálogo, donde se “ordenan los datos establecidos según categorías y campos preseleccionados” Generalmente un catálogo se encuentra ordenado sistemáticamente con “detalles descriptivos, por lo que puede presentarse en forma de libro o folleto, en tarjetas o en línea” (Nagel; 2008, p. 84).

**Colección:** Conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio.

“Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo” (Desvallées A. y Mairesse F.; 2010, p. 26).<sup>126</sup>

Nagel la define en términos generales como “un grupo de evidencias materiales del pasado, tanto en su aspecto físico como en el material, que subsiste de su interpretación y el conocimiento de estos materiales a través del tiempo” (Nagel, 2008, p. 42).

**Conjunto:** “Bienes culturales conformados por dos o más elementos heterogéneos, que juntos conforman una unidad mayor, independientemente del tipo de acervo al que pertenezcan. Por ejemplo: una sala, un juego de té, una vajilla, un traje regional, una olla con tapa, etcétera” (INAH 2013, p. 29).

**Conservación:** Medidas o acciones que tengan como objetivo “la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión” (Ministerio de Cultura de Colombia s/f).

---

<sup>126</sup> [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie\\_Espagnol\\_BD.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf) Última consulta: 23/junio/2021



**Conservación preventiva:** “Conjunto de medidas y acciones que tienen por objetivo evitar y minimizar los deterioros o pérdidas futuras. Dichas acciones se inscriben en el contexto o en el entorno de un bien cultural, pero más a menudo en el de un conjunto de bienes, sea cual sea su antigüedad y su estado. Estas medidas y acciones son indirectas: no interfieren con materiales ni estructuras y no modifican la apariencia de los bienes culturales”. (ICOM-CC, 2008 en Desvallées A. y Mairesse F.; 2010, p.p. 70-71). “Estas acciones se aplican a la exhibición, reserva de obras, embalaje, transporte, manipulación y mantenimiento, tanto de la colección como de la edificación que la contiene” (Ministerio de Cultura de Colombia s/f).

**Croquis de sala:** Dibujo esquemático de la sala de exhibición cuyo objetivo es expresar de forma rápida la disposición de los elementos museográficos (vitrinas, capelos, mamparas, nichos etc.), la orientación y el sentido en que puede leerse la exposición.

**Curador/a:** Profesional con un extenso conocimiento, experiencia y educación en el desarrollo de los fundamentos de la misión y visión de un museo, a partir de las colecciones de este y proyectándolas hacia la sociedad. Las responsabilidades del curador/a, podrían concretarse en:

- La investigación, garantizando la integridad y objetividad de sus proyectos de investigación y el aprovechamiento de becas mediante la compilación de materiales de referencia y documentación de apoyo, manteniéndose al corriente de los estudios actuales y reconociendo indefectiblemente las contribuciones académicas y artísticas de los demás. Más específicamente, los curadores deben establecer un control intelectual de la colección bajo su cuidado.
- Asegurarse de que exista un registro de cada objeto de la colección que se prepara en el momento de la adquisición del objeto y que se organiza de manera sistemática y abierta a todos los responsables del museo.
- Llevar a cabo investigaciones y registrar la procedencia de todos los objetos ofrecidos para la colección, siendo responsables de la exactitud de la documentación, ya sea redactada por ellos mismos o por otros.



- Estar al tanto de todas las leyes nacionales e internacionales aplicables, sin adquirir nunca objetos a sabiendas que sean robados, exportados ilegalmente, u objetos percibidos indebidamente.
- Comprometerse con el desarrollo de la colección del museo y la interpretación de sus objetos bajo el respeto por las necesidades de todos los visitantes potenciales y en cumplimiento de, pero sin limitarse, las normas de accesibilidad establecidas en leyes correspondientes de cada país.
- Responsabilizarse para asegurar que toda la interpretación verbal y por escrito sea lo más precisa y accesible posible, tanto física como cognitivamente, ya sea redactada por ellos mismos o por sus subordinados. Cuando se prepara el material interpretativo, los curadores/as tienen la responsabilidad de respetar y hacer respetar al creador(es) del objeto y la cultura de origen. Cuando sea posible y apropiado, de forma fiel y respetuosamente representan la perspectiva del creador, el contexto histórico y cultural del objeto, y la historia del objeto de uso.
- Guiarse por los códigos de ética relacionados con su disciplina individual y por las leyes internacionales, nacionales y locales que afectan a los aspectos de sus responsabilidades, incluyendo la adquisición y disposición de los objetos del museo.
- Desarrollar la colección bajo su cuidado en conjunción con otras políticas institucionales y la misión y visión del museo, indicando los procedimientos y redactando los documentos. Se identifican las deficiencias en la recopilación, revisando las adquisiciones potenciales, proporcionando razones de peso para añadir objetos a la colección de acuerdo con la política de adquisición de su institución. Documentar a fondo las nuevas adquisiciones y abogar por el cuidado de la colección de acuerdo con las normas profesionales vigentes en su área de especialización.
- Revisar periódicamente los objetos con el fin de evaluar la pertinencia de cada objeto en su relación con la misión y visión del museo. Ellos definen la colección a través de la disposición juiciosa de los objetos de acuerdo con la política de expurgo de su institución.
- Supervisar la baja de objetos de la colección permanente, si se lleva a cabo únicamente por el avance y defensa de la misión y visión del museo. Los curadores/as ofrecen su orientación profesional y experiencia al consejo de administración u otra autoridad competente de su museo, para asegurarse así de que él mismo no sufra de ninguna manera como resultado del proceso de baja de objetos, ofreciéndose éstos preferentemente para la transferencia a otra



institución cultural o para la venta en una subasta pública bien publicitada. Las ganancias sobre la venta de colecciones no pueden ser utilizadas para otra cosa que no sea la adquisición o la conservación directa de las colecciones del museo. Cualquier otro uso podría dar la apariencia de que la colección se está vendiendo para financiar las operaciones del museo u otras actividades, incluso sin justificar.

- En algunos casos, decidir sobre si los objetos que sufren baja en la colección pueden ser destruidos, valorando si se han deteriorado hasta el punto de que su investigación, interpretación, valor histórico, u otro elemento de evaluación se vean comprometidos más allá de su posible recuperación; si están programadas como bajas y no hay otros repositorios pueden ser adquiridas por terceros si los hubiere; o si contienen toxinas u otros componentes volátiles que colocan a los visitantes personal, u otros objetos de colección en situación de riesgo.<sup>127</sup>

**Documentación:** Labor compleja y constante de “gestión y valoración de los bienes culturales muebles”, para lo cual lleva a cabo los “procesos de registro, inventario y catalogación” (Nagel, 2008, p. 8), así como la búsqueda, ordenamiento y control de información (textual y visual) necesaria para la protección, conservación, investigación y divulgación del patrimonio, la cual se encuentra “contenida en diversos soportes” (Carrillo, 2014, p. 45).

Nagel argumenta que “es una actividad que necesita tiempo y raramente puede finalizarse” (Nagel, 2008, p. 8) pues constantemente se recopila información mediante una “investigación cuidadosa e integral” misma que debe ser revisada, y ordenada. Esta información “puede proceder de los objetos o de otras fuentes de información”, es decir de aquellos documentos asociados a estos objetos. (Caballero;1988, p. 455). Al respecto de las funciones de la documentación Carrillo comenta que “una de las funciones de la documentación de colecciones es caracterizar al objeto como un bien cultural, es decir reconocer su valor documental”, el cual “contribuya a la comprensión de su singularidad, su valor en la colección y la razón de tenerlo en el museo” (Carrillo, 2014, p. 47).

---

<sup>127</sup><https://evemuseografia.com/2016/02/15/que-es-un-curador/> Última consulta: 23/junio/2021



**Estado de conservación:** “Condición física en que se encuentra un bien cultural” (Nagel; 2008, p. 87).

El Programa Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura de Colombia (s.f.) contempla tres niveles:

Bueno: Son aquellos testimonios que no presentan deterioros de tipo estructural ni estético y cuyas dimensiones o profundidad tiene una cobertura inferior o igual al 5% del objeto.

Regular: Son aquellos testimonios que están afectados a nivel estético, pero no tienen implicaciones a nivel estructural. Los deterioros presentan una cobertura y profundidad no superior al 10% del objeto.

Malo: Son aquellos deterioros que afectan las obras desde el punto de vista estructural, y, por lo tanto, alteran sus características estéticas. Así mismo, el grado de cobertura y profundidad supera el 10% del objeto.

**Exposición:** Característica fundamental del museo; es el lugar por excelencia de la interpretación sensible, implica la visualización de elementos concretos y palpables (objetos materiales) que permiten su presentación o evocan conceptos o construcciones mentales.

La exposición, también será entendida como el conjunto de cosas expuestas, entre los que se pueden mencionar: los objetos de museo o “cosas verdaderas”, los sustitutos (calcos, copias, fotos, etc.); el material expográfico conexo (aquellos elementos de presentación como vitrinas o paneles de separación del espacio); los elementos de información (textos, filmes o multimedia) así como la señalización utilitaria (Desvallées A. y Mairesse F., 2010, p. 36)

**Exposiciones itinerantes:** “Exposiciones viajeras o exposiciones diseñadas para “seguir un itinerario”, casi siempre por fuera de la sede permanente del museo. El diseño debe adaptarse a diversos recintos y a las necesidades de transporte y montaje. Las exposiciones itinerantes se proyectan para adaptarse a diversos recintos, de manera que se facilite su transporte y montaje”.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup>[http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf) Última consulta: 22/junio/2021.



