PERÚ | Ministerio de Cultura

Actas del II Encuentro de Investigaciones sobre Museos

2025



PERÚ | Ministerio de Cultura

Alberto Ismael Beingolea Delgado
Ministro de Cultura

Fernando López Sánchez
Viceministro de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

María Eugenia Córdova Vera
Directora de la Dirección General de Museos

Jerka Milagros Guerrero Varas
Directora de la Dirección de Investigación y Planificación Museológica

Actas del II Encuentro de Investigaciones sobre Museos, 2025

Coordinación general, edición, diseño y diagramación:
Equipo de la Dirección General de Museos

Corrección de estilo:
Luz Aurora Chirre Alfaro

Actas del II Encuentro de Investigaciones sobre Museos, 2025
© Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este n.º 2465, San Borja, Lima - Perú.
Teléfono: (01) 714 0102
www.gob.pe/cultura

Lima, noviembre de 2026
Primera edición digital, noviembre de 2026
Depósito Legal n.° 2026-14739
ISBN N° 978-612-5137-74-6

Las opiniones expresadas en esta publicación no reflejan necesariamente la postura del Ministerio de Cultura. La autoría de los artículos firmados es responsabilidad exclusiva de sus creadores. Se autoriza la reproducción del contenido siempre que se mencione la fuente.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 5

PRÓLOGO 6

MESA 1: DIVERSIDAD EN LA EXPERIENCIA MUSEAL 8

Barreras y facilitadores de la implementación de las políticas de inclusión cultural para personas con discapacidad visual en museos de Lima Metropolitana 9

Museo José Carlos Mariátegui: Un balance del trabajo realizado con adultos mayores y personas con discapacidad visual (2019-2025) 18

Del Objeto al Sujeto: La comunidad como protagonista en las exposiciones temporales del Museo Arqueológico Nacional Brüning 29

Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi: versatilidad museal, cultura digital y participación ciudadana 39

Resident Museum: programa internacional de residencias artísticas en museos como estrategia de investigación y sostenibilidad cultural 50

MESA 2: MEMORIA Y COMUNIDAD 60

Artefactos históricos como marcadores de identidad en museos que resguardan Patrimonio Cultural 61

La fototeca comunitaria: archivo vivo y mediación cultural en el Perú contemporáneo 70

Miradas Meta-Museales. "Ciudad Grau": Mediando la memoria a través de la ciudad y sus museos 75

MESA 3: COLECCIÓN, CURADURÍAS Y NARRATIVAS 87

Del hallazgo a la exposición: propuesta museográfica para la difusión de los hallazgos arqueológicos del Equipo de Arqueología de Lima (EAL-Prolima) 88

Del gusto al relato: conservación y museología crítica en torno al álbum 1871. Praetoria de la Biblioteca Nacional del Perú 98

Instrumentos de navegación Chincha en museos de Alemania, un estudio de coleccionismo y procedencia 107

Más allá de la vitrina: agencia de los objetos y museografía desde la ontología orientada a objetos 117

Documentación en museos de Iberoamérica: 2ª encuesta Estudio situacional en los museos del Perú 122

MESA 4: GESTIÓN SOSTENIBLE Y GOBERNANZA MUSEAL 141

Evaluando una experiencia educativa consolidada: el caso del Taller de Arqueología para niños y niñas del Museo de Sitio Pucllana 142

Alqa - Museo de Arte Popular Andino: una propuesta museal que combina lo tradicional y lo contemporáneo. Gestión situada y gobernanza cultural desde los Andes 151

Mediación cultural en los museos y espacios culturales de Lima: entre la política pública y la práctica social 163

Buenas prácticas para la sostenibilidad institucional: el LUM y la gestión de proyectos de cooperación internacional en investigación en memoria y rescate de colecciones archivísticas (2020-2023) 169

Registro de museos de Chile y panorama de los museos en Chile como herramientas del conocimiento, gestión y fomento del sector museal del país 178

MESA 5: CULTURA DIGITAL E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA 184

Muafro: Museo virtual afroperuano de San Luis de Cañete; un espacio para conocer, comprender y valorar a la cultura afroperuana; ancestralidad y resiliencia. 185

Percepción de los visitantes sobre los museos de Lambayeque (Perú): un análisis de sentimientos y escalamiento multidimensional basado en opiniones en línea 194

Prácticas de interpretación cultural por redes sociales. Estudio comparativo de tres museos de sitio peruanos en el 2024 207

HBIM-IA como habilitador del gemelo digital: marco de ingeniería para la gestión transparente (ISO 19650) e inclusión del patrimonio construido 223

MESA 6: TRANSFORMACIÓN SOCIAL DESDE LA EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN 232

Creando ando: tejiendo mis raíces 233

Casa Fernandini: un laboratorio vivo de educación patrimonial y mediación cultural replicable desde la experiencia estudiantil 243

Relevancia de los talleres infantiles en el Museo de Historia Natural de la UNMSM para la difusión del conocimiento científico al público infantil 250

Escuela vecina. Niñas y niños guías: 10 años de alianza entre el museo y la escuela 259

El museo como espacio de experiencias: miradas y percepciones de los estudiantes hacia el Museo Multidisciplinario La Salle 275

Presentación

Los museos ocupan un lugar esencial en la vida cultural del Perú. Conservan, estudian y comunican testimonios de nuestra historia, pero su importancia no se limita a aquello que resguardan. Son espacios desde los cuales las personas pueden acercarse al patrimonio, formular preguntas sobre el pasado y reconocer vínculos con su propio presente.

Quienes conocemos de cerca el trabajo museal sabemos que esta tarea exige mucho más que mantener abiertas las salas de exposición. Cada institución debe atender a sus colecciones, organizar sus servicios, desarrollar propuestas educativas y responder a públicos con intereses y necesidades diferentes. En nuestro país, además, estas responsabilidades se asumen en contextos muy diversos, con capacidades y recursos desiguales. Por ello, fortalecer los museos supone comprender las particularidades de cada uno y valorar el papel que desempeñan en su entorno.

En este contexto, me complace presentar las Actas del II Encuentro de Investigaciones sobre Museos, realizado del 26 al 28 de noviembre de 2025 por el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Museos y la Dirección de Investigación y Planificación Museológica, con la colaboración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Ricardo Palma, la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, la Universidad La Salle e ICOM Perú.

El lema de esta segunda edición, "Museos en diálogo: hacia el fortalecimiento de una comunidad inclusiva y accesible", sitúa en primer plano un desafío que involucra a todas las instituciones museales. La accesibilidad no se agota en las condiciones físicas para ingresar a un museo. También depende de que la información sea comprensible, de que los recursos de interpretación y mediación respondan a las características de distintos públicos y de que la visita ofrezca oportunidades reales de conocimiento y disfrute. Avanzar en esa dirección exige atención permanente a la calidad de los servicios y a la experiencia de las personas.

Desde el Ministerio de Cultura valoramos la importancia de fortalecer los vínculos entre quienes investigan y quienes trabajan en los museos. El diálogo entre investigadores, profesionales, universidades y museos permite compartir metodologías, reconocer experiencias y diseñar respuestas a problemas que, en muchos casos, son comunes a instituciones de diferentes características y regiones del país. Por lo tanto, la investigación nos recuerda que las preguntas relevantes para el sector pueden surgir tanto de proyectos especializados como de la observación y el trabajo cotidiano en los propios museos.

La publicación de estas actas tiene, por ello, un valor que trasciende la realización del Encuentro. Las experiencias y reflexiones compartidas durante sus jornadas quedan reunidas en un volumen al que podrán acudir nuevos lectores y futuras investigaciones. Es una forma de dejar constancia del conocimiento que se viene produciendo sobre los museos y de contribuir a su difusión más allá de los espacios en los que se originó.

Para el Ministerio de Cultura, la continuidad de esta iniciativa, iniciada en 2024, reafirma la importancia de sostener espacios dedicados al estudio de los museos. Nuestro compromiso con el patrimonio cultural comprende también promover las condiciones para que la ciudadanía pueda conocerlo, comprenderlo y disfrutarlo en instituciones cada vez más cercanas a sus necesidades. Deseo que estas páginas animen a seguir pensando en los museos que el país necesita: instituciones que cuiden responsablemente su patrimonio y que, al mismo tiempo, sean capaces de hacerlo significativo para las personas a las que sirven.

Fernando Antonio López Sánchez
Viceministro de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales
Ministerio de Cultura

Prólogo

La investigación en los museos no siempre se desarrolla en las mejores condiciones. En muchas instituciones, los profesionales deben distribuir su tiempo entre la atención al público, el cuidado de las colecciones, la preparación de exposiciones, las actividades educativas y las numerosas tareas que exige la gestión cotidiana. En medio de estas responsabilidades, encontrar tiempo y recursos para investigar, documentar procesos o evaluar experiencias representa una dificultad que conocemos bien quienes trabajamos en el sector.

Por ello, resulta especialmente valioso reunir investigaciones que nacen tanto de iniciativas individuales como del trabajo colectivo, de equipos e instituciones que buscan comprender mejor distintos aspectos del quehacer museístico.

Las 27 investigaciones que integran las actas del II Encuentro de Investigaciones sobre Museos, organizadas en seis mesas temáticas, permiten acercarnos a preocupaciones que ocupan hoy a investigadores y profesionales de distintas especialidades. Sus temas abarcan desde la gestión de colecciones y la conservación hasta las experiencias de los públicos, la educación, la mediación cultural, las relaciones con las comunidades y las posibilidades que ofrecen las herramientas digitales.

Al leer sus páginas encontramos investigaciones con metodologías y alcances muy diferentes. Esta diversidad permite reconocer que no existe una sola manera de producir conocimiento sobre los museos. Las preguntas pueden surgir del estudio de una colección, de las dificultades que encuentran los visitantes, de la evaluación de una actividad educativa o de los problemas que enfrenta una institución para sostener sus proyectos. Lo que importa es que esas preguntas abren debates rigurosos y necesarios.

Varios de los textos publicados se ocupan de asuntos sobre los que necesitamos seguir profundizando. Uno de ellos es el conocimiento de nuestros públicos. Aunque los museos disponen cada vez de más información sobre sus visitantes, todavía tenemos mucho por investigar acerca de sus experiencias, expectativas y formas de relacionarse con el patrimonio. Algo similar ocurre con los programas educativos y culturales, que pocas veces reciben el análisis que merecen por las exigencias de la rutina.

También resultan de interés las investigaciones vinculadas con las comunidades y las experiencias de colaboración institucional. En ellas aparecen distintas formas de organizar el trabajo, compartir responsabilidades y desarrollar iniciativas que requieren tiempo para consolidarse. No todas las experiencias tienen los mismos resultados ni pueden reproducirse en cualquier contexto. Precisamente por ello, conocer cómo se desarrollaron, qué dificultades enfrentaron y qué condiciones permitieron su realización resulta tan importante como presentar sus logros.

Las investigaciones reunidas en este volumen no pretenden ofrecer un panorama exhaustivo de los museos peruanos. Sus objetos de estudio, enfoques y alcances son distintos. Sin embargo, permiten reconocer cuestiones que merecen seguir siendo investigadas y muestran el interés de numerosos profesionales por examinar críticamente su propio trabajo. Ese interés constituye una base importante para ampliar la investigación museológica en nuestro país.

Desde la Dirección General de Museos consideramos necesario continuar promoviendo estas iniciativas y, al mismo tiempo, prestar atención a las condiciones que hacen posible investigar. Necesitamos que los equipos tengan mejor acceso a la información, capacitación, continuidad en sus proyectos y, sobre todo, canales para difundir sus investigaciones y generar conocimiento, de modo que sirvan de ejemplo y referencia para otros profesionales y museos.

Con esta segunda edición, el Encuentro continúa abriendo un espacio para investigaciones que, por sus temas o por los ámbitos en los que se desarrollan, no siempre encuentran suficientes oportunidades de difusión. La publicación de sus actas permite conservar y poner a disposición estos trabajos, así como reconocer el esfuerzo de quienes han dedicado tiempo a formular preguntas, reunir información y compartir sus resultados.

Quiero expresar mi agradecimiento a los autores y autoras que participan en esta publicación, a las instituciones que colaboraron en la realización del Encuentro y al equipo de la Dirección de Investigación y Planificación Museológica, que asumió su organización y la preparación de estas actas.

Espero que esta publicación encuentre lectores interesados en continuar las preguntas que aquí se plantean, contrastar sus resultados y emprender nuevas investigaciones. Queda todavía mucho por conocer sobre nuestros museos, sobre las personas que los visitan y sobre las diversas formas en que estas instituciones desarrollan su labor.

María Eugenia Córdova Vera
Directora General de Museos
Ministerio de Cultura



Mesa 1
Diversidad en la Experiencia Museal

Barreras y facilitadores de la implementación de las políticas de inclusión cultural para personas con discapacidad visual en museos de Lima Metropolitana

John Kevin Chávez Jara
kevinchj.22@gmail.com

1. Resumen:

Esta investigación tuvo como objetivo examinar las barreras y facilitadores involucrados en la implementación de políticas de inclusión cultural destinadas a personas con discapacidad visual en museos. Se llevó a cabo en la ciudad de Lima Metropolitana, ubicada en Perú, un país de ingresos bajos y medios en América del Sur. Para abordar este tema, se adoptó una estrategia de investigación cualitativa que empleó diversas técnicas de recojo de información, tales como revisión documental, observación no participante y entrevistas semiestructuradas.

El análisis de normativas internacionales y documentos de política del Estado peruano permitió examinar las propuestas de inclusión cultural para personas con discapacidad impulsadas por el país. Posteriormente, se contrastó esta información con la aplicación real de dichas medidas, con la observación de espacios museísticos y los testimonios de trabajadores de museos y especialistas en inclusión en Lima.

La investigación analizó las barreras y facilitadores que obstaculizan o permiten implementar un enfoque que tome en consideración las necesidades de las personas con discapacidad visual en entornos culturales. En este contexto, la investigación aspira a extraer lecciones valiosas que puedan mejorar el acceso de las personas con discapacidad visual a espacios culturales, como los museos, y contribuir a la promoción del derecho a la cultura de esta población, especialmente en países en desarrollo como Perú.

2. Palabras clave:

Discapacidad visual, museo, políticas públicas culturales, cadena de accesibilidad.

3. Agradecimientos

Agradezco a mis padres y a mi familia por su apoyo constante a lo largo de este proceso, y a Gabriela por su paciencia, comprensión y motivación.

4. Delimitación del tema

La presente investigación se centra en el análisis de la inclusión cultural de personas con discapacidad visual en los museos de la ciudad de Lima, considerando el marco de las políticas culturales inclusivas promovidas por el Estado peruano y su aplicación en la práctica.

En este contexto, se examina la relación entre las normas existentes y su traducción en prácticas concretas en los museos, con el propósito de identificar las barreras y facilitadores que influyen en el acceso a la cultura. La investigación se desarrolla desde la perspectiva de los derechos culturales reconocidos a nivel internacional y nacional, y centra su atención en las personas con discapacidad visual, quienes representan el 48,3 % del total de la población con discapacidad en el Perú (INEI, 2017).

Asimismo, la investigación se sitúa en un contexto reciente en el que comienzan a emerger proyectos nacionales de inclusión cultural, aún en proceso de consolidación, como el Encuentro de Artes y Discapacidad o iniciativas desarrolladas en sitios arqueológicos como Huaycán de Cieneguilla, en contraste con experiencias internacionales de mayor trayectoria y alcance, como el Museo Tiflológico de la ONCE.

5. Problemática

Pese al reconocimiento del acceso a la cultura como derecho fundamental y la existencia de políticas inclusivas a nivel nacional e internacional, el sector cultural en Perú ha sido históricamente desatendido. La inversión estatal en cultura ha sido limitada; por ejemplo, en 2023 y 2024, solo el 0,9 % del presupuesto público se destinó a las funciones de cultura y deporte (Congreso de la República, 2023), a pesar de que las industrias culturales generan empleo y aportan económicamente al país.

En este escenario, la población con discapacidad, y en particular las personas con discapacidad visual, continúa enfrentando barreras para el ejercicio efectivo de su derecho a la participación cultural, pese a su reconocimiento en los marcos normativos vigentes. Esta situación se evidencia en la brecha existente entre la demanda y la oferta cultural accesible: la "Encuesta para la elaboración de la Política Nacional Multisectorial en Discapacidad para el Desarrollo" señala que el 47 % de las personas consultadas considera prioritaria su participación en actividades culturales, recreativas y deportivas (MIMP, 2021), lo que contrasta con la limitada oferta inclusiva disponible en los museos de Lima.

Si bien en los últimos años se han desarrollado proyectos inclusivos, el contexto desigual del sector cultural peruano y la limitada implementación de las políticas públicas restringen su alcance. En este escenario, resulta pertinente analizar cómo estas políticas se traducen en prácticas concretas en los museos y qué factores inciden en la participación cultural de las personas con discapacidad visual.

6. Hipótesis

Aunque en el Perú existe un marco de políticas culturales inclusivas, su implementación en los museos de Lima Metropolitana es parcial y se centra principalmente en la accesibilidad motriz. Esto limita que la población con discapacidad visual, que representa el 48.3 % del total de personas con discapacidad en Perú, ejerza plenamente su derecho a una experiencia cultural autónoma y significativa, a pesar de que el 47 % de las personas con discapacidad manifiesta prioridad por participar en actividades culturales.

7. Marco teórico

Discapacidad

La discapacidad es una condición que puede presentarse en alguna etapa de la vida de una persona, de manera temporal o permanente, y se manifiesta como una dificultad para realizar

determinadas actividades. Suele clasificarse según su naturaleza en física o motora, sensorial (visual o auditiva) y cognitiva. No obstante, estas dificultades no dependen exclusivamente de la condición corporal, sino que se configuran en interacción con el entorno, el cual puede facilitar o limitar la participación (OMS, 2011).

Desde el enfoque social, la discapacidad se comprende como el resultado de barreras sociales, físicas, comunicacionales y actitudinales que restringen la participación plena de ciertos grupos. Esta perspectiva se sustenta en los derechos humanos como principio inherente a toda persona. Además, es el eje de distintas reglamentaciones nacionales e internacionales (UNICEF, 2014).
En esta investigación, el análisis se centra en la discapacidad visual, comprendida como la reducción o ausencia de las capacidades visuales que afectan la percepción de la luz, las formas, los tamaños y los colores. Esta condición puede originarse por causas hereditarias, degenerativas, adquiridas o vinculadas a otras enfermedades, y suele clasificarse en visión limitada, baja visión, ceguera parcial y ceguera total (MINEDU, 2013).

Inclusión

La inclusión es un proceso orientado a promover el respeto de los derechos y la dignidad de todas las personas, garantizando su participación plena en igualdad de condiciones. Este concepto surge en respuesta a contextos sociales y culturales diseñados bajo un canon de normalidad que no considera la diversidad de cuerpos y experiencias (Bernal y Rojas, 2023). En las últimas décadas, la inclusión, el modelo social de la discapacidad y los tratados de derechos humanos han cobrado relevancia.

La inclusión trasciende la mera integración de grupos específicos para plantear una transformación estructural orientada a generar presencia, pertenencia y participación de todas las personas en la sociedad (FEAPS Madrid, 2014). En este marco, el diseño universal constituye una herramienta clave, ya que propone la creación de productos, servicios y espacios utilizables por la mayor cantidad de personas posible sin necesidad de adaptaciones posteriores, basándose en principios como el uso equitativo, la flexibilidad, la perceptibilidad de la información y el mínimo esfuerzo físico (Zúñiga, 2019).

Cadena de accesibilidad

El concepto alude a la conexión de diversos eslabones que, juntos, permiten que una persona pueda participar plenamente de un espacio cultural. Si uno de esos eslabones falla, la cadena se quiebra y se evidencia la presencia de barreras. Este modelo resulta útil para analizar la inclusión porque la entiende como un proceso integral compuesto por múltiples variables y no como una medida de un único ajuste.

El *Manual de accesibilidad para museos* propone analizar esta cadena en tres momentos: el deseo de visitar, la planificación de la visita y la visita. Este enfoque permite evaluar la trayectoria completa del visitante, considerando tanto el acceso a la información como las condiciones de uso del espacio (Zúñiga, 2019).

Políticas culturales inclusivas

Las políticas culturales son lineamientos impulsados por el Estado y la sociedad civil para garantizar el acceso y la participación cultural de la población, orientando las prácticas de instituciones y actores culturales. Si bien históricamente estuvieron influenciadas por intereses ideológicos y nacionales, en la actualidad se orientan hacia un diálogo más directo con la ciudadanía, promoviendo la identificación y transformación de los factores que generan exclusión (Coelho, 2015).

En América Latina, el debate sobre pluralismo cultural ha incorporado progresivamente la diversidad como eje central de las políticas públicas, fortaleciendo enfoques inclusivos. En el Perú, las políticas culturales inclusivas adquieren mayor solidez a partir de 2012 con la promulgación de la Ley N.º 29973, Ley General de la Persona con Discapacidad, que garantiza los derechos de las personas con discapacidad en diversos ámbitos, incluido el cultural.

8. Metodología

La investigación se realizó entre 2023 y 2024, tuvo un enfoque cualitativo y empleó tres técnicas de recojo de información:

Revisión documental

Se realizó una revisión documental de las políticas nacionales e internacionales que garantizan y promueven la inclusión cultural de personas con discapacidad visual. Esta revisión permitió identificar la injerencia de marcos internacionales en Perú, el grado de reconocimiento de las necesidades de la población con discapacidad visual y qué pautas se proponen para la implementación de inclusión en los museos.

Observación no participante

Para analizar las condiciones de accesibilidad cultural en Lima Metropolitana se realizaron observaciones no participantes en cuatro museos públicos representativos de distintas generaciones: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), el Museo Central (MUCEN) y el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). La selección priorizó museos ubicados dentro del circuito urbano cercano, sin incorporar aquellos situados en la periferia de la ciudad.

Las observaciones se realizaron mediante una guía basada en la cadena de accesibilidad del *Manual de accesibilidad para museos* (Zúñiga, 2019), estructurada en tres etapas: información, planificación y visita. Los criterios de evaluación se basaron principalmente en la Norma Técnica A-120, complementados con otras normativas específicas y con las recomendaciones del Manual de accesibilidad para museos, elaborado por la sociedad civil. La guía evaluó con una escala de cuatro niveles, desde la ausencia de accesibilidad hasta la presencia de prácticas sólidas de acceso universal.

El método permitió evaluar distintos aspectos de la experiencia museística, incluyendo el acceso a la información, la señalética, la iluminación y los recursos de museografía. Las visitas se realizaron sin coordinación previa, con el objetivo de registrar la oferta permanente disponible para una persona con discapacidad visual en una experiencia museística cotidiana y autónoma. Las observaciones fueron realizadas por el investigador, sin participación directa de personas con discapacidad visual, debido a limitaciones logísticas y de tiempo, por lo que el análisis se centró en las condiciones materiales, espaciales y comunicacionales del museo.

Entrevista semiestructurada

El objetivo fue complementar las observaciones con información proveniente de trabajadores y especialistas de distintas áreas del museo. Las entrevistas siguieron una guía semiestructurada orientada a comprender los procesos internos, así como las barreras y facilitadores presentes en cada institución. Se entrevistó a tres especialistas de los departamentos de investigación, educación y educación inclusiva.

9. Resultados

Políticas públicas, inclusión cultural, discapacidad visual y museos

En esta etapa se analizaron las políticas públicas peruanas vinculadas a la accesibilidad de las personas con discapacidad visual en los museos de Lima Metropolitana, poniendo énfasis en los marcos normativos y en los instrumentos de planificación que orientan la acción del Estado con relación a la inclusión cultural en museos.

Marcos internacionales

A nivel internacional, el Perú se adscribe a diversos tratados orientados a garantizar la igualdad, la no discriminación y la participación cultural. La Declaración Universal de Derechos Humanos reconoce el derecho a la igualdad, la libertad de expresión y la participación en la vida cultural (ONU, 1948). Asimismo, la "Convención interamericana para la eliminación de todas las formas de discriminación contra las personas con discapacidad", ratificada por el Perú en 2001, establece medidas generales contra la discriminación, aunque no aborda de manera específica el acceso a la cultura (OEA, 1999).

De manera más directa, la "Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y Protocolo Facultativo" define obligaciones estatales vinculadas a la accesibilidad, el acceso a la información y la participación cultural. En particular, la Convención promueve la provisión de material cultural en formatos accesibles, el acceso a espacios culturales y el desarrollo del potencial creativo y artístico de las personas con discapacidad (ONU, 2006).
Marcos nacionales e instituciones

En el ámbito nacional, la Constitución Política del Perú garantiza la igualdad ante la ley, la libertad de información y expresión, así como el derecho a participar en la vida cultural y en la creación artística (Congreso Constituyente Democrático, 1993). Posteriormente, se crearon instituciones destinadas a organizar el sector cultural y atender los temas vinculados a la discapacidad, entre ellas el Ministerio de Cultura, establecido mediante la Ley N.° 29565 (2010), y el Consejo Nacional para la Integración de la Persona con Discapacidad (CONADIS), creado por la Ley N.° 27050 (1999).

La Ley N.° 29973, Ley General de la Persona con Discapacidad y su reglamento, constituye el principal instrumento legal en materia de inclusión. Esta norma establece principios de igualdad, no discriminación y accesibilidad, define responsabilidades institucionales y promueve ajustes razonables en entidades públicas y privadas, incluyendo el acceso a actividades culturales. Asimismo, asigna funciones de supervisión y fiscalización a CONADIS y regula beneficios y sanciones vinculadas al ejercicio de derechos (Congreso de la República, 2012).

Desde el ámbito arquitectónico, el Reglamento Nacional de Edificaciones incorpora la Norma A-120 de Accesibilidad universal en edificaciones de aplicación obligatoria en edificaciones nuevas y existentes abiertas al público, tanto de gestión pública como privada. Si bien esta norma regula rutas accesibles, señalización, circulación y servicios higiénicos, su enfoque se centra principalmente en la accesibilidad física, sin desarrollar criterios específicos para otras diversidades, lo que limita su alcance con relación a la discapacidad visual (MVCS, 2018).

De manera complementaria, existen normas como la Ley N.° 28084 (2003), que regula el parqueo preferencial; la Ley N.° 28530 (2005), orientada a la accesibilidad web; y la Ley N.° 29830 (2012), que regula el uso del perro guía. Aunque no están dirigidas exclusivamente a los museos, estas disposiciones configuran el marco estatal sobre accesibilidad y refuerzan la aplicación de la Ley N.° 29973 y la Norma A-120.

En el ámbito municipal, la Ordenanza N.° 2273 regula la aplicación gradual de medidas de accesibilidad en edificaciones, en concordancia con los lineamientos establecidos por la Ley N.° 29973 y la Norma A-120. Esta ordenanza aborda aspectos como la implementación de rutas accesibles, la señalética, la accesibilidad comunicacional y el uso de perros guía. Si bien no menciona de manera específica a los museos, su alcance comprende a todos los establecimientos que brindan servicios al público, incluidos los espacios culturales públicos y privados (Municipalidad Metropolitana de Lima, 2020).

Políticas y planes con horizonte al 2030

Finalmente, se analizaron instrumentos de política pública con proyección al año 2030. La Política Nacional de Cultura al 2030 propone fortalecer la valoración del patrimonio mediante servicios de interpretación accesibles en museos y promover la participación ciudadana a través de una

gobernanza cultural sostenible, aunque no incorpora la Ley N.° 29973 como normativa vinculante (MINCUL, 2020).

La Política Nacional Multisectorial en Discapacidad para el Desarrollo al 2030 plantea acciones para mejorar la accesibilidad urbana y promover la asistencia de personas con discapacidad a actividades culturales; sin embargo, su enfoque se orienta principalmente al turismo, pese a que los indicadores de encuestas evidencian una demanda significativa por la participación recreativa, deportiva y cultural (MIMP, 2021).

Por su parte, el Plan Nacional de Accesibilidad 2018-2030 establece acciones operativas para incorporar la accesibilidad universal en la planificación urbana y en proyectos vinculados al patrimonio cultural y los museos (MVCS, 2018).

Conclusión

El análisis evidencia que no existe una política estatal general que garantice de manera explícita y directa la inclusión cultural de las personas con discapacidad visual en museos. Si bien los derechos culturales están reconocidos en distintos instrumentos normativos, las referencias a los museos suelen ser indirectas o implícitas. En este contexto, la Norma A-120 se constituye como la herramienta más influyente para la organización de los museos; sin embargo, su enfoque arquitectónico centrado en la discapacidad motriz limita su capacidad para atender las necesidades de las personas con discapacidad visual y no asegura las condiciones necesarias para que la visita a un museo sea una experiencia autónoma y plenamente significativa.

Evaluación de la implementación de las políticas de inclusión cultural en la oferta de museos de Lima Metropolitana

Esta sección analiza la implementación de las políticas de inclusión cultural en los museos de Lima Metropolitana y las propuestas de accesibilidad desarrolladas de manera independiente por cada institución. El análisis se basó en recorridos realizados en cuatro museos, siguiendo el marco de la cadena de accesibilidad y la observación no participante, con el propósito de identificar las condiciones que facilitan o limitan una visita autónoma para personas con discapacidad visual.

Desde la perspectiva de la cadena de accesibilidad, se identificó que el acceso a información previa a la visita fue limitado. Las páginas web y redes sociales presentaron barreras para lectores de pantalla y escasa información sobre servicios accesibles. Asimismo, la baja eficiencia de los canales de comunicación, como llamadas telefónicas, correos electrónicos y chats, dificultó la planificación anticipada. No obstante, se pudo constatar la existencia de medidas de ingreso preferencial.

Durante la visita, las intervenciones en accesibilidad estuvieron principalmente orientadas por la aplicación de la Norma Técnica A-120, normativa obligatoria para espacios abiertos al público. Este marco ha permitido garantizar condiciones mínimas de acceso, en especial en términos de accesibilidad motriz, pero no ha consolidado una estrategia integral de diseño universal que contemple la diversidad de experiencias en el museo. Se registraron algunas iniciativas puntuales vinculadas al diseño universal, tanto en la infraestructura como en la museografía, que excedían los requerimientos normativos, pero estas no formaron parte de una oferta museística de la ciudad.

En ciertos casos, se evidenciaron dificultades para compatibilizar las exigencias de accesibilidad universal con las características de las edificaciones de carácter histórico, concebidas sin criterios de accesibilidad. Estas se manifestaron en la presencia de desniveles, la falta de ascensores, la alteración del diseño arquitectónico original o la ausencia de elementos básicos que garanticen un recorrido accesible.

Con relación a los apoyos de museografía accesible, se constató su presencia en los museos; no obstante, muchos de estos recursos no formaban parte del recorrido oficial y se encontraban almacenados en otras áreas. Asimismo, su difusión resultó limitada, ya que no fueron

publicitados mediante folletos, información proporcionada por el personal, ni a través de los canales digitales institucionales.

De manera complementaria, se observó que la mayoría de los museos concentraron sus esfuerzos en la ruta expositiva, relegando la comodidad del visitante a un segundo plano. Las zonas de descanso fueron escasas y carecieron de apoyos inclusivos; la oferta de espacios destinados a la alimentación resultó limitada; aunque los servicios higiénicos cumplieron con la normativa vigente, pudieron incorporar recursos adicionales; y en algunos casos no se contó con estacionamientos para el público.

En cuanto al público con baja visión, la oferta de apoyos se mostró inconsistente. Si bien se identificaron contrastes cromáticos en determinadas superficies, persistieron deficiencias en iluminación, ubicación de piezas, uso de macrotipo y accesibilidad de rótulos, limitando la inteligibilidad.

Además, la mayoría de los museos visitados careció de una guía general que reuniera de manera integral la información del museo, tanto en formato convencional como en un formato accesible. Aunque se identificaron guías parciales por áreas, niveles o recorridos específicos, estas no abarcaron la totalidad del museo ni se presentaron de forma articulada, lo que pudo fragmentar la experiencia del visitante.

En conjunto, los resultados muestran que, aunque los museos analizados cuentan con ciertas medidas de accesibilidad en infraestructura y museografía, principalmente vinculadas al cumplimiento de la Norma A-120, estas no aseguran por sí solas una experiencia autónoma y significativa para las personas con discapacidad visual. La falta de un plan estatal articulado que oriente integralmente la accesibilidad cultural hace que cada institución desarrolle sus propias propuestas de manera independiente. La limitada presencia de apoyos táctiles y la falta de coordinación de los recursos disponibles refuerzan esta situación, dejando la efectividad de la accesibilidad más en manos de cada museo que en un marco normativo consolidado, y situando finalmente la responsabilidad de una visita satisfactoria en gran medida en el propio usuario.

Barreras y facilitadores para la implementación de políticas de inclusión cultural

Las entrevistas realizadas al personal del museo evidencian que la implementación de políticas de accesibilidad se encontraba en una etapa incipiente y fragmentada. Los entrevistados coincidieron en señalar que el interés institucional por este público era relativamente reciente y que las propuestas existentes respondían a iniciativas aisladas de cada museo, sin formar parte de un plan nacional articulado.

Una de las principales barreras identificadas fue la escasa disponibilidad de personal capacitado para interactuar con personas con discapacidad visual. Los museos no contaban con servicios formales de guiado y delegaban esta atención al área educativa, donde solo un número reducido del personal poseía formación especializada, limitando el desarrollo de experiencias inclusivas sostenidas. Si bien se registraron iniciativas puntuales de capacitación impulsadas por consultores externos, estas fueron acciones acotadas a algunos espacios.

Otra barrera estructural identificada fue el enfoque limitado de las intervenciones de accesibilidad, que en muchos casos se centraban principalmente en personas con discapacidad auditiva y reproducían el guion expositivo general, sin incorporar contenidos diseñados desde una perspectiva inclusiva. Además, estas actividades suelen desarrollarse en fechas específicas o por periodos cortos, que no se enfocan en un acceso autónomo a la experiencia museística.

Se destacó el proyecto Qhapaq Ñan en Huaycán de Cieneguilla, una experiencia pionera a nivel nacional por incorporar un enfoque participativo, mediante la conformación de comités integrados por organizaciones de personas con discapacidad visual, quienes participaron validando las propuestas accesibles.

Asimismo, se observó que algunas instituciones todavía mantienen una visión tradicional del museo, centrada en la colección de objetos invaluables y dejando al visitante en un rol pasivo de espectador. No obstante, los entrevistados coincidieron en la necesidad de situar al visitante como eje del museo, lo que permitiría avanzar hacia un modelo cultural más inclusivo.

Cabe destacar que uno de los entrevistados señaló que, aunque existen políticas destinadas a garantizar el acceso de personas con discapacidad a los museos, estas se centran principalmente en la discapacidad motriz y no contemplan un enfoque de acceso universal, limitando la implementación de medidas inclusivas. En este contexto, es fundamental fomentar guías especializadas y claras, así como redes de articulación que permitan visibilizar, documentar y retroalimentar las experiencias de accesibilidad desarrolladas de manera independiente.

Las entrevistas evidencian que, aunque existe conciencia sobre la importancia de la inclusión cultural en los museos, la implementación sigue siendo fragmentada y dependiente de iniciativas aisladas de cada institución. La mayoría de las políticas y medidas se centran en la accesibilidad motriz, limitando la posibilidad de experiencias autónomas y sostenidas para personas con discapacidad visual. Asimismo, la escasa disponibilidad de personal capacitado, la ausencia de guías especializadas y la falta de articulación entre recursos dificultan el acceso integral. No obstante, los entrevistados destacaron casos puntuales que, pese a las limitaciones, marcan precedentes positivos y ofrecen aprendizajes que podrían orientar futuras prácticas inclusivas.

10. Conclusiones y recomendaciones

Los hallazgos de esta investigación muestran que existen políticas de inclusión cultural, entre ellas se identifican marcos nacionales e internacionales que reconocen el derecho de las personas con discapacidad a participar en la vida cultural, así como reglamentos que establecen criterios mínimos de infraestructura accesible, principalmente la Norma A-120. Estos lineamientos se han aplicado en los museos e incluso las instituciones cuentan con material que puede adaptarse sin requerir grandes inversiones.

No obstante, se identificaron barreras significativas. Los marcos estatales establecen una estrategia centrada principalmente en el ingreso y la adecuación arquitectónica, sin contemplar elementos esenciales para una experiencia cultural y museística plena, como la interacción, la movilidad, la información accesible y la disponibilidad de espacios de descanso dentro del museo. Además, el enfoque predominante en la discapacidad motriz deja de lado otras necesidades, incluyendo las vinculadas a la discapacidad visual. En consecuencia, la accesibilidad real depende más de la iniciativa, habilidades y recursos del propio usuario que de políticas o estrategias institucionales. Las visitas y entrevistas evidenciaron la existencia de opciones inclusivas; sin embargo, se trata de esfuerzos aislados que carecen de un marco nacional articulado y no disponen de espacios para su visibilización, ya sea en publicidad, documentación académica o retroalimentación entre sedes. A pesar de la presencia de estos apoyos, persisten necesidades importantes, como la capacitación del personal, la adaptación de propuestas digitales, la elaboración de guías especializadas y la incorporación de herramientas táctiles y recursos para personas con baja visión, así como ubicar los apoyos al alcance del espectador en el recorrido del museo.

Por otro lado, fue contundente la necesidad de incorporar la voz de las personas con discapacidad en el diseño de las propuestas accesibles y en la construcción del propio contenido del museo.

En conjunto, los resultados permiten afirmar que la accesibilidad cultural en los museos de Lima Metropolitana continúa siendo entendida principalmente como un asunto arquitectónico y no como una experiencia cultural integral. Mientras no se incorpore un enfoque de diseño universal articulado con la participación activa de las personas con discapacidad visual, la inclusión seguirá dependiendo de iniciativas aisladas y de la capacidad individual del visitante para adaptarse al museo.

En este contexto, se recomienda ampliar futuras investigaciones hacia un mayor número de museos, especialmente los ubicados en la periferia, e incorporar metodologías participativas con personas con discapacidad visual, a fin de profundizar el diagnóstico y aportar a estrategias de accesibilidad cultural más integrales.

11. Bibliografía

Bernal, A., & Rojas, L. (2023). *Inclusión cultural de las personas con discapacidad: un derecho y un factor determinante en su realización humana*. Revista Investigaciones Andina (Núm. 43 ed., Vol. 23). https://doi.org/10.33132/01248146.2184

Coelho, T. (2015). *El concepto de cultura en la política cultural*. Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC).

Congreso Constituyente Democrático. (1993). *Constitución Política del Perú 1993*.

Congreso de la República. (2012). *Ley N.° 29973, Ley General de las Personas con Discapacidad y su Reglamento*. El Peruano.

Congreso de la República. (2023). *Reporte temático N.° 15/2023-2024: Análisis al proyecto de presupuesto del sector público para el año fiscal 2024*. https://www.congreso.gob.pe/Docs/DGP/DIDP/files/rt_15_reporte_temático_nª_15_análisis_al_proyecto_de_presupuesto_del_sector_público.pdf

FEAPS Madrid. (2014). *Manifiesto por una cultura inclusiva*. https://plenainclusionmadrid.org/recursos/manifiesto-una-cultura-inclusiva/

Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. (2014). *Cuadernillo 2_Definición y clasificación de la discapacidad*. https://www.unicef.org/lac/media/7391/file

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2017). *Perfil Sociodemográfico de la Población con Discapacidad, 2017*. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1675/libro.pdf

Ministerio de Cultura. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSIÓN_FINAL_2.pdf?v=1595329988

Ministerio de Educación. (2013). *Guía para la atención de estudiantes con discapacidad visual*. https://hdl.handle.net/20.500.12799/5539

Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. (2021). *Política Nacional Multisectorial en Discapacidad para el Desarrollo al 2030*. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1932186/POLÍTICA%20NACIONAL%20MULTISECTORIAL%20EN%20DISCAPACIDAD%20PARA%20EL%20DESARROLLO%20AL%202030.pdf?v=1622920983

Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento. (2018). *Norma A-120: Accesibilidad universal en edificaciones*. El Peruano.

Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento. (2018). *Plan Nacional de Accesibilidad 2018–2030*. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/4999004/Plan%20Nacional%20de%20Accesibilidad.pdf?v=1692223659

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2020). *Ordenanza N.° 2273: Medidas de accesibilidad en edificaciones y espacios de uso público*.

Organización de las Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*.

Organización de las Naciones Unidas. (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*.

Organización de los Estados Americanos. (1999). *Convención interamericana para la eliminación de todas las formas de discriminación contra las personas con discapacidad*.

Organización Mundial de la Salud. (2011). *Informe mundial sobre la discapacidad 2011*. https://www.who.int/es/publications/i/item/9789241564182

Zúñiga, L. (2019). *Manual de accesibilidad para museos*. https://hdl.handle.net/20.500.14005/8605

Museo José Carlos Mariátegui: Un balance del trabajo realizado con adultos mayores y personas con discapacidad visual (2019-2025)

Manuel Pablo Marcos Percca
marcosperccamanuelpablomjcm@gmail.com

Ernesto Romero Cahuana
eromero@cultura.gob.pe

Claudia Aguirre Córdova
claudia.aguirrecordova4@gmail.com

1. Resumen:

La presente ponencia ofrece un balance del trabajo realizado entre 2019 y 2025 en el Museo José Carlos Mariátegui (MJCM) con dos públicos prioritarios: personas adultas mayores y personas con discapacidad visual. A partir de las experiencias desarrolladas durante este periodo, se muestra cómo la vinculación sostenida con estos grupos ha impulsado una transformación progresiva del enfoque institucional hacia un modelo museal más participativo, inclusivo y multisensorial. Asimismo, se plantea la necesidad de formalizar estas iniciativas mediante la conformación de un programa educativo específico para estos públicos, y también se propone que los aprendizajes generados pueden enriquecer el debate actual sobre accesibilidad y mediación cultural en espacios museales.

2. Palabras clave:

Adultos mayores, personas con discapacidad visual, MJCM, programa educativo

3. Introducción

El Museo José Carlos Mariátegui (MJCM) funciona en la casa donde vivió José Carlos Mariátegui, el Amauta, entre 1925 y 1930. Se ubica en el jirón Washington 19381946, Cercado de Lima. Este centro cuenta con seis espacios destinados al público, entre ellos: un auditorio, una sala de exposiciones temporales, salas de exposición permanente y un patio.

En los últimos años el museo ha venido desarrollando una serie de actividades dirigidas a adultos mayores y personas con discapacidad visual, además de escolares. Estas actividades –en consonancia con los principios de la museología crítica (Mello y Suárez, 2020), la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (Asamblea General de las Naciones Unidas, 2006) y los Principios de las Naciones Unidas en favor de las Personas de Edad (1991)– han significado un cambio de nuestro enfoque museológico, promoviendo una práctica más sensible a las desigualdades sociales, sensoriales y cognitivas.

Consideramos necesario fortalecer dichas experiencias mediante la instauración de un programa específico. Esto permitiría a los museos, y a nuestro museo, avanzar hacia un modelo realmente inclusivo y multisensorial.

Un aspecto relevante a considerar es que el Ministerio de Cultura del Perú no cuenta actualmente con lineamientos específicos que orienten el trabajo con adultos mayores o personas con discapacidad visual, ni tampoco cuenta con modelos para la elaboración de programas –como los educativos– en museos. Esta ausencia de directrices ha influido en que, desde su fundación hasta la actualidad, el Museo José Carlos Mariátegui no cuente con un programa formalmente establecido al trabajarse con públicos determinados.

El presente documento es un balance del trabajo realizado en el MJCM con personas adultas mayores y con personas con discapacidad visual. El trabajo con adultos mayores, en parte, se basa en los resultados que obtuvo la historiadora Diana Aguirre en su tesis para obtener el grado de magíster en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo: *Diseño de programa educativo para el Museo José Carlos Mariátegui* (2021). Esta investigación se hizo a partir de un trabajo de campo y presenta una propuesta concreta de programa educativo para el museo. Actualmente el diseño de programa educativo de Diana Aguirre sirve como referencia para el trabajo con el público adulto mayor.

El trabajo con personas con discapacidad visual ha sido desarrollado por Luz Tafur, quien cuenta con largos años de experiencia –primero como guía y luego como mediadora cultural. Ella perfiló este trabajo a partir de su formación profesional en música y danzas peruanas, y del recojo y análisis de experiencias de otras mediadoras culturales –en este caso de la Municipalidad Metropolitana de Lima– que habían recibido capacitación para trabajar con personas con discapacidad visual.

El presente balance está organizado en dos partes. En la primera se toca el trabajo realizado con personas adultas mayores y, en la segunda, las actividades desarrolladas con personas con discapacidad visual. Al final, se presentan algunas conclusiones y sugerencias que buscan aportar al debate sobre inclusión y accesibilidad en espacios museales y la necesidad de instituir un programa educativo para adultos mayores y personas con discapacidad visual.

El presente trabajo se sustenta en registros fotográficos de las actividades realizadas con personas adultas mayores y personas con discapacidad visual, así como en testimonios de diversos actores vinculados al museo, entre ellos mediadores o guías, exdirectores, exadministradores y autoridades actuales. Para contextualizar teóricamente las acciones desarrolladas a lo largo del periodo analizado nos apoyamos en la consulta de bibliografía especializada en museología crítica, accesibilidad cultural y educación en museos.

Creemos que el presente informe permitirá identificar tanto los avances alcanzados como los desafíos aún pendientes en la construcción de un programa educativo y en la consolidación de un modelo museal orientado a la participación activa, la inclusión social y la accesibilidad plena.

4. Contexto

El Museo José Carlos Mariátegui se erige sobre el inmueble que el ilustre pensador peruano habitó entre los años 1925 y 1930. Está ubicado en el jirón Washington 1946, muy cerca de la avenida 28 de Julio del Cercado de Lima. Fue declarado Monumento Histórico Nacional mediante Resolución Suprema N° 084, emitida el 26 de enero de 1972. La importancia del inmueble radica en que allí Mariátegui escribió sus más destacadas obras, como *La escena contemporánea* (1925) y *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

En 1980, mediante Decreto Supremo N° 045-80-PCM, se declaró de "necesidad y utilidad pública la expropiación del inmueble, la cual se concretó gracias a la permuta realizada con los herederos de doña Esther Antayo Navarro, viuda de Bauer, propietario de la casa. En 1985, el inmueble fue afectado en uso a favor del Ministerio de Educación, con el fin de destinarlo al Museo José Carlos Mariátegui. Nueve años después, el 14 de junio de 1994, con ocasión del Centenario del natalicio del Amauta, el museo fue inaugurado.

La restauración de la casa fue realizada a través del Ministerio de la Presidencia y la Empresa Nacional de Edificaciones. La remodelación fue gestionada por la arquitecta Isis Bracamonte, de ENACE, y el diseño estuvo a cargo del arquitecto peruano Luis Graña.

A lo largo de los años, el Museo José Carlos Mariátegui, actualmente adscrito al Ministerio de Cultura, ha tenido ocho directores:

1. José Carlos Mariátegui Ezeta (1995-2005)
2. Javier Mariátegui Chiappe (2005-2006)
3. Armando Williams (2006-2007)
4. Ósmar Gonzales Alvarado (2007-2011)
5. Ricardo Portocarrero Grados (2011-2015)
6. Roxana Chirinos Lazo (2015-2019)
7. Alfredo Álvarez Chambi (2019)
8. Ernesto Romero (2019 – presente)

Desde su fundación, el museo ha sido un espacio dedicado a promover y difundir la obra y el pensamiento del Amauta, vinculándose con la comunidad a través de talleres, conferencias, exposiciones y otras actividades relevantes y atractivas. Las primeras cinco gestiones se caracterizaron por el énfasis en actividades de marcada orientación académica. Por ejemplo, en la década de los noventa, las charlas y los talleres eran dictados por eminencias de la sociología, historia, literatura o antropología y estaban orientados a un público entendido o conocedor. No había una exposición permanente. Los textos curatoriales de las muestras, que podían ocupar una u otra sala y que muchas veces se apoyaban en paneles, estaban dirigidos a un público medianamente conocedor.

Conforme avanzó el nuevo siglo surgió la necesidad de introducir cambios. Durante la gestión de la señora Roxana Chirinos se implementó una exposición permanente, con un perfil narrativo "dinámico" y "participativo". Pero nacieron nuevos retos relacionados con los públicos cuando, a fines de 2012, se promulgó la Ley N° 29973 (Ley General de la Persona con Discapacidad) que estableció el marco legal de protección y accesibilidad para personas con diferentes discapacidades. En nuestro centro se buscó estar a la altura de las circunstancias, sin embargo, debido a la falta de recursos y a la pandemia, estos esfuerzos resultaron limitados. Recién desde el 2024 el museo dispuso una sala con dispositivos para discapacidades visuales, auditivas y de comprensión.

Otro cambio significativo implementado en el MJCM ha estado vinculado a la atención al público adulto mayor. A pesar de la existencia de un marco legal desde 2016 —establecido por la Ley N° 30490, Ley de la Persona Adulta Mayor—, este sector continúa siendo tradicionalmente relegado de los espacios culturales. Desde fines de 2019, el museo pudo desarrollar un conjunto de actividades orientadas específicamente a este grupo etario. Asimismo, desde octubre de 2023 se realizan algunas actividades destinadas a personas con discapacidad visual.

5. Trabajo realizado con adultos mayores y personas Con discapacidad visual (2019-2025)

I. Con adultos mayores

En el Museo José Carlos Mariátegui, la experiencia con adultos mayores se inició en octubre de 2019, cuando la historiadora Diana Aguirre, en el marco de su investigación para optar por el grado de magíster en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo, diseñó y aplicó un modelo piloto de visita dirigido a este público. (Figura 1). Esta experiencia contempló dos momentos: un recorrido mediado por cuatro salas del museo y un taller participativo titulado *Historias de papel*. La implementación de esta propuesta permitió validar preliminarmente la pertinencia de estrategias educativas específicas para adultos mayores, insumo que posteriormente fue profundizado y sistematizado en el diseño del programa educativo desarrollado en la tesis.



Figura 1. Taller "Historias de papel" se realizó posterior al recorrido mediado con adultos mayores de la Obra Social "Casa San Martín de Porres".

Recorrido mediado

La primera actividad tuvo como objetivo enriquecer el recorrido por la exposición permanente del Museo José Carlos Mariátegui desde el enfoque de la Interpretación del Patrimonio. El 16 de octubre de 2019 los adultos mayores de la Casa Hogar San Martín de Porres recorrieron cuatro salas del museo en las cuales se presentaba la exposición permanente de aquellos años. En las dos primeras salas se usó material visual (pinturas de Sandro Botticelli –que gustaban mucho a Mariátegui– y fotos del antiguo Palais Concert, que frecuentaba el Amauta a mediados de la década de 1910) que permitía a los visitantes relacionar estas imágenes con pasajes de la vida de Mariátegui.

En la tercera sala, el ambiente fue aromatizado con incienso para invitar al visitante a evocar la procesión del Señor de los Milagros, así como comentar la crónica *La procesión tradicional*, publicada el 4 de septiembre de 1916, en la que Mariátegui relata diversos episodios de esta manifestación religiosa y reflexiona sobre la fe de los limeños. Gracias a este texto, José Carlos Mariátegui obtuvo un premio otorgado por la Municipalidad de Lima. En la cuarta sala se invitó a los adultos mayores a acercarse a una línea de tiempo exhibida en el espacio. Posteriormente, se puso música de fondo, que comenzó a volumen bajo y se incrementó gradualmente. El tema elegido fue la *Marcha fúnebre de Chopin*, recurso que permitió introducir el escándalo que causó en Lima la danza realizada por la bailarina rusa Norka Rouskaya en el cementerio Presbítero Maestro, a inicios de noviembre de 1917, episodio que culminó con la detención de Mariátegui y fuertes críticas por parte de la sociedad de la época.

Taller "Historias de papel"

Esta segunda actividad se desarrolló al finalizar el recorrido mediado. Su objetivo fue rescatar las experiencias de los visitantes, así como conocer su interés por la vida y obra de Mariátegui, a partir de un breve texto elaborado por ellos mismos y vinculado a su historia personal.

El taller comenzó preguntándoles a los visitantes acerca de su experiencia en el recorrido y los objetos expuestos, incluidos los del propio Mariátegui. Luego, se buscó que ellos reflexionaran sobre objetos mostrados, que dijeran por qué fueron importantes y se interrogaran si estas piezas se asociaban con sus propias historias y vivencias.

Finalmente, se invitó a los participantes a plasmar estas reflexiones en un formato de revista previamente elaborado, en tamaño A4, utilizando pluma y tinta china, con el propósito de evocar la época en la que vivió José Carlos Mariátegui.

Es importante destacar que a los pocos días este plan de exposición educativa fue llevado a la Casa Hogar La Piedad del distrito de Breña. En esa ocasión se proyectó primero un recorrido virtual por el Museo José Carlos Mariátegui. Luego se realizó el taller "Historias de pluma y tinta". Para concretar esta segunda jornada debió llevarse material del museo hacia esta institución. Por ejemplo, se transportó un proyector, un ecran, equipo de sonido, fotos y libros de Mariátegui; además del material para el desarrollo del taller. Casi todo el personal del museo debió dirigirse a la Casa Hogar La Piedad de Breña para brindar apoyo a los mediadores. Concretar este plan implicó gastos operativos que, muchas veces fueron cubiertos por el propio personal.

Superada la crisis de la COVID-19, el 2 de junio de 2022 el personal del museo replicó aquella ya mencionada primera experiencia educativa (del 16 de octubre de 2019). Un elemento clave en el progreso de un programa educativo dirigido, por ejemplo, a los adultos mayores que visitan el Museo José Carlos Mariátegui, son las modificaciones que se puedan ir introduciendo a sus documentos de base.

Esto ha ocurrido desde agosto del 2022, cuando la mediadora cultural del museo, Luz Tafur, incorporó en los planes de trabajo con adultos mayores talleres de estimulación y actividad física, orientados a mejorar su salud física y emocional. Varios de estos talleres se llevaron a cabo al aire libre (en el Campo de Marte). Dichos talleres no referían a la vida y obra de Mariátegui. Esta nueva propuesta se mantuvo hasta febrero del 2024. En entrevista realizada a Luz Tafur, gestora de esta iniciativa y antigua encargada del programa educativo del MJCM, sostuvo que «[…] este nuevo enfoque cubría una necesidad de los adultos mayores: socializar, conversar, incluso bailar y celebrar entre ellos. Los asistentes generalmente eran vecinos del museo a los cuales se contactó uno a uno». (Figura 2)



Figura 2. Talleres de estimulación y actividad física para adultos mayores, a cargo de Luz Tafur.

Es importante destacar lo siguiente: la propuesta del Programa Educativo para Adultos Mayores de 2019 –que actualmente sirve de base para el trabajo con este tipo de público– se hizo sobre la base de una museografía que se mantuvo hasta diciembre de 2023.

Cuando en junio de 2025 se retoma el trabajo con adultos mayores, basado en el Programa Educativo para Adultos Mayores de 2019 elaborado por la magíster Diana Aguirre, este no pudo ser replicado en su totalidad. Debió adaptarse a la nueva museografía: inaugurada a fines de diciembre de 2023, y que destaca por incluir dispositivos digitales, pantallas LED y otros elementos, como QR, además de textos curatoriales bastante dinámicos y abarcadores de diversos temas que atañen a la vida y obra intelectual y política de José Carlos Mariátegui.

Desde junio de 2025, el museo coordinó visitas de adultos mayores del Taller de Literatura del Centro del Adulto Mayor Pablo Bermúdez de EsSalud, del Centro del Adulto Mayor Lima Cercado y de la Casa del Adulto Mayor de Surquillo. La museografía contemporánea ha evidenciado una paradoja: cuanto más modernos son los recursos expositivos –pantallas interactivas o dispositivos digitales–, mayores son las barreras que encuentran los adultos mayores para aprovechar plenamente sus beneficios educativos y culturales.

Para responder a este reto, consideramos necesario que los recorridos mediados dirigidos a adultos mayores refuercen estrategias propias de los programas educativos para esta población, tales como una mayor accesibilidad cognitiva y sensorial, el uso de un lenguaje claro y evocativo, una mediación humana cercana, ritmos de visita más pausados y la incorporación de recursos analógicos y multisensoriales. Estas acciones permitirán que la modernidad museográfica se convierta en una experiencia verdaderamente inclusiva, coherente con los principios del envejecimiento activo y la participación cultural plena.

En este marco, se diseñó un recorrido mediado multisensorial adaptado a la nueva museografía. Por ejemplo, en una de las salas dedicadas a la obra de José Carlos Mariátegui, el espacio fue ambientado con olor a café y con el sonido de una máquina de escribir. Asimismo, se elaboró el taller La pluma rebelde, inspirado en Historias de papel. Eta vez, los adultos mayores asumieron el rol de periodistas, oficio que ejerció Mariátegui.



Figura 3. Taller "La Pluma Rebelde" que se realizó con los adultos mayores de Casa del Adulto Mayor de Surquillo.

Se les invitó a escribir un texto breve –artículo, titular o carta– orientado a denunciar una injusticia, un problema social o un tema que consideraran relevante en la actualidad. Los textos se redactaron con tinta china, con el propósito de recrear las condiciones de escritura propias de la época en la que vivió José Carlos Mariátegui. (Figura 3)

Lecciones aprendidas

- Los adultos mayores valoran una mediación cercana y un ritmo pausado, que les permita apropiarse de los contenidos.
- La incorporación de recursos sensoriales (música, olores, objetos) enriquece la experiencia y favorece la memoria afectiva.
- La articulación entre investigación académica y práctica museal fortalece la pertinencia y el impacto de las actividades.
- La participación de este público refuerza el rol del museo como un espacio comunitario e intergeneracional.

Prospecciones

Fortalecer actividades permanentes como el Club de Conversación.
Establecer alianzas con programas municipales y organizaciones como Conexión Adulto Mayor.
Diversificar las modalidades de participación, incluyendo actividades presenciales y virtuales (lecturas, talleres online).

II. CON PERSONAS CON DISCAPACIDAD VISUAL

Un segundo hito en el camino hacia ser un museo inclusivo es la iniciativa de realizar recorridos para personas con discapacidad visual. Esta iniciativa tiene su origen en el objetivo del museo y su personal de trabajar con instituciones de la localidad, siendo una de ellas la Unión de Ciegos del Perú, ubicada en la Plaza Bolognesi 447, Cercado de Lima. El contacto se vio favorecido por una situación coyuntural: los miembros de esta organización estaban en plenas actividades culturales y accedieron con mucho interés a visitar el museo. Luego de tres reuniones de coordinación, y en el marco del Día de la Persona con Discapacidad, el 19 de octubre de 2023, el museo recibió a un grupo de esta organización.

Si bien Luz Tafur, quien decidió idear y efectuar este recorrido mediado, no era profesional en la materia; buscó compensar esta carencia contactando con mediadores que habían recibido capacitación elemental en la Municipalidad Metropolitana de Lima. También se instruyó consultando información profesional.

Antes de recibir la visita, el museo debió preparar sus ambientes. En las salas, por ejemplo, se colocó un busto de Mariátegui con el fin de que las personas con discapacidad visual exploraran y reconocieran a través del tacto al dueño de la casa y personaje del que se hablaría durante todo el recorrido. (Figura 4) Además, se colocaron mesas con objetos que servirían de punto de partida para tocar más de un tema referido a la vida, obra y época del Amauta. (Figura 5) A lo aquí mencionado, debemos agregar que debieron comprarse objetos que contribuyeran a que el visitante no vidente desarrollara una idea clara de lo narrado mediante el contacto con objetos.



Figura 4. Uno de los integrantes de la Unión de Ciegos tocando el busto de Mariátegui.

Para poder llevar a cabo la mediación de manera óptima, durante el tiempo que duró el recorrido (aproximadamente 3 horas), el museo cerró sus puertas. Todo el personal del museo apoyó a la mediadora a trasladar de un punto a otro a cada uno de los visitantes. El lenguaje empleado debió cuidar cada detalle y tomar en cuenta que estos visitantes no tenían noción de las distancias, los colores, la escritura, entre otros.

Hasta el día de hoy se han podido efectuar dos mediaciones para personas con discapacidad visual: la primera citadas líneas arriba, la segunda a finales del 2024, con un grupo de la misma organización, incluso uno de los visitantes del primer grupo se unió a esta segunda experiencia y comentó que fue "distinta". En palabras de Tafur: «[…] estos recorridos fueron extenuantes. Requieren de alto presupuesto, la capacitación de todo el personal y un trabajo multidisciplinario».



Figura 5. Uso de material sensorial para facilitar el recorrido.

Desarrollo de la visita:

El recorrido se inició en el vestíbulo del museo o sala "El Perú de Mariátegui", donde se invitó a los visitantes a tocar el busto de José Carlos Mariátegui con el propósito de que pudieran acercarse al personaje sobre el cual se desarrollaría la visita. Asimismo, se utilizó un rompecabezas del Perú y se les pidió identificar y levantar la pieza correspondiente a Moquegua, con el fin de ubicar el lugar de nacimiento del Amauta. En este espacio también se dispuso una máquina de escribir, permitiendo que los participantes la exploraran a través del tacto. Esta actividad despertó gran interés, especialmente al conocer que, en el pasado, existía un "aparato de fierro" con el cual Mariátegui realizaba su labor de escritura.

Posteriormente, los visitantes fueron conducidos, de manera individual, al Rincón Rojo o salón principal del museo. En este espacio se explicó con quiénes se reunió Mariátegui, cuáles fueron sus principales obras intelectuales y los temas que abordaban. Luego, los participantes tomaron asiento y se realizó una breve reflexión colectiva. En el centro del salón se colocaron dos mesas con distintos elementos sensoriales, como pasto natural y una miniatura de caballo con simulación

de pelaje y otras texturas. Al tocar el pasto, se explicó que los amigos de Mariátegui solían llevarlo a pasear en silla de ruedas a un gran parque cercano a su vivienda. Finalmente, al explorar las figuras de caballos, se abordó el tema de la hípica y la etapa en la que José Carlos Mariátegui trabajó en la revista *The Turf*.

Estos objetos fueron utilizados como recursos pedagógicos para abordar distintas etapas de la vida de Mariátegui. Asimismo, se reprodujo un audio que contenía el sonido de un trasatlántico, a partir del cual se formularon preguntas a los visitantes y se dialogó sobre el viaje de Mariátegui a Europa y la influencia que esta experiencia tuvo en la formación de su pensamiento. En la sala Política, se dispuso una mesa con diversos objetos –camélidos, zampoñas, ocarinas y cascabeles– que permitieron introducir el tema del indigenismo y los principales asuntos tratados en la revista Amauta, fundada por Mariátegui.

Finalmente, en la sala "Vida familiar y Minerva", se explicó el funcionamiento de la empresa editorial creada por Mariátegui, permitiendo que los visitantes tocaran la imprenta y los sellos utilizados en este proceso. En la sala de "Exposiciones temporales", se promovió que los visitantes con discapacidad visual reconocieran el espacio mediante el contacto directo con diversos elementos, como mesas y sillas de madera, platos, vasos y cubiertos, explicándoles que este ambiente había sido originalmente el comedor de la casa de Mariátegui.

Lecciones aprendidas

- La mediación debe ajustarse al tipo de discapacidad visual de los visitantes, pues las necesidades de una persona con ceguera total difieren de las de quienes tienen baja visión.
- La retroalimentación directa de la comunidad invidente es fundamental para mejorar los recorridos, dado que sus opiniones permiten afinar los recursos de accesibilidad y los tiempos de mediación.
- Los recursos multisensoriales implementados (audios, texturas y objetos manipulables) resultaron efectivos; sin embargo, se constató la necesidad de ampliar la oferta de apoyos accesibles, como paneles en braille y materiales táctiles con mayores detalles.
- Estas experiencias evidenciaron que trabajar con personas con discapacidad visual demanda equipos previamente capacitados, capaces de ofrecer una atención respetuosa, informada y técnicamente adecuada.
- También se identificó la importancia de evaluar si el espacio físico está realmente acondicionado para recibir a este público, integrando zonas seguras, rutas libres de obstáculos y objetos que puedan manipularse sin riesgo y que puedan colocarse y retirarse durante la mediación.
- La organización de un recorrido accesible requiere mayor personal de apoyo y una logística más compleja que una visita convencional; es un proceso más arduo, pero indispensable para garantizar una experiencia inclusiva y segura.

Prospecciones

- Consolidar un programa inclusivo permanente que cuente con recursos táctiles, objetos manipulables, audios descriptivos y apoyos adaptados a los distintos tipos de discapacidad visual.
- Implementar paneles en braille y señalética accesible en todas las salas, complementando los recursos multisensoriales ya existentes.
- Garantizar la capacitación continua del personal en accesibilidad, acompañamiento adecuado y técnicas de guía segura, con el fin de ofrecer una atención respetuosa, informada y eficiente.

- Evaluar y mejorar la adecuación del espacio físico, incorporando rutas accesibles, mobiliario seguro y zonas que permitan manipular objetos sin riesgo.
- Destinar presupuesto específico para la producción, mantenimiento y actualización de materiales táctiles y recursos multisensoriales.
- Considerar que los recorridos accesibles requieren mayor número de mediadores; por ello, planificar actividades con equipos ampliados para asegurar un acompañamiento adecuado.
- Establecer alianzas sostenidas con instituciones como la Unión Nacional de Ciegos del Perú y colectivos especializados, que permitan recibir retroalimentación experta, validar los materiales y fortalecer la sostenibilidad del programa.

6. Conclusiones y propuestas

Las experiencias desarrolladas con adultos mayores y personas con discapacidad visual confirman que el Museo José Carlos Mariátegui avanza hacia un modelo educativo participativo, inclusivo y multisensorial.

En el caso de los adultos mayores, las actividades realizadas han demostrado que este público encuentra en el museo un espacio para dialogar con la memoria, fortalecer saberes propios y compartir experiencias que se convierten en memoria colectiva. En el caso de las personas con discapacidad visual, las actividades inclusivas han evidenciado tanto el potencial de la mediación multisensorial como las carencias que aún debemos superar en materia de accesibilidad.

Hoy, el gran reto, es institucionalizar estas experiencias y transformarlas en programas sostenibles, con el respaldo de recursos permanentes y alianzas estratégicas. Solo así podremos garantizar que estos avances no sean episodios aislados, sino parte de una política educativa museística inclusiva y de largo plazo.

De esta manera, el Museo José Carlos Mariátegui no solo cumple su función de preservar la memoria del Amauta, sino que la comparte de manera viva, accesible e inclusiva con todas las personas, sin importar su edad ni condición.

7. Bibliografía

Aguirre Córdova, D C. (2021). *Diseño de programa educativo para el Museo José Carlos Mariátegui.* [Tesis de maestría, Universidad de San Martín de Porres]. Repositorio Académico USMP. https://hdl.handle.net/20.500.12727/8943

Asamblea Nacional de las Naciones Unidas (2006). *Convención Sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad.* https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf

Mello Vasconcellos, C. y Suárez Mira, D F. (enero-junio de 2020). Museo de la Maré: la nueva museología social en perspectiva crítica. En *Intervención*, vol. 11, nro. 21. https://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v11n21/2007-249X-inter-11-21-185.pdf

Organización de las Naciones Unidas (1991). *Los Principios de las Naciones Unidas en favor de las personas de edad.* https://www.un.org/development/desa/ageing/resources/international-year-of-older-persons-1999/principles/los-principios-de-las-naciones-unidas-en-favor-de-las-personas-de-edad.html

Del Objeto al Sujeto: La comunidad como protagonista en las exposiciones temporales del Museo Arqueológico Nacional Brüning

Marcia Anabel Veliz Ramírez
mveliz@naylamp.gob.pe / mavera231297@gmail.com

1. Resumen

En las últimas décadas, los museos han evolucionado de modelos centrados en la conservación de objetos hacia enfoques que reconocen a las comunidades como coproductoras de conocimiento. Este artículo analiza la experiencia del Museo Arqueológico Nacional Brüning (Lambayeque), institución que ha incorporado prácticas de co-creación en sus exposiciones temporales, fortaleciendo la relación entre patrimonio cultural y memoria social.

A partir del marco conceptual de la nueva museología y de la museología participativa, se describen experiencias recientes que integran investigación académica, saberes locales y participación comunitaria. Se presentan tres casos representativos: la exposición *Legado africano en Lambayeque, China Chola de Mochumí* y la exposición *Sonidos que retornan. Las grabaciones de Enrique Brüning (1910–1925)*. Los resultados evidencian la consolidación de alianzas institucionales, el fortalecimiento de la identidad cultural local y el estímulo de una participación pública más activa e inclusiva. Finalmente, se reflexiona sobre la relevancia de los procesos colaborativos en la gestión cultural museal y su aporte a la democratización del patrimonio.

2. Palabras clave:

Museología participativa, co-creación, patrimonio cultural, comunidad, exposición temporal.

3. Agradecimientos

El desarrollo de este proyecto museográfico fue posible gracias al apoyo institucional del Arql. Carlos Eduardo Wester La Torre y del Arql. Hernán Hurtado Castro, así como al compromiso técnico de la Arql. María del Carmen Espinoza, el Lic. Alberto Atoche Roque, el Cons. Marco Seclén Fernández y la Arql. Lucila de Rosa María Albañil Zambrano.

Agradecemos también la colaboración del Museo Afroperuano de Zaña y de los portadores de memoria; del investigador Eder Castro Morales, Municipalidad distrital de Mochumí, los artistas locales y el colectivo Mochumí Festando Patria; GIAV-PUCP, Gisela Cánepa, Walter Maradiegue y las agrupaciones Tierra Adentro, Peña Lambayecana y Guillermo Quesñay. Extendemos nuestra sincera consideración a todas y todos los participantes; su colaboración y compromiso hicieron posible un proceso profundamente colaborativo y enriquecedor.

4. Antecedentes

La participación ciudadana se ha consolidado en las últimas décadas como un derecho fundamental y un mecanismo central de democratización cultural y de gestión pública (Asensio, 2010, 2014). Su incorporación en distintos ámbitos, como salud, gobernanza territorial o mecanismos de consulta, responde tanto al fortalecimiento de modelos democráticos como al reconocimiento del derecho de las comunidades a intervenir en asuntos que afectan su realidad social y cultural. En el campo del patrimonio cultural, esta participación estuvo por largo tiempo condicionada por marcos institucionales y por la autoridad técnica de especialistas encargados de definir criterios de conservación, interpretación y legitimación de los relatos patrimoniales (Asensio, 2014; Marcone & Ruiz, 2014). Sin embargo, cambios metodológicos, políticos y conceptuales han permitido que los colectivos locales asuman un rol creciente en la protección, valoración y resignificación social de su patrimonio.

Un hito fundamental de esta transformación fue la discusión internacional sobre el rol social del museo iniciada en la década de 1970, que impulsó la transición desde modelos centrados exclusivamente en la preservación de objetos hacia propuestas orientadas a la memoria social, la identidad y el trabajo con comunidades. Este debate dio origen a la llamada nueva museología, la cual redefinió al museo como un espacio accesible, dinámico y socialmente pertinente (De Carli, 2004; Decarolis, 2006; Hernández, 2003).

En este marco, la participación comenzó a reconocerse como un componente estructural del diseño expositivo y de los procesos de toma de decisiones museográficas (UNESCO, 1972; Sabaté & Gort, 2012). La literatura reciente distingue niveles diversos de involucramiento institucional-comunitario, colaboración, contribución, facilitación o co-creación, que reflejan distintas formas de distribución de responsabilidades (Bonney et al., 2009; Simon, 2010). En particular, los enfoques co-creativos promueven relaciones más horizontales, en las que comunidad e institución construyen conjuntamente sentidos, objetivos y acciones desde la fase inicial del proyecto.

Desde esta perspectiva, los museos adquieren el potencial de convertirse en plataformas de encuentro entre Estado, especialistas y comunidades, articulando metodologías basadas en corresponsabilidad, reciprocidad e interculturalidad. De este modo, la participación no solo amplía las posibilidades interpretativas del museo, sino que también fortalece su función social y su contribución a la construcción colectiva de memoria y significado.

5. Marco teórico

La museología contemporánea ha evolucionado hacia un enfoque que reconoce a los públicos como participantes activos en la creación de significados, superando la visión tradicional del museo como un espacio centrado únicamente en la colección. Este viraje conceptual se consolidó cuando Hooper-Greenhill (2000) destacó que los museos funcionan como entornos de aprendizaje y comunicación en los que las personas visitantes no solo reciben información, sino que elaboran interpretaciones propias mediante la interacción con los contenidos y con otros actores culturales. Desde esta perspectiva, el valor del museo ya no radica únicamente en la preservación material, sino en su capacidad para activar procesos cognitivos, afectivos y sociales que articulen nuevas formas de comprender el patrimonio.

En la misma dirección, Corsane (2005) propuso la necesidad de abandonar los modelos objeto-céntricos que habían dominado la práctica museal durante gran parte del siglo XX, argumentando que las instituciones deben incorporar diversos puntos de vista en la construcción de narrativas. Su planteamiento subraya la importancia de integrar saberes locales, experiencias cotidianas y memorias comunitarias para conformar discursos patrimoniales más inclusivos. Este énfasis en la pluralidad interpretativa fue reforzado por Watson (2007), quien señaló que la colaboración con grupos comunitarios en los procesos curatoriales amplía la representación cultural al incorporar voces históricamente marginadas por los relatos institucionales.

Estos planteamientos se articulan con las bases de la nueva museología, movimiento que desde la década de 1970 impulsó la apertura del museo hacia su entorno social e incentivó modelos de gestión centrados en la identidad, la memoria colectiva y la participación de actores locales (Hernández, 2003; De Carli, 2004). Desde este marco, la institución museal se concibe como una organización en diálogo con las dinámicas sociales y territoriales, orientada a generar procesos de corresponsabilidad en la producción de conocimiento.

Bajo este conjunto de enfoques, el museo se entiende como una plataforma donde convergen múltiples experiencias y formas de conocimiento, configurando un escenario de interacción horizontal. La literatura coincide en señalar que estos modelos fortalecen la identidad cultural, promueven el reconocimiento de saberes locales y consolidan procesos colaborativos que dotan de sentido al patrimonio en contextos contemporáneos.

En consecuencia, este estudio parte de la premisa de que los museos contemporáneos desplazan el foco desde los objetos hacia los sujetos, reconociendo a las comunidades como protagonistas y co-creadoras de significados. Este enfoque no solo implica cuestionar y superar las prácticas expositivas centradas exclusivamente en las piezas, sino también abrir paso a nuevas y vigentes formas de conservación y transmisión del patrimonio, sustentadas en la memoria colectiva, la participación activa y la construcción compartida de interpretaciones.

6. Descripción

El Museo Arqueológico Nacional Brüning, fundado en 1921 por decreto N° 16550 del Ministerio de Instrucción Pública en la región Lambayeque y que constituye una institución centrada en la conservación, investigación y difusión del patrimonio arqueológico del norte del Perú, cuenta con un acervo superior a los 16 000 bienes culturales muebles, entre piezas arqueológicas, etnográficas y artísticas.

El desarrollo del proyecto museográfico a exponerse se sustentó en un enfoque metodológico participativo y colaborativo, orientado a estrechar vínculos con portadores de saberes culturales y actores sociales del territorio.

El proceso metodológico se estructuró en fases articuladas que combinaron técnicas documentales, etnográficas y museográficas. En una primera etapa se estableció contacto con actores clave, tales como investigadores regionales, colectivos culturales y portadores de memoria, mediante entrevistas, reuniones de coordinación y revisión de fuentes documentales e históricas. Esta información permitió definir las líneas temáticas y los contenidos base de cada exposición, así como elaborar los guiones museográficos que estructuraron la narrativa, la selección de piezas y el recorrido expositivo.

Posteriormente, durante la fase de diseño y ejecución museográfica, se definieron criterios curatoriales que integraron bienes culturales del acervo institucional con materiales facilitados por las comunidades e instituciones aliadas, así como recursos multimedia, archivos sonoros y testimonios orales. Esta articulación de patrimonio tangible e intangible buscó ampliar las posibilidades interpretativas del visitante y favorecer la apropiación social del patrimonio.

La fase de producción y montaje incluyó talleres participativos, conservación preventiva, elaboración de paneles, diseño de dispositivos interactivos y difusión pública, realizadas con la finalidad de que la comunidad no solo aportara contenido, sino que también participara en la construcción del discurso expositivo y en la interpretación de los objetos en un ejercicio dialógico y horizontal. Finalmente, la programación se acompañó de actividades de mediación cultural, presentaciones artísticas, demostraciones técnicas, acciones performativas, talleres comunitarios y espacios de experimentación sensorial, las cuales reforzaron la participación activa de la comunidad en el museo.



Figura 1. Proceso de montaje museográfico. Fuente: Archivo fotográfico del museo.

7. Resultados

Legado africano en Lambayeque

La exposición dedicada al legado africano en Lambayeque se configuró mediante un proceso analítico que combinó revisión documental, recopilación de memoria oral y diálogo con actores culturales del territorio. La colaboración con el Museo Afroperuano de Zaña aportó materiales y perspectivas que permitieron contrastar distintas narrativas sobre la presencia africana y afrodescendiente en la región, así como delimitar los alcances y tensiones de las interpretaciones históricas disponibles.

El análisis de fuentes históricas y testimonios contemporáneos permitió definir los ejes temáticos centrales: la llegada forzada de poblaciones africanas al territorio peruano, su incorporación a actividades económicas de la zona, la transmisión de conocimientos agrícolas y domésticos, el papel de la música y los procesos más recientes de reorganización identitaria en Zaña. Estos ejes se presentaron considerando la memoria, la documentación incompleta y las reinterpretaciones contemporáneas de la historia, evitando planteamientos lineales sobre la continuidad cultural.

La selección de piezas y recursos museográficos se apoyó de materiales como instrumentos musicales, fotografías históricas, registros sonoros y objetos etnográficos, mostrándose no solo como testimonios de continuidad cultural, sino como evidencias que invitan a interrogar las formas históricas de representación de la población afrodescendiente.

El diseño museográfico buscó articular materiales de archivo con experiencias sensoriales y espaciales, explorando el potencial de los objetos y registros para generar diálogos entre distintas formas de aproximación al patrimonio. La inclusión de agrupaciones artísticas y portadores de memoria aportó información práctica que fue presentada al visitante.

La zona interactiva y las presentaciones musicales se integraron al guion como mecanismos para observar cómo los públicos interpretan y relacionan corporalmente los materiales expuestos. Esta dimensión performativa evidenció el interés por la sonoridad afrodescendiente como la diversidad de formas en que los visitantes establecen conexiones afectivas y cognitivas con los objetos y las prácticas culturales presentadas.



Fig 2. Presentación de percusión con interacción de público visitante. Fuente: Archivo fotográfico del museo.

China Chola de Mochumí

La exposición se construyó a partir de la articulación entre conocimientos locales y aproximaciones de la etnohistoria y la etnografía. En este proceso, el investigador mochumano Eder Castro Morales desempeñó un rol central al reunir y analizar información histórica, social y simbólica sobre la figura de la China Chola. Su trabajo, basado en documentación regional, memoria comunitaria y observación del territorio, proporcionó las bases conceptuales y el conjunto de interpretaciones que sustentaron la elaboración del guion museográfico, permitiendo situar la China Chola no solo como un ícono urbano, sino como un elemento que condensa relaciones entre memoria, trabajo y representaciones de género en Mochumí.

Los paneles iniciales se centraron en describir las dinámicas económicas del valle de La Leche durante el siglo XIX, agricultura, ganadería y comercio, sin presentar estas actividades como causas determinantes, sino como escenarios que condicionaron la construcción simbólica posterior de la figura. El trabajo etnográfico permitió recuperar narrativas intergeneracionales que asocian la China Chola con mujeres dedicadas al trabajo agrícola y comercial, aunque estas mostraron variaciones según el grupo etario y el tipo de relación que cada interlocutor mantiene con la memoria local. Paralelamente, el análisis etnohistórico examinó los cambios estéticos y discursivos que la escultura ha experimentado desde mediados del siglo XX, evidenciando cómo las representaciones de género y trabajo femenino han sido moldeadas por decisiones municipales, reinterpretaciones festivas y prácticas culturales contemporáneas.

El montaje integró objetos, imágenes, documentos y producciones locales que permitieron mostrar la amplitud de las interpretaciones existentes en torno a la China Chola, además la exposición incluyó piezas elaboradas por artistas mochumanos, como acuarelas y esculturas con materiales ecológicos, no para reforzar un discurso unificado, sino para evidenciar cómo distintos agentes del distrito reconfiguran este símbolo desde perspectivas diversas.

La exposición fue complementada con un programa de actividades educativas y culturales. Se realizaron dos talleres dirigidos al público infantil, papel cultural y narrar para pintar, facilitados por el colectivo Mochumí Festando Patria, en los que se narró el cuento de la China Chola y se guiaron ejercicios creativos para la elaboración de esculturas con materiales ecológicos. Asimismo, delegaciones de artesanas locales instalaron una feria dentro del museo para exhibir productos tradicionales, mientras grupos musicales del distrito ofrecieron presentaciones en vivo, fortaleciendo el carácter multisensorial, festivo y comunitario de la experiencia museística.



Fig 3. Muestra artística de la comunidad presentada en exposición. Fuente: Archivo fotográfico del museo.

Sonidos que retornan: Las grabaciones de Enrique Brüning (1910–1925)

La exposición se desarrolló en colaboración con la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), a partir del trabajo del Grupo de Investigación de Antropología Visual (GIAV-PUCP) y de los investigadores Gisela Cánepa y Walter Maradiegue. Este estudio del archivo sonoro recopilado por Enrique Brüning permitió establecer el marco conceptual de la muestra, evidenciando que su labor no se limitó a reunir objetos arqueológicos: también produjo un acervo fonográfico cuya trayectoria, circulación, pérdida, reapropiación y retorno permite interrogar las relaciones entre cultura material, memoria territorial y prácticas sonoras del norte peruano.

El guion museográfico partió de una aproximación biográfica a Brüning para situar su rol como pionero del registro sonoro del país y para contextualizar la creación de sus grabaciones, hoy

conservadas en Berlín. Estas documentan prácticas rituales, musicalidades locales y paisajes acústicos que conforman un campo sonoro históricamente poco registrado en la región. Sobre esta base, el guion incorporó el proceso de conservación del material a lo largo del tiempo, atravesando diversos estudios, soportes y formas de almacenamiento, hasta su disponibilidad actual en plataformas digitales. Asimismo, incluyó una fase de investigación en el distrito de Eten, donde se recopilaron testimonios de músicos, familias y portadores de memoria. Estos relatos permitieron problematizar las continuidades y discontinuidades entre el archivo y las prácticas sonoras contemporáneas, así como las variaciones en su interpretación según el grupo social o la generación consultada.

El montaje expositivo integró objetos arqueológicos vinculados al trabajo de Brüning, dispositivos explicativos sobre el funcionamiento del fonógrafo, líneas de tiempo que mostraban la circulación del archivo y réplicas de cilindros de cera elaboradas por los artistas regionales, utilizadas como herramientas pedagógicas para discutir las dimensiones técnicas y materiales del registro. También se incluyeron instrumentos musicales cedidos por agrupaciones como Tierra Adentro y Peña Lambayecana, junto con material documental facilitado por la Municipalidad Distrital de Eten. Estos elementos no fueron presentados como evidencias aisladas, sino como recursos que permiten analizar cómo distintos actores han reinterpretado, resignificado o cuestionado el archivo en diferentes momentos.



Fig 4. Sala expositiva con variados públicos visitantes. Fuente: Archivo fotográfico del museo.

Las actividades complementarias, talleres, proyecciones y presentaciones musicales funcionaron como espacios de observación sobre la relación de diversos participantes con el archivo. En el taller Música para todos, dirigido por Virginia Yep, se desarrollaron ejercicios de reinterpretación sonora que mostraron la variedad de formas de apropiación del material. La proyección del cortometraje El archivo desbordado, seguida de un conversatorio coordinado por Cineclub Lambayeque, permitió discutir las tensiones entre preservación, circulación y uso social del archivo.

Las presentaciones de Tierra Adentro, Peña Lambayecana y Guillermo Quesñay manifestaron distintas relecturas del repertorio registrado por Brüning, sin asumir continuidad lineal ni ruptura absoluta entre pasado y presente. En este marco, la exposición se propuso como un espacio para examinar cómo un archivo producido en un contexto colonial no ofrece respuestas cerradas, sino que abre interrogantes sobre sus usos, su circulación desigual y las maneras en que diferentes actores negocian su interpretación y su valor cultural.

El museo Brüning y su alcance social

El Museo Arqueológico Nacional Brüning ha experimentado en los últimos años una transformación profunda en su vínculo con la comunidad y el territorio, proyectándose hacia un espacio cultural activo, accesible y con una creciente capacidad de integración social. Entre los años 2020-2024, la implementación de propuestas museográficas inclusivas, acompañadas de una programación cultural diversa, generó un incremento notable en la afluencia de visitantes. Este crecimiento no solo refleja un interés renovado en el patrimonio arqueológico, sino también la ampliación de públicos, que hoy incluyen estudiantes, docentes, investigadores y artesanos, colectivos culturales y asociaciones de base comunitaria.

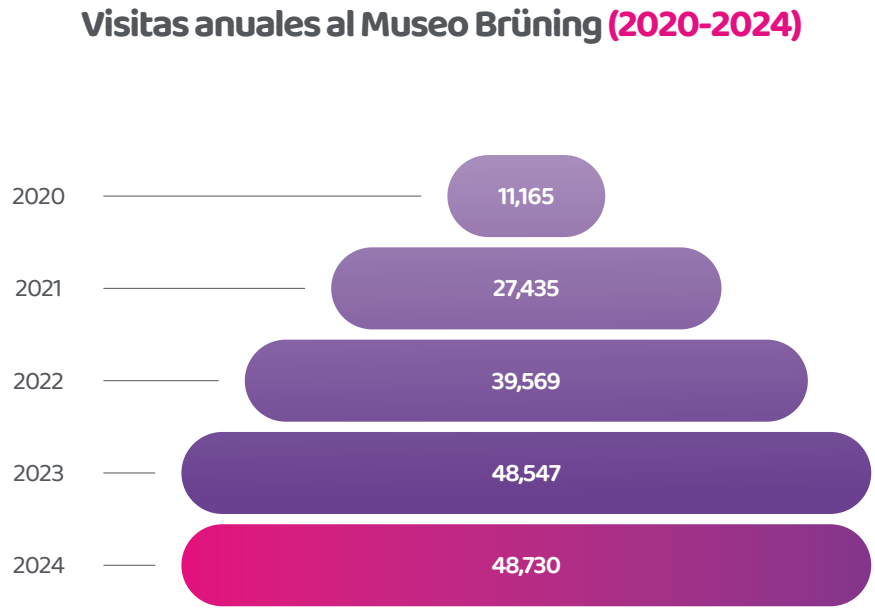


Fig 5. Estadísticas anuales de visitantes. Fuente: Archivo fotográfico del museo.

Las nuevas líneas curatoriales del museo, orientadas a presentar contenidos más contextualizados y socialmente pertinentes, han permitido que las personas visitantes no solo observen las colecciones, sino que participen activamente en proyectos educativos, creativos y colaborativos. Esto se refleja en el trabajo articulado con diversos actores del territorio. Entre los ejemplos más significativos se encuentra la colaboración con agrupaciones artesanales, entre otros procesos que testimonian la construcción conjunta de conocimientos y prácticas, quienes han participado en procesos de formación sobre iconografía prehispánica para el desarrollo de líneas artísticas inspiradas en las colecciones del museo y su contexto cultural. Estas capacitaciones han promovido la reinterpretación contemporánea del patrimonio y generado oportunidades económicas y de innovación para las comunidades creadoras.

Asimismo, el museo ha intensificado su relación con instituciones educativas, ofreciendo charlas teórico-prácticas dirigidas a colegios de Lambayeque y provincias cercanas. Estas actividades han permitido que niñas, niños y jóvenes comprendan el valor del patrimonio a partir de experiencias formativas enriquecidas, que combinan la explicación histórica con la experimentación material

y sensorial. En colaboración con artesanos locales y el CITE Sipán, se ha promovido talleres artesanales abiertos a públicos diversos, desde familias visitantes hasta estudiantes universitarios e integrantes de organizaciones culturales. Estas experiencias han generado un acercamiento directo a técnicas tradicionales y fomentan el reconocimiento del patrimonio cultural a través de la práctica, la creatividad y el trabajo manual.

Las presentaciones culturales y artísticas realizadas en el museo, que incluyen danzas, recitales, performances, cuentacuentos y activaciones participativas, han convocado a niñas, niños, jóvenes y personas adultas, ampliando el espectro de participación y generando un ambiente de convivencia intergeneracional. La constante presencia de públicos en estas actividades confirma el creciente interés por propuestas que vinculan arte, memoria e identidad desde un enfoque inclusivo.

8. Reflexiones

En los últimos años, el Museo Arqueológico Nacional Brüning ha consolidado un enfoque museológico orientado a articular el patrimonio arqueológico con memorias vivas, saberes locales y participación comunitaria. Este giro no responde únicamente a tendencias internacionales de "museos participativos", sino también a la necesidad de replantear el papel del museo en un contexto regional donde las comunidades demandan mayor reconocimiento de sus historias, oficios y formas de representación.

Aunque la inclusión de múltiples voces ha ampliado el horizonte interpretativo del museo, este proceso también plantea desafíos vinculados a la sostenibilidad y profundidad de la participación. Más que en un problema de autoridad interpretativa, el reto se centra en cómo consolidar dinámicas colaborativas que no se limiten a proyectos puntuales, sino que se integren de manera estructural en la gestión del museo. Mantener un diálogo constante con las comunidades implica recursos, voluntad institucional y la capacidad de adaptar metodologías según los contextos y actores involucrados.

Otro aspecto clave es la gestión de expectativas. La participación genera entusiasmo y legitimidad, pero también puede producir tensiones cuando los tiempos institucionales no coinciden con los ritmos comunitarios, o cuando las propuestas locales exceden las posibilidades operativas del museo. Estos desajustes exigen mecanismos transparentes de comunicación y una planificación que incorpore la voz de los actores desde la fase inicial, evitando que las prácticas colaborativas se perciban como invitaciones simbólicas o momentáneas.

Finalmente, la apertura del museo hacia un trabajo más relacional ha permitido fortalecer su pertinencia social, pero también demanda una reflexión continua sobre los alcances de este compromiso, convertir la participación en un eje estable requiere revisar procesos internos, evaluar el impacto de las actividades y reconocer que la construcción de vínculos duraderos es un ejercicio gradual.

9. Conclusiones y recomendaciones

La experiencia museográfica del Museo Arqueológico Nacional Brüning evidencia que los procesos colaborativos fortalecieron el vínculo entre la institución y las comunidades del territorio, proyectándose hacia un modelo en el que investigación, memoria social y creación contemporánea se articulan de forma complementaria.

En términos prospectivos, se recomienda sostener estas prácticas mediante estrategias institucionales estables, fortalecer redes comunitarias e interinstitucionales, ampliar los programas educativos y desarrollar mecanismos de evaluación que midan el impacto más allá de la asistencia. Asimismo, se sugiere consolidar un archivo documental y audiovisual del proceso, con el fin de asegurar su consulta y replicabilidad, contribuyendo al desarrollo de una museología situada, sostenible y socialmente comprometida.

10. Bibliografía

Asensio, R. H. (2010). *Arqueología, museos y desarrollo territorial rural en la costa norte del Perú*. RIMISP; Instituto de Estudios Peruanos.

Asensio, R. H. (2014). *¿De qué hablamos cuando hablamos de participación comunitaria en la gestión del patrimonio cultural?* Revista Argumentos, 7(3), 25–33.

Bonney, R., Ballard, H., Jordan, R., McCallie, E., Phillips, T., Shirk, J., & Wilderman, C. (2009). *Public participation in scientific research: Defining the field and assessing its potential for informal science education*. Center for Advancement of Informal Science Education.

Corsane, G. (Ed.). (2005). *Heritage, museums and galleries: An introductory reader*. Routledge.

De Carli, G. (2004). *Vigencia de la nueva museología en América Latina: Conceptos y modelos*. Revista ABRA, 24(33), 55–75. https://doi.org/10.18356/013a35d8-es

Decarolis, N. (2006). *El pensamiento museológico latinoamericano: Los documentos del ICOFOM LAM: Cartas y recomendaciones, 1992–2005*. Editorial Brujas.

Hernández, F. (2003). *Origen y perspectivas de la nueva museología*. Revista de Museología, 26, 67–91.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.

Marcone, G., & Ruiz, R. (2014). *Qhapaq Ñan: El uso social del patrimonio cultural*. Quehacer, 195, 114–121. https://doi.org/10.4000/bifea.5330

Sabaté, M., & Gort, R. (2012). *Museo y comunidad: Un museo para todos los públicos*. Trea.

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0. https://www.participatorymuseum.org

UNESCO. (1972). *Round table on the development and the role of museums in the contemporary world*. UNESCO.

Watson, S. (Ed.). (2007). *Museums and their communities*. Routledge.

Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi: versatilidad museal, cultura digital y participación ciudadana

Luis Felipe Villacorta Ostolaza
museoraimondi@raimondi.edu.pe

Claudia María Pereyra Iturry
cpereyra@raimondi.edu.pe

Lourdes Fiorella Silva Flores
educacionmuseo@raimondi.edu.pe

1. Resumen

Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi es un proyecto expositivo, educativo e itinerante que articula patrimonio, pedagogía y ciudadanía. Iniciado en 2013, se inspira en la figura del naturalista Antonio Raimondi y sus registros de exploración científica del Perú (1850-1869), proponiendo un "diálogo de tiempos" entre pasado y presente a través de contenidos adaptados a diversas realidades regionales. Sustentado en un marco interdisciplinario –museología crítica, educación participativa e interculturalidad–, el proyecto concibe la exposición como un espacio social de aprendizaje, valoración y construcción de identidad local y nacional.

Su metodología se fundamenta en la pedagogía constructivista, la inclusión lingüística y la diversidad cultural, mediante el uso y distribución de materiales educativos bilingües (español y lenguas originarias). Como resultado de sus nueve ediciones en Áncash (Huaraz y Chavín de Huántar), Cajamarca, Cusco, Lima (San Juan de Lurigancho), Arequipa, Apurímac, Loreto y Tacna, ha beneficiado a cerca de 100 000 visitantes, capacitado a 400 docentes y equipado 370 bibliotecas escolares. Desde 2022, la incorporación de recursos digitales de acceso libre ha ampliado la experiencia museal y potenciado la participación ciudadana.

El presente artículo reseña la experiencia del Museo Raimondi y su serie Tesoros del Perú, iniciativa que se sostiene gracias a alianzas estratégicas con actores públicos y privados, lo que ha garantizado su viabilidad por más de diez años. Este proyecto reafirma el papel del museo como agente educativo, inclusivo y accesible, capaz de promover la apropiación social del patrimonio y fortalecer la diversidad cultural del país.

2. Palabras clave:

Museología crítica, educación patrimonial, inclusión cultural, Antonio Raimondi, participación ciudadana.

3. Antecedentes

El Museo Raimondi, promovido por la Asociación Educacional Antonio Raimondi desde 1981, difunde el legado del naturalista más importante de la historia del Perú republicano.

En el ámbito escolar, el museo diseñó estrategias pedagógicas interactivas para acercar a los niños a la vida y valores de Raimondi. Entre ellas destaca el cuento *Había una vez… El Perú de Antonio Raimondi,* pensado para su empleo desde los tres años de edad con el objetivo de presentar a los estudiantes la diversidad natural, cultural e histórica del país. Su adaptación al formato de rotafolio permitió integrarlo de forma muy versátil al proceso de enseñanza-aprendizaje en aulas y bibliotecas.

En un contexto de globalización, la institución ha reorientado sus funciones hacia la producción de nuevos conocimientos histórico-científicos y la divulgación pedagógica activa, como herramientas de sensibilización sobre valores como el uso sostenible de los recursos naturales y el desarrollo solidario de las regiones del Perú. Esta filosofía inspiró la creación del proyecto *Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi.*

El proyecto *Tesoros del Perú* inició el 2013. Su propuesta curatorial articula la historia del naturalista Antonio Raimondi, sus registros de exploración científica del Perú (1850-1869) y las colecciones naturales custodiadas en el Museo Raimondi y otras instituciones de Lima. Estos contenidos generan un "diálogo de tiempos" entre los registros del pasado y la realidad contemporánea de las regiones.

Como complemento fundamental, y teniendo en cuenta la importante experiencia educativa del Museo Raimondi, se integró a la producción del componente expositivo de *Tesoros del Perú,* un ambicioso programa educativo que incluye el equipamiento de bibliotecas de colegios, encuentros de capacitación docente y concursos de creatividad escolar como medios para potenciar la exposición. Así, la articulación de la exposición, el equipamiento de los colegios, el taller de capacitación docente y el concurso de creatividad escolar, generan un círculo virtuoso que enriquece el alcance de la exposición temporal en la localidad donde ocurre.

Este esquema, de por sí demandante, requería de un presupuesto mínimo para su realización. Por ello, para llevar adelante esta serie expositiva y educativa, el Museo Raimondi desarrolló una política de auspicios que integra a instituciones públicas, nacionales e internacionales, empresas y representantes de la comunidad. El interés común que las anima a participar es llevar educación y cultura a distintas regiones del país, con el valor de responsabilidad social que orienta sus actividades. Lo que ha permitido realizar con éxito las exposiciones temporales de la serie *Tesoros del Perú* en todas las ediciones realizadas (Fig. 1).



Fig 1. Posters de las nueve ediciones de Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi, realizadas en diferentes departamentos del Perú desde 2013.

4. Marco teórico

El proyecto *Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi* combina teorías pedagógicas, enfoques museológicos y experiencias internacionales sobre educación, participación y patrimonio. Este marco permite comprender al museo no solo como un espacio de conservación, sino como un entorno educativo, inclusivo y ciudadano –capaz de dialogar con las comunidades, responder a sus necesidades y desafíos actuales.

Desde la pedagogía constructivista, desarrollada por Piaget (1970) y Vygotsky (1978), se concibe el aprendizaje como un proceso activo y social. En el ámbito museal, se entiende como un "diálogo de saberes" entre visitantes, comunidades y contenidos, donde el conocimiento se construye colectivamente y se vincula con las identidades culturales locales.

La interculturalidad, según lo señalado por la UNESCO (2006; 2017), refuerza la idea de que la diversidad cultural y lingüística debe ser entendida como un recurso pedagógico y no como una barrera. En este sentido, *Tesoros del Perú* adapta sus contenidos a las realidades locales mediante traducciones a lenguas originarias, legitimando la diversidad cultural y lingüística como un valor educativo y ciudadano.

Para la museología crítica, según Lorente (2022), el museo es un agente social y político que cuestiona las narrativas hegemónicas y abre espacios de participación. Este enfoque se complementa con la educación participativa, que fomenta la colaboración activa de docentes, estudiantes y comunidades en el diseño y apropiación de los contenidos, transformando el museo en un verdadero laboratorio de ciudadanía.

Desde la perspectiva de la museología participativa planteada por Simon (2010), el museo se entiende como una plataforma de interacción social en la que los visitantes no solo consumen contenidos, sino que contribuyen activamente a su construcción. Este enfoque promueve la colaboración entre equipos educativos, docentes, estudiantes y comunidades, generando procesos de co-creación.

La reflexión sobre el patrimonio de Néstor García Canclini (1990) aporta una mirada crítica al señalar que este no debe entenderse únicamente como herencia del pasado, sino como un recurso en constante reinterpretación. En el caso de Tesoros del Perú, las comunidades locales resignifican los registros históricos de Raimondi en función de sus propios contextos, estimulando el "diálogo de tiempos".

En paralelo, los aportes de Asensio y Pol (2002) sobre el aprendizaje informal en museos (llamada también educación no formal1), evidencian que cuando las personas interactúan libremente con objetos y contenidos, generan procesos autónomos de construcción de sentidos. Desde esta perspectiva, Orozco (2005) destaca el papel de los museos como mediadores pedagógicos capaces de articular saberes, experiencias y prácticas sociales. En su planteamiento, la interactividad facilita la comprensión de conceptos y a la vez promueve procesos de significación en los que el visitante se convierte en sujeto activo de aprendizaje.

Del mismo modo, Alderoqui (2008) sostiene que la función educativa del museo se realiza cuando los visitantes se apropian de los objetos, establecen una relación significativa con ellos y los conectan con sus experiencias personales. A través de este proceso de mediación cultural, los visitantes transforman la visita en una experiencia educativa activa en lugar de recibir información de manera pasiva.

1. "La educación no formal hace referencia al aprendizaje no escolarizado impartido en centros de educación o formación que, por lo tanto, no conduce a una certificación. Sin embargo, posee un carácter estructurado (con objetivos, duración o soportes determinados) y es intencional desde la perspectiva de quien participa en ella" (Comisión Europea, 2001, como se citó en Alfageme y Martínez, 2007).

Al mismo tiempo, Hooper-Greenhill (1998) define a los museos como ámbitos perfectos de aprendizaje, donde la experiencia personal se conecta con el conocimiento cultural y científico, legitimando al museo como institución educativa integral.

La dimensión inclusiva de los museos se refuerza con los aportes de García-Sampedro y Gutiérrez Berciano (2018), quienes conciben al museo contemporáneo como un espacio multicultural capaz de integrar la diversidad de públicos y generar experiencias que promuevan la equidad y la cohesión social. En esta misma línea, Martínez (2015) demuestra que la museografía interactiva potencia la relación entre público y museo, generando entornos de participación activa donde los visitantes se convierten en protagonistas del proceso educativo.

Finalmente, De los Reyes (2016) indica que los museos y las instituciones educativas pueden constituir entornos de aprendizaje compartido, donde la colaboración entre ambos amplía las oportunidades de formación. Este enfoque refuerza la dimensión pedagógica de Tesoros del Perú, en tanto se articula con docentes y estudiantes para integrar la experiencia museal en los procesos de educación formal.

En resumen, el marco conceptual de *Tesoros del Perú* se nutre de una amplia red de teorías y experiencias que legitiman su carácter interdisciplinario. El proyecto se presenta como una propuesta museológica y educativa que vincula los registros del pasado con los desafíos contemporáneos, reafirmando el papel del museo como agente social, inclusivo y transformador en el Perú del siglo XXI.

5. Descripción

El proyecto *Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi* es una propuesta expositiva itinerante gratuita e inclusiva, que articula contenidos científicos, históricos y culturales con un ambicioso programa educativo. Su propósito es llevar a distintas regiones del país una experiencia significativa que vincule los registros del pasado con los desafíos contemporáneos. Así, *Tesoros del Perú* promueve la reflexión ciudadana sobre el uso sostenible de los recursos naturales y culturales como fundamento para el desarrollo solidario del Perú y sus regiones.

Un rasgo fundamental de la serie *Tesoros del Perú* es su identidad vinculada a los viajes de exploración en el Perú realizados por Raimondi. La exposición enfatiza los descubrimientos y descripciones que el sabio italiano hizo en cada localidad: recursos minerales, proyectos de infraestructura, producción agrícola, sitios arqueológicos, accidentes geográficos e incluso características culturales y lingüísticas.

Estas referencias generan en el público local una rápida empatía con la exposición, al reconocer elementos que forman parte de su identidad. La identificación entre las crónicas de Raimondi y las colecciones regionales estimulan tanto la reflexión histórica como el análisis de la realidad presente, promoviendo un balance entre la situación actual y las perspectivas de desarrollo solidario de cada región.

En colaboración con el Ministerio de Educación (MINEDU), a través de la Dirección General de Educación Básica Alternativa, Intercultural Bilingüe y de Servicios Educativos en el Ámbito Rural (DIGEIBIRA), se adaptan los materiales educativos para responder a las distintas realidades culturales del país. El objetivo es garantizar experiencias pertinentes para comunidades diversas, respetando su pluralidad lingüística, cultural y social (Fig. 2).



Fig 2. Adaptación del cuento Había una vez… Antonio Raimondi por los caminos del Perú con episodios locales de acuerdo con las nueve ediciones del proyecto Tesoros del Perú.

La implementación de *Tesoros del Perú* se sustenta en la estrecha colaboración entre el Museo Raimondi y las Direcciones Regionales de Educación (DRE), lo que permite un trabajo coordinado y colaborativo. Las propuestas educativas son evaluadas, validadas y, en muchos casos, reformuladas a pedido de las DRE y las Unidades de Gestión Educativa Local (UGEL). Los docentes de cada región participan como investigadores, guionistas y presentadores en los micro documentales, contribuyendo activamente en la curaduría y la planificación pedagógica. De este modo, la iniciativa se convierte en un ejercicio de construcción colectiva que vincula la educación formal con la acción cultural (Fig. 3).

En colaboración con las Direcciones Desconcentradas de Cultura (DDC), las DRE y la DIGEIBIRA del MINEDU, se desarrollan contenidos bilingües, tanto físicos como digitales, adaptados a las diferentes comunidades donde se proyecta realizar la exposición. Los contenidos de Tesoros del Perú han sido traducidos a quechua Cusco-Collao, quechua Chanca, kukama kukamiria, kichwa y aimara. El uso de recursos digitales de acceso libre y multiculturales ha permitido ampliar la accesibilidad y fortalecer la participación de públicos diversos, en consonancia con los objetivos de la Política Nacional de Cultura al 2030 (Ministerio de Cultura, 2020) y el Currículo Nacional de la Educación Básica (Ministerio de Educación, 2017).



Fig 3. Participación de los docentes de las Direcciones Regionales de Educación en cuatro de los microdocumentales elaborados para las ediciones de Tesoros de Apurímac (2002) y Tesoros de Tacna (2024).

En cada localidad, donde se llevará a cabo una exposición, se organiza un taller de capacitación dirigido a representantes de las escuelas seleccionadas por la Dirección Regional de Educación. Este taller, de una jornada completa de duración, se divide en tres segmentos:

- Entrenamiento para el uso del *kit* educativo (rotafolio, cuento y recursos digitales).
- Presentación de los concursos de creatividad escolar de *collage* e historieta con entrega de guías y formatos oficiales.
- Visita guiada a la exposición antes de su inauguración, que permite fortalecer la empatía de los docentes con el proyecto, al familiarizarse con el legado de Raimondi y preparar la visita de sus estudiantes.

La participación en el taller habilita a cada docente para recibir un kit educativo destinado a la biblioteca de su escuela. Este incluye de dos a cinco cuentos sobre la vida de Antonio Raimondi (para uso en biblioteca), un rotafolio con actividades generadoras y contenidos transversales de acuerdo con el Currículo Nacional de la Educación Básica (para uso en aula), y acceso a un repositorio digital (adaptado a móviles y computadoras). La entrega oficial de los kits educativos a los docentes capacitados se realiza durante la ceremonia pública de inauguración de la exposición. Este acto simbólico los empodera como protagonistas del componente educativo, fortalece su identidad con la exposición y garantiza la divulgación de los contenidos en sus comunidades escolares.

Los concursos de creatividad escolar son el medio catalizador de cada exposición. Se realizan en dos modalidades de acuerdo con el nivel educativo:

Collage para primaria, que invita a los estudiantes a representar los "tesoros" de su región mediante imágenes, materiales y texturas. Dividido en tres categorías.

Historieta para secundaria, que estimula a los jóvenes a reinterpretar textos de Raimondi sobre su región, combinando narración e ilustración. Dividido en dos categorías.

Los concursos de creatividad escolar han demostrado ser instrumentos eficaces para medir el impacto de la exposición, ya que requieren que los estudiantes la visiten para obtener referentes y enriquecer sus proyectos. Los trabajos se presentan en formatos oficiales, lo que asegura la participación de las escuelas beneficiadas con el *kit educativo* y docentes capacitados. La evaluación se delega a una comisión local integrada por representantes de instituciones educativas, quienes seleccionan a los ganadores en cada categoría. La premiación coincide con el cierre de la exposición y se realiza en acto público, con la presencia de autoridades locales, organizadores, docentes, estudiantes y familiares.

6. Resultados

Desde el año 2022, la serie *Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi* incorporó herramientas tecnológicas y nuevas estrategias de mediación que ampliaron significativamente su alcance educativo y cultural. Por primera vez, se implementaron códigos QR que permitieron acceder a contenidos complementarios —cuentos narrados en lenguas originarias, micro documentales, instructivos para actividades, recortables y podcasts—, expandiendo la experiencia más allá del espacio físico de la exposición. Asimismo, los resultados de los concursos de creatividad escolar de collage e historieta fueron publicados en catálogos virtuales, democratizando el acceso y visibilizando la creatividad estudiantil (Fig. 4).



Fig 4. Uso del rotafolio en aula. I. E. 50650 Asacasi, Tambobamba Apurímac, 2023. Acceso al cuento animado Había una vez… con narraciones en los idiomas italiano, inglés, quechua, aimara y kukama kukamiria.

El componente educativo de Tesoros del Perú se caracteriza por dos pilares fundamentales. El primero de ellos es la participación docente, que como resultado de los talleres de capacitación permitió diversificar las sesiones de aprendizaje de modo que los docentes estimularon el interés de sus estudiantes en visitar la exposición y participar en las distintas instancias del concurso de creatividad escolar (escuela, UGEL, DRE), consolidando un vínculo activo entre educación formal y acción cultural.

Y el segundo, la participación estudiantil. Los estudiantes visitaron la exposición y la vincularon con sus conocimientos previos, fomentando la observación, la imaginación y la expresión artística. Sus trabajos reflejaron la comprensión del contexto histórico de la obra de Raimondi y la importancia de la apropiación cultural y natural de su región. Asimismo, la experiencia permitió reconocer el valor del patrimonio, vinculando la vivencia museal con la identidad local y nacional. Finalmente, la difusión de los trabajos ganadores contribuyó al interés por el conocimiento científico, natural y cultural.

La sostenibilidad de la serie, a lo largo de más de una década, incluyendo la edición realizada en el contexto postpandemia, demuestra la resiliencia y versatilidad del proyecto. Asimismo, refleja la eficacia de la gestión colaborativa interinstitucional y del enfoque constructivista que concibe al museo como agente de transformación social (Hooper-Greenhill, 1998). Desde la museología crítica (Simon, 2010), *Tesoros del Perú* trasciende la exhibición para convertirse en un espacio de diálogo intercultural y de encuentro entre lo regional y lo nacional, donde los públicos locales participan activamente en la interpretación y resignificación del patrimonio.

Su enfoque intercultural, alineado con la UNESCO (2006, 2017), revalora la diversidad lingüística y los saberes comunitarios. La incorporación de recursos digitales amplía el alcance educativo y democratiza su acceso, de acuerdo con las tendencias contemporáneas de cultura digital (Ibermuseos, 2024). Finalmente, gracias a un acuerdo firmado con GRADE en 2025, los materiales educativos de *Tesoros del Perú* se integrarán al programa *Apprendemos*, que ofrece recursos pedagógicos digitales a docentes y estudiantes de primaria para reducir la brecha digital en las escuelas públicas del país.

La serie ha demostrado un impacto social significativo:

- Más de 100 000 visitantes en distintas regiones, incluyendo la última versión en la región de Tacna, proyecto que se encuentra actualmente en ejecución hasta diciembre del 20262.
- 140 premios entregados en concursos de creatividad escolar en Áncash (2013-2014), Cajamarca (2014), Cusco (2015), Lima (2016), Arequipa (2018), Apurímac (2022) y Loreto (2024).
- 400 docentes capacitados y 370 bibliotecas escolares equipadas con kits educativos.
- Distribución de 50 000 ejemplares del periódico La Voz de Raimondi.
- Más de 20 000 formatos de concurso entregados, con un retorno de participación superior al 90%.
- Más de 15 toneladas de recursos museales y pedagógicos trasladados a ocho regiones del Perú.

El éxito de *Tesoros del Perú* se refleja no solo en las cifras de asistencia, sino también en los comentarios escritos en libros de visitas y redes sociales, que evidencian la apropiación ciudadana del proyecto. La amplia participación estudiantil en los concursos de creatividad escolar confirma la pertinencia de los programas educativos, mientras que los testimonios de los docentes destacan la importancia de una exposición didáctica, atractiva y adaptada al contexto local y nacional. El compromiso de auspiciadores y colaboradores refuerza la relevancia de llevar educación y cultura al interior del país y asegura la continuidad de la serie en nuevas regiones.

7. Reflexiones

En más de diez años de ejecución, la serie *Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi* ha demostrado su versatilidad sin renunciar a las líneas maestras de su diseño participativo e institucional. Su capacidad de adaptación se evidenció especialmente en el contexto postpandemia, cuando se incorporaron recursos digitales y se editaron memorias que reconocieron los talentos de los concursos de creatividad escolar en regiones como Apurímac y Loreto. Esta flexibilidad aseguró la calidad educativa y la interacción con los públicos, confirmando la resiliencia de los museos y su potencial para generar experiencias significativas al combinar presencialidad con recursos digitales, ampliar su alcance, revalorar la tradición oral mediante contenidos en lenguas originarias e incluir la participación de miembros de las comunidades locales, rescatando así sus saberes y experiencias de vida (Fig. 5).

La experiencia acumulada convierte a *Tesoros del Perú* en un producto museal consolidado, capaz de estimular instancias de reflexión sobre el uso sostenible de los recursos naturales y culturales. En el Perú, esta propuesta resulta innovadora, especialmente para el público de provincias, donde predominan las exposiciones de artes plásticas, colecciones prehispánicas y coloniales, así como muestras de cultura material contemporánea.

Otro valor de *Tesoros del Perú* es su rol como catalizador de las redes económicas locales y nacionales a favor de la cultura y especialmente de la educación en sus regiones. Cada edición ha sido más ambiciosa que la precedente, y por lo tanto demandó mayores costos a cubrir. De esta manera, el Museo Raimondi integra en la gestión y producción de *Tesoros del Perú* las expresiones más dinámicas de la actividad de una sociedad: la cultura y la economía.

2. Septiembre 2025 a diciembre 2026. Se trata de la edición más larga de toda la serie (14 meses de exposición).



Fig 5. Catálogo Exposición y concurso escolar. Tesoros de Apurímac. La huella de Antonio Raimondi (2022) y Catálogo Exposición y concurso escolar. Tesoros de Loreto. La huella de Antonio Raimondi (2024).

El diseño de los programas educativos integrados a la serie demostró ser un acierto y permitió encontrar una nueva manera para que el Museo Raimondi comparta con otros sectores educativos del país su rica producción editorial y digital articulada a una propuesta metodológica dedicada a la divulgación educativa de la obra del naturalista italiano. Además, esta iniciativa del museo ha contribuido a reforzar y reinventar los espacios de consagración cultural locales, al hacer partícipes a los escolares del reconocimiento y el aplauso ciudadano en mérito a su creatividad, teniendo como marco el concurso que convoca y premia el componente educativo de *Tesoros del Perú*.

La misión de los museos es cambiar vidas; llenar de luz las miradas y de valores las almas de quienes nos visitan. La masiva participación de escolares en los concursos de creatividad, el interés de los docentes en la capacitación, la participación de los auspiciadores, la convocatoria para las exposiciones y la cobertura mediática, entre otros indicadores, confirman que *Tesoros del Perú* cumple esta misión.

8. Conclusiones y Recomendaciones

El proyecto *Tesoros del Perú. La huella de Antonio Raimondi* evidencia cómo una propuesta museal itinerante puede trascender la función expositiva tradicional y constituirse en un modelo de mediación cultural y educativa. Su diseño interdisciplinario, sustentado en la museología crítica (Hooper-Greenhill, 1998; Simon, 2010) y en la educación participativa, ha permitido vincular patrimonio, pedagogía y ciudadanía mediante estrategias inclusivas que responden a la diversidad lingüística, territorial y social del país.

La sostenibilidad alcanzada –más de una década de ejecución– demuestra la eficacia de una gestión basada en la colaboración interinstitucional y en un enfoque constructivista, que concibe al

museo como agente de transformación social. Desde esta perspectiva, *Tesoros del Perú* trasciende la exhibición de objetos para situarse como un dispositivo de diálogo intercultural, donde los públicos locales participan activamente en la interpretación y resignificación del patrimonio. Su enfoque intercultural, alineado con la UNESCO (2006, 2017), ha permitido revalorar la diversidad lingüística y los saberes comunitarios como dimensiones legítimas del conocimiento.

La incorporación de recursos digitales y estrategias de mediación postpandemia ha ampliado el alcance educativo y democratizado el acceso, en sintonía con las tendencias contemporáneas de cultura digital promovidas por Ibermuseos (2024). En síntesis, la experiencia reafirma que la versatilidad museal, la mediación pedagógica y la participación ciudadana son ejes complementarios que fortalecen la función social del museo, consolidándolo como espacio de aprendizaje, inclusión y ciudadanía cultural.

Recomendaciones:

- Ampliar la red de alianzas regionales (ministerios, gobiernos locales, comunidades e instituciones educativas) para asegurar la sostenibilidad del proyecto y fomentar procesos de co-creación de contenidos con enfoque intercultural.
- Fortalecer la dimensión digital del programa mediante plataformas interactivas y repositorios educativos de acceso libre, garantizando la accesibilidad en zonas rurales y bilingües.
- Profundizar la dimensión digital e interactiva del proyecto mediante plataformas en línea permanentes que integren y consoliden los recursos generados (podcasts, cuentos bilingües, micro documentales) como repositorios educativos abiertos y colaborativos.

9. Bibliografía

Alderoqui, S. (2008). *Educación en museos: Teoría y práctica*. Ponencia presentada. https://es.scribd.com/document/763936352/Alderoqui-S-2008-Educacion-en-Museos-teoria-y-practica

Alfageme, M. B. y Martínez, N. (2007). *Un modelo pedagógico en un contexto no formal: el museo*. Archivos Analíticos de Políticas Educativas, 15 (21), 1-19. https://www.redalyc.org/pdf/2750/275020546021.pdf

Asensio, M., & Pol, E. (2002). *Conversaciones sobre el aprendizaje informal en museos y patrimonio*. En H. Fernández (Ed.), *Turismo, patrimonio y educación: Los museos como laboratorios de conocimientos y emociones* (pp. 19–60). Escuela Universitaria de Turismo de Lanzarote / Pasos. http://www.pasosonline.org/Publicados/pasosoedita/pasosrep1.pdf

De los Reyes, J. L. (2016). *Museos y centros escolares: Entornos de aprendizaje compartido*. Revista UNES. Universidad, Escuela y Sociedad, 80 https://revistaseug.ugr.es/index.php/revistaunes/article/view/12151

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

García-Sampedro, M. y Gutiérrez Berciano, S. (2018). *El museo como espacio multicultural y de aprendizaje: algunas experiencias inclusivas*. Liño, 24 (24), 117-128. https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/12557/11784

Hooper-Greenhill, E. (1998). *Museos: ámbitos perfectos de aprendizaje. En Museos y sus visitantes* (pp. 189-196). Gijón: Trea.

Ibermuseos (2024). *Crear y evaluar contenidos virtuales en museos. Visiones desde la experiencia de profesionales de Iberoamérica*. Programa Ibermuseos. https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2024/06/ibermuseos-crear-y-evaluar-contenidos-virtuales-en-museos-es.pdf

Lorente, J. P. (2022). *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*. Routledge.

Martínez, G. (2015). *Público, museos e interactividad. Evaluación de los módulos interactivos del Museo del Romanticismo* (Tesis de maestría). https://diposit.ub.edu/items/31829f58-83db-4e05-9278-f4232e6fb8ae

Ministerio de Educación (2017). *Currículo Nacional de la Educación Básica.* https://www.minedu.gob.pe/curriculo/

Ministerio de Cultura. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030.* https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030

Orozco, G. (2005). *Los museos interactivos como mediadores pedagógicos.* Revista Electrónica Sinéctica, (26), 38-50. https://sinectica.iteso.mx/index.php/SINECTICA/es/article/view/250/243

Piaget, J. (1970). *La psicología de la inteligencia.* Crítica.

Simon, N. (2010). *The participatory museum.* Museum 2.0. https://participatorymuseum.org/

UNESCO (2006). *Directrices de la UNESCO sobre la educación intercultural.* https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147878_spa

UNESCO (2017). *Competencias interculturales: marco conceptual y operativo.* https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000251592

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes.* Harvard University Press.

Resident Museum: programa internacional de residencias artísticas en museos como estrategia de investigación y sostenibilidad cultural

Patricia Martínez
residentmuseumpra@gmail.com

1. Resumen

Resident Museum es un programa de residencias artísticas internacionales en museos del Perú que busca activar procesos de creación contemporánea dentro de espacios patrimoniales, fomentando el diálogo intercultural y ampliando las posibilidades pedagógicas, culturales y comunitarias del museo en el siglo XXI. Su propósito es impulsar el intercambio cultural entre artistas internacionales y museos del Perú mediante residencias que permitan desarrollar intervenciones, exposiciones, talleres e investigaciones vinculadas al patrimonio y al contexto geográfico donde se realizan, lo que propicia experiencias de encuentro, aprendizaje y producción cultural que contribuyan al fortalecimiento de la memoria y el patrimonio desde una perspectiva contemporánea.

Este artículo presenta la experiencia desarrollada en distintos espacios museísticos y el proceso de consolidación del programa como una estrategia de sostenibilidad cultural, renovación museográfica y diversificación de la experiencia museal. Resident Museum busca consolidar una red de residencias artísticas internacionales que conecte el Perú con el mundo a través del arte, impulsando procesos de creación, investigación y diálogo intercultural respaldados por instituciones museales.

Mediante un enfoque de investigación-creación, la residencia propicia el diálogo entre artistas, museos, comunidades y públicos locales o visitantes, integrando prácticas contemporáneas con la memoria territorial. Los resultados incluyen la producción de obra temporal y permanente, actividades formativas, metodologías replicables y el fortalecimiento de redes internacionales. Asimismo, se resalta el potencial de este modelo para promover la innovación museal, la investigación, la circulación cultural internacional y la apropiación del patrimonio. La experiencia demuestra que las residencias artísticas constituyen herramientas eficaces para renovar narrativas, diversificar audiencias y consolidar museos más participativos, inclusivos y sostenibles. Las residencias artísticas fortalecen así su rol como agentes de transformación social en articulación con artistas contemporáneos, curadores, artesanos y gestores culturales.

2. Palabras clave:

Residencias artísticas, museos, sostenibilidad cultural, investigación-creación, patrimonio.

3. Agradecimientos

Al legado de los pueblos prehispánicos del Perú, cuya luz y horizonte inspiran la creación. A los artistas que, con espíritu y convicción, se han atrevido a vivir esta experiencia.

A los museos que, con su confianza y hospitalidad, han hecho posible habitar el museo como un espacio de conciencia e historia. A las comunidades locales que participaron en las actividades formativas, contribuyendo a la puesta en valor del patrimonio cultural. Y a todas las personas que, de manera desinteresada, han colaborado y hecho posible la consolidación de este programa.

4. Antecedentes

Resident Museum surge en 2023 como una iniciativa independiente orientada a fortalecer los vínculos entre museos del Perú y artistas contemporáneos –especialmente de Colombia– mediante residencias artísticas que articulan investigación, creación, memoria y territorio. Inspirado en diversas experiencias de investigación desarrolladas en distintos paisajes culturales peruanos, el programa reconoce el museo como un espacio en transformación constante, capaz de generar nuevas lecturas del patrimonio y de actualizar su relación con los diversos públicos que lo integran.

Primera edición: Museo Inkariy (2024)

En 2024 se desarrolló la primera edición de la residencia en el Museo Inkariy, ubicado en el Valle Sagrado de los Incas, en Cusco (Perú), un espacio bilingüe de habla hispana y quechua.

Este museo privado conserva y difunde las culturas prehispánicas del Perú, poniendo especial énfasis en el factor humano de civilizaciones como Caral, Chavín, Paracas, Moche, Nasca, Wari, Lambayeque, Chimú e Inca, presentadas en un recorrido cronológico.

La convocatoria se lanzó de manera virtual y a nivel internacional bajo la curaduría Los colores de la Pachamama. La artista seleccionada –elegida por un comité especializado según los ejes temáticos– desarrolló durante cuatro semanas un proceso de investigación centrado en murales prehispánicos, la paleta cromática obtenida de tierras y minerales, las técnicas del mural en relieve y la cosmovisión andina.

Este proceso culminó en la creación de un mural permanente dentro del recorrido museográfico. La obra integra pigmentos minerales recolectados del propio territorio sobre el cual se erige el museo, con elementos tridimensionales obtenidos durante la investigación. Titulada *El universo del hombre andino*, la pieza pictórica se emplazó en un espacio interno del museo como parte de su circuito académico e interpretativo. Este mural sintetiza la cosmovisión andina del Perú prehispánico y evidencia su vigencia en las comunidades actuales que aún resguardan ese legado.

De este modo, el proceso de investigación-creación respondió de manera orgánica a las necesidades y dinámicas del museo, agregando valor tanto a su narrativa museográfica como a su misión educativa. La obra se convirtió en un recurso pedagógico, simbólico y sensorial que enriquece el recorrido del Museo Inkariy y confirma el potencial de las residencias artísticas en espacios patrimoniales como escenarios de creación, aprendizaje y transformación cultural.

Esta primera experiencia permitió poner en práctica una metodología basada en la creación situada, la mediación pedagógica y el diálogo comunitario.



Fig 1. Artista residente durante la I edición del programa Resident Museum en el Museo Inkariy, Cusco, Perú, 2024.



Fig 2. Resultado de la I residencia, proyecto mural: "El universo del hombre andino", integrado al recorrido museográfico del Museo Inkariy, Cusco, Perú, 2024.

Segunda edición: Museo de Sitio de Chan Chan (2025)

En 2025 se desarrolló la segunda edición en el Museo de Sitio de Chan Chan, ubicado en Trujillo (Perú). Esta institución pública acompaña y preserva la ciudadela de adobe más grande de América, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1988. Inaugurado en 1990, el museo ofrece una mirada integral al desarrollo prehispánico del valle de Moche, a través de salas temáticas, maquetas, exhibiciones sobre agricultura tradicional y una sala computarizada con recursos audiovisuales, que crean un puente entre pasado y presente.

Este contexto constituye un escenario excepcional para propuestas artísticas que dialogan con la tradición, la memoria y los imaginarios contemporáneos.

La convocatoria internacional se realizó bajo la curaduría Textos de brujos, que propuso reinterpretar la figura del "brujo", tradicionalmente estigmatizada, reivindicándola como símbolo de intuición aguda, sensibilidad espiritual y capacidad para transformar realidades mediante saberes que articulan lo material y pensamiento mágico. La ciudadela de Chan Chan se configuró, así como un escenario espiritual donde aún resuenan memorias de rituales, conocimientos y prácticas que moldearon una cosmovisión particular sobre la vida y la muerte.

La curaduría planteó un diálogo simbólico en el cual el brujo y el artista se reflejan mutuamente como tejedores de mundos, intérpretes de fuerzas invisibles y narradores de historias que trascienden el tiempo.

Tras recibir numerosas postulaciones, fue seleccionado un artista cuya propuesta se articulaba con este eje curatorial. Durante cuatro semanas, desarrolló una investigación en la ciudadela y en distintos complejos arqueológicos del norte prehispánico –El Brujo, las Tumbas Reales del Señor de Sipán, la Huaca del Sol y la Luna, Huaca Rajada, entre otros– en búsqueda de recipientes rituales sagrados o ceremoniales concebidos como contenedores de significado. Estos objetos fueron abordados como textos visuales susceptibles de ser estudiados mediante la gráfica, entendida como un lenguaje codificado de identidad y cosmovisión.

Esta línea de trabajo dio continuidad a su investigación en orfebrería prehispánica iniciada en Salamanca (España), cuyo objetivo es reivindicar la iconografía, los saberes y el pensamiento americano frente a doctrinas filosóficas, religiosas y culturales occidentales que históricamente han marginado otras epistemologías.

La residencia permitió crear un espacio de participación del público mediante intervenciones en serigrafía que incorporaba la iconografía moche y chimú. Bajo la dirección del artista residente, los visitantes pudieron producir su propia postal serigráfica de manera artesanal, generando una experiencia activa de apropiación simbólica del patrimonio.

Además, se realizó el montaje de una muestra gráfica temporal que vinculó la colección del Museo de Sitio de Chan Chan con la producción de artistas colombianos contemporáneos, proponiendo una lectura actualizada del arte como respuesta espiritual conjunta. Esta exposición abrió un diálogo entre lo ancestral y lo cotidiano.

Finalmente, como cierre del proyecto, se elaboró una cartografía que conectaba el espacio expositivo con la Huaca Toledo, recientemente restaurada y reabierta, para que los visitantes pudieran desplazarse hacia este lugar vivo y natural que también forma parte del recorrido museal.



Fig 3. Artista residente durante la II edición del programa Resident Museum en Chan Chan, Trujillo, Perú, 2025.

5. Marco teórico

La propuesta se fundamenta en la noción de culturas híbridas de Néstor García Canclini (1990), entendida como un proceso dinámico donde se entrecruzan prácticas, saberes y memorias en contextos contemporáneos. Desde esta perspectiva, la integración del arte actual en espacios patrimoniales permite repensar la relación entre pasado y presente, ampliando las posibilidades interpretativas del museo y generando nuevas formas de sostenibilidad cultural. Las residencias artísticas, al insertarse en lugares con memoria, activan un diálogo entre tiempo histórico y creación contemporánea que favorece la actualización de narrativas.



Fig 4. Actividades participativas de serigrafía con público visitante en el Museo de Sitio de Chan Chan, 2025.

Asimismo, el programa dialoga con los planteamientos de George Yúdice (2002) acerca del recurso de la cultura, donde la producción simbólica adquiere un papel estratégico en la globalización. Desde este enfoque, las residencias en museos se convierten en plataformas que dinamizan intercambios, redes de colaboración y circulación cultural internacional, revitalizando instituciones museales y generando economías culturales complementarias que potencian el desarrollo sostenible del sector.

Por otro lado, el proyecto se articula con los lineamientos propuestos por el ICOM (2019), que concibe el museo como un espacio participativo, inclusivo, crítico y orientado a la comunidad. En esta línea, Resident Museum posiciona la investigación-creación como un mecanismo para que el museo actúe no solo como custodio del pasado, sino también como agente activo de innovación social y cultural. La residencia se convierte así en un laboratorio interdisciplinario donde convergen arte, educación, patrimonio, investigación y mediación.

Finalmente –y de manera fundamental para este marco teórico–, la propuesta reconoce el valor de las epistemologías prehispánicas, particularmente su minuciosa observación del mundo natural. Las culturas originarias del Perú desarrollaron una comprensión profunda de la materia, la mineralogía, los ciclos climáticos, la orfebrería, la cerámica y el comportamiento de los elementos que componían su entorno. Este conocimiento permitió crear objetos rituales y obras de culto de una precisión y belleza excepcionales, que hoy constituyen un patrimonio invaluable. Integrar estos modos de conocimiento en el análisis contemporáneo permite entender el museo como un puente entre formas ancestrales de pensar el mundo y las prácticas artísticas actuales.

En ese sentido, Resident Museum reconoce que el patrimonio no es únicamente un legado material, sino también un conjunto de sensibilidades, formas de percepción, tecnologías ancestrales y conocimientos ecológicos que continúan dialogando con el presente. La residencia artística, al situarse en territorios cargados de memoria, permite reactivar estas epistemologías, generando procesos que vinculan lo ancestral con lo contemporáneo y fortaleciendo la dimensión reflexiva del museo como espacio vivo.

6. Descripción de la experiencia

Primera edición: Museo Inkariy (2024)

La residencia se desarrolló durante cuatro semanas y contempló un proceso de investigación-creación profundamente vinculado al territorio y al museo. Entre las principales actividades realizadas se incluyen:

- Investigación de campo sobre murales y pigmentos prehispánicos.
- Estudio de la cosmovisión andina, los recursos minerales del entorno y la colorimetría tradicional.
- Encuentros y espacios de diálogo con la comunidad local.
- Sesiones de estudio abierto que permitieron la interacción con visitantes y con el equipo del museo, quienes observaron el proceso creativo en tiempo real.
- Desarrollo del mural *El universo del hombre andino*, elaborado con pigmentos minerales propios de la zona.

La obra resultante se integró al recorrido museográfico como un puente entre el patrimonio ancestral y el lenguaje contemporáneo, convirtiéndose en un recurso cultural y pedagógico dentro del Museo Inkariy.

Segunda edición: Museo de Sitio de Chan Chan (2025)

La segunda edición también se desarrolló a lo largo de cuatro semanas, esta vez en el Museo de Sitio de Chan Chan, y estuvo marcada por un enfoque más arqueológico, gráfico y participativo. Las actividades incluyeron:

- Investigación y recorridos por la ciudadela, huacas y complejos arqueológicos vinculados a la tradición moche y chimú.
- Estudio de la cosmovisión del norte prehispánico y de los principios técnicos del trabajo orfebre de estas culturas.
- Fortalecimiento del carácter binacional del programa mediante socializaciones y difusión a nivel nacional e internacional.
- Documentación y análisis de recipientes rituales sagrados o ceremoniales, entendidos como *contenedores de significado*.
- Estudio de iconografías a través de la gráfica, concebida como un lenguaje codificado de identidad y cosmovisión.
- Elaboración de una cartografía del museo y del territorio que permitiera ampliar y conocer los recorridos, colecciones y puntos de interés patrimonial.
- Participación activa del público visitante mediante actividades de co-creación, especialmente a través de la serigrafía y otros ejercicios gráficos (Fig. 5).
- Realización de una muestra gráfica colectiva temporal con artistas internacionales, articulada con la colección y el eje temático del museo.

Esta edición consolidó la dimensión participativa, colaborativa y educativa del programa, ampliando el alcance del museo y fortaleciendo su relación con los públicos.



Fig 5. Participación activa del público visitante mediante actividades de serigrafía y otros ejercicios gráficos en Museo de Sitio de Chan Chan, donde se exploran iconografías prehispánicas moche y chimú mediante procesos gráficos y serigráficos. Trujillo, 2025.

7. Resultados

Resultados de la primera edición (Museo Inkariy)

La primera edición permitió:

- Activar espacios museísticos dentro de la propia instalación del museo a través de procesos de creación en tiempo real.
- Producir obra artística contemporánea integrada al guion museográfico.
- Desarrollar un modelo metodológico para residencias artísticas museales con proyección binacional.
- Generar registros audiovisuales, memorias digitales y materiales de difusión cultural.
- Fortalecer el rol del museo como mediador entre patrimonio, arte, territorio y comunidad.
- Ampliar redes institucionales entre museos del Perú y artistas de Colombia.

Resultados de la segunda edición (Museo de Sitio de Chan Chan)

La segunda edición permitió:

- Incrementar la visibilidad nacional e internacional del museo aliado mediante una propuesta innovadora dentro de la experiencia museal.
- Desarrollar investigación artística e iconográfica contemporánea vinculada al legado de las culturas prehispánicas del norte del Perú.
- Implementar actividades de co-creación y participación dirigidas a comunidades locales y turistas internacionales.
- Diseñar experiencias interactivas y recursos educativos orientados a mejorar la accesibilidad y enriquecer la experiencia de los visitantes.
- Realizar un proyecto curatorial colectivo internacional temporal, en diálogo con la colección y los ejes temáticos del museo.
- Re-significar colecciones arqueológicas e históricas a partir de narrativas artísticas contemporáneas.

8. Reflexiones

La experiencia demuestra que las residencias artísticas en museos generan impactos que trascienden la producción de obra. Funcionan como dispositivos de innovación cultural capaces de:

- Diversificar la programación del museo.
- Dinamizar la relación entre museo y territorio.
- Fomentar la apropiación local del patrimonio.
- Promover el intercambio binacional y la circulación cultural internacional.
- Visibilizar el desarrollo del proyecto en diversos contextos globales.

Crear redes y vínculos de colaboración a escala internacional para sostener iniciativas similares en el tiempo.

Estas experiencias permiten repensar el museo como un organismo activo que dialoga con las demandas contemporáneas sin perder su misión de resguardo y memoria. Favorecen la construcción de un museo como espacio de tránsito prolongado, tanto para visitantes como para artistas, permitiendo que los procesos de creación e investigación convivan directamente con la experiencia museal.

Asimismo, las residencias refrescan e innovan la experiencia del visitante, generando encuentros interculturales que resignifican la colección y el legado patrimonial del museo. Constituyen una extensión pedagógica que aporta nuevos modos de aprendizaje, interacción y mediación con las exposiciones.

Considerar este programa de residencias como una estrategia complementaria dentro del museo implica reconocer su potencial como taller, actividad educativa y herramienta de difusión cultural. Su integración promueve la participación de agentes y áreas afines –como las artes plásticas, visuales y los saberes tradicionales– fortaleciendo el trabajo multidisciplinario dentro del ecosistema museal. Todo ello contribuye a la valorización y a la reflexión crítica del patrimonio cultural en el espacio museográfico.

9. Conclusiones

Resident Museum constituye un modelo de extensión cultural y una estrategia de sostenibilidad aplicada a distintos espacios museales del Perú. Su enfoque combina investigación-creación, gestión cultural y mediación comunitaria, diversificando la experiencia museal y fortaleciendo el vínculo entre arte, patrimonio y territorio. A partir de las dos ediciones desarrolladas, se proponen las siguientes conclusiones:

- Consolidar alianzas entre museos públicos y privados para dar continuidad al programa y asegurar la realización de nuevas ediciones.
- Gestionar residencias autosostenibles en articulación con instituciones educativas, museos, municipalidades o ministerios de cultura que garanticen su ejecución anual en diferentes territorios del Perú.
- Reconocer que la movilidad no solo implica el desplazamiento del artista residente, sino también la itinerancia de la residencia misma hacia distintos departamentos del país.
- Impulsar procesos de creación e investigación artística que dialoguen con las colecciones, las comunidades locales, el territorio y las narrativas históricas.
- Fortalecer la dimensión pedagógica e interactiva mediante actividades abiertas al público, talleres y experiencias participativas.
- Sistematizar metodologías que permitan evaluar el impacto cultural, educativo, social y museológico del programa.
- Promover la circulación internacional de los resultados artísticos para fortalecer el intercambio cultural global y posicionar al Perú como un territorio activo dentro de las redes de residencias artísticas.

El programa demuestra que las residencias artísticas constituyen una herramienta estratégica y versátil para la sostenibilidad cultural, renovando narrativas museales y generando nuevas formas de participación colectiva. Su implementación contribuye a que los museos se consoliden como espacios vivos, contemporáneos y profundamente vinculados a las dinámicas territoriales y comunitarias.

10. Bibliografía

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

ICOM. (2019). *Definición de museo, estatutos y propuestas para su renovación*. Consejo Internacional de Museos.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.



Mesa 2
Memoria y Comunidad

Artefactos históricos como marcadores de identidad en museos que resguardan Patrimonio Cultural

Azucena Segovia Rojas
pcavrseg@upc.edu.pe

1. Resumen

La labor de un museo ha ido cambiando a lo largo de los años. En la actualidad, los museos enfrentan crecientes desafíos en torno a la representación del pasado, la gestión del patrimonio en el presente y la construcción de identidades colectivas a futuro. Esta investigación tiene como objetivo analizar los artefactos históricos como marcadores de identidad colectiva en museos que resguardan patrimonio cultural. Se parte de la proposición de que la identificación de los objetos históricos que forman parte de las colecciones de los museos, pueden considerarse marcadores de identidad dentro de la institución que los alberga. A partir de una metodología cualitativa de estudio de casos, bajo el paradigma constructivista, se realiza la investigación en dos museos emblemáticos de carácter local que resguardan patrimonio cultural tangible con alta carga simbólica, con entrevistas a la plana directiva y especialistas de dichos museos, para identificar los símbolos marcadores de los mismos, con relación a su espacio, y a la relación de los mismos con el público que los visita. Como conclusión de estos dos casos, los artefactos históricos no son solo vestigios materiales del pasado, sino marcadores simbólicos de identidad que pueden activar memorias, reforzar pertenencias o abrir espacios de reflexión crítica. Este trabajo demuestra que los museos tienen un papel clave en la negociación del pasado y la configuración de identidades colectivas. Su responsabilidad no es solo conservar, sino también reinterpretar y resignificar.

2. Palabras clave:

Artefactos históricos, identidad, museos, patrimonio cultural, colecciones

3. Agradecimientos:

Gracias a la confianza de la plana directiva y del equipo del Museo de Arte de Lima, su directora Sharon Lerner; el gerente Gustavo Zapata y la jefa de Comunicaciones Patricia Villanueva. También al personal del Museo del Banco Central de Reserva del Perú (MUCEN), encabezado por su directora María del Pilar Riofrío.

4. Delimitación del problema

En la actualidad, los museos enfrentan crecientes desafíos en torno a la representación del pasado, la gestión del patrimonio en el presente y la construcción de identidades colectivas a futuro. Estos desafíos han ido cambiando además por los hitos disruptivos como la pandemia de la COVID-19, que causó una gran disrupción a nivel global.

En respuesta a dicho acontecimiento, algunas organizaciones ajustaron las formulaciones de su misión y visión para enfatizar su sentido de identidad y compromiso (Ortiz, 2022). Por el lado de las organizaciones culturales, la pandemia causó el cierre de muchos espacios, además de enfrentar las continuas presiones sociales, políticas, ambientales, tecnológicas y organizacionales dentro de su propio sector (Volanakis et al, 2024). En América Latina, como en el resto del mundo, la pandemia afectó el normal desenvolvimiento de las organizaciones e instituciones culturales, cambiando algunas dinámicas al interior de sus procesos, de acuerdo a sus propios contextos y analizando hasta su rol en la sociedad (Micle et al, 2023). El patrimonio cultural entró en crisis a partir de los cierres de galerías, archivos, museos y bibliotecas (Volanakis et al, 2024). De allí deriva la relevancia del estudio del sector a partir del patrimonio que resguardan y la nueva gestión del mismo.

5. Problemática

En Perú tenemos las brechas de acceso a los servicios patrimoniales, de acuerdo a los informes del Ministerio de Cultura. En el año 2020, en pleno desarrollo de la pandemia, se realizaron esfuerzos por apoyar al sector cultural a partir de los programas Reactiva Cultura que ofrecía el Gobierno. Dichos apoyos fueron aprovechados por instituciones culturales como los museos, que buscaron, de esta manera, afianzar sus propios procesos internos y externos. Este trabajo se enfoca en analizar el rol de los artefactos históricos exhibidos en museos como elementos activos en la construcción y reafirmación de identidades colectivas.

Dentro del ecosistema de la gestión cultural, los museos enfrentan el desafío de representar de forma equitativa y crítica la diversidad cultural y la complejidad de las memorias históricas (Assmann, 1995). La selección, conservación y exhibición de artefactos no son procesos neutros, sino decisiones políticas que pueden consolidar o cuestionar identidades nacionales, étnicas o locales, no solamente desde el lado institucional sino desde el propio relacionamiento con sus stakeholders. Por tanto, la pregunta central que guía esta investigación es: ¿cómo funcionan los artefactos históricos como marcadores de identidad colectiva en museos que resguardan patrimonio cultural? Se parte de la proposición de que la identificación de los objetos históricos que forman parte de las colecciones de los museos pueden considerarse marcadores de identidad dentro de la institución que los alberga.

De esta manera, se postula además que los museos que integran perspectivas comunitarias y participativas en la gestión de su patrimonio logran fortalecer sentidos de pertenencia e identidades diversas con mayor eficacia que aquellos que reproducen discursos unívocos del pasado. Principalmente el estudio se enfoca en museos que tienen una gran carga de temas poscoloniales y posconflicto.

6. Marco teórico

Este estudio se sustenta en tres campos teóricos principales:

6.1 Memoria colectiva:

Desde la propuesta fundacional de Maurice Halbwachs (1950), se entiende que la memoria no es un acto individual sino un proceso socialmente mediado. Jan Assmann (1995) distingue entre memoria comunicativa y memoria cultural, siendo esta última depositada en símbolos duraderos como los artefactos y monumentos. Para nuestro estudio interesa desarrollar la memoria cultural, que constituye una forma de memoria institucionalizada y objetivada, anclada en soportes materiales y simbólicos duraderos. Assmann sostiene que esta memoria se deposita en símbolos estables –como artefactos, monumentos, textos canónicos, rituales y espacios conmemorativos– que permiten la preservación y transmisión de significados más allá de la experiencia directa de los individuos. Desde esta perspectiva, el museo emerge como un agente privilegiado de la memoria cultural, ya que selecciona, conserva y legitima determinados objetos y narrativas

como portadores autorizados del pasado que ellos resguardan. En términos museográficos, los artefactos y monumentos no operan únicamente como vestigios materiales, sino como dispositivos semióticos que condensan valores, identidades y marcos interpretativos socialmente construidos. La exposición del museo actúa, entonces, como un mecanismo de traducción cultural, mediante el cual la memoria cultural se reactualiza y se resignifica en el presente. Este proceso no es neutral: implica decisiones curatoriales, relaciones de poder y disputas simbólicas sobre qué debe ser recordado, cómo y desde qué perspectiva.

6.2 Identidad y patrimonio:

Stuart Hall (1996) conceptualiza la identidad como una construcción dinámica, atravesada por la historia, el poder y la representación. El patrimonio cultural, según Laurajane Smith (2006), no es simplemente un legado del pasado, sino una práctica discursiva que involucra procesos de inclusión y exclusión. Smith sostiene que la identidad se construye a través de discursos patrimoniales autorizados *(Authorized Heritage Discourse, AHD*), los cuales privilegian determinadas narrativas, valores y sujetos, mientras silencian o marginalizan otros. En este sentido, la identidad no emerge de los objetos o monumentos en sí mismos, sino de los procesos interpretativos mediante los cuales estos son investidos de significado. El patrimonio –y por extensión el museo– opera como un espacio performativo, donde se articulan relatos que definen quién pertenece, quién es representado y bajo qué condiciones. Desde el campo museográfico, esta concepción implica entender que las exposiciones, guiones curatoriales y estrategias interpretativas no solo representan identidades, sino que activamente las producen.

Por otro lado, a nivel organizacional, la identidad se basa en lo central, distintivo y perdurable (Albert y Whetten, 1985) lo que significa entender las características que se mantienen además dentro de las instituciones culturales y lo que las hace distintivas para el público que las visita. Ravasi et al. (2018) comentan cómo las organizaciones utilizan su historia y memoria material para construir identidades y guiar acciones futuras, desde la perspectiva europea y desde el lado de los museos empresas, en la manera cómo se aprovechan los artefactos históricos para redefinir y/o evangelizar nuevas identidades a partir de propias relecturas de artefactos icónicos de sus propias marcas.

6.3 Museología crítica:

Tony Bennett (1995) analiza históricamente el surgimiento del museo moderno como parte de un conjunto de **tecnologías de gobierno** propias de la modernidad. Inspirado en Michel Foucault, Bennett sostiene que el museo funciona como un espacio de **adoctrinamiento simbólico,** donde el conocimiento, la visualidad y el orden espacial se articulan para **modelar conductas, sensibilidades y formas de ciudadanía,** además de **organizar miradas,** jerarquizar saberes y establecer normas implícitas sobre lo que debe ser visto, comprendido y valorado. Por otro lado, Eilean Hooper-Greenhill (2000) concibe al museo como un espacio discursivo, en el que el conocimiento se construye a través de prácticas interpretativas situadas histórica y socialmente. Hooper-Greenhill cuestiona el modelo positivista y autoritario del museo tradicional, proponiendo una museología posdisciplinaria, reflexiva y centrada en el visitante. Desde esta óptica, las exposiciones son textos culturales abiertos, atravesados por múltiples lecturas, donde la autoridad del experto se ve interpelada por las experiencias, saberes y memorias de los públicos. La "nueva museología" aboga por modelos participativos, donde las comunidades tengan agencia sobre los relatos que se construyen a partir de sus objetos. Ambos autores coinciden en que la museología crítica debe problematizar las **relaciones entre poder, saber y representación,** revelando cómo los museos producen versiones autorizadas de la historia, la cultura y la identidad.

7. Metodología

El estudio se trabajó bajo el paradigma social constructivista (Creswell, 2007), ya que la realidad de esta investigación es entendida a partir del grupo humano que participa en las dinámicas del contexto de museos y el público a quienes recibe, desde el lado del enfoque cualitativo (Flick,

2015). Se optó por el desarrollo de estudios de casos (Yin, 2008) y las técnicas utilizadas para el desarrollo de la investigación fueron la entrevista semiestructurada, la observación participante y la revisión documental (Ruona, 2005).

El estudio se centra en dos museos de carácter local, que resguardan patrimonio cultural tangible con alta carga simbólica, especialmente en contextos poscoloniales y posconflicto, características inherentes del sur global. Uno es un museo privado y el otro un museo público de Lima, Perú. Los participantes del estudio fueron directivos y especialistas del museo y el periodo de toma de datos, entre junio y noviembre del 2025. Se utilizó una guía de entrevista y una ficha para delimitar características de ambos museos, a partir de las colecciones que resguardan.

8. Descripción

A partir de la selección de los dos museos para el estudio, el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Museo del Banco Central de Reserva del Perú (MUCEN), se identifican dos propuestas relevantes referidas al trabajo de artefactos históricos.

Museo privado: Programa Íconos MALI

Se desarrolló la identificación de cuatro íconos sobre piezas representativas emblemáticas estableciendo un recorrido mínimo de interés, con elementos propios, ubicados en un área particular del museo. Estos íconos estaban relacionados con cuatro áreas temáticas: cerámica precolombina, arte colonial, arte republicano y arte moderno. La elección se basa en una categorización curatorial que responde a una primera identificación de piezas de recorrido práctico para el turista nacional y extranjero que posee poco tiempo de visita y que desea conocer parte de las piezas emblemáticas del mismo, que forman parte de la propia identidad institucional.

Estas piezas elegidas de acuerdo a los periodos correspondientes son las siguientes:



Figura 1: Cerámica Precolombina. Cupisnique (1500 - 500 a.C.). Botella con representación de contorsionista. Cerámica modelada e incisa. 37 x 14,3 x 20,7 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini. 2007.16.10



Figura 2: Arte Colonial. Anónimo cuzqueño. Trinidad trifacial, ca. 1750 – 1770. Óleo sobre tela, 182 x 124 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. V-2.0-0035.



Figura 3: Arte republicano. Luis Montero (Piura, 1826 - Callao, 1869). Los funerales de Atahualpa, 1867. Óleo sobre tela, 350 x 537 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima, en custodia en el Museo de Arte de Lima. Restaurado con el patrocinio de Volcán Compañía Minera S.A.A. 1959.00.1.1



Figura 4: Arte moderno. Joaquín López Antay (Ayacucho, 1897 - 1981) Retablo ca. 1970 – 1980, Madera y pasta policromada, 92,5 x 118 x 14 cm. Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones 2008. 2008.20.1

La estrategia utilizada de identificación de piezas es además soportada por el trabajo de mediación cultural, que no solo muestra la pieza dentro de su contexto, sino que además en las visitas se puede establecer una dinámica lúdica con la misma. Como referencia se tiene la alianza del museo con la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, gracias al programa "Pasaporte Cultural", los alumnos de dicha casa de estudios participan de una visita mediada, y como parte del término de la misma, pueden intervenir en "representaciones de lo que ven" dentro de uno de los cuadros íconos representativos, como son Los funerales de Atahualpa (Fig. 5), entendiendo la situación y trayéndola al contexto actual (Fig.6).