**Exposiciones permanentes:** Muestras museográficas que “se ubican en la sede del museo y que están abiertas al público por tiempo indefinido”.<sup>129</sup> Belcher refiere a un periodo de tiempo prolongado y consciente de que estas las exposiciones permanentes sufren cambios cada vez más frecuentemente en aquello que exponen. Sugiere que las exposiciones permanentes, para que se puedan denominar así, desde su personal punto de vista, deben permanecer inalterables al menos durante 15 años.<sup>130</sup>

**Exposiciones temporales:** “Exposiciones que se exhiben por un periodo corto de tiempo, y se disponen en recintos que se adaptan a las necesidades particulares de cada muestra”.<sup>131</sup>

**Ficha técnica de inventario:** Conjunto de campos, en una base de datos, requeridos para la identificación de bienes culturales de acuerdo con los estándares internacionales y las especificidades del INAH. Estos campos son: 1) Unidad administrativa; 2) Número de inventario; 3) Número de catálogo; 4) Número de registro; 5) Otros números; 6) Tipo de Objeto; 7) Nombre o tema; 8) Autor; 9) Material constitutivo; 10) Forma; 11) Técnica de manufactura y decorativa; 12) Motivos decorativos; 13) Inscripciones; 14) Marca; 15) Restricciones de traslado; 16) Cultura; 17) Época; 18) Origen; 19) Procedencia; 20) Adquisición; 21) Ubicación; 22) Estado de conservación; 23) Observaciones; 24) Medidas; 25) Peso; 26) Tipo de acervo; 27) Curaduría; 28) Avalúo; 29) Fecha; y 30) Archivo de imagen. (INAH; 2013, p. 31).

**Guion museográfico:** Guía para el montaje de la exposición que establece claramente los mecanismos, la forma y el orden que tendrá la exposición en su montaje dirigido al público. Organiza, de una forma sencilla, ordenada, precisa y directa, las obras, así como los paneles y gráficos que complementan la exposición, además del recorrido, la iluminación y el ambiente en general<sup>132</sup>.

**Guion museológico.** Documento que establece y ordena el tema de exposición, y en el cual se observan los resultados de una investigación sobre dicho tema, así como su subdivisión en

---

<sup>129</sup> [http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf) Última consulta: 22/junio/2021.

<sup>130</sup> <https://evemuseografia.com/2016/11/14/museos-y-sus-tiempos/> Última consulta: 22/junio/2021

<sup>131</sup> [http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf) Última consulta: 22/junio/2021

<sup>132</sup> [http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf) Última consulta: 22/junio/2021



temáticas, las piezas seleccionadas para cada apartado, la ambientación de los textos de apoyo, las imágenes necesarias para complementos gráficos y la información para fichas técnicas. Su objetivo principal es el planteamiento del contenido de la exposición proyectada de manera argumentada, convirtiéndose de esta manera en la base para preparar el guion museográfico.<sup>133</sup>

**Inventario:** Instrumento documental para la correcta identificación de bienes que arroja de manera directa y confiable los datos básicos del bien cultural, asimismo se encarga de informar donde encontrar información adicional para la ubicación de la documentación original o a otro instrumento informático; por ello satisface las necesidades técnico-científicas que tienen impacto en la conservación y protección.

De Carli y Tsagaraki lo entienden como “el resultado de la identificación, ubicación y cuantificación de determinados bienes” (De Carli y Tsagaraki 2006, p. 2), es decir que consiste en “saber precisamente que tenemos, cómo es eso que tenemos y donde se encuentra exactamente, de manera que aún para quien no lo hubiera conocido de cerca, le resulte inconfundible”, agrega Noval (s/f: 8), “dejando atrás la necesidad de acudir directamente a los documentos originales o a los propios objetos” explica Carrillo (2014, p. 46).

**Listado de obra:** Listado de piezas que conforman una exposición, debe contener los elementos que permitan identificar a cada una de las piezas tales como: a) número de inventario, o la identidad que el INAH otorga para su control; b) una breve descripción que permita identificar a las piezas por sus características físicas y, a su vez, que permita diferenciarlas de entre otras que son parecidas; c) las medidas, o las dimensiones que tiene cada una de las piezas<sup>134</sup>; d) la fotografía de la pieza; y e) el avalúo, representado por la cantidad en la que están valuadas las piezas o uno asignado por una empresa aseguradora como la cantidad que se debe cubrir en caso de siniestro.

**Lote:** Agregado de bienes culturales similares (homogéneos), de acuerdo con el criterio de agrupación arqueológico “tipo-variedad”, independientemente del tipo de acervo al que

---

<sup>133</sup>[http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf) Última consulta: 22/junio/2021

<sup>134</sup>Estas permiten identificar las piezas, también son útiles para conocer las dimensiones del embalaje y de las cajas en que serán transportadas, finalmente, a los museógrafos les son útiles para dimensionar el tamaño de las cajas o receptáculos donde se colocarán las piezas.



pertenezca. Es decir, que los elementos de un lote son semejantes entre sí, tanto en su material constitutivo, como en su forma y tamaño. Por ejemplo, puntas de flecha, cuentas, figurillas, etcétera (INAH; 2013, p. 31).

**Marcaje:** “Medio para garantizar la correcta identificación de los bienes culturales mediante un número identificador (de inventario, de control interno o de control de ingreso) el cual constituye el vínculo entre cada bien cultural mueble, su ficha (ya sea de inventario o de control) y su expediente. Este procedimiento es a la vez necesario y delicado; puesto que implica marcar el número directamente en el objeto, debe tomarse en cuenta el equipo y los materiales a utilizar, para evitar posibles daños sobre él. Además, los números marcados sobre los bienes culturales deben ser reversibles, esto es, que puedan retirarse sin provocar alteraciones en el mismo” (INAH; 2013, p. 177).

**Material constitutivo:** “Materiales que componen el objeto; cuando se anota la descripción en la ficha de registro, se deben anotar en primer lugar el material mayoritario; en caso de las reproducciones se anotan los materiales constitutivos de que se compone la reproducción, no la pieza origina”. (INAH; 2013, p.163).

**Materiales neutros:** Materiales que mantienen la acidez y la alcalinidad neutras, evitan el deterioro por agentes ambientales, por lo tanto, coadyuvan a la protección de las piezas, entre estos materiales se encuentra el tyveck, y el polipropileno de baja y mediana densidad, porque además de ser resistentes, impiden el paso de contaminantes que pueden afectar la integridad de las piezas, y son transpirables.

**Museografía:** “Conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen a acondicionamiento físico del museo, ofreciendo características adecuadas para la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición”<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup>[http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf) Última consulta: 23/junio/2021



**Museología:** “Ciencia aplicada dedicada a los museos, estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología”. (Rivière; 1981 en Desvallées A. y Mairesse F., 2010, p. 57).

Entre los años 1980 y 1990 la IFOCOM, presenta a la museología como “una disciplina científica independiente, cuyo objeto de estudio es la actitud específica del Hombre frente a la realidad, expresión de sistemas mnemónicos que se han concretizado bajo diferentes formas museales a lo largo de la historia. La museología es una ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales y contribuye a la comprensión del hombre en la sociedad” (Stránsky, 1980 en Desvallées A. y Mairesse F., 2010, p. 58).

La Nueva Museología puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, así como sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación. Su interés se dirige a los nuevos tipos de museos, concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones: Se trata de los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, incluye la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local. Finalmente, Bernard Deloche sugirió definir a la museología como la filosofía de lo museal. “La museología es una filosofía de lo museal investida de dos tareas: (1) Sirve de metateoría a la ciencia documental intuitiva concreta, (2) Es también una ética reguladora de toda institución encargada de administrar la función documental intuitiva concreta” (Deloche, 2001 en Desvallées A. y Mairesse F., 2010, p.p. 59-60).

**Número de inventario:** Clave numérica que identifica a cada objeto de la colección de manera única y exclusiva. Es la clave de acceso a todos los documentos que constituyen el sistema de documentación del museo, ya que permite relacionar a cada objeto con los documentos que lo mencionan. Tiene que estar fijado en el objeto con alguna etiqueta o señalamiento que no altere los materiales. (Nagel, 2008, p. 12).

**Patrimonio:** Producto y proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para



su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. La noción de patrimonio es importante para la cultura y el desarrollo en cuanto constituye el “capital cultural” de las sociedades contemporáneas. Contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute. Puede también enriquecer el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial. Por otra parte, el patrimonio cultural ha adquirido una gran importancia económica para el sector del turismo en muchos países, al mismo tiempo que se generaban nuevos retos para su conservación.<sup>136</sup>

**Registro:** Herramienta técnico-administrativa,<sup>137</sup> en constante proceso y posterior a la identificación del objeto, que consiste en asignarle un número de control de entrada y salida del museo a cada objeto a partir del cual, el museo se hace responsable del mismo como parte de su colección.

En otras palabras, es la manera en que el museo integra los objetos y/o colecciones a su acervo, haciéndose responsable a partir de ese momento de su conservación, difusión, y exhibición.

**Registro fotográfico:** Herramienta que permite identificar visualmente los objetos, permite reconocerlos en caso de ausencia de otras fuentes, constituye un registro histórico del estado de conservación, y es vital al momento de inventariar un objeto, sobre todo en caso de robo, extravío y/o tráfico ilícito. (Nagel, 2008, p. 115)

Para el INAH, el registro fotográfico de los bienes culturales muebles “es una parte fundamental de su proceso de documentación, pues facilita su identificación y permite la revisión de sus principales características sin necesidad de manipularlos físicamente. Además, correctamente

---

<sup>136</sup><https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> Última consulta: 25/junio/2021

<sup>137</sup>Se le denomina herramienta técnica tomando en cuenta que proporciona los procedimientos y recursos que se emplean para lograr un resultado específico, y es administrativa por el hecho de encargarse de organizar los bienes culturales.



almacenadas, las imágenes de un bien cultural constituyen un invaluable registro de su estado de conservación y de sus transformaciones a lo largo del tiempo” (INAH; 2013, p.182).

**Restauración:** Acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien (Ministerio de Cultura de Colombia s/f).

**Sistema de documentación:** “Conjunto de elementos (número de inventario, libro de inventario, fichas manuales o informatizadas), que están relacionados entre sí y con el entorno del museo” Ambourouè y Guichen (s.f.) citado por Carrillo, (2014, p. 45), organizados con miras a la gestión de los objetos de la colección del museo y a la creación de contextos significativos de las colecciones preservando, en el tiempo, su información y datos.

Para Carrillo es fundamental tener un sistema de documentación adecuado ya que este “permite a los museos saber que tienen, donde lo tienen y cómo lo tienen” (Ibidem). Ángeles explica que “puede estar formado por frágiles elementos individuales, pero al mismo tiempo es capaz de sobrevivir en el tiempo y en el espacio al objeto o a la organización que documente” (Ángeles, 2019: 10) y su constitución depende de la relevancia que se le otorguen a los documentos y a la forma de mantenerlos en un flujo de información constante, ordenado, con referencias efectivas al objeto, colección o proceso del que se trate, teniendo en mente el objetivo de hacerlo asequible en todo momento al público o personal, escalonadamente seleccionado, que los necesite. Con estas palabras, el autor indica que, en el proceso de creación de dicho sistema se encuentran involucrados todos los miembros del museo.

**Técnica decorativa:** “Diseños, rasgos o elementos que forman parte del objeto y que tienen un carácter ornamental, independientemente de las funciones que puedan tener” (INAH, 2013, p. 164)



**Técnica de manufactura:** “Procesos mediante los cuales se fabricó el objeto, estas se anotan en la ficha técnica de ser posible, en el orden en que fueron empleadas, en caso de las reproducciones, se anotan las técnicas empleadas para la elaboración de la reproducción, no para la manufactura de la pieza original” (INAH; 2013, p.164).

**Tesauros:** “Lista de términos empleados para representar los conceptos, temas o contenidos de los documentos y que guardan entre sí relaciones semánticas y genéricas. Se trata de un instrumento de normalización y control del vocabulario cuyo objetivo reside en eliminar la ambigüedad del lenguaje, convirtiendo el lenguaje natural de los documentos en un lenguaje controlado” (Martínez D. s/f ).

**Verificación cualitativa de inventario:** “Revisión y actualización de la información contenida en las fichas técnicas con objeto de comprobar la existencia y ubicación de los bienes inventariados, así como garantizar su correcta identificación. Toda verificación de inventario debe realizarse en la unidad administrativa donde se encuentren los bienes culturales en cuestión, y teniendo éstos a la vista” (INAH, 2013, p. 34).

**Verificación cuantitativa de inventario:** “Revisión de la ficha básica, con objeto de comprobar la existencia y ubicación de los bienes inventariados. Toda verificación de inventario debe realizarse en la unidad administrativa donde se encuentren los bienes culturales en cuestión, y teniendo éstos a la vista” (INAH, 2013, p.34)

**Verificación de inventario:** “Revisión física de los bienes culturales en resguardo de una unidad administrativa con el fin de actualizar y/o corregir la información contenida en su ficha básica o técnica, así como identificar aquellos bienes culturales que no estén registrados en la base de datos y que sean susceptibles de alta en el inventario. En el presente manual se distinguen dos tipos de verificación: cualitativa y cuantitativa” (INAH, 2013, p. 34).



## Anexos

### Anexo A Línea del tiempo: Museo Nacional de las Culturas del Mundo

#### 1570

- **CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO**

Comienza la construcción del edificio destinado a la ceca o casa de moneda solicitada por el virrey Don Antonio de Mendoza.<sup>138</sup>



#### 1734

- **CASA DE MONEDA**

El edificio fue destinado a ser Casa de Moneda

#### 1825

- **FUNDACIÓN DEL MUSEO NACIONAL MEXICANO**

Se funda el Museo Nacional Mexicano, durante el gobierno de Guadalupe Victoria. Sus primeras colecciones fueron primordialmente arqueológicas, históricas y naturales, aunque posiblemente desde sus orígenes contaba ya con piezas etnográficas.<sup>139</sup>



#### 1848

- **USOS DEL EDIFICIO**

El edificio tuvo diversos usos entre ellos: cuartel, Ministerio de Hacienda, Suprema Corte de Justicia de la Nación, bodega bibliotecaria y archivo histórico.

<sup>138</sup>Imagen: Fachada del Museo Nacional de las Culturas del Mundo [https://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=802](https://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=802) Última visita: 4 enero 2022

<sup>139</sup>Imagen: Museo Nacional Mexicano <http://www.wikimexico.com/articulo/museo-nacional-mexicano> Última visita: 4 enero 2022



## 1865

- **MUSEO PÚBLICO DE HISTORIA NATURAL Y ARQUEOLOGÍA**

Maximiliano de Habsburgo decreta e inaugura el Museo Público de Historia Natural y Arqueología. El museo se conformó con las colecciones del antiguo Museo Nacional de México.<sup>140</sup>



## 1867

- **ADMINISTRACIÓN JUARISTA**

Se le denominó Museo Nacional y dependía del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, formó parte del plan educativo iniciado por la administración juarista, era centro de investigación especializado y repositorio de los acervos más importantes del país, dando importancia a las piezas históricas (héroes de independencia e imperio de Maximiliano)

## 1877

- **PORFIATO**

Marca el proceso de modernización del museo. Se inició un programa de viajes de exploración para incrementar los acervos del museo. El contacto con instituciones extranjeras permitió obtener intercambios de colecciones y reproducciones de objetos. El museo era el “escaparate y elemento de difusión” del discurso histórico unificador del gobierno porfirista.<sup>141</sup>



<sup>140</sup>Imagen: Sala de Historia Natural del Museo Nacional <http://www.wikimexico.com/articulo/museo-nacional-mexicano> Última visita: 4 enero 2022.

<sup>141</sup>Imagen: El presidente Porfirio Díaz y la Piedra del Sol en el Museo Nacional Mexicano <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antigo/el-presidente-porfirio-diaz-y-piedra-del-sol> Última visita: 4 enero 2022.



## 1882

- **CATÁLOGO DE COLECCIONES HISTÓRICAS Y ARQUEOLÓGICAS**

Se elabora el catálogo de colecciones históricas y arqueológicas que señalaba la existencia de cuarenta y siete monumentos, ubicados en el patio del Museo Público de Historia Natural Arqueología e Historia.

## 1884

- **GALERIA DE MONOLITOS**

Gumercindo Mendoza director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (1876-1883) menciona la construcción de la Galería de Monolitos donde se colocan las piedras monumentales arqueológicas.<sup>142</sup>



## 1888

- **PRIMER CLASIFICACIÓN DE COLECCIONES ANTROPOLÓGICAS Y ETNOLÓGICAS**

Jesús Sánchez director del Museo Nacional (1886-1889) ordena la elaboración de la primera clasificación de colecciones antropológicas y etnológicas llevada a cabo por el doctor Francisco Martínez Calleja doctor encargado del área de Antropología Física.

<sup>142</sup> Imagen: Galería de Monolitos (MNC) <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-arqueologia-en-mexico-1880-1910> Última visita: 4 enero 2022.



## 1892-1895

- **SALÓN DE PIEZAS ETNOGRÁFICAS**

Joaquín Baranda secretario de Justicia e Instrucción Pública ordena que se habilite en el museo un salón destinado exclusivamente a piezas etnográficas para ser apreciadas por los asistentes al XI Congreso Americanista, contaba con colecciones osteológicas, fotografías de distintas muestras físicas del país y algunos utensilios.<sup>143</sup>



## 1904

- **CLASIFICACIÓN DE OBJETOS POR DIVISIÓN GEOGRÁFICA**

Nicolás León (1859-1929), antropólogo ayudante naturalista y profesor de etnología y Andrés Molina (1868-1940) sociólogo y profesor de etnología, establecieron con sus estudiantes una clasificación de objetos etnográficos, según una división etnográfica de la República en nueve zonas.

## 1906

- **PRIMERAS CLASES DE ANTROPOLOGÍA EN EL MUSEO**

El Museo Nacional imparte las primeras clases de antropología física, etnología y lenguas indígenas.<sup>144</sup>



<sup>143</sup> Imagen: Antigua Sala de Etnografía de apaches, seris, tarahumaras y huicholes <http://www.scielo.org.mx/img/revistas/crca/v24n68/2448-8488-crca-24-68-77-gch2.png> Última visita: 4 enero 2022.

<sup>144</sup> Imagen: Franz Boas, <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7619/Franz%20Boas>, Última visita: 4 enero 2022.

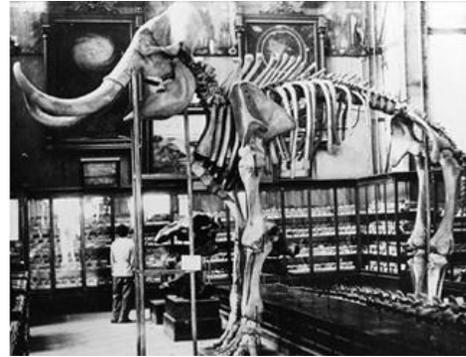


## 1909

- **PABELLÓN DEL CHOPO**

Se traslada la sección de ciencias naturales al Pabellón del Chopo.