Figura 5: Ícono MALI de arte republicano, Luis Montero (Piura, 1826 - Callao, 1869). Los funerales de Atahualpa 1867. Óleo sobre tela, 350 x 537 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima, en custodia en el Museo de Arte de Lima. Restaurado con el patrocinio de Volcán Compañía Minera S.A.A. 1959.00.1.1



Figura 6: Apropiación ícono MALI y dinámica dentro del espacio de mediación cultural, Rita Segovia Rojas (Lima, 1980). Visita guiada estudiantes universitarios, 2022. Facultad de Comunicaciones, Universidad Peruana de Ciencias Aplicada

Museo Público: Artefactos MUCEN

La exposición temporal Nación, imaginar el Perú desde el MUCEN reunió a diversas obras de arte peruano de las colecciones del museo con la finalidad de contar historias del pasado para imaginar el futuro. Esta exposición nació con la idea de mostrar no sólo al MUCEN como espacio de divulgación de objetos históricos del Banco, sino para integrar parte de sus colecciones ya existentes que son poco conocidas por el público. Y surgió de manera emblemática como respuesta a los primeros 200 años de vida republicana de nuestro país (en 2021, a un año de iniciada la pandemia).



Figura 7. Proyecto MUCEN. Detalle de exposición "Proyecto Nación", 2022. Museo del Banco Central de Reserva del Perú

Se presentaron diversas historias que se conectaron a través de tres ejes centrales:

El primero, *El Perú representado,* donde se exploraron cuáles son los símbolos que nos representan y cómo las obras de arte han servido para interpretar el territorio y plasmar escenas históricas. El segundo, *El Perú diverso,* se presentó una muestra de la amplia diversidad de recursos naturales y económicos, de identidades y saberes ancestrales que convivieron en un mismo espacio. Y finalmente, en Imaginar el Perú se propusieron siete caminos con base en las creaciones de mujeres y hombres de las distintas etapas de nuestra historia, que buscaron inspirar nuevas formas de entender el presente e imaginar el futuro.

Este tipo de propuesta ejemplifica cómo se van articulando historias con los propios artefactos del Museo, pero que llevan a una reflexión más allá del objeto y la identificación del público visitante.

9. Resultados

El análisis de casos en museos desde Lima, Perú revela algunos patrones de interés. En el caso del MALI, la inclusión de objetos como íconos ha permitido visibilizar memorias históricas, promoviendo identidades plurales. El establecer la diferenciación de estilos y épocas en la identificación de los íconos ha sido un acierto, estableciendo un mecanismo similar de posicionamiento como los museos del primer mundo, en los que el poco tiempo de visitar permite que el público vaya en busca de "la pieza representativa" o de "época representativa". La divulgación de las piezas, además, no solamente se limita a sus espacios físicos sino digitales, lo cual enriquece su reconocimiento no solo de parte del personal de la misma institución, sino de quienes son visitantes nacionales o extranjeros.

En el caso del MUCEN, se integran nuevos discursos a las narrativas propias de la institución, como dinámicas de enriquecimiento para su historia y memoria. El ser un museo que nace desde un banco, marca en primer lugar lo que deberían exponer y difundir. Sin embargo, las colecciones se enfocan también en el arte precolombino y en exposiciones que cubren además artistas peruanos en diferentes etapas de la historia. Esto como parte de la idea de generar un grueso de elementos representativos que se quisieron condensar en un primer momento en una exposición particular como "Proyecto Nación".

En contraste, por ejemplo, desde el lado europeo, en algunos museos de historia colonial, los artefactos extraídos de contextos colonizados siguen siendo exhibidos sin una problematización crítica de su procedencia, reproduciendo narrativas eurocéntricas.

Asimismo, los resultados muestran que la contextualización narrativa y la mediación museográfica (como los textos curatoriales, las guías y dispositivos digitales, los productos de *branding* y de comunicación) influyen decisivamente en cómo los visitantes interpretan los objetos y los vinculan con sus propias memorias e identidades. Los museos que adoptan metodologías participativas, como curadurías colaborativas o inclusión de relatos orales comunitarios, logran una mayor apropiación simbólica por parte del público.

Los procesos de mediación cultural son vitales para la identificación de los marcadores de identidad. Esto se pudo constatar a partir de las experiencias de mediación desarrolladas como parte del programa "Pasaporte Cultural" gestionado por el MALI con la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, en la que los alumnos realizan visitas guiadas con una mediadora, conociendo y reconociendo uno de los íconos MALI y trabajando una dinámica de representación actual de la situación del cuadro contemplado.

10. Conclusiones

A partir de lo observado en estos dos casos, los artefactos históricos no son solo vestigios materiales del pasado, sino marcadores simbólicos de identidad que pueden activar memorias, reforzar pertenencias o abrir espacios de reflexión crítica. En el contexto de los museos, estos objetos funcionan como catalizadores de discursos de identidad, siempre mediados por la institucionalidad y las prácticas curatoriales, que se ajustan a los espacios, al contexto, y las instituciones que los resguardan. A partir de la propuesta de Assmann (1995), y con las actualizaciones respectivas de la propia conceptualización del museo del International Council of Museums (ICOM s.f.), se permite comprender al museo no solo como un contenedor de objetos, sino como una tecnología cultural de la memoria, en la que los artefactos y monumentos funcionan como anclajes simbólicos que garantizan la continuidad histórica, al tiempo que dialogan con las memorias vivas que interpelan y transforman su significado.

Este trabajo demuestra que los museos tienen un papel clave en la negociación del pasado y la configuración de identidades colectivas. Su responsabilidad no es solo conservar, sino también reinterpretar y resignificar. Para ello, es indispensable una museología comprometida con la diversidad cultural, la justicia histórica y la participación comunitaria. Solo de esta forma los artefactos históricos pueden contribuir a una memoria colectiva inclusiva y a una ciudadanía más consciente de su pluralidad y su sostenibilidad en el tiempo.

11. Bibliografía

Anteby, M., & Molnár, V. (2012b). *Collective Memory Meets Organizational Identity: Remembering to Forget in a Firm's Rhetorical History*. Academy Of Management Journal, 55(3), 515-540. https://doi.org/10.5465/amj.2010.0245

Assmann, J. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique, (65), 125–133.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* Routledge.

Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (2ndEd.). Sage publications.

Díaz-Andreu, M. (2007). *A World History of Nineteenth-Century Archaeology*. Oxford University Press.

Eardley, A. F., & Jones, V. E. (2025). *The museum accessibility spectrum: Re-imagining Access and Inclusion*. Taylor & Francis.

Flick, U. (2015) *El diseño en la investigación cualitativa*. Ediciones Morata. Hall, S. (1996). *Who Needs Identity?* In Hall & du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity*. SAGE.

Foroughi, H., Coraiola, D. M., Rintamäki, J., Mena, S., & Foster, W. M. (2020). Organizational Memory Studies. *Organization Studies,* 41(12), 1725-1748. https://doi.org/10.1177/0170840620974338 (Original work published 2020)

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective.* Presses Universitaires de France.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge.

Internacional Council of Museums (s.f.) (ICOM) Definición de Museo. Recuperado el 11 de diciembre de: https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/

Jackson, R. L., & Hogg, M. A. (2010). *Encyclopedia of Identity*. SAGE.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.

Micle M, Tirziman E., Repanovici, A. (2023) Visibility of documentary heritage through digitisation projects in Romanian libraries. *PLOS ONE* 18(1): https://doi.org/10.1371/journal.pone.0280671

Ortiz, L. (2022), *Leveraging the organizational mission statement to communicate identity, distinctiveness and purpose to primary and secondary stakeholders during COVID-19, Journal of Strategy and Management,* Vol. 15 No. 2, pp. 234-255. https://doi.org/10.1108/JSMA-04-2021-0085

Pratt, M. G., Schultz, M., Ashforth, B. E., & Ravasi, D. (2016). *The Oxford Handbook of Organizational Identity*. Oxford University Press.

Ravasi, D., Rindova, V., & Stigliani, I. (2018). The Stuff of Legend: History, Memory, and the Temporality of Organizational Identity Construction. *Academy Of Management Journal*, 62(5), 1523-1555. https://doi.org/10.5465/amj.2016.0505

Ruona, W. E. (2005). Analyzing qualitative data. Research in organizations: Foundations and methods of inquiry, 223(263), 233-263. Chapter 14. Smith, L. (2006). *Uses of Heritage* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203602263

Sandell, R. (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Routledge.

Schultz, M., & Hernes, T. (2019). Temporal interplay between strategy and identity: Punctuated, subsumed, and sustained modes. *Strategic Organization*, 18(1), 106-135. https://doi.org/10.1177/1476127019843834 (Original work published 2020)

Volanakis, A.; Seymour, C.; Fouseki, K. (2024) Assessing the Long-COVID Impact on Heritage Organisations. *Heritage* 2024, 7, 3211–3247. https://doi.org/10.3390/heritage7060152

Unesco. (2020) *Indicadores cultura* | 2030. UNESCO Publishing.

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and Methods.* SAGE Publications.

La fototeca comunitaria: archivo vivo y mediación cultural en el Perú contemporáneo

Alvaro Cristyan Acosta Gutiérrez
cristyan.acosta@gmail.com

1. Resumen

Este artículo analiza la metodología de la Fototeca Comunitaria, una práctica artístico-social desarrollada en Perú entre 2023 y 2025 que utiliza el archivo fotográfico familiar como herramienta de mediación cultural. A través del estudio de tres casos –"La historia de mi barrio" (Lima 2023), "Diario Documental Mirar-Me" (Puno 2024) y la propuesta "Fototeca Comunitaria Francoperuana (Lima, 2025)"–, se examina cómo este modelo postcustodial prioriza el proceso sobre el producto, transformando el taller en un espacio ritual de preservación técnica, curaduría colectiva y acompañamiento psicoafectivo. El análisis se organiza en tres ejes: 1) la arquitectura metodológica de los talleres como dispositivos de encuentro intergeneracional; 2) el rol protagónico de sujetos históricamente marginalizados en la narrativa visual (adultos mayores, jóvenes mujeres, migrantes); y 3) la materialización de productos que van del archivo digital abierto a la intervención en el espacio público. Se concluye que la Fototeca Comunitaria propone un paradigma alternativo para la gestión cultural, donde la memoria se construye colectivamente y la institución actúa como facilitadora en lugar de custodio, con implicaciones para el campo archivístico y museístico contemporáneo.

2. Palabras clave:

Archivo comunitario, mediación cultural, memoria colectiva, fotografía familiar, arte social, Perú, Fototeca comunitaria.

3. Introducción

En un contexto nacional donde no contamos con una fototeca, ni cinemateca, ni escuelas públicas de cine, ni de fotografía, surgen prácticas que resisten desde lo micro, lo afectivo y lo colectivo. La Fototeca Comunitaria es una de estas prácticas. Surgida en Perú como una evolución natural de un grupo virtual de nostalgia regional ("Facebook Puno: Fotos de Antaño", 2019), se consolidó entre 2023 y 2024 como una metodología estructurada de mediación cultural que utiliza el archivo fotográfico familiar no como fin, sino como pretexto para activar procesos sociales de recuperación de la memoria, fortalecimiento del tejido comunitario y reconocimiento identitario. Este artículo tiene como objetivo analizar los fundamentos, la aplicación y los alcances de esta metodología a través de tres proyectos representativos, argumentando que su valor principal reside en su capacidad para generar ecologías de la memoria donde la comunidad es sujeto activo, y no solo objeto, de su propia representación histórica.

4. Marco conceptual: hacia un archivo postcustodial y afectivo

La Fototeca Comunitaria se inscribe en una crítica a los modelos tradicionales de archivo y museo. Frente al archivo custodial –donde la institución ejerce el poder de selección, conservación y acceso–, este proyecto adopta un modelo postcustodial (Caswell, 2014), donde la comunidad retiene la custodia primaria de sus documentos y la institución actúa como facilitadora de procesos técnicos y espacios de encuentro. Este giro es político: democratiza la narrativa histórica.
Además, el proyecto trabaja con el concepto de memoria afectiva (Sarlo, 2005). Reconoce que la fotografía familiar es un objeto cargado de emociones, historias y subjetividades. Su preservación, por tanto, no puede ser solo técnica; debe ser también psicoafectiva. Aquí, el taller comunitario se convierte en un dispositivo clave, entendido no como mera capacitación, sino como un ritual de mediación (Helguera, 2011) donde se negocian significados, se procesan duelos y se construyen relatos en común.

5. Metodología en acción: Los tres pilares del proceso

La metodología, perfeccionada en el proyecto piloto de Santa Beatriz (CCEL, 2023), se estructura en tres fases interconectadas que convierten lo privado en público, lo individual en colectivo.

5.1. Convocatoria afectiva y diagnóstico comunitario

La fase inicial privilegia la construcción de confianza "de boca a boca" y el vínculo personal, como se ejemplifica en la elección del vecino Héctor Molina como caso piloto. Se activan redes preexistentes (como el grupo de Facebook para el proyecto del Altiplano) y se establecen alianzas con centros de adultos mayores. La convocatoria no es abierta e impersonal; es un llamado entre pares.

5.2. El taller como espacio ritual interdisciplinario

El núcleo del proceso es una serie de talleres semanales con una estructura fija pero flexible, documentada en las propuestas. Cada sesión integra cuatro componentes:

- **Clase maestra:** Aproximación histórica a la fotografía (ej. a cargo de la historiadora Sofía Pachas).
- **Taller de preservación práctica:** Instrucción en cuidado, digitalización y restauración básica de álbumes (ej. a cargo de la especialista Lili Córdova y Carmen Cirilo).
- **Entrevista y Registro Audiovisual:** Recogida del testimonio personal vinculado a las imágenes, documentando la historia oral. (ej. a cargo del equipo audiovisual de Andrés Nolasco, Víctor Ybazeta, Humberto Flores)
- **Acompañamiento Psicoafectivo:** Sesiones guiadas por una psicóloga (Mayré Alfaro) para transitar las emociones ligadas a la memoria (duelo, pérdida, identidad).

Esta estructura interdisciplinaria es fundamental: técnicos, artistas, historiadores y psicólogos trabajan en conjunto, atendiendo tanto al soporte material como a la experiencia humana.

5.3. Curaduría colectiva y devolución pública

La selección de imágenes para la exposición final y la construcción de su narrativa no son decisiones unilaterales del equipo curatorial. Emergen de las conversaciones en los talleres. Los participantes se convierten en co-curadores y, en muchos casos, en guías de su propia exposición.

La "devolución" toma formas múltiples: una exposición en la galería del centro cultural, un mural en la calle, un fotolibro, un documental y, crucialmente, un archivo digital de acceso abierto alojado en plataformas como Wikimedia Commons, con metadata en español, inglés, quechua y aimara.

5.4. De la casa a la galería: la consagración del archivo alternativo

Este proceso culmina en un acto fundamental de consagración simbólica: la historia patrimonial familiar se transforma en obra de arte. Esta transformación no se basa únicamente en la técnica o en una decisión curatorial externa, sino en la tríada formada por la apropiación de un medio, la narración personal en primera persona y, de manera decisiva, la autopresentación de los creadores y creadoras. Así, los participantes no solo prestan sus imágenes; las performan, otorgándoles un nuevo contexto de valor en el espacio legitimado de la galería. Este acto funda un archivo alternativo –o, siguiendo a Fraser (2005), una contra-esfera pública– que se construye con la participación activa de sus propios creadores, quienes dejan de ser «fuentes» para convertirse en autores con plena agencia sobre su representación histórica y estética.

6. Sujetos protagónicos: La comunidad en el centro

La potencia de la metodología se revela en su adaptabilidad a diferentes sujetos, siempre posicionados como protagonistas:

- **Adultos mayores como portadores de memoria activa:** En Santa Beatriz y la propuesta del Altiplano, se invierte la narrativa del adulto mayor como sujeto pasivo. Son reconocidos como legado vivo y expertos en la historia local. El proyecto les devuelve un espacio de reconocimiento público.

- **Jóvenes mujeres y la construcción de la mirada propia:** En "Diario Documental Mirar-Me" (Puno, 2024), el foco cambia del archivo familiar a la construcción autobiográfica. Las adolescentes usan técnicas fotográficas alternativas (cianotipia, clorotipia, entre otros) para crear diarios visuales, en un ejercicio de empoderamiento y exploración identitaria.

- **Comunidades migrantes e identidades híbridas:** La propuesta "Fototeca francoperuana" desplaza el eje a la diáspora. El archivo se convierte en un mapa de afectos transnacionales, documentando los procesos de adaptación, mezcla y preservación de tradiciones, construyendo una narrativa migrante desde dentro.

7. Productos y legado: más allá de la exposición

Los resultados tangibles evidencian un modelo integral:

- **Archivo comunitario sostenible:** La creación de una fototeca física dentro de la biblioteca del CCEL, como área permanente, asegura la continuidad más allá del proyecto.

- **Narrativas multiformato:** El fotolibro y el documental sintetizan y difunden el proceso, llegando a públicos más amplios.

- **Apropiación del espacio público:** El mural callejero es el gesto más político, rompiendo el límite entre lo privado (el álbum) y lo común (la calle).

- **Soberanía Digital:** La subida a Wikimedia Commons bajo licencia abierta es un acto de ciudadanía digital global, que asegura preservación y acceso universal, desafiando las lógicas comerciales de la cultura.



Figura 1. Aura Giraldo Melgar, retrato y legado. Pintura acrílica sobre cartón a partir de fotografía de estudio, restauración. Puno, 1954 – Arequipa, 2024. Archivo familiar de Aydee y José Valdivia Giraldo

8. Discusión: potencial y desafíos de un modelo replicable

La Fototeca Comunitaria no está exenta de tensiones. Su éxito depende de financiamiento concursable, lo que cuestiona su sostenibilidad a largo plazo. Además, la institucionalización del archivo comunitario dentro de una institución cultural requiere negociar constantemente la autonomía del proceso participativo.

Sin embargo, su potencial es inmenso. Propone un nuevo contrato social entre la institución cultural y la comunidad, donde la primera ofrece recursos y expertise, y la segunda dicta el contenido y la significación. Es un modelo ético y reparador para contextos postcoloniales como el peruano, donde las historias oficiales han silenciado muchas voces.

9. Conclusión

La Fototeca Comunitaria demuestra que la preservación de la memoria en el siglo XXI no puede ser solo una tarea técnica o institucional. Debe ser un proceso social, afectivo y profundamente democrático. Al priorizar el taller sobre la vitrina, la conversación sobre el catálogo y la comunidad sobre el curador, esta metodología ofrece un camino para revitalizar la práctica archivística y museística. Más que un proyecto, es una invitación a que las instituciones culturales bajen de su pedestal, a que las comunidades reclamen su derecho a narrarse, y a que juntas construyan, foto a foto, relato a relato, una memoria que por fin nos incluya a todos y todas.

10. Agradecimientos

Agradezco al equipo fundador de la Fototeca Comunitaria –Álvaro Acosta, Carmen Cirilo y Mayré Alfaro– por su generosidad al compartir sus saberes y talentos. A Rafael García-Godos Salazar por su acompañamiento y asesoría permanente, siempre una fuente de ideas nuevas y frescas. Al Centro Cultural de España en Lima, a la Alianza Francesa de Lima, al Ministerio de Cultura del Perú, al colegio Santa Rosa de Puno por apoyar y financiar las ediciones. A los participantes de Santa Beatriz y Puno, cuyas historias son el verdadero fundamento de este análisis.

11. Bibliografía

Caswell, M. (2014). *Toward a Survivor-Centered Approach to Human Rights Archives: Lessons from Community-Based Archives*. Archival Science, 14(3-4), 307-322.

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook.* Jorge Pinto Books.

Sarlo, B. (2005). Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión. Siglo XXI Editores.

Documentos primarios (proyectos analizados):

Acosta, Á. (2023). *Propuesta "La historia de mi barrio. Fototeca barrial comunitaria"*. Centro Cultural de España en Lima.

Acosta, Á.; Cirilo, C. (2024). *Propuesta "Diario Documental Mirar-Me"*. Puno.

Acosta, Á. (2025). *Propuestas "Fototeca Comunitaria del Altiplano"* y *"Fototeca Comunitaria Francoperuana"*

Miradas Meta-Museales. “Ciudad Grau”: Mediando la memoria a través de la ciudad y sus museos

Cristina Vargas Pacheco
cristina.vargas@udep.edu.pe

Sergio Salgado Calderón
sergiosalgado420@gmail.com

1. Resumen:

La figura de Miguel Grau es un tópico omnipresente en Piura con una abundancia de recursos patrimoniales asociados. Estos incluyen la Casa Museo Grau, administrada por la Marina de Guerra, retratos que presiden espacios institucionales, además de la presencia del héroe en la toponimia urbana y las conmemoraciones cívico-militares.

Tradicionalmente, la narrativa sobre Grau, tanto en el ámbito nacional como local, se centra en su dimensión heroica y biográfica, con miras a estimular el patriotismo. Sin embargo, a pesar de las experiencias expositivas en torno a Grau, existe un vacío de investigación crucial sobre las miradas museales en torno al personaje y, fundamentalmente, en las representaciones que el patrimonio en torno a Grau evoca en los visitantes.

Adicionalmente, la práctica museística sigue evolucionando notablemente. El museo fuera de sus muros incluye una mirada de la ciudad como un museo vivo. Esto implica la musealización de espacios urbano-monumentales y la necesidad de generar una mediación cultural efectiva entre los espacios expositivos cerrados y su entorno. El objetivo es convertir los museos en entes permeables, dialogantes e interconectados.

El proyecto Ciudad Grau: Memorias de Piuranidad aborda esta necesidad desde una perspectiva meta-museal. Se propone una manera polifacética (ciudadano, político, marino, símbolo) de mirar a Grau, evidenciando cómo su memoria no solo ha moldeado el tejido urbano, sino que ha acompañado la vida cotidiana de vecinos y viajeros. El héroe es el pretexto central para un recorrido mediado que conecta dos museos en el casco histórico, espacios públicos colindantes y patrimonio artístico.

En conclusión, esta ponencia aborda las distintas fases y percepciones en torno al proyecto, el cual se ejecutó en 2023 y 2024.

2. Palabras clave:

Mediación cultural, museo fuera de los muros, Ciudad Grau, Piura.

3. Antecedentes: Ecos de Grau en Piura

La trayectoria vital de Miguel Grau ha sido largamente objeto de estudio, tanto desde la historiografía regional y nacional (Elmore (1978), Dumbar (1979), Sotelo (1999), De la Puente

(2003), Albán (2005), Club Nacional (2010), Fundación Miguel Grau (2013), Hampe (2013), Adriazola (2018) y Laguerre (2021)). Sin embargo, y pese a que algunos trabajos exploran la materialización de la memoria y la institucionalización del recuerdo en las ciudades, existía un vacío en la comprensión regional del héroe en tanto "objeto de representación". Desarrollando dicha comprensión podríamos construir y evidenciar «las configuraciones múltiples mediante las cuales se percibe, construye y representa la realidad» (Chartier, 1996, pp. 83-84).

El primer acercamiento a la recepción del desenlace ocurrido en el combate de Angamos en Piura se tiene gracias a la literatura. Enrique López Albújar escribe *Un día de triunfo* (1963), cuento breve pero significativo. En él, menciona que la población entera se encontraba en un estado de exaltación y júbilo debido a la notificación de la victoria de Grau. Lastimosamente, el cuento termina con la incómoda verdad. Pese al conocimiento de la desalentadora noticia, los testimonios indican que se colocó una placa conmemorativa en la Plaza de Armas, donada por un notable comerciante alemán afincado en Piura, Carlos Shaeffer, apenas concluida la guerra (Nuñez, 2004, pp.488-489).

En paralelo, con la asunción de Miguel Iglesias en la presidencia, Federico Moreno fue nombrado prefecto de la ciudad. Rápidamente organizó una suscripción popular para la construcción de un monumento en homenaje a Grau y la tripulación del Huáscar, en virtud del "deber ineludible de los hombres cultos, [de] tributar público homenaje de gratitud a sus grandes hombres" (Mendoza, 1979, citado por Adriazola, 2018, p. 27). No pasó mucho tiempo hasta su inauguración oficial, el 26 de octubre de 1885. En la ceremonia, según Albán (2005), se pronunciaron cerca de 11 discursos y se vivió un ambiente de júbilo en la localidad (pp. 125-126). La noticia de la inauguración llegó hasta Lima, debido a que el prefecto le remitió a Ricardo Palma seis ejemplares del periódico El Restaurador (Moreno, 17/11/1885). Esta inauguración tuvo un componente simbólico muy importante: Piura interiorizaría la imagen del héroe, quien –ubicado en un inicio en la intersección de las calles Tacna y Huancavelica (Fig. 1)– fue el protector y el ciudadano egregio de la ciudad. De esta forma, su memoria presidió momentos y celebraciones claves para la formación de una identidad como piuranos y peruanos.



Norte del Perú.—Piura.—Monumento Grau, erijido en la plaza mayor, el 26 de Octubre de 1885, siendo Prefecto del Departamento el señor don Federico Moreno (foto. del Dr. Lung, médico de la «Mohicana» U. S. S.)

Fig. 1. Primer monumento a Grau en Piura. El Perú Ilustrado Año 3 Semestre I. Lima, sábado 31 de agosto de 1889 N° 121 p. 573.

Después de la Guerra, la transformación urbana no tardó en llegar. Según Branger y Vargas (2014), el punto de inicio de la modificación de la traza virreinal de la ciudad fue hacia el último tercio del siglo XIX, con la destrucción de infraestructura ruinosa para abrir alamedas, como la de Santa Lucía que, desde 1899, fue renombrada como Avenida Grau, terminándose en 1941. Pese a haber sido la primera ciudad del Perú en construir un monumento a Grau, la modestia de sus cualidades fue un factor clave en la argumentación que avaló las sucesivas modificaciones en el monumento y la plaza antes de su consolidación actual. Al respecto, Temple (2011) en sus memorias comentó sobre el espacio:

> […] *a la plazuela y al monumento a Grau,* que a mi criterio *no estaban a la altura que el Almirante merecía;* los recuerdo como un conjunto: una plazuela sin gracia, pequeña, redonda, sin árboles ni plantas […] *era simplemente un lugar que se atravesaba para ir a la estación de tren a Paita, al Club Grau y campo* […]

Los viajeros eran recibidos con aparente descortesía, pues al estar el Almirante mirando a la ciudad, este los recibía "dándoles la espalda" (pp.183-184).

Por ello, el área en donde tuvo lugar la edificación del monumento frente a la estación de ferrocarril Piura-Paita, puerta de ingreso por entonces, a la ciudad, pasó por cuatro procesos de transformación, siendo el último de ellos en 1943 –año de la inauguración del monumento elaborado por Luis Agurto–. El 8 de octubre no solo supuso la fecha de inauguración en manos del presidente de la república, Manuel Prado, y de algunos sobrevivientes del combate, sino que fue el centro de una serie de actividades que nuevamente pusieron a Grau y sus compañeros en el centro de la memoria piurana (Vargas, 2025).

La relevancia simbólica brindada a Grau en la ciudad ya se había puesto en relieve en el Centenario de la Independencia (1921-1924) y durante las celebraciones del IV Centenario de fundación de la ciudad. En ese marco, Felipe Cossío del Pomar pintó en 1931 un lienzo de Miguel Grau, que obsequió a la ciudad y en la actualidad preside las sesiones del Concejo Municipal de Piura.

Ya en los años 60, las autoridades pondrían el centro de atención en la revalorización de la casa natal del héroe. Tras el terremoto de 1912 la casa quedó en mal estado, pero esto no impidió que también sea un punto importante dentro de la construcción de la identidad y las celebraciones públicas. Luego de su declaratoria como monumento histórico en 1944[1], la casa fue expropiada, reconstruida y habilitada como museo (el primero de la ciudad), entrando en funcionamiento el 27 de julio de 1964 en el marco de las fiestas nacionales y el natalicio del héroe de Angamos (Fig.2).



Fig. 2. Inauguración de la Casa Museo Miguel Grau (El Tiempo, 27/07/1964).

1. La casa fue declarada Monumento Nacional mediante Ley N° 10146, en la cual también se autoriza a la expropiación del inmueble "con el fin de dedicarlo al funcionamiento de instituciones de carácter cultural". Disponible en: https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/10146.pdf

En 2003 se inaugura un nuevo espacio museal en la ciudad: la sede del Museo del Banco Central de Reserva del Perú. En adaptación a su territorio, la colección del museo responde principalmente a la identidad piurana a lo largo del tiempo. De allí que no sea raro encontrar un retrato de cuerpo entero de Grau, pintado por Etna Velarde, y el cono monetario de los años 80, en el cual se destaca la figura del almirante –todo ello por el impacto de las conmemoraciones del centenario de la Guerra del Pacífico y en un contexto de marcada generalizada crisis.

En suma, los ecos de Grau en la ciudad de Piura inician pronto tras su muerte. Como lo hemos relatado, el proceso de creación de los lugares de memoria fue, en definitiva, un trabajo de largo aliento, proveniente, centralmente, desde la institucionalidad. A ello debe añadirse las numerosas muestras inmateriales que ayudaron a interiorizar y mantener vivo el recuerdo de Grau (discursos, paseos, fiestas conmemorativas, etc.). Todo ello ha sido de vital importancia para estructurar un discurso más allá de lo cronológico que nos permita comprender no solo la importancia del personaje, sino también su huella impresa en traza urbana. Sin embargo, dichos espacios puntuales que han dialogado con los habitantes de la ciudad, ¿cómo han sido recepcionados y representados? Tema valioso que, al presente, puede empezar a clasificarse a través de la mediación cultural.

4. Marco teórico

Partiendo de lo dicho, reflexionamos en cuáles son los espacios vitales para conocer una ciudad y sus dinámicas actuales y pretéritas. Creemos que son tres: el cementerio, sus mercados y sus museos. Son documentos tangibles que permiten leer su tejido social, sus retos y esperanzas y sus tradiciones. En suma, su identidad comunitaria. Si nos centramos en los terceros, el alcance de las narrativas de esta institución plurisecular, debe traspasar sus muros y dialogar con el espacio que habita. Ello nos lleva a verlos no solo como repositorios de cultura sino también como objetos expositivos que se integran en el discurso que construye una ciudad: ¿cuándo se generaron?, ¿dónde se ubicaron?, ¿quiénes lo impulsaron? Su materialidad, con el tiempo, también irá cobrando una serie de significaciones. Al igual que ellos, los monumentos, las calles, las ceremonias se convertirán en repositorios de memorias sucesivas y recreadas continuamente. Es así que una ciudad se convierte en un gran espacio museal, habitado por generaciones de pobladores que las resignifican y reconstruyen.

Pero, muchas veces, los habitantes nos acostumbramos y muchos de esos signos urbanos distintivos se tornan invisibles, soterrados en la cotidianidad. Decía Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas*: «[…] uno termina por no percibir del objeto cercano más que ciertos puntos de referencia. Así como al cabo de habitar varios años en una ciudad no vemos ya las plazas, las avenidas, los monumentos, sino cuando el azar o la obligación nos lo proponen (ah, pero aquí había árboles, oh, fíjate qué hermoso portal, etc.)». Ciertamente, leer una ciudad implica un proceso de volver la mirada sobre su historia y sus memorias, donde las herramientas de la Mediación cultural pueden coadyuvar eficientemente al «establecer puentes entre lo que está expuesto (ver) y el significado que dichos objetos y sitios pueden revestir (saber)» (Mairesse & Desvallées, 2010, p. 47). Dicho de otro modo, establecer una comunicación eficiente, significativa y –quizás– entrañable entre el habitante y los bienes culturales. Por ello, esta propuesta busca leer una ciudad en torno a la figura del personaje Miguel Grau en diversas facetas evidenciadas en la zona monumental de Piura[2], se sustenta en las siguientes bases teóricas: la Mediación cultural, el Museo *Hors les murs*, los lugares de memoria y, finalmente, la mirada metamuseal.

Sobre la mediación cultural se ha venido escribiendo mucho desde la década del 90 del siglo pasado, especialmente en contextos francófonos. En nuestra región, el concepto empieza a cobrar vigencia aproximadamente hace diez años. Aunque surge asociado a otros espacios culturales como las bibliotecas, realmente es a partir de los trabajos de Élisabeth Caillet y su libro

2. La ciudad de Piura cuenta con una declaratoria de Zona Monumental establecida mediante Resolución Ministerial N° 774-87-ED. El recorrido se desarrolla dentro de los límites establecidos en dicha norma legal.

fundamental *À l'approche des musée: la médiation culturelle* (1995) en que se pone el foco en el papel que esta mirada –que busca conectar dos de los pilares de la vida museal, los públicos y las *musealia*–,[3] puede jugar en un accionar renovado de los museos, donde los públicos adquieren una nueva centralidad.

Esta mirada renovada, sin embargo, se ancla décadas atrás, en la nueva museología, que piensa en territorios, más que en espacios cerrados; en comunidades, más que visitantes y, por supuesto, en patrimonios. Ella alimenta y se alimenta de prácticas que traspasan los muros del museo y se construyen con el espacio. Bajo esa tónica, la idea del Museo *Hors les murs* (fuera de sus muros), así como también la ciudad entendida como un museo, cobran sentido. Quintric (1984) planteaba, ya en los años 80, que un accionar del museo hacia afuera permitía realizar una aproximación observacional y crítica del entorno vital. Bajo esa perspectiva, era posible «[...]analizar un paisaje urbano, tal y como analizaríamos un cuadro, es decir, encontrando allí formas, colores, símbolos, significaciones escondidas y de placer […]»[4] (p. 23), lo que favorecería la sensibilización hacia el entorno urbano, para generar el mismo respeto que a un cuadro expuesto en un museo. Y pone en el tapete el hecho de que, en el siglo XVIII, con la oficialización de los museos, el arte entró a un espacio cerrado, cuestionándose el «¿por qué ahora no le tocaría volver a salir al espacio público? –y, más aún–, ¿por qué no pensar en la ciudad como un museo o más aún, como una obra de arte?»[5] (p. 25). Bajo esa misma perspectiva, Calaf y Gutiérrez (2014) proponen una comprensión de la urbe como un «museo, instalación artística y [brinda la posibilidad de] educar desde los espacios urbanos» (p. 5), identificando, para ello, aspectos relevantes de la misma, los que son organizados gracias a una señalética específica. Fue de esa manera que el centro histórico de Arequipa, patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, se reconoce como un "museo vivo",[6] un verdadero museo habitado: "la comunidad toda constituye un museo viviente cuyo público se encuentra permanentemente al interior. El museo no tiene visitantes sino habitantes" (Ugarte y Chocano, 2021, p. 30).

De ese modo, las posibilidades de acción del museo fuera de sus límites congregan una serie de prácticas que permiten prolongar el accionar de la institución fuera de su marco espacial, así como miradas extensivas, tal como lo advierten Chaumier y Kursawa (2021), incluyendo maletas pedagógicas, plataformas colaborativas y, hoy el uso de la tecnología, pero que, en el origen, implica una «filosofía que compromete una renovación profunda de las instituciones museales»[7]. En el contexto francés, por ejemplo, la valoración de estas acciones fuera de los muros ha llevado a que se cree un sello denominado *Le musée sort de ses murs* en 2018, en el esfuerzo de reforzar la democratización de la cultura, con ofertas de excelencia artística y cultural (Ministère de la Culture, 2018, p. 3).

En el proyecto de mediación cultural Piura: Ciudad Grau consideramos que dos elementos han sido capitales: la Mediación cultural y las múltiples estrategias que favorece (escritas, interactivas, orales…) (Mairesse & Aboudrar, 2018), las que han coadyuvado en la lectura de una ciudad, no desde una perspectiva cerrada y bajo una lógica de conocimiento absoluto, sino en un proceso de co-construcción con los participantes, permitiendo incluso, en el presente caso, la posibilidad de generar una mediación entre espacios museales y el entorno donde se asientan a través de un elemento unificador: Grau. De otro lado, el concepto de "lugares de memoria", acuñado por Pierre Nora, especialmente en cuanto a su triple significación: material, simbólica y funcional;

3. Define Stránský dentro de la tradición museológica del Este, las musealias como "las cosas que, por haber experimentado la operación de musealización, pudieron acceder al estatus de objetos de museo". Dicho de otro modo, "las cosas verdaderas". Desvallées, A. & Mairesse, F. (2010). Conceptos claves de Museología, Armand Colin, ICOM, p. 51.

4. Trad. Propia. "On peut analyser un paysage urbain tout comme on analyserait un tableau, c'est-à-dire en y trouvant autant de formes, de couleurs, de symboles, de significations cachées et de plaisir… ».

5. Trad. Propia. "En sortira-t-il dans une prochaine étape ? La ville, un musée ? […] Et si la ville était, non pas un musée, mais une œuvre d'art ? »

6. Además, tal categoría le fue conferida mediante Ordenanza Municipal 1200-2000.

7. Consultar "Lire Le Musée hors les murs ». Disponible en: https://formation-exposition-musee.fr/l-art-de-muser/2041-lire-le-musee-hors-les-murs-1-2

constituyendo un "lugar doble": «un lugar de exceso cerrado sobre sí mismo, cerrado sobre su identidad y concentrado sobre su nombre, pero constantemente abierto sobre la extensión de sus significaciones» ([1984], 2008, p. 39).

Pero un punto esencial que permite entender la integración de espacios museales y patrimoniales –materiales e inmateriales– radica en la lógica del metamuseo. Como el propio prefijo griego "meta" anuncia, remite a una mirada "acerca de", una abstracción en torno a un concepto que analiza. Stránský, en la Escuela museológica de Brno, planteaba que la Museología era una ciencia y como tal, debía tener una aproximación teórica que él denominaba metamuseología y que buscaba entender era la relación del quehacer museológico con la realidad. Según Brulon «[…] en un enfoque tautológico –según algunos de sus críticos– propuso que el objeto de estudio de la Museología debería buscarse en el propio trabajo museístico, en la tarea "sistemática y crítica" de producir el objeto de museo o *musealia*, en la terminología stranskiana» (2019, p. 80)[8]. Bajo esa lógica, ¿cómo construyen los museos locales, los discursos sobre el personaje estudiado, a partir de las piezas expuestas?, ¿dialogan estas entre los museos existentes y se proyectan sobre el espacio habitado?, ¿pensando en una ciudad como un museo, los monumentos y la memoria en torno al personaje, podrían entenderse como *musealias*?

Por su parte, Echarri emplea el concepto de metamuseo de una manera más funcional, alegando que este refiere a una quinta generación de estos, donde la institución secular es capaz de «reflexionar consigo mismo en tiempo real y con características como resiliencia, interdisciplinariedad, adaptación, apertura, independencia y deslocalización».[9] La mirada propuesta pone énfasis en la interacción entre los públicos y los objetos, generando experiencias satisfactorias y significativas. Desde esa perspectiva, el metamuseo debe pensarse como un espacio donde todo es posible y donde todas las dimensiones de lo experiencial se realizan y con propósito. Dentro de esa perspectiva, se propone un museo "de-localizado", lo que no significa sin localización sino ubicuo, que aquí interpretamos como una ciudad que es leída como un museo.

5. Descripción

El proyecto "Piura ciudad Grau" empieza a germinar en las clases del curso de Museología y Museografía de la carrera de Historia y Gestión cultural de la Universidad de Piura, impartido en el semestre I de 2022. La constatación de Miguel Grau como un tópico típico en su ciudad natal, visible en monumentos (Adriazola, 2018), bienes artísticos, una Casa Museo, monedas, centros de esparcimiento y vías públicas; así como discursos en fechas conmemorativas a lo largo del siglo XX y evocaciones en torno a algunos de estos espacios, no había sido explorada a través de una propuesta expositiva y de mediación cultural integradora. En el cuarto centenario de fundación de la ciudad de Piura, en 1932, se afirmaba de este departamento que «Piura ejerció siempre considerable influencia en el país. Colonialmente fue asiento de núcleos muy activos de origen metropolitano [...] y varios lustros después, esta raza valerosa dio a la nacionalidad la figura cumbre de Grau» (ARP, Boletín municipal, 1932 cit. por Vargas, 2025, p. 370), como ya lo hemos explicado. Todos estos lugares de memoria –y podríamos citar otros–, han contribuido a reforzar el imaginario y construir una identidad local asentada, entre otros aspectos, sobre el orgullo de ser coterráneos de Miguel Grau.

El aspecto heroico, ampliamente explotado, sin embargo, ha dejado de lado el reconocimiento y las posibilidades de reflexión en torno a las otras dimensiones del ser humano y su evocación en el imaginario urbano: el marino, el político, el ciudadano, el padre, el símbolo. Teniendo en cuenta que es posible descubrir un personaje a través de los objetos, se realizó una selección y

8. Trad. Propia. "Nevertheless, and in a tautological approach according to some of his critics, he proposed that museology's subject of study should be sought in the very museum work, in the 'systematic and critical' task of producing the museum object or musealia, in Stranskian terminology". (Brulon, 2019, p. 80).

9. Trad. Propia. "[…] reflecting with itself in real time and with characteristics such as resilience, interdisciplinarity, adaptation, openness, independence and delocalization" (Echarri 2022, p.7).

priorización de todos los "ecos" que podemos encontrar de Grau y que nos remiten no solo a una parte de su vida, sino también a cómo las generaciones posteriores lo conocen y se vincula con ese trágico final desde la infancia. De ello salió la propuesta de itinerario, con cinco estaciones y cuatro grandes temáticas (Tabla 1) (Fig. 3). El recorrido fue apoyado con recursos visuales que permitían precisar aquello que ya no era visible, así como un díptico (Fig. 4).



Fig. 3. Recorrido mediado.



Fig. 4. Díptico del recorrido. S. Salgado y N. Leiva (2023).

La experiencia de mediación urbana se realizó en dos ocasiones, en coordinación con el Centro Cultural Udep-Piura, el cual coordinó la previa inscripción de los participantes (Fig. 5). No obstante, también se permitió la inclusión de aquellos que, estando en la Casa Museo Grau –punto de partida del recorrido– deseaban acompañarnos. Ello en virtud de que no siempre quienes se inscriben asisten, quedando cupos disponibles. Lo cierto es que, en la segunda edición, el número de participantes se triplicó y la diferencia de edades fue mucho más heterogénea, fomentando así un diálogo intergeneracional y un espacio de confianza en donde se descubrió a Grau desde las reflexiones y recuerdos personales sin dejar de lado lo que se menciona desde la historia oficial.



Fig 5. Carteles de difusión de la actividad. Primera y segunda edición. Centro Cultural de la Universidad de Piura.

6. Resultados

Las dos primeras ediciones de la mediación urbana "Piura ciudad Grau", nos mostró una diversidad de públicos participantes, destacando el público familiar –con más de dos generaciones en un mismo grupo– o de forma individual. En menor medida, fueron en parejas. Las edades fluctuaron entre los 5 y los 78 años. Pese a que el recorrido estaba previsto para un público en adelante, los participantes llegaron con menores, previamente motivados y bastante interesados en la figura del personaje. El conocimiento sobre Grau y su representación en la ciudad, así como la flexibilidad que debe acusar un mediador, permitió este diálogo intergeneracional de forma fluida y dinámica, de manera que la construcción de los conocimientos fue realizada de manera diferencial y participativa, en cada ocasión.

ITINERARIO DE VISITA MEDIADA: CIUDAD GRAU: MEMORIAS DE PIURANIDAD						
ESTACIÓN	**LUGAR**	**OBJETO**	**AUTOR**	**AÑO**	**OBSERVACIONES**	**TEMÁTICA**
1	**Casa Museo Gran Almirante Grau**	Rostro de Miguel Grau	Luis Agurto	¿1960´s?	Fund- Salmiento [sic] Hnos. Lima	Grau como ciudadano
		Familia de Miguel Grau	Museo Naval	¿?	Esposa e hijos del Almirante (Réplica de fotografías)	
		Cuadro de Miguel Grau como diputado	¿?	2011	Firma del autor en la parte inferior derecha + inscripción en griego	Grau como político
		Réplica de la curul de Miguel Grau	¿?	¿?	Vínculo a la actuación política de Grau	
		Cuadro de Miguel Grau y marinos	Etna Velarde	¿?	"Los 4 ases de la marina" - Firma en la parte inferior izquierda (s.f.)	
		Réplicas de espada,charreteras y gorra de Almirante	¿?	¿?	Dispuestas todas en una misma sala	Grau como marino
		Parte metálica del Huáscar	¿?	S. XIX	Perteneció al casco del monitor Donación privada	
2	**Mucen Piura**	Cuadro a cuerpo completo de Grau	Etna Velarde	2003	Firma en la parte inferior derecha	Grau como símbolo de Piura y peruanidad
		Cono monetario y conjunto postal filatélicode Miguel Grau	Casa de la Moneda	¿1980´s?	Imagen de Grau, proceso de acuñación e implementos	
		Medalla vecinos de la Av. Grau	Acuñación local	1901	Anv: " A la alvorada / del siglo XX / los vecinos / de la avenida / Grau / Piura Rev: "Recuerdo / al nuevo / sol / de / progreso / universal / enero 1° de 1901.	
3	**Plaza de Armas**	Esq. de las calles Tacna y Huancavelica	¿?	1885	Lugar del primer monumento en homenaje a Grau	
4	**Av. Grau**	Desde la ca. Tacna hasta la Av. Loreto	¿?	1896-1943	Proceso de modernización de la ciudad y vinculación simbólica con Grau	
5	**Monumento a Miguel Grau**	Plaza/Óvalo Grau	Luis Agurto	1940-1943	Espacio que albergó un monumento a Grau desde 1899. El monumento actual se inauguró el 8 de octubre de 1943, suponiendo así el fin de la lenta materialización del ideal.	

Para medir su nivel de satisfacción y lo que destacaban de la experiencia, se aplicó una encuesta con preguntas cerradas y abiertas. De los comentarios recabados, se destacó la preparación del mediador, los aprendizajes que se llevaban y, fundamentalmente, aludían a su mirada sobre Miguel Grau. La encuesta también brindó información importante sobre las motivaciones para participar, entre las que primó su admiración o respeto por el héroe de Angamos (33 % de los encuestados), siendo seguida por su gusto por la historia (28 %), la falta de oferta cultural diversa en la ciudad (22 %) y, finalmente, la "curiosidad" (11 %) que le generaba la actividad. Es importante incidir en el tercer apartado que nos permite un conocimiento que excede el motivo de la mediación propuesta, pero que es un indicador de cómo perciben los participantes la vida cultural en Piura ciudad. Además, se les consultó sobre los aspectos conocidos previamente sobre Miguel Grau, destacando su rol heroico (35 %). Su papel como marino (24 %), seguido de su rol como político (23 %) y aspectos varios de su vida personal (18 %), complementaron las respuestas. Ninguno recayó en cómo Grau luego fue resignificado como un símbolo urbano, en Piura. Lo cierto es que, el recorrido, al abordar, indubitablemente su heroísmo sin acabar en el mismo, sino en invitar a reflexionar cómo han coexistido diversas generaciones –desde hace casi 150 años– con su representación diversa, material e inmaterial, ha permitido generar una aproximación variada a la figura del héroe que también tiene una dimensión familiar, ciudadana y política y así a redescubrir la ciudad y sus equipamientos culturales (museos, monumentos) y urbanos (calles, plazas), como partes de un todo simbólico que busca construir una identidad y que puede ser leído como un museo.

7. Reflexiones: ¿Por qué mediar a través de la memoria?

Leer una ciudad como un museo y pensar cómo se articulan sus espacios museales y patrimoniales es una posibilidad que abre múltiples reflexiones y posibles realizaciones. Desde lo académico y práctico, busca deconstruir la manera de mirar el museo como espacio hierático y ensimismado. Ello permite generar un diálogo en donde este es una herramienta –y no un protagonista– para leer el espacio habitado. De cara a los participantes, retomando lo dicho por Quintric (1984), favorece el revalorar el patrimonio inmueble, mueble e inmaterial (memoria) de un espacio habitado, en este caso, gracias a la mediación, que resulta un recurso clave para la generación de nuevas lecturas más flexibles y transversales. Ello favorece el romper el canon del discurso lineal y cronológico de recorridos y discursos museales, por uno temática y, sobre todo, co-construido gracias al aspecto comunicacional y horizontal de la mediación. Finalmente, todo ello permite reflexionar sobre la manera en que se ha construido una identidad de ciudad y de sus ciudadanos, a lo largo del tiempo.

8. Conclusiones

Tras la ejecución de dos fechas de esta propuesta de mediación, resulta crucial tener en cuenta las siguientes mejoras:

- La institucionalización de la propuesta: Dado que en Piura no se evidencia una transformación del parque museal, las iniciativas de mediación que articula distintos recursos patrimoniales dentro de la zona monumental coadyuvan en la realización de derechos culturales de la comunidad. Por ello, es necesario que el proyecto pueda ser ejecutado a lo largo del año, en coordinación con distintas organizaciones culturales. El combate de Iquique, el natalicio del héroe y el mes de octubre (aniversario del combate de Angamos y la creación de la Marina de Guerra del Perú) pueden ser fechas cruciales en las que se ofrezca a los públicos una nueva perspectiva de conocer no solo a Grau, sino también, las implicancias que ha tenido su figura en la formación ciudadana y en las transformaciones urbanas. De ese modo, se promueve también el espíritu crítico por acercarse a otros "lugares de memoria" que forman parte de nuestra cotidianidad.

- Iniciativas como esta generan un atractivo sobre el espacio urbano central –más dejado para las actividades administrativas y comerciales– y una mirada renovada que incite a una toma de acción más efectiva en post del patrimonio cultural. Invitar a los habitantes a reencontrarse con su patrimonio, revalorándolo en clave cultural, podría ser una manera eficiente y necesaria que coadyuve en su preservación.

- Con miras a volver más accesibles los recursos patrimoniales que se encuentran fuera de los muros de las instituciones museales, es necesario implementar recursos interpretativos no personales que permitan despertar la curiosidad de los transeúntes.

- Es necesario mirar nuestros museos de otra manera. Mucho se habla de ello, pero no siempre se concreta en nuestros espacios museales. Romper los muros, cambiar la construcción de los discursos, escuchar al poblador, construir contenidos con ellos… son prácticas que están en la literatura museal, pero que deben concretarse más decididamente en nuestros museos de región. No siempre un museo debe ser el centro. En ocasiones, debe ser el aliado de otro museo y de su propia ciudad, a fin de generar una aproximación más significativa y personal, a ellos mismos.

9. Bibliografía

El Perú Ilustrado. (3) I. Lima, 31 de agosto de 1889 N° 121 p. 573 https://books.google.com.pe/s?id=2KxCAQAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

El Tiempo (29/07/1964). N° 17 608 p.3

El Tiempo (28/07/1964). N° 17 607 pp. 8-9

Adriazola, J. (2018). *Plaza Grau. Homenaje de la nación peruana a su más heroico y abnegado defensor*. Asociación Nacional Pro Marina del Perú.

Albán, J. (2005). *Miguel Grau. El peruano del milenio y el piurano de siempre*. Municipalidad Provincial de Piura.

Baena, M. D. (1999). *La musealización de la ciudad histórica: el caso de Córdoba*. Museo (4), APME, pp.103-111.

Brulon, B. (2019). "Zbyněk Z. Stránský". En: Brulon, B. (ed.). *A History of Museology. Key authors of museological theory*. ICOFOM, UNIRIO, Université Sorbonne Nouvelle-París 3, École du Louvre y Russian State University for the Humanities.

Calaf y Gutiérrez (2014). *La ciudad como museo: interpretaciones para construir utopía y urbanidad*. MIDAS (4). https://doi.org/10.4000/midas.728

Chaumier, S. y Kursawa, M. (2019). *Le musée hors les murs*. Les Dossiers de l'Ocim.

Club Nacional. (2010). *Coronas fúnebres en homenaje a la gloria del almirante Grau*. Club Nacional.

Collins, A. M. (1995). *¡La ciudad es el museo!* Museum international, XLVII (3), pp. 30-34.

De la Puente, J. (2003). *Miguel Grau*. Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú.

Echarri, F. (2022). *The metamuseum as the future of the museum institution?*. En: Museologica Brunensia. https://doi.org/10.5817/MuB2022-1-1

Elmore, A (1978). *Miguel Grau*. Centro Naval del Perú. Disponible en: https://archivohistoricodemarina.mil.pe/repo/data/DOCUMENTOS/BIBLIOTECA/LIBROS%20Y%20MISCELANEOS/LIBROS/pdf/A%20la%20Gloria%20del%20Gran%20Almirante%20del%20Per%C3%BA%20Miguel%20Grau.pdf

Fundación Miguel Grau. (2013). *Grau*. (2da ed.). In Pectore.

Hampe, T. (2013). *Miguel Grau, protagonista político*. Municipalidad Provincial de Piura.

Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Trad. Laura Masello. Ed. Trilce.

Mairesse, F. y Aboudrar, N. (2018). *La médiation culturelle*. PUF.

Mairesse, F. y Chaumier, S. (2017). *La médiation culturelle*. Armand Collin.

Mairesse, F. y Desvallées, A. (2010). *Conceptos claves de museología*. ICOM, Armand Colin.

Moreno, F. (17/11/1885). Carta de F. Moreno, Piura, para Ricardo Palma, Lima. Recuperado el 14 de diciembre de 2025 de https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/items/07ef2161-b3c7-4f4b-9f4f-c72bfdd7277c

Núñez, D. (2004). *La Guerra con Chile y su secuela*. En Del Busto y Rosales (drs.) Historia de Piura. Universidad de Piura.

Resolución Ministerial N° 774-87-ED que declara Monumentos, Ambiente Urbano Monumental y Zona Monumental en el Departamento de Piura. 9 de Noviembre de 1987.

Quintric, L. (1984). *La ville, musée vivant?*. Continuité (23), pp. 23-25.

Sotelo, J. (1999). *El Almirante Miguel Grau (1834 - 1879) una aproximación biográfica*. Caja Municipal de Ahorro y Crédito de Piura - Asociación de Historia Marítima y Naval Iberoamericana.

Temple, R. (2011). *Piura, más de lo mismo y otras cosas más* (Vol. II). Ediciones e Impresiones Arteta.

Ugarte y Chocano, E. (2021). *Arequipa Museo vivo: un patrimonio musealizado*. Cátedra UNESCO.

Vargas, C. (2025). *Transformaciones urbanas, lugares de memoria y dinámicas culturales durante la primera mitad del siglo XX*. En Rosas, R., Velezmoro, V. y Gutiérrez, J. (Eds.), *Historia y cultura de Piura. Una aproximación temática*. Universidad de Piura.

Branger, M. y Vargas, C. (2014). *Piura, Perú. El caso de una sucesión de modernidades inacabadas (1870-1970)*. En Goycolea, R. (Ed.), Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna. Red de Investigación Urbana. México, Universidad de Alcalá, pp. 30-40.



Mesa 3
Colección, Curadurías y Narrativas

Del hallazgo a la exposición: propuesta museográfica para la difusión de los hallazgos arqueológicos del Equipo de Arqueología de Lima (EAL-Prolima)

Junior Andrés Velásquez Chero
junior11372@gmail.com

Ernesto Carlos Miguel Olazo Rázuri
ernesto.olazo_0@munlima.gob.pe

Ramiro Manuel Acosta Ángeles
racostaa.2396@gmail.com

Juan Francisco Cárdenas Rodríguez
jfcardenasr.pe@gmail.com

Yuri Guillermo Medina Rodríguez
med.yuri.g46@gmail.com

1. Resumen

El Equipo de Arqueología de Lima (EAL – PROLIMA) desarrolla intervenciones arqueológicas en el Centro Histórico de Lima, generando información relevante sobre la formación y transformación de la ciudad. Sin embargo, la difusión de estos resultados ha estado centrada en informes técnicos y acciones puntuales de socialización, lo que limita el diálogo con la ciudadanía.

Este artículo presenta la propuesta del Centro de Exposiciones del Patrimonio Cultural de Lima "Héctor Walde Salazar", concebida como un dispositivo museográfico orientado a articular hallazgos y procesos de trabajo arqueológico en un espacio expositivo estable y accesible. El diseño se apoya en un plano genérico de un predio promedio del Centro Histórico, integra un guion de doble foco entre objetos y procesos, incorpora recursos digitales y una sala inmersiva, y prioriza a públicos en edades formativas como estrategia de sostenibilidad social.

Desde la nueva museología, la museología latinoamericana y la museografía multisensorial, se describen antecedentes, fundamentos conceptuales, proceso de diseño y resultados proyectados. Las reflexiones finales destacan el potencial de la propuesta para vincular arqueología urbana, construcción de identidad y desarrollo urbano consciente.

2. Palabras clave:

Arqueología urbana; museografía educativa; Centro Histórico de Lima; patrimonio performativo; sostenibilidad museal.

3. Agradecimientos

El Equipo de Arqueología de Lima expresa su agradecimiento a todos sus integrantes, quienes, como engranajes de un mismo mecanismo, aportan día a día al perfeccionamiento del trabajo arqueológico en el Centro Histórico de Lima y han hecho posible la elaboración de esta propuesta museográfica. Asimismo, se reconoce el respaldo y la confianza brindados por la Gerencia de PROLIMA, en la persona de su gerente Arq. Luis Martín Bordanovich, y por la Subgerencia de Operaciones en el Patrimonio Cultural Histórico, Paisajístico y Arqueológico a cargo del Lic. Carlos Vela, cuyo acompañamiento institucional resulta decisivo para la proyección de la propuesta museográfica aquí planteada.

También, se reconoce de manera especial la trayectoria del arqueólogo Héctor Walde Salazar, cuyo trabajo pionero en arqueología urbana constituye el fundamento del proyecto y da nombre a la propuesta de centro de exposiciones del patrimonio cultural de Lima.

Finalmente, se agradece el intercambio con profesionales de la Dirección General de Museos del Ministerio de Cultura y con colegas de museos peruanos y latinoamericanos, cuyas reflexiones sobre museología, gestión de colecciones y educación patrimonial nutren el enfoque de este trabajo.

4. Antecedentes

La ciudad de Lima cuenta con un Centro Histórico declarado Patrimonio Mundial, donde coexisten edificaciones virreinales, republicanas y contemporáneas. En este contexto, el Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima (PROLIMA) asume la responsabilidad de articular proyectos urbanos con la salvaguarda del patrimonio cultural. Dentro de este programa se crea el Equipo de Arqueología de Lima, encargado de investigar los vestigios arqueológicos asociados a obras públicas, rehabilitación de inmuebles y proyectos de recuperación urbana.
A pesar de la riqueza de los hallazgos, la difusión de los resultados se ha realizado principalmente mediante informes técnicos y actividades de socialización poco sistemáticas. Esta situación reproduce una distancia frecuente entre el trabajo arqueológico y la ciudadanía, especialmente en contextos urbanos donde las obras avanzan con calendarios ajustados y múltiples intereses en juego.

Desde el punto de vista normativo, la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación establece la obligación del Estado de proteger, investigar, conservar y difundir los bienes que integran el patrimonio cultural, reconociendo a los gobiernos locales como actores clave en estos procesos (Congreso de la República del Perú, 2004). A su vez, el Código de Ética del ICOM recuerda que los museos y espacios afines deben estar al servicio de la sociedad, garantizar el acceso al patrimonio y actuar con transparencia en la gestión de sus colecciones (International Council of Museums, 2017).

En el ámbito nacional, la Guía de museos e instituciones museales del Perú visibiliza la diversidad del campo museal y resalta que las funciones de investigación, educación y comunicación son inseparables de la conservación y la exhibición (Ministerio de Cultura del Perú, 2023). Asimismo, el documento Estándares para la gestión de colecciones propone lineamientos centrales para el registro, la conservación y la accesibilidad de las colecciones (British Council, 2022).
Sobre este trasfondo institucional y normativo, la propuesta del Centro de Exposiciones del Patrimonio Cultural de Lima "Héctor Walde Salazar" se formula como una respuesta a la necesidad de traducir los resultados del EAL en un dispositivo expositivo estable, pedagógico y en diálogo con la ciudadanía.

5. Marco teórico

La propuesta se inscribe en el horizonte de la nueva museología y de sus desarrollos en América Latina, donde el museo deja de entenderse únicamente como contenedor de objetos para pensarse como un espacio de relación con la comunidad y con el territorio. Desde esta perspectiva, la función social, la participación y el vínculo con los contextos locales se vuelven elementos centrales, y las instituciones museales son llamadas a revisar sus narrativas, cuestionar miradas hegemónicas e incorporar voces diversas en la construcción de sentido sobre el patrimonio (DeCarli, 2004; Soares, 2020).

En este marco, la arqueología urbana deja de ser una práctica que ocurre entre especialistas para convertirse en una oportunidad de diálogo con las personas que habitan el entorno intervenido. Pensar un centro de exposiciones desde esta tradición implica asumir que la interpretación de los hallazgos arqueológicos del Centro Histórico de Lima no puede desvincularse de las experiencias, memorias y expectativas de quienes usan cotidianamente ese espacio.

En coherencia con este enfoque, el centro no se concibe solo como un conjunto de salas con vitrinas y paneles, sino como un sistema en el que se articulan gobernanza, colecciones, públicos, territorio y sostenibilidad. La idea de museo integral que propone la literatura reciente permite imaginar una institución que integra de manera orgánica la investigación arqueológica, la gestión de colecciones, la mediación y la relación con la ciudad, en lugar de relegar cada dimensión a áreas aisladas y poco comunicadas entre sí (Pérez, 2022). Esta mirada resulta particularmente sugerente para una iniciativa ligada a una entidad municipal, porque obliga a pensar cómo se toman decisiones sobre el uso del espacio urbano, cómo se gestiona el patrimonio en medio de obras y proyectos, y cómo esas decisiones se traducen en oportunidades educativas para la ciudadanía.

Desde la comunicación museológica, se asume que los museos son espacios de producción de significados y no simples vitrinas de objetos. Las colecciones se interpretan siempre en diálogo con los contextos culturales y personales de quienes visitan las exposiciones, de modo que el diseño debe contemplar las motivaciones, expectativas y trayectorias de los públicos (Hooper, 2000; Falk & Dierking, 2013). Esto implica que no basta con organizar las piezas según criterios cronológicos o tipológicos, sino que es necesario construir relatos que hagan sentido para personas con experiencias diversas, que llegan al centro con diferentes niveles de familiaridad con la arqueología y con la historia de Lima.

Sobre esta base se adopta un guion de doble foco que articula objetos arqueológicos y procesos de investigación, con la intención de mostrar no solo los resultados, sino también los "tras bastidores" del trabajo científico, la cadena de decisiones y las preguntas que orientan la práctica arqueológica. La experiencia de visita se concibe entonces como una oportunidad para conocer tanto los vestigios del pasado como el modo en que se produce el conocimiento sobre esos vestigios.

Esta opción curatorial se refuerza con la incorporación de recursos digitales y de una sala inmersiva, en sintonía con los debates sobre museos multisensoriales, que destacan el potencial de integrar sonido, imagen y otros estímulos para favorecer el aprendizaje y la implicación emocional de las personas visitantes (Levent & Pascual, 2014). En lugar de limitarse a la lectura de paneles, el público puede experimentar la superposición de estratos, la transformación del paisaje urbano o la escala de determinadas estructuras a través de proyecciones envolventes y reconstrucciones tridimensionales.

En el contexto latinoamericano, estudios sobre experiencias de realidad virtual y recursos digitales aplicados a la educación patrimonial han mostrado que estas tecnologías pueden ser especialmente útiles para acercar a públicos jóvenes a contenidos complejos, siempre que se integren en un relato sólido y no se reduzcan a un efecto de espectacularidad o entretenimiento desligado de los objetivos educativos (Quezada & Vázquez, 2022). En el caso del Centro de Exposiciones, ello supone que la tecnología se pone al servicio de la comprensión de la arqueología urbana y no al revés.

Finalmente, el marco teórico incorpora la reflexión sobre gestión y sostenibilidad. Los estándares para la gestión de colecciones insisten en articular registro, conservación, documentación y acceso, de modo que las colecciones no solo estén protegidas, sino también disponibles para la investigación y el disfrute público (British Council, 2022). Este énfasis en el ciclo completo de la colección adquiere especial relevancia cuando se trabaja con bienes arqueológicos procedentes de intervenciones urbanas, que requieren condiciones específicas de manejo y, al mismo tiempo, demandan estrategias claras para su puesta en valor.

En paralelo, la metodología Huella M propone un conjunto de indicadores para evaluar la sostenibilidad museal en dimensiones ambiental, cultural, comunicacional, económica y social (González, 2025). Estas referencias orientan la mirada hacia una sostenibilidad que va más allá del número de visitantes y que obliga a pensar, desde la etapa de diseño, cómo el futuro centro de exposiciones se relacionará con su entorno, qué tipo de vínculos construirá con sus públicos, qué huella dejará en la comunidad y cómo gestionará sus recursos humanos y materiales en el tiempo. De este modo, el marco teórico no solo fundamenta la propuesta, sino que ofrece criterios para acompañar su implementación y evaluación futura.

6. Descripción

La experiencia que se presenta corresponde a la fase de diseño de la propuesta museográfica del Centro de Exposiciones del Patrimonio Cultural de Lima "Héctor Walde Salazar". Más que un anteproyecto aislado, se trata de un ejercicio de planificación integral en el que se articulan un diagnóstico institucional sobre las prácticas de difusión del Equipo de Arqueología de Lima, un conjunto de fundamentos conceptuales y un trabajo sistemático con herramientas de diseño espacial y expositivo. El eje de todo el proceso es una pregunta sencilla, pero exigente: cómo convertir el trabajo arqueológico desarrollado en el Centro Histórico de Lima en una experiencia expositiva estable, comprensible y significativa para distintos públicos. (Fig.1)

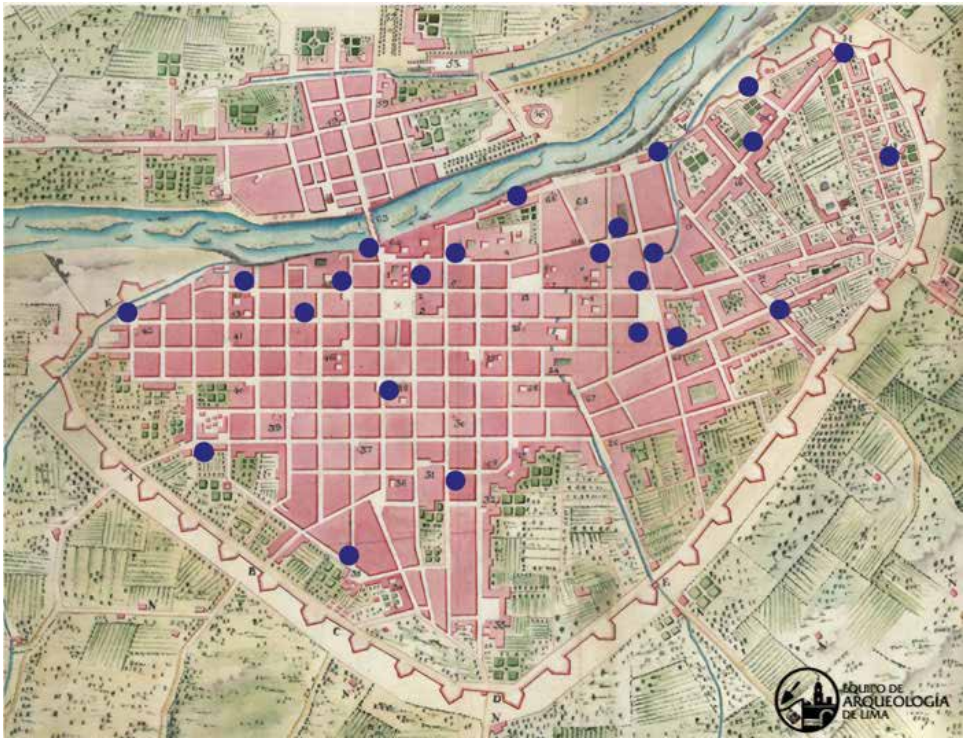


Figura 1. Mapa de intervenciones, a la fecha, del Equipo de Arqueología de Lima de PROLIMA, dentro del Centro Histórico de Lima.

El punto de partida fue un diagnóstico de las prácticas de difusión del EAL. Se constató que la comunicación de los hallazgos se realizaba principalmente mediante informes técnicos dirigidos a instancias especializadas y mediante actividades de socialización puntuales, vinculadas en muchos casos al cierre de proyectos específicos. Esta dinámica, aunque cumplía con las exigencias normativas de reporte, producía una presencia débil del trabajo arqueológico en la experiencia cotidiana de la ciudadanía y dejaba escaso margen para un diálogo sostenido con los vecinos y usuarios del Centro Histórico.

A partir de este diagnóstico se definieron objetivos que pueden agruparse en tres grandes líneas. En primer lugar, difundir los hallazgos arqueológicos en un espacio expositivo estable y contextualizado, capaz de presentar tanto piezas como estructuras y contextos. En segundo lugar, visibilizar los procesos de investigación, desde la excavación hasta la conservación y la toma de decisiones sobre el destino de los bienes. En tercer lugar, fortalecer la identidad y la conciencia patrimonial de las poblaciones vinculadas al Centro Histórico de Lima, priorizando a públicos en edades formativas, sin perder de vista a otros segmentos, como visitantes ocasionales, turistas o especialistas.

En términos espaciales, el diseño se elaboró sobre un plano genérico que sintetiza las características de un predio promedio del Centro Histórico, con organización en torno a un patio central y crujías perimetrales. Este soporte no representa un inmueble concreto, sino que ofrece una matriz verosímil para ensayar la inserción del centro de exposiciones en el mismo tipo de tejido urbano donde el EAL realiza sus intervenciones. El patio se concibe como núcleo articulador de circulaciones y como futura sala inmersiva, mientras que las crujías se destinan a salas temáticas, servicios, depósitos y áreas de apoyo, buscando un equilibrio entre requerimientos museográficos y restricciones propias de la arquitectura histórica.

Sobre esta base se formula el concepto museográfico (Fig.2), organizado a partir de un guion de doble foco. Por un lado, el foco hallazgos presenta piezas, estructuras y contextos arqueológicos asociados a la historia urbana de Lima, enfatizando la diversidad de evidencias recuperadas en las intervenciones del EAL. Por otro lado, el foco procesos muestra las metodologías de trabajo, la cadena operativa de la arqueología urbana, los criterios que orientan las decisiones sobre el destino de los bienes y la articulación con proyectos de recuperación urbana y obras públicas. Ambos focos se integran en salas que abordan la historia del Centro Histórico, las transformaciones de la trama urbana, la vida cotidiana y la cultura material, así como el trabajo del equipo en campo y en laboratorio, de modo que la persona visitante pueda transitar entre relatos sobre la ciudad y relatos sobre la práctica arqueológica.

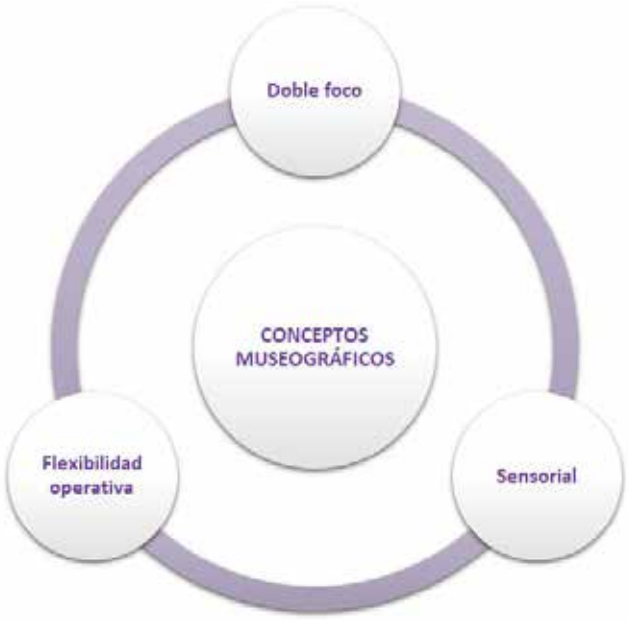


Figura 2. Conceptos museográficos en los que se enmarca la propuesta.

El diseño incorpora modelados y reconstrucciones tridimensionales como herramientas centrales de proyecto. Estas permiten ensayar volumetrías, relaciones entre salas, recorridos y densidades de información antes de cualquier intervención física, y facilitan el diálogo entre arqueólogos, museógrafos, arquitectos y diseñadores. A su vez, se proyecta una sala inmersiva en el patio central, donde se integrarán proyecciones envolventes, cartografías históricas, secuencias de excavación y recreaciones digitales del subsuelo urbano. El objetivo es favorecer una comprensión sensorial de la estratigrafía y de la superposición de tiempos en la ciudad, de manera que la experiencia de visita haga tangible la idea de Lima como un tejido de capas históricas que se superponen y dialogan con la ciudad contemporánea.

7. Resultados

Aunque la propuesta museográfica se encuentra en fase de planteamiento, el proceso de diseño ha permitido formular resultados proyectados que orientan su desarrollo futuro. El trabajo ha hecho posible afinar la relación entre espacio y discurso, de modo que la arquitectura deja de ser un simple contenedor y se convierte en parte del propio relato. Esta decisión ha permitido imaginar un recorrido mixto, flexible, que admite múltiples trayectorias de visita y sugiere la ciudad como un entramado de capas históricas que pueden "leerse" desde distintos puntos de partida, según los intereses y preguntas de cada visitante (Fig. 3).

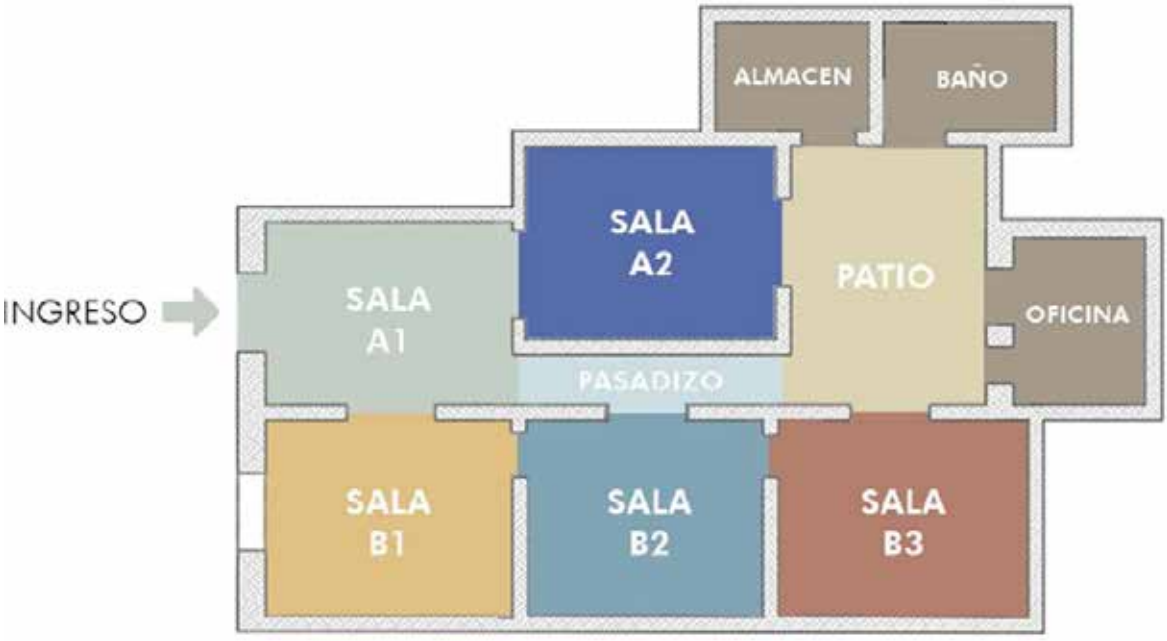


Figura 3. Distribución de salas para la implementación de la propuesta museográfica.