Remodelación del Museo Nacional, con motivo del Primer Centenario de la Independencia.<sup>145</sup>



## 1910

- **ESCUELA INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA AMERICANOS**

El Museo es sede de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanos, asesorada por los antropólogos Franz Boas y Eduard Seler.

## 1939

- **GOBIERNO DE LAZARO CARDENAS**

Durante el gobierno postrevolucionario del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) se ordenó trasladar la parte de la historia al antigua alcázar del cerro de Chapultepec y sus edificios anexos.<sup>146</sup>



## 1957

- **UN NUEVO EDIFICIO PARA EL MUSEO NACIONAL**

El arqueólogo Luis Aveleyra director del museo presenta argumentos para la construcción de un edificio ad hoc para el museo.

<sup>145</sup>Imagen: Pabellón del Chopo <http://data.sedema.cdmx.gob.mx/museodehistorianatural/index.php/quienes-somos/mas-sobre-el-museo-de-historia-natural/mas-sobre-el-museo-de-historia-natural-y-cultura-ambiental-chopo>. Última visita: 4 enero 2022.

<sup>146</sup>Imagen: Entrada del Castillo de Chapultepec, [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A106857](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A106857). Última visita: 4 enero 2022.



## 1959

- **REFORMA MUSEAL**

Daniel Rubín de la Borbolla diseña e instrumenta la reforma museal que dio como resultado el sistema de museos nacionales apegado a la revolución del país.<sup>147</sup>



## 1965

- **MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS**

Surge el Museo Nacional de las Culturas a partir de colecciones del antiguo Museo del Antropología, obsequios, compras, canjes con museos internacionales, donaciones realizadas por instituciones y coleccionistas privados.<sup>148</sup>



## 1968

- **SALA TEMPORAL “MUSEO IMAGINARIO”**

Se monta la sala temporal “museo imaginario” siguiendo las ideas del museólogo, filósofo y funcionario francés André Malraux.

## 1972

- **LAS INSTALACIONES DEL MNC**

El museo cuenta con veintitrés salas permanentes.

Realizan obras de consolidación y reestructuración del edificio.

Reestructuración científica de las salas.

Construcción de las bodegas de arqueología y etnografía y las instalaciones para alojar a los investigadores.

Construcción del auditorio, que permite la difusión

<sup>147</sup>Imagen: Daniel Raubín de la Borbolla, [https://antropowiki.alterum.info/index.php/Daniel\\_Rub%C3%ADn\\_de\\_la\\_Borbolla](https://antropowiki.alterum.info/index.php/Daniel_Rub%C3%ADn_de_la_Borbolla), Última visita: 4 enero 2022.

<sup>148</sup>Imagen: Patio del Museo Nacional de las Culturas (1965) <https://www.museodelasculturas.mx/museo-digital/galeria.php>, Última visita: 4 enero 2022.



de sus programas y se da forma a la Asociación de Amigos.

## 1984

### • REESTRUCTURACIÓN INTEGRAL DEL MUSEO

Manuel del Val Blanco es designado director del museo y planeó una reestructuración integral del museo.<sup>149</sup>



## 1985

### • SISMO DE SEPTIEMBRE

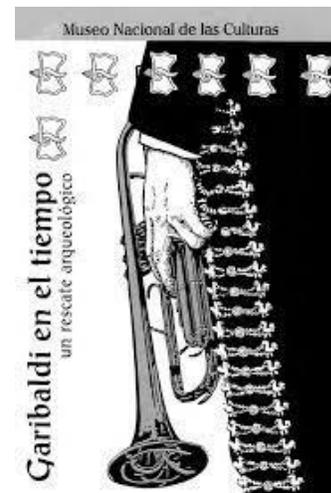
Debido al sismo, el museo se ve forzado a cerrar varias salas y a reforzar el edificio, porque había que actualizar la museografía y los discursos curatoriales.

## 1996

### • EXPOSICIONES TEMPORALES

Se montaron las exposiciones “Garibaldi en el tiempo. Una mirada etnográfica sobre la colección arqueológica” y “La cultura de la caza recolección hacia el tercer milenio”, presentada en el XII Festival del Centro Histórico.

Se montó la exposición temporal “Antropología. Encuentro de miradas” en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) con ayuda de estudiantes de la misma escuela.<sup>150</sup>



<sup>149</sup>Imagen: Manuel del Val Blanco <https://unitierra.org/tejiendovoces/participantes/jose-manuel-de-val-blanco/> Última visita: 4 enero 2022.

<sup>150</sup>Imagen: Cartel de exposición Garibaldi en el tiempo, en Gaceta de museos No. 61 Museo Nacional de las Culturas 50 años. 2015



## 2005

- **TALLER DE ELABORACIÓN DE PLANES DE MANEJO**

Se lleva a cabo el Taller de elaboración de Planes de Manejo implementado por el “Programa Planes de Manejo para Zonas Arqueológicas y Museos de Atención Prioritaria”; en él se definen las categorías que integran los diferentes tipos de actividades realizadas en un museo, que fundamentan la estructura organizacional y funcional del museo.

## 2007

- **INICIA LA REESTRUCTURACIÓN INTEGRAL**

Se inicia el proceso de renovación del museo: se llevó a cabo la liberación de sobrecargas en la estructura; la adecuación de los baños de los trabajadores; el mantenimiento de las vigas de madera; la consolidación de la fachada norte; la colocación del sistema de impermeabilización en la zona de talleres.<sup>151</sup>



## 2008

- **SEGUNDA FASE DE REESTRUCTURACIÓN**

Durante esta fase se llevaron a cabo la instalación de la nueva red de agua potable; la preparación del nuevo sistema hidroneumático; el acondicionamiento de la sala internacional de exposiciones; la preparación del espacio polivalente y la mediateca; la reestructuración del tercer nivel.<sup>152</sup>



<sup>151</sup>Fotografía de los trabajos de reestructuración, Gaceta de museos No. 49. Renovar la mirada. Todo para la reestructuración de museos. 2011

<sup>152</sup> Imagen: Mediateca MNCM, <https://www.facebook.com/MuseoCulturasdelMundo/NAH/photos/a.1387452981476321/2290867834468160/>, Última visita: 4 enero 2022.



## 2009

### • **TERCERA FASE DE REESTRUCTURACIÓN**

En esta fase de reestructuración se llevó a cabo la delimitación del vestíbulo de descarga de elevador; la colocación de pisos del salón polivalente y área de investigación; la impermeabilización de la terraza; la reestructuración de puertas y marcos de madera; la colocación de sistemas de instalaciones (hidráulica, sanitaria, iluminación, aire acondicionado y seguridad); la colocación del elevador y cavados en la sala de exposiciones.<sup>153</sup>



## 2009-2010

### • **CUARTA FASE DE REESTRUCTURACIÓN**

Durante esta fase se llevó a cabo la eliminación de recubrimientos de madera, el retiro de mobiliario museográfico y equipos obsoletos dañados y fuera de servicio, además de la eliminación de entrepisos del anexo sur y del poniente.

## 2011

### • **REESTRUCTURACIÓN DE SALAS**

Se inicia la reestructuración de las salas del mundo antiguo. Se inauguraron las salas “Egipto faraónico. La vida en las dos tierras” y “Mediterráneo Antiguo. Un mar de culturas”.<sup>154</sup>



<sup>153</sup>Imagen: Reestructuración de vigas y mural del MNCM, en Gaceta de museos No. 49 Gaceta de museos No. 49. Renovar la mirada. Todo para la reestructuración de museos. 2011.

<sup>154</sup>Imagen: Sala de Egipto faraónico del MNC, en Gaceta de museos No. 61 Museo Nacional de las Culturas 50 años. 2015.



## 2012

- **E TŪ AKE: ORGULLO MĀORI**

Se exhibieron 169 objetos -del Museo de Nueva Zelanda “Te Papa Tongarewa”- de uso cotidiano y sagrado, esculturas, elementos arquitectónicos, banderas, fotografías, gráfica contemporánea y documentos audiovisuales. Obras que para los indígenas representan vínculos sagrados con su pasado y que forman parte de la colección Taonga Māori (Tesoros Culturales Māori), una de las más importantes del recinto neozelandés.<sup>155</sup>



## 2013

- **UN PESEBRE DE TRADICIONES**

muestra con motivo de las fiestas decembrinas, mostró la Navidad como la fiesta cristiana más celebrada en el mundo.

## 2014

- **CUERPOS ADORNADOS. BELLEZA EFÍMERA**

esta exposición ofreció un recorrido a través de las transformaciones del cuerpo efímeras, como las pinturas faciales y corporales, o más permanentes como los tatuajes y las escarificaciones, marcas de cultura por excelencia que acompañan al hombre desde siempre.<sup>156</sup>



## 2015

- **SALA PERMANENTE COREA: VIDA SOCIAL Y RELIGIOSA TRADICIONAL DE COREA**

Conformada por cuarenta y nueve piezas que ilustran el estilo de vida y diversidad religiosa coreana, elaboradas por maestros artesanos, quienes han sido decretados como portadores de

<sup>155</sup>Imagen: Cartel de exposición E Tū Ake: Orgullo Māori, [mediateca.inah.gob.mx](http://mediateca.inah.gob.mx) Última visita: 4 enero 2022.

<sup>156</sup>Imagen: Cartel de exposición Cuerpos Adornados. Belleza Efímera, [mediateca.inah.gob.mx](http://mediateca.inah.gob.mx) Última visita: 4 enero 2022.



Bienes Culturales Intangibles de Corea del Sur.

## 2016

- **SALA PERMANENTE JAPÓN. LA TIERRA DEL SOL NACIENTE**

Con nuevo discurso museográfico, la sala permanente Japón. La tierra del sol naciente alberga 120 piezas sobre el arte y las aportaciones tradicionales de esta nación.<sup>157</sup>



## 2017

- **QHAPAC ÑAN. UN RECORRIDO POR LOS ANDES**

La muestra ofreció un recorrido temporal en retrospectiva, en el que resulta evidente la percepción y el profundo conocimiento que tenían los hombres y mujeres andinas de su flora y fauna, que favoreció la agricultura intensiva, la domesticación de plantas y animales, así como el consiguiente desarrollo de instituciones sociales, políticas y económicas que fundamentaron una de las grandes civilizaciones originarias de la historia de la humanidad.<sup>158</sup>



## 2018

- **EXPOSICIÓN TEMPORAL VUDÚ**

Exposición que mostró a la religión vudú de Haití en la amplitud de su contexto histórico, cosmogónico y antropológico, pero también ideada para contrarrestar los estereotipos que sobre ella ha impuesto la cultura occidental.

<sup>157</sup> Imagen: Sala permanente Japón. La Tierra del Sol Naciente <https://www.inah.gob.mx/boletines/5453-la-estetica-de-japon-regresa-al-museo-nacional-de-las-culturas>, Última visita: 4 enero 2022.

<sup>158</sup> Imagen: Sala temporal Qhapac Ñan. Un recorrido por los Andes <https://www.inah.gob.mx/boletines/6296-exposicion-qhapaq-nan-ofrece-un-viaje-por-las-culturas-que-florecieron-en-los-andes> Última visita: 4 enero 2022.



## 2019

- **EXPOSICIÓN TEMPORAL A 150 AÑOS DE HISTORIA NATURAL EN MÉXICO**

A través de ejemplares de taxidermia, publicaciones, algunos esqueletos de animales e instrumentos que ocuparon los primeros naturalistas en sus estudios académicos, la exposición 150 años de historia natural en México busca acercar al público a los antecedentes de las ciencias naturales en nuestro país.<sup>159</sup>



## 2020

- **EXPOSICIÓN VIRTUAL DE FOTOGRAFÍA. UN VIAJE AL CIELO. HOMENAJE A LOS DIFUNTOS DEL 2020**

Muestra virtual que rinde homenaje a los miles de mexicanos que perdieron la batalla contra el virus COVID-19, mediante fotografías de catrinas modernas y prehispánicas, tomadas a lo largo del año, en lugares representativos de México.<sup>160</sup>



<sup>159</sup>Imagen: Exposición temporal A 150 años de Historia Natural en México <https://www.inah.gob.mx/boletines/7525-museo-nacional-de-las-culturas-del-mundo-evoca-en-muestra-los-origenes-de-la-historia-natural-en-mexico> Última visita: 4 enero 2022.

<sup>160</sup>Imagen: Cartel de exposición Exposición virtual de fotografía. Un viaje al cielo. Homenaje a los difuntos del 2020, [mediateca.inah.gob.mx](https://mediateca.inah.gob.mx) Última visita: 4 enero 2022.



## Anexo B. Registro fotográfico del traslado de piezas a sus nuevos depósitos 2007



Inventarista cotejando la pieza contra registro en base de datos de inventario, personal de seguridad registrando la pieza en su bitácora



Piezas de Oceanía colocadas en área de tránsito, previamente verificadas en base de datos y listas para ser trasladadas a su nuevo depósito.



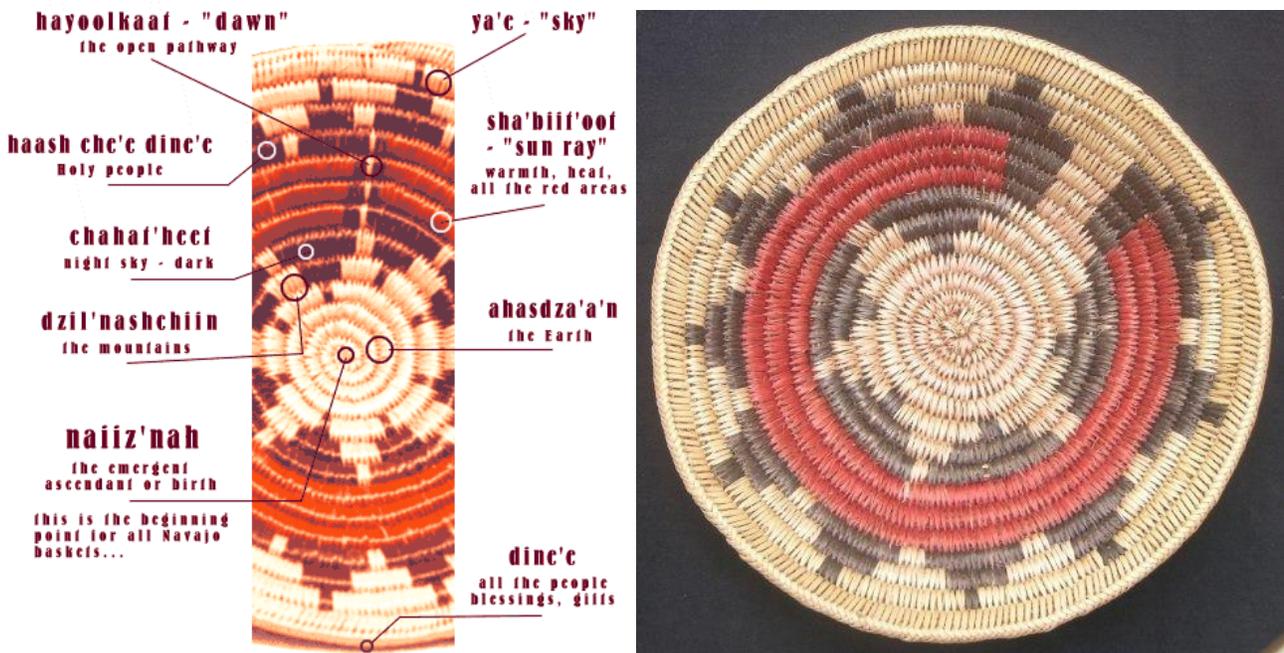
Custodios colocando una pieza de África en una caja forrada interiormente de bajo alfombra, para su traslado a su nuevo depósito.



Piezas de la colección denominada "Norteamérica", colocadas en anaqueles sobre bajo alfombra, en su nuevo depósito (Depósito #3 de Etnografía).



Anexo C Los diseños de la cestería navajo: Investigación de la cestería de los grupos indígenas de Norteamérica.



<https://nhmu.utah.edu/sites/default/files/attachments/The%20Navajo%20Ceremonial%20Basket%20Interpretations.pdf>

- ▶ Cultura: Navajo
- ▶ Explicación del Diseño: El centro, se dice, representa el comienzo de la vida, moviéndose hacia fuera mientras que la parte exterior blanca representa un aumento de la población. El blanco interior designa las montañas sagradas, el blanco exterior representa el alba, y es atado con el borde de fuera, el cual representa los pensamientos de una persona, sus oraciones y sus valores.
- ▶ Los cestos tradicionales Navajo usan formas negras piramidales, las cuales apuntan al centro de la cesta para simbolizar la oscuridad (la noche). Las pirámides negras que apuntan al borde de la cesta simbolizan las nubes que traen la lluvia. La parte roja dentro de la negra representan los rayos de sol dadores de vida. El espacio en blanco o la ruptura del diseño, que va del centro de la cesta al enrollado exterior se conoce como el “shipapu”. El shipapu corresponde al término del enrollado final de la cesta y está alineado con las puntadas finales del acabado del borde. Durante las ceremonias el shipapu siempre está orientado hacia el este.



Por algunas cuentas, el shipapu es el camino de la comunicación entre el mundo de abajo o el mundo ancestral de los Navajo y el mundo presente. El shipapu es tejido en una cesta como un camino para permitir emerger a las personas, y para permitir al espíritu ir y venir.