En este marco, el guion de doble foco se configura como uno de los aportes más significativos del diseño. La articulación entre hallazgos y procesos de investigación transforma la exposición en un dispositivo que no solo exhibe piezas, estructuras o contextos, sino que también hace visible el trabajo arqueológico que sostiene cada uno de esos fragmentos. La cadena que va de la excavación al análisis, la restauración y la toma de decisiones sobre el destino de los bienes se incorpora al discurso, lo que desplaza la lógica de la pieza aislada hacia la comprensión de la arqueología urbana como práctica sistemática, situada y profundamente vinculada a las transformaciones de la ciudad.

La utilización de modelados y reconstrucciones tridimensionales ha tenido un papel central como herramienta de proyecto (Fig. 4). A partir de estos recursos se han ensayado escalas, densidades de información, posiciones de vitrinas y dispositivos gráficos, así como ritmos de circulación y zonas de descanso necesarias para la asimilación de contenidos complejos. Estos materiales, concebidos inicialmente como instrumentos de diseño, se proyectan también como parte del relato expositivo, al permitir que el público visualice, por ejemplo, la volumetría original de ciertos espacios, la superposición de estructuras o la relación entre los estratos arqueológicos y la ciudad contemporánea.



Figura 4. Levantamiento en 3D de la sala B1 para la integración del trabajo de curaduría dentro del concepto de la propuesta museográfica.

En esa misma línea, la incorporación de una sala inmersiva en el patio central se perfila como un componente clave de la mediación (Fig. 5). La posibilidad de integrar imágenes históricas, cartografías, secuencias de excavación y reconstrucciones digitales en un entorno envolvente busca que las personas visitantes perciban el Centro Histórico como un palimpsesto, donde cada intervención arqueológica revela una porción de historias superpuestas. Los aportes de la museografía multisensorial sugieren que este tipo de experiencias puede reforzar la comprensión y el involucramiento emocional, especialmente en públicos jóvenes, al vincular de manera directa cuerpo, espacio y memoria.

El diseño ha permitido, además, perfilar una estrategia de sostenibilidad centrada en públicos en edades formativas. La adaptación de textos, la previsión de materiales didácticos y la programación de visitas mediadas para escuelas y universidades apuntan a que el centro funcione como recurso educativo estable, inserto en los procesos de aprendizaje de niñas, niños, adolescentes y estudiantes de educación superior. Esta orientación no excluye a otros públicos, pero concentra el impacto de largo plazo en la formación de ciudadanía.



Figura 5. Sala inmersiva levantada en 3D bajo la propuesta de recreación de un ambiente público de la Lima de antaño.

Finalmente, la referencia temprana a modelos de evaluación como Huella M abre la posibilidad de que, en una etapa posterior, la implementación del centro incluya metas e indicadores concretos vinculados a participación, percepción de aprendizaje, apropiación simbólica del patrimonio y uso responsable de recursos, asegurando que la propuesta no solo sea viable en términos museográficos, sino también sostenible en el tiempo.

8. Reflexiones

El diseño del Centro de Exposiciones del Patrimonio Cultural de Lima "Héctor Walde Salazar" invita a pensar con mayor detenimiento el lugar que pueden ocupar las exposiciones arqueológicas urbanas en el contexto peruano. Al proponer un guion que muestra tanto los hallazgos como el trabajo que conduce a ellos, la experiencia desplaza la mirada desde el objeto entendido como curiosidad aislada hacia la investigación concebida como proceso vivo, situado y colectivo. La cadena de acciones que va de la excavación al informe técnico y a la conservación deja de ser un trasfondo invisible para convertirse en parte del relato, en sintonía con las orientaciones de la nueva museología y de la museología latinoamericana que han insistido en hacer más transparentes los procesos y más visibles los sujetos que intervienen en la construcción del conocimiento sobre el patrimonio (DeCarli, 2004; Soares, 2020). Esta elección contribuye a romper la opacidad que suele rodear el trabajo arqueológico vinculado a obras públicas y abre margen para que la ciudadanía comprenda mejor por qué, cómo y para qué se intervienen los espacios de la ciudad.

En este horizonte, la incorporación de recursos inmersivos y digitales no aparece como un adorno ni como un fin en sí mismo, sino como una herramienta para hacer más legible la complejidad del Centro Histórico. La recreación de la superposición de infraestructuras, edificios y estratos arqueológicos en una sala inmersiva permite sugerir, de manera más directa, que las decisiones sobre demoliciones, apertura de zanjas o construcción de nuevas redes de servicios públicos afectan a capas profundas de la memoria urbana y no solo a la superficie visible. La elección de situar la propuesta en un predio tipo del Centro Histórico acentúa este gesto, ya que pone en escena las tensiones entre la valorización económica del suelo, las presiones inmobiliarias y la obligación de investigar, documentar y conservar los vestigios del pasado. La exposición se

plantea, así, como un lugar desde el cual discutir, a partir de la experiencia de visita, qué tipo de ciudad se quiere construir y cómo el conocimiento sobre lo que fuimos puede orientar decisiones más conscientes sobre lo que queremos llegar a ser.

En paralelo, el énfasis en públicos en edades formativas refuerza la idea del centro como un laboratorio de aprendizaje y de ciudadanía. Trabajar de manera sostenida con escuelas y universidades, articulando los contenidos del centro con los currículos educativos y con las preguntas que las y los estudiantes se hacen sobre su ciudad, abre la posibilidad de formar generaciones que no solo reconocen el valor del patrimonio, sino que también comprenden el papel de la investigación, la planificación y la participación ciudadana en la construcción de futuros urbanos más justos y sostenibles. De este modo, la propuesta no se limita a imaginar una nueva forma de exhibir hallazgos, sino que ensaya una manera distinta de vincular arqueología urbana, identidad y proyecto de ciudad.

9. Conclusiones

Las conclusiones se formulan reconociendo que la experiencia analizada se encuentra en fase de diseño, pero que este estadio es ya fértil para extraer aprendizajes relevantes.

En primer lugar, la articulación entre arqueología urbana y museografía que plantea la propuesta muestra que es posible traducir el trabajo del EAL en un dispositivo expositivo que visibilice tanto los hallazgos como los procesos de investigación. Esto contribuye a acortar la distancia entre los informes técnicos y la experiencia ciudadana del patrimonio.

En segundo lugar, el uso de un predio tipo del Centro Histórico como soporte espacial refuerza la integración entre discurso expositivo y territorio urbano. La ciudad no aparece solo como escenario, sino como marco material donde se producen y se tensionan las políticas de conservación, uso y transformación del patrimonio arqueológico.

En tercer lugar, el guion de doble foco, apoyado en recursos digitales e inmersivos, se perfila como una herramienta adecuada para comunicar la complejidad de la arqueología urbana a públicos diversos. Al integrar objetos, contextos y procesos, la propuesta favorece una comprensión más profunda del trabajo arqueológico y de su relevancia para la planificación y el desarrollo urbano. En cuarto lugar, la priorización de públicos en edades formativas ofrece una ruta clara para la sostenibilidad social del proyecto. Orientar la mediación y los contenidos hacia estudiantes de educación básica y superior contribuye a la construcción de ciudadanía informada y crítica respecto del patrimonio y de la ciudad.

Finalmente, la propuesta aporta al debate museológico latinoamericano al esbozar un modelo de centro de exposiciones situado entre el museo tradicional y el dispositivo de interpretación patrimonial, con fuerte anclaje territorial, enfoque educativo y atención a la sostenibilidad. Su futura implementación y evaluación podrán ofrecer evidencia empírica valiosa para seguir pensando el papel de las exposiciones arqueológicas urbanas en la construcción de ciudades más conscientes de su historia y de sus posibles futuros.

10. Bibliografía

British Council (2022). *Estándares para la gestión de colecciones: Una propuesta de los museos para los museos. Adaptación de Spectrum 5.0 al contexto del Perú.* British Council.

Congreso de la República del Perú. (2004). *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley N.° 28296.* Diario Oficial El Peruano.

DeCarli, G. (2004). *Vigencia de la nueva museología en América Latina: Conceptos y modelos*. ABRA, 24(33), 55–75. https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/4207

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). *The museum experience revisited.* Left Coast Press.

González, J. (2025). *Huella M: Un sistema de indicadores para gestionar la sostenibilidad en museos.* Aula Magna – McGraw Hill.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture.* Routledge.

Ibermuseos. (2015). *Proyectos educativos y culturales en museos: Guía básica de planificación.* Programa Ibermuseos.

International Council of Museums. (2017). *ICOM code of ethics for museums.* ICOM.

Levent, N., & Pascual, A. (Eds.). (2014). *The multisensory museum: Cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space.* Rowman & Littlefield.

Ministerio de Cultura del Perú. (2023). *Guía de museos e instituciones museales del Perú*. Ministerio de Cultura.

Pérez Castellanos, L. (2022). Un modelo analítico holístico para un museo integral. *ICOFOM Study Series, 50*(1), 108–123. https://doi.org/10.4000/iss.4234

Quezada-Tello, L. L., & Vázquez-Aguado, O. (2022). *La realidad virtual aplicada para educar en patrimonio en tiempo de COVID-19: Museos ecuatorianos*. En I. Aguaded, A. Vizcaíno, A. Hernando, & M. Bonilla (Eds.), *Redes sociales y ciudadanía: Ciberculturas para el aprendizaje* (pp. 275–281). Grupo Comunicar Ediciones.

Soares, B. B. (Ed.). (2020). *Descolonizando la museología / Decolonising museology* (Vol. 1). ICOM; ICOFOM.

Del gusto al relato: conservación y museología crítica en torno al álbum 1871. Praetoria de la Biblioteca Nacional del Perú

Luis Adawi Schreiber
adawi@alumni.uv.es

1. Resumen

El tratamiento del álbum *1871. Praetoria* de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP) constituye un caso paradigmático para examinar críticamente la relación entre conservación, subjetividad profesional y narrativas institucionales. Este objeto, a la vez obra artística y documento bibliográfico, fue sometido a una intervención cuyos criterios no fueron documentados, generando vacíos en la trazabilidad del proceso y dificultando comprender las decisiones adoptadas y su impacto en la biografía del álbum. Aunque el "gusto" y la subjetividad forman parte inherente de la práctica en conservación, la ausencia de registros convierte estas decisiones en un punto ciego que afecta la continuidad histórica del objeto y limita la construcción de un relato institucional transparente. El caso plantea interrogantes sobre la influencia del gusto en modificaciones significativas –como el reemplazo de la encuadernación– y evidencia tensiones propias de un objeto híbrido. A partir de este análisis, se propone una curaduría exploratoria en clave de museología crítica que traslada el debate al espacio público mediante dispositivos orientados a visibilizar procesos, actores y decisiones institucionales involucradas en la conservación. El estudio busca contribuir a una comprensión más amplia de la conservación como práctica interpretativa y narrativa, destacando la importancia metodológica y ética de la documentación para una gestión patrimonial responsable.

2. Palabras clave:

1871. Praetoria; Biblioteca Nacional del Perú; museología crítica; conservación y documentación

3. Hipótesis

La hipótesis sostiene que la subjetividad y el "gusto" del conservador, inherentes a toda decisión de conservación, no constituyen un problema en sí mismos: el conflicto surge cuando esas intervenciones no quedan documentadas ni contextualizadas. La falta de documentación sistemática impide reconstruir la biografía de colecciones y restringe la toma de decisiones informada, como demuestra el caso del álbum *1871. Praetoria*. Estas deficiencias trascienden el ámbito técnico y evidencian tensiones estructurales en el modelo institucional. Se plantea, por tanto, la necesidad de trasladar estos debates al espacio público mediante dispositivos museológicos que transparenten los procesos, visibilicen a los actores y fomenten una comprensión ciudadana de la conservación como práctica narrativa e institucional.

4. Marco teórico

La reflexión sobre la intervención del *Praetoria* se sustenta en una concepción contemporánea de la conservación entendida como una práctica interpretativa. Muñoz Viñas (2005) sostiene que toda decisión en conservación integra componentes subjetivos, juicios de valor y sensibilidades profesionales que no pueden reducirse a parámetros exclusivamente técnicos. Este "criterio cambiante" es parte constitutiva de la disciplina y exige ser documentado para transparentar su racionalidad. En diálogo con esta postura, Appelbaum (2007, 218) y, más recientemente, Peters et al. (2020), subrayan la dimensión intangible de los valores, significados y expectativas proyectados sobre los objetos, elementos que la conservación debe atender y gestionar. Desde esta perspectiva, la documentación no constituye un trámite administrativo, sino el soporte metodológico que articula técnica, deliberación y responsabilidad profesional.

Complementariamente, desde la museología crítica, Hill (2012) y Lorente (2019, 2020) permiten comprender que las instituciones culturales no solo conservan objetos, sino que producen discursos sobre ellos. La conservación, la gestión de colecciones y la exhibición operan como prácticas narrativas en las que se definen valores, jerarquías y sentidos históricos. Así, una modificación significativa –como el reemplazo del empaste del *Praetoria*– no es únicamente un acto técnico, sino una acción que modela la biografía del objeto y configura el modo en que la institución se representa a sí misma. La ausencia de documentación, por tanto, no solo limita la trazabilidad de la intervención, sino que restringe la capacidad de la institución para narrar su propia práctica y asumir críticamente los fundamentos discursivos que sostienen sus decisiones.

5. Análisis de caso

5.1. Documentación, trazabilidad y conservación

El álbum *1871. Praetoria* constituye un caso singular dentro de los fondos de la BNP, no solo por su atribución y calidad estética –vinculado a Pancho Fierro, Ignacio Merino y al contexto histórico-artístico del costumbrismo decimonónico– sino por su condición híbrida, una tipología patrimonial que se desplaza entre el acervo bibliográfico y la obra de arte. Esta naturaleza dual tensiona los marcos habituales de gestión, pues interpela los encuentros y desencuentros que históricamente han diferenciado las prácticas propias de una biblioteca frente a las de un museo, así como las lógicas de preservación entre colecciones bibliográficas y artísticas. Dicha ambigüedad se convierte en un punto de partida fundamental para comprender por qué las decisiones adoptadas sobre su materialidad y formato –encuadernación, disposición y posible reordenamiento interno– adquieren un peso interpretativo que excede la dimensión estrictamente técnica y se inserta en el terreno de los relatos institucionales.

Podemos iniciar por el modo en que se produjo la adquisición del objeto. Retomando una reflexión más amplia sobre cultura material y procesos institucionales, Fernández y Martínez (2023) señalan que «el modo en que estos objetos […] fueron incluidos en las colecciones forma parte de este relato y ayuda a construir su historia social». La documentación disponible indica que el álbum ingresó a la BNP en 1946, junto con otros conjuntos gráficos singulares. Este hecho permite precisar dos aspectos fundamentales. El primero se vincula al concepto de biblioteca que Jorge Basadre impulsó al asumir la dirección, orientado hacia una institución moderna y diversa en sus tipologías documentales; en esta perspectiva, los fondos no se limitaban al libro, sino que incorporaban materiales gráficos, audiovisuales y visuales propios de una nueva definición de biblioteca (Guibovich, 2025). El segundo aspecto –que describiré a continuación– se relaciona con la manera en que la propia BNP enunció esta adquisición y el lugar que otorgó, implícita y explícitamente, al arte dentro de su estructura institucional.

Esta ampliación conceptual se hace evidente cuando el *Boletín de la BNP* (1946) afirma que «la Biblioteca Nacional acaba de realizar la compra de tres valiosos álbumes de grabados y acuarelas de tipos limeños de principios del siglo pasado», con los que la institución obtiene «para su

museo de arte un copioso conjunto de imágenes de la ciudad de dicha época». La referencia explícita a un museo de arte dentro de una biblioteca nacional abre, desde entonces, un campo de tensiones conceptuales: ¿un museo de arte en la BNP?, ¿bajo qué criterios se integraban estos objetos?, ¿qué significaba, en ese contexto, adquirir un álbum de arte en una biblioteca pública a mediados del siglo XX?

En cuanto a la documentación visual del álbum, no se conservan –o no se encuentran accesibles– registros fotográficos de su estado al momento de ingreso. Es razonable asumir que estos archivos existieron o deberían existir, pero su ausencia actual impide establecer una línea de continuidad material entre 1946 y el periodo previo a la intervención de 2016. Esto plantea una pregunta central: ¿las imágenes anteriores a 2016 reflejan realmente su configuración del momento de ingreso o corresponden a modificaciones intermedias no documentadas durante su estadía en la BNP? En otras palabras, ¿el álbum atravesó algún proceso de conservación o restauración durante los setenta años previos que transformara su aspecto físico antes de la intervención reciente?

La falta de documentación técnica y administrativa genera amplias zonas de incertidumbre. No se trata únicamente de un vacío en los registros del equipo de conservación y restauración –que permitirían transparentar decisiones, motivaciones y criterios aplicados–, sino también de la posible intervención de otras áreas institucionales que pudieron incidir en el estado material actual del álbum. Esta laguna documental, especialmente evidente en el contexto de la intervención de 2016, constituye un punto crítico para la comprensión de la línea de tiempo del objeto. En un álbum como el *Praetoria*, cualquier transformación, aun la aparentemente menor, supone una reformulación de sus significados, valores y de su lectura histórica. La ausencia de una trazabilidad clara no solo dificulta reconstruir su antedicha biografía, sino que limita la posibilidad de interpretarlo y planificar una gestión futura coherente con su condición patrimonial. ¿Cómo definir con rigor un estado ideal para una futura intervención si no se cuenta con registros que den cuenta de sus transformaciones previas? ¿Debemos, entonces, reconstruir un escenario hipotético y volver a depender del gusto del conservador, gestor o directivo de turno, considerando que incluso las decisiones aparentemente objetivas resultan inoperantes si no han sido registradas y contextualizadas? Conviene subrayar que la subjetividad y el gusto no constituyen, en sí mismos, un problema, pues forman parte inherente de toda práctica de conservación. Tal como advierte Muñoz Viñas (2005), buena parte de las decisiones que se adoptan en restauración no responden a criterios estrictamente técnicos, sino a juicios interpretativos que varían con el tiempo y con los marcos profesionales que los sustentan. El riesgo surge cuando estas decisiones –inevitablemente interpretativas– no quedan documentadas, explicitadas o contextualizadas. Por ello, la falta de documentación convierte esa subjetividad legítima en un punto ciego que interrumpe la continuidad histórica del objeto.

5.2. Transformaciones materiales, subjetividad y contradicciones institucionales

La ausencia de documentación mencionada previamente no es un asunto menor, pues condiciona directamente la manera en que es posible comprender las transformaciones materiales que ha experimentado el álbum. Uno de los cambios más significativos es la sustitución del empaste original por una encuadernación moderna, descrita en la plataforma *Google Arts & Culture* como más resistente y elaborada con materiales libres de ácido. Si este reemplazo hubiera respondido a un diagnóstico explícito –por ejemplo, demostrando objetivamente que la carpeta anterior presentaba un pH inadecuado o un deterioro estructural severo– tal información habría permitido evaluar la decisión desde parámetros técnicos. Sin embargo, este tipo de evidencia no se encuentra disponible. Tampoco existe documentación sobre decisiones de naturaleza claramente subjetivas, como la elección del color, el diseño o el formato del nuevo empaste y que, en resumidas cuentas, consideró la modificación o cambio más relevante del tratamiento realizado. Esto último, evidentemente, no puede (ni debe) justificarse bajo un criterio científico, pero sí exige ser documentado para intentar comprende la intervención en su totalidad.

Cuando se revisa la información publicada directamente por la BNP en una de sus plataformas institucionales, el panorama evidencia una contradicción adicional. En la descripción del álbum se afirma que «la BNP conserva 24 acuarelas y litografías iluminadas del álbum *Praetoria* (1871),

adquirido en 1945», y se añade que «esta información está escrita a pluma en la carátula». Esta afirmación resulta inconsistente; la carátula anterior donde figuraba dicho texto manuscrito ya no existe, pues fue retirada durante la intervención del 2016. Aunque las láminas efectivamente se conservan, el soporte donde se consignaba esa información se ha perdido sin que ello sea reconocido explícitamente. La falta de correspondencia entre ambas fuentes podría interpretarse como una simple discrepancia que podría incluso subsanarse o actualizarse en un tiempo menor al que puede llevar escribir este texto; sin embargo, su relevancia no radica en la anécdota puntual, sino en lo que evidencia del trasfondo del caso: la ausencia de una documentación técnica consistente y actualizada. Es esta falta de trazabilidad –y no la divergencia entre plataformas digitales– la que afecta la continuidad histórica del objeto y limita la posibilidad de comprender y preservar el álbum de cara a una futura intervención.

A esta falta de documentación se suma un elemento que, aunque pueda parecer secundario, resulta fundamental para comprender el carácter interpretativo de la intervención: la elección estética de la nueva encuadernación. El empaste actual introduce una visualidad propia de la modernidad burocrática –granate oscuro, tipografía dorada estampada, rigidez del soporte– más cercana a los modelos empleados en oficinas públicas o tesis universitarias de finales del siglo XX que a un álbum de obra gráfica decimonónica. Esta apreciación, naturalmente, posee un componente personal (o acaso institucional); sin embargo, evidencia la presencia de un gusto, una moda o una preferencia estética que carece completamente de objetividad, y que a su vez no debe suponer un problema metodológico. Lo verdaderamente relevante –y llamativo tratándose de una intervención realizada en 2016– es la ausencia total de registros que expliquen por qué se adoptó este modelo en particular. Cualquier decisión basada en sensibilidades subjetivas o, como plantea Muñoz Viñas (2005) mediante el "criterio cambiante", puede ser legítima siempre que quede documentada. La carencia de dicha información convierte esta elección en un punto ciego en la línea de tiempo del álbum, impidiendo comprender su racionalidad y dificultando su lectura en clave histórica y patrimonial.

Por otro lado, la sustitución del empaste coloca al *Praetoria* en el punto de encuentro entre dos enfoques que privilegian valores distintos. Desde la perspectiva bibliográfica, el reemplazo de la encuadernación puede interpretarse como una práctica rutinaria: un refuerzo estructural, una mejora de longevidad o una estandarización que facilita el almacenamiento. Desde la perspectiva artística, en cambio, la encuadernación "original"–si es que podemos asumirla como tal, dado que pudo haber sido modificada por el propio artista, un coleccionista o incluso por una custodia intermedia– formaba parte integral del objeto y no era un simple contenedor, sino un componente cargado de información sobre su historia, circulación y uso previo a su ingreso a la BNP. De esta tensión emerge una pregunta crucial: ¿qué conjunto de valores debe primar en un objeto híbrido como este?

Aquí se vuelve indispensable subrayar la importancia decisiva de la documentación y de una metodología contemporánea de la conservación bajo la propuesta de Barbara Appelbaum (2007, 2018). No existe una línea de tiempo rastreable del álbum durante su estadía en la BNP; no sabemos si fue manipulado, exhibido, investigado o integrado en catálogos expositivos, información que habría podido fundamentar decisiones sobre su materialidad, uso y, por ende, el tratamiento de 2016. La respuesta que adopta una institución –de forma explícita o silenciosa– es siempre política; cada intervención conserva ciertos valores y suprime otros, más allá de la pretendida "retratabilidad" que orienta al menos teóricamente, los tratamientos de conservación en el escenario contemporáneo occidental.

6. Propuesta curatorial: del gusto al relato

El análisis del *Praetoria* no solo permite identificar tensiones internas en la gestión de colecciones dentro de la BNP; también abre la posibilidad –y la necesidad– de trasladar estas preguntas al espacio público mediante una curaduría que transforme el caso en un dispositivo de aprendizaje institucional y ciudadano. Desde una perspectiva propia de la museología crítica, el álbum se erige como una oportunidad para interrogar, cuestionar y mejorar las prácticas de custodia y conservación del patrimonio cultural. La intervención, las lagunas documentales y las decisiones

estéticas asociadas no constituyen únicamente un asunto técnico; funcionan como una ventana para comprender cómo opera la institución, cómo se negocian los criterios, quiénes intervienen y de qué manera estos gestos inciden en la vida material y narrativa de los objetos.

La propuesta curatorial no busca resolver retrospectivamente las decisiones adoptadas en 2016, sino convertirlas en materia discursiva y didáctica. Cabe precisar que se trata de una formulación preliminar, es decir, no constituye un proyecto museográfico definitivo, sino un esbozo metodológico y conceptual que delimita el problema, traza posibles dispositivos y abre una línea de trabajo orientada a una futura curaduría. Se asume que la conservación es, simultáneamente, una práctica narrativa y autobiográfica desde la institucionalidad (no depende exclusivamente del especialista en conservación). Asimismo, implica reconocer que no se trata de un ejercicio neutro o silencioso, sino de un proceso en el que se definen sentidos, valores y discursos que se inscriben –de manera irreversible– en la materialidad del objeto.

Trasladar este enfoque a un entorno expositivo permite visibilizar las capas de decisión que intervienen en toda intervención –sus fundamentos, criterios y negociaciones– y habilitar la participación de múltiples actores en una conversación que usualmente permanece confinada a áreas técnicas y regida por un rigor científico exclusivo y excluyente. La curaduría propuesta, por tanto, aspira a abrir ese campo interpretativo y transparentar los procesos que definen criterios y métodos referidos a los tratamientos de conservación de las colecciones y fondos de la BNP, y, principalmente, de aquellos objetos de naturaleza híbrida como la del álbum. Para ello, se sugieren tres dispositivos curatoriales interdependientes.

6.1. Muro comunitario: deliberar en conservación

El muro comunitario propone trasladar al espacio expositivo un conjunto de preguntas clave que emergen del caso *Praetoria*, activando un diálogo directo entre ciudadanía y profesionales de la conservación. Se plantea una superficie amplia –un panel mural– donde los visitantes pueden responder preguntas breves vinculadas a la documentación, la toma de decisiones y la dimensión subjetiva de los tratamientos: ¿qué debe documentarse antes de intervenir un objeto?, ¿cómo influye el gusto en una intervención?, ¿qué información considerarías indispensable registrar?, ¿qué criterios te parecen más relevantes para justificar un cambio material significativo?, ¿quiénes participan realmente en estas decisiones dentro de la BNP?

Las respuestas se realizan de forma anónima y en un espacio compartido, generando una constelación de aportes simultáneos que convierte al dispositivo en un escenario de escucha y diálogo colectivo. El visitante comprende así que la conservación no es una práctica aislada ni exclusivamente técnica, sino un campo donde interactúan múltiples sensibilidades, responsabilidades y criterios; y, sobre todo que, en una institución pública como la BNP, la conservación es –o debería ser– un ejercicio colaborativo, transparente y posible de abrirse a un escrutinio ciudadano.

Para evitar que el ejercicio se limite a un mural de opiniones dispersas, el dispositivo incorpora una segunda capa interpretativa que combina mediación humana, recursos analógicos y herramientas digitales. En determinados horarios, distintos actores de la BNP dialogan directamente con el público, explicando los dilemas planteados por las preguntas y abriendo un espacio de conversación más horizontal. Para los momentos sin mediación presencial, se dispone un sistema analógico de consulta –fichas breves con comentarios de profesionales identificados con nombre propio– que permite al visitante contrastar sus respuestas con perspectivas expertas sin depender de tecnología. Finalmente, junto a cada pregunta se integra un código QR o una pequeña pantalla que presenta, en ciclos rotativos, reflexiones concisas de especialistas, ampliando así las posibilidades de interacción. De este modo, el visitante primero responde desde su intuición y solo después accede a estas voces, confrontando su percepción inicial con los criterios técnicos, metodológicos y éticos que orientan la práctica institucional. Así, este muro comunitario se convierte en un puente activo entre lo técnico y lo público, fomentando el pensamiento crítico y transparentando la dimensión interpretativa de toda intervención en conservación. (Fig. 1).



Figura 1. Dispositivo Muro comunitario del proyecto 1871. Praetoria (BNP), orientado a la deliberación pública sobre la conservación. Las vistas siguen una secuencia en la que los visitantes primero responden preguntas clave sobre conservación y documentación (a), para luego confrontar sus respuestas con las perspectivas de especialistas, ya sea mediante mediación presencial (b) o a través de fichas consultables en sala y códigos QR (c). El dispositivo funciona como un puente activo entre lo técnico y lo ciudadano, promoviendo el pensamiento crítico y visibilizando la dimensión interpretativa de toda decisión.

6.2. Firmas de autor: visibilizar las voces detrás de las decisiones

El segundo dispositivo propone desactivar el anonimato que tradicionalmente caracteriza los procesos de conservación y gestión de colecciones en las narrativas curatoriales. Inspirado en la estrategia crítica de las firmas de autor (Lorente, 2020), se plantea una serie de cápsulas testimoniales –en formato de texto, audio o video– donde los profesionales involucrados en la intervención del *Praetoria* expliquen, en primera persona, los criterios, dudas, limitaciones y decisiones que formaron parte del proceso.

Este espacio incluiría conservadores, gestores, jefaturas y otros actores que participaron directa o indirectamente en la toma de decisiones, con sus nombres y roles claramente identificados. El objetivo no es reconstruir la intervención de 2016, sino mostrar que toda acción en conservación constituye también un posicionamiento, una lectura institucional y un ejercicio de responsabilidad pública y compartida.

Cada testimonio se puede organizar en torno a un conjunto breve de preguntas-gatillo comunes a todos los participantes: ¿qué información estaba disponible al momento de definir el objetivo del tratamiento?, ¿qué alternativas técnicas o institucionales se evaluaron?, ¿qué criterios subjetivos o interpretativos intervinieron?, ¿qué se habría decidido de manera distinta si nos situamos en un momento previo a 2016? Esta estructura permite comparar voces y entender que, lejos de ser un proceso homogéneo, la conservación implica negociaciones, interpretaciones y sensibilidades.

Para el visitante, la presencia de estas "firmas" puede desnaturalizar la idea de una institución monolítica y revela la dimensión humana, situada y deliberativa. En conjunto, esta herramienta invita a reconocer que la transparencia sobre quiénes deciden y cómo lo hacen constituye una condición esencial para una gestión crítica y responsable del patrimonio cultural en la BNP (Fig. 2).



Figura 2. Dispositivo Firmas de autor, diseñado para visibilizar las decisiones en conservación desde una perspectiva situada. Se presentan cápsulas audiovisuales con testimonios de profesionales de la BNP (a), así como fragmentos visuales y sonoros donde se exponen relatos sobre criterios, dudas y tensiones que atraviesan la toma de decisiones en conservación (b y c). Este dispositivo revela la carga subjetiva inherente a toda intervención, destacando su carácter humano, deliberativo y contextual.

6.3. Autobiografía institucional: narrar(se) como práctica crítica

El tercer recurso propone que la BNP asuma un ejercicio de reflexividad pública mediante lo que, desde la museología crítica, puede entenderse como una autobiografía institucional: un relato situado en el que la institución expone con transparencia cómo opera, cómo decide y qué criterios orientan la práctica en conservación. A diferencia de los dispositivos centrados en la ciudadanía (muro comunitario) y en las voces profesionales (firmas de autor), este eje desplaza la atención hacia la institución como sujeto narrador (Lorente, 2019). No se trata de presentar únicamente un objeto patrimonial, sino de presentar el entramado institucional que lo sostiene: procedimientos, áreas involucradas, limitaciones, tensiones internas y decisiones que permiten comprender por qué un caso como el *Praetoria* adquiere su configuración actual.

El dispositivo se materializa en un panel narrativo ampliado construido a partir de documentos institucionales seleccionados –normas internas, organigramas, procedimientos, fragmentos de informes, resoluciones y una línea de tiempo del álbum– acompañados de textos curatoriales que los contextualizan.

Este gesto no es celebratorio, sino deliberadamente crítico y busca revelar cómo se toman decisiones, qué vacíos documentales existen y de qué modo las prácticas institucionales condicionan los tratamientos de conservación, especialmente en objetos híbridos. En conjunto, la autobiografía institucional permite comprender que la conservación es también una práctica que narra; aquello que se registra, omite o interpreta determina la lectura histórica y la gestión futura del patrimonio. (Fig. 3).



Figura 3. Dispositivo Autobiografía institucional, donde la BNP asume un relato crítico y autorreflexivo sobre sus prácticas de conservación y digitalización. Se propone una línea de tiempo que expone transformaciones y vacíos documentales del álbum (a); se presenta el organigrama institucional con mediación sobre la función de cada área (b); y se focaliza el rol del equipo técnico responsable de preservar y digitalizar las colecciones (c). Al asumir su papel como sujeto narrador, la institución visibiliza que toda acción conservativa conlleva posicionamiento, desmontando la ficción de objetividad en la gestión patrimonial.

7. Conclusiones

El caso del álbum *1871. Praetoria* evidencia que la falta de trazabilidad documental en la conservación conduce a decisiones apoyadas en información fragmentaria, convirtiendo la intervención en un ejercicio interpretativo fuertemente condicionado por un vacío metodológico. En ausencia de registros técnicos y administrativos consistentes, se dificulta reconstruir la biografía material del objeto y fundamentar con rigor las acciones de conservación, lo que compromete tanto la continuidad histórica del álbum como la planificación de futuras intervenciones coherentes con su valor patrimonial. Cabe subrayar que la subjetividad profesional, inherente a toda práctica de conservación, no constituye en sí misma un defecto; el riesgo surge cuando estas decisiones interpretativas no quedan documentadas ni contextualizadas, convirtiendo esa variabilidad legítima en un punto ciego que socava la transparencia y la responsabilidad institucional. Esta opacidad se agrava por el anonimato profesional que suele rodear la toma de decisiones, invisibilizando a los responsables e impidiendo reconstruir la lógica que orientó la intervención. Así, la documentación se erige como eje metodológico y ético de la conservación al articular los procedimientos técnicos con la deliberación crítica, garantizando que los criterios adoptados queden explícitos y accesibles para evaluar y orientar intervenciones presentes y futuras.

Frente a esta realidad, se advierte la necesidad de una reflexión institucional crítica que, apoyada en estrategias curatoriales participativas, convierta el caso *Praetoria* en una herramienta de aprendizaje colectivo y de participación ciudadana. La propuesta curatorial delineada en este estudio se plantea como un catalizador para visibilizar decisiones y actores involucrados en la intervención, trasladando el debate sobre los criterios de conservación desde el ámbito técnico hacia un espacio público de deliberación abierta. Este enfoque de museología crítica no pretende solo transparentar los procesos internos de la BNP, sino también democratizar la construcción de significados en torno al patrimonio y reconociendo que cada decisión es un acto narrativo y político inscrito en la materialidad del objeto. En suma, la experiencia del *Praetoria* subraya la importancia de una gestión del patrimonio cultural documentada, participativa y crítica, donde la transparencia documental y la curaduría reflexiva se articulan como pilares para la toma de decisiones responsables y la comprensión colectiva de las prácticas de conservación.

Nota sobre uso de inteligencia artificial
Este trabajo fue redactado íntegramente por el autor; se emplearon herramientas de IA generativa como asistencia técnica en tareas de edición, revisión de estilo y mejora visual (figuras), conforme a principios de transparencia e integridad académica.

8. Bibliografía

Appelbaum, B. (2007). *Conservation treatment methodology*. Elsevier Butterworth-Heinemann.

Appelbaum, B. (2018). *Preserve, protect, and defend: a practical guide to the care of collections.* Rowman & Littlefield.

Fernández Polanco, A., & Martínez Fernández, P. (2025). *En busca del pueblo: Cultura material y museos.* Ediciones Akal.

Guibovich Pérez, P. (2025). *Lectores, libros e intelectuales: La función social de la Biblioteca Nacional del Perú (1821–1948).* Reino de Almagro.

Hill, K. (2012). Introduction: Museums and biographies. En K. Hill (Ed.), *Museums and biographies: stories, objects, identities* (pp. 1–24). Boydell Press.

Lorente Lorente, J. P. (2019). *A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia. Anales de Historia del Arte,* 29, 169–186. https://doi.org/10.5209/anha.66057

Lorente, J. P. (2020). *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera de los museos*. Ediciones Trea.

Muñoz Viñas, S. (2014). Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante. *Anuario TAREA*, 1, 75–88.

Peters, R. F., Den Boer, I. L. F., Johnson, J. S., & Pancaldo, S. (Eds.). (2020). *Heritage conservation and social engagement.* UCL Press. https://doi.org/10.14324/111.9781787359208

Una colección de grabados y acuarelas adquiridas por la Biblioteca Nacional. (1946, septiembre). Boletín de la Biblioteca Nacional del Perú, 3(9), 20–22.

Instrumentos de navegación Chincha en museos de Alemania, un estudio de coleccionismo y procedencia

Lorenzo Antonio Risco Patiño
lorenzorisco1981@gmail.com

1. Resumen

El presente estudio trata sobre el análisis preliminar de 90 instrumentos de navegación Chincha, ubicados en el *Humboldt Forum Museum* y en el Museo de *Dahlem* (Berlín). Mediante el reconocimiento de la colección de instrumentos como un recurso cultural activo se plantea una investigación de Coleccionismo y Procedencia a partir de la recontextualización de los mismos. Se expone sobre un estado de la cuestión que desea investigar a los 90 instrumentos náuticos. Esta aproximación ha resultado en un nuevo abordaje metodológico de la procedencia, el cual busca integrar los resultados del análisis de la colección, las fuentes documentarias y los análisis fotográficos. Asimismo, la geolocalización del posible sitio de extracción, permitirá caracterizar al objeto dentro de su verdadero espacio y tiempo. También se propone la publicación digital abierta en plataformas *on-line* de la colección.

2. Palabras clave:

Chincha, navegación, coleccionismo, procedencia, radiación cultural

3. Delimitación del tema

La arqueología prioriza tradicionalmente a la excavación como fuente suministradora de nuevos datos e interpretaciones. Sin embargo, las colecciones de objetos arqueológicos pueden también aportar información significativa. Aunque las colecciones que yacen en museos y depósitos del Perú son abundantes, usualmente carecen de un presupuesto adecuado para ser investigadas. Por su parte, colecciones ubicadas en contextos extraterritoriales, cobran interés y relevancia porque son casi desconocidas y están lejos de la esfera académica peruana. El presente trabajo es un estado de la cuestión sobre coleccionismo y procedencia de un repertorio de 90 instrumentos de navegación Chincha, pertenecientes a la colección de Whilhelm Gretzer (1847-1926) (Fig. 1). Los objetos de madera corresponden a un conteo aproximado de 45 *guares*[1] y 45 remos de balsa (Fig. 2). El análisis preliminar indica que estos instrumentos guardan afinidad entre su estilo y forma; por lo tanto, es posible generar nuevos conocimientos sobre la cultura Chincha y la navegación prehispánica. En tal sentido, es factible plantear futuras investigaciones sobre dicho repertorio.

1. También nombrado como tablones de quilla, guías de navegación o timones de balsa (Barraza, 2017).



Figura 1. Christian Theodor Wilhelm Gretzer (1847-1926) Hermanos Courret, Lima 1886.

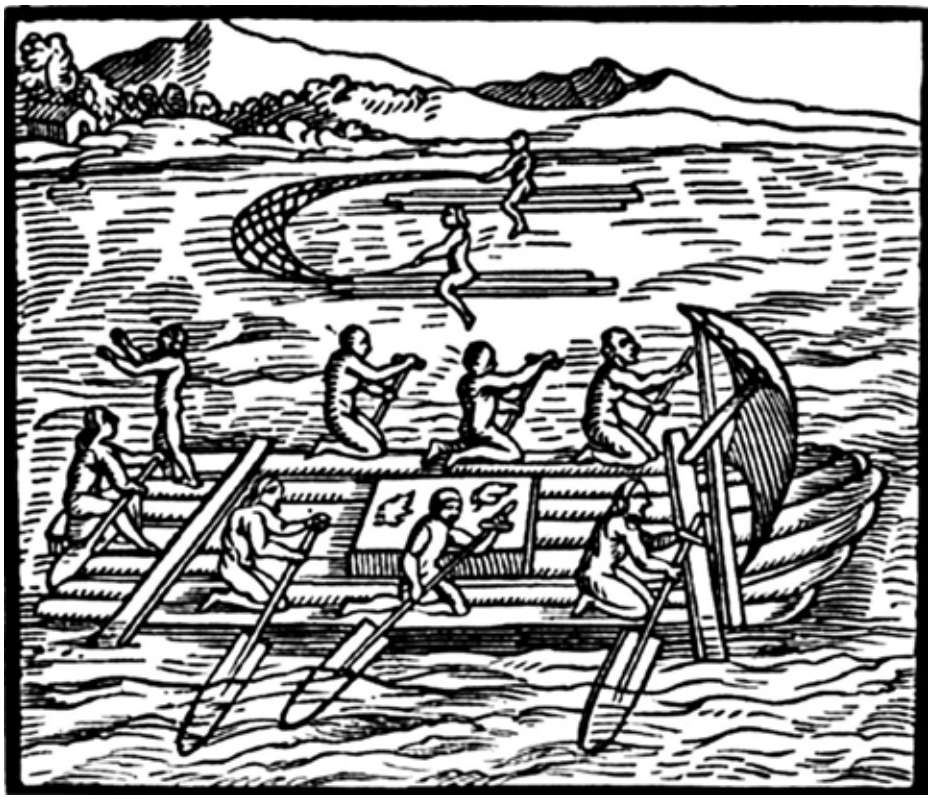


Figura 2. Representación gráfica del uso del remo (a los costados) y del guare en la popa de la balsa. Girolamo Benzoni, Historia del Nuevo Mundo, 1565.

4. Problemática

Aproximarse a la colección de instrumentos náuticos representa uno de los objetivos de la investigación, por el cual se busca describir aspectos relacionales, en cuanto a las observaciones culturales. Por otra parte, el estudio de la procedencia es otro pilar, que permite encontrar el origen del contexto arqueológico; no solo para potenciar la calidad de los datos, sino también para generar una interpretación más certera. La biografía de los objetos no debe limitarse a la investigación de las circunstancias de la adquisición, sino que debe empezar con la concepción y producción del objeto (Hoffmann, 2020, pp. 59-60). En ese sentido, el presente estudio afronta desafíos sobre el rastreo de la procedencia, además del diagnóstico actual de los instrumentos almacenados en los museos de Alemania. Asimismo, previo a profundizar en los análisis artefactuales e iconográficos de la colección, se requiere primero cuestionarse sobre cómo los instrumentos de navegación Chincha pueden ser recontextualizados.

5. Hipótesis

Con base en la línea de investigación antes mencionada, se propone una metodología, la cual plantea que, por medio del análisis físico de la colección de instrumentos de navegación, así como de fuentes bibliográficas y fotográficas; se puede establecer un área referencial de la procedencia de los objetos. Los datos recopilados en estas fuentes pueden ser geolocalizados en un mapa de procedencia arqueológico. Por otra parte, la divulgación digital de estos instrumentos a cargo de los museos proporciona la apertura académica necesaria para "redescubrir" los espacios de contexto y recontextualizar los objetos.

6. Marco teórico

El abordaje de la presente investigación tiene en cuenta el giro epistemológico, que reconoce las colecciones tanto desde su potencialidad como su ubicación diaspórica. Las colecciones son un recurso para las comunidades contemporáneas, la sociedad civil y las instituciones gubernamentales. Paul Basu (2011) se plantea que es más conveniente estudiar a los objetos desde el lugar en el que están y utilizarlos como fuente radiación cultural, más que en enfocarse en que los objetos retornen (sin que esto a futuro no sea posible). El estudio de los objetos debe abordarse como material migrante, que contiene fuente de conocimientos. En la coyuntura actual, las colecciones pueden crear relaciones colaborativas y transnacionales entre las comunidades (profesionales de museos y poblaciones de origen). Esto hace que se genere redes de intercambio que implican obligaciones y responsabilidades. De esta forma, la colección adquiere valor, en donde también deben estar comprometidas las comunidades locales que viven alrededor de los sitios, de donde los objetos fueron extraídos (Basu, 2011, p. 37). El cambio epistemológico consiste en percibir estos objetos como entes públicos y actores, perdurables y de gran reputación; en vez de comprenderlos como objetos de prestigio o de lujo (Noack, 2020, p. 25).

7. Colección Gretzer

Se investiga la colección y la procedencia porque se desea recobrar el contexto geográfico, arqueológico y social; sobre dónde y cómo estas piezas fueron extraídas. El coleccionista alemán Whilhelm Gretzer vivió en Lima a partir de 1872, por un lapso de treinta años (Hoffmann, 2008, p. 165). Durante este tiempo W. Gretzer logró acumular un volumen aproximado de 40 mil objetos arqueológicos, principalmente textiles y cerámica (Esteban, 2008, p. 179), siendo el más grande de aquella época en Perú (Hoffmann, 2008, p. 167). A fines del siglo XIX e inicios del XX, la colección fue trasladada en dos armadas a Alemania. La colección Gretzer es bastante amplia y considerable, si se la compara con la colección de Rafael Larco Hoyle, quien para el año de 1966, antes de su fallecimiento, llegó a reunir alrededor de 40 mil recipientes de cerámica, objetos de metal, textil y madera (Evans, 1968, pp. 234-235). Adicionalmente, W. Gretzer reunió casi 2 mil fotografías que fueron tomadas a sus gabinetes de colección, excavaciones no autorizadas y a los paisajes de excursión (Behrens, 2008, p. 187). Después de su muerte (1926), la colección Gretzer se fue reduciendo debido a la dispersión de objetos: regalos, venta de antigüedades, intercambios y transferencias realizadas entre varios museos de Europa (Hoffmann, 2008, pp. 168-171). Gran cantidad de objetos se conservan todavía en el *Humboldt Forum Museum* y en el Museo de *Dahlem*, ambos ubicados en Berlín.

Las colecciones comienzan a reunirse en 1872, con la llegada de W. Gretzer a Lima, quien fue un comerciante de textil hasta 1903, año en el que regresó a su patria. Según Beatriz Hoffman, W. Gretzer fue un coleccionista apasionado y su interés radicó en los objetos que los indígenas de Perú fabricaban para su uso cotidiano y también los fabricados en tiempos remotos (Hoffmann, 2008, p. 166). En muchos casos, tal como lo demuestran algunas fotos publicadas, los sitios de excavación fueron definidos y visitados por el mismo W. Gretzer; de esta manera se conoce que la mayoría de los objetos extraídos provienen de excavaciones que él encargaba. Ya desde 1874, Gretzer empleaba *huaqueros* (saqueadores) especializados en conseguir textiles precolombinos, todavía raros en el mercado de antigüedades durante las últimas décadas del siglo XIX. Las informaciones sobre los hallazgos indican excavaciones desde el sur de Perú (Ica, Ocucaje, Nazca) hasta el norte (Virú, Lambayeque, Trujillo), particularmente de la región costera; aunque Gretzer también obtuvo objetos de la región de la sierra (Chavín y Cuzco). En los alrededores de Lima, los sitios arqueológicos más mencionados son Ancón y Pachacámac, pero también Cajamarquilla, Márquez, Chuquitanta, Copacabana (Puente Piedra) y el valle de Lurín. Los *huaqueros* llevaban sus hallazgos a Lima, en donde recibían su sueldo y salían nuevamente a excavar en otros lugares (Hoffmann, 2008, pp. 166-167). Aparte de los mencionados, Manuela Fischer también indica a Chancay, Caudivilla, Huacho y Magdalena como sitios que también hizo excavar (Fischer, 2017, p. XXV). Es de precisar que algunas locaciones de la lista, fueron antiguas haciendas republicanas, como el caso de Márquez, Chuquitanta y Caudivilla. Esto podría indicar que, en dichas haciendas o fundos, en donde pudo cultivarse el algodón, también debieron ubicarse los ingenios textiles

de la compañía de Gretzer. Es preciso señalar también que muchos objetos de estas colecciones fueron publicados en 1902, en Berlín y Nueva York, en los cuatro volúmenes del libro *Ancient Peruvian Art Contributions to the Archaeology of the Empire of the Incas*, en base a los esfuerzos de Arthur Baessler (1902). En su mayoría se publican detalles iconográficos de cerámica, metal y arte plumario.

La colección del empresario despertó el interés de varios visitantes, nacionales y extranjeros. Incluso él organizaba visitas a su domicilio,[2] transformado en salas de exhibición, para discutir y comparar sobre nuevas rarezas, intercambios y adquisiciones. Arthur Baessler, estudioso de temas americanos y jefe del Museo Real de Etnología de Berlín, gestionó la adquisición de la primera parte de la colección Gretzer en 1898. Luego la vendió a través de Adolf Bastian[3] al citado Museo. W. Gretzer al retornar del Perú a Hannover (1903) trajo consigo la segunda y la parte más grande de su colección. Esta fue también adquirida por el Museo de Etnológico de Berlín[4] y se convirtió en una de las colecciones más integrales del Perú que alguna vez llegó a Europa. Fue también una de las colecciones privadas más extensas de antigüedades peruanas jamás reunidas (Eisleb, 1973, p. 182; König, 2007, p. 136):21 (46).

Instrumentos de Navegación

El estudio se enfoca en el análisis y seguimiento solo de la colección de instrumentos náuticos de madera, que W. Gretzer extrajo de la costa sur de Perú, específicamente de Ica y Pisco. El mismo Gretzer (1914) fue el primero en interpretar esta colección, pero sus explicaciones no son claras, sus conclusiones son contradictorias y las descripciones confusas (Buse, 1973, p. 239). Sin embargo, un punto positivo es que Gretzer señala que esta colección proviene de contextos funerarios. El autor también publicó fotografías que corresponden a dichos contextos, pero no especificó un punto de referencia claro de sus ubicaciones. Posteriormente, cuando la colección de instrumentos fue trasladada al depósito de *Dahlem*, Berlín (1922-1924), experimentó una primera clasificación, la cual fue separada entre objetos de estudio y objetos de presentación (Hoffmann, 2008, p. 170). Antes de la aplicación de este criterio, ni los coleccionistas ni los museos se interesaban por los contextos (arqueológicos) en los que se encontraron los objetos, sino solamente por la compilación de una amplia variedad de tipos y formas de objetos (Hoffmann, 2008, p. 171). La evidente falta de estudio de procedencia invita a investigar la colección y revisar exhaustivamente la vida de Gretzer en Lima. También se deben analizar las fotografías de Gretzer, que se encuentran actualmente en el *Niedersächsisches Landesmuseum* de Hannover. En vista de la descontextualización que sufrieron todos los objetos saqueados para la colección Gretzer, una recontextualización por analogía podría sacar a la luz nuevas informaciones (Hoffmann, 2008, p. 172).

La primera referencia de los 45 timones de balsa (*guares*) y 45 remos fue reportada sesgadamente por W. Gretzer (1914), quien afirma que los guares y remos fueron hallados en asociación con urnas funerarias en el valle de Ica y Pisco. El contexto que él describe, incluye la presencia de un tronco de madera tipo ídolo, con la cara tallada. Este, junto a otros troncos similares debió

2. W. Gretzer siempre estuvo establecido en Lima (König, 2007, p. 137)the hundredth anniversary of Adolf Bastian's death. Adolf Bastian (1826-1905 y su domicilio quedó en la calle Correos (Raddatz & Gretzer, 1985, p. 66). El plano de la ciudad de Lima de 1859 indica que en la calle Correo-viejo (a media cuadra de la plaza mayor) quedó la Casa de Correos (ss) (Dupard & Graveur, 1859), la que luego se convertiría en la Casa de Correos y Telégrafos de Lima (Barrera, 2020, p. 37). Hoy a la calle se la denomina cuadra uno del jirón Conde de Superunda. La localización de la casa del coleccionista marca una posición privilegiada, ya que estuvo dentro del círculo institucional del poder político republicano. W. Gretzer tuvo, asimismo, una casa de campo a las afueras de Lima, en Miraflores, lugar que era visitado también por sus invitados (Behrens, 2008, p. 192).

3. Adolf Bastian fue miembro fundador de la Sociedad Berlinesa para la Antropología, Etnología y Prehistoria (1869), la cual tuvo como objetivo el estudio de la evolución física y el desarrollo histórico cultural de la humanidad en diferentes regiones geográficas del mundo, a lo largo de diferentes periodos de tiempo, usando el método empírico inductivo e interdisciplinario, con un enfoque absoluto hacia la investigación (Lewerentz, 2007, p. 83). A. Bastian viajó también al Perú en 1875, y fue recibido en Lima por la familia Gildemeister (Fischer, 2007, p. 192). Las fuentes no mencionan algún tipo de contacto con W. Gretzer.

4. La adquisición de esta colección fue en 1907, lo cual significó un financiamiento de más de 100,000 marcos, que fue proveído por Julius van den Zypen (Eisleb, 1973, p. 182).

funcionar como soporte de vigas de una cabaña o casa, en donde se enterraban urnas funerarias (Gretzer, 1914b, pp. 7-9). De acuerdo a pocas fotografías publicadas, varias urnas funerarias, de cerámica de regular tamaño, fueron dejadas sobre el suelo. Al evaluar la literatura[5] que expone imágenes de los instrumentos náuticos de la colección Gretzer, ninguna de ellas coincide entre sí en reportar la misma cantidad de objetos. También, sobre la calidad de los instrumentos, cada autor usó su propio criterio para destacar una reducida muestra. Por lo pronto, un breve conteo nos lleva a un número no mayor de 45 *guares* y 45 remos. Por lo tanto, nuestra colección se aproximaría a 90 objetos. De acuerdo a las fotografías, se observa que los objetos fueron presentados en salas de exhibición instaladas en la propia de casa de Gretzer (Centro de Lima). Allí se identifica que algunos instrumentos fueron etiquetados con el lugar de procedencia.

La colección de instrumentos náuticos, fue trasladada a Alemania en el segundo envío de objetos, al momento que W. Gretzer regresó a Europa en 1903 (Gretzer, 1914b). La colección solo ha sido fotografiada parcialmente en exhibición, y se han observado a los instrumentos agrupados de acuerdo a su clasificación tipológica (función y material). A partir de las descripciones de W. Gretzer, es factible deducir que la colección de los 90 instrumentos pudo haber sido extraída de entierros funerarios y que fueron colocados como artículos de ofrenda. La investigación de esta colección apunta también hacia la discusión del modelo de intercambio marítimo a larga distancia planteado por Rostworowski (1970), el cual supone un contacto permanente entre los mercaderes del antiguo señorío de Chincha y aquellos provenientes de las provincias costeras ecuatorianas del Guayas y Manabí, adscritos a menudo a la sociedad Manteña-Huancavilca (Barraza, 2017, p. 418).

Respecto al lugar de procedencia, se tiene un área bastante extensa como los valles colindantes de Ica y Pisco. Temporalmente, la colección presenta una clara afiliación iconográfica de la cultura Chincha (Periodo Intermedio Tardío / 900-1350 d. C.). Otra línea de indagación sería también determinar el patrón estilístico y el significado de cada campo horizontal de narración iconográfica de los instrumentos náuticos. Asimismo, los rasgos de los objetos tallados representan una amplia fuente de información del sistema de creencias de los artesanos. A primera vista se observan personajes humanos y faunísticos que participan en ceremonias o procesiones. Hasta el presente nivel, el origen exacto de la procedencia todavía es incierto, pero existen algunos indicios de otros instrumentos que también provienen del departamento de Ica (Schmidt 1929:600), por ejemplo Dwight Wallace reporta algunos de estos implementos, a los que denomina "remos", aparentemente provenientes de la Hacienda Chungas, en el valle de Pisco (Wallace, 1971). En el valle de Ica, Max Uhle descubrió artefactos de este tipo al interior de algunas tumbas excavadas en el cementerio de Soniche, identificado por él como el Sitio T (Uhle, 1924, p. 127); según ha sido establecido por Dorothy Menzel, estos tablones tallados aparecerían en los contextos funerarios del sitio, por lo menos, desde la Fase 3 del estilo alfarero Ica (Menzel 1976:222). De las localidades iqueñas de Ocucaje y Callango provienen, asimismo, algunos remos de guarango; el ejemplar encontrado en Ocucaje exhibe la representación escultórica de una escena de sacrificio humano además de pintura roja y amarilla (Sawyer 1968:100-101); el hallado en Callango, en cambio, lleva la representación escultórica de un pelícano (pintado de color amarillo) que sostiene un pescado con el pico (Pezzia 1969:82-83) (Barraza, 2017, p. 428). En lo que respecta a la navegación, Buse (Buse, 1973, pp. 247-257) reconoce a estos objetos como funcionales, pero que también pudieron haber tenido un fin ceremonial. «Estas delicadas tallas no fueron usadas en viajes rutinarios sino en solemnes desfiles ceremoniales y representaciones en aguas tranquilas y siempre en ocasiones en las que los instrumentos tenían poco trabajo que rendir». «(…) En las principales ciudades marítimas del Perú antiguo eran frecuentes los grandes festivales marítimos, con la participación, como ocurría en Cañete, según relata el Padre Acosta, de cientos y miles de indios pescadores, que salían a la mar en sus embarcaciones» (Buse, 1973, p. 255). Como se aprecia, la colección de instrumentos de madera ha sido evaluada anteriormente como un corpus disperso y analizado desde la funcionalidad y la ornamentación. Corresponde hacia el futuro plantear estudios múltiples complementarios que no solo abarquen la procedencia, sino también el estudio estilístico y arqueológico.

5. (Behrens, 2008; Eisleb, 1962; Esteban, 2008; Gretzer, 1914b; Heyerdahl, 1957; Hoffmann, 2008; Lothrop, 1932; Raddatz & Gretzer, 1985; Schmidt, 1929).

Archivo fotográfico Gretzer

La riqueza de la colección Gretzer radica también en el extenso archivo fotográfico, ahora preservado en el *Niedersächsisches Landesmuseum* de Hannover, el cual atestigua una amplia labor de actividades de coleccionismo y comprueba las acciones de profanación. Las fotografías son expresiones elocuentes de los métodos de extracción sistemática de Gretzer (König, 2007, pp. 136-137)the hundredth anniversary of Adolf Bastian's death. Adolf Bastian (1826-1905. Luego del fallecimiento de Gretzer, su viuda realizó una venta de objetos al *Provinzialmuseum Hannover* en 1927. Esto incluyó la entrega de alrededor de 700 fotografías (Hoffmann, 2008, p. 169). No obstante, al revisar la colección de fotos, que debía incluir 700 placas de vidrio en negativo (*Negativ-Glasplatten*), resultó que era una colección mucho más grande, y aparecieron cerca de 2000 fotos.[6] Las 700 placas de vidrio en negativo se refiere a copias, realizadas por el propio Gretzer, muchas de las cuales son consideradas duplicadas porque son fotografías del mismo motivo, pero con diferentes niveles de exposición (Behrens, 2008, p. 187). El contenido del archivo no solo testimonia las huellas de excursiones realizadas a sitios arqueológicos por parte de Gretzer y sus amigos (Fischer, 2017, p. XXV), sino también ofrece un dispositivo de análisis visual de acontecimientos sociales concretos.

El análisis de fuentes primarias gráficas puede sostenerse en la etnografía visual, la cual revela un contexto en el que los sujetos personifican sus propios roles sociales, revelando así la esencia misma de la condición social de las interacciones y subjetividades del hombre (Cánepa, 2011, p. 19). La fotografía es un objeto tangible que otorga materialidad a la representación visual de la realidad (Cánepa, 2011, p. 21), por tanto las imágenes pueden ser instrumentalizadas como medios para plantear proyectos de investigación sobre la procedencia de objetos arqueológicos, si estas lograron capturar el momento preciso de la extracción de objetos o del contexto primario. En retrospectiva, los proyectos fotográficos de fines del siglo XIX e inicios del XX resultaron adecuados como una tecnología de documentación objetiva y de carácter testimonial (Cánepa, 2011, p. 22). Por ejemplo, una breve lectura de las fotografías de W. Gretzer denota una similitud de los mismos rasgos de enfoque que realiza Heinrich Brüning. Al observar la colección de ambos autores, se aprecia un similar tema de registro: topografía, secuencia de procesos tecnológicos, tipos raciales, arquitectura y costumbres; y muestran una clara preocupación etnológica propia de la época, que privilegia el registro antes que la contextualización, y que se rige sobre todo por criterios comparativos y clasificatorios. Ambos criterios fotográficos estuvieron influenciados por la tradición expedicionaria alemana, que tuvo como antecesor a Alexander von Humboldt, quien desarrolló un conocimiento empírico que implicó «un discurso tipológico o fisiognómico sobre la experiencia visual» (Cánepa, 2011, pp. 23-24). En suma, ambos enfoques estuvieron marcados por la aplicación de una nueva tecnología de registro, la documentación fotográfica y de la recopilación etnográfica. Regresando a la colección de instrumentos náuticos que proceden de la ciudad Ica y Pisco, se conoce que las primeras tomas fotográficas, tanto del contexto primario, como del entorno paisajístico, fueron hechas por Leopoldo Medrano y Arturo Pellane[7] (Behrens, 2008, p. 188). Luego, los instrumentos fueron fotografiados en exhibición (Gretzer, 1914a Tabla 1), muy probablemente por el mismo Gretzer y en su propia casa.

El archivo fotográfico Gretzer fue considerado durante mucho tiempo poco importante, pero debido al continuo envejecimiento de las fotografías, hizo que los empleados del *Niedersächsischen Landesmuseums* de Hannover registraran digitalmente todo el archivo y se creara una base de datos. El proyecto comenzó en el año 2004 (Behrens, 2008, p. 187). Sin embargo, al ser consultada actualmente, en el catálogo de archivos del sitio web del museo de Hannover[8] no se visualiza el archivo digital de Gretzer. Esto contrasta, por ejemplo, con el archivo

6. Según los reportes, el Niedersächsischen Landesmuseums de Hannover maneja el inventario de fotos codificadas desde el ítem Inv. Nr. 5_1_1 hasta el Inv. Nr. 5_1_2000. (Behrens, 2008; Hoffmann, 2008).

7. Cada foto fue enumerada como parte de una catalogación de origen.

8. https://www.landesmuseum-hannover.de/ausstellungen/sonderausstellungen/archiv/ (última consulta 30/01/25).

digital de M. Uhle9, el cual se encuentra disponible para la investigación. El archivo digital de H. Brüning[10] del Staatliche Museen zu Berlin, preserva también en formato abierto alrededor de 190 imágenes que fueron tomadas entre 1899 y 1925. La gran mayoría de las tomas registra la etno-cotidianidad y a 14 sitios arqueológicos del valle de Lambayeque (Prümers, 2015, pp. 386-390). Las imágenes han servido para plantear acertados antecedentes sobre el estado real de dichos sitios a inicios del siglo XX. En esa perspectiva, corresponde que el archivo fotográfico de Gretzer se conozca a fondo (Hoffmann, 2008, p. 172), como insumo importarte para proyectos de investigación de la procedencia.

8. Conclusiones

El presente estado de la cuestión ha permitido aproximarse a 90 instrumentos náuticos de la cultura Chincha. El estudio ha generado un nuevo abordaje metodológico de la procedencia, el cual busca integrar los resultados del análisis de la colección, las fuentes documentarias y los análisis fotográficos.

La geolocalización del posible sitio de extracción, permitirá caracterizar al objeto dentro de su verdadero espacio y tiempo. La publicación digital abierta de los instrumentos de navegación facilitará múltiples investigaciones. Es preciso resaltar que ninguno de los instrumentos náuticos se encuentra en exhibición, todos están resguardados en almacén.

Con la investigación de Coleccionismo y Procedencia será posible volver a discutir sobre el modelo de intercambio marítimo a larga distancia planteado por M. Rostworowski (1970). La evidencia material sugiere que barrios de navegantes se asentaron también en los territorios del sur de Chincha, como Ica y Pisco.

Como temas de análisis de la colección, se plantea investigar sobre el patrón estilístico y el significado de las narraciones iconográficas talladas en los instrumentos de madera. En la decoración de los instrumentos se representan a personajes reales y deidades, involucrados en contextos rituales. Finalmente, se plantea el giro epistemológico como nuevo enfoque de estudio de la colección de instrumentos, ya que ellos pueden convertirse en un recurso cultural activo en Europa.

9. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/maxuhle/ (última consulta 30/01/25).

10. https://recherche.smb.museum/?language=de&limit=15&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%-2B%22Hans+Heinrich+Br%C3%BCning%22 (última consulta 30/01/25).

9. Bibliografía

Baessler, A. (1902). *Ancient Peruvian Art, contributions to the archaeology of the Empire of the Incas* (1-I-IV). https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/13744/

Barraza, S. (2017). De Chincha a Manta a rumbo de guare: El abastecimiento de spondylus a larga distancia durante la época Inca. En S. Chacaltana, E. Arkush, & G. Marcone (Eds.), *Nuevas tendencias en el estudio de los caminos* (pp. 416-443). Proyecto Qhapaq Ñan, Ministerio de Cultura del Perú.

Barrera, H. (2020). Edificación del antiguo Correo y Telégrafo de Lima. Historia de un patrimonio edificado. *Devenir - Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, 7(14), Article 14. https://doi.org/10.21754/devenir.v7i14.759

Basu, P. (2011). Object Diasporas, Resourcing Communities: Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape. *Museum Anthropology, 34*(1), 28-42. https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01105.x

Behrens, A. (2008). Die Fotosammlungen von Wilhelm Gretzer im Fotoarchiv des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover. Eine Bestandsaufnahme. *Baessler-Archiv, 55.2007(2008) (55)*, 187-196.

Buse, H. (1973). *Historia marítima del Perú. Época prehispánica* (Vol. 2). Instituto de Estudios Históricos-Marítimos del Perú. https://www.elvirrey.com/libro/historia-maritima-del-peru-epoca-prehistorica-tomo-ii-vol-2_70098508

Cánepa, G. (2011). La antropología visual en el Perú. En G. Cánepa (Ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 11-60). PUCP. https://search.worldcat.org/title/794941303

Dupard, A. M., & Graveur, D. (1859). *Plano de la ciudad de Lima.* Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53081335n

Eisleb, D. (1962). *Beitrag zur Systematik der altperuanischen «Runder» aus der Gegend von Ica*. 21=46.1973(10 (35)), 105-128.

Eisleb, D. (1973). *Abteilug Americanische Archäologie. 21=46.1973*(21 (46)), 175-217.

Esteban, G. (2008). La colección Gretzer en el Museo de las Culturas del Mundo, Gotemburgo (Suecia)–Una pieza más del rompecabezas. *Baessler-Archiv, 55.2007*(2008)(55), 179-186.

Evans, C. (1968). Rafael Larco Hoyle: 1901-1966. *American Antiquity, 33*(2), 233-236.

Fischer, M. (2007). Adolf Bastian's Travels in the Americas (1875-1876) (E. Schalk, Trad.). En M.

Fischer, P. Bolz, & S. Kamel (Eds.), *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology* (pp. 191-206). Georg Olms Verlag.

Fischer, M. (2017). Colección de Pachacamac en el Museo Etnológico de Berlín. En *Pachacamac: El oráculo en el horizonte marino del sol poniente* (p. XXV). Banco de Crédito.

Gretzer, W. (1914a). *Die Schiffahrt im alten Perú vor der Entdeckung nebst einer Uebersicht über die alt-peruanische Sammlung des Roemer-Museum in Hildesheim: -In: Mitteilungen Roemer-Mus. Hildesheim*. Roemer-Museum, Hildesheim.

Gretzer, W. (1914b). *Die Schiffahrt im alten Peru' vor der Entdeckung nebst einer Uebersicht über die alt-peruanische Sammlung des Roemer-Museums in Hildesheim*. Kunstanstalt Georg Alpers jun., Hoflieferant.

Heyerdahl, T. (1957). Guara Navigation: Indigenous Sailing off the Andean Coast. *Southwestern Journal of Anthropology*, 13(2), 134-143.

Hoffmann, B. (2008). Posibilidades y limitaciones de la colección Gretzer del Museo Etnológico de Berlín. *Baessler-Archiv, 55.2007*(2008)(55), 165-178.

Hoffmann, B. (2020). For a Broader Notion of Provenance Research. En D. Grana-Behrens & K. Noack (Eds.), *From "Bronze Rooster" to Ekeko. Impulses toward Ethnological Provenance Research in University Collections and Museums* (pp. 59-76). University of Bonn - BASA Museum. https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/8789

König, V. (2007). Adolf Bastian and the Sequel: Five Companions and Successors as Collectors for Berlin's Royal Museum of Ethnology (E. Schalk, Trad.). En M. Fischer, P. Bolz, & S. Kamel (Eds.), *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology* (pp. 127-137). Georg Olms Verlag.

Lewerentz, A. (2007). Adolf Bastian and Rudolf Virchow in the Berlin Society of Anthropology, Ethnology and Prehistory. Changes in Chairmen and Scientific Discourse (E. Schalk, Trad.). En M. Fischer, P. Bolz, & S. Kamel (Eds.), *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology* (pp. 83-100). Georg Olms Verlag.

Lothrop, S. K. (1932). Aboriginal Navigation Off the West Coast of South America. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 62, 229-256. https://doi.org/10.2307/2843956

Noack, K. (2020). Objetos, coleccionismo, museos y los global turns. Una propuesta para descolonizar el museo. En K. Noack, C. Jaimes Betancourt, & N. Rattunde (Eds.), *Global turns, descolonización y museos* (Primera edición, pp. 19-42). BASS ; La Paz.

Prümers, H. (2015). Hans Heinrich Brüning and Archaeology. En M. Fischer & M. Kraus (Eds.), *Exploring the archive historical photography from Latin America ; the collection of the Ethnologisches Museum Berlin* (pp. 387-409). Böhlau.

Raddatz, C., & Gretzer, C. T. W. (1985). *Ein Hannoveraner in Lima: Eine Ausstellung der Völkerkunde-Abteilung des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover über den Sammler präcolumbischer Altertümer Christian Theodor Wilhelm Gretzer 1847-1926 ; Ausstellung vom 2.4.1985-23.6.1985*. Hannoveraner in Lima, Hannover. Niedersächsisches Landesmuseum.

Rostworowski, M. (1970). Mercaderes del valle de Chincha en la época prehispánica: Un documento y unos comentarios. *Revista Española de Antropología Americana*, 5, 135-177.

Schmidt, M. (1929). *Kunst und Kultur von Peru* (Im Propyläen). The University of Michigan Libraries. https://www.abebooks.de/KUNST-KULTUR-PERU-Schmidt-M-Propylaen/18868363961/bd

Uhle, M. (1924). Explorations at Chincha. En A. L. Kroeber (Ed.), *University of California publications in American archaeology and ethnology* (Vol. 21, pp. 57-94). University of California Press.

Wallace, D. (1971). Sitios arqueológicos del Perú: Valles de Chincha y de Pisco. *Arqueológicas*, 1-131.

Más allá de la vitrina: agencia de los objetos y museografía desde la ontología orientada a objetos

Jeancarlo Ney Velazco Muñoz
jeancarlo.velazco@unmsm.edu.pe

Adán Vito Sifuentes Montalvo
adan.sifuentes@unmsm.edu.pe

1. Resumen

Tradicionalmente, la museografía ha operado bajo un paradigma que reduce el objeto a mero soporte pasivo de un discurso institucional hegemónico, confinado y estabilizado por tecnologías como la vitrina. Este artículo propone un enfoque alternativo desde la Ontología Orientada hacia los Objetos (OOO) para reclamar la agencia material y simbólica de los objetos musicales. Argumentamos que los objetos, en su opacidad y capacidad de exceder toda totalización, no son vehículos de significado unívoco, sino actores que participan activamente en la generación de sentidos plurales. Esta perspectiva permite desmontar la matriz antropocéntrica y las estructuras molares del museo tradicional, donde las narrativas lineales y las prácticas de exhibición domestican la experiencia. Analizamos prácticas emergentes –como la co-curaduría comunitaria, los museos de sitio y la hibridación con tecnologías digitales– que, al reconocer esta agencia, abren espacios para dinámicas más horizontales. Estas prácticas transforman al museo en una red ontológica donde objetos, visitantes, comunidades, tecnologías y territorios colaboran en la construcción de conocimientos. Concluimos que la OOO ofrece una vía teórica crucial para repensar la museografía, posicionando al museo no como un repositorio estático, sino como un laboratorio vivo para la negociación democrática de memorias y futuros.

2. Palabras clave

Ontología Orientada hacia los Objetos, Agencia del objeto, Prácticas museográficas.

3. Agradecimientos

Un especial agradecimiento a la Sociedad Científica de San Fernando por guiar los primeros pasos de este estudio, e igualmente a Eduardo por la inspiración para terminarlo.

4. Delimitación del tema

Tradicionalmente, la museografía ha operado bajo un paradigma limitado al orden, catalogación y exhibición del objeto, que adquiere relevancia unívocamente en tanto evidencia del discurso ya programado para este. Este discurso puede ser un relato histórico, artístico o científico construido por la institución y que el objeto pretende tanto encarnar como comunicar (Adorno,

1997; Fraser, 1990). Este modelo erige al objeto como un soporte pasivo destinado a sustentar el discurso superior que se le impone: el discurso del museo. En esta dinámica, la vitrina adquiere nuevos avatares como de frontera epistemológica: estabiliza, controla y fija las posibilidades de interacción con el objeto, encerrándolo dentro de un discurso curatorial o narrativa hegemónica.

En el contexto sociopolítico actual, es necesario repensar el papel de los discursos hegemónicos que envuelven a las sociedades, especialmente a la latinoamericana. Repensar los discursos no es solamente ocuparnos sobre qué nos quieren transmitir sino también cómo se reproducen para que estos significados lleguen hacia la sociedad. En ese sentido, el museo pasa de una institución aparentemente neutral hacia una donde diferentes narrativas colisionan y compiten para la significación y exhibición de las piezas a mostrarse al público. Voces cada vez más plurales esperan ser reconocidas en estos espacios de memoria donde la exposición de los objetos no obedece a un orden neutral. Es necesario así pensar en un enfoque que recentre al objeto como actor –y no como artefacto subordinado–, lo que permite abrir caminos hacia prácticas museográficas más horizontales, capaces de dialogar con comunidades, territorios y subjetividades múltiples. Es de esta manera que el presente artículo pretende repensar las dinámicas que puede establecer el objeto en exhibición con el discurso que se le impone, con otros objetos en exhibición y, más importante, con el público que asiste a los museos. Proponemos una mirada donde al objeto se le reconoce su agencia material y simbólica. Desde la Ontología Orientada hacia los Objetos (OOO), los objetos ya no aparecen como simples extensiones de la narrativa que los encasilla, sino como entidades que superan y exceden cualquier intento de totalización. La opacidad de los objetos –capacidad de retirarse de nuestras interpretaciones– los posiciona como los más adecuados actores para poder resignificar las relaciones entre museo, objeto y espectador. Es de esta manera que los objetos participan activamente en la generación de sentido y ya no como vehículos de significados.

5. Problemática

La museografía tradicional se sostiene en una matriz antropocéntrica: los objetos son valorizados en función de lo que representan para el humano. Esta reducción a su mero valor representacional niega la dimensión procesual del objeto y su potencialidad disruptiva. Los museos, bajo dos perspectivas, actúan tanto como "máquinas cívicas" y "máquinas molares". Según Bennett (1995), los museos actúan como "máquinas cívicas" que norman y regulan el acceso al conocimiento resguardado en ellos. Sin embargo, al condicionar el conocimiento, también se procura controlar los objetos y sus posibilidades de interpretación por parte del visitante. De acuerdo con Deleuze y Guattari (1987), los museos también actúan como "máquinas molares" al ser instituciones grandes, organizadas y estables que principalmente operan en gran escala creando narrativas totales que suprimen las singularidades de los objetos y las posibilidades de interacción con los mismos en favor de un relato unificado.

En consecuencia, los elementos que componen la experiencia museal (narrativas lineales, iluminación focalizada o textos curatoriales) terminan por domesticarla. El público se ve limitado a nada más que "leer" y circular una colección de objetos previamente ordenados. Las posibilidades de interacción se reducen y son sacrificadas en pro de una experiencia unificada, pero sin singularidades.

La vitrina se erige como una barrera tanto física como simbólica. Una tecnología disciplinaria que separa, inmoviliza y finalmente confina al objeto a un espacio pulcro pero mudo. La pregunta surge de manera urgente: ¿cómo podemos alterar estas dinámicas relacionales? Morton apunta que toda mediación técnica (las vitrinas, las luces, los textos de curaduría) finalmente altera la forma en que los objetos aparecen y se relacionan.

En el contexto donde los museos buscan una horizontalidad entre los discursos, voces y memorias que desean representar; fortalecer la accesibilidad y dialogar con las comunidades locales resulta necesario repensar y cuestionar los propios protocolos museográficos. La pregunta se reformula necesariamente: ¿cómo pueden los museos reimaginar sus prácticas para reconocer la agencia de los objetos y así reimaginar la emergencia de nuevas narrativas múltiples?

6. Hipótesis

Presentamos la hipótesis que, si los objetos también son considerados como agentes dentro de las relaciones museales – y no plataformas donde se imprime el discurso de turno–, la museografía puede apostar por nuevas estrategias que transformen la comunicación unívoca en un acto tripartito donde tanto el museo, el objeto y el público tengan opción de participar en la configuración de los saberes y conocimientos que se reproducen. Esta fórmula implica pensar al museo como una red ontológica en la que interactúan humanos, objetos, arquitecturas, tecnologías y saberes. La museografía crítica y la OOO pueden converger en un mismo objetivo: romper la jerarquía humano-objeto para dar pie a ecología museales más ricas.

7. Marco teórico

Para el examen de la pregunta planteada es necesario el uso de herramientas teóricas suficientemente sofisticadas que puedan develar dinámicas y tensiones ocultas a la hora de abordar la problemática. Es por ello que contamos con el siguiente marco teórico:

7.1. Teoría crítica y el museo como aparato de poder

La teoría crítica ofrece herramientas fundamentales para comprender cómo las instituciones culturales moldean los modos de ver. Adorno (1997) denuncia la falsa neutralidad estética de los museos, proponiendo que estos condensan relaciones de poder que determinan qué objetos se exhiben, cómo se interpretan y quiénes pueden acceder a ellos. Para Walter Benjamin, la reproductibilidad técnica transforma radicalmente el "aura" del objeto –siendo el aura la cualidad única e irrepetible ligada a su existencia, exponiendo las tensiones entre autenticidad, mercancía y acceso democrático. (Moxey, 2013)

De la misma manera, Fraser (1990) revela que el museo opera como un espacio atravesado por políticas culturales que modulan la experiencia del público.

La museografía, por tanto, no es un campo técnico aislado, sino es una práctica política que configura subjetividades y reproduce ideologías.

7.2. Ontología Orientada hacia los Objetos y la agencia de los objetos

La OOO cuestiona la supremacía del sujeto humano en la producción de sentido. Harman (2018) traza la teoría de que todo objeto posee un núcleo que nunca puede ser exhaustivamente capturado por ninguna relación, especialmente la relación que establecemos nosotros como espectadores frente a un objeto artístico, histórico o científico. A esto se lo refiere como la "opacidad" intrínseca de los objetos. Este "retiro ontológico" convierte a los objetos en entidades autónomas que no se reducen a sus usos, significados o funciones.

Timothy Morton (2013) introduce la noción de "hiperobjetos", entidades tan vastas y profundas que exceden nuestra capacidad de representación; esta idea permite pensar colecciones museales enteras como sistemas con dinámicas propias y lógicas internas. Bryant (2011), por su parte, afirma que los objetos participan en democracias ontológicas donde cada entidad –humana o no– interviene en la red relacional. Esta visión se alinea con la "ecología de las cosas" propuesta por Jane Bennett (2010) y con los principios de simetría de la Teoría del Actor-Red (Latour, 2005).

7.3. El uso de la OOO y la museografía

Integrar ambas corrientes permite reconfigurar y transformar el campo museográfico. Empezando con la teoría crítica que devela las relaciones y tensiones de poder internos dentro de los museos.

Junto con la OOO, permite imaginar museos donde los objetos no son receptáculos de discursos o almacenes de objetos raros o exóticos, sino agentes activos en la construcción del sentido. Este cruce teórico habilita pensar una museografía que reconoce, aprovecha y se agencia de la misma opacidad de los objetos en pro de construir nuevas alternativas (Smith, 2006).

8. Descripción de la propuesta

Analizaremos las propuestas museográficas que experimentan con modelos que desafían la retórica tradicional.

El alza de co-curadurías comunitarias como el del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) o iniciativas regionales en Ayacucho y Puno han decidido incorporar voces y memorias propias de las localidades donde se erigen estos museos comunitarios. En esta dinámica, la misma comunidad tiene la agencia de reinterpretar objetos desde su lugar de enunciación (Simon, 2010). Es aquí donde las narrativas cambian, se subvierten, se translocan para dar paso a varias voces que posicionan a los objetos como interlocutores de narrativas relevantes para la comunidad: activan relatos de duelo, resistencia o celebración comunitaria que no están dentro del guion curatorial tradicional.

Los museos de sitio traen a la territorialidad como concepto relevante a la hora de discutir nuevas formas de repensar en lo representado. En lugares como Pachacámac o Caral, la museografía se extiende hasta en el espacio físico del territorio: el objeto rechaza el confinamiento de la vitrina y decide revelarse sólo si se entiende su conexión con el entorno. (Sennett, 2018) El paisaje mismo actúa como el agente contextual que interviene en la experiencia del visitante, recordando que la musealización puede ser contextual y espacial, no solamente material (Shannon, 2014).

Finalmente, las prácticas que apuestan por la hibridación de los objetos que se presentan junto con la tecnología –como objetos 3D, visitas virtuales, archivos interactivos o performances electrónicos– no eliminan los objetos, sino que muta la forma como estos aparecen frente al público (Prada, 2018; Bogost, 2012). Surgen así "objetos híbridos" que circulan en diferentes interfaces tecnológicas y la colección museal. Los objetos digitales también poseen su propia agencia: alteran la forma de interacción de estos mismos, los ritmos de observación y las diferentes posibilidades de participación del público.

En todos los casos, el objetivo capital es apostar por nuevas formas de exploración de cómo los objetivos pueden ser liberados de las vitrinas y que recuperen su agencialidad como actor principal dentro de una nueva red museal.

9. Resultados esperados

El empleo de la OOO como guía metódica dentro de las nuevas prácticas museográficas generaría transformaciones concretas. En primera instancia, el desplazamiento del antropocentrismo y el reconocimiento de la agencia del objeto ayudan a decentrar la noción del objeto como una tecnología encargada de replicar narrativas institucionales y que sea puramente destinada al consumo del público. Aplicando un diseño museográfico multisensorial donde la visita al museo invite a experimentar de maneras diferentes la conjunción con los objetos, generando múltiples interpretaciones y significados. Es posible abrir cada vez más museos que apliquen la filosofía de ecologías más relacionales donde tanto visitantes, objetos, curadores, memorias y tecnología se entrelacen en nuevas redes de colaboración cada vez más horizontales y experimentarlo etnográficamente (Witcomb, 2003; Henare, 2007). Finalmente, el papel de la comunidad es necesario para poder llegar a la reproducción de múltiples ontologías que tengan un espacio dentro del discurso oficial y se dialogue directamente con los objetos mostrados. En resumen, se apuesta por una reorientación epistémica que posiciona al museo no tanto como un repositorio estático, sino como un laboratorio en constante transformación (Vergo, 1989).

10. Conclusiones

La Ontología Orientada hacia los Objetos ofrece a la museografía una vía teórica sólida para reimaginar la relación entre instituciones, objetos y público. Al reconocer la agencia del objeto, los museos pueden diseñar experiencias más inclusivas, plurales y críticas. Este giro epistémico implica aceptar que ningún discurso curatorial puede agotar el ser de los objetos. Más bien, los objetos deben ser entendidos como participantes activos en la construcción de conocimiento, capaz de reestructurar interpretaciones y abrir espacios de diálogo entre comunidades diversas. Esta perspectiva invita a repensar el rol social de los museos: no solo como almacenes de patrimonio, sino como un espacio vivo donde se construyen futuros y memorias más democráticos, sensibles y relacionales.

11. Bibliografía

Adorno, T. W. (1997). *Teoría estética*. Akal.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things.* Duke University Press.

Bogost, I. (2012). *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. University of Minnesota Press.

Bryant, L. R. (2011). *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

Fraser, N. (1990). *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. Social Text, (25/26), 56–80.

Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books.

Henare, A., Holbraad, M., & Wastell, S. (Eds.). (2007). *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. Routledge.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.

Moxey, K. (2013). *Visual Time: The Image in History*. Duke University Press.

Prada, J. M. (2018). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal.
Sennett, R. (2018). *Construir y habitar: Ética para la ciudad*. Anagrama.

Shannon, J. (2014). *Our Lives: Collaboration, Native Voice, and the Making of the National Museum of the American Indian*. School for Advanced Research Press.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.

Vergo, P. (Ed.). (1989). *The New Museology*. Reaktion Books.

Witcomb, A. (2003). *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. Routledge.

Documentación en museos de Iberoamérica: 2ª encuesta Estudio situacional en los museos del Perú

Wilmer César Huiza Romero
cesarhuiza.romero@gmail.com

María Cecilia Huamán Sánchez
mariaceciliahuamansanchez@gmail.com

Natalia Andrea Cisneros del Rio
nataliacisnerosdelrio@gmail.com

Manuel Jacinto Gonzalo Huayaney Arango
manuelhuayaneyarango@gmail.com

Noelia Verónica Roa Restán
noeliaroaestan@gmail.com

1. Resumen

En los años 2021 y 2022, el Grupo de Trabajo DOMINO (DocumentandO Museu IberoamericaNO) realizó un primer estudio sobre el estado situacional de la documentación en los museos de Iberoamérica. Debido a que en esta investigación el Perú contó con reducida representación, el grupo de interés DocumentaPeru asumió la responsabilidad de incrementar la participación de las instituciones museales peruanas en el segundo estudio actualmente en curso. Este estudio o diagnóstico busca obtener una serie de datos que permitan establecer la realidad de la documentación de las colecciones naturales y culturales del país y, con ello, desarrollar un plan de trabajo basado en evidencia para mejorar el quehacer documental. En este sentido, el presente artículo expone la estrategia elaborada por DocumentaPeru para aumentar la participación de los museos, su aplicación y algunos resultados preliminares que dan cuenta del panorama general de las instituciones que participaron.

2. Palabras clave:

Documentación, museos, colecciones culturales y naturales, diagnóstico.

3. Agradecimientos

Al Comité Internacional de Documentación del ICOM, al Grupo de Trabajo DOMINO - ICOM Documentación, al Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga", a ICOM PERÚ, y a todos los miembros de las instituciones museales peruanas participantes en esta primera etapa del estudio.

4. Delimitación del tema

El Grupo de Trabajo (GT) DOMINO tiene como línea de trabajo identificar el panorama situacional de la documentación en instituciones museales de Iberoamérica. Frente a los limitados resultados en el Perú de la primera encuesta "Documentación en Museos en Iberoamérica", el Grupo de Interés (GI) DocumentaPeru, adscrito al Comité Internacional de Documentación del ICOM, vio la necesidad de desarrollar una estrategia articulada de trabajo para incrementar la participación y representatividad de los museos peruanos en una segunda edición de esta encuesta.

En ese sentido, el GI DocumentaPeru, compuesto por profesionales vinculados al quehacer museológico, busca con este estudio recoger, analizar y comprender la realidad de la documentación de las colecciones de museos. De esta manera, se podrá crear y fortalecer un espacio que brinde información museológica actualizada.

La aplicación de esta encuesta inició en el año 2025 y tiene como fecha esperada de finalización el 2026. Esta se encuentra dirigida a los museos dentro del territorio peruano que albergan colecciones culturales y naturales.

En ese sentido, cuando se presenten los resultados en el 2026, se espera que la información recogida y analizada permita comprender la realidad de la documentación en el Perú, a partir de lo cual se pueda generar un espacio dinámico de intercambio profesional que articule a entidades locales, regionales, nacionales e internacionales vinculadas a la documentación museológica. Asimismo, se espera que la evidencia recogida sirva como evidencia para la actualización de la práctica documental en el Perú, con lo que el GI DocumentaPeru habrá contribuido significativamente al desarrollo de la museología peruana.

5. Problemática

Durante el 2021 y 2022 el Grupo de Trabajo DOMINO[1] realizó un primer estudio (Fig. 1) sobre la situación de la documentación de los museos en la región de Iberoamérica (Huiza, et al. 2024, pp. 6-9). Los desafíos que plantearon fueron:

- **Recursos:** trabajo manual con escaso personal especializado.
- **Praxis:** escasa consideración de estándares internacionales.
- **Conceptualización:** escasa valoración de la documentación en el museo.

1. DOMINO es el acrónimo de DocumentandO Museu IberoamericaNO, uno de los Grupos de Trabajo del Comité Internacional de Documentación del ICOM, conformado por profesionales de habla hispano-portuguesa. https://cidoc.mini.icom.museum/es/grupos/domino/



Figura 1. Informe de la encuesta del Grupo de Trabajo DOMINO del primer estudio sobre "Documentación en Museos de Iberoamérica". Encuesta (2021-2022)". Fuente: Grupo de Trabajo DOMINO.

Sin embargo, los límites de este primer estudio fueron los siguientes:

- Alcance parcial, 13 países de Iberoamérica (Fig. 2).
- Participación limitada de respuestas por país (caso Perú solo 2 respuestas).
- Falta de conocimiento en aspectos: gestión información, medios y comunicación e infraestructura TIC.

Por lo cual el GT DOMINO consideró necesario realizar una 2° Encuesta: Documentación en los Museos de Iberoamérica para actualizar el panorama situacional, ampliar la muestra y el alcance del estudio. En ese sentido, el estudio se desarrollará en dos bloques: a) agosto-diciembre 2025 y b) enero - mayo 2026 (DOMINO, 2025, p. 4). Desarrollando un primer balance en diciembre del 2025 y un segundo en mayo del 2026.

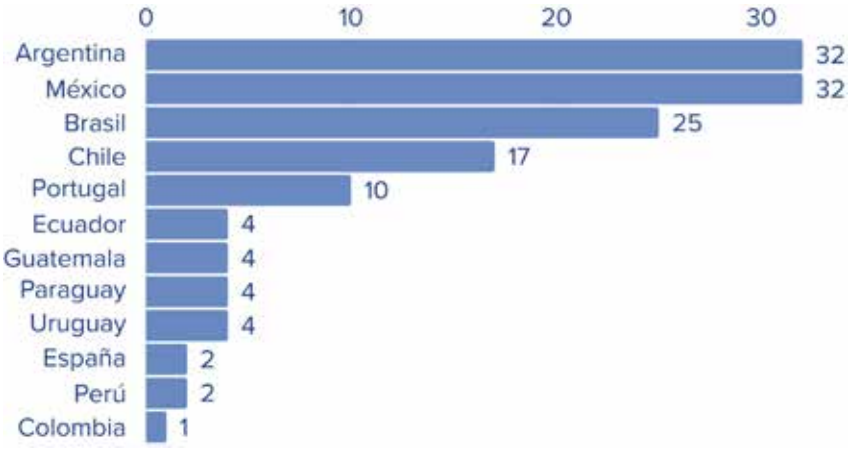


Figura 2. Gráfico sobre la participación de los museos en el primer estudio, donde se aprecia una baja participación de museos peruanos con solo 2 respuestas. Fuente: Grupo de Trabajo DOMINO.

El interés en profundizar en la situación de la documentación del patrimonio nacional mueble fue una de las motivaciones para que personas vinculadas al ámbito patrimonial conformaran el Grupo de Interés DocumentaPeru y lo constituyeron como uno de los *Task Forces* (equipos de acción)[2] del Comité Internacional de Documentación del ICOM, del cual toman como base los principios y directrices para fomentar buenas prácticas de documentación del patrimonio mueble en la comunidad museal nacional. Así mismo, establecieron una colaboración con DOMINO para encargarse de la aplicación del estudio en el país, desarrollando la estrategia de implementación y realizar el seguimiento de recolección de información (DocumentaPeru, 2025, p. 3).

Asimismo, existen estudios relevantes sobre las instituciones museales del país. Es importante mencionar, en primer lugar, el *Diagnóstico de los Museos del Ministerio de Cultura*. Este documento aborda de forma rigurosa aspectos como la documentación, el inventario o el registro de colecciones (Ministerio de Cultura, 2015, pp. 47-48). Sin embargo, tiene la particularidad de enfocarse solo en los museos que están bajo administración del Ministerio de Cultura. En segundo lugar, el Informe de resultados 2022. Encuesta sobre el estado actual de Museos en el Perú (AMP, 2022, pp. 6-7) analiza aspectos relacionados con la funcionalidad expositiva y el contacto con los usuarios en la coyuntura de la pandemia y la post pandemia.

Estos antecedentes ponen de manifiesto un limitado conocimiento del contexto de la documentación museal en el Perú (Fig. 3). Esta situación ha dificultado la planificación de acciones estratégicas para afrontar los principales problemas asociados con la documentación de las colecciones.

6. Objetivos

- Elaborar una estrategia de trabajo articulado llevado a cabo por el grupo de interés DocumentaPeru con el fin de recopilar información sobre la documentación de las colecciones en Perú mediante la aplicación de la 2° Encuesta: Documentación en Museos en Iberoamérica (Perú) dirigida a personal vinculado al quehacer documental en museos y enmarcada en las líneas de acción del GT DOMINO (Fig. 4).

- Presentar un panorama situacional representativo de la documentación en colecciones del Perú mediante la aplicación de un formulario compuesto por 58 preguntas, dirigido al personal vinculado a la documentación de los acervos, fondos o colecciones.

7. Metodología

7.1 Unidad de análisis y población

Para determinar la población en este estudio se toma como referencia la Guía de museos e instituciones museales del Perú, estableciendo la existencia de un total de 386 instituciones museales (Fig. 5), de administración pública (235) y privada (151). Estas instituciones albergan una variada diversidad de patrimonio y su funcionamiento está vinculado a diferentes entidades administradoras (Ministerio de Cultura, 2023, p. 13).

2. https://cidoc.mini.icom.museum/es/grupos-especiales-de-trabajo/grupo-de-interes-documentacion-peru/



Figura 3. Proceso de documentación de bienes culturales. Autor: Enrique Quispe.



Figura 4. Lista de enlaces de la encuesta online, dirigida para la comunidad de habla hispana, habla portuguesa y para el caso peruano.



Figura 5. Guía de Museos e Instituciones Museales del Perú. Fuente: Ministerio de Cultura del Perú.

7.2 Tamaño de muestra

Este estudio tiene como objetivo abarcar la totalidad de las instituciones museales a nivel nacional. No obstante, se ha estimado una muestra representativa de 193 instituciones –nivel de confianza de 95 % y margen de error del 5 %– considerando las características de la población y los objetivos de la investigación.

7.3 Estrategia de aplicación

- **Comunicación previa:**
  Difusión del estudio para incrementar la intención de respuesta de los museos, los miembros del equipo realizaron:

  - **Presentación:** XXIII Feria Internacional de Museos de Lima "El valor de la documentación en los museos. La iniciativa DOCUMENTAPERU".

- **Aplicación:**

  - **Dirigida:** se remitió una invitación a cada institución a través de los e-mails de los museos del país, estableciendo la orientación del estudio hacia el personal vinculado con la documentación de sus acervos, fondos y colecciones.

  - **Abierta:** publicación del formulario mediante plataformas de redes sociales. Paralelamente se realizará una campaña de reforzamiento en las redes sociales.[3]

  - **Curso Documentación en Museos:** Como parte de la estrategia para ampliar la intención de respuesta de la encuesta, se organizó en colaboración con el Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga" e ICOM PERÚ, un curso gratuito para la comunidad museal nacional (28 oct al 20 nov)[4], en el cual se dio a conocer principios de documentación, conservación, derechos de autor, etc. (Fig. 6). Participaron más de 180 personas (Perú, Chile, Colombia, México, Guatemala, etc.)[5]

Recojo de datos: Las etapas de recojo de datos, se realizan acorde a las establecidas por el GT DOMINO: a) agosto-diciembre 2025 y b) enero-mayo 2026.

3. https://www.facebook.com/share/p/14SVt2xNAJr/

4. https://ira.pucp.edu.pe/educacion-continua/curso-documentacion-en-museos/

5. Cabe mencionar que en un inicio el curso estuvo dirigido solo a personal de museos nacionales, pero ante las solicitudes se tuvieron que considerar otras organizaciones vinculadas al patrimonio y a profesionales independientes interesados en museos. Lo cual refleja una necesidad de cubrir ese conocimiento en la comunidad nacional.



Figura 6. Desarrollo del "Curso: Documentación en Museos", organizado por DocumentaPeru, el Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga" e ICOM PERÚ.

7.4 Hipótesis

La praxis de la documentación museística no se ha posicionado en la planificación estratégica de las instituciones museísticas peruanas como una actividad de relevancia:

- Ausencia de una incorporación programática y de personal capacitado para realizar actividades de documentación en los cronogramas estratégicos de los museos.
- Limitado incremento de la información de las colecciones entre instituciones museales, como resultado de la falta de implementación de estándares internacionales y de una predilección por reglas institucionales para la documentación.
- Disonancia de la documentación, presentando un menor nivel del conocimiento detallado/vertical/profundo de las colecciones (catalogación), frente a un mayor conocimiento general/horizontal/superficial de las colecciones (inventario).

8. Marco teórico

La documentación es uno de los pilares centrales en el trabajo de los museos, por lo que una definición sobre "documentación museal" puede entenderse como la acción de recopilar, elaborar y sistematizar una serie de documentos que identifique la existencia y registre todo el proceso de gestión de un objeto o colección natural y/o cultural vinculado a una institución museal. Otras formas de entender el concepto: a) dato o información que permite identificar la trazabilidad del objeto cultural o natural, b) el objeto en sí, que posee aspectos considerados como un documento material, c) relación de documentos como normativas de la institución: políticas, protocolos, planes, entre otros (Mairesse, 2023, p. 139).

Una adecuada documentación permite identificar, conservar y gestionar el patrimonio, además de facilitar la investigación, la educación y el acceso al conocimiento. También cumple un rol ético y legal fundamental, al verificar la procedencia de los bienes y responder ante casos de tráfico ilícito o restitución (CIDOC, 2012).

Por ello, las Normas de Catalogación del ICOM subrayan que, antes de adquirir un objeto, los museos deben verificar que este haya sido obtenido, exportado e importado de forma legal y conforme a las disposiciones nacionales e internacionales vigentes (ICOM-ETHCOM, 2020, p. 2). En este sentido, la documentación se configura como una herramienta de transparencia institucional y de rendición de cuentas, alineada con los principios éticos del quehacer museal y con la protección del patrimonio cultural como bien público.

8.1 La documentación como función esencial del museo

El Código de Deontología del ICOM establece que las colecciones deben documentarse de acuerdo con normas profesionales comúnmente aceptadas, incluyendo la identificación, descripción, procedencia, estado de conservación, tratamientos realizados y localización de cada objeto, garantizando además la seguridad y accesibilidad de dicha información para los usuarios legítimos (ICOM, 2017, art. 2.20, p. 14).

Desde esta perspectiva, la documentación no es una tarea auxiliar ni meramente administrativa, sino un componente central que legitima la condición museal de los objetos. Tal como señala ICOM Documentación, las colecciones que carecen de una documentación adecuada no pueden considerarse verdaderas colecciones de museo, debido a que se ven comprometidas su salvaguarda, la responsabilidad institucional sobre ellas y su potencial para la investigación, la interpretación y la difusión del conocimiento (CIDOC-ICOM, 2012, p. 1).

8.2 Acervo y colección: bases conceptuales

Para dimensionar el alcance de la documentación museológica, es necesario puntualizar los conceptos de acervo y colección. El término "acervo" hace referencia al conjunto de bienes patrimoniales acumulados por una institución, ya sea por herencia, adquisición, investigación o tradición, y puede estar conformado por una o varias colecciones diferenciadas (Herbert, 2016, p. 41). El acervo representa, por tanto, la totalidad del patrimonio bajo custodia de una entidad museal.

Relacionado con lo anterior, una colección se define como un conjunto coherente y significativo de objetos materiales e inmateriales que han sido reunidos, clasificados, conservados y comunicados con una finalidad cultural, científica o educativa. Para que un conjunto de objetos constituya una verdadera colección museal, debe responder a criterios de coherencia interna, los cuales se construyen y refuerzan a través de procesos sistemáticos de documentación (Desvallées y Mairesse, 2009, p. 26).

8.3 Sistemas de documentación museológica

Se dimensiona como el conjunto organizado de herramientas, procedimientos y normas destinados a gestionar integralmente la información del museo. Su finalidad es reunir, organizar, preservar y poner a disposición información fiable y actualizada sobre las colecciones, tanto para la gestión interna como para la investigación, la educación y el acceso público.

De acuerdo con ACAM Portarini (2010, p. 52), un sistema de documentación puede estar compuesto por diversos elementos interrelacionados, entre los que destacan:

a) política de gestión de colecciones,
b) normalización de los procedimientos de catalogación,
c) uso de vocabularios controlados,
d) fichas catalográficas o bases de datos,

e) asignación de números de registro,
f) inventarios,
g) marcaje de objetos,
h) control de localización,
i) proceso de digitalización del acervo.

La implementación de estos elementos del sistema, especialmente vinculados con estándares internacionales, permite mejorar la calidad, interoperabilidad y sostenibilidad de la información generada por los museos a largo plazo, favoreciendo el intercambio de datos y el desarrollo de proyectos colaborativos a nivel nacional e internacional.

8.4 Documentación, digitalización y acceso

En la actualidad, la documentación museológica se encuentra vinculada con los procesos de digitalización y accesibilidad de las colecciones en entornos digitales. La transformación digital de los museos no se limita solo a la transformación de la documentación de soportes analógicos a formatos digitales, sino que implica la adopción de estándares, infraestructuras tecnológicas y políticas de acceso que garanticen la preservación a largo plazo y la orientación del uso responsable de la información.

Como menciona Navarrete (2020, p. 3), la disponibilidad de colecciones en línea amplía significativamente su valor social, educativo y científico, al tiempo que plantea nuevos retos relacionados con los derechos de autor, las licencias de uso y la protección de la información sensible. En este escenario, la documentación sólida y normalizada se convierte en un requisito indispensable para una adecuada gestión digital del patrimonio.

9. Resultados preliminares

Los presentes resultados del estudio corresponden a la etapa de recojo de datos entre el 2 de agosto-22 de noviembre. Las 74 instituciones mapeadas respecto a la muestra planteada (193 instituciones) (Fig. 7).



Figura 7. Muestra de estudio de las instituciones museales.

Siendo la mayoría de las instituciones participantes de la región de Lima con 39 respuestas, Áncash con 7 respuestas, Lambayeque y Cusco con 5 respuestas (Fig. 8).



Figura 8. Región donde se ubica su museo.

Respecto al tipo de titularidad de las instituciones participantes, mayoritariamente (62%) son de tipo público, (35%) son de tipo privado y (3%) son de tipo mixto (Fig. 9).

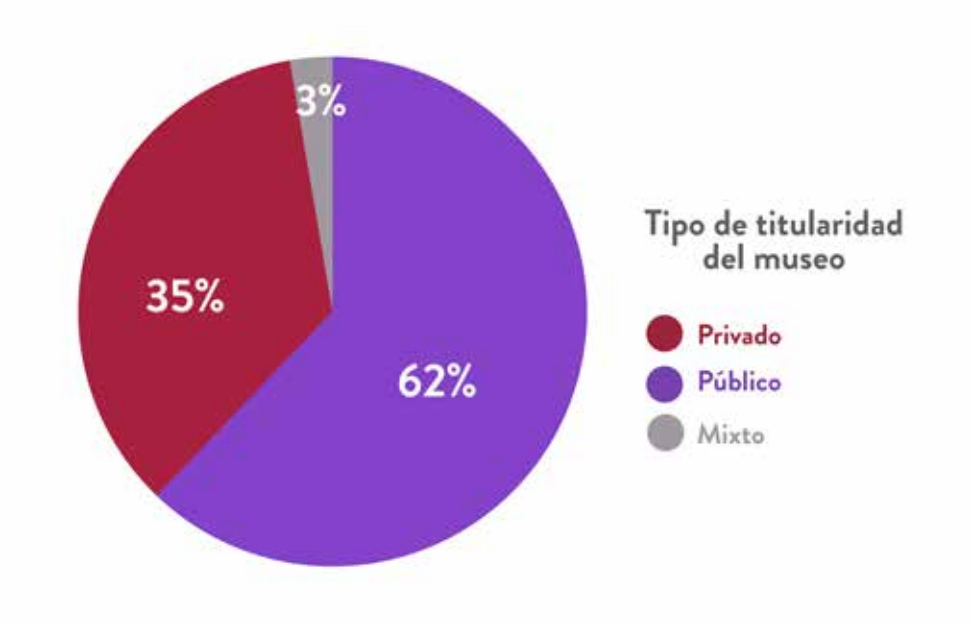


Figura 9. Tipo de titularidad del museo

Respecto a la cantidad de bienes que integran las colecciones destacan las centenas y los millares en cuanto a su composición. Existe una tendencia de 12 instituciones que cuentan entre (100-500) bienes; otras 12 presentan una composición entre (1,000-5,000) bienes. Una tendencia similar es la de 11 instituciones que cuentan entre (5,000-10,000) bienes y otras 11 instituciones que cuentan entre (10,000-50,000) bienes. Siendo solo 1 institución la que cuenta entre (500,000-1,000,000) bienes en su colección (Fig. 10).

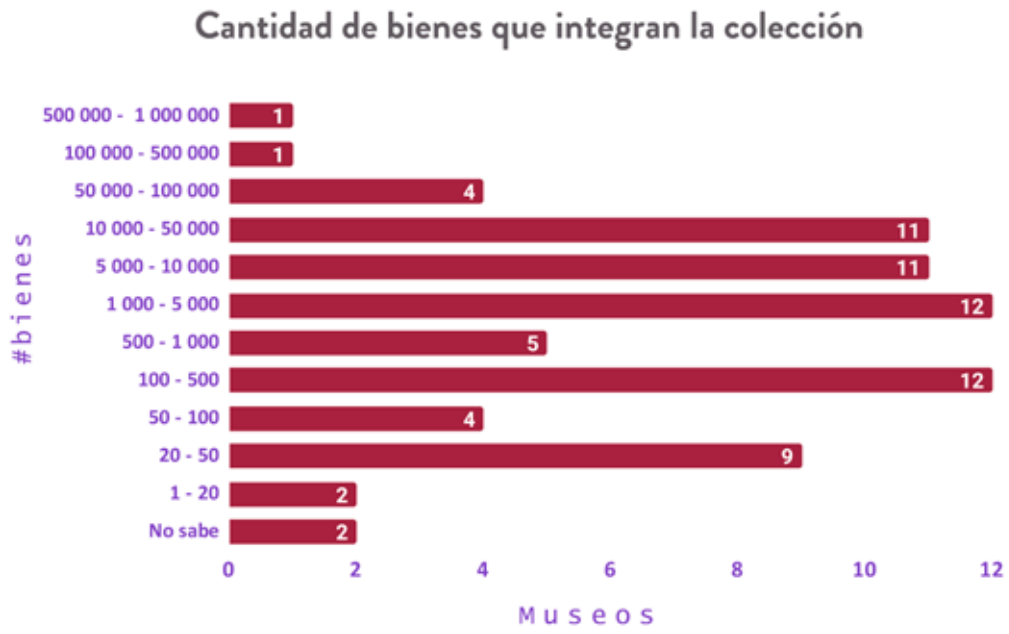


Figura 10. Cantidad de bienes que integran la colección.

En cuanto al personal o los equipos que se encargan de realizar la documentación de las colecciones. Se cuenta con reducido personal, mayoritariamente 54 instituciones expresaron contar con (1 a 5 personas) y la otra tendencia marcada fue el de 12 instituciones que expresan contar con (0 personas) para realizar actividades de documentación (Fig. 11).



Figura 11. Cantidad de personal para documentar la colección.

Respecto al uso de guías y estándares de documentación, hay una marcada tendencia del uso parcial por parte de 24 instituciones, seguida de la ausencia del uso de estándares por parte de 21 instituciones y la expresión positiva de uso de las mismas por parte de 20 instituciones (Fig. 12).

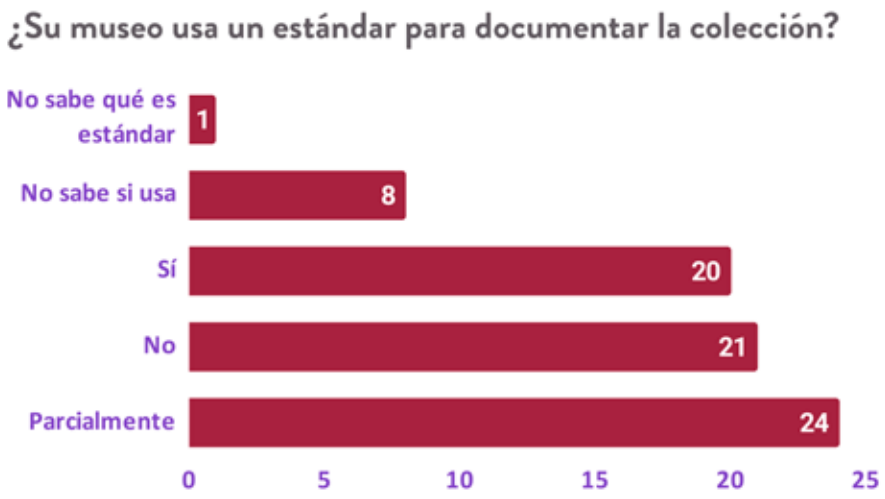


Figura 12. ¿Su museo usa algún estándar para documentar la colección?

En cuanto al avance a nivel de inventario general, 33 instituciones presentan un avance significativo entre (80-100%) de su colección, con porcentajes de avance menores variados (61-80%) 9 instituciones, (41-60%) 10 instituciones, (21-40%) 11 instituciones, (1-20%) 6 instituciones (Fig. 13).



Figura 13. Avance del inventario en los museos.

En cuanto al avance a nivel de catalogación, solo 16 instituciones presentan un avance significativo entre (80-100%) sobre su colección; frente a porcentajes de avance bajos (21-40%) por parte de 21 instituciones. Sucedidos por porcentajes de avances medios abarcados por menor cantidad de instituciones (61-80%) 7 instituciones, (41-60%) 13 instituciones, (1-20%) 7 instituciones (Fig. 14).

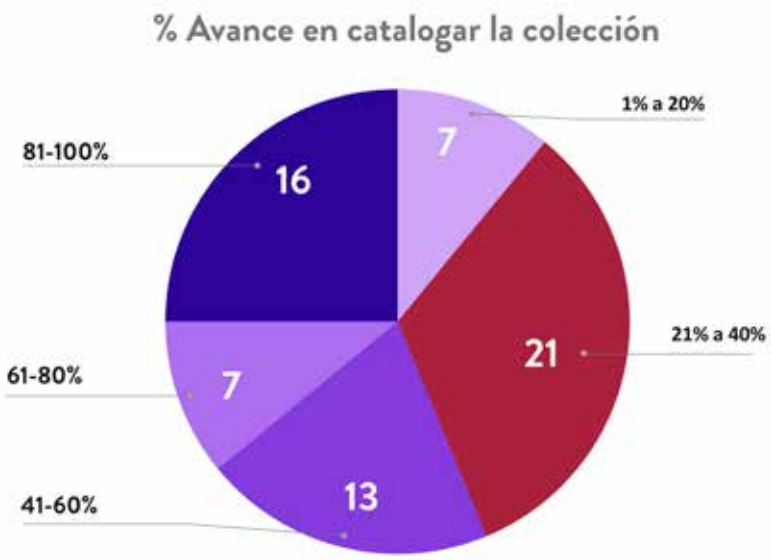


Figura 14. Avance en catalogar la colección.

Respecto a la digitalización de las colecciones se presenta un índice de 25 instituciones con un avance bajo del (1-20%), sucedido por 13 instituciones que presentan un avance de (21-40%), 12 instituciones (41-60%), 9 instituciones (61-80%), con solo 10 instituciones con un avance significativo (81-100%) en cuanto a la digitalización (Fig. 15).

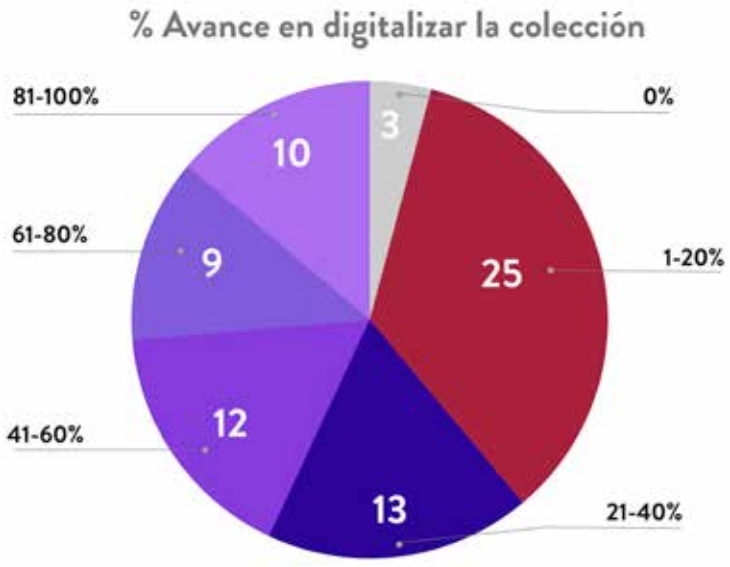


Figura 15. Avance en digitalizar la colección.

Una de las consultas que se relaciona con la anterior gráfica referente al poco avance sobre la digitalización de las colecciones, es la accesibilidad a este mismo recurso en internet, siendo mayoritario el índice de 35 instituciones que no pueden brindar acceso (0%) a sus colecciones en línea, sucedido de 22 instituciones con un bajo avance (1-20%) en cuanto al acceso digital.

Sucesivamente los avances son: 3 instituciones (21-40%), 4 instituciones (41-60%), 2 instituciones (61-80%), y solo 1 instituciones considera un avance significativo en cuanto acceso digital de la colección (81-100%) (Fig. 16).

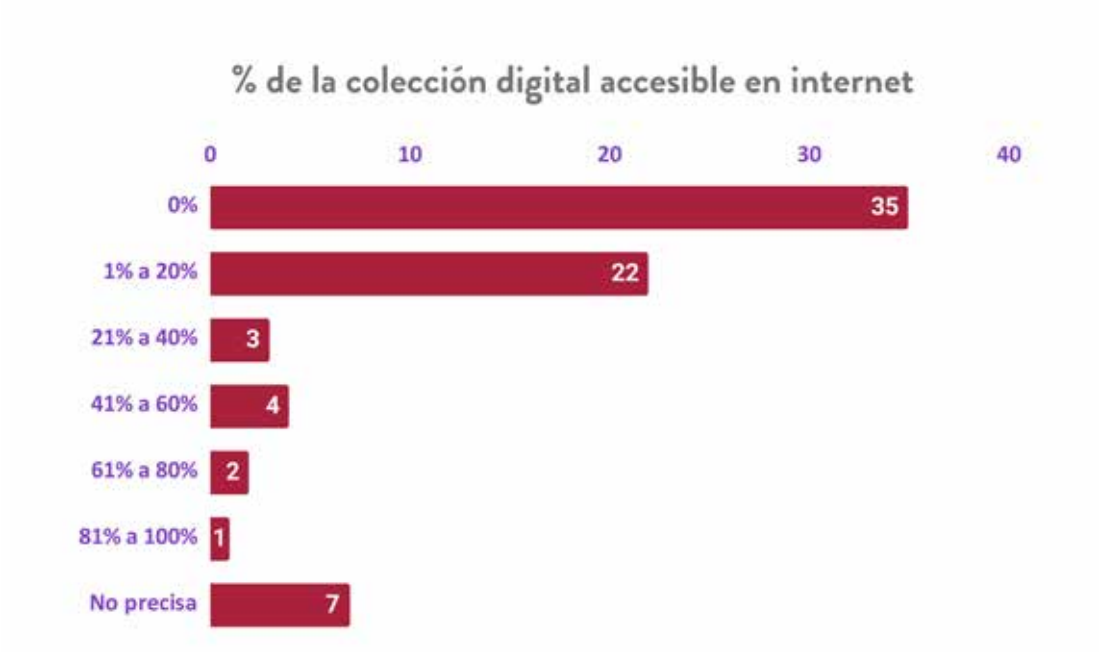


Figura 16. Porcentaje de la colección digital accesible en internet.

Otro aspecto a considerar es la limitada implementación de licencia de uso para las colecciones en línea, expresado con un índice mayoritario de 44 instituciones que no usan algún tipo de licencia, sucedido por 16 instituciones que no precisas o desconocen si son usadas.

Con un escaso índice de instituciones que implementan licencias de uso en los recursos digitales: 7 instituciones (Copyright), 3 instituciones (Creative Commons), 3 instituciones (De dominio público) (Fig. 17).

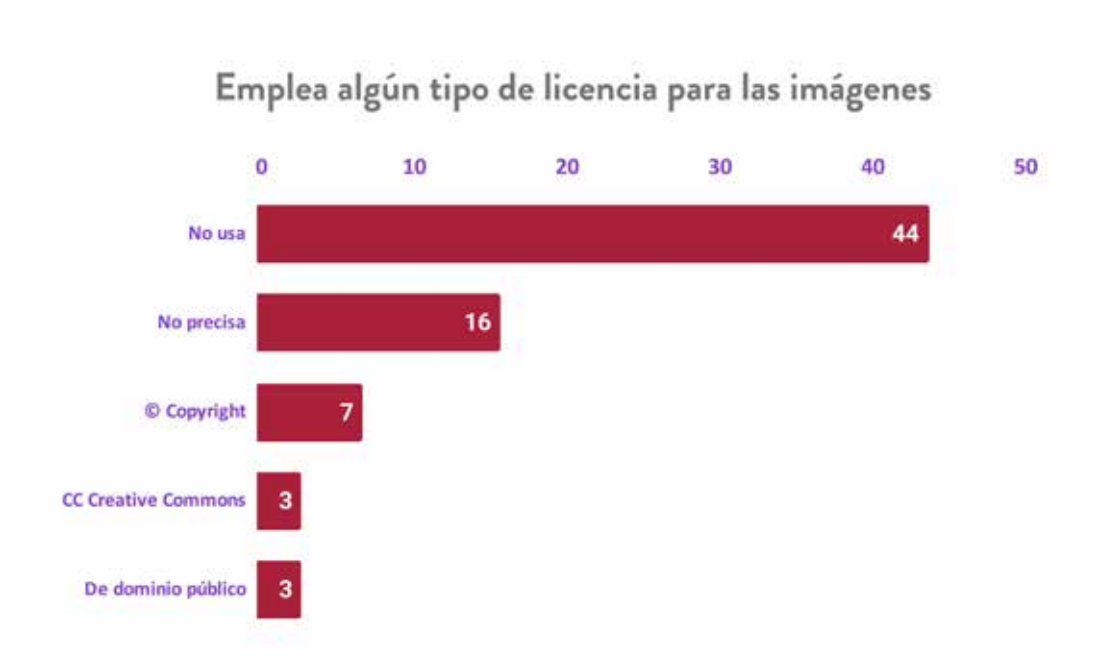


Figura 17. Emplea algún tipo de licencia de uso para las imágenes de la colección.

En cuanto a la forma de resguardo de la información y las colecciones en formato digital, se proporcionó opciones de selección múltiple, de las cuales la mayor proporción (70.3%) de instituciones ha seleccionado el resguardo mediante (PC de escritorio o portátil), seguido por una proporción de selección del (66.2%) para la opción de (Disco duro externo/backup), sucedido por una baja proporción de selección (31.1%) para (Cloud/ La Nube), con proporciones de selección muchos más bajas (2.7%) para la elección de (Otras) herramientas y la proporción (5.4%) para la imposibilidad de establecer la forma de resguardo (Fig. 18).

Respecto a la consulta sobre la valoración del trabajo de documentación en el museo; si bien una cantidad significativa expresa: 15 instituciones (Muy alto), 9 instituciones (Alto), 16 instituciones (Moderado).

Se evidencia un marcado desconocimiento (No sabe) por 23 instituciones, sobre la percepción de la valoración de la documentación (Fig. 19).

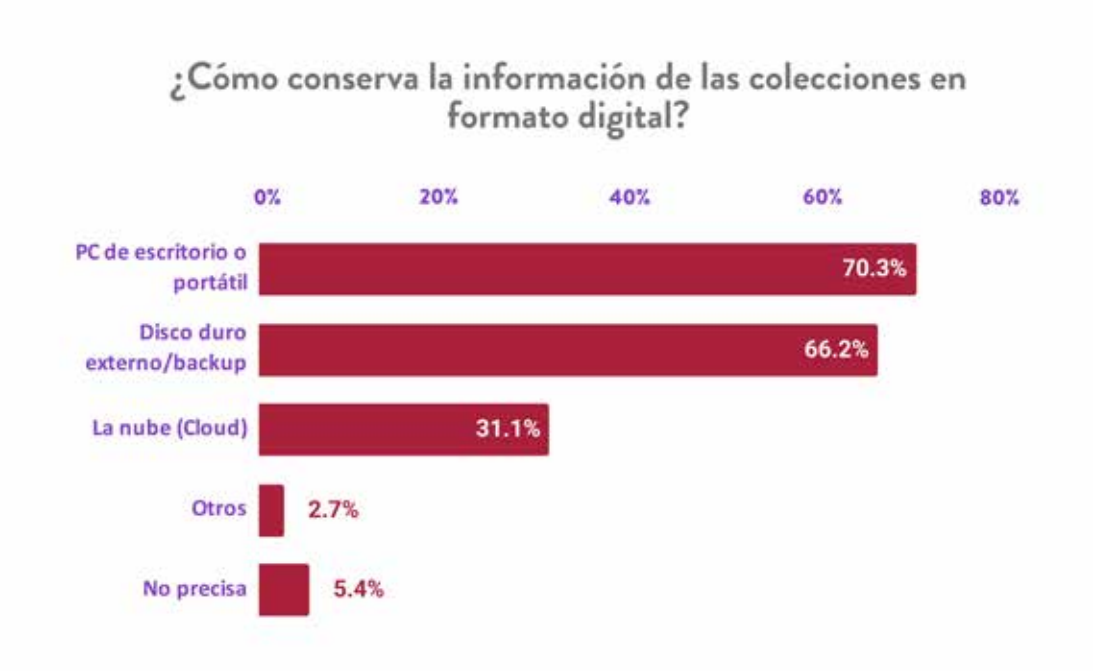


Figura 18. ¿Cómo conservar la información de las colecciones en formato digital?

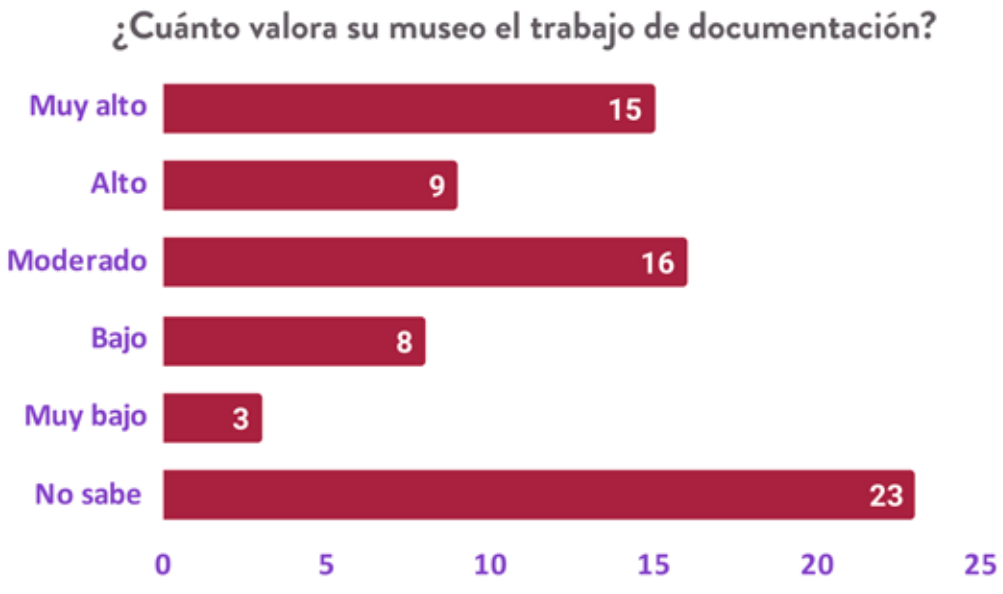


Figura 19. ¿Cuánto valora sus museos el trabajo de documentación?

10. Conclusiones

El Grupo de Interés DocumentaPeru, como equipo de acción del Comité Internacional de Documentación del ICOM, en el marco de la segunda encuesta sobre documentación en museos de Iberoamérica, a desarrollarse entre los años 2025 y 2026, coopera con el Grupo de Trabajo DOMINO (DocumentandO Museu IberoamericaNO), habiendo logrado incrementar la muestra representativa a nivel país, en comparación con la primera encuesta realizada entre los años 2021 y 2022. Este logro en la primera etapa de dicha encuesta se ha concretado como consecuencia de un trabajo organizado y enfocado en el perfil de nuestro público objetivo, las instituciones museales peruanas. Esta mayor representatividad permitirá visibilizar de manera más activa el interés y la participación peruana en el análisis de la problemática de la documentación en museos a nivel de la región.

Cabe recordar cómo se describe en un inicio que el estudio integra un análisis situacional de la región de Iberoamérica. Igualmente consideramos necesario puntualizar el panorama nacional, con un estudio que pueda funcionar como base para el apoyo, seguimiento y fortalecimiento de la documentación en los museos. Si bien el estudio se encuentra en proceso, es pertinente desarrollar algunas de las conclusiones del panorama nacional más tendentes durante esta etapa:

- **Intención de respuesta moderada:** Avance de 38% (74) sobre la muestra (193). Asimismo, significativamente mayor respecto al anterior estudio realizado por DOMINO (Ver Fig. 7).

- **Participación mayoritaria de la región de Lima:** La región de Lima (39), Áncash (9), Lambayeque y Cusco (5), entre otras. Esto puede responder a 1) la mayoría de los museos se encuentran concentrados en Lima, 2) accesibilidad y conectividad, ya que el estudio se desarrolla online. Este panorama nos motiva a considerar otras estrategias para llegar a los museos fuera de Lima (Ver Fig. 8).

- **Recurso humano escaso:** Un punto importante a tomar en cuenta fue que la gran mayoría (54 instituciones) presenta recurso humano escaso de (1-5) personas para el trabajo de documentación, sumado a las múltiples tareas que puedan ser asignadas dentro de la institución. Esto dificulta la sostenibilidad y avance en los trabajos de documentación (Ver Fig. 11).

- **Conocimiento moderado de guías o estándares:** Existe un conocimiento parcial de guías o estándares durante el trabajo de documentación (24 instituciones), sumado al uso de guías por (20 instituciones). En contraposición de (21 instituciones) que no consideran el uso de estándares en sus procesos. Este conocimiento moderado si bien es positivo en la práctica manual de documentación, requiere ampliar el conocimiento profundo sobre los estándares y sus diversos usos. Como horizonte a alcanzar, en beneficio de la calidad y el incremento de la información para la institución y los usuarios (Ver Fig. 12).

- **Los inventarios básicos avanzan, pero la catalogación detallada es moderada o baja:** Si bien se ha expresado que una cifra importante (33 instituciones) ha realizado importante avance (80-100%) en cuanto al inventario general de su colección. Sin embargo, resalta la cifra de (21 instituciones) las cuales cuentan con un avance bajo (21-40%) en cuanto a la catalogación; seguido de otras (16 instituciones) que cuentan con un avance alto sobre la catalogación de sus colecciones (Ver Fig. 13). Esta situación expresa una orientación por parte de las instituciones para contar con conocimiento general/amplio de las colecciones, la cual contribuye a responder cuantitativamente, que puede contribuir una gestión primaria de la colección. Sin embargo, las instituciones no presentan una orientación hacia el conocimiento profundo, mediada por la catalogación, que responda cualitativamente a una gestión más amplia de las colecciones (Ver Fig. 14).

- **Digitalización limitada:** Los avances en los proyectos de digitalización representan solo un avance (entre 1% a 20%) por la mayoría (25 instituciones). Esto puede responder a la baja disposición de personal en los museos y la limitación de recursos. Si bien anteriormente

se expresó un conocimiento parcial del uso de guías y estándares de documentación en la práctica manual de documentación (Ver Fig. 15). Debe considerarse la amplitud de los estándares y su uso, los cuales median también el proceso de digitalización y la organización de la información generada.

- **Colecciones poco accesibles en línea y uso débil de licencias y derechos:** Otro aspecto a destacar es que, a pesar de un incremento de la presencia de los museos en el medio digital, se contrasta con la baja accesibilidad de las colecciones en línea a través de repositorios por parte de la mayoría de participantes (35 instituciones) (Ver Fig. 16). Si bien esta situación limita el conocimiento e investigación para con los usuarios, también limita la fluctuación de la documentación entre instituciones para compartir e incrementar el conocimiento. Además, responde a la necesidad de subsanar una curva de aprendizaje con relación a los estándares frente al desarrollo de proyectos digitales, necesarios para normalizar y acondicionar la documentación para su paso hacia la Web.

  Con relación a lo anterior se suma el alto índice (44 instituciones) que expresan un limitado conocimiento sobre las licencias de uso de las colecciones en línea, esto refleja la necesidad de remontar una curva de aprendizaje por parte de los equipos del museo, sobre el compartir las colecciones en línea, pero orientando explícitamente a los usuarios las posibilidades de uso y los límites que presentan (Ver Fig. 17).

- **Infraestructura tecnológica vulnerable:** Se aprecia una alta tendencia (70.3%) por parte de las instituciones de considerar el almacenamiento de la información digital en los mismos equipos donde se generan (PC escritorio o portátil). Sucedida por la tendencia (66.2%) para elegir el uso de disco duro externo/ backup para resguardar la información digital. Ambas situaciones brindan un nivel resguardo solo a nivel físico, por lo que si sobre los equipos o dispositivos se producen averías o accidentes, esto representaría una pérdida completa de información.

  Representando un menor porcentaje (31.1%) la elección de almacenamiento (*Cloud*/ La Nube) con acceso remoto, lo cual incrementa el resguardo de la información digital en el museo. Si bien esta opción requiere de presupuesto correspondiente, es necesario reforzar por parte de las instituciones los beneficios que brinda para el resguardo de la información digital (Ver Fig. 18).

- **Valoración institucional media sobre la documentación:** Siendo el centro de gravedad del estudio la documentación de las colecciones, en las respuestas de las instituciones se aprecia una tendencia positiva entre (Muy alto - Alto) por 24 instituciones. Por otro lado, 16 instituciones expresan una valoración (Moderada). Finalmente hay un índice negativo de 11 instituciones que expresaron una valoración entre (Baja - Muy baja). Este balance refleja una tendencia moderada positiva sobre la valoración de la documentación por parte de las instituciones y representa una oportunidad de establecer compromisos para reforzar y mejorar el panorama expuesto.

  Sin embargo, existe un subregistro en cuanto al índice valorativo por parte de 24 instituciones (no saben). Sin embargo, esto puede responder a la falta de comunicación o a la no visibilización de la documentación en las instituciones (Ver Fig. 19).

Los resultados preliminares de la segunda encuesta han permitido tener un panorama general sobre el perfil de los museos peruanos participantes, evidenciando una tendencia positiva en la valoración de las prácticas documentales sistematizadas y estandarizadas como una guía en buenas prácticas a favor de una mejor gestión y conocimiento de las colecciones; sin embargo, también se evidenció una brecha en aspectos relacionados a los recursos tanto humanos, presupuestales y tecnológicos que no permite concretar acciones enfocadas a fortalecer institucionalmente una documentación de colecciones orgánica integrada en los planes museológicos por parte de los custodios de los acervos culturales en el país.

11. Bibliografía

ACAM Portarini, Governo do Estado de São Paulo. (2010). *Documentação e conservação de acervos museológicos: Diretrizes*. São Paulo-Brodowski, pp. 116. https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Documentacao_Conservacao_Acervos_Museologicos.pdf

Asociación de Museos del Perú. (2022). *Informe de resultados 2022. Encuesta sobre el estado actual de Museos en el Perú*, pp. 71. https://museosdelperu.org/wp-content/uploads/2023/12/Informe-sobre-el-estado-actual-de-museos-al-2022_19-DIC-1.pdf

Desvallées, A., Mairesse, F. (2009). *Conceptos claves de museología*. ICOFOM, pp. 90. https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Conceptos_claves_ES.pdf

DocumentaPeru Task Force - ICOM Documentation. (2025). *Presentación: 2° Encuesta: Documentación en los Museos de Iberoamérica. Estudio situacional en los museos del Perú*, pp. 31. https://drive.google.com/file/d/135UtyMexdl_hEICLwNJ4k_P935f5h8aN/view?usp=sharing

Documentation Standards Working Group. (2012). *Statement of principles of museum documentation version 6.2. Executive summary*. CIDOC-ICOM. https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2018/12/principles_exec_summary_6_2.pdf

Grupo de Trabajo DOMINO - ICOM Documentation. (2025). *Presentación: 2° Encuesta: Documentación en los Museos de Iberoamérica*, pp. 32. https://drive.google.com/file/d/1GZx5AD_vAh3FH0bHT76s-7EFSRtfcDoe/view?usp=sharing

Herbert, L., Cuevas, M. (2016). Los acervos de los museos de sitio. Consideraciones generales desde los museos de Chiapas. En *Gaceta de Museos*, (66), 34-41. diciembre de 2016-marzo de 2017. INAH, México. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue:1144

Huiza, C., Covarrubias, M., Casajús, P., Álvarez, A., Navarrete, T., Ángeles, P., Vivarés, A., Monteiro, J., Alves, J. (2024). *Documentación en los Museos de Iberoamérica: Encuesta 2021-2022*. DOMINO - ICOM CIDOC reporte. https://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/domino/documentation-in-museums-of-ibero-america-2021-2022-survey/

Mairesse, F. (2023). *Dictionary of Museology*. ICOM, Routledge, pp. 582.

Ministerio de Cultura del Perú. (2015). *Diagnóstico de los Museos del Ministerio de Cultura*. Dirección General de Museos, pp. 172. https://museos.cultura.pe/node/1015

Ministerio de Cultura del Perú. (2023). *Guía de museos e instituciones museales del Perú*. Ministerio de Cultura del Perú, pp. 452. https://museos.cultura.pe/sites/default/files/publicaciones/pdf/Guia%20museos%20e%20instituciones%20museales%202023%20web.pdf

Navarrete, T. (2020). *Documentación en museos del futuro*, Más Museos Revista Digital, 2(1), 1-6. enero-junio, 2020. https://repub.eur.nl/pub/127116/Repub_127116_O-A.pdf



Mesa 4
Gestión Sostenible y Gobernanza Museal

Evaluando una experiencia educativa consolidada: el caso del Taller de Arqueología para niños y niñas del Museo de Sitio Pucllana

Manuel Humberto Morón Arias
manuel.moron@miraflores.gob.pe

1. Resumen

El Taller de arqueología para niños y niñas (TAPN) del Museo de Sitio Pucllana (MSP) es una iniciativa pionera y exitosa. Las 37 ediciones y más de mil inscripciones desde 1988 son solo una de las formas de medir la importancia de esta experiencia, la cual es la oferta educativa más importante del MSP. En el presente artículo se ilustra el proceso de la transición de una evaluación cuantitativa tradicional, a un modelo de evaluación integral centrado en la calidad de la oferta y su impacto a mediano y largo plazo motivados por la postulación del TAPN en concursos de buenas prácticas. Para ello se tendrán en cuenta cuatro dimensiones clave: cobertura, calidad de la experiencia, impacto en actitudes y vinculación comunitaria. Entre las lecciones aprendidas del proceso de evaluación destacan la importancia de establecer indicadores simples, la adaptabilidad, el tomar en cuenta la voz de los públicos y/o usuarios y la necesidad del trabajo multidisciplinario dentro de la institución. El modelo propuesto es altamente replicable por otras instituciones públicas o privadas que trabajen con el patrimonio cultural, asimismo se alinea a las metas de la Política Nacional de Cultura al 2030. Finalmente, se hace una reflexión sobre la importancia de visibilizar el valor público de las buenas prácticas que involucren al patrimonio

2. Palabras clave:

Buenas Prácticas, Gobernanza, Evaluación

3. Antecedentes

Sobre el Taller de arqueología para niños y niñas

Desde 1988, el Museo de Sitio Pucllana (MSP) desarrolla la práctica educativa del Taller de arqueología para niños y niñas (TAPN) como su servicio educativo más importante. A la fecha, se registran un total de 1026 inscripciones, de las cuales aproximadamente el 20%[1] corresponde a estudiantes que han llevado el taller en más de una ocasión. El taller estaba dirigido originalmente a niñas y niños de seis a doce años (hoy de seis a diez), y surgió inicialmente como uno de varios

1. Porcentaje correspondiente a 13 ediciones entre los años 2013 y 2025

talleres sobre la disciplina arqueológica creados por la ex directora del MSP, doctora Isabel Flores Espinoza. Uno de los primeros hitos en la historia del taller fue el reconocimiento institucional por parte del MINEDU a la edición de 1988 mediante la Resolución Ministerial 129-88-ED.

A lo largo de décadas de consolidación, uno de los resultados destacados del TAPN es que al menos 35[2] de sus egresados actualmente se desarrollan profesionalmente en ámbitos del patrimonio cultural, las humanidades o las ciencias sociales. Asimismo, la práctica tiene una alta adaptabilidad; por ejemplo, durante la coyuntura por la COVID-19 se realizaron dos ediciones virtuales, las que, a pesar de dejar de lado el elemento de conexión física entre participantes y el museo permitieron que el taller se descentralizara de la zona oeste de Lima Metropolitana a otros distritos y regiones del país. Además, al menos desde la década de los noventa surgieron iniciativas homólogas en otras instituciones (Neyra Luján, 2020) inspiradas en el TAPN de Pucllana. Durante el proceso de evaluación, se identificaron trece de ellas, entre públicas y privadas.

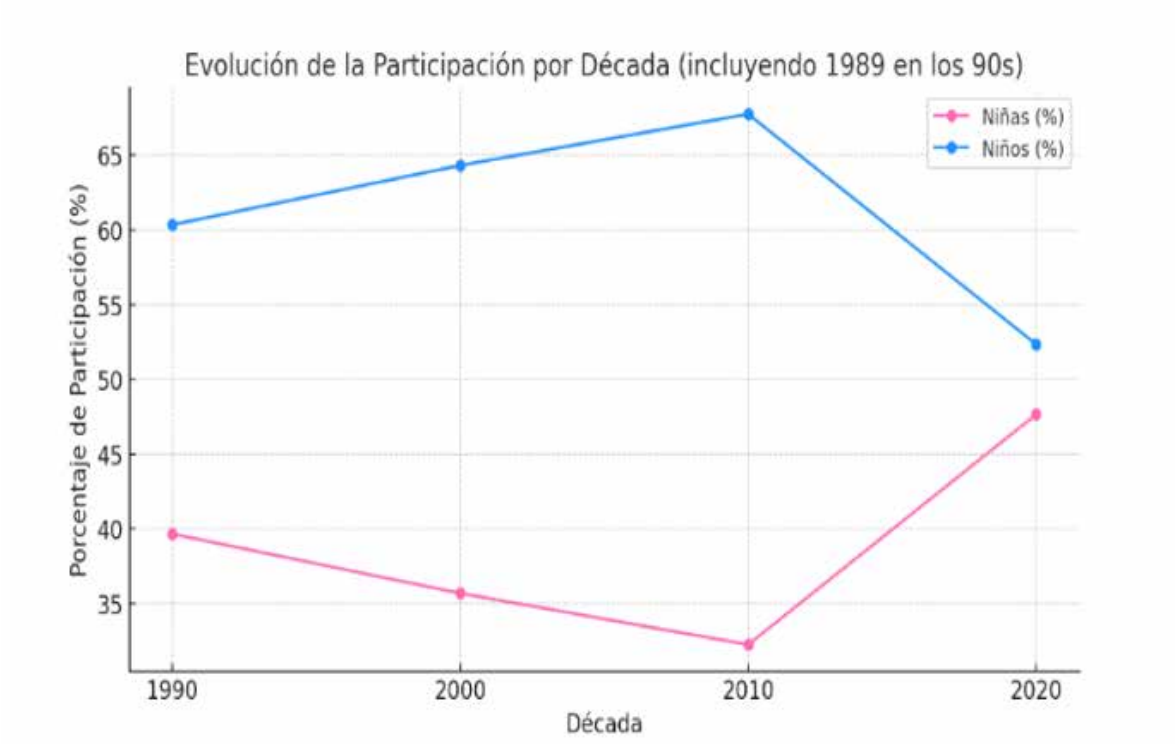
En la actualidad, además de haber logrado una autosustentabilidad financiera, el taller se centra en ofrecer una experiencia pedagógica y lúdica con énfasis en sesiones vivenciales de interacción con elementos del patrimonio cultural, y flora y fauna nativas, usando como medios la expresión artística, el lenguaje sensorial y la participación activa y equitativa de los y las participantes. Las sesiones en el museo se refuerzan con salidas a otros sitios arqueológicas o zonas de valor ecológico. Cabe resaltar que, a partir de 2020, (ver Tabla 1) las inscripciones han alcanzado una paridad de género, incrementándose la participación de niñas de un 32% en la década pasada, a un 47% en la actualidad.

Tabla 1. Participación histórica por género

TALLERES POR AÑO				
N° de taller	**Año del taller**	**N° de niñas**	**N° de niño**	**N° total de niños participantes en el verano**
1°	1989	8	15	23
2°	1990	11	14	25
3°	1991	7	13	20
4°	1992	10	10	20
5°	1993	5	25	30
6°	1995	15	15	30
7°	1996	19	19	38
8°	1997	23	27	50
9°	1998	18	30	48
10°	1999	24	35	59
11°	2000	8	22	30
12°	2001	7	13	20

2. Dato recopilado en 2023

TALLERES POR AÑO				
N° de taller	Año del taller	N° de niñas	N° de niño	N° total de niños participantes en el verano
13°	2002	13	15	28
14°	2003	11	19	30
15°	2004	15	32	47
16°	2005	15	27	42
17°	2006	14	26	40
18°	2007	12	18	30
19°	2008	11	19	30
20°	2011	4	21	25
21°	2012	9	16	25
22°	2013	5	10	15
23°	2014	13	27	40
24°	2015	13	17	30
25°	2016	12	20	32
26°	2017	7	24	31
27°	2018	12	18	30
28°	2019	5	15	20
29°	2020	6	15	21
30°	2021	12	12	24
31°	2022	14	10	24
32°	2023	12	8	20
33°	2024	11	7	18
34°	2025	6	15	21
				1026



DÉCADA	NIÑAS (%)	NIÑOS (%)
1990s	39.66%	60.34%
2000s	35.69%	64.31%
2010s	32.26%	67.74%
2020s	47.66%	52.34%

Sobre el museo y los concursos de buenas prácticas

El MSP no es ajeno a la participación en concursos de buenas prácticas de gestión. El convenio de colaboración interinstitucional entre el Ministerio de Cultura y la Municipalidad de Miraflores, que forma el actual modelo de gobernanza del museo, ha sido reconocido como buena práctica por la ONG Ciudadanos al Día en 2016 y acreedor a un premio por Mejora Continua en 2024. También en el 2016, este convenio fue ganador en la categoría Cooperación Interinstitucional del Premio Interamericano Innovación para la Gestión Pública efectiva de la *Organization of American States*.

En el 2023, se elaboró por primera vez una carpeta de postulación específica para una práctica gestionada directamente por la gobernanza del MSP, en este caso el TAPN. Esta fue al Concurso Creatividad Empresarial 2023 en la categoría Educación.

En el presente año, se reformuló la evaluación de la práctica y se elaboraron carpetas para dos concursos diferentes, para Ciudadanos al Día en la categoría Promoción de la cultura e identidad y el Concurso Nacional de Buenas Prácticas organizado por la PCM.

4. Hacia un enfoque integral

Existe una limitación muy importante al intentar aplicar criterios de evaluación regulares para conocer la efectividad de prácticas en museos o instituciones del ámbito del patrimonio cultural. Mientras iniciativas culturales de escala nacional pueden presentar cifras de siete dígitos sobre su alcance, muchos museos o instituciones, que en la práctica funcionan principalmente a escalas locales y regionales, no tienen la posibilidad de sustentar su efectividad solo en base a cifras de evaluaciones cuantitativas.

A raíz de esto, durante el proceso de evaluación del TAPN, se propuso un modelo de mayor énfasis en los aspectos cualitativos de la práctica, algo que se enmarca en propuestas ya documentadas sobre evaluación de prácticas educativas en museos (Masachs et al., 2017; Suárez Suárez et al., 2013).

Fue en este punto que se identificaron dos formas de medir el valor percibido del TAPN

- La **satisfacción**, como los resultados esperables a corto y mediano plazo de la experiencia por parte de los y las participantes del taller, principalmente acerca de las sesiones, la interacción con el equipo de tutoría, el contenido educativo, durante e inmediatamente después de finalizado el taller.

- El **impacto**, como el valor esperable a mediano y largo plazo de la práctica, formas en las que la experiencia del o la participante haya sido lo suficientemente significativa para que haya influido en cambios en su comportamiento frente al patrimonio cultural y natural, y/o al consumo de productos culturales, ya sea a nivel personal o familiar. Aquí se consideran todos los indicadores que puedan influir directamente en la gobernanza del museo o en otras instituciones.

El siguiente punto fue identificar indicadores, previamente medidos o medibles que se puedan enmarcar dentro del valor percibido. La tercera categoría, dimensiones, fue propuesta para el adecuado ordenamiento temático de los indicadores. En muchos de los casos los indicadores identificados (ver Tabla 2. Dimensiones e indicadores) son interdependientes, sin embargo, la satisfacción inmediata de la práctica influye directamente sobre el impacto a mediano o largo plazo.

Tabla 2. Dimensiones e indicadores

DIMENSIONES	INDICADORES	VALOR PERCIBIDO ESPERADO
Cobertura y accesibilidad	1. Número Total de inscripciones	Impacto
	2. Distribución por edad y género	Impacto
	3. Procedencia geográfica.	Impacto
Calidad de la Experiencia	1. Satisfacción por las sesiones	Satisfacción
	2. Conversaciones intrafamiliares	Satisfacción
	3. Percepción del aprendizaje y claridad de contenidos	Satisfacción
Impacto en actitudes	1. Interés sostenido por el patrimonio y su protección	Impacto
	2. Recurrencia en participación.	Impacto
	3. Inclinación a carreras de humanidades o CCSS.	Impacto
	4. Reducción en brecha de género	Impacto

DIMENSIONES	INDICADORES	VALOR PERCIBIDO ESPERADO
Vinculación Comunitaria y replicabilidad	1. Aumento de consumo familiar de productos culturales	Impacto
	2. Alianzas Institucionales	Impacto
	3. Notas de prensa y articulos/presentaciones académicas	Impacto

5. Las Herramientas de recolección

Las encuestas de satisfacción realizadas a las familias se implementaron en el taller desde hace dos ediciones, pero con el proceso actual de evaluación se establecieron encuestas no solo al inicio del taller y al final, sino también encuestas de seguimiento a los meses, principalmente para medir el impacto.

Las entrevistas a exparticipantes del taller fueron implementadas durante el proceso de evaluación del 2023 y formaron parte del corpus de datos presentado en las carpetas de postulación. A pesar del enfoque principalmente cualitativo que requiere el procesamiento de muchos de los indicadores propuestos, es importante que mantengan cierto criterio de relevancia estadística para el rango temporal que abarquen.

Finalmente, en la dimensión de replicabilidad se asignaron valores cualitativos, por ejemplo, por ponencias o artículos que mencionen el saber-hacer del TAPN (Silvera La Torre, 2020) o el número de instituciones que han realizado prácticas homólogas luego de 1988.

6. Resultados de la evaluación

Por el cruce de diferentes fuentes de información (desde data administrativa histórica, encuestas a apoderados y entrevistas) se pudieron obtener valores para los indicadores propuestos. Ver Tabla .3

Tabla 3. Indicadores propuestos con sus resultados

INDICADORES PROPUESTOS CON SUS RESULTADOS		
Indicador	**Valor**	**Herramienta de colección**
Número Total de inscripciones	1026	Datos administrativos
Distribución por género	Cerca al 50% en los últimos 5 años	Datos administrativos
Procedencia geográfica.	Participantes de 18 distritos	Datos administrativos
Satisfacción por las sesiones	100% (2023-2025)	Encuestas de satisfacción
Conversaciones intrafamiliares	100% (2023-2025)	Encuestas de satisfacción

INDICADORES PROPUESTOS CON SUS RESULTADOS		
Indicador	**Valor**	**Herramienta de colección**
Percepción positiva del aprendizaje y claridad de contenidos	100% (2023-2025)	Encuestas de satisfacción
Interés sostenido por el patrimonio y su protección	100% (2025)	Encuesta de impacto
Recurrencia en participación.	20% (2013-2025)	Datos administrativos
Inclinación a carreras de humanidades o CCSS.	Al menos 35 del total de egresados mayores de edad	Entrevistas a exparticipantes
Reducción en brecha de género	47% de participación femenina en las últimas 6 ediciones	Datos administrativos
Aumento de consumo familiar de productos culturales	84.62% (2025)	Encuesta de impacto
Alianzas Institucionales	Actores públicos y privados forman parte de las sesiones	Datos administrativos
Replicabilidad	Notas de prensa, conferencias, artículos académicos	Datos administrativos

Los datos recopilados caracterizan al TAPN como un producto educativo, no solo con una alta demanda, sino como una práctica con diversos resultados positivos, acordes con la tarea intrínseca de un museo de sitio de educar sobre el patrimonio, con una alta tasa de aceptación de los temas, mecanismos y herramientas usados, ajenos muchas veces para la educación formal peruana, que pueden llegar a tener repercusiones positivas para el estudio y el cuidado el patrimonio cultural y las humanidades en general, mucho más allá del MSP. Son esos resultados que permitieron definir conceptos como "agentes de cambio del patrimonio cultural", asociado a cómo los y las participantes del TAPN desarrollan una conciencia activa sobre el valor del patrimonio arqueológico, lo que deriva en una transformación de los hábitos de consumo cultural en sus familias y entornos cercanos. Se observa un incremento en la visita a museos, participación en actividades culturales y respeto por los sitios arqueológicos, además, es una experiencia de alto valor percibido, que en algunos casos puede ser un factor importante en la inclinación profesional de los participantes.

Para la edición 2025 del Premio Buenas Prácticas en Gestión Pública de Ciudadanos al Día, el TAPN obtuvo el reconocimiento de Buena Práctica en Gestión Pública y fue finalista del concurso en la categoría Promoción de la Cultura y la identidad.

7. Lecciones aprendidas

Independiente de los resultados, el museo se encuentra en la búsqueda de la mejora continua, no solo a nivel del TAPN, sino también de las demás iniciativas del museo y de la labor de evaluarlas en general. Esto es congruente con diferentes prácticas que otros museos o instituciones con propósitos similares pueden aplicar en su proceso de planeamiento y evaluación de sus iniciativas:

- **Simplicidad y constancia:** Es importante que la complejidad de los indicadores no varíe para cada edición y que sean de simple recopilación.