## Anexo D Las partes del arco (arma de caza): Investigaciones para la verificación cuantitativa del inventario

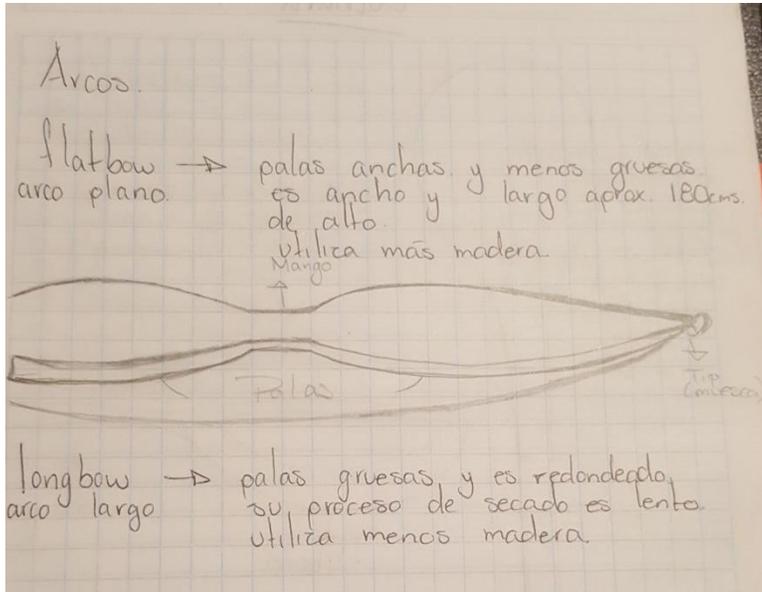
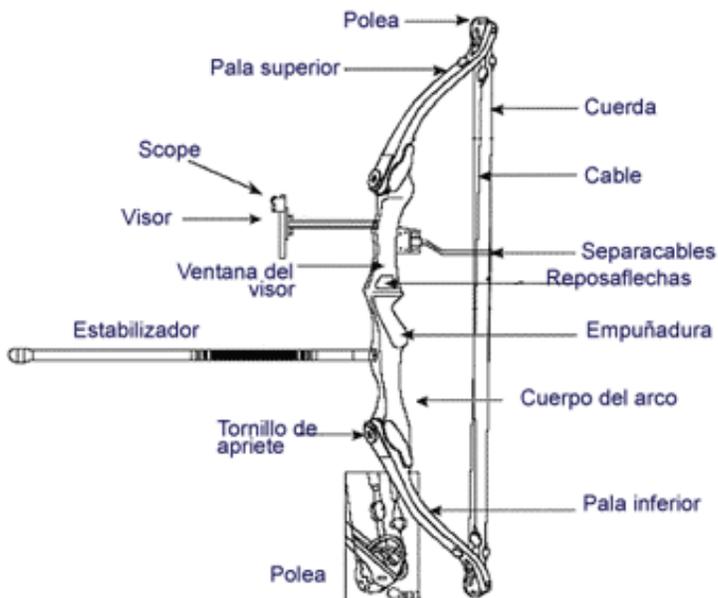
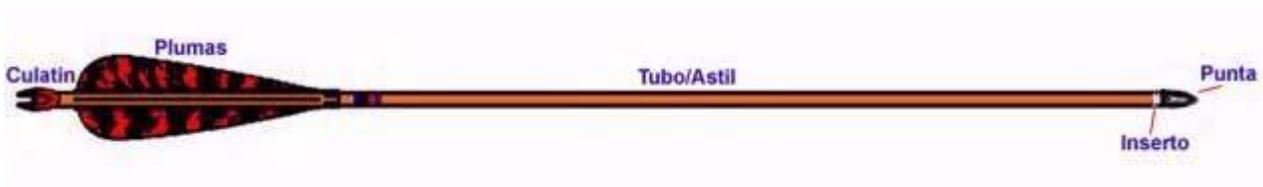


Imagen escaneada del diario de campo realizado en febrero 2007



<https://mundoentrenamiento.com/equipamiento-de-tiro-con-arco/>



**Punta:** Parte de metal de la flecha, que facilita a esta su penetración en la diana. Dependiendo de la disciplina de tiro con arco que se utilice, así será la forma de la punta de la flecha.

**Inserto:** Se trata de una pieza de aluminio que permite adaptar la punta perfectamente al tubo de la flecha. Dependiendo del material que esté confeccionado el tubo de la flecha, será necesario o no la intervención de este adaptador.

**Astil o Tubo:** Debido a la posibilidad que tenemos los arqueros de adquirirlos sueltos, podemos confeccionar con ellos nuestras propias flechas.

**Tubo de madera** La más utilizada es la de cedro, aunque se puede utilizar la madera procedente de otros árboles, últimamente se comercializan vástagos de madera laminados con los que se obtienen flechas de casi idéntico peso y spine.

**Tubo de carbono:** Es el material más popular con el que se realizan las flechas de entrenamiento. Consiste en la estratificación de tiras de carbono con una unión de epoxi.

**Tubo de aluminio:** También muy popular para la confección de flechas, por la conjunción de resistencia y poco peso que posee este material.

**Tubo de aluminio o carbono:** La aleación de ambos materiales que permite ahondar en las bondades de ambos, resultando flechas que cuentan con poco peso, igual rigidez a lo largo de todo el tubo y robustas.

**Plumas:** Son los estabilizadores de la flecha. Pueden estar fabricadas en material plástico o ser de pluma natural extraídas de las alas del pavo y posteriormente teñidas de color. Dependiendo del calibre de la flecha, así será el tamaño de las plumas. El emplumado normal de las flechas, es con tres plumas, una de ellas, la que conoceremos con el nombre de "pluma gallo" o timonera, será de distinto color que las otras dos, aunque también pueden ser iguales las tres y poner una marca con pintura o rotulador indeleble en el culatín, todo ello es para una correcta inserción del culatín en la cuerda y la adecuada disposición de las plumas para evitar el mínimo roce posible con el reposaflechas.

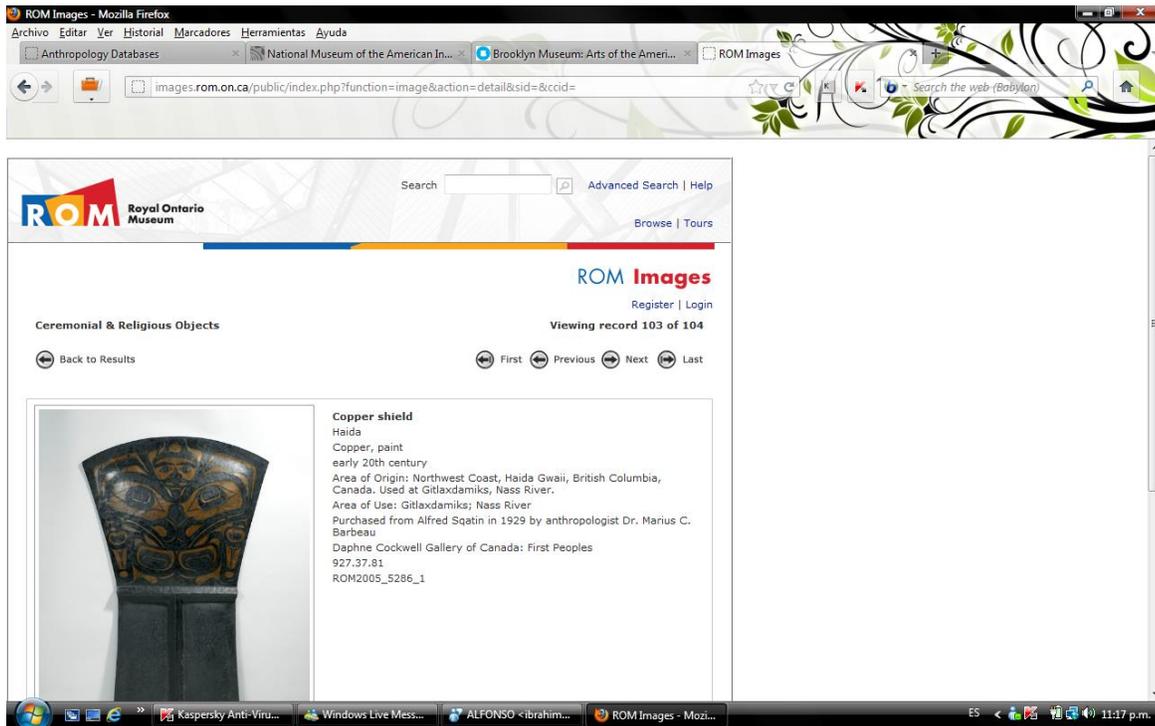


Culatín o coca: Su nombre en inglés NOCK da origen a las piezas que se conocen como "nock point" o "nock stop". Es la pieza en la que termina la flecha, situándose en el extremo del astil detrás de las plumas, y hace a esta adaptable para su sujeción momentánea en la cuerda del arco.

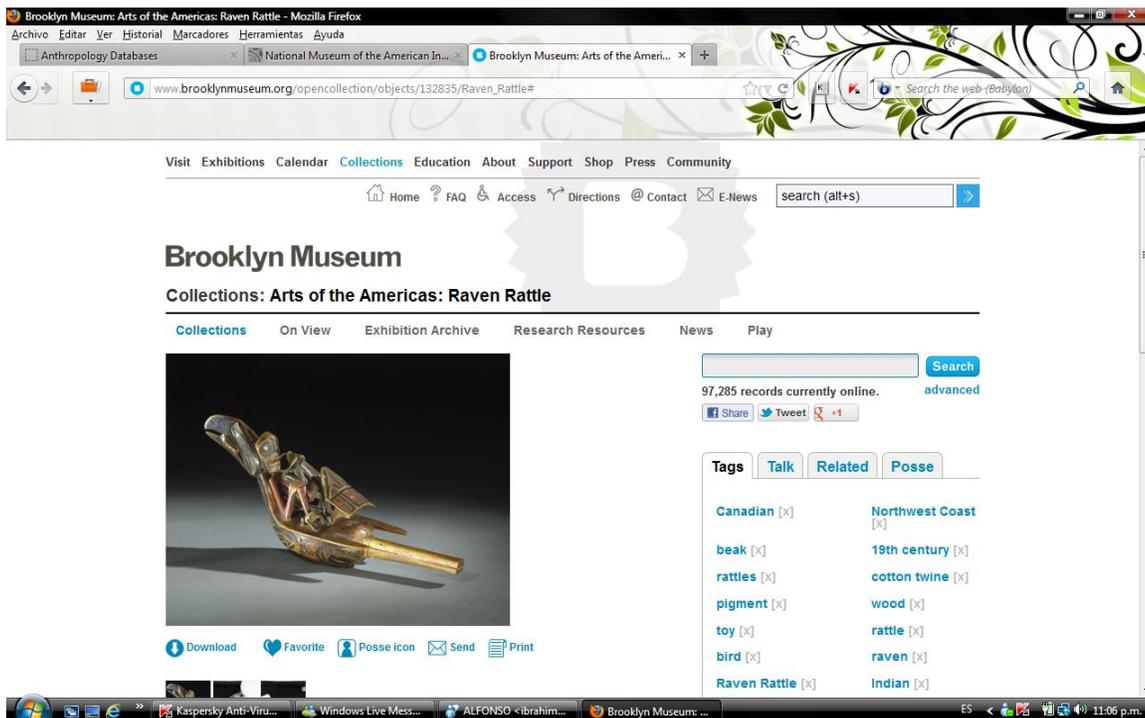
<http://www.arcobosque.com/arcoin03.htm>



## Anexo E Bases de datos de museos extranjeros con los que se celebraron préstamos o intercambios



Royal Ontario Museum



Brooklyn Museum



Anexo F Conjunto de carcaj y flechas. Correctamente identificados gracias a los números de catálogo.