- **La voz de quienes participan es esencial:** sistematizarla y que sea parte de cualquier proyecto o anteproyecto, la colección de datos post implementación o ejecución de la experiencia.

- **Consulta de datos históricos y tendencias**, para planear nuevas formas tanto de promoción, planeación o desarrollo, se pueden abordar nuevas temáticas o enfocar en la reducción de las brechas de género.

- **Compartir los resultados con el equipo y la comunidad** incrementa la apropiación social del proyecto y ayuda a justificar presupuestos y futuras alianzas, además que nutre cada etapa de la implementación.

- **Adaptación como principio:** la experiencia virtual durante la pandemia amplió el alcance geográfico y demostró que el modelo es flexible y escalable, además que las temáticas o el desarrollo de estas tienen que cambiar acorde a los cambios generacionales que van teniendo los potenciales estudiantes.

8. Aplicación a otras experiencias museales

Una de las principales intenciones del presente artículo es mostrar que el modelo es **transferible**. Cualquier museo, con independencia de su tamaño o presupuesto, puede adaptar la matriz de indicadores a sus propias actividades. La metodología es escalable y puede aplicarse a:

- Talleres escolares
- Visitas guiadas y mediaciones
- Programas de voluntariado
- Exposiciones temporales

En general, para cualquier experiencia museal, sin importar el año de aplicación o inicio, puede ser especialmente útil para evaluar prácticas de larga data que no hayan sido sometidas a evaluaciones previamente, pero ya sean parte intrínseca de la experiencia ofrecida por la institución.

Este enfoque convierte la evaluación en una herramienta de gobernanza cultural, alineada con el **Objetivo Prioritario 6 de la Política Nacional de Cultura al 2030** (Ministerio de Cultura, 2021), que promueve el uso de información para la toma de decisiones.

El modelo de evaluación adoptado es ampliamente replicable por cualquier institución que ofrezca experiencias culturales, especialmente a aquellas que tengan limitaciones en la cantidad de usuarios. La adopción de formas de recolección de datos o bases de datos con exparticipantes de las prácticas es necesaria para obtener resultados medibles y que estos sean parte integral para dar mayor visibilidad al trabajo de los museos a nivel interinstitucional.

9. Conclusiones

La experiencia del TAPN demuestra que evaluar es posible, útil, transformador y con una alta replicabilidad. Un sistema de indicadores claros y asequibles convierte la evaluación en una herramienta de gestión estratégica, alineada con las metas de la Política Nacional de Cultura. Invitar a otros museos a adoptar modelos de evaluación similares no solo fortalecerá sus programas educativos, sino que generará un cuerpo de conocimiento compartido que enriquecerá el sector

museal peruano. La participación en concursos de Buenas Prácticas no debería ser tomado como algo ajeno a los museos peruanos, pues es necesario que las experiencias exitosas en el sector sean visibilizadas más allá de sus beneficiarios/as inmediatos/as. Finalmente, la búsqueda de la mejora continua debe ser intrínseca a las ofertas culturales de los museos. En el caso de las prácticas educativas, la calidad de la oferta es crucial para su sustentabilidad; reforzar sus identidades propias con elementos del patrimonio cultural es, en un sentido, compatible con una perspectiva biocéntrica (Llanos Zuloaga, 2023) permitiendo crear un enlace entre la identidad de los participantes y vincularla con quienes habitaron en el pasado los espacios donde el taller se lleva a cabo. Así, Pucllana deja de ser en su imaginario un edificio en ruinas y se convierte en un espacio vital donde se interconectan todos los aspectos de la vida de las personas, sostenido por el factor vivencial de la experiencia, que deja una huella profunda y medible.

10. Bibliografía

Llanos Zuloaga, M. (2023). *La educación biocéntrica, propuesta de una visión humanista Biocentric education, proposal of a humanist vision. Educa-UMCH, 21*, 159–180.

Masachs, R. C., Maroto, J. L. S. F., & Berciano, S. G. (2017). *Evaluación de programas educativos en museos: Una nueva perspectiva. Bordon, 69*(1), 45–65. https://doi.org/10.13042/Bordon.2016.42686

Ministerio de Cultura. (2021). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Ministerio de Cultura, 249.

Neyra Luján, K. M. (2020). *La educación patrimonial en el perú, a partir de nuestras vivencias*. https://cuidatuhuacaplo.blogspot.com/2020/08/educacion-patrimonial-limena-en-los-80s.html

Silvera La Torre, H. (2020). *Gestión y nuevas narrativas en museos* I Encuentro Internacional de Museos - Bolivia. En N. Campos Vera (Ed.), *Gestión y nuevas narrativas en museos i Encuentro Internacional de Museos* - Bolivia (pp. 169–184). ICOM-Bolivia.

Suárez Suárez, M. Á., Gutiérrez Berciano, S., Calaf Masachs, R., & San Fabian Maroto, J. L. (2013). *La evaluación de la acción educativa museal: una herramienta para el análisis cualitativo. Clío,* 39(April 2021).

Alqa - Museo de Arte Popular Andino: una propuesta museal que combina lo tradicional y lo contemporáneo

Gestión situada y gobernanza cultural desde los Andes

Johana Sarmiento Rivas
info@alqamuseo.org

Cinthya López Montes
hola@alqamuseo.org

1. Resumen

El artículo analiza la experiencia de ALQA – Museo de Arte Popular Andino, un proyecto cultural independiente ubicado en Ollantaytambo (Cusco, Perú). Fundado en 2017, ALQA propone un modelo de gestión cultural situada que integra saberes comunitarios, producción colectiva de conocimientos y compromiso con la justicia epistémica. Desde la museología social y enfoques decoloniales, este estudio sistematiza indicadores desarrollados entre 2017 y 2025 para evaluar impactos organizativos, territoriales, culturales y medioambientales. Los resultados demuestran la viabilidad de modelos museales alternativos con autonomía, arraigo territorial y legitimidad cultural más allá de los marcos hegemónicos tradicionales.

2. Palabras clave

Museología crítica; gobernanza museal; sostenibilidad multicapas; justicia epistémica; arte tradicional andino

3. Agradecimientos

Ofrecemos nuestro más profundo agradecimiento a cada una de las personas y comunidades que han hecho posible que este proyecto colaborativo hoy sea realidad. Agradecemos a cada artista, maestra, maestro, agricultora, agricultor, músico, investigadora, investigador, portadora y portador de cultura, gestora, gestor, estudiante, visitante y miembro del equipo, porque sin su confianza y cercanía, esta idea rebelde habría quedado solo en los innumerables apuntes de una libreta de adolescencia.

Y a ese miembro ilustre del museo, quien estuvo presente desde que se plantó la primera semilla, viéndola florecer y compartiendo sus frutos.

Este proyecto y espacio son para todas y todos ustedes.

4. Antecedentes

En un contexto marcado por profundas brechas territoriales, culturales y económicas, repensar los modelos de gestión y gobernanza museal desde los espacios rurales resulta no solo urgente, sino estructuralmente necesario. En este panorama, ALQA – Museo de Arte Popular Andino, ubicado en el distrito de Ollantaytambo (Cusco, Perú), surge en 2017 como una propuesta alternativa construida desde una mirada crítica hacia los paradigmas hegemónicos del arte, la cultura y la institucionalidad museal. Articulando investigación, difusión y salvaguarda de diversas expresiones artísticas tradicionales —en estrecha cooperación con comunidades campesinas, artistas y portadores de conocimientos ancestrales—, ALQA combina tradición y contemporaneidad, arte y territorio, política y afecto, configurando un ecosistema cultural vivo, flexible y situado.

Así, ALQA parte de la convicción de que los museos deben diseñarse desde, con y para los contextos en los que se insertan. A partir de esta premisa, propone un modelo autogestionado y sensible a las dinámicas comunitarias andinas, que concibe las manifestaciones artísticas tradicionales y sus narrativas como vehículos para fortalecer identidades, ejercer derechos culturales y construir una memoria viva y diversa, profundamente enraizada en el territorio.

Los movimientos por la justicia museal, el acceso democrático a la cultura y las pedagogías decoloniales han influido de manera decisiva en la concepción operativa y filosófica de ALQA, dando lugar a una museología inclusiva y situada en las realidades latinoamericanas. En este marco, el pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui resulta central, al proponer una praxis decolonial que no se limita a la crítica teórica, sino que interpela directamente a las instituciones culturales que reproducen jerarquías epistémicas incluso cuando hablan de decolonización.

La noción de museo que inspira a ALQA se sustenta en la co-creación de conocimiento y en la transformación estructural de las prácticas institucionales, desde los modelos de gobernanza y coleccionismo hasta la mediación y la sostenibilidad. Esta visión entiende al museo no como un fin en sí mismo, sino como un medio para redistribuir voces, restaurar sentidos y resignificar los conceptos de arte, patrimonio y memoria desde una perspectiva no hegemónica.

Ollantaytambo, situado en la provincia de Urubamba, concentra vestigios de la civilización inca, huellas coloniales y formas comunales de vida que conviven con las tensiones propias del turismo masivo y la globalización. Más allá de su reconocimiento como sitio arqueológico o punto de tránsito hacia Machu Picchu, el distrito alberga 36 comunidades campesinas, de las cuales 11 se identifican como comunidades indígenas que mantienen vivas prácticas rituales, saberes ancestrales, sistemas agrícolas tradicionales, el uso del quechua y formas propias de organización social como el *ayllu*. Según datos del INEI (2017), la población proyectada para 2023 en el distrito ascendía a 12,061 habitantes, mayoritariamente rurales. Geográficamente, el distrito se extiende entre los 2,505 y 3,330 m s. n. m. y abarca 640.25 km², lo que representa el 44% de la provincia de Urubamba. Bajo otros términos, este mismo territorio atraviesa problemáticas estructurales profundas: el Empadronamiento Distrital 2012–2013 indicaba que el 25.2% de la población vivía en situación de pobreza monetaria y el 5.3% en pobreza extrema. Como señalan Zakaras y Lowell (2008), la participación cultural está estrechamente vinculada a condiciones de acceso territorial y a procesos educativos integrales desde edades tempranas. Estos factores inciden directamente en la capacidad de las personas para establecer vínculos significativos con las expresiones artísticas tanto en ámbitos formales como no formales. Este escenario refuerza la urgencia de construir espacios culturales situados que respondan a los vacíos institucionales existentes. En particular, la concentración de museos en zonas urbanas y la ausencia de modelos museales adaptados al ámbito rural evidencian la necesidad de propuestas alternativas. En un contexto turístico que genera oportunidades económicas, pero también reproduce dinámicas y narrativas simplificadoras, ALQA se posiciona como una propuesta que promueve representaciones más complejas, participativas y justas desde el propio territorio.

5. Marco teórico

La propuesta museal de ALQA se inscribe en el campo de la museología crítica y social, particularmente en los enfoques que cuestionan los modelos hegemónicos de gestión cultural centralizada y promueven prácticas situadas, participativas y decoloniales. Desde esta perspectiva, el museo deja de concebirse como un contenedor neutral de objetos para convertirse en un entramado complejo de relaciones entre comunidad, territorio y agencia colectiva. Una de las contribuciones recientes más relevantes a este debate proviene de las investigaciones de Gaya Herrington, quien propone una economía del bienestar a partir de una reorientación de los sistemas de medición del progreso, incorporando variables como la equidad social, la resiliencia comunitaria y la salud ecosistémica. Desde esta mirada, la sostenibilidad se entiende como una articulación de capas interdependientes –económica, ecológica, cultural, social y afectiva– donde la cultura adquiere un rol central como espacio de construcción de sentido y regeneración de vínculos entre personas, memorias y territorios.

En el campo museal, esta perspectiva encuentra resonancia en los desarrollos de la museología crítica y social en América Latina, impulsados por autores como Mario Chagas, Hugues de Varine y Luis Gerardo Morales. Estos aportes cuestionan el rol tradicional del museo en contextos marcados por la desigualdad, el racismo estructural y la colonialidad del saber, proponiendo una redistribución de la agencia cultural y la ampliación de las voces legitimadas. La noción de justicia museal plantea superar el paradigma del experto como única autoridad y promover la participación activa de las comunidades en los procesos de representación, curaduría y toma de decisiones.

En este marco, la oralidad, la memoria viva y los saberes comunitarios se reconocen como formas legítimas de conocimiento. Estas ideas dialogan con las pedagogías críticas y decoloniales desarrolladas por Paulo Freire, Bell Hooks, Catherine Walsh y Silvia Rivera Cusicanqui, quienes defienden la horizontalidad, la reciprocidad y el reconocimiento de saberes no académicos como base de una práctica educativa transformadora. Aplicadas al museo, estas pedagogías permiten pensar dispositivos que descentralicen la autoría individual, activen la memoria colectiva y reconfiguren el museo como espacio de cuidado y reparación simbólica (Morales Lersch, 2023). Las experiencias museales comunitarias y territoriales en América Latina –incluidos los ecomuseos y museos de la memoria– han funcionado como laboratorios para la implementación de estos principios, desplazando el énfasis del objeto hacia las relaciones, las voces y los territorios como sujetos activos de la narrativa museal. Este enfoque cobra especial relevancia en los Andes, donde la concepción del tiempo se organiza en ciclos comunitarios y agrícolas, en oposición a la temporalidad lineal y productivista de muchas instituciones modernas. Desde esta mirada, el "tiempo oportuno" –o kairológico– permite repensar prácticas de planificación, programación y mediación cultural en sintonía con el contexto altoandino.

Desde una perspectiva estatal, la Política Nacional de Cultura al 2030 del Perú reconoce la necesidad de una gestión cultural más inclusiva y situada que promueva el fortalecimiento de la diversidad cultural y el incremento de la participación de la población en expresiones artístico-culturales. Asimismo, plantea la protección y uso social del patrimonio cultural, mientras garantiza la sostenibilidad de la gobernanza cultural, en articulación con principios transversales como la afirmación de la identidad nacional, la promoción de la igualdad sin discriminación y el acceso universal a la cultura como derecho.

En diálogo con este marco normativo, pero desde una práctica situada, la noción de sostenibilidad cultural adoptada por ALQA se distancia de enfoques exclusivamente económicos o administrativos, entendiendo la sostenibilidad como un entramado multicapas que integra dimensiones sociales, culturales, ecológicas y afectivas.

6. Descripción

ALQA se configura como un proyecto museológico autogestionado que articula investigación, exhibición, educación y relaciones comunitarias desde una lógica situada. Su colección está

conformada por obras de los siglos XX y XXI, producidas por artistas tradicionales de distintas regiones andinas, cuyas prácticas dialogan con técnicas, iconografías y cosmovisiones del Perú Antiguo, así como con procesos históricos posteriores. La propuesta curatorial no se organiza a partir de categorías estilísticas rígidas ni cronologías lineales, sino desde ejes temáticos que abordan problemáticas como la memoria, el territorio, el trabajo, la espiritualidad y la vida comunitaria. Esta estrategia busca evitar la folklorización del arte popular y presentarlo como una producción viva, contemporánea y políticamente situada.

Uno de los pilares del proyecto es su enfoque educativo, orientado a públicos locales –especialmente niñas, niños y jóvenes– que históricamente han tenido un acceso limitado a espacios culturales. Los programas educativos se diseñan desde metodologías participativas, incorporando lenguas originarias, saberes locales y experiencias sensibles que priorizan el vínculo afectivo con el arte y el territorio.

En términos de gobernanza museal, ALQA opera desde un modelo horizontal y flexible, que privilegia la toma de decisiones colectiva y el trabajo en red con artistas, comunidades, investigadores y agentes culturales. Este modelo adopta un organigrama circular, con liderazgo distribuido y toma de decisiones consensuada, colocando a los públicos en el centro. Esta lógica organizacional responde a una visión ética y política: descentralizar el poder, reconocer a todos los actores implicados en la vida del museo y priorizar las relaciones humanas. Esta gobernanza se entrelaza con una visión amplia de sostenibilidad que articula dimensiones económica, social, ecológica, cultural y afectiva.

En lo económico, ALQA ha optado por un modelo de economía circular basado en ingresos mixtos –galería, experiencias gastronómicas, eventos especiales y visitas guiadas– que permite no depender exclusivamente de subvenciones, garantizando así mayor soberanía institucional. En lo social y cultural, mantiene alianzas con artistas, agricultores, colectivos e instituciones educativas, priorizando la representatividad y la relevancia territorial. La dimensión ecológica se expresa en acuerdos con organizaciones y programas medioambientales, así como en la articulación desde el laboratorio gastronómico con prácticas agrícolas sostenibles.

Por otro lado, la sostenibilidad afectiva se manifiesta en una ética del cuidado basada en la reciprocidad, la escucha y el compromiso relacional.

Finalmente, el museo se posiciona como espacio en donde las piezas de arte se reconectan con historias vivas y las comunidades son reconocidas como productoras activas de sentido. Como han planteado Kate Gregory y Andrea Witcomb, al mediar entre pasado y presente, el museo puede propiciar diálogos significativos entre objetos, creadores y públicos, habilitando la continuidad –y no la clausura– de narrativas y memorias. El territorio se reconoce como tejido emocional y cultural, donde el cuidado –como gesto político– propone espacios de sanación, reparación y transformación colectiva.

7. Resultados

Desde su creación, ALQA ha generado impactos significativos en el ámbito local y regional. Entre los principales resultados se encuentra la consolidación de un espacio cultural permanente en un contexto rural, lo que ha permitido ampliar el acceso a prácticas artísticas y educativas para poblaciones históricamente marginadas de la oferta cultural institucional. El museo ha contribuido a la revalorización del arte tradicional andino como un campo de producción simbólica contemporánea. A través de exposiciones, talleres y actividades comunitarias, ALQA ha fortalecido los vínculos entre artistas y comunidades, promoviendo el reconocimiento de sus saberes y trayectorias. Asimismo, se han generado redes de colaboración con instituciones culturales, académicas y organizaciones sociales, tanto a nivel nacional como internacional, que han permitido intercambiar experiencias, ampliar el alcance del proyecto y reflexionar colectivamente sobre modelos alternativos de gestión cultural.

En el ámbito educativo, se observa un impacto positivo en los procesos de vinculación cultural por parte de públicos escolares, quienes desarrollan una relación más cercana y crítica con el arte y el patrimonio de su propio territorio. Estos resultados refuerzan el rol del museo como agente activo en la formación de ciudadanía cultural.

Los resultados del modelo museal impulsado por ALQA – Museo de Arte Popular Andino exponen la consolidación de una propuesta orientada a articular un enfoque relacional entre arte, cultura y territorio, con impactos verificables en planos comunitarios, organizativos, medioambientales, culturales, afectivos y de gobernanza aplicada, así como también su potencial para escalar y replicar acciones en contextos de gestión cultural descentralizada.

Desde una aproximación institucional, uno de los logros más relevantes ha sido la implementación sostenida de una estructura de gobernanza circular, con 17 miembros del equipo participando activamente en la toma de decisiones estratégicas y operativas en 2025. Este modelo organizativo horizontal ha permitido distribuir el liderazgo de manera efectiva y generar un entorno de corresponsabilidad interna. En términos de sostenibilidad económica, el museo alcanzó la cobertura del 100% de sus gastos operativos con recursos propios, reforzando la viabilidad financiera del modelo y permitiendo canalizar recursos hacia el impulso de nueve proyectos comunitarios locales en los campos de arte-cultura, medioambiente, educación y deporte. Entre 2022 y 2025, se ha documentado además que el accionar de ALQA atiende de manera directa seis objetivos de la Política Nacional de Cultura del Perú (O.P.1 al O.P.6).

La articulación territorial del proyecto se expresa en el establecimiento de vínculos culturales con 52 comunidades altoandinas y una red de 156 artistas tradicionales implicados directamente entre 2017 y 2025. En términos de acceso público, el museo registró entre 2023 y 2025 un promedio anual de 12 743 visitantes, mientras que las visitas mediadas alcanzaron un promedio mensual de 64 participantes durante el año 2025. Solo en los años 2024 y 2025 se llevaron a cabo más de 50 actividades culturales, educativas y artísticas, incluyendo proyecciones, conversatorios, talleres, residencias y exhibiciones temporales.

La dimensión simbólica y cultural del proyecto se expresa en la continuidad programática de saberes altoandinos. En 2025 se trabajó de forma sostenida con al menos 12 tradiciones artísticas (como la textilería, la alfarería, la orfebrería, el tallado en mate, madera o piedra, la mascarería, entre otras), a través de talleres, exhibiciones y mediaciones. Más de 500 piezas de arte tradicional del acervo del museo han sido integradas activamente a procesos de mediación simbólica, demostrando que la colección no permanece en estado pasivo, sino que se activa como vehículo de interpretación cultural.

En el plano ecológico, ALQA ha mantenido un compromiso tangible con la sostenibilidad agroalimentaria y el cuidado ambiental. Entre 2023 y 2025, la propuesta del laboratorio gastronómico se elaboró con un 94% de ingredientes provenientes de prácticas agroecológicas o sostenibles y un 87% de insumos de origen local o regional. Asimismo, en el último trimestre de 2025 se consolidaron alianzas estratégicas con organizaciones de cuidado ambiental, permitiendo la participación del museo en campañas de reforestación, prevención de incendios forestales y sensibilización sobre la crisis hídrica.

La dimensión afectiva, si bien de carácter subjetivo, también ha sido registrada de forma sistemática. Entre 2022 y 2025, se identificaron 663 testimonios escritos con referencias explícitas a procesos de memoria, identidad y transformación vividos en el museo. Por otro lado, el laboratorio gastronómico de ALQA se ha consolidado como un espacio de mediación cultural multisensorial y de articulación territorial. Entre 2023 y 2025 se mantuvo una red mensual activa de 52 productores vinculados al proyecto y se ofrecieron en promedio 3 921 experiencias gastronómicas mediadas al año, muchas de ellas con guiones narrativos que vinculan la cocina con cosmovisiones agrícolas y relatos culturales. Los análisis cualitativos evidencian una alta satisfacción sensorial y comprensión cultural por parte de los comensales. Finalmente, la percepción pública del museo aporta evidencia adicional sobre su impacto simbólico. En plataformas digitales, ALQA mantiene una calificación promedio de 4.9 sobre 5 y, entre 2022 y 2025, se han recolectado más de 800 testimonios escritos que validan la viabilidad de una

gestión museal dinámica, inclusiva y significativa, construida en diálogo con las personas y su entorno (Ver Tabla 1).

8. Reflexiones

La experiencia de ALQA evidencia los límites de los modelos museales tradicionales cuando se trasladan críticamente a contextos rurales y culturalmente diversos. La centralización de recursos, la estandarización de discursos y la escasa participación comunitaria suelen generar distancias simbólicas entre las instituciones culturales y las poblaciones a las que supuestamente sirven. Frente a ello, ALQA propone una práctica museal basada en la escucha, el cuidado y la construcción de relaciones afectivas con el territorio. La dimensión afectiva se configura como un componente central de la sostenibilidad del proyecto, en tanto posibilita la creación de vínculos duraderos entre las personas y el museo. Asimismo, la experiencia invita a repensar la noción de profesionalización museal, cuestionando la idea de que el conocimiento legítimo proviene exclusivamente de la academia o de las instituciones centrales. En ALQA, los saberes comunitarios y las memorias colectivas son reconocidos como fuentes válidas y necesarias de conocimiento.

En coherencia con estas premisas, los resultados obtenidos permiten afirmar que el modelo museal propuesto por ALQA representa una alternativa viable y situada para la gestión cultural descentralizada en el Perú. La sostenibilidad multicapas alcanzada demuestra que es posible sostener en el tiempo una propuesta museológica con arraigo territorial, sin depender de subsidios externos ni desvincularse de los desafíos estructurales del sector. El enfoque relacional entre arte, territorio y cultura, que guía a ALQA desde su fundación, se ha expresado en indicadores cuantificables que superan la retórica institucional. Al poner estos resultados en diálogo con los referentes conceptuales del marco teórico, es posible confirmar que el caso de ALQA responde a una tendencia emergente de transformación museal desde los márgenes. En este sentido, la articulación con políticas públicas permite dialogar con marcos estatales sin subordinar la autonomía del proyecto ni su identidad situada. Asimismo, la dimensión afectiva y simbólica –tradicionalmente menos atendida en los indicadores de gestión cultural– adquiere centralidad

Tabla 1. Indicadores del modelo museal Alqa.

TABLA DE INDICADORES DEL MODELO MUSEAL ALQA					
Categoría de indicador		**Indicador**	**Valor**	**Periodo**	**Origen del dato**
INDICADORES DE FORTALECIMIENTO ORGANIZATIVO Y SOSTENIBILIDAD INSTITUCIONAL	Dimensión Económica	Miembros del equipo activo en gobernanza circular	17 personas	2025	Documentos internos de gestión [ALQA, 2025]
		Sostenibilidad financiera alcanzada	100% de gastos operativos cubiertos sin subvenciones	2017–2020 / 2022–2025	Plan financiero anual [ALQA, 2017–2025]
		Proyectos comunitarios locales impulsados mediante apoyo financiero	9 proyectos comunitarios	2024–2025	Registros administrativos [ALQA, 2024–2025]
		Objetivos de Política Nacional de Cultura atendidos	O.P.1, O.P.2, O.P.3, O.P.4, O.P.5, O.P.6	2022–2025	Análisis cruzado con políticas públicas

TABLA DE INDICADORES DEL MODELO MUSEAL ALQA					
Categoría de indicador		**Indicador**	**Valor**	**Periodo**	**Origen del dato**
INDICADORES DE ARTICULACIÓN TERRITORIAL, ACTIVACIÓN CULTURAL Y PARTICIPACIÓN SOCIAL	Dimensión Social	Comunidades altoandinas vinculadas en distintos niveles de interacción cultural	52 comunidades identificadas	Desde la fundación del proyecto	Registros de articulación territorial [ALQA, 2017–2025]
		Artistas tradicionales implicados directamente	Más de 156 artistas de diversas tradiciones	Desde la fundación del proyecto	Registro interno de artistas colaboradores [ALQA, 2017–2025]
		Visitantes al recinto del museo alcanzados al año	12,743 visitantes anuales	Promedio anual entre los años 2023–2025	Cálculo estimado a partir de registros internos de actividades, exhibiciones, recorridos museográficos y tránsito espontáneo de visitantes
		Promedio mensual de participantes en visitas mediadas	64 participantes al mes	2025	Registros de mediación [ALQA, 2025]
		Programación de actividades culturales, artísticas y educativas en el espacio museal (proyecciones audiovisuales, conversatorios, talleres, laboratorios, residencias, tocadas musicales y/o conciertos, exhibiciones temporales y activaciones creativas)	Más de 50 actividades	2024–2025	Actas y registros internos de actividades [ALQA, 2024–2025]

TABLA DE INDICADORES DEL MODELO MUSEAL ALQA					
Categoría de indicador		**Indicador**	**Valor**	**Periodo**	**Origen del dato**
INDICADORES DE SOSTENIBILIDAD CULTURAL Y SIMBÓLICA	Dimensión Cultural	Tradiciones artísticas altoandinas difundidas consistentemente a través de programas, exhibiciones, talleres, conversatorios y/o mediaciones del museo	12 tradiciones artísticas altoandinas	2025	Registro cuantitativo-anual de prácticas culturales específicas trabajadas de manera sostenida [ALQA, 2025]
		Piezas de arte tradicional integradas a procesos de mediación simbólica activa (exhibiciones, visitas guiadas, activaciones)	Más de 500 piezas de arte tradicional	2025	Inventario del museo con anotaciones de uso mediado y registros de visitas guiadas. [ALQA, 2025]

TABLA DE INDICADORES DEL MODELO MUSEAL ALQA					
Categoría de indicador		**Indicador**	**Valor**	**Periodo**	**Origen del dato**
INDICADORES DE SOSTENIBILIDAD ECOLÓGICA Y CONEXIÓN CON PRÁCTICAS GROAMBIENTALES ANDINAS	Dimensión Ecológica	Alianzas activas con organizaciones dedicadas al cuidado ambiental y la restauración ecosistémica	2 alianzas nstitucionales concretadas	2025 (último trimestre)	Registro de convenios institucionales [ALQA, 2025]
		Participación en iniciativas de conservación ambiental local impulsadas por aliados estratégicos	Participación en al menos 2 campañas (reforestación y prevención de incendios forestales)	Octubre – diciembre 2025	Registro de convenios institucionales [ALQA, 2025]
		Porcentaje de ingredientes de origen agroecológico o provenientes de prácticas sostenibles en la propuesta del laboratorio gastronómico	94%	2025	Registro interno de compras, productoras/ es recurrentes y relaciones directas con actores agroalimentarios del territorio [ALQA, 2025]
		Nivel de adaptación de la experiencia gastronómica al calendario agrícola estacional	Muy alto (84% de los platos)	2025	Fichas de planificación interna del menú para la experiencia gastronómica y calendario agrícola trabajado con comunidades, productoras/ es y aliados estratégicos. [ALQA, 2025]
		Porcentaje de ingredientes de origen local o regional (Valle Sagrado, Cusco o comunidades altoandinas vinculadas)	87% de insumos locales/ regionales	2025	Registro interno de compras, productoras/ es recurrentes y relaciones directas con actores agroalimentarios del territorio [ALQA, 2025]

TABLA DE INDICADORES DEL MODELO MUSEAL ALQA					
Categoría de indicador		**Indicador**	**Valor**	**Periodo**	**Origen del dato**
INDICADORES DE SOSTENIBILIDAD AFECTIVA Y RESONANCIA EMOCIONAL CON LOS PÚBLICOS	Dimensión Afectiva	Número de testimonios que refieren a procesos de memoria, conexión personal o transformación emocional vividos en el museo	663 testimonios con referencias explícitas a vínculo emocional, memoria, identidad y transformación	2022–2025	Análisis de contenido de testimonios escritos recolectados, fichas de visitas mediadas y comentarios en plataformas virtuales
		Número de experiencias diseñadas explícitamente para activar procesos de conexión emocional o simbólica	4 experiencias diseñadas con enfoque afectivo o simbólico	2025 (último semestre)	Programación interna de actividades y descripción de experiencias [ALQA, 2025]
INDICADORES DEL LABORATORIO GASTRONÓMICO: ARTICULACIÓN CON LA PRODUCCIÓN LOCAL Y MEDIACIÓN CULTURAL A TRAVÉS DE EXPERIENCIAS GASTRONÓMICAS		Red mensual de productoras/es del territorio articulados al proyecto gastronómico	52 productoras/es	2025	Registro interno de compras, productoras/es recurrentes y relaciones directas con actores agroalimentarios del territorio [ALQA, 2025]
		Porcentaje de comensales que expresan satisfacción y comprensión cultural respecto al proyecto gastronómico	96.1% del total de comensales	2022–2025	Análisis sistemático de testimonios y reseñas [ALQA, 2022–2025]
		Promedio de número de participantes en experiencias gastronómicas mediadas al año	3,921 comensales anuales	Promedio anual entre los años 2023–2025	Sistema de reservas y registro interno [ALQA, 2023–2025]
INDICADORES DE PERCEPCIÓN PÚBLICA E IMPACTO CULTURAL SUBJETIVO		Calificación promedio en plataformas digitales	4.9 / 5	2022–2025	Google, TripAdvisor, etc.
		Cantidad de testimonios escritos recolectados	Más de 800 testimonios	2022–2025	Compilación interna de testimonios [ALQA, 2022–2025]

en ALQA como componente transversal. La sistematización de testimonios y experiencias subjetivas permite pensar el museo como un dispositivo de sanación colectiva, reconstrucción de la memoria y conexión emocional, ampliando el marco teórico sobre sostenibilidad afectiva y sugiriendo nuevas metodologías replicables.

Desde un punto de vista práctico, los hallazgos refuerzan la pertinencia de diseñar estructuras organizativas horizontales, circuitos cortos de redistribución económica, vínculos con la agricultura local y alianzas con actores medioambientales. El museo actúa, así, como un nodo de intersección entre prácticas culturales vivas y dinámicas contemporáneas de resistencia frente a la homogeneización cultural y la crisis ecológica. No obstante, se reconocen ciertas limitaciones. Si bien los datos reflejan estabilidad y profundidad, gran parte del análisis se basa en registros internos y metodologías centradas en la experiencia. En futuras investigaciones se recomienda incorporar evaluaciones participativas externas, mecanismos de validación interinstitucional y estudios longitudinales que permitan observar la evolución de estos impactos en el mediano y largo plazo.

En síntesis, ALQA ha logrado posicionarse como una plataforma cultural viva y situada, que permite pensar nuevas formas de institucionalidad desde los Andes. Su caso representa un aporte concreto a la discusión sobre gobernanza museal, sostenibilidad en sus diferentes esferas y justicia simbólica en el marco de los derechos culturales.

9. Conclusiones

ALQA – Museo de Arte Popular Andino constituye una experiencia significativa de gestión cultural situada que desafía los paradigmas hegemónicos de la museología contemporánea. A través de un modelo autogestionado, participativo y decolonial, el proyecto demuestra que es posible construir instituciones culturales desde los márgenes, articulando arte, territorio y comunidad.

El caso de ALQA evidencia que la sostenibilidad museal no depende únicamente de recursos financieros o infraestructurales, sino de la capacidad de generar vínculos sociales, ecológicos y simbólicos que sostienen el proyecto en el tiempo. En este sentido, la gobernanza cultural adoptada por el museo se presenta como una alternativa viable y replicable en otros contextos rurales y periféricos. Los resultados obtenidos permiten afirmar que el modelo museal desarrollado por ALQA constituye una propuesta innovadora de gestión cultural, con impactos verificables en dimensiones organizativas, económicas, sociales, culturales, ecológicas y afectivas. La pregunta central de esta investigación —relativa a las condiciones necesarias para consolidar un modelo museal descentralizado basado en una sostenibilidad multicapas— encuentra respuestas en los indicadores presentados, que evidencian una implementación sólida y en evolución desde 2017 hasta la actualidad.

Entre los hallazgos más relevantes se destaca la capacidad del modelo para articular una estructura organizativa horizontal con autonomía financiera sostenida, permitiendo la supervivencia institucional y la redistribución activa de recursos en beneficio del territorio. El enfoque territorial ha posibilitado la vinculación con más de 50 comunidades y una red diversa de artistas tradicionales, junto con una agenda cultural activa y una mediación simbólica constante del acervo. Desde la esfera gastronómica, se ha consolidado un laboratorio que conecta cocina, cultura y agricultura en coherencia con el calendario agrícola andino, mientras que la dimensión afectiva ha sido documentada a través de numerosos testimonios que evidencian la potencia del museo como espacio de transformación y resonancia emocional.

En términos de contribución al campo de la museología crítica y la gestión cultural descentralizada, este estudio demuestra que es posible sostener modelos capaces de generar sentidos alternativos a los formatos hegemónicos de museo y de concebir la sostenibilidad como una red de dimensiones sociales, culturales, ecológicas y afectivas que se regeneran desde el hacer cotidiano. A partir de estos hallazgos, se recomienda fomentar el desarrollo de modelos museales de base territorial, con estructuras organizativas flexibles y agendas co-creadas con diversos actores sociales. Asimismo, se sugiere profundizar en estudios comparativos y en marcos

de evaluación que permitan medir impactos simbólicos y afectivos de manera más sistemática. Finalmente, experiencias como la de ALQA demuestran que es posible sostener iniciativas culturalmente relevantes, socialmente responsables y afectivamente resonantes fuera de los marcos hegemónicos tradicionales. Su legitimidad se construye a través de la confianza de los territorios, el compromiso de sus actores y el vínculo profundo con los públicos que los habitan y los eligen como espacios de pertenencia y reencuentro con su propia historia.

10. Bibliografía

Aguado Quintero, L. F., & Palma Martos, L. A. (2015). *Factores que limitan la participación cultural: una mirada desde la economía de la cultura*. Revista de Ciencias Sociales, 21(1), 58–71. https://www.redalyc.org/pdf/280/28037734006.pdf

Gregory, K., & Witcomb, A. (2007). *Beyond nostalgia: The role of affect in generating historical understanding at heritage sites. En Museum revolutions: How museums change and are changed* (pp. 263–275). Routledge.

Herrington, G. (2022). *The limits to growth model: Still prescient 50 years later*. Earth4All / Club of Rome. https://www.clubofrome.org/publication/earth4all-ltg-model/

Herrington, G. (2024, 3 de diciembre). *Beyond growth: The promise of a wellbeing economy*. Population Matters. https://populationmatters.org/news/2024/12/beyond-growth-the-promise-of-a-wellbeing-economy/

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2023). *Cusco: Compendio estadístico*. https://www.gob.pe/institucion/inei/informes-publicaciones/5379323-compendio-estadistico-cusco-2023

Ministerio de Cultura del Perú. (2020). *Política nacional de cultura al 2030 (Decreto Supremo N.° 009-2020-MC)*. https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030

Morales Lersch, T. (2019). *Museos comunitarios: Contando una historia, construyendo un futuro*. En J. Marstine & O. Ruiz Martínez (Eds.), On sustainable and community museums: Theory and practice in Europe, Latin America and the Caribbean (pp. 52–60). EU-LAC Museums, Horizon 2020. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/11/On-Sustainable-and-Community-Museums_EU-LAC-MUSEUMS_Horizon2020_693669_low_res.pdf

Municipalidad Distrital de Ollantaytambo. (2022). *Plan de desarrollo turístico del distrito de Ollantaytambo: Plan Wallata*. https://www.muniollantaytambo.gob.pe/wp-content/uploads/2022/08/PlanWallata2022-2026.pdf

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos para un presente en crisis*. Tinta Limón.

Zakaras, L., & Lowell, J. (2008). *Cultivating demand for the arts: Arts learning, arts engagement, and state arts policy*. RAND Corporation.

Mediación cultural en los museos y espacios culturales de Lima: entre la política pública y la práctica social

Priscila Silvana Stornaiuolo García
stornaiuolo.p.s@gmail.com

1. Resumen

El propósito del presente artículo es el de poder exponer cómo se entiende la mediación cultural, cómo se ha desarrollado en diferentes contextos, cuál es su presencia en las políticas culturales del Perú, y finalmente analizar un caso concreto: la Ordenanza 2482-2022 de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Se problematiza en torno a qué significa, qué implica y qué desafíos trae consigo la institucionalización de la mediación cultural, a través de la política pública de esta práctica que, de por sí, ya se viene implementando en distintos museos de Lima Metropolitana.

2. Palabras clave

Mediación cultural, políticas culturales, Lima Metropolitana, Ordenanza

3. Agradecimientos

A quienes me dieron la confianza para retomar la ruta.

4. Antecedentes

La mediación cultural comienza a consolidarse como oficio en Francia durante los años noventa, aunque su origen se remonta a procesos previos. En la década de 1960, Francia creó el Ministerio de Asuntos Culturales (1959), dirigido por André Malraux, un hecho que marcó un hito en las políticas culturales y que luego fue replicado por otros países que también dieron rango ministerial a la cultura. Así, este primer Ministerio de Asuntos Culturales se centró en garantizar el acceso a la cultura, una orientación que se mantiene hasta hoy, y que sentó las bases de discusiones centrales sobre el papel social de la cultura en Occidente. Esta preocupación por democratizar el acceso implicaba reconocer la necesidad de mediación entre el público y las expresiones culturales, idea que está presente desde el origen mismo del ministerio. (Del Valle y Lucesole, 2021, p. 64)

La mediación cultural en América Latina se configura desde una perspectiva intercultural y crítica que reconoce las profundas desigualdades y relaciones de poder que atraviesan a las sociedades de la región, por lo que las políticas culturales deben asumirse desde un rol igualador orientado por la justicia social, entendiendo que no todos los grupos están en condiciones equitativas para ejercer o compartir sus prácticas culturales. Sus raíces pueden rastrearse en la conferencia Americacult de 1978, donde la UNESCO propuso la figura del animador sociocultural como agente capaz de promover la participación comunitaria y el desarrollo desde los propios territorios, lo que permitió vincular esta tradición con la posterior noción de mediación cultural. Autores como Adolfo Colombres reforzaron esta visión al plantear que la promoción cultural

es un proceso ligado a la autogestión, la descolonización cultural y el fortalecimiento de las culturas populares desde adentro, más que una intervención externa. Esta mirada se consolidó con Mondiacult 1982, al afirmar que la cultura constituye el núcleo del desarrollo humano integral, impulsando un giro desde una noción restringida de cultura asociada al arte hacia una concepción antropológica que reconoce la diversidad y los saberes comunitarios. Durante las décadas siguientes, especialmente con políticas como los Puntos de Cultura en Brasil bajo los gobiernos de Lula da Silva y Dilma Rousseff, se fortaleció un modelo de democracia cultural en el que la sociedad civil participa activamente en la creación y gestión de políticas culturales, mientras el Estado actúa como activador de procesos –una suerte de "acupuntura cultural"– en los territorios. Aunque el mediador cultural no necesariamente pertenece a la comunidad en la que interviene, comparte con estos modelos la idea de que su función no es reproducir jerarquías culturales ni legitimar al poder hegemónico, sino contribuir a habilitar procesos culturales desde una perspectiva participativa, contextual y emancipadora. (Del Valle y Lucesolo, 2021, pp. 66-69)

De esta manera, la mediación cultural, como practica en la educación en museos y otros espacios culturales, se ha venido fortaleciendo en las últimas décadas como una estrategia clave para favorecer el diálogo con los públicos, propiciar la interpretación colectiva y democratizar el acceso al patrimonio cultural (MINCAP, 2019). Sin embargo, en el Perú esta práctica cuenta con un insuficiente marco normativo que permita su institucionalización, lo que debilita su implementación.

Es en este marco que, en 2022, la Municipalidad Metropolitana de Lima aprobó una ordenanza que buscaba transversalizar la mediación cultural en los programas y espacios culturales de la ciudad. Este fue el primer intento normativo local en el país en esta materia. No obstante, la promulgación de esta norma no significó la planificación de un proceso de implementación, sino que fue observada por posteriores gestiones.

Este contexto evidencia las dificultades que enfrentan los esfuerzos de institucionalización de la mediación cultural en el Perú y abre la discusión sobre la necesidad de políticas públicas claras en este campo.

5. Marco teórico

La mediación cultural ha sido definida como una práctica que busca, a través de un intermediario, vincular a un individuo o a un grupo con una propuesta cultural o artística con el fin de favorecer la aprehensión y apreciación de la misma (Aboudrar y Mairesse 2018, p.15). Asimismo, a diferencia de otras formas de visitas a museos o espacios culturales en los que se enfatiza la transmisión de información, la mediación propone procesos dialógicos e inclusivos que reconocen la diversidad cultural y la agencia de los públicos.

Cabe mencionar que, desde la educación no formal, la mediación cultural consiste en un proceso de comunicación más amplio que busca construir aprendizajes a partir de la colaboración entre tres agentes: el o la mediador/a, el bien o expresión patrimonial y la persona que aprende (un individuo o la comunidad), evitando una enseñanza meramente descriptiva… se acerca a la pedagogía social, entendida como una didáctica que promueve la adquisición de competencias, la participación social, la prevención de conflictos y una mayor vinculación de las instituciones educativas con su entorno (MINCAP, 2019, p. 153). Bajo estos parámetros, se entiende la mediación cultural como un engranaje entre la institución, el objeto y el público.

Asimismo, con respecto a este vínculo entre las instituciones culturales, la obra y los públicos, autoras como Mörsch nos mencionan que en los museos y espacios de mediación educativa coexisten al menos cuatro discursos distintos –y en tensión– sobre la mediación cultural: a) el discurso afirmativo, que se orienta a comunicar la misión del museo hacia públicos expertos y mantener las estructuras tradicionales de autoridad cultural; b) el discurso reproductivo, que pretende "acercar" el conocimiento cultural a públicos más amplios, pero sin cuestionar las jerarquías existentes, reproducir cánones y validar al museo como transmisor de cultura "legítima"; c) el discurso deconstructivo, que introduce una mirada crítica, cuestiona los procesos institucionales, canónicos y educativos del museo, implicando al público en revelar mecanismos

de exclusión o autoridad, y propone múltiples interpretaciones; y d) el discurso transformativo, que va más allá de la crítica y busca el cambio social, la autocrítica institucional, la democratización y la participación activa de los públicos, concibiendo al museo como espacio modificable, no solo como transmisor (González-Órdenes, 2022, pp. 80-82).

Por otra parte, autores como Del Valle y Lucesole mencionan que la mediación cultural no es neutral, ya que no es solo una herramienta que medie conflictos, sino que propicia la visibilización de estos conflictos. En este sentido, la mediación cultural se vincula con la identidad, la tradición, los signos y la historia, pudiendo entenderse como un intercambio entre comunidades, profesionales y otros agentes que comparten saberes, con o sin el apoyo de instituciones, en un territorio específico. En este proceso, se ponen en tensión distintas perspectivas y se buscan caminos de resolución. Su propósito es restaurar los lazos sociales e inventar nuevas formas de sociabilidad, cerrando la brecha entre individuo y comunidad, cultura y política, arte y sociedad. (Adaros, 2019, p.870)

Desde la perspectiva de las políticas sociales, la mediación cultural puede entenderse como un mecanismo para democratizar el acceso a la cultura y fortalecer la ciudadanía, lo cual podemos apreciar en la Política Nacional de Cultura al 2030, en la que en su Objetivo Prioritario 2, Incrementar la participación de la población en las expresiones artístico culturales, propone como lineamiento «implementar programas de mediación cultural y desarrollo de públicos para el fomento de la apreciación y participación en las expresiones artístico culturales». En este marco, el análisis de casos locales como el de Lima permite identificar tensiones entre los marcos normativos, los intereses de actores sociales y las dinámicas de gestión cultural.

6. Descripción de la experiencia

Antes de pasar a describir y analizar la experiencia que es objeto de este artículo, es importante mencionar el marco normativo nacional del peruano sobre mediación cultural. Al respecto, es necesario mencionar a la Política Nacional de Cultura al 2030 (PNC 2030), que es el principal instrumento orientador del sector y que establece objetivos, lineamientos y acciones estratégicas para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales, la protección del patrimonio y el fortalecimiento de la institucionalidad cultural. Dentro de su estructura, el Objetivo Prioritario 2 propone «incrementar la participación de la población en expresiones artístico-culturales», lo cual busca ampliar el acceso, reducir brechas territoriales y socioeconómicas, y promover la apropiación social de la cultura como un derecho ciudadano. En este marco, el documento incluye como acción estratégica la «implementación de programas de mediación cultural y desarrollo de públicos para el fomento de la apreciación y participación en las expresiones artístico-culturales» (MINCUL, 2020, p.105). Sin embargo, aunque la PNC incorpora esta línea de acción, no define el concepto de mediación cultural, ni detalla sus componentes metodológicos o mecanismos institucionales para su implementación. Esto obliga a interpretar dicha intervención a partir de marcos conceptuales internacionales y literatura especializada. En este sentido, la acción propuesta en la PNC se alinea con enfoques contemporáneos de democratización cultural, formación de públicos y acceso equitativo, aunque carece de un desarrollo operativo explícito en el documento.

Ante la falta de una normativa orientadora específica para la implementación de la mediación cultural en los espacios culturales de Lima, se generó la experiencia durante la gestión municipal 2019–2022: se impulsó la creación de una ordenanza sobre mediación cultural con el objetivo de establecerla como política transversal en los espacios culturales de Lima. La iniciativa surgió del interés en institucionalizar prácticas de mediación que ya se venían implementando en programas culturales municipales, especialmente orientados a públicos escolares y juveniles.

La ordenanza N°2482-2022, que define los lineamientos para las estrategias de mediación cultural y desarrollo de públicos para las artes y el patrimonio a cargo de la Municipalidad Metropolitana de Lima, constituyó un precedente normativo relevante, ya que, en cuanto a políticas culturales, la utilización del término "mediación cultural" solo ha sido utilizado en la Política Nacional de Cultura al 2030, sin una definición clara del término. Asimismo, si bien la ordenanza buscaba

establecer una conceptualización para la mediación cultural, esta se describía de manera amplia y la norma estaba dirigida especialmente a los museos, galerías de arte y espacios patrimoniales a cargo de la Municipalidad Metropolitana de Lima, como los son el Museo de Sitio Bodega y Quadra, la Pinacoteca Ignacio Merino o el Museo Metropolitano de Lima.

Su finalidad es ampliar la participación y el interés de la ciudadanía en la vida cultural de la ciudad, con énfasis en promover la expresión creativa, el acceso equitativo y el fortalecimiento de capacidades culturales. Al estar dirigida a orientar las acciones de la Municipalidad Metropolitana de Lima, el documento busca establecer un marco orientador para el diseño, ejecución y articulación de iniciativas culturales municipales.

Asimismo, plantea varios objetivos específicos, entre los que se encuentran ampliar la participación ciudadana en actividades culturales, generar contenidos y experiencias significativas, acercar a creadoras y creadores a la ciudadanía, contribuir a la reactivación económica del sector cultural y fortalecer la gestión mediante la producción, actualización y sistematización de información cultural. La amplitud de estos objetivos responde a una visión contemporánea de las políticas culturales locales, en la que el acceso, la participación y la ciudadanía cultural son ejes fundamentales para una gestión inclusiva.

Uno de los aportes centrales de la ordenanza es la incorporación de una definición explícita de mediación cultural, entendida como un ámbito de acción cultural que articula estrategias de comunicación, educación y participación para propiciar encuentros significativos entre la ciudadanía, la cultura, el patrimonio y las artes. La mediación se concibe desde una perspectiva pedagógica —que promueve el diálogo, la reflexión y la construcción colectiva de conocimientos— y desde un enfoque comunicativo que reconoce a los públicos como sujetos activos portadores de imaginarios, experiencias y saberes. Este planteamiento se alinea con corrientes contemporáneas de la mediación cultural, que la sitúan como un espacio de activación, interpretación y producción simbólica más que como un dispositivo exclusivamente educativo o informativo.

Asimismo, la ordenanza define el rol de la o el mediador cultural, destacando su función como agente encargado de establecer vínculos entre el contenido cultural y los públicos. Esta figura es responsable del diseño y ejecución de estrategias de participación, interpretación y dinamización cultural, tanto en espacios formales como no formales. El documento remarca la necesidad de fortalecer sus capacidades mediante procesos continuos de formación, lo cual indica un reconocimiento de la mediación como un campo profesional emergente que requiere competencias específicas y actualización permanente.

Los lineamientos establecidos por la ordenanza abarcan seis áreas estratégicas: (1) atención prioritaria a poblaciones vulnerables; (2) uso de infraestructuras culturales y espacios públicos para desarrollar mediación, incluyendo acciones de educación no formal y generación de oferta cultural; (3) articulación interinstitucional mediante alianzas; (4) diversificación de plataformas de difusión y contenidos digitales; (5) desarrollo de capacidades y medición de impactos, mediante formación, estudios e intercambio de experiencias; e (6) incorporación de enfoques transversales de pertinencia cultural, igualdad de género e interculturalidad. Estos lineamientos muestran una orientación integral, que reconoce la mediación cultural como un proceso sostenible que requiere recursos, metodologías, actores especializados y una gestión cultural participativa.

No obstante, su relevancia normativa, la ordenanza no llegó a implementarse de manera planificada, ya que esta en la práctica funcionaba como la institucionalización de las acciones que ya se venían ejecutando en los diversos museos, galerías y sitios patrimoniales a cargo de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Sin embargo, con el cambio de gestión municipal y ante las críticas de algunos gremios de Guías Oficiales de Turismo, que en 2023 solicitaron formalmente la derogación de esta ordenanza, argumentando que esta "invadía competencias propias de su profesión"; el documento fuera observado, quedando sin ejecución efectiva, lo que evidencia la fragilidad de las políticas culturales locales ante los ciclos políticos y las transiciones de gobierno. Ya que, ante el insuficiente marco normativo nacional, la política municipal carece de instrumentos de los cuales asir su práctica.

7. Resultados

Esta disputa puso en evidencia las tensiones entre profesiones del campo cultural, los vacíos normativos sobre roles y competencias, y las distintas concepciones sobre la finalidad de la gestión de la cultura, las artes y el patrimonio en el ámbito municipal. En el fondo, la controversia reveló las dificultades para posicionar la mediación cultural como un campo específico, diferenciado de otras actividades como el guiado turístico, y la necesidad de marcos normativos más claros y sostenidos.

En conjunto, la ordenanza N° 2482-2022 representó un esfuerzo para institucionalizar la mediación cultural y el desarrollo de públicos dentro de una política municipal. Sin embargo, un escaso marco normativo que especifique con claridad la conceptualización de mediación cultural, aunado a la ausencia de una planificada implementación y las tensiones profesionales generadas, muestran los desafíos que aún enfrenta la consolidación de este enfoque en la gestión cultural peruana.

El proceso dejó algunos resultados a analizar:

- Visibilización de la mediación cultural: la ordenanza puso en la agenda pública la discusión sobre la mediación cultural en Lima y en el Perú.
- Experiencias institucionalizadas: en la práctica, durante la gestión 2019–2022 se promovió la mediación en diversos programas culturales municipales, lo que permitió explorar su potencial en la relación con los públicos.
- Identificación de tensiones: el conflicto con el gremio de guías y la falta de claridad conceptual revelaron la necesidad de un marco nacional que precise la figura del mediador cultural.

8. Reflexiones

El caso de Lima muestra que la mediación cultural en el Perú se encuentra en un estadio incipiente y enfrenta retos significativos para su consolidación. Entre ellos destacan:

- La ausencia de lineamientos nacionales que orienten la implementación de la mediación en museos y espacios culturales.
- La falta de una definición consensuada de la mediación cultural que permita distinguirla de otras prácticas profesionales de manera clara.
- Desdibujamiento de la función y/o finalidad de la cultura y su gestión como núcleo integral de desarrollo.

9. Conclusiones

Como política cultural, la mediación cultural constituye una herramienta con gran potencial para democratizar la cultura, promover el diálogo intercultural y fortalecer la ciudadanía. No obstante, su institucionalización requiere una articulación clara entre normativa, gestión y actores sociales. El aprendizaje central de la experiencia de Lima es que, si bien las iniciativas locales son valiosas, sin un marco nacional que respalde y defina la mediación, estos esfuerzos se vuelven frágiles y dependen de las voluntades políticas.

10. Bibliografía

Adaros C. (2019). *Mediación artística y cultural en Chile, sus formas, estrategias y conflictos. En: XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima*. (p. 867-882)

Del Valle, D. y Lucesole R. (2021). *La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano*. En: F-ILIA Revista N° 3. Guayaquil. (p.59-74)

González-Órdenes, C. (2022). *Mediación Expandida. Experiencias y saberes en constante transformación*. Santiago de Chile: ANDROS.

Ministerio de Cultura del Perú. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030* (Decreto Supremo N° 009-2020-MC). Recuperado en: https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019). *Caja de Herramientas para la educación artística.* Santiago de Chile. Recuperado de: https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/12/caja-de-herramientas.pdf

Mörsch, C. (coord.). (2011). *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12.* Quito: Diaphanes / Museo Universitario de la Universidad Central del Ecuador.

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2022). *Ordenanza N° 2482-2022: Ordenanza que define los lineamientos para las estrategias de mediación cultural y desarrollo de públicos para las artes y el patrimonio. El Peruano.* Recuperado en: https://www.gob.pe/institucion/munilima/normas-legales/3309438-2482-13-07-2022

Nassim Aboudrar, B. y Mairesse F. (2018). *La Mediación Cultural*. Buenos Aires: Libros UNA. Recuperado en: https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/articulos/la-mediacion-cultural-apuntes-para-un-enfoque-latinoamericano/

Buenas prácticas para la sostenibilidad institucional: el LUM y la gestión de proyectos de cooperación internacional en investigación en memoria y rescate de colecciones archivísticas (2020-2023)

Julio Abanto Chani
julio.abanto@pucp.edu.pe

1. Resumen

El artículo tiene como objetivo presentar la experiencia en cooperación internacional que desarrolló el LUM entre los años 2020 y 2023, durante la pandemia de COVID-19. En ese contexto crítico y ante la reducción del presupuesto en el sector Cultura, el LUM se planteó nuevos horizontes en la búsqueda de financiamiento para la programación y ejecución de los servicios que brinda al público. En ese sentido, el Centro de Documentación e Investigación (CDI LUM) como área técnica especializada en investigación en temas de memoria y periodo de violencia, gestión de archivos, biblioteca y talleres académicos; atendió este llamado y pudo formular diversos proyectos, concursar, obtener, gestionar, implementar, evaluar, monitorear y rendir cuentas de la culminación de los cuatro proyectos que tuvo a su cargo, gracias a los cooperantes que brindaron su apoyo en esos momentos difíciles: la Fundación Gerda Henkel y la Fundación Ford. Con la primera se realizó el mejoramiento de la plataforma virtual del CDI LUM y la habilitación de la biblioteca del LUM; además del rescate y digitalización del Archivo del Partido Unificado Mariateguista. Con la segunda se emprendió el proyecto de investigación con 12 testimonios de la colección "Narradores de memorias" y luego un estudio en historia local y testimonial en "Los Jáuregui de Soras", una comunidad de Ayacucho. Los proyectos brindaron un apoyo crucial al LUM y se ejecutó de forma eficaz y transparente, sin recurrir a la burocracia y obstáculos administrativos que representa gestionar estos proyectos en el Estado.

2. Palabras clave

Gestión de museos, LUM, Cooperación internacional, Pandemia de COVID-19.

3. Introducción

3.1. Antecedentes

El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social tiene por objeto presentar la historia del periodo de violencia (1980 y 2000), con el propósito de reconocer y dignificar a sus víctimas, promover el respeto a los derechos humanos y fortalecer una cultura de paz. Este periodo histórico fue el escenario de cómo el Estado y la sociedad peruana afrontaron la amenaza social que significó el accionar de las organizaciones terroristas Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. La regulación de sus funciones y de las áreas que la componen se detallan en los Lineamientos del LUM aprobados en junio de 2018 por el Ministerio de Cultura, adscribiéndolo como parte del Sistema Nacional de Museos (LUM, 2018, pp. 9-19).

Dada la complejidad de la misión institucional del LUM, se requiere un trabajo articulado de parte de sus cinco áreas técnicas: Museografía, Gestión cultural, Dignificación, Educación y el Centro de Documentación e Investigación (CDI LUM). En materia de cooperación internacional, el CDI LUM tuvo un papel relevante durante la pandemia de COVID-19, al ser la unidad técnica responsable de poner a disposición de la comunidad académica, estudiantes y público en general, diversos archivos y material bibliográfico especializados en temas de memoria, periodo de violencia 1980-2000 y derechos humanos, a fin de promover la investigación y estudio de lo que significó esta época para el Perú; además de incentivar la reflexión y el diálogo, a través de las publicaciones e investigaciones programadas, conforme a los lineamientos del LUM.

Asimismo, el CDI LUM planifica sus actividades relacionándolos con los Lineamientos del LUM (1 y 3) y con el Plan Operativo Institucional del Ministerio de Cultura. Las actividades que desarrolla se clasifican en cuatro ejes de trabajo: archivo, biblioteca, investigaciones y talleres académicos, cuyos resultados son presentados a continuación:

- **Archivo.** Representado por la recopilación, rescate, acceso y difusión a fuentes históricas del periodo de violencia (1980-2000) con las colecciones digitales albergadas en la plataforma virtual https://lum.cultura.pe/cdi/busqueda/general. Su utilidad radica en la centralización y uso de las colecciones digitales para el público interesado en temas de memoria, periodo de violencia y posconflicto.

- **Biblioteca.** Se han realizado cambios importantes gracias a la cooperación de la Fundación Gerda Henkel y es un espacio que brinda atención a los estudiantes, especialistas y público que visita el LUM y que deseen conocer o profundizar sus estudios en temas de memoria, periodo de violencia y posconflicto.

- **Investigaciones y publicaciones.** Desde su creación, el LUM demostró ser una institución comprometida en promover la investigación en temas de memoria, derechos humanos y periodo de violencia. El objetivo es convertir al LUM en un centro de investigación a nivel nacional e internacional, cuyos contenidos y herramientas digitales estén al servicio de los jóvenes y académicos. En este esfuerzo, el CDI LUM ha contado con aliados como la Fundación Ford que han permitido financiar publicación de investigaciones.

- **Talleres académicos.** Servicio público gratuito dirigido a estudiantes y docentes universitarios para abordar diversas temáticas del periodo de violencia (1980-2000) y posconflicto (2000 al presente); articulándose con los cursos universitarios. Para la elaboración de contenidos se utilizaron bibliografía especializada y fuentes históricas de la plataforma virtual del CDI LUM. La relación de talleres disponibles es https://drive.google.com/file/d/1fiB4vFVx4oLXuG-ZcF8FWSoHpTtO3Hr1/view

Justamente sobre los tres primeros componentes la cooperación internacional que gestionó el CDI LUM fue clave para su promoción y desarrollo.

3.2. Marco teórico

La cooperación internacional se enmarca en la relación que establecen dos o más actores internacionales (gobiernos, empresas, ONG, etc.) para concretar acciones conjuntas con base en agendas comunes orientadas hacia el desarrollo, promoción de la paz y mejora de la calidad de vida de las personas. Asimismo, su ejecución implica la transferencia o intercambio de recursos humanos, bienes, servicios, capitales y tecnología de las fuentes cooperantes externas a título gratuito (Agencia Peruana de Cooperación Internacional, 2023, p. 6; Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, 2023, p. 103). No obstante, en temas de memoria y rescate archivístico, la búsqueda de proyectos de financiamiento no es labor sencilla de ubicar; además requiere tiempo para preparar la documentación necesaria para la postulación, es decir, requiere en algunos casos contar con experiencia previa y velar para que haya sostenibilidad de las mejoras efectuadas; siendo más complicado identificar proyectos y cooperantes vinculados a los archivos y memoria, eje de trabajo del CDI LUM (Zegarra, 2018, p. 127-133).

4. Descripción

El LUM se encuentra adscrito a la Dirección General de Museos del Ministerio de Cultura y no cuenta con autonomía financiera. Tampoco cobra entrada de ingreso, siendo desde su inauguración en el 2015 todas actividades de carácter gratuito. Durante la pandemia de COVID-19 y tras la identificación del primer caso el 6 de marzo de 2020, se abrió un difícil escenario para el sector Cultura, en especial para el Sistema Nacional de Museos. La emergencia sanitaria obligó al LUM a cerrar sus puertas de manera indefinida y a realizar la programación de actividades de forma virtual. De forma paralela, se estableció una problemática que se acentúo en ese contexto: la falta crítica de presupuesto, pues el Gobierno nacional priorizó las acciones en los sectores de Salud y Educación. Entonces, el LUM evalúo opciones y trazó como estrategia iniciar la búsqueda de oportunidades de cooperación internacional que las áreas técnicas pudiesen proponer, siendo un caso paradigmático los proyectos gestionados por el CDI LUM en materia de investigación en temas de memoria y de rescate de colecciones archivísticas y bibliográficas. Aquí contamos con el apoyo de dos importantes cooperantes: la Fundación Gerda Henkel de Alemania y la Fundación Ford, los cuales ayudaron al LUM en ese momento crítico y promovieron su fortalecimiento institucional (LUM, 2021, pp. 9-11; LUM, 2023; LUM, 2024).

5. Resultados

La experiencia de trabajo con los cooperantes ha sido fundamental para el CDI LUM. Desde las primeras experiencias, como los Concursos de Ensayos el 2016 (con el respaldo de la Universidad de Davis, California), fue creciendo en la medida que la crisis económica desatada por la pandemia, lo que obligó al LUM a buscar recursos con la cooperación internacional y exigió al CDI LUM a buscar e implementar nuevas estrategias para acoger y ejecutar nuevos proyectos. Así, se logró llevar a cabo una relación crucial con la Fundación Gerda Henkel de Alemania y la Fundación Ford. Con la primera se llevó adelante la modernización de la plataforma virtual y la biblioteca; además de rescatar el Archivo del PUM. Con la segunda se desarrollaron investigaciones como Narradores de Memorias y Los Jáuregui de Soras. Como parte de los aliados, el CDI LUM está muy interesado en la evolución y trayectoria de los miembros de la comunidad académica (jóvenes universitarios y profesionales) dedicada a los estudios del periodo de violencia, memoria y posconflicto. Finalmente, destacamos que en el fortalecimiento del CDI LUM se contó con el importante apoyo de Sofía Macher, excomisionada de la CVR. Por ello, esta experiencia posiciona al CDI LUM como uno de los principales centros de investigación a nivel del Perú y Sudamérica.

Un punto importante de los proyectos de cooperación internacional ejecutados en medio del estado de emergencia sanitario (2020-2023) fue evaluar la mejor forma de administrarla, a fin de contrarrestar las barreras burocráticas y tiempos de aprobación que toman en el Ministerio de Cultura, sin que se afecte la transparencia e integridad en la ejecución de los 4 proyectos que el CDI LUM tuvo a su cargo, con el apoyo y asesoramiento de la Dirección del LUM (Dr. Manuel Burga).

Veamos a continuación el trabajo desarrollado con los dos cooperantes:

5.1. Fundación Ford

Se desarrollaron principalmente proyectos de investigación: Narradores de memorias y Los Jáuregui de Soras. Es decir, se fortaleció el trabajo de investigación como uno de los pilares que conforma el CDI LUM, reconociendo que el Estado no brinda financiamiento para proyectos de esta envergadura en ciencias sociales y tiempo de duración. A fin de agilizar los trámites y evitar la burocracia del Ministerio de Cultura; además de garantizar la eficacia y control de la ejecución financiera del proyecto, se contó con el apoyo de forma gratuita de la Universidad del Pacífico en los siguientes proyectos:

a) Proyecto "Narradores de memorias" (2019-2021)

El LUM planteó el proyecto en el 2019 como un trabajo de investigación y memorialización, a través del rescate de los testimonios de personas y familias afectadas por el periodo de violencia que se vivió en el Perú. Se otorgó al LUM 15 000 dólares americanos. De esta manera, se conformó una colección integrada por 12 volúmenes y que gracias al apoyo financiero de la Fundación Ford fueron presentados los primeros 10 volúmenes en el VI y VII Encuentro Internacional LUM, llevados a cabo en el 2021 y 2022, respectivamente.

El proyecto se enriquece de una importante y sólida etapa de investigación, que es el corazón mismo de *Narradores de Memoria*, y que permite llevar a cabo un trabajo profundo y de prestigio. La investigación se vuelve aún más necesaria, siendo desarrollada por parte del mismo Estado y no por terceras entidades, permitiendo así un doble reconocimiento a las víctimas y un posicionamiento más incisivo dentro de las políticas de memoria y la creación de un Estado democrático. Se realizó un trabajo multidisciplinario que incluyeron entrevistas y búsqueda de información en fuentes históricas, bibliografía especializada y las bases de datos del Consejo de Reparaciones. La colección fue presentada en la Feria Internacional de Lima y en diversas regiones del país.

Los testimoniantes que participaron en los 12 libros fueron:

- Renato Alarcón
- Celestino Baldeón
- Norma Méndez
- Javier Roca y Ricardina Andagua
- Diana Jáuregui
- Rogger Cayllahua
- Doris Caqui
- Clayde Canales
- Daina d'Achille
- Tania Pariona
- Sofía Macher
- Inti Sotelo



Figura 1. Catálogo de los libros que forman parte de la colección Narradores de memorias
Fuente: LUM

b) Proyecto Los Jáuregui de Soras (2023-2024)

Para diciembre del 2022, la Fundación Ford brindó al LUM un segundo financiamiento para culminar con la impresión de los volúmenes 11 y 12 de *Narradores de Memorias*. Se otorgó nuevamente al LUM 15 000 dólares americanos. Actualmente, estos libros se encuentran disponibles de manera física y digitalmente en la página web del LUM[1], siendo presentados en el LUM y en otras instituciones académicas y sociales, como la Feria Internacional del Libro de Lima y en las universidades para la difusión correspondiente. Con este segundo financiamiento se desarrolló el proyecto editorial referido a la familia Jáuregui (1920-2000), siendo un estudio planteado para darle mayor profundidad de lo presentado en el volumen 5 de la *Colección Narradores de Memorias* de Diana Jáuregui, una investigación académica sobre la historia de la comunidad ayacuchana de Soras. Esta se enfrentó a la organización terrorista Sendero Luminoso durante el periodo de violencia (1980- 2000). El libro cuenta con mapas, genealogía y fotografías que fueron recogidas y elaboradas con la información brindada por Diana Jáuregui y sus familiares. Adicionalmente, se realizó trabajo de campo en el distrito de Soras y ha sido complementado con más de 26 entrevistas en Lima y Ayacucho. Todo ello aportó en el planteamiento y construcción de 6 capítulos.



Figura 2. Portada del libro Los Jáuregui de Soras.
Fuente: LUM

5.2 Fundación Gerda Henkel

El proyecto se especializó en los componentes de archivo y biblioteca que forman parte del CDI LUM: rescate y difusión de fuentes históricas, y acondicionamiento de la biblioteca del LUM. A fin de agilizar los trámites y evitar la burocracia del Ministerio de Cultura; además de garantizar la

1. Enlace: https://lum.cultura.pe/publicaciones?title=&categoria=10

eficacia y control de la ejecución financiera del proyecto, se contó con el apoyo remunerado de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos en los siguientes proyectos:

a) Proyecto para la conservación, preservación y difusión de los archivos y material bibliográfico del LUM (2019-2022)

En el LUM consideramos de suma importancia salvaguardar el patrimonio documental como fuentes históricas (acervo documental y bibliográfico) que abordan el estudio y análisis del periodo de violencia (1980-2000), como medios para dialogar y reflexionar críticamente con las generaciones posteriores, para que no olviden y tengan presente el impacto de esta época de su pasado reciente en la historia del Perú. Por ello, la plataforma digital del LUM se constituye en una fuente de información, en permanente actualización y a disposición de estudiantes, investigadores y público en general, mediante la puesta en valor y conservación de archivos y colecciones que forman parte fundamental de la memoria histórica de nuestro país.

Con una contribución total que asciende a € 80,267 (ochenta mil doscientos sesenta y siete euros) se planeó la preservación y conservación de los archivos y el material bibliográfico que se custodia en el LUM. Asimismo, se busca rescatar a través de la digitalización del patrimonio documental, las fuentes históricas referidas a este periodo en sus diversos formatos. Asimismo, con la finalidad de brindar servicio y acceso directo de las fuentes documentales y bibliográficas a la comunidad académica (estudiantes e investigadores en el Perú y el extranjero) y público en general que estuviera interesado en conocer y estudiar el pasado reciente peruano incluyendo sus antecedentes. Fomentando de esta manera la investigación académica y la producción de publicaciones que contengan reflexiones y nuevo conocimiento sobre este periodo.

El proyecto permitió rediseñar la plataforma virtual del CDI LUM, coordinándose con OGETIC del Ministerio de Cultura, tras largas coordinaciones. Con respecto a los archivos físicos custodiados en el LUM se adquirieron laptops y escáneres en una sala de digitalización y se habilitaron estanterías metálicas para el resguardo en el Sótano 1, un espacio de 80 m2, lo que nos permitió tener mayor capacidad de almacenamiento y acopiar con mayor seguridad el acervo documental del CDI LUM. Finamente, se realizó el acondicionamiento del espacio para la biblioteca del LUM en el primer nivel del museo, con estantería y equipos para la catalogación de material bibliográfico y así atender la demanda de los usuarios que visitan diariamente el LUM, en especial los estudiantes universitarios y los investigadores que buscan complementar la información que presenta la exposición museográfica.



Figura 3. Catálogo de colecciones que forman parte de la plataforma virtual del CDI LUM. Fuente: LUM

b) Proyecto "Organización del Archivo PUM" (2023-2024)

En diciembre del 2022 se aprobó nuestro segundo proyecto denominado "Proyecto para la conservación, preservación y difusión de los archivos y material bibliográfico del Partido Unificado Mariateguista (PUM)". El PUM fue un partido político de izquierda, parte del denominado Izquierda Unida-IU, que se opuso firmemente a Sendero Luminoso durante sus años de existencia (1984-1992), tuvo representantes en el Congreso de la República y, de alguna manera, en su historia, resume la compleja coyuntura política y social que se vivía en el Perú en esos años. El LUM recibió una contribución de € 66,831 (sesenta y seis mil ochocientos treinta y uno euros) para desarrollar este proyecto, lo que implicaba organizar la documentación, aplicar técnicas de preservación y conservación, y luego ponerlos al servicio de la ciudadanía mediante un proceso de digitalización y su posterior registro en la plataforma virtual del LUM.

Con respecto a los procesos técnicos, estos se dividieron en cuatro pasos: digitalización y edición de los documentos, compresión de los documentos digitalizados, creación de las palabras claves y finalización del inventario del Archivo PUM. Se adquirieron laptops y escáneres para el trabajo. Finalmente, se hizo el registro de los documentos en la plataforma virtual del CDI LUM; además de su respectivo control de calidad. Posteriormente, se elaboró la Guía del Archivo del PUM, a fin de ordenar y reflejar la organización de documentos efectuada a lo largo del proyecto; registrándose su historia partidaria y la serie de actividades, eventos, congresos, pronunciamientos en torno a los diversos problemas coyunturales de esa época, a nivel social, económico, político e incluso medioambiental. Toda la colección puede ser visualizada por los investigadores y está a disposición del público nacional e internacional en la plataforma virtual del CDI LUM: https://lum.cultura.pe/cdi/busqueda/colecciones?field_coleccion=9128&field_year=



Figura 4. Guía documental del Archivo PUM. Fuente: LUM

6. Reflexiones

Tras los proyectos ejecutados durante la pandemia, un problema surgido es atender la sostenibilidad, pues un tema con el que brega diariamente el LUM, al ser parte de una entidad pública, son las limitaciones presupuestales para emprender nuevos proyectos de investigación, rescate y digitalización de archivos; además de adquisición de material bibliográfico para la biblioteca. Sobre todo, considerando la escasa inversión en investigaciones en ciencias sociales dentro del Sistema Nacional de Museos y la cercanía a las elecciones generales el 2026. No

obstante, dada la experiencia del CDI LUM, continuará impulsando la búsqueda de financiamiento con entidades y actores aliados para sacar adelante los productos que viene desarrollando, entre ellos los diagnósticos en tendencias de estudio en las universidades en temas de memoria, periodo de violencia y posconflicto, con los Cuadernos de Trabajo N° 5 (evaluación de tesis universitarias del extranjero) y N° 6 (evaluación de tesis universitarias nacionales), a fin de constituir una futura red de investigación que articule a la comunidad académica nacional e internacional.

7. Conclusiones y recomendaciones

La experiencia del LUM en cooperación internacional fue vital para su funcionamiento y cumplir con las metas institucionales del POI y los Lineamientos LUM durante la pandemia de COVID-19. Esta experiencia nos permite establecer dos ideas que pueden contribuir al fortalecimiento del Sistema Nacional de Museos.

En primer lugar, además de los importantes espacios de diálogo e intercambio de ideas que representan los dos Encuentros de Investigaciones sobre Museos, sería recomendable programar una reunión anual, vía Zoom u otro medio virtual, y se convoque al Primer Encuentro del Sistema Nacional de Museos, el cual es más institucional, técnico y sectorial, a fin de conocer la potencialidad en cooperación internacional y evaluar la posibilidad de ofrecer capacitaciones y asistencia técnica con sus especialistas o profesionales aliados orientadas a la búsqueda de nuevos proyectos de financiamiento. En ese sentido, es interesante replicar los espacios similares que acogen el Sistema Nacional de Archivos y el Sistema Nacional de Bibliotecas que administran el Archivo General de la Nación y la Biblioteca Nacional del Perú, respectivamente.

Esto promoverá un intercambio de experiencias y problemáticas de los museos públicos, siendo un espacio de encuentro donde puede formularse nuevas iniciativas participativas. Con esta iniciativa a mediano plazo se logrará una mejor conexión entre el Ministerio de Cultura y los museos, reflejando su funcionamiento como sistema y se dialogue cómo alcanzar la sostenibilidad en medio de las dificultes propias del contexto nacional. Es decir, que el vínculo de los museos no se circunscriba solo a la información estadística que se reporta en el SISMUS y que se articule plenamente con actividades programadas en los Museos Abiertos. Hacia el futuro puede aprovecharse la potencialidad de los museos y de la capacidad de su personal especializado; además de su tecnología y conocimiento para buscar cooperación internacional.

A mediano plazo se pueden establecer proyectos piloto que involucren a museos de Lima y regiones, que se refleje en el POI y la autorización del Ministerio de Cultura para realizar estos trabajos conjuntos. Este ejemplo puede replicarse sobre cómo empezó la Red de Archivos Diplomáticos Iberoamericanos y cómo ahora autogestionan y financian los proyectos de rescate archivístico (Caballero, Bisso y Castillo, 2023, pp. 12, 19; Jardim 2010, p. 20).

8. Bibliografía

Agencia Peruana de Cooperación Internacional (2023). *El ABC de la cooperación técnica internacional*. Agencia Peruana de Cooperación Internacional.

Caballero, A., Bisso, Y. y Castillo, A. (coord.). *Red de Archivos Diplomáticos Iberoamericanos (2023). Memoria 25 años de la Red de Archivos Diplomáticos Iberoamericanos*. Red de Archivos Diplomáticos Iberoamericanos.

Jardim, José María (2010). *Políticas y sistemas de archivos*. Secretaría General Iberoamericana.

LUM (2025). *Memoria del Centro de Documentación e Investigación del LUM. Año 2024*. LUM.

LUM (2024). *Memoria institucional del LUM. Año 2023*. LUM.

LUM (2021). *Memoria institucional del LUM. Pandemia y virtualidad. 2020*. LUM.

LUM (2018). *Memoria de gestión. Mayo-diciembre 2018*. LUM.

Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia (2023). *Diccionario de diplomacia moderna. Terminología técnica de diplomacia, derecho internacional y relaciones internacionales.* Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia.

Zegarra, Carlos (2018). Descubriendo el mirador histórico de la Prelatura de Juli: sobre un proyecto financiado por Iberarchivos. *Revista del Archivo General de la Nación*. 33, pp. 127-133.

Registro de museos de Chile y panorama de los museos en Chile como herramientas del conocimiento, gestión y fomento del sector museal del país

Candela Arellano Gallardo
candela.arellano@museoschile.gob.cl

Diego Andrés Valenzuela Gómez
diego.valenzuela@museoschile.gob.cl

1. Resumen

La presente investigación releva el rol del Registro de Museos de Chile (RMC) y del Panorama de los museos en Chile como instrumentos fundamentales para el conocimiento, la gestión y el fortalecimiento del sector museal del país. El RMC es una plataforma que reúne información estadística sobre los espacios museales del país, contando con un directorio en línea y datos que permiten conocer y caracterizar al sector. Esta información es levantada por medio de un consolidado proceso de recolección anual, que asegura los niveles de confianza y representatividad adecuados para el análisis del universo museal chileno.

Sobre esta base, la Subdirección Nacional de Museos, unidad perteneciente al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, elabora desde 2020 el Panorama de los museos en Chile, publicación anual que entrega una fotografía sobre el estado de los museos en el país. Este informe aborda aspectos de la cadena de trabajo museal, sus mecanismos de financiamiento, gestión de colecciones, condiciones de infraestructura, servicios y relación con los públicos. Además, incorporan herramientas analíticas como el Índice de Magnitud de Museos y, desde 2021, perspectivas territoriales que incluyen cartografías e infografías regionales.

En conjunto, el RMC y el Panorama son herramientas estratégicas para la producción de información, la visibilización del quehacer museal y el diseño de políticas públicas orientadas al desarrollo equitativo y sostenible del sector en Chile.

2. Palabras clave

Registro, panorama, museos

3. Agradecimientos

El trabajo sostenido del Registro de Museos de Chile (RMC) no sería posible sin la colaboración permanente de los espacios museales del país. Son los equipos de trabajo de los más de 400 museos que integran la plataforma quienes, mediante la actualización continua de su información, permiten asegurar la sostenibilidad y periodicidad de los estudios y herramientas que describen la realidad museal en Chile.

4. Introducción

El Registro de Museos de Chile (RMC) y el Panorama de los museos en Chile se han consolidado como dos herramientas estratégicas para comprender, gestionar y fortalecer el sector museal del país. Ambas iniciativas, desarrolladas por la Subdirección Nacional de Museos (SNM), surgen de la necesidad de contar con información sistemática, estandarizada y verificable que permita caracterizar a las instituciones museales en su diversidad de escalas, dependencias administrativas, modelos de gestión y capacidades técnicas. Su implementación responde a un proceso más amplio de institucionalización del campo museal, impulsado por la Política Nacional de Museos, que en 2018 estableció por lineamientos y criterios para el desarrollo sostenible del sector.

En este marco, el objetivo de este artículo es analizar el papel que cumplen el RMC y el Panorama como instrumentos de conocimiento, planificación y fomento del sector museal chileno. Para ello, se revisa el origen y funcionamiento del RMC, su proceso de levantamiento anual y la forma en que organiza la información del ecosistema museal. Posteriormente, se explora cómo el Panorama utiliza estos datos para generar análisis comparables, diagnósticos nacionales y herramientas como la Escala de Magnitud e Índice de Desarrollo de Museos. A partir de esta revisión, se busca mostrar cómo ambos instrumentos permiten avanzar hacia una gestión pública basada en evidencia, fortaleciendo la toma de decisiones, la articulación institucional y el desarrollo de políticas culturales pertinentes y territorialmente informadas.

5. Marco de acción institucional

La Subdirección Nacional de Museos (SNM) es el órgano del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio encargado de fomentar el desarrollo armónico y sostenido de los museos del país, tanto públicos como privados. Sus funciones abarcan la asesoría técnica, la producción de instrumentos de conocimiento del sector museal y la administración de mecanismos claves como el Registro de Museos de Chile (RMC) y el Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos (FMIM), creado en 2018 para fortalecer ámbitos críticos como equipamiento museográfico y colecciones. La Política Nacional de Museos (SNM, 2018) otorgó a la SNM un marco estratégico que delimita y orienta sus ámbitos de acción, con líneas de trabajo estructurales como el fortalecimiento del RMC, la conformación del Sistema Nacional de Museos, con un Consejo Asesor y la implementación del FMIM. Asimismo, definió criterios para entender qué se considera museo en Chile, estableciendo estándares mínimos en conservación, registro, acceso y educación, que se transformaron en parámetros de referencia para la labor normativa y de acompañamiento institucional de la SNM.
En este contexto, el Sistema Nacional de Museos se conforma como la principal estructura institucional encargada de organizar y orientar el quehacer museal en Chile. El Sistema opera como un dispositivo articulador que busca dotar de coherencia a las iniciativas impulsadas por el Estado, promoviendo la coordinación entre diversas instituciones y la consolidación de estándares comunes para el funcionamiento del sector museal chileno.

6. Registro de Museos de Chile como herramienta para la difusión y conocimiento del sector

Para los museos, la integración al Sistema se materializa a través del Registro de Museos de Chile, plataforma que reúne a las instituciones museales inscritas y que permite identificar la heterogeneidad del sector en términos de escalas, modelos de gestión, dependencias administrativas y funciones. Fue creado en el año 2015, con el objetivo de reunir información estadística sobre los espacios museales del país, contando con un directorio en línea y datos que permiten conocer y caracterizar al sector.

El RMC está integrado por museos regionales, municipales, universitarios y comunitarios, además de casas museo, centros de interpretación y otros espacios patrimoniales. Esto permite avanzar hacia una comprensión más precisa del sector, facilitando el desarrollo de herramientas

de análisis, la generación de redes de colaboración y la aplicación de instrumentos de política pública basados en evidencia (Área de Estudios SNM, 2021; 2022).

La información se recopila mediante una ficha estandarizada compuesta por 11 secciones y 123 campos, orientada a describir la cadena de trabajo museal en su conjunto. La ficha incluye datos sobre dependencia administrativa, financiamiento, colecciones, infraestructura, personal, recursos tecnológicos, redes de apoyo, públicos y servicios ofrecidos. Este enfoque permite caracterizar procesos fundamentales del quehacer museal, como la gestión de colecciones, la vinculación con comunidades, la composición de los equipos de trabajo y las capacidades instaladas de los museos.

La plataforma no solo cumple funciones de levantamiento de información, sino también de difusión y articulación. El buscador público de museos, junto con los datos que la plataforma pone a disposición, favorece la visibilización del sector y facilita la circulación de información entre instituciones, actores claves y la ciudadanía. La inscripción al RMC es voluntaria, y se dirige a todas las instituciones que preservan y exhiben bienes patrimoniales con apertura regular al público, cumpliendo los criterios establecidos por la Política Nacional de Museos sobre funciones mínimas para museos y salas de exposición. Adicionalmente, las instituciones deben contar con al menos dos años de funcionamiento para acceder al registro.

Una característica central del RMC es su proceso de actualización anual, que se desarrolla entre enero y marzo, y que exige a los museos revisar y validar la información declarada. Este procedimiento asegura la vigencia de los datos y contribuye a la continuidad metodológica de la serie histórica. Durante los últimos años, la ficha ha incorporado mejoras metodológicas y nuevas funcionalidades, lo que robustece la calidad de la información recolectada. La fiabilidad del proceso se sostiene en criterios estadísticos rigurosos, operando con un 95% de nivel de confianza y un margen de error del 5% respecto del universo de museos catastrados, lo que asegura representatividad y solidez para la caracterización del universo museal del país.

Ser parte del RMC implica una serie de beneficios vinculados a la articulación institucional y al acceso a políticas públicas. Las instituciones inscritas pueden postular al Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos (FMIM), destinado a museos que no reciben financiamiento directo del Estado, con el objetivo de fortalecer el equipamiento museográfico y la gestión de colecciones. Asimismo, los datos proporcionados se integran en estudios como el Informe Anual de Estadísticas Culturales (ECIA), elaborado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio junto al Instituto Nacional de Estadísticas (INE). El registro también se vincula con plataformas como IDE Patrimonio, dedicada a la georreferenciación de patrimonios culturales, y con el Registro de Museos Iberoamericanos (RMI), que articula información a escala regional.

Por otro lado, la información levantada permite generar el Panorama de los museos en Chile. Esta investigación es elaborada año a año por el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos, sustentada en los datos del Registro de Museos de Chile. Una primera versión de esta publicación fue el Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile (SNM, 2017), seguido de la Situación de los museos en Chile (SNM, 2019), que ofrecieron una caracterización inicial del campo museal, sus instituciones y sus públicos.

7. Estadística museal para la caracterización del ecosistema nacional

A partir de 2020, la SNM consolida la periodicidad anual del Panorama, lo que profundiza y amplía el análisis del sector integrando preguntas sobre distribución territorial, financiamiento, gestión de colecciones, infraestructura y relación con los públicos. Desde entonces se han publicado cinco ediciones consecutivas, fortaleciendo la comparabilidad entre años, incorporando nuevas dimensiones analíticas y ampliando el enfoque territorial. Con ello, el Panorama se consolida como un insumo clave para comprender la diversidad, desafíos y brechas del campo museal chileno, y como herramienta para orientar políticas públicas basadas en evidencia.



(Fig. 1). Panorama de los Museos en Chile. Reporte 2024. Fuente: Elaboración propia. Subdirección Nacional de Museos. Chile.

La versión más reciente, *Panorama de los museos en Chile: Reporte 2024* (Área de Estudios SNM, 2025), publicada en 2025, reveló un sector museal diverso pero caracterizado por una fuerte presencia de instituciones de menor escala. De los 477 espacios museales inscritos en el Registro de Museos de Chile (RMC), 352 actualizaron su información en 2025, permitiendo construir una muestra representativa del 74% del universo museal a nivel nacional. Más de la mitad de estos espacios (52%) corresponden a museos de magnitud pequeña o mediana, definidos por colecciones de hasta 2 000 objetos, superficies menores a 1 000 m², equipos de trabajo de hasta 13 personas y menos de 5 000 visitas al año. Esta radiografía confirma la distribución ampliada del sector en el territorio, aunque con mayor concentración en la región Metropolitana y centros urbanos, y refleja una estructura institucional donde coexisten múltiples tipologías de museos.

Esta caracterización permite dimensionar aspectos relevantes del funcionamiento y sostenibilidad de las instituciones. En términos de gestión de colecciones, la mayoría de museos adquiere objetos por donación y registra sus acervos principalmente con herramientas básicas como hojas de cálculo o fichas tradicionales, además un tercio aún carece de depósitos especializados. En cuanto al financiamiento, los espacios museales reciben en su mayoría subsidios públicos (55%), seguidos de aportes privados (33%), con ingresos propios por actividades secundarias en menor proporción. En cuanto a los equipos de trabajo, los museos suman más de 5 000 personas involucradas en labores que priorizan la vinculación con públicos, exhibición y mediación. Sin embargo, los servicios de accesibilidad aún presentan desafíos de infraestructura en la mayoría de las instituciones. Finalmente, los museos chilenos registraron casi 6.8 millones de visitas presenciales en 2024, consolidando tendencias de crecimiento y recuperación post pandemia y ratificando la importancia de estos espacios como nodos de encuentro cultural.

En continuidad con esta caracterización, el *Panorama de Museos en Chile* ha desarrollado herramientas analíticas que permiten interpretar las diferencias internas del sector más allá de la descripción general. El Índice de Magnitud de Museos (IMM) (Área de Estudios SNM; 2021),

introducido en 2020, clasifica a las instituciones según criterios cuantitativos, como volumen de colecciones, superficie construida, cantidad de trabajadores y visitas anuales. Esta escala permite comprender la dimensión real de los museos y evidenciar la predominancia de instituciones pequeñas y medianas, lo que resulta clave para orientar apoyos diferenciados y diseñar políticas que reconozcan capacidades y contextos diversos.

Complementariamente, el Índice de Desarrollo de Museos (IDM) (Área de Estudios SNM, 2024) aporta una mirada profunda y detallada sobre el nivel de consolidación institucional en ámbitos esenciales del quehacer museal, como la gestión de colecciones, infraestructura, mediación, accesibilidad, institucionalidad y vinculación con comunidades. Este índice no solo permite comparar el desarrollo entre museos, sino también observar avances y brechas dentro del sector a lo largo del tiempo. Ambas herramientas, integradas al Panorama, han fortalecido la capacidad del Estado para analizar el ecosistema museal chileno con criterios estandarizados, basados en datos sensibles a los distintos territorios, escalas y realidades institucionales.

Con la necesidad de profundizar en análisis territoriales para el sector cultural, desde 2021 se han incorporado perspectivas territoriales al análisis museal, con infografías regionales, cartografías y análisis desagregados por territorio (Área de Estudios SNM, 2022, 2023, 2024, 2025). Estas herramientas permiten observar la distribución regional de los museos, las diferencias en infraestructura, financiamiento, capacidades técnicas y vínculos comunitarios, así como las brechas persistentes en acceso, preservación y desarrollo. En un país marcado por profundas asimetrías territoriales, este enfoque adquiere especial relevancia, pues entrega información crítica para la planificación cultural regional y el diseño de políticas públicas con pertinencia territorial.

A nivel institucional, estas perspectivas fortalecen la capacidad de los gobiernos regionales y otras entidades locales para diseñar estrategias de apoyo al sector museal con base en datos. De este modo, el enfoque territorial amplía la capacidad diagnóstica del RMC y favorece una comprensión más compleja de las dinámicas patrimoniales regionales.

8. Conclusiones

La información generada por el RMC se ha consolidado como un insumo estratégico para el conocimiento, gestión y fortalecimiento del sector museal. La sistematicidad del levantamiento anual permite observar tendencias, identificar brechas y describir transformaciones relevantes para la toma de decisiones públicas (Área de Estudios SNM, 2025). Los estudios derivados del RMC, en particular el Panorama de los museos en Chile, han contribuido a visibilizar aspectos fundamentales, como la escala de los museos, sus fuentes de financiamiento, la gestión de colecciones, las condiciones de infraestructura, los servicios ofrecidos y la composición de sus equipos de trabajo. Esto ha permitido avanzar hacia una comprensión integral del sector, reconociendo sus fortalezas y desafíos estructurales.

Su consolidación como herramienta pública ha favorecido, además, la transparencia y la democratización del acceso a la información, facilitando el uso de datos comparables tanto para autoridades como para investigadores, estudiantes y comunidades. En un escenario de creciente demanda por políticas culturales basadas en evidencia, la existencia de un sistema de información robusto y sostenido adquiere una importancia estratégica.

A diez años de su creación, el Registro de Museos de Chile se presenta como un instrumento esencial para el fortalecimiento del sector museal chileno. Su desarrollo futuro plantea desafíos vinculados a la profundización analítica, la incorporación de nuevas dimensiones de estudio y el fortalecimiento de la articulación territorial. Avanzar en estas direcciones permite consolidar un sistema museal más equitativo, sostenible y orientado al desarrollo cultural del país.

9. Bibliografía

Subdirección Nacional de Museos. (2018). *Política Nacional de Museos. Santiago, Chile:* SNM. Disponible en: https://www.museoschile.gob.cl/publicaciones/politica-nacional-de-museos

Subdirección Nacional de Museos. (2017). *Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile 2017*. Santiago: SNM. Disponible en: www.museoschile.gob.cl/files/images/articles-91457_archivo_03.pdf

Subdirección Nacional de Museos. (2019). *Situación de los museos en Chile. Santiago: SNM.* Disponible en: https://www.museoschile.gob.cl/sites/www.museoschile.gob.cl/files/2023-10/Situacio%CC%81n%20de%20los%20museos%20en%20Chile.%20Diagno%CC%81stico%202019.pdf

Área de Estudios, Subdirección Nacional de Museos. (2021). Panorama de los museos en Chile: Reporte 2020. Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: https://www.museoschile.gob.cl/publicaciones/panorama-de-los-museos-en-chile-reporte-2020

Área de Estudios, Subdirección Nacional de Museos. (2022). *Panorama de los museos en Chile: Reporte 2021* (nueva versión). Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: https://www.museoschile.gob.cl/publicaciones/panorama-de-los-museos-en-chile-reporte-2021-nueva-version

Área de Estudios, Subdirección Nacional de Museos. (2023). *Panorama de los museos en Chile: Reporte 2022*. Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-120885.html

Área de Estudios, Subdirección Nacional de Museos. (2024). *Panorama de los museos en Chile: Reporte 2023*. Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-124905.html

Área de Estudios, Subdirección Nacional de Museos. (2024). *Índice de Desarrollo de Museos. Una caracterización de los museos chilenos según sus funciones.* Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-122279.html

Área de Estudios, Subdirección Nacional de Museos. (2025). *Panorama de los museos en Chile: Reporte 2024.* Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-129577.html



Mesa 5
Cultura Digital e Innovación Tecnológica

Muafro: Museo virtual afroperuano de San Luis de Cañete; un espacio para conocer, comprender y valorar a la cultura afroperuana; ancestralidad y resiliencia.

José Luis Santa Cruz Alcalá
luchosantacruzjl@gmail.com

1. Resumen

El presente artículo explora la concepción y el impacto del MUAFRO (Museo Virtual Afroperuano de San Luis de Cañete), una plataforma digital que emerge como respuesta a la histórica invisibilización de los aportes del pueblo afroperuano al desarrollo nacional. Concebido en el marco del Bicentenario de la Independencia del Perú por el equipo de APACHETA Consultores, MUAFRO se erige como un repositorio de memoria colectiva y un catalizador para la reflexión crítica sobre problemáticas sociales persistentes como el racismo y la exclusión. Su singularidad radica en su origen, que combina la gestión cultural con los resultados de investigaciones arqueológicas pioneras, particularmente el Proyecto de Investigación Arqueológica (PIA) de La Quebrada. Este proyecto no solo materializó la historia oral y escrita con el hallazgo del Cementerio de Esclavizados Africanos y Afrodescendientes de la antigua Hacienda de La Quebrada (siglos XVIII-XIX), sino que también incorporó estudios de ADN antiguo y moderno. Los análisis genéticos preliminares de los ancestros maternos de los individuos recuperados revelan una diversidad africana que abarca el centro, sur y oeste del continente, fortaleciendo la noción de San Luis de Cañete, ya reconocido como "Repositorio Vivo de la Memoria Colectiva", como un lugar de la ancestralidad africana en el Perú. MUAFRO democratiza esta información, haciendo accesibles los hallazgos a través de cuatro salas temáticas, y representa un caso de estudio único en el Perú sobre la reconstrucción de la identidad afrodescendiente mediante la arqueología y la genética, impulsada por la colaboración directa entre investigadores y la comunidad de San Luis. Este modelo trasciende lo académico, ofreciendo una herramienta de desarrollo cultural y social.

2. Palabras Clave

Museo Virtual, afroperuano, San Luis de Cañete, ancestralidad, La Quebrada.

3. Agradecimientos

El equipo de APACHETA Consultores extiende su profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que hicieron posible la concepción, desarrollo y lanzamiento del Museo Virtual Afroperuano de San Luis de Cañete (MUAFRO). Reconocemos especialmente al equipo de trabajo de APACHETA, cuya dedicación interdisciplinaria y compromiso con la revalorización de la cultura afroperuana fue fundamental: Karina Aldaba (UNMSM), Mayra Cáceres (UCV), Claire Maass (Agencia de Contabilidad de POW/MIA de Defensa, Universidad de Stanford), Maria A. Nieves-Colón, Laura N. Pott, Jaime Zolik (Universidad de Minnesota) y Juan Luis Zegarra (Artista

peruano - UNABAP). Agradecemos también el financiamiento del Ministerio de Cultura y la Embajada de los Estados Unidos en el marco del Bicentenario de la Independencia del Perú, así como la colaboración de la empresa de gas natural Cálidda y el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET). Por encima de todo, expresamos nuestra gratitud a la Mesa Afroperuana de San Luis y a toda la comunidad de San Luis de Cañete, cuya activa participación, confianza y liderazgo han sido fundamentales en este proyecto, permitiendo que la investigación se transforme en un beneficio tangible para su pueblo.

4. Introducción: Contexto y justificación histórica

El Perú, en el marco de la conmemoración del bicentenario de su independencia, se ha enfrentado a la necesidad impostergable de revisar y reescribir su historia, prestando especial atención a aquellos capítulos y pueblos que han sido sistemáticamente marginados o silenciados. Entre ellos, la historia y los aportes del pueblo afroperuano constituyen una deuda histórica que se extiende por siglos. La invisibilización de la población de origen africano no es una particularidad peruana, sino un fenómeno global que ha cubierto los profundos efectos de la esclavización en la vida, economía y cultura de estas poblaciones, ignorando el trabajo, el conocimiento y la vitalidad de los aproximadamente 200 millones de afrodescendientes que hoy contribuyen cotidianamente en las sociedades de nuestro continente.

En respuesta a esta problemática, el equipo de investigaciones y gestión cultural de APACHETA Consultores identificó la oportunidad crucial de generar un espacio que no solo visibilice, sino que valore y ponga a disposición los aportes históricos y contemporáneos del pueblo afroperuano al desarrollo nacional. Esta iniciativa se materializó en la creación del MUAFRO (Museo Virtual Afroperuano de San Luis de Cañete), un proyecto que va más allá de la difusión cultural, posicionándose como un hito de investigación aplicada y gestión cultural comunitaria en el país. El Museo Virtual de San Luis de Cañete es un caso singular que nace directamente de la investigación arqueológica y la gestión cultural, estableciendo un modelo de cómo las Ciencias Sociales y las Ciencias Puras pueden converger para la revalorización de la identidad y la ancestralidad. Su nacimiento está íntimamente ligado al hallazgo de un sitio arqueológico de trascendental importancia: el cementerio de esclavizados de la antigua Hacienda de La Quebrada, cuya investigación ha permitido materializar la historia oral y escrita con evidencia concreta, y cuyos estudios genéticos ofrecen una perspectiva inédita sobre los orígenes africanos en el Perú.

5. San Luis de Cañete: Repositorio Vivo y Lugar de la Ancestralidad

El distrito de San Luis de Cañete, en la provincia del mismo nombre, posee una relevancia histórica que lo convierte en el escenario ideal para el MUAFRO. Históricamente, San Luis ha sido un núcleo de la presencia afroperuana con una rica herencia cultural inmaterial que se mantiene viva hasta el presente.

Esta trascendencia fue formalmente reconocida en el año 2018, cuando el distrito fue declarado "Repositorio Vivo de la Memoria Colectiva" (R. M. N° 511-2018-MC) por el Ministerio de Cultura, un reconocimiento que subraya su rol como custodio de la memoria histórica y artística afroperuana. Este logro se debe en gran parte a la labor incansable de la comunidad y sus líderes, varios de los cuales han sido reconocidos como personalidades meritorias de la cultura por sus valiosos aportes.

Un hito más reciente y fundamental para el proyecto fue el reconocimiento del Centro Poblado de La Quebrada, donde se ubica el Cementerio de Esclavizados Africanos y Afrodescendientes, como "Lugar de la Ancestralidad Africana en el Perú" (Acuerdo de Consejo N°94-2024-MPC) en el año 2024. Este doble reconocimiento —como repositorio de cultura viva y lugar de la ancestralidad— consolida a San Luis como un punto de encuentro con los ancestros africanos y afrodescendientes, y como un espacio fundamental para la revalorización de la identidad a nivel nacional.

La gestión cultural de APACHETA, en colaboración con la comunidad, se ha centrado en compartir los resultados de las investigaciones como un beneficio social. Para el pueblo afroperuano y la sociedad en general, MUAFRO no es solo un museo; es un espacio de validación histórica y un catalizador que genera reflexión crítica frente a problemas sociales persistentes como el racismo, la discriminación y la exclusión, en línea con el Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015-2024) establecido por la ONU.

6. El Proyecto Arqueológico de La Quebrada y los trabajos previos de ubicación del lugar de fundación de Villa de Cañete en 1556

El carácter único del MUAFRO se sustenta en los resultados del Proyecto de Investigación Arqueológica (PIA) de La Quebrada, el cual se enfocó en la investigación de los orígenes y las condiciones de vida de los africanos y afrodescendientes esclavizados durante los siglos XVIII y XIX. Este PIA representó un esfuerzo específico por materializar una historia hasta entonces basada en la tradición oral y los registros escritos con la irrefutable evidencia arqueológica.

El proceso de investigación se inició en el año 2016, en el marco de la búsqueda de la ubicación original de la fundación de la Villa de Cañete en 1556 (actual Centro Poblado de Santa Bárbara de San Luis de Cañete). Este primer paso sirvió para contextualizar el rico y variado patrimonio cultural de San Luis, un análisis del paisaje cultural que deja abierta la posibilidad de que el gobierno local revalorice y reconozca al distrito como "capital histórica de la provincia".

Las intervenciones arqueológicas en el actual Centro Poblado de La Quebrada comenzaron en 2017, identificando un cementerio histórico bajo la calle Progreso. En 2018, se recuperaron restos esqueletales de 245 individuos. El análisis de los documentos históricos sugiere que los entierros corresponden a personas que vivieron en condición de esclavitud en la Hacienda de La Quebrada.

6.1. Hallazgos osteológicos e historia de vida

Los estudios arqueológicos y osteológicos han revelado información detallada sobre las características físicas, las condiciones de vida y la salud de los esclavizados. El análisis de los restos óseos de estos individuos ha permitido, por ejemplo, determinar el sexo, la edad aproximada al momento de la muerte, y rastrear enfermedades, infecciones y actividades físicas extenuantes, propias de la vida en esclavitud.

Un caso emblemático es el del Individuo Nro. 29, un hombre adulto de aproximadamente 30 a 34 años de edad. Al cruzar los registros históricos de las listas administrativas de esclavizados, donde el nombre "Josef" era repetitivo, se decidió nombrar a este individuo como "Josef". La comprensión detallada de las condiciones sociales y biológicas que experimentó a lo largo de su vida, reconstruida a partir de la evidencia ósea, lo convierte en un poderoso símbolo humano de la historia de la esclavitud en el Perú. La reconstrucción facial de "Josef", un proceso riguroso y respetuoso, es uno de los puntos centrales del museo, permitiendo a los visitantes establecer una conexión visual con el pasado. (Fig. 1)

En las excavaciones se recuperaron cerca de 20 000 elementos y fragmentos de restos óseos humanos. De los 245 individuos hallados, la distribución por edad y sexo es reveladora: 158 fueron infantes y niños, además de 36 mujeres y 38 hombres entre los 20 y más de 50 años de edad. La alta proporción de restos de infantes y niños es un testimonio crudo de las duras condiciones de vida y alta mortalidad que enfrentaban las poblaciones esclavizadas.

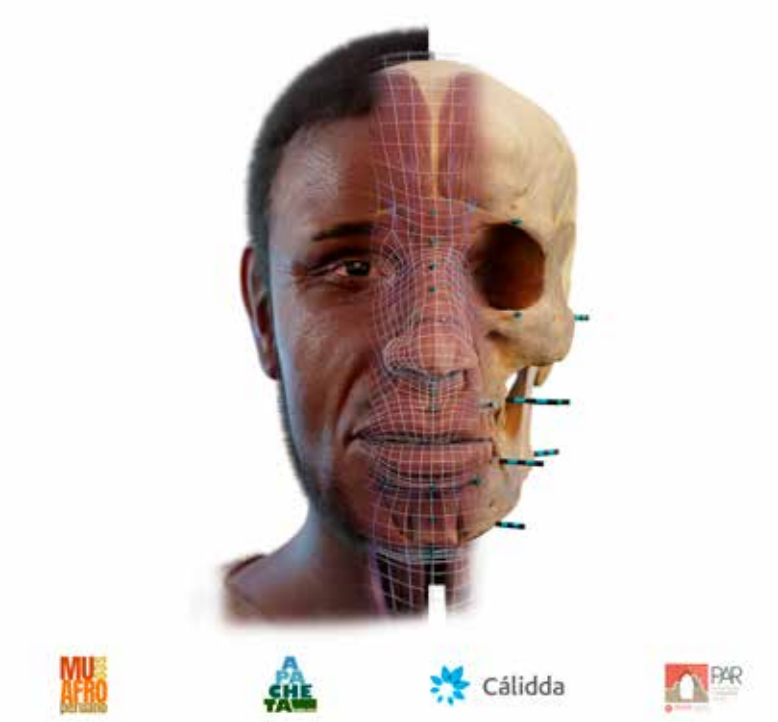


Fig. 1 Reconstrucción facial digital – JOSEF

7. El Componente Genético: Reconstruyendo la ancestralidad

La singularidad del PIA de La Quebrada y el posterior MUAFRO se consolida con la incorporación de estudios científicos de ADN antiguo y moderno. Esta aproximación interdisciplinaria, que integra la arqueología, la historia y la genética, provee una nueva perspectiva para entender la vida de los esclavizados y su legado hasta el presente.

Con la colaboración de la comunidad afrodescendiente de San Luis, el equipo de investigación estudió el ADN antiguo, material genético preservado en los restos esqueletales, de 30 de los esclavizados. Los primeros análisis se enfocaron en el ADN mitocondrial, heredado exclusivamente por la línea materna. Los resultados preliminares son cruciales, ya que indican que 21 de los esclavizados tenían ancestros maternos que provenían de diversas partes del centro, sur y oeste de África, en las regiones que hoy incluyen países como Senegal, Gabón, Costa de Marfil, Benín, Nigeria, Angola y Sudáfrica.

Estos datos genéticos no solo confirman la procedencia africana de los individuos, sino que revelan la gran diversidad de orígenes de las personas traídas a la antigua hacienda, dispersando la idea simplista de una única procedencia. Esta diversidad genética es la base científica de la ancestralidad africana que hoy se revaloriza.

Actualmente, el proyecto se encuentra en una nueva fase, estudiando 31 individuos más para un total de 61 individuos con análisis de ADN antiguo. Adicionalmente, se ha iniciado un estudio de ADN moderno, que busca establecer los lazos genéticos entre los esclavizados y los afroperuanos actuales. Para este fin, se han colectado muestras de saliva de 55 voluntarios de la comunidad afrodescendiente de San Luis. Este análisis moderno promete revelar más información sobre los orígenes de la comunidad y su relación directa con los ancestros de la Hacienda La Quebrada.

Este proceso, donde los afroperuanos buscan reconstruir su ancestralidad mediante la investigación de ADN y la arqueología, es un caso pionero en el Perú, impulsado por la importante labor de la gestión cultural del equipo de APACHETA y la Mesa de Trabajo Afroperuana del Distrito de San Luis.

8. MUAFRO: Estructura y democratización de la Información

El MUAFRO (http://muafrosanluis.pe/) es la plataforma de difusión que democratiza los resultados de estas investigaciones, transformándolos en una fuente de información de fácil comprensión y accesibilidad para el público. Imágenes, videos y textos exponen los hallazgos de los dos proyectos de investigación, ampliando el conocimiento sobre la historia y la cultura afroperuana de San Luis de Cañete a nivel global.

El espacio digital está estructurado en cuatro salas de exposición, cada una dedicada a un aspecto clave de la historia y el legado afroperuano: (Fig. 2)



Fig. 2 web de MUAFRO

- **Investigaciones arqueológicas e históricas:** documenta la fundación de la Villa de Cañete en 1556 y, fundamentalmente, presenta el hallazgo y la intervención del Cementerio de Esclavizados de La Quebrada, exponiendo el proceso científico y la evidencia material.
- **Reconstrucción facial de "Josef":** muestra el minucioso proceso de la reconstrucción facial del Individuo Nro. 29. Esta sala personaliza la historia de la esclavitud, confrontando al visitante con el rostro de un ancestro.
- **Religiosidad y patrimonio:** explora la conexión histórica y cultural entre la religiosidad afroperuana, la figura de Santa Efigenia y la labor de los padres Camilos, evidenciando las adaptaciones culturales y la resistencia espiritual.
- **Cultura viva afroperuana:** visibiliza y celebra las manifestaciones culturales inmateriales contemporáneas de la localidad, reconociendo a San Luis como un repositorio vivo de memoria colectiva.

9. Impacto, desarrollo y accesibilidad

MUAFRO ha demostrado ser una herramienta de alto valor al proporcionar una forma accesible y a largo plazo para compartir los resultados de proyectos de investigación complejos. Su virtualidad fue crucial durante el confinamiento social por la pandemia de COVID-19, facilitando la difusión continua de la información y la visibilización de la cultura afroperuana a pesar de las limitaciones presenciales.

La posibilidad de acceder al museo desde cualquier parte del mundo a través de un dispositivo móvil o computadora supera las barreras del tiempo y el espacio, permitiendo a los usuarios encontrarse con una parte esencial de la historia de San Luis de Cañete. Además de su impacto cultural, el museo ha sido incorporado progresivamente por escuelas locales y de Lima en sus propuestas educativas, y se espera que los pobladores de la localidad puedan utilizarlo como una herramienta de desarrollo en diversos ámbitos, incluyendo el económico a través del turismo cultural.

A pesar de las ventajas de la virtualidad, el proyecto es consciente de los retos de accesibilidad debido a la brecha digital y las limitaciones socioeconómicas en zonas rurales. Para abordar esto, se contempla la incorporación de elementos gráficos y físicos que puedan llevar el contenido de MUAFRO de manera itinerante a las localidades con mayor dificultad de acceso, asegurando que la información llegue a la población que le dio origen.

9.1 Conclusión: Investigación, gestión para el desarrollo, ancestralidad, resiliencia y la cultura viva afroperuana como eje de desarrollo

El Museo Virtual Afroperuano de San Luis de Cañete (MUAFRO) es un ejemplo paradigmático de cómo un proceso de investigación arqueológica profunda, combinado con una gestión cultural adecuada y una estrecha colaboración comunitaria, puede trascender lo académico para impactar positivamente en la sociedad presente. El proyecto ha logrado transformar los resultados de la investigación sobre el cementerio de esclavizados de La Quebrada —con sus análisis osteológicos y genéticos innovadores— en una poderosa narrativa de ancestralidad, diversidad y resiliencia.

La Sala de Religiosidad en MUAFRO subraya la profunda conexión histórica entre la fe y la resistencia. Un elemento clave en esta sala es la figura de Santa Efigenia, cuya pintura, única en el Perú, se encuentra en la Iglesia de la Virgen del Tránsito de San Luis. Esta obra virreinal, realizada por el pintor Cristóbal Lozano por encargo de los padres Camilos que regentaron la Hacienda de La Quebrada, fue un medio evangelizador estratégico al ser una santa africana originaria de Etiopía. Su presencia artística, con siglos de antigüedad, representa un anclaje simbólico que vincula directamente la fe de la población esclavizada con sus raíces continentales, constituyendo una pieza clave de la herencia patrimonial. (Fig. 3)

La Sala de Cultura Viva visibiliza que la resiliencia afroperuana no es solo un hecho histórico, sino una realidad vibrante y cotidiana. En esta sala se comparten las ricas tradiciones de San Luis, incluyendo sus comidas, dulces, bailes y danzas, y se honra a sus personajes y personalidades meritorias que han mantenido viva la llama de su identidad, tales como Sonia Aguilar, Manuel Bravo, Santiago Manzo, Carmen Huapaya, Jaime Rojas, Santiago Linares, entre otros. La colaboración de figuras emblemáticas como Susana Baca, símbolo nacional y defensora de la cultura afroperuana, refuerza la trascendencia de este legado.



Fig. 3. Santa Efigenia - Cristobal Lozada - S.XVIII

Además de sus salas de exposición, la plataforma MUAFRO demuestra su vocación de ser un motor de desarrollo sostenible a través de sus secciones funcionales. La sección Investigaciones asegura la democratización del conocimiento científico al compartir artículos y *papers* especializados. La sección Educación impulsa el uso pedagógico de los hallazgos, proponiendo materiales y recursos educativos específicos para escolares, facilitando la inclusión curricular de la historia afroperuana. Asimismo, la sección Actividades documenta y difunde las diversas acciones y eventos de gestión cultural realizados, creando un registro dinámico del proyecto.

Crucialmente, la sección Tienda está diseñada para trascender la difusión cultural, ofreciendo a los pobladores de San Luis una vitrina virtual para exponer y difundir sus productos artesanales y culturales, creando una oportunidad tangible para impulsar sus emprendimientos y generar desarrollo económico basado en su patrimonio.

MUAFRO consolida el reconocimiento de San Luis de Cañete como Repositorio Vivo de la Memoria Colectiva y eleva a La Quebrada a la categoría de Lugar de la Ancestralidad Africana en el Perú. Al democratizar esta información y facilitar la conexión entre los afroperuanos actuales y sus diversos orígenes africanos, el museo contribuye directamente a la revalorización de la cultura afroperuana, al ejercicio de los derechos humanos y a una mejor convivencia ciudadana, sentando las bases para el desarrollo de mejores condiciones para la población actual y su futuro. (Fig. 4 y 5).



Fig. 4. Iglesia Virgen del Tránsito - La Quebrada - Lucho Santa Cruz



Fig. 5. Reconocimiento de San Luis - Repositorio de cultura Viva afroperuana - Lucho Santa Cruz

10. Bibliografía

Apacheta Consultores. (18 de agosto de 2021). *Documental: Josef. El inicio de una historia*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=dvX1sPbAglw

Apacheta Consultores. (2021). *Museo Afroperuano de San Luis - MUAFRO (virtual)*. Obtenido de http://muafrosanluis.pe/exposiciones.html

Carrasco, L. E, (2018). Archivos audiovisuales y fotográficos en el Perú. Obtenido de Alerta Archivística. 193 - Octubre 2018. Boletín Mensual de Archivística. PUCP: https://textos.pucp.edu.pe/pdf/4977.pdf

Carrasco, N. (2018). *Memorias en el aire: la construcción de la identidad afroperuana*. Lima: Ministerio de Cultura.

Cebrian, M. C. (2014). La obligación cultural de los agentes de gestión, y la responsabilidad de los estados en la verdadera implementación de los derechos culturales. Santiago de Chile. Obtenido de http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/44/La%20obligaci%C3%B3n%20cultural%20de%20los%20agentes%20de%20gesti%C3%B3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Charún, S. M. (22 de abril de 2021). *Visibles oportunidades del Bicentenario para un pueblo invisibilizado*. Obtenido de Bicentenario del Perú (2021-2024): https://bicentenario.gob.pe/oportunidades-bicentenario-pueblo-invisibilizado/

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y Oficina Regional para América del Sur de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos. (2020). Marco general del estudio. *Afrodescendientes en América Latina y el Caribe. Elaboración de indicadores para medir y contrarrestar las desigualdades*, 9 - 18. Obtenido de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45701/1/S2000210_es.pdf

José Luis Santa Cruz Alcalá, C. M., Santa Cruz, J., Maass, C., & Aldaba, K. (2021). El patrimonio cultural material e inmaterial de la población afroperuana de San Luis de Cañete: una oportunidad para su desarrollo. *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología* (págs. 379 - 385). Lima: Ministerio de Cultura. Obtenido de https://congresoarqueologia.cultura.gob.pe/sites/default/files/acta/archivos/VI%20CNA%20-%20Actas-compressed%20%281%29.pdf

Mariscal Orozco, J. L. (2015). La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. TELOS. *Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales, 17* (1), 96 - 112.

Martinell, A. (mayo - agosto de 1999). *Revista Ibero Americana*. Obtenido de Organización de Estados Iberoamericanos: https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/24850/rie20a09.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mass, M. (2006). *Gestión cultural, comunicación y desarrollo. Teoría y práctica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. (2021). *XII Día de la Amistad Peruano - Africana*. Obtenido de Plataforma digital única del Estado Peruano: https://www.gob.pe/institucion/rree/campa%C3%B1as/5847-xii-dia-de-la-amistad-peruano-africana

Negro, S. (2014). *El poco conocido y no gestionado patrimonio material del valle bajo de Cañete*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Obtenido de http://v-beta.urp.edu.pe/pdf/id/7134/n/el-poco-conocido-patrimonio-material-valle-bajo-canete.pdf

Santa Cruz, J. L. (2016). *Informe final del Proyecto de Investigación Arqueológica para la ubicación de la Villa de Cañete, fundada en 1556*. Lima: Informe presentado al Ministerio de Cultura del Perú.

Velilla, J. S. (2006). Los museos virtuales como recurso de enseñanza-aprendizaje. *Comunicar* (27), 158. Obtenido de https://www.redalyc.org/pdf/158/15802724.pdf

Percepción de los visitantes sobre los museos de Lambayeque (Perú): un análisis de sentimientos y escalamiento multidimensional basado en opiniones en línea

Marco Antonio Soto-Rumiche
marco.soto@uma.es

1. Resumen

Este estudio analiza la percepción de los visitantes sobre los museos de Lambayeque (Perú) mediante un enfoque innovador basado en Big Data e Inteligencia Artificial. A partir del análisis de más de 2,000 opiniones de Tripadvisor, se aplicaron técnicas de procesamiento de lenguaje natural y escalamiento multidimensional (MDS) en 2D y 3D para identificar patrones discursivos y emocionales. Los resultados revelan tres niveles de carga emocional (alta, media y baja) y ocho clústeres temáticos relacionados con aspectos patrimoniales, emocionales y funcionales de la experiencia museística. Se concluye que los museos no solo conservan el patrimonio, sino que generan experiencias significativas, gracias al análisis de datos reales que permiten mejorar su gestión y comunicación.

2. Palabras clave:

Museos de Lambayeque; Big Data; Análisis de sentimientos; Escalamiento Multidimensional; TripAdvisor.

3. Introducción

En la era digital, las plataformas de opinión como TripAdvisor han transformado el rol del visitante, quien ya no es un observador pasivo, sino un actor clave en la construcción de reputación de los museos (Kydros y Vrana, 2021). Las reseñas generadas por los usuarios se han convertido en herramientas estratégicas para la mejora de la gestión museística y la toma de decisiones culturales (Su y Teng, 2018; Taecharungroj y Mathayomchan, 2019; Catir, 2024).

El análisis de sentimientos, basado en inteligencia artificial y procesamiento de lenguaje natural, permite identificar patrones emocionales (Ferdous et al., 2025a; Nalini et al., 2023a) y evaluar grandes volúmenes de datos textuales. Esta técnica, aplicada al turismo y la cultura, ofrece nuevas posibilidades para conocer la percepción del público sobre aspectos como la calidad de las exposiciones y la experiencia de visita (Liang et al., 2021; Zhang et al., 2022; Q. Wang et al., 2024). El presente estudio tiene como objetivo analizar las opiniones de los visitantes sobre los museos de Lambayeque (Perú), a través de reseñas extraídas de TripAdvisor. La metodología combina minería de texto, escalamiento multidimensional y análisis semántico para identificar los elementos más valorados y aquellos que requieren atención.

En este contexto, la región de Lambayeque, situada en el norte del Perú, se ha consolidado como uno de los principales epicentros museísticos de América Latina, al albergar instituciones de gran relevancia como el Museo Tumbas Reales de Sipán, el Museo Arqueológico Nacional Brüning y el Museo Nacional Sicán. La trascendencia de estas instituciones en el ámbito nacional e internacional ha posicionado a Lambayeque como un referente en la difusión del patrimonio prehispánico, atrayendo a miles de visitantes cada año y fortaleciendo su papel en el desarrollo del turismo cultural en la región (Ministerio de Cultura del Perú, 2024).

Este análisis proporciona información empírica útil para optimizar la comunicación institucional y enriquecer la experiencia del visitante, posicionando a los museos como motores del turismo cultural regional.

4. Revisión literaria

El procesamiento del lenguaje natural (PLN) incluye un componente denominado análisis de sentimientos (Yadav et al., 2023; Aakash et al., 2024), cuyo propósito es identificar y clasificar las emociones expresadas en los textos, en este caso, en las reseñas en línea (Sindhu et al., 2023; Prasanthi et al., 2024). Dichas reseñas actúan como transmisores de emociones, reflejando las experiencias y percepciones de los usuarios (Bose et al., 2018). Por otra parte, este tipo de estudios permite desarrollar modelos de clasificación y calcular puntuaciones de sentimiento (Kasthuriarachchy et al., 2015), mediante el análisis de texto que combina técnicas de aprendizaje profundo y aprendizaje automático integradas en los procesos de procesamiento del lenguaje natural (Nalini et al., 2023b).

En este marco, las valoraciones y reseñas en línea constituyen métricas esenciales para el análisis y la interpretación de los sentimientos asociados a una experiencia desde la perspectiva de los usuarios (Pozzi et al., 2016; Dagar et al., 2020; Kim, 2021). Las interpretaciones obtenidas a partir de estas reseñas representan una fuente valiosa de retroalimentación para las instituciones, especialmente en los procesos de difusión de innovaciones y en la toma de decisiones estratégicas (Raj, 2019).

El análisis de sentimiento aplicado al ámbito museístico constituye una herramienta esencial para comprender la percepción y la experiencia de los visitantes. Su alcance abarca desde el análisis tradicional de los libros de visitas (Magliacani et al., 2018) hasta el examen sistemático de plataformas digitales mediante el procesamiento automatizado de comentarios y reseñas. Este enfoque posibilita una interpretación ética y eficiente de los datos generados por los usuarios, aportando información valiosa para evaluar su nivel de satisfacción y sus expectativas (Jingwen y Lin, 2023). Mediante técnicas de procesamiento de lenguaje natural (PLN), el análisis de sentimiento permite clasificar opiniones en categorías positivas, negativas o neutras, además de identificar patrones y tendencias en la experiencia museística (Franciele et al., 2021; X. Chen et al., 2022).

En el campo de la museología, esta metodología resulta especialmente útil para evaluar dimensiones clave, como la calidad de las exposiciones, la accesibilidad y el impacto cultural de las instituciones (Richmond et al., 2023). Asimismo, la información obtenida permite determinar en qué medida los museos satisfacen las expectativas de sus visitantes y detectar oportunidades de mejora en su oferta cultural y operativa. En este sentido, el análisis de sentimiento no solo contribuye a optimizar la experiencia del visitante, sino que también proporciona una base empírica para la toma de decisiones estratégicas orientadas a la gestión y planificación museística (Y. Chen et al., 2024), así como para la recomendación y optimización automática de contenidos (H. Wang et al., 2024).

5. Materiales y métodos

Para la presente investigación se empleó un enfoque mixto, de carácter cualitativo y cuantitativo, basado en el análisis de sentimientos de las reseñas en línea sobre los museos de Lambayeque (Perú), obtenidas de la plataforma web TripAdvisor. El poder de influencia de esta plataforma en la toma de decisiones ha sido ampliamente documentado en estudios previos (Bastidas Manzano et al., 2018; Agüero-Torales et al., 2019; Tapanainen et al., 2021; Nilashi et al., 2022). En el ámbito museológico, TripAdvisor se ha consolidado como una fuente de información relevante que contribuye a mejorar la oferta cultural y a enriquecer la experiencia del visitante (Al-Saffar y Anissa Tabet Aoul, 2019; Nilashi et al., 2022; Divaker y Kerr, 2023; Ramírez-Gutiérrez, 2023).

En total, se recopilaron 1 390 reseñas publicadas en Tripadvisor sobre los principales museos de Lambayeque (Tabla 1), (Fig.1.). Tras el proceso de limpieza, depuración y segmentación del texto, se obtuvo un corpus final compuesto por 55 518 palabras, de las cuales 16 018 corresponden a palabras únicas, distribuidas en 2 514 oraciones y 1 272 párrafos.

6. Preprocesamiento de datos

El preprocesamiento de datos constituye una etapa esencial en el análisis de sentimientos, ya que garantiza que la información textual esté en condiciones óptimas para su tratamiento computacional (Orrego et al., 2021). Esta fase comprende un conjunto de técnicas orientadas a la limpieza, la normalización y la estructuración del texto, con el propósito de aumentar la precisión y la eficiencia de los resultados analíticos. No obstante, este procedimiento adquiere una relevancia particular en el caso de las opiniones extraídas de redes sociales y plataformas digitales, debido a su naturaleza no estructurada, el uso frecuente de lenguaje informal y la presencia de ruido e información irrelevante (Bakare et al., 2023; Bikku et al., 2023).

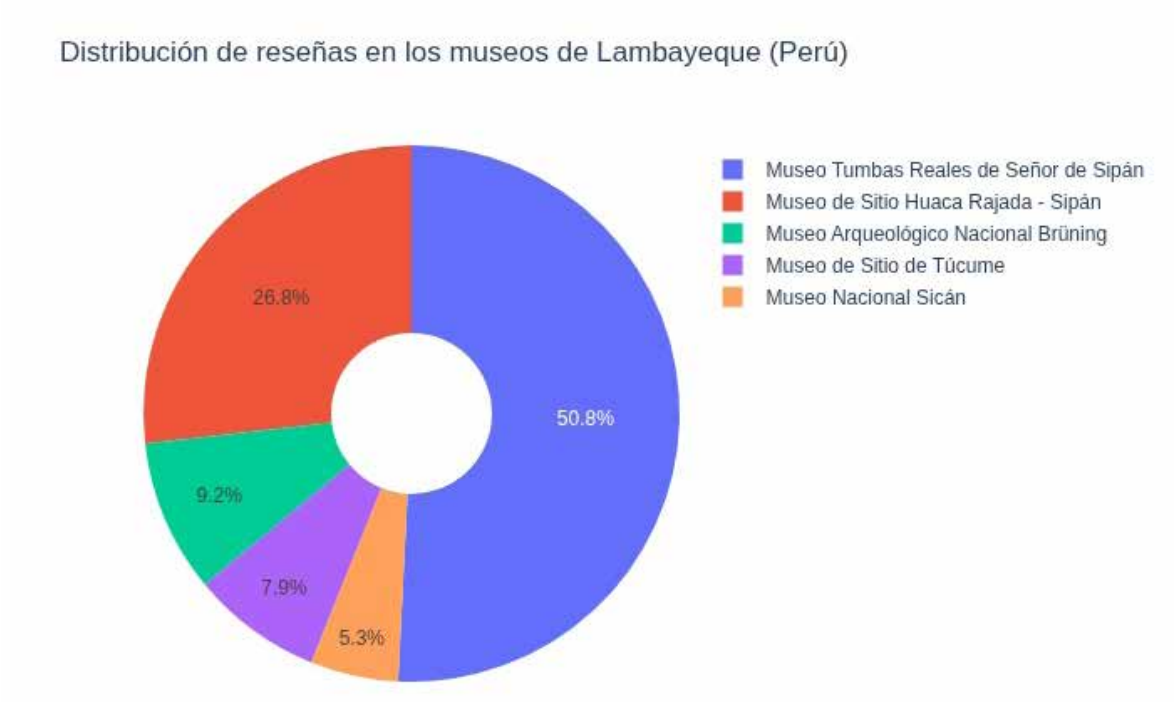


Fig. 1. Distribución de reseñas en los museos de Lambayeque (Perú)

MUSEOS	N° DE RESEÑAS
Museo Tumbas Reales de Señor de Sipán	706
Museo de Sitio Huaca Rajada - Sipán	372
Museo Arqueológico Nacional Brüning	128
Museo de Sitio de Túcume	110
Museo Nacional Sicán	74
Total	**1390**

Tabla 1. Distribución de las reseñas en Tripadvisor sobre los Museos de Lambayeque (Perú)

En primera instancia, se aplicó la técnica de *web scrapin*g, la cual consiste en la extracción automatizada de datos y contenidos desde sitios web mediante herramientas informáticas que permiten recopilar la información de manera estructurada (Cocón et al., 2023). Este procedimiento, apoyado en técnicas de minería de datos, posibilita la identificación y clasificación de emociones en plataformas digitales de opinión y redes sociales, resultando especialmente útil para la monitorización de la reputación en línea (Flores y Valenzuela, 2023b).

Para este estudio, se utilizó el software *Octoparse* v. 8.7.4, con el cual se obtuvo una base de datos no estructurada conformada por múltiples opiniones de usuarios. Dado que dichas reseñas presentan una estructura narrativa libre y carente de uniformidad, fue necesario someter la información a un proceso de preprocesamiento y limpieza textual para su posterior análisis (Aakash et al., 2024).

En la fase de preprocesamiento de datos se llevó a cabo una limpieza exhaustiva del corpus, que incluyó la eliminación de opiniones duplicadas, emojis, signos y caracteres especiales innecesarios, así como el tratamiento de los datos restantes para asegurar su consistencia y uniformidad. Del mismo modo, se procedió a la eliminación de palabras vacías, con el objetivo de conservar únicamente los términos relevantes para el análisis semántico.

Posteriormente, se aplicó la métrica del índice de *Jaccard* con el fin de evaluar la intensidad de la relación entre los términos presentes en el corpus, en particular respecto al concepto central "museo". Este índice permitió identificar el grado de coocurrencia y similitud léxica entre palabras, ofreciendo una medida cuantitativa de la fuerza asociativa dentro del discurso de los visitantes.

Finalmente, se utilizó el software de código abierto *KH Coder 3* para realizar el análisis cuantitativo de contenido y la minería de texto (Higuchi, 2016, 2017). A través de esta herramienta se elaboró un gráfico correspondiente al Escalamiento Multidimensional de Palabras, que permitió identificar los términos más asociados a la experiencia museística en la región de Lambayeque.

Estas aplicaciones, ampliamente empleadas en el ámbito del turismo, resultan especialmente útiles para analizar la satisfacción de los visitantes mediante el análisis de sentimientos de reseñas en línea (Yingming y Katsunori, 2019; Sharma et al., 2022; Medina-Hernández et al., 2024), comprender el comportamiento y las preferencias de los turistas (Hussain et al., 2018; Kazimierczak y Rozmiarek, 2021), evaluar la imagen de los destinos turísticos (Alizadeh y Isa, 2015; Lekmiti et al., 2024) y desarrollar modelos turísticos personalizados que se ajusten a las preferencias individuales y optimicen la experiencia del visitante (Sousa et al., 2020; Doborjeh et al., 2022). Todo ello evidencia la versatilidad y extrapolabilidad de esta técnica en contextos culturales y turísticos (Fig.2).

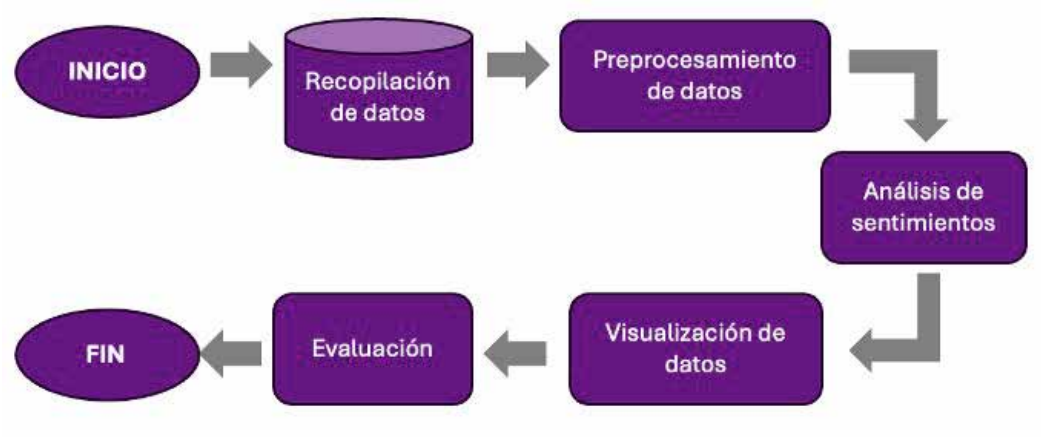


Fig 2. Modelo de análisis de sentimiento. Fuente: Aakash et al. (2024).

7. Resultados

Esta sección presenta el análisis de los resultados obtenidos en la fase de análisis de texto. La Tabla 2 muestra las palabras clave asociadas al término *"Museo"*, con relación a la oferta museística de la región de Lambayeque. El término *"mejor"*, con un coeficiente de Jaccard de 0.1243, presenta la asociación más alta entre todas las palabras, lo que evidencia una percepción predominantemente positiva por parte de los visitantes, quienes consideran estos museos como referentes destacados dentro del ámbito turístico-cultural de la región. En segundo lugar, el término *"interesante"* (0.1037) refleja que los visitantes perciben los museos como espacios educativos y atractivos. Finalmente, el término *"arqueológico"* (0.0827) resalta la predominancia de las colecciones arqueológicas dentro de la oferta museística lambayecana (Tabla 2).

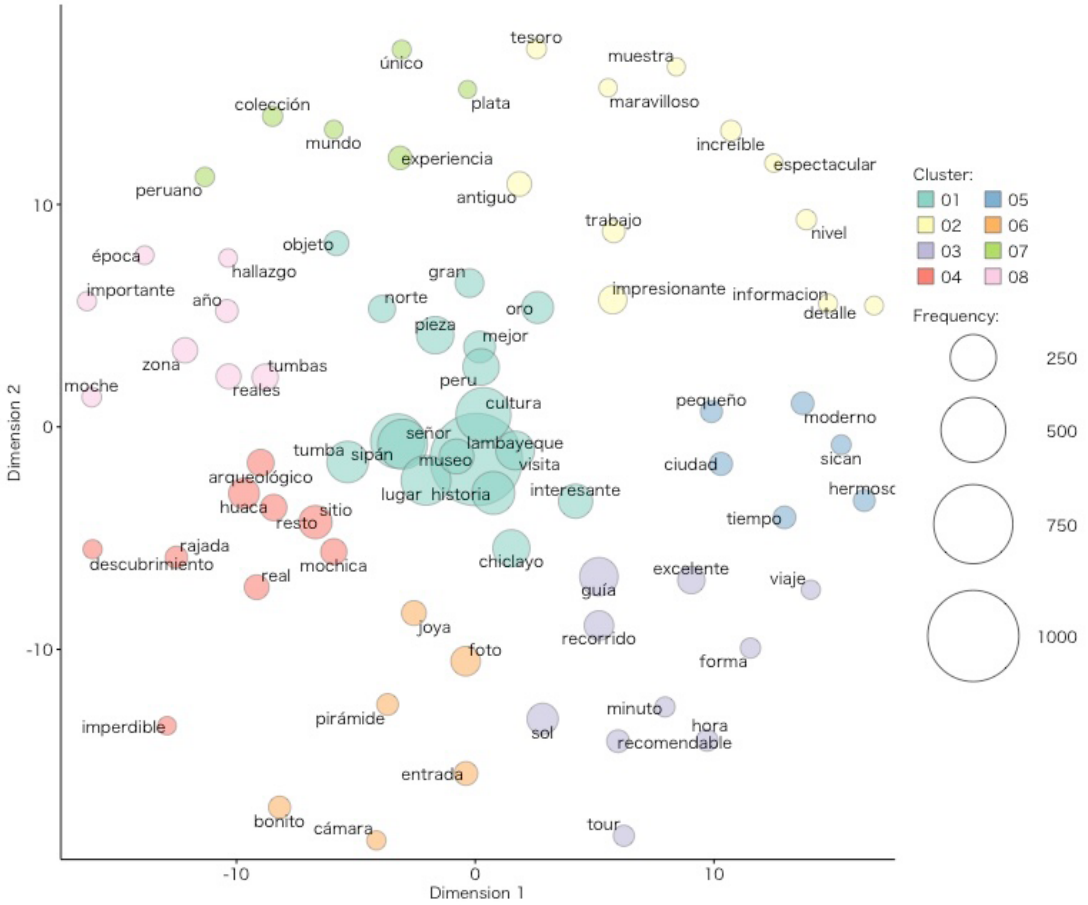
A través de la herramienta de Frecuencia de términos, donde se muestran las palabras más representativas en las reseñas analizadas, tal como se muestra en la Tabla 3, se revelan conceptos que poseen una mayor recurrencia en la experiencia museística de Lambayeque. Esta frecuencia léxica complementa y corrobora los resultados obtenidos en el análisis de asociación de palabras mediante el índice de *Jaccard* (Tabla 3).

La frecuencia absoluta de cada término refleja su peso semántico dentro del conjunto textual, evidenciando los elementos conceptuales más destacados en la narrativa de los usuarios. En este sentido, los términos *"interesante"* (136), *"mejor"* (116), "gran" (95), *"impresionante"* (92) y *"excelente"* (86) configuran un campo semántico claramente positivo, vinculado con la satisfacción del visitante y la evaluación favorable de la experiencia museística.

Por otro lado, la presencia de palabras como *"arqueológico"* (83), *"antiguo"* (69), *"peruano"* (42) y *"cultural"* (29) introduce un eje temático asociado al valor patrimonial y a la identidad cultural, aspectos que estructuran la percepción del público respecto al contenido de los museos. Además, estos resultados refuerzan que los términos relacionados con el patrimonio arqueológico sugieren que los visitantes otorgan una mayor relevancia a los componentes históricos y educativos de la oferta museística regional.

Correspondiente al Escalamiento Multidimensional (MDS), el cual es una técnica de visualización que representa las distancias semánticas entre palabras en un espacio de dos dimensiones (Higuchi, 2017). Los términos más próximos entre sí comparten significados y concurrencias frecuentes, establecidos en clústeres. En total se determinaron 8 grupos de términos (Fig. 3).

El clúster temático 01 refleja el eje narrativo más fuerte vinculado al legado del Señor de Sipán, destacando términos como *"museo"*, *"historia"* y *"cultura"*, que aluden a una inmersión profunda en la identidad del norte del Perú. La aparición de *"Lambayeque"*, *"mejor"* y *"gran"* indica un fuerte sentimiento de orgullo regional. Los términos que se agrupan en el clúster 02 incluyen términos visuales como "increíble", *"maravilloso"*, *"tesoro"*, que reflejan una experiencia estética positiva y memorable. También resalta la calidad informativa y curatorial con palabras como *"detalle"* e *"información"*.



Fig, 3. Escalamiento multidimensional (MDS) de términos en las opiniones en línea en la plataforma web de Tripadvisor acerca de los museos de Lambayeque

El clúster 03 se vincula a los recorridos turísticos y guías, con énfasis en términos como *"guía"*, *"excelente"* y *"tour"*. Se valora la interacción humana y el tiempo invertido, con expresiones como *"recomendable"* y *"recorrido"*. El clúster 04 gira en torno a la riqueza arqueológica, incluyendo términos como "arqueológico", *"tumba"*, *"resto"* y *"mochica"*. Reafirma la autenticidad y trascendencia de los hallazgos arqueológicos de la región.

Por otra parte, los términos vinculados al clúster 05 relacionan la estética y diseño moderno del Museo Sicán con términos como *"moderno"*, *"hermoso"* y *"ciudad"*. Destaca la armonía entre espacio urbano y museístico, validando el impacto arquitectónico en la experiencia. El resultado obtenido en esta agrupación de términos sigue la línea de los autores Barcelata Eguiarte (2010) y Casamor (2010), cuyas reflexiones indican una tendencia hacia la valoración de la arquitectura de los museos, donde existe una autonomía casi total entre la arquitectura y el proyecto museográfico, repercutiendo de manera favorable en la experiencia del visitante.

De igual forma, el clúster 06 identifica el atractivo visual de los museos para ser compartidos en plataformas digitales mediante términos como *"foto"*, *"cámara"*, *"bonito"* y *"entrada"*. Sugiere una experiencia visualmente estimulante. Por otro lado, el clúster 07 presenta los museos como patrimonio de interés global, mediante términos como "mundo", *"experiencia"*, *"único"* y *"colección"*. También resalta *"peruano"* y *"plata"*, vinculados al orgullo nacional y riqueza artística. Por último, el clúster 08 reúne términos como *"hallazgo"*, *"época"*, *"zona"*, *"tumbas"* y *"moche"*, centrados en el valor histórico de los objetos y contextos. Reafirma el rol narrativo de los museos como transmisores de la memoria ancestral.

En complementariedad al gráfico de Escalamiento Multidimensional (MDS) en dos dimensiones, se ha obtenido otro gráfico en tres dimensiones, tal como se aprecia en la Figura 3, lo cual permite capturar variaciones semánticas más profundas, además de identificar la carga emocional relativa de los términos utilizados por los visitantes para describir su experiencia en los museos de Lambayeque a distintos niveles (Fig.4).

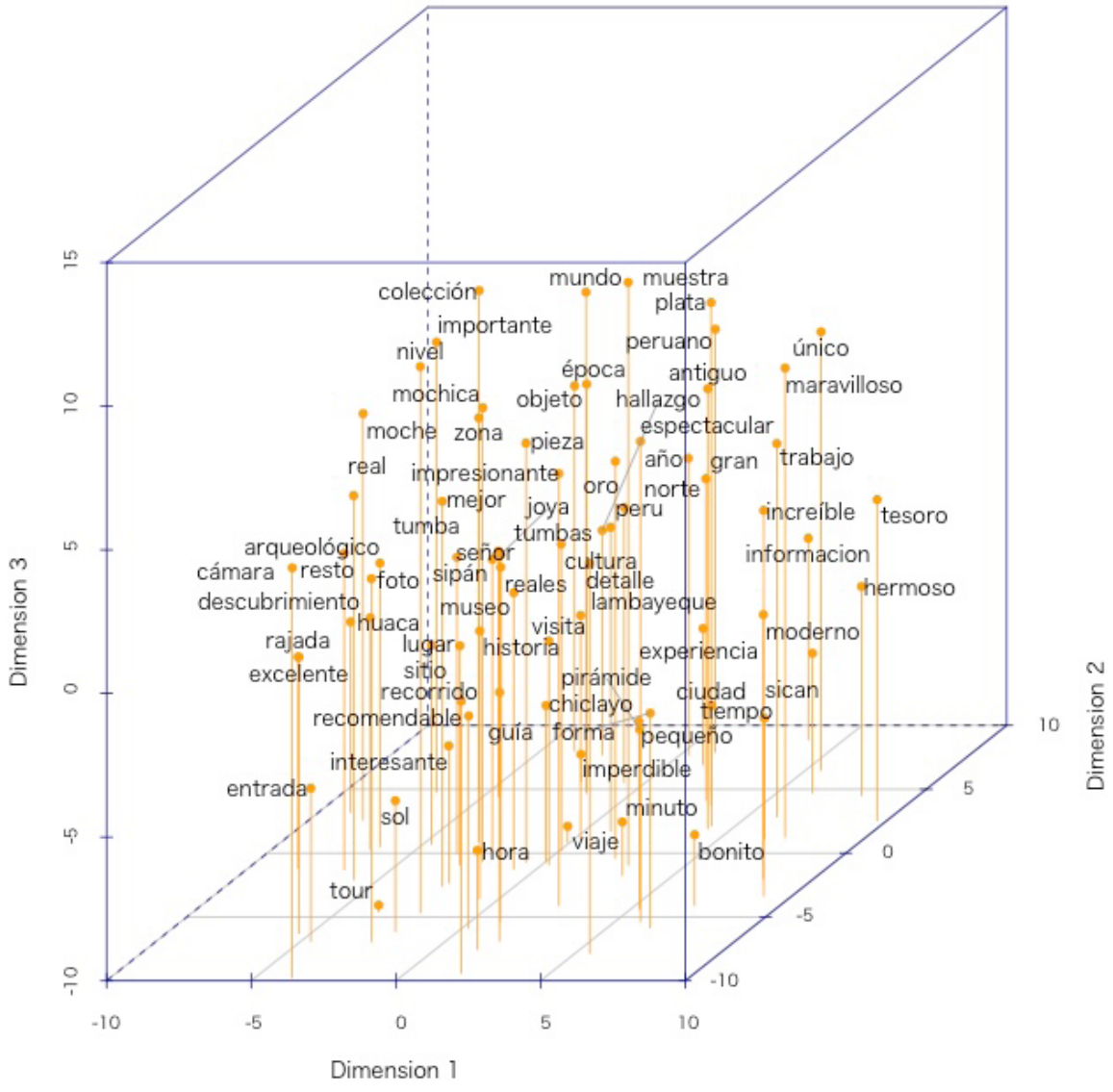


Fig. 4. Escalamiento Multidimensional 3D de términos asociados a los museos de Lambayeque según las opiniones en Tripadvisor

El gráfico tridimensional de escalamiento multidimensional (MDS) permite observar la estructura semántica de las percepciones de los visitantes sobre los museos de Lambayeque, organizada en tres niveles: emocional (alto), cognitivo (medio) y funcional (bajo). Esta segmentación aporta una visión profunda de cómo los usuarios valoran distintos aspectos de su experiencia museística. La zona alta del gráfico (valores positivos en la Dimensión 3) refleja una carga emocional elevada. Términos como *"maravilloso"*, *"impresionante"* y *"tesoro"* aluden a experiencias estéticas memorables, mientras que palabras como "único" y "mundo" proyectan una valoración universal de las colecciones. Esta área confirma la función simbólica de los museos como espacios de admiración, autenticidad y conexión cultural.

En la zona media, se ubican términos como *"historia"*, *"museo"*, *"cultura"*, *"Sipán"* y *"detalle"*, que revelan una percepción educativa y narrativa de los museos. Esta área funciona como nexo entre la emoción y la información, consolidando el papel de los museos como transmisores de conocimiento y memoria colectiva. El término "museo" actúa como eje articulador de la experiencia.

La parte baja del gráfico reúne términos de carácter más funcional, como *"entrada"*, *"hora"*, *"forma"*, *"foto"* o *"guía"*, que, si bien no poseen una carga simbólica intensa, son fundamentales para comprender los aspectos logísticos de la visita. Estos términos expresan satisfacción o evaluación sobre accesibilidad, servicios y planificación, siendo esenciales para optimizar la gestión museística.

8. Conclusiones

Este estudio demuestra la efectividad del análisis de sentimientos, junto con técnicas de procesamiento de lenguaje natural (PLN) y escalamiento multidimensional (MDS), para comprender la percepción de los visitantes hacia los museos de Lambayeque. A partir de reseñas en TripAdvisor, se identificaron patrones discursivos que revelan tanto valoraciones emocionales como funcionales de la experiencia museística.

Los resultados evidencian que términos como *"mejor"*, *"interesante"* y *"arqueológico"* se asocian directamente con el concepto de *"museo"*, reflejando una percepción positiva centrada en el valor patrimonial. El análisis MDS 2D permitió agrupar ocho clústeres temáticos, mientras que el MDS 3D jerarquizó los términos por carga emocional: una zona alta con términos de admiración (*"maravilloso"*, *"único"*), una media enfocada en contenido cultural (*"historia"*, *"Sipán"*) y una baja relacionada con aspectos logísticos (*"entrada"*, *"hora"*).

La inteligencia artificial fue clave para procesar grandes volúmenes de datos textuales, identificar asociaciones semánticas y visualizar los resultados de manera clara y útil. Este enfoque innovador fortalece la toma de decisiones en la gestión museística, mejorando la experiencia del visitante y la planificación institucional. En suma, los museos de Lambayeque son percibidos no solo como guardianes del patrimonio, sino como espacios capaces de generar emociones, aprendizaje y conexión cultural profunda.

N.°	PALABRA	JACCARD	N.°	PALABRA	JACCARD	N.°	PALABRA	JACCARD
1	Mejor	0.1243	26	Rico	0.0249	51	Bello	0.0111
2	Interesante	0.0970	27	Fácil	0.0235	52	Cotidiano	0.0098
3	Arqueológico	0.0827	28	Precioso	0.0235	53	Majestuoso	0.0098
4	Gran	0.0764	29	Nuevo	0.0221	54	Arquitectónico	0.0097
5	Moderno	0.0764	30	Turístico	0.0221	55	Incaico	0.0097
6	Impresionante	0.0720	31	Interactivo	0.0208	56	Amable	0.0097
7	Real	0.0700	32	Malo	0.0193	57	Nacional	0.0097
8	Excelente	0.0697	33	Valioso	0.0181	58	Sorprendente	0.0097
9	Pequeño	0.0650	34	Amplio	0.0180	59	Barato	0.0084
10	Antiguo	0.0582	35	Principal	0.0167	60	Ilustrativo	0.0084
11	Recomendable	0.0559	36	Necesario	0.0166	61	Fotográfico	0.0083
12	Importante	0.0442	37	Especial	0.0153	62	Funerario	0.0083
13	Peruano	0.0412	38	Viejo	0.0153	63	Internacional	0.0083
14	Hermoso	0.0408	39	Largo	0.0139	64	Magnífico	0.0083
15	Increíble	0.0395	40	Local	0.0139	65	Famoso	0.0083
16	Didáctico	0.0388	41	Digno	0.0125	66	Fascinante	0.0083
17	Espectacular	0.0372	42	Alto	0.0125	67	Imprescindible	0.0083
18	Maravilloso	0.0359	43	Junto	0.0125	68	Natural	0.0083
19	Único	0.0315	44	Histórico	0.0124	69	Público	0.0083
20	Original	0.0290	45	Obligatorio	0.0124	70	Verdadero	0.0083
21	Solo	0.0289	46	Accesible	0.0111	71	Inca	0.0083
22	Mayor	0.0288	47	Cómodo	0.0111	72	Audiovisual	0.0070
23	Celular	0.0274	48	Extraordinario	0.0111			
24	Completo	0.0264	49	Humano	0.0111			
25	Grande	0.0262	50	Agradable	0.0111			

Tabla 2. Asociación de palabras, con relación al término "Museo", a través del coeficiente de Jaccard

N.°	PALABRA	FRECUENCIA	N.°	PALABRA	FRECUENCIA	N.°	PALABRA	FRECUENCIA
1	Interesante	136	21	Mayor	33	41	Lleno	17
2	Mejor	116	22	Celular	32	42	Histórico	16
3	Gran	95	23	Didáctico	32	43	Necesario	16
4	Impresionante	92	24	Solo	32	44	Especial	15
5	Excelente	86	25	Original	30	45	Local	15
6	Arqueológico	83	26	Cultural	29	46	Obligatorio	15
7	Real	70	27	Grande	27	47	Alto	14
8	Antiguo	69	28	Rico	24	48	Bello	14
9	Moderno	58	29	Completo	22	49	Largo	14
10	Recomendable	58	30	Fácil	22	50	Valioso	14
11	Bonito	56	31	Malo	22	51	Viejo	14
12	Pequeño	55	32	Nuevo	22	52	Agradable	13
13	Hermoso	54	33	Precioso	22	53	Amable	12
14	Increíble	48	34	Turístico	22	54	Económico	12
15	Peruano	42	35	Amplio	20	55	Nacional	12
16	Importante	41	36	Diferente	19	56	Sorprendente	12
17	Único	40	37	Lindo	19	57	Accesible	11
18	Imperdible	38	38	Interactivo	18	58	Asombroso	11
19	Espectacular	37	39	Limpio	18	59	Cómodo	11
20	Maravilloso	37	40	Principal	18	60	Exacto	11

Tabla 3. Frecuencia de términos empleado por los usuarios hacia los museos de Lambayeque (Perú)

9. Bibliografía

Aakash, Gupta, S., y Noliya, A. (2024). URL-Based Sentiment Analysis of Product Reviews Using LSTM and GRU. *Procedia Computer Science*, 235, 1814–1823. https://doi.org/10.1016/j.procs.2024.04.172

Agüero-Torales, M. M., Cobo, M. J., Herrera-Viedma, E., y López-Herrera, A. G. (2019). A cloud-based tool for sentiment analysis in reviews about restaurants on TripAdvisor. *Procedia Computer Science*, 162, 392–399. https://doi.org/10.1016/j.procs.2019.12.002

Alizadeh, A., y Isa, R. M. (2015). The use of social media in destination marketing: An exploratory study. *Tourism, 63*(2), 175–192. https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84937419645&partnerID=40&md5=7b563076acaeac8498e40318cdd68585

Al-Saffar, M., y Anissa Tabet Aoul, K. (2019). Visitors Voice in Historic Sites Interpretation Centres in Bahrain. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, 603*(5). https://doi.org/10.1088/1757-899X/603/5/052006

Bakare, A. M., Anbananthen, K. S. M., Muthaiyah, S., Krishnan, J., y Kannan, S. (2023). Punctuation Restoration with Transformer Model on Social Media Data. *Applied Sciences (Switzerland), 13*(3). https://doi.org/10.3390/app13031685

Barcelata Eguiarte, D. E. (2010). El museo y su arquitectura. Del espacio arquitectónico al espacio de significación. *Revista de Arquitectura, 12,* 68-78.