Conjunto de carcaj y flechas reunido y correctamente marcado con número de inventario correspondiente, gracias a las indagaciones realizadas en el archivo histórico del Museo Nacional de las Culturas del Mundo, se observan las notas de las averiguaciones junto a las flechas, antes dispersas en otros depósitos.



Anexo G Tipología de las katchinas: Investigaciones cualitativas sobre las piezas.

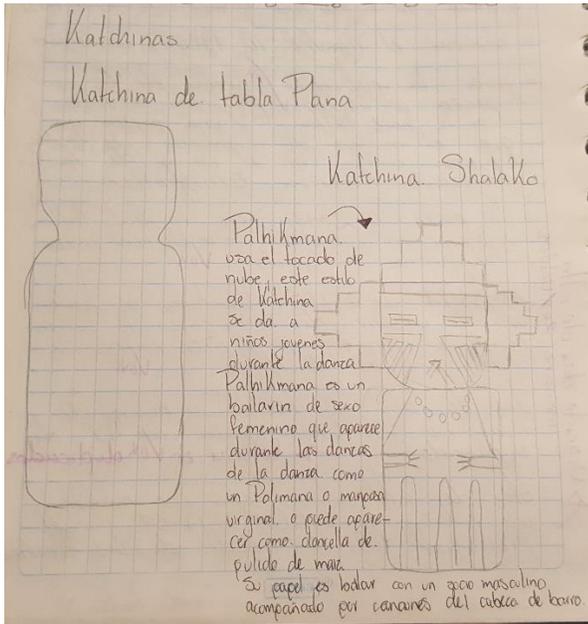
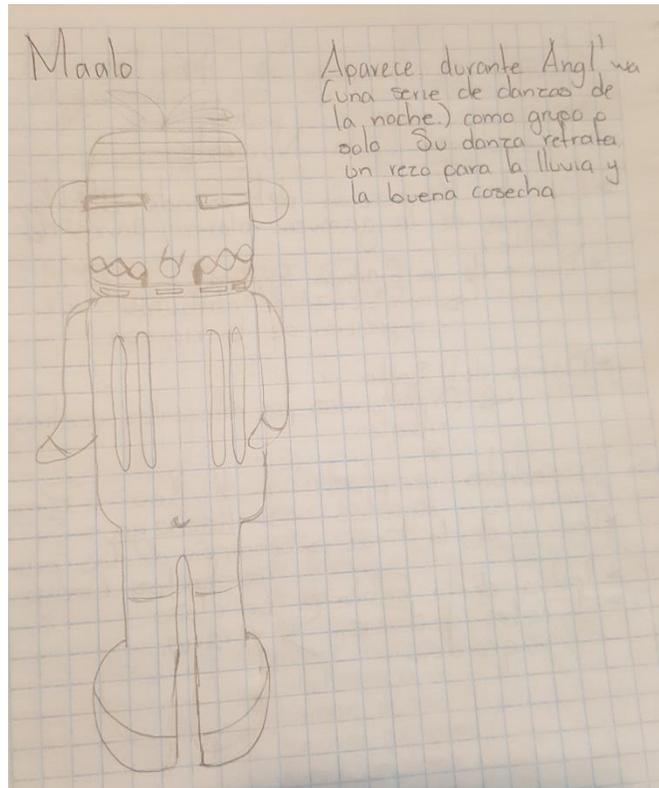


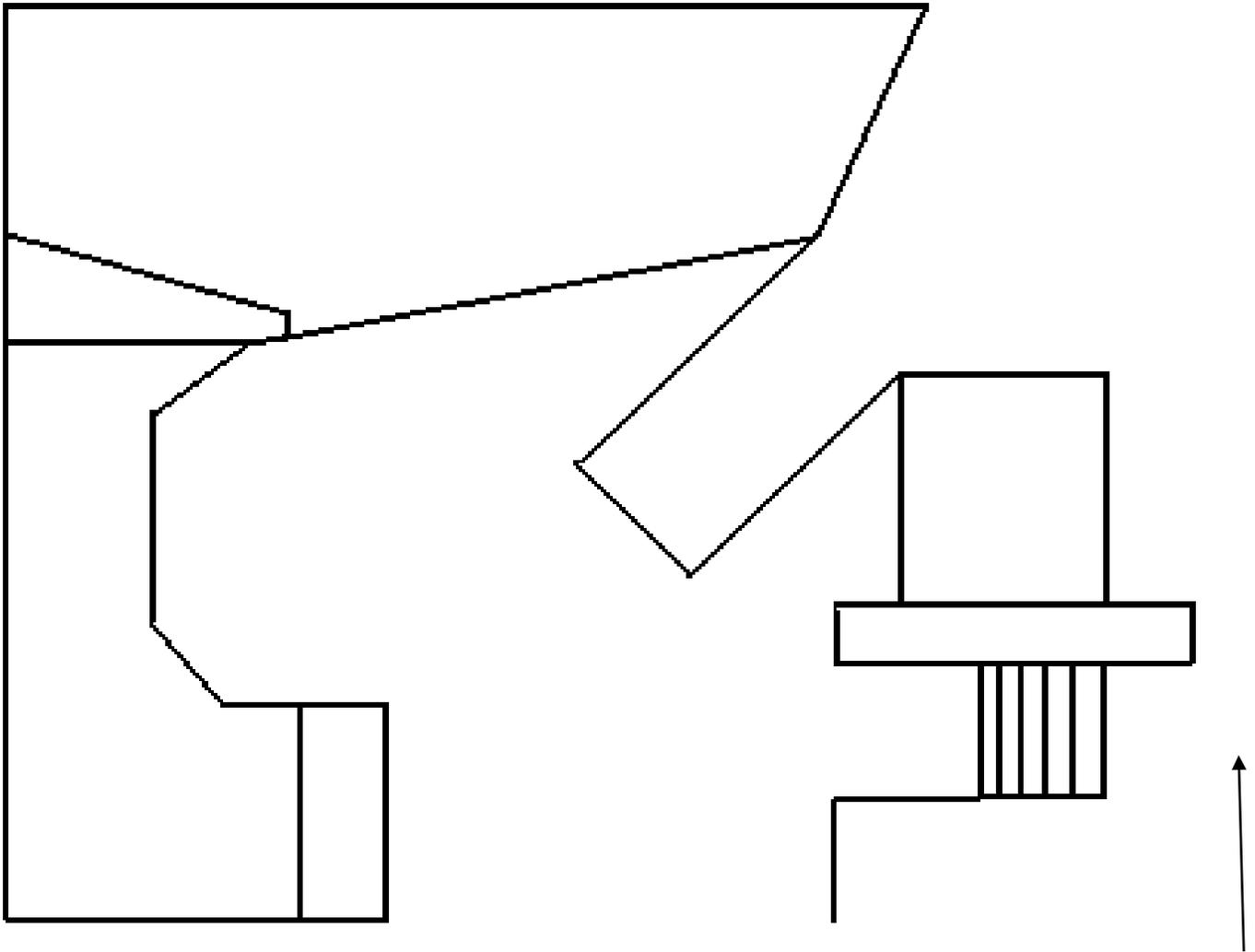
Imagen escaneada del diario de campo realizado en 2007

Imagen escaneada del diario de campo realizado en 2007





Anexo H Croquis y registro fotográfico de la sala permanente “Norteamérica”



Croquis: Nivel 1 Sección esquimales

Elaborado por: Ivonne Cienfuegos O., Enero/2007



## Nivel 1



*Oso Polar*

**Base 1**



**Vitrina I**

- 1)10-34138 devanador
- 2)10-111728 1/5 figurilla antropomorfa sedente, incompleta
- 3)10-23018 anteojos para nieve
- 4)10-256154 0/2 botas para invierno
- 5)10-87796 figurillas antropomorfas zoomorfas sobre base
- 6)10-34130 0/2 botas para invierno
- 7)10-111518 figurilla zoomorfa morsa
- 8)10-111517 figurilla antropomorfa zoomorfa escena de caza
- 9)10-111717 diorama, figurillas antropomorfas en maqueta de embarcación umiak
- 10)10-111737 colmillo labrado
- 11)10-23017 anteojos para nieve



**Vitrina II**

- 1)10-23188 arco doble
- 2)10-87799 arco doble
- 3)10-34141 cabeza y punto de arpón
- 4)10-87798 1/5 maqueta de embarcación, kayak
- 5)10-87798 2/5 remo
- 6)10-87798 3/5 flecha
- 7)10-87798 4/5 flecha
- 8)10-87798 5/5 flecha
- 9)10-256178 cuerda
- 10)10-23249 gancho
- 11)10-34137 impermeable
- 12)10-34206 zurrón de foca, flotador
- 13)10-34139 maqueta de embarcación umiak
- 14)10-84807 1/2 arco doble





## Fuentes consultadas

**Alonso L. (1999)** Museología y Museografía Ed. Serbal.

**Ambourouè A. y Guichen G. (s/f)** La documentación de las colecciones de los museos: *¿Por qué? ¿Cómo?: Guía práctica*, París, UNESCO/ICCROM/EPA Recuperado el junio 2020 de: [https://ilamdocs.org/engine/download/blob/ilamdocs/10/2017/1/GuiaPracticaRegistroCatalogacion-2010v1\\_1.pdf?app=ilamdocs&class=1&id=3048&field=10](https://ilamdocs.org/engine/download/blob/ilamdocs/10/2017/1/GuiaPracticaRegistroCatalogacion-2010v1_1.pdf?app=ilamdocs&class=1&id=3048&field=10)

**Ángeles P. (2019)** La documentación museística entre su presente y futuro, en Documentación Museística: Patrimonios, Colecciones, Exhibiciones, Museos Universitarios. Apuntes de los talleres del “Coloquio-talleres de documentación museística: Patrimonios, colecciones, exhibiciones, museos universitarios”.

**Bénard, S. M. (2019)** Autoetnografía: Una metodología cualitativa; Recuperado el 28 de marzo 2021 de [https://editorial.uaa.mx/catalogo/ccsh\\_autoetnografia\\_9786078652891.html](https://editorial.uaa.mx/catalogo/ccsh_autoetnografia_9786078652891.html)

**Blanco J. M. (2015-2016)** Espacio para un monetario: *Creación de la antigua Sala de Numismática del Museo Nacional de Historia*. En Gaceta de Museos. A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia I.

**Blanco M. (2012)** *¿Autobiografía o autoetnografía?*, en Desacatos No. 38

**Boils G (2010)** Los edificios de la Universidad Nacional en el momento de su apertura en 1910 en la Universidad Nacional y el barrio universitario. Textos Narro J. (et. al.).

**Bohannan P. y Glazer M. (2007)** Antropología. Lecturas, McGraw-Hill Interamericana de España S.L.

**Caballero L. (1988)** “La documentación museológica”, en *Boletín de anabad*, vol. XXXVIII, núm. 4.



**Cárdenas B. M. (2017)** Los comienzos de la etnología en México y el Museo Nacional en Cuicuilco. *Revista de Ciencias Antropológicas* Núm. 68.

**Carrillo S. J. (2014)** Documentación de colecciones o la importancia de llamarse 10-123456, en *Gaceta de Museos* Núm. 58. INAH: 75 años. Instantes en la memoria.

**De Carli G. y Tsawaraki C. (2006)** Un inventario de bienes culturales: *¿por qué y para quién?* Ediciones ILAM Recuperado en junio 2020 de <https://ilamdocs.org/engine/download/blob/ilamdocs/10/2017/1/IBCporqueYparaquien.pdf?app=ilamdocs&class=1&id=2845&field=10>

**Falcón G. (2015)** El MNC en la última década del siglo XX: *Recuento de experiencias expositivas y lo que nos dejaron* en *Gaceta de Museos* Núm. 61 Museo Nacional de las Culturas 50 años.

**García, A (1988)** Didáctica del museo: *El descubrimiento de los objetos*. Ediciones de la Torre, México Serie Proyecto didáctico Quirón, Ciencias Sociales.

**García C. y Sosa M. (1988)** *Museo Nacional de las Culturas en La Antropología en México: Panorama en México. 7. Las instituciones* Recuperado en julio 2020 de [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/libro%3A632](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro%3A632)

**Garduño A. (2015-2016)** Afanes de modernización museal en Moneda 13 en *Gaceta de Museos* Núm. 63. A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia I.

**Hellion D. (2015-2016)** Documentos fundacionales del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia en *Gaceta de Museos* Núm. 63. A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia I.



**INAH (2013)** Manual de Procedimientos para el Manejo de Colecciones y Control de Inventario de Bienes Culturales Muebles, Recuperado en junio 2020 de

<http://www.normateca.inah.gob.mx/documents/MANUAL-DE-PROCEDIMIENTOS-PARA-EL-MANEJO-DE-COLECCIONES-Y-CONTROL-DEL-INVENTARIO-DE-BIENES-CULTURALES-MUEBLES.pdf>

**INAH (1967)** El Museo de las Culturas: 1865-1866, 1965-1966.

**Jiménez A. (2006)** El gran norte de México: *Una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)* Editorial Tébar, S. L.

**Jiménez I. A. (1999)** La punta del iceberg: *Investigación para la difusión dentro del Museo Nacional de las Culturas, una experiencia personal.* [Tesis].

**López M. L. (2015-2016)** Las piedras arqueológicas e históricas en los patios del Museo Nacional en Gaceta de Museos Núm. 63. A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia I.

**Lorente P. (2015)** Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica en Complutum, Vol. 26 Núm. 2. Recuperado en junio 2020 de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50422>

**Luna G. A. (2015)** Oceanía en México: *El intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)* [Tesis].

**Martínez C. (2011)** El plan maestro: La reestructuración y adecuación del Museo Nacional de las Culturas en Gaceta de Museos Núm. 49. Recovar la mirada: Todo sobre la reestructuración de museos.

**Mauss M. (1972)** Sociedad y ciencias sociales. Obras III, Barcelona, Barral Editores.



**Mauss M. (1967)** Introducción a la etnografía Istmo Madrid.

**Medina Andrés (2000)** En las cuatro esquinas, en el centro. *Etnografía de la cosmovisión mesoamericana* UNAM/II.

**Mercedes B. (2012)** Autobiografía o autoetnografía; *Desacatos*, núm. 38, pp. 169-178. Recuperado en marzo 2021 de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2017/10/Blanco.-Autobiografia-o-autoetnografia.-Desacatos.-num.-38.-enero-abril-2012-pp.-169-178pdf.pdf>

**Morelos L. y Espinosa L. (2015-2016)** Presentación en Gaceta de Museos Núm. 63. A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia I.

**Nagel (2008)** Manual de registro y documentación de bienes culturales, Santiago de Chile, DIBAM.

**Navarro O. y Tsagaraki C. (2010)** Museos en la crisis: *Una visión desde la museología crítica* en Museos.es 5/6. Recuperado en junio 2020 de [www.mcu.es](http://www.mcu.es)

**Noval Blanca (s/f)** Manual para la elaboración de una ficha de identificación de un bien cultural CONACULTA/INAH/CNRCPC. Recuperado en junio 2020 de [https://www.ilamdocs.org/engine/download/blob/ilamdocs/10/2017/1/manualficha\\_ident.pdf?app=ilamdocs&class=1&id=3056&field=10](https://www.ilamdocs.org/engine/download/blob/ilamdocs/10/2017/1/manualficha_ident.pdf?app=ilamdocs&class=1&id=3056&field=10)

**Rechena A. (2012)** Sociomuseología y género: una experiencia de comunicación inclusiva en el museo de Francisco Tavares Proença Júnior (Portugal) en *Etnicex: revista de estudios etnográficos*. Recuperado en marzo 2021 de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/332263>

**Rico L.F. (2004)** Exhibir para educar: *Objetos, colecciones y museos de la Ciudad de México (1790-1910)* Ed Pomares S. A. Barcelona México.



**Riviére G. H. (1993)** La Museología. Curso de Museología: *textos y testimonios*, tr. Antón Rodríguez Casal. Madrid Ed. Akal.

**Rodríguez F. (2010)** Museo Nacional de las Culturas. Estudio de sus públicos potenciales. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, Dirección Técnica, Subdirección de Museología, Programa Nacional de Estudios de Público.

**Ruiz (2016)** La primera calle de Moneda que lleva al Museo Nacional de las Culturas en Gaceta de Museos Núm. 64.A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia II.

**Sarmiento I. (2007)** Cultura y cultura material: *aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico*; Anales del Museo de América núm. 5 p. p. 217-236 Recuperado el 21 de mayo del 2021 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2572576>

**Silva P. y Junqueira de Araujo W. (2012)** Biblionline Vol. 8 No. 2.

**Stivalet I. (2006)** Planes de manejo en Gaceta de Museos Núm. 37. X Aniversario.

**Taber G. (2015)** La reestructuración de las salas del Egipto Faraónico y el Mediterráneo Antiguo del Museo Nacional de las Culturas en Gaceta de Museos Núm. 61. Museo Nacional de las Culturas 50 años.

**Valadez M y Huitrón L. A. (2011)** Balance y perspectiva de los planes de manejo en el INAH, Hereditas 15-16. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/hereditas/article/view/1453>

**Varela, X., y Jiménez, S. (2003)** Reflexiones sobre la calidad de los museos en América Latina, en H. Manneby; Prash, Harmut y R. Hofmann (ed.), Museos: guía para la excelencia, Comité Internacional de Museos (ICR), México. Recuperado marzo 2021 de <http://online.fliphtml5.com/xdjw/fimp/>



**Vázquez C. (2015)** Presentación en Gaceta de Museos Núm. 61 Museo Nacional de las Culturas 50 años.

**Vega R. A. y Ortega (2016)** Dos viajeros europeos colaboran con el Museo Nacional de México, 1830-1832 en Gaceta de Museos Núm. 64. A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia II.