Bastidas Manzano, A. B., Sánchez Fernández, J., y Casado Aranda, L. A. (2018). La influencia de la web en la reputación online: el caso de Tripadvisor y Minube. *Revista Internacional de Turismo, Empresa y Territorio, 4*(0), 3–27. https://doi.org/10.21071/riturem.v4i0.11522

Bikku, T., Jarugula, J., Kongala, L., Tummala, N. D., y Donthiboina, N. V. (2023). Exploring the Effectiveness of BERT for Sentiment Analysis on Large-Scale Social Media Data. *2023 3rd International Conference on Intelligent Technologies (CONIT)*, 1–4. https://doi.org/10.1109/CONIT59222.2023.10205600

Bose, R., Dey, R., Roy, S., y Sarddar, D. (2018). *Sentiment Analysis on Online Product Reviews*.

Catir, O. (2024). Determining the experience of museum visitors by text mining: example of Topkapi Palace museum. *International Journal of Tourism Policy, 14*(1), 107–118. https://doi.org/10.1504/IJTP.2024.135435

Chen, X., Chen, Z., Xiao, L., y Zhou, M. (2022). A Novel Sentiment Analysis Model of Museum User Experience Evaluation Data Based on Unbalanced Data Analysis Technology. *Computational Intelligence and Neuroscience, 2022*. https://doi.org/10.1155/2022/2096634

Chen, Y., Hong, C., Yang, Y., Li, J., Wang, Y., Zheng, T., Zhang, Y., y Shao, F. (2024). Mining Social Media Data to Capture Urban Park Visitors' Perception of Cultural Ecosystem Services and Landscape Factors. *Forests, 15*(1). https://doi.org/10.3390/f15010213

Cocón, F., Pérez-Cruz, D., Pérez-Rejón, J. Á., Zavaleta-Carrillo, P., Barradas-Arenas, U., Gómez-Ramón, R., y Cruz, J. A. P. (2023). Web scraping: Use of data extraction platforms applied to a website about professions in Mexico. *RISTI - Revista Iberica de Sistemas e Tecnologias de Informacao, 2023*(52), 61–73. https://doi.org/10.17013/risti.52.61-73

Dagar, V., Verma, A., y Govardhan, K. (2020). Sentiment Analysis and Sarcasm Detection (Using Emoticons). In *Applications of Artificial Intelligence for Smart Technology* (pp. 164–176). https://doi.org/10.4018/978-1-7998-3335-2.ch011

Divaker, R. M., y Kerr, M. M. (2023). Revealing reviews: employing Tripadvisor to explore children's experiences at medical museums. *Journal of Qualitative Research in Tourism, 4*(1), 1–15. https://doi.org/10.4337/jqrt.2023.01.01

Doborjeh, Z., Hemmington, N., Doborjeh, M., y Kasabov, N. (2022). Artificial intelligence: a systematic review of methods and applications in hospitality and tourism. *International Journal of Contemporary Hospitality Management, 34*(3), 1154–1176. https://doi.org/10.1108/IJCHM-06-2021-0767

Ferdous, S. M., Newaz, S. N. E., Mugdha, S. B. S., y Uddin, M. (2025a). Sentiment Analysis in the Transformative Era of Machine Learning: A Comprehensive Review. *Statistics, Optimization and Information Computing, 13*(1), 331–346. https://doi.org/10.19139/soic-2310-5070-2113

Flores, J. C. M., y Valenzuela, J. P. V. (2023). DATA MINING FOR SENTIMENT ANALYSIS: A CASE STUDY. *New Trends in Qualitative Research, 19*, 1–13. https://doi.org/10.36367/ntqr.19.2023.e927

Franciele, C., Christina, T., Ruiz, D., Manosso, F. C., y Cristina, T. (2021). Using sentiment analysis in tourism research: A systematic, bibliometric, and integrative review. *Heritage y Services Marketing, 7*(2), 16–27. https://doi.org/10.5281/zenodo.5548426ï

Higuchi, K. (2016). A Two-Step Approach to Quantitative Content Analysis - KH Coder Tutorial using Anne of Green Gables (Part I). *Ritsumeikan Social Sciences Review*, 77–91.

Higuchi, K. (2017). *KH Coder 3 Reference Manual*.

Hussain, T., Li, B., y Wang, D. (2018). What factors influence the sustainable tour process in social media usage? Examining a rural mountain region in Pakistan. *Sustainability (Switzerland), 10*(7). https://doi.org/10.3390/su10072220

Jingwen, Z., y Lin, L. (2023). Limitations and ethical reflection on the application of big data in museum visitor research. *Museum Management and Curatorship, 38*(4), 416–427. https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2111333

Kasthuriarachchy, B. H., Zoysa, K. de, y Premarathne, H. L. (2015). Context-aware sentiment classification. *2015 Fifteenth International Conference on Advances in ICT for Emerging Regions (ICTer)*, 276. https://doi.org/10.1109/ICTER.2015.7377709

Kazimierczak, M., y Rozmiarek, M. (2021). Krajoznawstwo in times of climate change. *Sport i Turystyka, 4*(4), 145–157. https://doi.org/10.16926/sit.2021.04.31

Kim, R. Y. (2021). Using Online Reviews for Customer Sentiment Analysis. *IEEE Engineering Management Review, 49*(4), 162–168. https://doi.org/10.1109/EMR.2021.3103835

Kydros, D., y Vrana, V. (2021). A Twitter network analysis of European museums. *Museum Management and Curatorship, 36*(6), 569–589. https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1894475

Lekmiti, A., Stolk, P. J., Taylor, A., Ramachandran, S., y Yap, N. K. (2024). Text mining in tourism and hospitality research: a bibliometric perspective. *Journal of Hospitality and Tourism Technology*. https://doi.org/10.1108/JHTT-05-2024-0284

Liang, F., Pan, Y., Gu, M. L., Guan, W. H., y Tsai, F. S. (2021). Cultural Tourism Resource Perceptions: Analyses Based on Tourists' Online Travel Notes. *SUSTAINABILITY, 13*(2). https://doi.org/10.3390/su13020519

Magliacani, M., Madeo, E., y Cerchiello, P. (2018). From 'listener' to 'speaker' museum visitors: guest book as a means of dialogue. *Museum Management and Curatorship, 33*(5), 467–483. https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1506709

Medina-Hernandez, V. C., Marine-Roig, E., y Ferrer-Rosell, B. (2024). Attributes influencing guests' experiences: a comparison of nonprofit and for-profit peer-to-peer accommodation platforms. *Information Technology y Tourism, 26*(2), 255–291. https://doi.org/10.1007/s40558-024-00289-w

Ministerio de Cultura del Perú. (2024). *Memoria Anual 2023*.

Nalini, C., Dharani, B., Baskar, T., y Shanthakumari, R. (2023a). Review on Sentiment Analysis Using Supervised Machine Learning Techniques. *Lecture Notes in Networks and Systems, 715 LNNS*, 166–177. https://doi.org/10.1007/978-3-031-35507-3_17

Nalini, C., Dharani, B., Baskar, T., y Shanthakumari, R. (2023b). Review on Sentiment Analysis Using Supervised Machine Learning Techniques. In A. Abraham, S. Pllana, G. Casalino, K. Ma, y A. Bajaj (Eds.), *Intelligent Systems Design and Applications* (pp. 166–177). Springer Nature Switzerland.

Nilashi, M., Ali Abumalloh, R., Alrizq, M., Alghamdi, A., Samad, S., Almulihi, A., Althobaiti, M. M., Yousoof Ismail, M., y Mohd, S. (2022). What is the impact of eWOM in social network sites on travel decision-making during the COVID-19 outbreak? A two-stage methodology. *Telematics and Informatics, 69*. https://doi.org/10.1016/j.tele.2022.101795

Orrego, C., Villa, L. F., Sepúlveda-Cano, L. M., y Giraldo M, L. M. (2021). Organizational Online Reputation Measurement Through Natural Language Processing and Sentiment Analysis Techniques. *Communications in Computer and Information Science, 1431 CCIS*, 60–71. https://doi.org/10.1007/978-3-030-86702-7_6

Pozzi, F. A., Fersini, E., Messina, E., y Liu, B. (2016). *Sentiment Analysis in Social Networks*. https://api.semanticscholar.org/CorpusID:64181655

Prasanthi, K. N., Chandrasekhararao, M. V. P., Chekuri, S., y Babu, S. P. (2024). SENTIMENT MINING OF CUSTOMER REVIEWS FROM E-COMMERCE WEBSITES. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology, 102*(6), 2401–2407. https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85189663514&partnerID=40&md5=bc5eeeb2c2f6d99701f4a74f27f3422f

Raj, V. (2019). Sentiment Analysis on Product Reviews. *Proceedings - 2019 International Conference on Computing, Communication, and Intelligent Systems, ICCCIS 2019, 2019-January*, 5–9. https://doi.org/10.1109/ICCCIS48478.2019.8974527

Ramírez-Gutiérrez, D. (2023). Memories in quarantine: reconstructing museum visitors' experiences in uncertain times. *Museum Management and Curatorship, 38*(5), 496–512. https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2111330

Richmond, F., Uchechukwu, N. C., y Ramos, C. M. (2023). Analyses of visitors' experiences in museums based on e-word of mouth and tripadvisors online reviews: The case of Kwame Nkrumah Memorial Park, Ghana and the Nike Center for Art and Culture, Nigeria. In *Contemporary Approaches of Digital Marketing and the Role of Machine Intelligence* (pp. 192–216). https://doi.org/10.4018/978-1-6684-7735-9.ch009

Sharma, M. P., Meena, U., y Sharma, G. K. (2022). Intelligent Data Analysis using Optimized Support Vector Machine Based Data Mining Approach for Tourism Industry. *ACM Trans. Knowl. Discov. Data, 16*(5). https://doi.org/10.1145/3494566

Sindhu, S., Kumar, S., y Noliya, A. (2023). A Review on Sentiment Analysis using Machine Learning. *International Conference on Innovative Data Communication Technologies and Application, ICIDCA 2023 - Proceedings*, 138–142. https://doi.org/10.1109/ICIDCA56705.2023.10099665

Sousa, B. B., Castro, C., Luís, M. E., y Lopes, P. (2020). Religious and spiritual tourism: From its origins to Alentejo (Portugal). In *Global Development of Religious Tourism* (pp. 44–64). https://doi.org/10.4018/978-1-7998-5792-1.ch004

Su, Y., y Teng, W. (2018). Contemplating museums' service failure: Extracting the service quality dimensions of museums from negative on-line reviews. *Tourism Management, 69*, 214–222. https://doi.org/10.1016/j.tourman.2018.06.020

Taecharungroj, V., y Mathayomchan, B. (2019). Analysing TripAdvisor reviews of tourist attractions in Phuket, Thailand. *Tourism Management, 75*, 550–568. https://doi.org/10.1016/j.tourman.2019.06.020

Tapanainen, T., Dao, T. K., y Nguyen, T. T. H. (2021). Impacts of online word-of-mouth and personalities on intention to choose a destination. *Computers in Human Behavior, 116*. https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106656

Wang, H., Song, C., y Li, H. (2024). Application of social media communication for museum based on the deep mediatization and artificial intelligence. *Scientific Reports, 14*(1), 28661. https://doi.org/10.1038/s41598-024-80378-2

Wang, Q., Ch'ng, E., Xu, X. S., Wang, J., y Zhang, Y. F. (2024). Perception and gaze of diaspora: Analysis of affective, cognitive, y cultural factors in tourism. *JOURNAL OF VACATION MARKETING, 30*(4), 646–660. https://doi.org/10.1177/13567667231161843

Yadav, N., Kumbhar, R., Goves, A., Coelho, C., Rebello, I., Mahale, S., Wadekar, A., y Aswale, S. (2023). Sentiment Analysis for Product Reviews Using Deep Learning Techniques. *Proceedings of International Conference on Contemporary Computing and Informatics, IC3I 2023*, 1688–1693. https://doi.org/10.1109/IC3I59117.2023.10398100

Yingming, M., y Katsunori, F. (2019). Study of perception of Japanese garden using LIST and KH Coder Method among people in European. In *Geophysical Research Abstracts* (Vol. 21).

Zhang, T. T., Li, B., y Hua, N. (2022). Chinese cultural theme parks: text mining and sentiment analysis. *JOURNAL OF TOURISM AND CULTURAL CHANGE, 20*(1–2), 37–57. https://doi.org/10.1080/14766825.2021.1876077

Prácticas de interpretación cultural por redes sociales. Estudio comparativo de tres museos de sitio peruanos en el 2024

Víctor Adrián Sandoval Morales
victor.sandoval.mo@udep.edu.pe

Carlos Benjamín Zegarra Moretti

1. Resumen

Esta contribución, de corte exploratorio, estudia las publicaciones en Instagram durante el 2024 de tres museos arqueológicos peruanos: Caral, El Brujo y Pachacámac. Busca, por un lado, describir la presencia y prácticas comunicativas (frecuencia y formatos de las publicaciones) y, por el otro, analiza las estrategias de interpretación patrimonial de dichas publicaciones. Utilizando la herramienta Fanpage Karma se ha podido identificar los museos con mayor actividad en la red social y, además, elaborar un perfil del tipo de publicaciones realizadas, especialmente aquellas con un nivel de *engagement* superior. De forma específica, se han analizado las publicaciones con propósito interpretativo/educativo para definir qué estrategias han resultado adecuadas para conseguir una mayor interacción con las audiencias digitales.

2. Palabras clave

Museos, sitios arqueológicos, redes sociales, mediación cultural, comunicación

3. Introducción: delimitación del tema

Actualmente, los estudios de comunicación resaltan la transcendencia de las redes sociales para las organizaciones y la formación de comunidades digitales (Peixoto et al., 2023; Rizvanović et al., 2023).[1] En ese sentido, estos canales están revolucionando las reglas de la comunicación social y la forma en que las instituciones interactúan con sus públicos (Capriotti, et al., 2019; Van Zyl, 2009). Por ejemplo, las redes sociales tienen la capacidad de generar diálogo fluido e instantáneo (Avery et al., 2010) y ayudan a establecer estrechas relaciones con diversos públicos a largo plazo (Aced Toledano y Lalueza, 2018; Carim y Warwick, 2013; Chen et al., 2017; Saxton y Waters, 2014).

En efecto, las redes sociales –como Facebook, Instagram y TikTok– son efectivos medios de comunicación que han redefinido las formas de interacción de las instituciones con sus audiencias y, a la vez, han determinado nuevas formas y dinámicas de consumo y creación de contenido. Ese

1. Entendemos por comunidades digitales a los usuarios que siguen a la institución y, sobre todo, interactúan con ella. Por otra parte, el concepto de audiencia se entiende como a todo público, incluso aquel que no forma parte de los seguidores en las redes sociales.

es el caso de Instagram, una de las redes sociales más atractivas para las empresas, pues genera altos niveles de interactividad (Velar-Lera et al., 2020). Además, es apropiada para publicaciones de formatos audiovisuales que no se centran en el texto. Instagram ofrece a las organizaciones una forma dinámica y atractiva de cumplir sus objetivos de tipo instructivo, comercial e informativo (Robles, 2021; Almela-Baeza et al., 2023; Pacheco Barriga et al., 2024).

En este contexto comunicativo digital, las organizaciones culturales no han permanecido alejadas ni inmutables.[2] En los últimos años las instituciones museísticas han creado sus propias cuentas en redes sociales y han logrado formar y mantener comunidades digitales.[3] Estas prácticas han llamado la atención de los investigadores. En efecto, especial interés han suscitado los museos que gozan de un amplio prestigio a nivel mundial.[4] Para el caso peruano, también se ha podido comprobar la presencia y actividad de museos en diferentes redes sociales, aunque se conoce muy poco de estas prácticas.[5]

4. Problemática: el camino a una interpretación patrimonial por medio de redes sociales

Dos ideas se desprenden de la revisión de bibliografía sobre la comunicación digital en museos. La primera es un significativo avance en la adaptación de los públicos a nuevos entornos digitales de estas instituciones.[6] La segunda es la ausencia de estudios sobre las prácticas de interpretación patrimonial en estos nuevos contextos comunicativos. Es decir, si bien existe un dominante interés en conocer cómo las redes sociales son utilizadas para la promoción de actividades por los museos, poco es lo que sabemos de las prácticas digitales (desde sitios webs a redes sociales) para la transmisión de los valores patrimoniales a las comunidades digitales.

La falta de estudios sobre el uso de las redes sociales que realizan los museos peruanos dificulta la medición del impacto que estos medios de comunicación tienen para realizar una mediación cultural efectiva.[7] La problemática se agrava al considerar la fragilidad de algunos museos (sobre todo de titularidad pública, de limitado presupuesto y ubicados fuera de Lima) para tener un área o personal destinado a la administración sistemático de sus redes sociales.

2. El interés académico en la presencia de los museos en el mundo digital posee un largo recorrido, iniciado por la presencia de los museos en la web 2.0 (Sabin, 1997). Para el uso de Facebook y el contenido de las publicaciones por el Museo del Prado, véase Viñarás y Cabezuelo (2012).

3. Por ejemplo, el *Musée du Louvre* cuenta con más de cinco millones de seguidores en Instagram, el *Metropolitan Museum of Art* más de cuatro y medio millones, el *British Museum* más de dos millones y el Museo Nacional del Prado más de un millón. Los datos fueron tomados el 12.10.2025.

4. Recientemente Zingone (2024) estudió las cuentas en Instagram de dos museos emblemáticos: el Louvre Museum y el Metropolitan Museum (MET Museum) en París y Nueva York, respectivamente. Un avance relevante de este trabajo es la categorización de las publicaciones realizadas y un análisis cualitativo de sus publicaciones centrado en un periodo limitado a treinta días. También véase Ruggiero et al. (2021). Resulta necesario indicar que existen trabajos enfocados en un determinado país. Así, para la presencia y práctica de museos de Grecia en Instagram, una investigación –realizada antes de la pandemia del COVID-19– reveló que solamente un museo arqueológico griego tenía una cuenta activa en la mencionada red social. En ese momento, la pesquisa concluyó que las instituciones museísticas todavía no habían descubierto el potencial de las redes sociales (Amanatidis et al., 2020, p. 42).

5. La Asociación Museos Perú (2023) mostró en una encuesta del 2022 que los museos peruanos vieron en las redes sociales una forma de mantenerse presentes en el contexto de restricciones ordenadas durante la pandemia del COVID-19. También véase Longui-Heredia et al. (2021, p. 240), quienes estudiaron las acciones orientadas a consolidar la virtualidad y el mundo digital, que incluyó "las habilidades de animación en las redes sociales" en museos limeños en el 2020. Un trabajo con una metodología similar, aunque más amplia y desde una perspectiva oficial, se realizó en Chile (Subdirección Nacional de Museos de Chile, 2020). La bibliografía disponible sobre las prácticas en redes sociales por parte de museos durante el confinamiento ocasionado por la pandemia mencionada es copiosa. Por mencionar solamente uno, véase Larkin (2023). En una noticia, la Unesco (06.04.2020) resaltó la relevancia de que, en el contexto pandémico, los museos de diferentes regiones del mundo ofrezcan servicios virtuales.

6. Como enfatizan Ruggiero et al. (2021, p. 3), los museos han tenido que adoptar estrategias orientadas a las comunidades de sus redes sociales y ya no únicamente la clásica perspectiva orientada a los objetos, además de concebir la experiencia de sus públicos no limitada al espacio físico ni al horario de atención habitual.

7. Para un contexto internacional, véase Claes y Deltell (2019).

Entonces, ¿pueden ser las redes sociales un espacio apropiado de interpretación patrimonial para las comunidades digitales? Para ello es necesario responder otras interrogantes: ¿cuál es la presencia de museos peruanos en redes sociales?, ¿cuál es su nivel de actividad?, ¿qué formatos predominan en sus publicaciones?, ¿qué estrategias comunicativas y de mediación cultural vienen desarrollando?, ¿cómo responden las audiencias al contenido de tipo cultural?
Marco teórico: la interpretación patrimonial en redes sociales

Antes de responder las preguntas anteriores es necesario definir algunos conceptos. Centrándonos en la operatividad, la interpretación patrimonial puede ser definida como un tipo especializado y planificado de comunicación que busca transmitir el contenido y valores culturales y sociales de un determinado bien cultural a diferentes públicos no especializados.[8] Asimismo, un agente clave en el cumplimiento de los objetivos de la comunicación interpretativa es el mediador. Este profesional, que encontramos en diferentes espacios patrimoniales (incluidos museos, sitios arqueológicos, entre otros), es el responsable de transmitir a los diferentes grupos de visitantes un plan específico de contenido empleando los medios interpretativos disponibles.

A diferencia de la interpretación patrimonial, en la mediación cultural –en donde el rol del mediador sigue siendo clave– el énfasis en incluir las características distintivas de los visitantes para que la comunicación logre en ellos la apropiación del mensaje es mayor. En *Conceptos clave de museología*, obra dirigida por A. Desvallées y F. Mairesse (2010, p. 47), se define mediación –una forma de educación con propósito– de la siguiente manera: "Designa esencialmente toda una gama de intervenciones llevadas a cabo en el contexto museal, destinadas a establecer puentes entre lo que está expuesto (ver) y el significado que dichos objetos y sitios pueden revestir (saber)". Como observamos, las semejanzas entre interpretación y mediación son notorias (a las que podíamos incluir el concepto de educación patrimonial), puesto que coinciden en la transmisión y adecuación del mensaje especializado a un destinatario no especializado, aunque la mediación procura que la creación del mensaje incluya también a los destinatarios.

Como se adelantó, el programa interpretativo se condiciona, en muchos casos, por el público al que va dirigido. Así, las audiencias digitales son otro tipo de públicos de los museos, para los cuales el mensaje y medios interpretativos deben ser adecuados.[9]

5. Descripción metodológica

Para conocer a detalle la presencia y prácticas de museos en redes sociales se ha elaborado, en primer lugar, una tabla de museos peruanos, que incluye también el criterio de si contaban o no con cuentas en redes sociales. Para ello, la relación de museos se construyó según la información disponible en el sitio web del Ministerio de Cultura, a la que se añadió manualmente la dirección electrónica de las redes sociales en las que tienen presencia, especialmente Facebook e Instagram, además de TikTok y X (antes Twitter).[10]

Se eligió trabajar con Instagram por ser una red social caracterizada por generar actualmente mayor interactividad con las audiencias digitales y, sobre todo, por el potencial de difundir

8. Los estudiosos de la interpretación patrimonial consideran al trabajo de Freeman Tilden (2015) como referencial y han sido orientados a la conservación de sitios patrimoniales naturales y culturales. Una definición actual hace énfasis en las acciones que la interpretación debe generar en el público: "La interpretación del patrimonio efectiva es un proceso creativo de comunicación estratégica, que produce conexiones intelectuales y emocionales entre el visitante y el recurso que es interpretado, logrando que genere sus propios significados sobre ese recurso, para que lo aprecie y disfrute" (Morales y Ham, 2008, p. 7).

9. Sobre públicos de museos, véanse los trabajos de Pérez Castellanos, coord. (2022) y sobre mediación en entornos digitales, Cuéllar (2024).

10. La tabla está compuesta por 384 espacios considerados como museos. Disponible en el siguiente enlace: https://museos.cultura.pe/museos-publicos-y-privados. Fecha de recogida: abril de 2025. Para el estudio de la presencia se clasificaron a los museos en dos categorías principales: a) presencia activa: perfil en Instagram con al menos una publicación durante el periodo de análisis; b) presencia inactiva: perfiles identificados, pero sin actividad registrada durante el periodo de estudios.

contenido vinculado a la interpretación y educación patrimoniales (cfr. Zingone, 2024). El periodo de análisis es el 2024 (1 de enero al 31 de diciembre) por ser el más reciente a la realización del presente estudio y uno de los primeros del periodo post-pandemia del COVID-19.

Se ha utilizado para la recopilación de datos la herramienta Fanpage Karma, siendo la fecha de cosecha de datos mediados de octubre del 2025. Este software permite conocer el número de seguidores en una determinada fecha, la cantidad, frecuencia y formato de publicación en diferentes rangos temporales. Asimismo, ofrece categorizar las publicaciones en Instagram en tres tipos: imagen (publicaciones que usan una sola fotografía, imagen o gráfica estática), carrusel (publicaciones con más de una imagen estática o de video en un solo posteo) y *reel* (publicaciones en forma de videos cortos). Asimismo, este software ayuda, como detallaremos más adelante, a determinar un valor de *engagement* de las publicaciones y obtener con ello una medición del impacto de las publicaciones en los usuarios virtuales.

Un primer resultado del diagnóstico de la presencia de museos peruanos en Instagram fue identificar el número de seguidores. Con estos datos se elaboró una tabla de los primeros quince museos con mayores comunidades (tabla 1). Se eligieron para un análisis más detallado los museos de tres sitios arqueológicos.

El criterio de elección de la muestra se basa en que la etapa prehispánica del Perú constituye un pilar clave en la construcción de la identidad, reflejado en las políticas culturales. Los constantes descubrimientos y hallazgos en excavaciones suscitan una constante atención entre la población, debido también a una amplia cobertura mediática. Además, el turismo arqueológico –siendo Machu Picchu el mayor referente– aporta importantes ingresos económicos al país. Así, son los museos arqueológicos los más representativos en el Perú.

Considerando lo anterior, de la tabla 1 se pueden identificar tres museos arqueológicos: Caral, Pachacámac y El Brujo, sitios arqueológicos de la costa peruana. Los dos primeros cuentan con una gestión pública y están ubicados en la capital peruana, y el restante de titularidad privada en La Libertad, en el norte del país. Estos rasgos de similitud y diferenciación permiten realizar un análisis comparativo, lo cual ofrece un acercamiento inicial sobre la compleja interacción de museos peruanos en redes sociales.

En cuanto al análisis del *engagement* se estableció considerando tres variables: número de interacciones (reacciones, comentarios y compartidos), de seguidores y de publicaciones.[11] El estudio del *engagement* alcanzado en las publicaciones y formatos se realizó considerando el total de publicaciones. De forma concreta, para calcular el *engagement* se utilizó la siguiente fórmula:

Engagement = (N.° de reacciones + N.° de comentarios + N.° de compartidos) / (N.° de seguidores / N.° de publicaciones) *100.

Para el estudio cualitativo del contenido de las publicaciones, un paso inicial fue categorizarlas siguiendo un criterio del propósito comunicativo. Así, tenemos las siguientes variables: informativo,[12] interpretativo/educativo,[13] entretenimiento[14] y comercial.[15] A estas categorías se debe sumar publicaciones que actualmente ya no se encuentran disponibles.

11. Cabe mencionar que existen varias fórmulas de medición del *engagement*. Un ejemplo de uso de la correlación Pearson, véase en Amanatidis et al. (2020). Asimismo, otra forma de medir el *engagement* en los estudios culturales (Weilenmann et al., 2013) es por medio de publicación de fotografías utilizando hashtags y geotags (Budge, 2017).

12. Transmitir información o noticias relevantes sobre el contexto o funcionamiento del museo (por ejemplo, ubicación, horarios de atención, servicios ofrecidos).

13. Contenido que instruye o forma al público, proporciona conocimientos útiles a la audiencia relacionado con el museo, empleando diferentes estrategias y estilos comunicativos.

14. Contenido diseñado para generar distracción, diversión o generar emociones positivas con la audiencia a través del humor o la creatividad, sin importar si utiliza para ello un contexto histórico o cultural.

15. Contenido orientado a generar de manera clara y evidente conversiones o ventas a través de la promoción directa de productos o servicios.

6. Resultados: presencia en Instagram de museos peruanos

A continuación, presentamos los primeros resultados del análisis de la presencia y prácticas en Instagram por museos peruanos. Empezaremos por datos generales hasta llegar a aspectos más concretos relacionados a estrategias de interpretación digital.

De tal manera, hemos podido identificar los quince museos con mayores seguidores en Instagram (tabla 1) para el 31 de diciembre de 2024. De ellos, el único que supera los cien mil seguidores es el Museo de Arte de Lima (MALI), museo privado dedicado a la historia del arte peruano. En segundo lugar, encontramos a la Casa de la Literatura Peruana con una comunidad de 80 381 miembros. Le siguen el Museo de Arte Contemporáneo – Lima con 71 952 y el Lugar de la Memoria con 71 422. Con 67 539 encontramos al Museo Larco. Claramente, el MALI cuenta con casi el doble de seguidores del resto de los museos que le siguen, lo que merece, para otra ocasión, un propio análisis de sus estrategias comunicativas.

Otro rasgo compartido por los cinco museos con mayor presencia en Instagram es que todos se ubican en Lima. Este rasgo coincide fuertemente con la marcada centralidad que caracteriza al Perú, que también abarca la oferta cultural. De la lista presentada en la tabla 1 solamente encontramos a un museo no ubicado en Lima, el cual tiene, además, titularidad privada. Esta situación plantea fuertes cuestionamientos a los procesos de descentralización de los museos y si las redes sociales pueden aportar decisivamente en el acceso de la cultura a diferentes espacios del país.

N.°	NOMBRE DEL MUSEO	N.° DE SEGUIDORES	N.° DE PUBLICACIONES	TITULARIDAD
1	MALI - Museo de Arte de Lima	144,290	430	Privado
2	Casa de la Literatura Peruana	80,381	1671	Público
3	Museo de Arte Contemporáneo - Lima	71,952	234	Privado
4	Lugar de la Memoria	71,422	641	Público
5	Museo Larco	67,539	74	Privado
6	MUCEN - Museo Central	37,935	475	Público
7	AMANO Museo Textil Precolombino	29,884	62	Privado
8	Museo Nacional del Perú	24,740	21	Público
9	Museo Nacional Pueblo Libre	20,252	186	Público
10	Museo Pedro de Osma	16,718	60	Privado

N.°	NOMBRE DEL MUSEO	N.° DE SEGUIDORES	N.° DE PUBLICACIONES	TITULARIDAD
11	Museo Historia Natural UNMSM	13,094	90	Público (universitario)
12	Complejo Arqueológico El Brujo	10,909	174	Privado
13	Museo Pachacamac	10,803	212	Público
14	Zona Arqueológica Caral	9,654	445	Público
15	Museo de Arqueología UNMSM	9,627	59	Público (universitario)
	TOTAL	**624,554**	**4,959**	

Si apreciamos el criterio de titularidad (figura 1), de los quince museos comentados, solamente seis son privados y el resto, públicos. Dos de estos últimos de titularidad pública dependen de una misma universidad nacional. Adicionalmente, vale resaltar que, de los seis museos privados, tres de ellos cuentan con mayor número de seguidores.

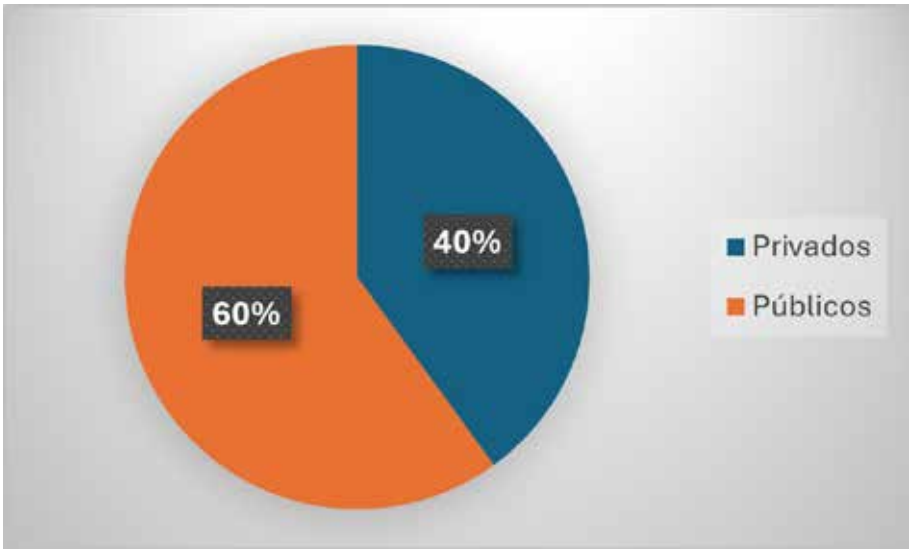


Figura 1. Los museos con más seguidores en Instagram. Nota. Elaboración propia empleando Fanpage Karma. Los datos reflejan el número de seguidores al 31.12.2024.

Otro aspecto relevante para comparar es el uso simultáneo de sitios webs. Así, notamos que no todos los museos con mayores seguidores en Instagram cuentan con sitios webs activos (tabla 2). Se observa que las páginas no están activadas o no muestran información actualizada y dirigida al visitante potencial. Es decir, el mantenimiento y actualización de redes sociales no siempre coincide con el de los propios sitios web.

N.°	NOMBRE DEL MUSEO	SITIO WEB	DIRECCIÓN
1	AMANO Museo Textil Precolombino	Sí	https://www.museoamano.org/
2	Casa de la Literatura Peruana	Sí	https://www.casadelaliteratura.gob.pe/
3	Complejo Arqueológico El Brujo	Sí	https://www.elbrujo.pe/#
4	Lugar de la Memoria	Sí	https://lum.cultura.pe/
5	MALI – Museo de Arte de Lima	Sí	https://mali.pe/
6	MUCEN - Museo Central	Sí	https://mucen.bcrp.gob.pe/mucen/
7	Museo de Arqueología UNMSM	Sí	https://centrocultural.unmsm.edu.pe/museo-de-arqueologia-y-antropologia
8	Museo de Arte Contemporáneo - Lima	Sí	https://maclima.pe/
9	Museo de Sitio Pucllana	Sí, pero desactivada	https://huacapucllanamiraflores.pe/
10	Museo Historia Natural UNMSM	Sí	https://museohn.unmsm.edu.pe/
11	Museo Larco	Sí	https://www.museolarco.org/
12	Museo Nacional del Perú	Sí, pero desactivada	https://muna.cultura.pe/
13	Museo Nacional Pueblo Libre	Sí	https://mnaahp.cultura.pe/
14	Museo Pachacamac	Sí	https://pachacamac.cultura.pe/
15	Museo Pedro de Osma	Sí	https://museopedrodeosma.org/
16	Zona Arqueológica Caral	Sí	https://www.gob.pe/caral

De estos datos, podemos adelantar que existe un claro interés de los museos públicos en estar presente en Instagram, aunque son los privados los que resaltan en prácticas más efectivas para la construcción de comunidades.

7. Resultados: frecuencia y formatos de las publicaciones en Instagram

De la tabla 1 también observamos que los tres museos seleccionados (Complejo Arqueológico El Brujo, el Museo de Sitio Pachacámac y el Museo de Sitio Caral) superaban los cinco mil seguidores. Como apreciamos en la tabla 3, los tres museos tienen un promedio de 5.33 publicaciones por semana habiendo realizado un total de 831 publicaciones en el año de estudio.

Caral realizó un mayor promedio de publicaciones semanal (8.56 por semana) con 445 publicaciones (53.55 % del total). El Brujo, en el otro extremo, publicó mucho menos (3.35 semanal), casi la tercera parte, pese a contar con el mayor número de seguidores. Según estos datos, la consolidación de grandes audiencias digitales de los museos no depende necesariamente o, al menos, únicamente de la frecuencia de publicaciones.

	N.° DE SEGUIDORES	N.° DE PUBLICACIONES	PROMEDIO DE PUBLICACIONES (SEMANAL)
Complejo Arqueológico El Brujo	10,909	174	3.35
Museo de Sitio Pachacamac	10,803	212	4.08
Museo de Sitio Caral	9,654	445	8.56
TOTAL	**31,366**	**831**	**5.33**

En cuanto al formato de publicaciones, los datos que se aprecian en la tabla 4 indican que el formato imagen fue, en la estadística general de los tres museos, el más utilizado (67.15 %), seguido por *reel* (21.30 %) y carrusel (11.55 %). Han sido los dos museos públicos los que han optado por publicaciones de imágenes (59.09 %) del total de publicaciones cubiertas por estos museos (79.06 %). Por su parte, aproximadamente la mitad de publicaciones de El Brujo fueron de formato *reel*. Este panorama resulta de especial interés, puesto que la preferencia por el consumo de *reels* (una especie de video de segundos de duración, que suele incluir audio y algunas palabras, y para los que la red Instagram ha diseñado una función de fácil empleo), cuya elaboración demanda una mayor preparación por parte de los museos, puede explicar el mayor número de seguidores en El Brujo. Como veremos más adelante, esta hipótesis se sostiene en los valores de *engagement*.

	N.° DE SEGUIDORES	N.° DE PUBLICACIONES	PROMEDIO DE PUBLICACIONES (SEMANAL)
Complejo Arqueológico El Brujo	10,909	174	3.35
Museo de Sitio Pachacamac	10,803	212	4.08
Museo de Sitio Caral	9,654	445	8.56
TOTAL	**31,366**	**831**	**5.33**

Relacionado al cálculo de engagement detectado en las publicaciones, la medición empleada indica que, considerando todas las publicaciones en el 2020, el valor promedio más alto correspondió al Museo de El Brujo (1.1 %), mientras que Pachacámac y Caral registraron menores tasas con 0.5 respectivamente (tabla 5).[16]

16. Estudios enfocados en los niveles de engagement en redes sociales, como el de Saavedra y Capriotti (2024), demuestran que los valores por encima de los 2.0 son tasas adecuadas, mientras que los niveles entre 1.0 hacia abajo aún son tasas mínimas de este indicador. Es necesario aclarar que estos valores no han sido elaborados incluyendo cuentas de instituciones culturales.

MUSEO	CANTIDAD DE PUBLICACIONES	PROMEDIO DE PUBLICACIONES (SEMANAL)	ENGAGEMENT
Complejo Arqueológico El Brujo	174	3.35	1.1
Museo de Sitio Pachacamac	212	4.08	0.5
Museo de Sitio Caral	445	8.56	0.5
Total	**831**	**5.33**	**0.7**

Asimismo, hemos ordenado las publicaciones en Instagram a lo largo del 2024 de El Brujo y Caral según su impacto en el público (tabla 6). El análisis muestra que el formato *reel* obtiene el mayor nivel promedio de engagement en los tres casos: El Brujo (1.4), Pachacamac (1.0) y en Caral (0.9). Los carruseles e imágenes tienen niveles más bajos de *engagement*. Como se aprecia, los formatos de video corto logran una mayor capacidad de atracción y respuesta de los usuarios.

MUSEO	IMÁGENES	CARRUSEL	REEL
Complejo Arqueológico El Brujo	0.7	0.9	1.4
Museo de Sitio Pachacamac	0.47	0.67	1
Museo de Sitio Caral	0.3	1.1	0.9

8. Resultados: publicaciones educativas

De las 39 publicaciones de los tres museos que tienen engagement mayor a 1 (tabla 7), notamos un predominio de publicaciones de tipo informativo (19), seguido del tipo interpretativo/educativo (14). En menor medida, se identificaron cinco publicaciones consideradas comerciales y solamente una de entretenimiento. Según estos datos, podemos indicar que las estrategias para informar algunos eventos o actividades y las de comunicar a las audiencias digitales los valores culturales del museo han tenido cierto éxito para conseguir una interacción.

N.°	PROPÓSITO	CANTIDAD
1	Comercial	5
2	Interpretativo/educativo	14
3	Entretenimiento	1
4	Informativo	19
	TOTAL	**39**

Asimismo, de las catorce publicaciones con claros propósitos interpretativos/educativos, trece pertenecen a El Brujo y la restante a Pachacamac (tabla 8). El primer museo publicó once de formato reel, una de imagen y otra de carrusel. La única de Pachacámac en este grupo es de imagen. No notamos ninguna de este grupo en Caral. Las publicaciones de este museo tienden a un propósito comercial y, en menor medida, informativo.[17]

17. En una futura investigación se desarrolla con más detalle el propósito comunicativo de Caral y los intereses particulares detectados.

N.°	MUSEO	FORMATO	NIVEL DE ENGAGEMENT	FECHA DE PUBLICACIÓN	ENLACE	PROPÓSITO	PRESENCIA DE MEDIADOR VS VOZ EN OFF	FRASE INICIAL "¿SABÍAS QUÉ?", "¿QUIÉRES SABER?"	USO DECLARADO DE IA	REFERENCIA A ESTUDIOS ACADÉMICOS	VINCULACIÓN CON OTROS ELEMENTOS CULTURALES/ NATURALES
1	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	17.9	11-10-24	https://www.instagram.com/reel/DA_v7xwqc9h/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer)	Sí (voz)	No	No (algo aunque no explícito, "se sabe")	No detectado
3	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	6	20-11-24	https://www.instagram.com/reel/DCmRFp6CvJw/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer)	Sí (voz y descripción)	No	No (algo aunque no explícito, "se cree")	No detectado
4	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	5.5	28-11-24	https://www.instagram.com/reel/DC7sgithu0i/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (varón)	Sí (descripción)	No	No	No detectado
8	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	4.2	18-03-24	https://www.instagram.com/reel/C4rG6v_szz0/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (varón)	Sí (voz)	No	No	No detectado
9	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	4.1	05-03-24	https://www.instagram.com/reel/C4JZwYaMUfa/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer)	Sí (voz)	No	No	Gastronomía ("alimentos andinos")
10	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	4.1	25-06-24	https://www.instagram.com/reel/C8pHHLWplff/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer) (aunque escenas de guías)	Sí (descripción)	No	No (aunque hallazgos)	No detectado
11	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	3.9	13 Dec 2024	https://www.instagram.com/reel/DDhdZwUAoUI/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer)	Sí (voz y descripción)	No	No	Gastronomía ("alimentos andinos")

N.°	MUSEO	FORMATO	NIVEL DE ENGAGEMENT	FECHA DE PUBLICACIÓN	ENLACE	PROPÓSITO	PRESENCIA DE MEDIADOR VS VOZ EN OFF	FRASE INICIAL "¿SABÍAS QUÉ?", "¿QUIÉRES SABER?"	USO DECLARADO DE IA	REFERENCIA A ESTUDIOS ACADÉMICOS	VINCULACIÓN CON OTROS ELEMENTOS CULTURALES/ NATURALES
14	Complejo Arqueológico El Brujo	Carrusel	3.7	08-11-24	https://www.instagram.com/p/DClPrAJIK-l/	Interpretativo/ educativo	No (texto e imagen de objetos)	Sí (descripción)	No	No (aunque hallazgos)	No detectado
18	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	3.1	26 Dec 2024	https://www.instagram.com/reel/DEC7yCGKF6b/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (varón)	Sí (voz y descripción)	No	No (algo aunque no explícito)	No detectado
21	Complejo Arqueológico El Brujo	Imagen	2.9	22 Jan 2024	https://www.instagram.com/p/C2aB2V7NwBR/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer)	Sí (texto)	No	No	Gastronomía ("alimentos andinos")
22	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	2.9	27 Dec 2024	https://www.instagram.com/reel/DEFghjYJy0l/	Interpretativo/ educativo	Voz en off (mujer)	Sí (descripción)	No	No (algo aunque no explícito, "se cree")	No detectado
25	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	2.7	12-07-24	https://www.instagram.com/reel/C9U29GmvnLn/	Interpretativo/ educativo	No	Sí (voz)	No	No (algo aunque vago)	Gastronomía ("alimentos andinos")
29	Complejo Arqueológico El Brujo	Reel	2.2	04-06-24	https://www.instagram.com/reel/C7zFRPStRxu/	Interpretativo/ educativo	No	No	Sí	No	No detectado
35	Museo Pachacamac	Imagen	2	29 Sep 2024	https://www.instagram.com/p/DAgLbRyJGu5/	Interpretativo/ educativo	No	No	No	No	No detectado

Con un alto nivel de *engagement* de 17.9, la publicación se centra en los tatuajes que distinguen a la Señora de Cao y busca explicar la forma como se elaboraron, basándose de forma sutil en investigaciones (Complejo Arqueológico El Brujo, 11.10.2024). La comunicación es narrada por una voz en off de una mujer que estructura el mensaje en preguntas precisas. En cuanto al video, se resalta planos cercanos a los tatuajes y escenas de ceremonias protagonizadas por la Señora de Cao (figura 2). Muchas de estas características se registran también en otras publicaciones de



Figura 2. Los tatuajes de la Señora de Cao en una publicación en Instagram. Nota. Captura de pantalla de Complejo Arqueológico El Brujo (11.10.2024).

este grupo seleccionado.
En efecto, en términos generales hemos detectado dos rasgos frecuentes de las publicaciones interpretativas/educativas. Salvo en un caso, en la totalidad de *reels* la comunicación es guiada por una voz en *off* (principalmente femenina) que reemplaza el rol de un mediador real y sus capacidades de interacción con los visitantes, como la teoría tradicional en interpretación suele resaltar. Asimismo, se ha identificado que estas publicaciones suelen iniciar con las frases «¿Sabías qué?» o, en menor medida, «¿Quieres saber?», sea en el video (audio o texto) o en la descripción, lo cual otorga cierta identidad a las publicaciones educativas y define una práctica constante al momento de realizar la interpretación cultural.

El uso de inteligencia artificial en la elaboración de *reels* educativos ya está presente. De las catorce publicaciones interpretativas/educativas que se están analizando, una ha sido elaborada con inteligencia artificial, como lo declara el propio museo (Complejo Arqueológico El Brujo, 04.06.2024). Esta publicación consistió en una narración de la historia de la Señora de Cao realizada por una animación del propio personaje. Considerando el nivel de *engagement* alcanzado (2.2) se resalta positivamente esta iniciativa por mostrar los intentos de El Brujo de incorporar

innovaciones al momento de comunicar los valores distintivos del patrimonio custodiado. Asimismo, se resalta un ligero interés de El Brujo por interactuar con el entorno natural, al menos en tres publicaciones de las catorce que obtuvieron un impacto mayor (Complejo Arqueológico El Brujo, 05.03.2024, 28.11.2024, 13.12.2024), ya sea por medio de la fauna (Complejo Arqueológico El Brujo, 28.11.2024) y de los "alimentos andinos", que se centran en aspectos gastronómicos (Complejo Arqueológico El Brujo, 05.03.2024, 13.12.2024). En el primer caso, el animal fue utilizado como protagonista de una narración mítica y las dos restantes para destacar la singularidad gastronómica peruana. De esta manera, la interacción con el paisaje natural es aprovechada, lo que nos acerca a sugerir que esta institución museística entiende el recurso arqueológico en un entorno amplio que incluye el paisaje natural circundante.

9. Conclusiones

La interpretación cultural por redes sociales presenta sus propios retos. Los museos tienen en estos nuevos medios un espacio para comunicar contenido relacionado con el patrimonio cultural con sus audiencias, aunque el camino aún está por definir.

En este momento, los resultados indican que los museos peruanos perciben la importancia de realizar una comunicación por medio de entornos digitales, aunque con una tendencia a redes sociales. Principalmente en museos públicos notamos que la prioridad a Instagram no está siempre respaldada con un mismo cuidado en la actualización e interactividad de los sitios web. Siguiendo algunos estudios de redes sociales (Costa-Sánchez y Túñez-López, 2019), defendemos la hipótesis de que las publicaciones de tipo video son las más adecuadas para la transmisión de valores culturales a las audiencias digitales. Lo anterior se basa en que permiten un mayor desarrollo narrativo, aunque su producción puede demandar mayor inversión de recursos.

Presencia no es igual a actividad. Es decir, se considera que el manejo de las redes sociales sigue estrategias comunicativas y de mediación cultural propias. Es así como la comparación de la gestión entre museos, pese a que puedan ser de un mismo tipo de bien cultural (en nuestro caso, sitio arqueológico) nos puede mostrar resultados diversos, sin dejar de ser efectivos. Lo que sí es cierto es que, al menos, en la práctica (principalmente en El Brujo), las estrategias de mediación digital son distintas a las realizadas en un entorno físico: el reemplazo de un mediador real por una voz en off, el uso de frases iniciales que despiertan la curiosidad, un lenguaje más sencillo que no suele ser respaldado por estudios científicos y la interacción con el paisaje natural, por ejemplo.

Este estudio exploratorio ha mostrado cómo los museos peruanos están implementando una interpretación cultural a través de Instagram. Algunas prácticas, como lo realizado por El Brujo, son identificables y, considerando el nivel de *engagement* obtenido, están logrando cumplir su rol cultural hacia sus públicos digitales.

10. Bibliografía

Aced Toledano, C., y Lalueza, F. (2018). *Cómo mejorar la relación con los públicos en social media. Análisis de buenas prácticas de las empresas del IBEX 35 y del FORTUNE 500 en Facebook, Twitter y blogs*. Redmarka. Revista de Marketing Aplicado, 1(022), 5-26.

Almela-Baeza, J., Guercetti, J., y Febrero, B. (2023). *The Importance of Engagement in the Dissemination of Audio-Visual Content by Spanish Health Influencers on Instagram*. Social Sciences, 12(4).

Amanatidis, D., Mylona, I., Mamalis, S. y Kamenidou, I. (2020). *Social media for cultural communication: A critical investigation of museums' Instagram practices*. Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing, 6(2), 38-44.

Asociación Museos Perú (2023). *Encuesta sobre el estado actual de museos en el Perú*. Informe de Resultados 2022. Asociación Museos Perú.

Avery, E., Lariscy, R., Amador, E., Ickowitz, T., Primm, C. y Taylor, A. (2010). *Diffusion of social media among public relations practitioners in health departments across various community population sizes*. Journal of Public Relations Research, 22 (3), 336-358.

Budge, K. (2017). *Objects in Focus*. Curator, 60 (1), 67-85.

Capriotti, P., Zeler, I., y Oliveira, A. (2019). *Comunicación dialógica 2.0 en Facebook. Análisis de la interacción en las organizaciones de América Latina.* Revista Latina de Comunicación Social, 74, 1094-1113.

Carim, L. y Warwick, C. (2013). *Use of social media for corporate communications by research-funding organisations in the UK*. Public Relations Review, 39(5), 521-525.

Chen, Z. F., Ji, Y. G., y Men, L. R. (2017). *Strategic Use of Social Media for Stakeholder Engagement in Startup Companies in China*. International Journal of Strategic Communication, 11(3), 244-267.

Claes, F. y Deltell, L. (2019). *Museo social en España: redes sociales y webs de los museos estatales.* El profesional de la información, 28 (3), e280304.

Complejo Arqueológico El Brujo [@elbrujope] (05.03.2024). *¿Te has adentrado alguna vez en el legado gastronómico de nuestros antepasados?* [video]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/C4JZwYaMUfa/

Complejo Arqueológico El Brujo [@elbrujope] (11.10.2024). *Los tatuajes de la Señora de Cao tienen CENTENARES de años de historia... ¿Te imaginas cómo los hacían?* [video]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/DA_v7xwqc9h/

Complejo Arqueológico El Brujo [@elbrujope] (28.11.2024). *¿Sabías que el animal lunar es un ser mítico que aparece en diversas culturas antiguas?* [video]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/DC7sgithu0i/

Complejo Arqueológico El Brujo [@elbrujope] (13.12.2024). *¿Sabías que el impresionante ídolo mochica de El Brujo fue tallado en madera de lúcumo?* [video]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/DDhdZwUAoUI/

Costa-Sánchez y Túñez-López, M. (2019). *Contenidos audiovisuales en social media*. Journal of Communication, 19, 223-236.

Cuéllar, D. (2024). *Cuéntame más… Imagen y (me) mediación cultural. Umática.* Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 7.

Desvallées, A. y Mairesse, F. (dir.) (2010). *Conceptos clave de museología*. Icom.

Larkin, J. (2023). *Museums, COVID-19 and the pivot to social media*. Curator, 66, 629-646.

Longui-Heredia, S., Quezada-Tello, L. y Cappello, G. (2021). *Estrategias digitales de difusión museística en tiempos del COVID-19*. Estudio comparativo entre Ecuador, España y Perú. Contexto, 16, 229-260.

Morales, J. y Ham S. (2008). *¿A qué interpretación nos referimos?* Boletín de Interpretación, 19, 4-7.

Pacheco Barriga, L., Blanco, E. F., Fernández Gómez, J., Teresa, M., y Rodríguez, G. (2024). The rol of brands in small and medium-sized enterprises: Analysis of Communication Strategies Employed by SMEs on Instagram during 2023 in Spain. *International Visual Culture Review*, 16(8), 133-155.

Peixoto, A. R., de Almeida, A., António, N., Batista, F., y Ribeiro, R. (2023). Diachronic profile of startup companies through social media. *Social Network Analysis and Mining,* 13(1), 52.

Pérez Castellanos, L., (coord.) (2022). *Estudios sobre públicos y museos Volumen IV. Diálogos sobre públicos y museos en Latinoamérica*. INAH.

Rizvanović, B., Zutshi, A., Grilo, A. y Nodehi, T. (2023). Linking the potentials of extended digital marketing impact and start-upgrowth: Developing a macro-dynamic framework of start-up growth drivers supported by digital marketing. *Technological Forecasting and Social Change*.

Robles, L. (2021). Instagram y TikTok: apuesta segura en cualquier comunicación cultural. *Revista PH*, 102, 155-157.

Ruggiero, P., Lombardi, R. y Russo, S. (2021). Museum anchors and social media: Possible nexus and future development. *Current Issues in Tourism, 25*(18), 3009-3026.

Saavedra, G. y Capriotti, P. (2024). Estrategias de publicación de los CEO de empresas de América Latina en LinkedIn y su impacto en el engagement. *Revista de Comunicación, 23*(2), 319-343.

Sabin, R. (1997). Museums and their Websites: An Examination and Assessment of How Museums are Coping with the Challenge of the World Wide Web. *Journal of Conservation and Museum Studies*, 2, 6-10.

Saxton, G. D., y Waters, R. D. (2014). What do stakeholders like on Facebook? Examining public reactions to nonprofit organizations' informational, promotional, and community-building messages. *Journal of Public Relations Research*, 26(3), 280-299.

Subdirección Nacional de Museos de Chile (2020). *Museos en cuarentena: Prácticas de conexión con los públicos*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Tilden, F. (2015). *La interpretación de nuestro patrimonio*. Asociación para la Interpretación del Patrimonio.

Unesco (06.04.2020). Los museos ante los desafíos de Covid-19 continúan comprometidos con las comunidades [en línea]. Disponible en https://www.unesco.org/es/articles/los-museos-ante-los-desafios-de-covid-19-continuan-comprometidos-con-las-comunidades. Acceso: 03.11.2025.

Van Zyl, A. S. (2009). The impact of Social Networking 2.0 on organisations. *Electronic Library*, 27(6), 906-918.

Velar-Lera, M., Herrera-Damas, S., y González-Aldea, P. (2020). Using instagram for communication of luxury fashion brands. *Palabra Clave*, 23 (4), e2344.

Viñarás, M. y Cabezuelo, F. (2012). Claves para la participación y generación de contenido en las redes sociales: estudio de caso del museo del prado en Facebook. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 3, 87-103.

Weilenmann, A., Hillman, T. y Jungselius, B. (2013). Instagram at the museum: communicating the museum experience though social photo sharing. *CHI '13: Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems*, 1843-1852.

Zingone, M. (2024). Instagram as Digital Communication Tool for the Museums. *European Journal of Social Sciences Education and Research*, 11 (2), 100-116.

HBIM-IA como habilitador del gemelo digital: marco de ingeniería para la gestión transparente (ISO 19650) e inclusión del patrimonio construido

Yeni Madera Arnao
Yeniia2704@gmail.com

1. Resumen

El Gemelo Digital (*Digital Twin*, DT) es una herramienta de vanguardia en la gestión de infraestructura, y es esencial para el Patrimonio Cultural (PC). Esta investigación propone un marco metodológico de Ingeniería para el Gemelo Digital del Patrimonio (*Heritage Digital Twin*, HDT), basado en la integración sinérgica de *Heritage Building Information Modeling* (HBIM), *Internet of Things* (IoT) e Inteligencia Artificial (IA). El objetivo es transformar la gestión de las instalaciones hacia un enfoque predictivo, optimizando la conservación preventiva y la eficiencia operativa.

La metodología del estudio se basa en una rigurosa Revisión Sistemática de Literatura (RSL) para fundamentar la propuesta técnica, siguiendo las directrices de la Declaración PRISMA (Moher et al., 2009). Esta revisión se centró en la intersección de BIM, Gemelos Digitales, IoT e IA. Además, el marco establece flujos de trabajo técnicos y garantiza la interoperabilidad de datos mediante la aplicación de la norma ISO 19650 (British Standards Institution, 2018). Esta aproximación técnica se alinea directamente con la Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), en particular el ODS 9 (Innovación) y el ODS 11 (Sostenibilidad), promoviendo la transparencia y la sostenibilidad.

Los resultados demuestran la viabilidad técnica para generar modelos HBIM dinámicos, utilizando la IA en el análisis predictivo de riesgos. La metodología se proyecta para ser aplicada en la digitalización y restauración de una iglesia histórica, como un proyecto relevante de cara a la celebración del centenario provincial en 2026. Dicha aplicación práctica servirá como una futura línea de investigación crucial para la validación empírica del marco propuesto y la demostración de la inclusión museística y accesibilidad.

2. Palabras Clave:

HBIM, Gemelos Digitales, Inteligencia Artificial, ISO 19650, Gestión Transparente.

3. Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Ministerio de Cultura del Perú y a la Dirección General de Museos por la organización de este II Encuentro de Investigaciones sobre Museos. Para mí, este evento representa mucho más que un espacio académico: es un puente necesario para el diálogo, la difusión de investigaciones que realmente contribuyen al fortalecimiento del ámbito museal y, sobre todo, para abordar de frente la problemática de la accesibilidad y la inclusión, que son los ejes que dan sentido a esta investigación.

Valoro profundamente la oportunidad de exponer este marco de ingeniería centrado en la Gestión Transparente (ISO 19650) y la Inclusión del Patrimonio Construido, cuyo desarrollo se nutre de mi experiencia profesional en la digitalización de activos patrimoniales y del compromiso con el rigor metodológico.

Finalmente, mi gratitud más honda es para Dios y mi familia, que han sido el motor incondicional de este recorrido. Esta investigación nace de la convicción de que el conocimiento aplicado es la herramienta más poderosa para transformar el futuro de nuestro país.

4. Introducción

4.1. Antecedentes y Justificación

La Metodología BIM, y su extensión al patrimonio (HBIM), es reconocida como una herramienta de ingeniería fundamental para la documentación. La investigación es un eje transversal en los museos, y el II Encuentro de Investigaciones sobre Museos (EIM) fomenta la difusión de investigaciones que contribuyan a la generación de conocimiento desde una perspectiva multidisciplinaria.

El HDT, al integrar HBIM, IoT e IA, supera la documentación estática para proporcionar una Gestión Inteligente del patrimonio (Dionizio et al., 2024; Zhang et al., 2021). Esta propuesta técnica tiene una alta relevancia social y estratégica:

Alineación con el EIM:

Aborda la problemática de la accesibilidad y la inclusión, indispensables para el ejercicio de los derechos culturales, sustentada en la Política Nacional de Cultura (PNC) (Ministerio de Cultura, s.f.), que considera la accesibilidad como un elemento clave. Los Gemelos Digitales pueden crear experiencias virtuales que eliminan barreras geográficas y físicas, contribuyendo a la inclusión (Niccolucci, 2023).

Contribución a ODS y Agenda 2030:

El marco de gestión propuesto contribuye a la sostenibilidad y a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), en línea con la Agenda 2030:

- **ODS 9 (Innovación en Infraestructura):** Al crear infraestructura digital resiliente y promover la innovación tecnológica.
- **ODS 11 (Ciudades Sostenibles):** Mediante la protección y salvaguarda del patrimonio cultural.

Relevancia Estratégica del Proyecto de la Iglesia.

La validación de este marco metodológico es clave para abordar los desafíos de conservación en el país. Específicamente, esta visión se dirige a la digitalización y restauración de una iglesia histórica de alto valor patrimonial, un proyecto relevante de cara a la celebración del centenario de la provincia en 2026. La aplicación del Gemelo Digital del Patrimonio (HDT), con su enfoque predictivo, se establece como la futura línea de investigación para demostrar empíricamente los beneficios de la gestión transparente y sostenible.

Actualmente, la materialización de esta visión estratégica en una fase piloto, la cual es crucial para la validación empírica del modelo propuesto, se encuentra en conversaciones y gestiones preliminares con actores locales clave y requiere financiación específica.

Por ello, se exhorta al Ministerio de Cultura y a otras instituciones públicas, como la municipalidad (ya que la gestión territorial y la relación con las comunidades son desafíos ligados a la actividad museal y patrimonial), así como a entidades privadas, a apoyar y financiar activamente este tipo de proyectos. El respaldo a estas iniciativas de ingeniería avanzada es esencial para promover la innovación tecnológica en la infraestructura digital resiliente, y para contribuir de manera efectiva a la protección y salvaguarda del patrimonio cultural del país, en línea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

4.2. Marco Teórico: HBIM-IA y la Gestión Transparente

HBIM y Autoridad en Modelado

El HBIM es la base del HDT, y requiere un modelado tridimensional detallado que integra datos geométricos y no geométricos. Para activos complejos, esto exige la aplicación de estrategias para el levantamiento de información en estructuras antiguas (García y Martínez, 2012). La experiencia en la Coordinación de Proyectos de alto impacto y en la digitalización de activos, utilizando herramientas como Revit y Dynamo, es crucial para la asignación rigurosa de parámetros y la obtención de modelos HBIM de calidad, esenciales para la funcionalidad del Gemelo Digital. Es imperativo que el modelo HBIM sea un insumo de alta calidad para el HDT.

HBIM-IA como Habilitador del HDT

El HDT es una representación dinámica donde la Inteligencia Artificial (IA) y los sensores IoT son los habilitadores claves (Al-Ali et al., 2020; Bolaños, 2023). La IA permite:
Procesamiento de Datos Masivos: Analizar los datos en tiempo real de los sensores IoT para detectar anomalías (Mazzetto, 2024).

Análisis Predictivo: Predecir fallos en el microclima interno o en las instalaciones, lo cual es la esencia de la conservación predictiva (Lucchi, 2023; Irala Hortal, 2024).

Gestión Transparente (ISO 19650)

El concepto de Gestión Transparente se articula en torno al principio de que la información generada debe ser fiable y trazable. Esto se logra mediante un Entorno Común de Datos (ECD), tal como lo establece la norma ISO 19650 (British Standards Institution, 2018). La trazabilidad es clave en proyectos de Ingeniería, asegurando que la información sea accesible y controlada a lo largo de todo el ciclo de vida del activo (Armisén Fernández, 2018). La necesidad de Fortalecer las capacidades del Ministerio de Cultura para generar y promover el uso de la información y el conocimiento justifica la adopción de este estándar de transparencia (Ministerio de Cultura, s.f.).

4.3. Pregunta de investigación y objetivo

Para garantizar la coherencia metodológica, la pregunta y el objetivo deben reflejar las variables clave del título: HBIM-IA, Gemelo Digital, Ingeniería, Gestión Transparente (ISO 19650), e Inclusión del Patrimonio Construido.

Pregunta de Investigación:

¿Cómo la integración del HBIM y la Inteligencia Artificial (IA) puede establecer un marco metodológico de Ingeniería para la Gestión Transparente (ISO 19650) que habilite el Gemelo Digital del Patrimonio (HDT), contribuyendo a la inclusión y accesibilidad del patrimonio construido?

Objetivo:

Proponer un marco metodológico de Ingeniería que demuestre la viabilidad de la integración HBIM-IA para habilitar el Gemelo Digital del Patrimonio (HDT), asegurando la Gestión Transparente de la información bajo la ISO 19650 y promoviendo la inclusión del patrimonio construido.

5. Metodología

La investigación sigue un enfoque aplicado y propositivo, lo que implica el diseño de un modelo de gestión basado en la teoría y el análisis contextual, dado el carácter propositivo del estudio. Se utiliza una Revisión Sistemática de Literatura (RSL) para fundamentar la propuesta técnica.

5.1. Diseño Metodológico y RSL

Se utilizó una Revisión Sistemática de Literatura (RSL) para sustentar la propuesta técnica (Aguilera-Eguía, 2014). La RSL, que se considera de alta relevancia, se centró en la intersección de BIM, Gemelos Digitales, IoT e IA, siguiendo las directrices de la Declaración PRISMA (Moher et al., 2009). Los resultados fueron analizados mediante síntesis narrativa.

2.2. Propuesta del Flujo de Trabajo HDT-HBIM-IA

El proceso se estructura en fases rigurosas de ingeniería, cuyo flujo detallado se ilustra en el siguiente diagrama (Fig. 1):

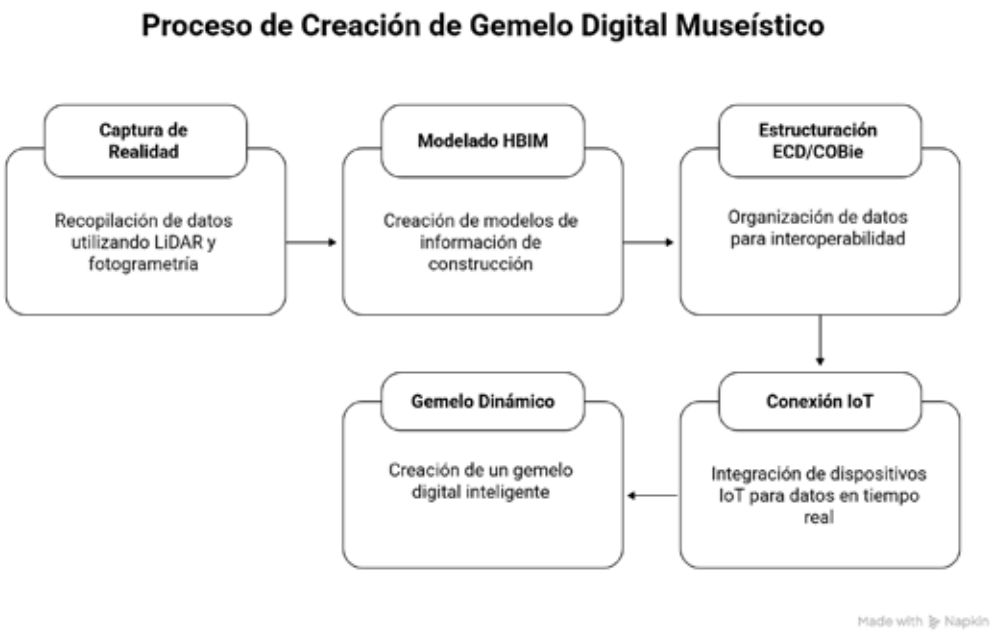


Figura 1. Proceso de Creación de Gemelo Digital Museístico

Modelado HBIM y Asignación de Parámetros:

Captura de la realidad (LiDAR, fotogrametría). Creación del modelo HBIM y asignación de parámetros no geométricos (materiales, estado de conservación) utilizando software como Revit y automatización con Dynamo.

Estructuración de Datos y ECD (ISO 19650):

Implementación del Entorno Común de Datos (ECD), siguiendo la norma ISO 19650. La interoperabilidad con la gestión de activos (FM) se facilita mediante la estructuración en formatos como COBie.

Integración IoT, IA y Gemelo Dinámico:

Instalación de sensores IoT para monitorear variables críticas. El Módulo de Análisis Predictivo aplica algoritmos de IA/*Machine Learning* (ML) para procesar los datos dinámicos, prediciendo patrones de deterioro y transformando el modelo estático en un HDT inteligente.

6. Resultados

Los resultados se basan en la arquitectura técnica validada que permite la Gestión Inteligente del Patrimonio Construido.

6.1. Arquitectura HDT y Gestión Transparente (R1)

El resultado clave es el diseño de un Gemelo Digital dinámico cuya información es controlada bajo el principio de Gestión Transparente ISO 19650 (British Standards Institution, 2018). La estructura de gobernanza y control de versiones que garantiza esta trazabilidad se detalla en el esquema (Fig. 2). Esto garantiza la trazabilidad de los activos digitales, desde el origen (captura 3D) hasta el análisis predictivo (IA), mediante un ECD riguroso que utiliza nomenclatura y control de versiones. Los componentes técnicos resultantes del modelado y su rol en la arquitectura se resumen en la siguiente tabla (Tabla 1).

ENTREGABLES CLAVE DE LA FASE HBIM Y SU APLICACIÓN EN EL GEMELO DIGITAL

CARACTERÍSTICA	ESTÁNDAR / HERRAMIENTA	DESCRIPCIÓN DEL ENTREGABLE	APLICACIÓN EN EL GEMELO DIGITAL
Modelo HBIM de Calidad	Revit / Automatización con Dynamo	Modelo tridimensional detallado que integra datos geométricos y no geométricos.	Sirve como la base geométrica y repositorio de información.
Estructuración de Datos	COBie	Formato estandarizado para la transferencia de información de activos.	Garantiza la interoperabilidad con la gestión de activos.
Entorno Común de Datos	ISO 19650	Plataforma de información controlada que gestiona la información digital.	Asegura la Gestión Transparente y la trazabilidad completa.
Modelo de Inventario y Parámetros	Asignación de Parámetros	Atributos rigurosos de conservación vinculados a cada elemento.	Vincula componentes físicos con sistemas de gestión de mantenimiento.

6.2. Optimización del Mantenimiento Predictivo y ODS (R2)

La integración HBIM-IA permite el Mantenimiento Predictivo, un enfoque crucial para la conservación del patrimonio. El objetivo de esta integración es transformar la gestión de las instalaciones hacia una perspectiva anticipatoria, optimizando la conservación preventiva y la eficiencia operativa.

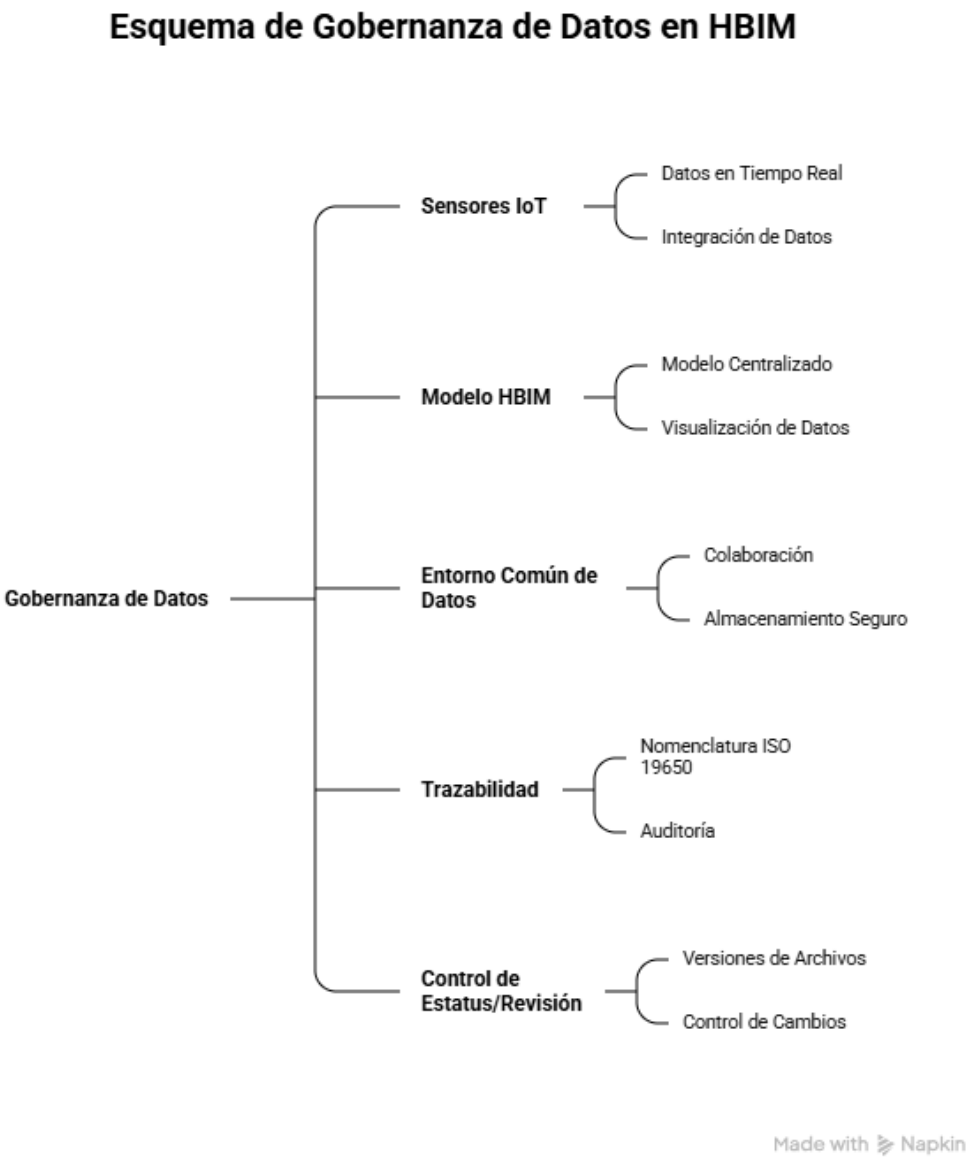


Figura 2. Esquema de Gobernanza de Datos en HBIM

El Módulo de Análisis Predictivo aplica algoritmos de Inteligencia Artificial para procesar los datos dinámicos capturados por los sensores IoT, prediciendo patrones de deterioro y transformando la gestión reactiva en anticipación. Este cambio en la gestión contribuye directamente a la Agenda 2030 y se alinea con varios Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Mediante este marco metodológico, se promueve el ODS 9 al crear infraestructura digital resiliente y fomentar la innovación. Asimismo, contribuye a la salvaguarda del patrimonio cultural (ODS 11) y al uso eficiente de recursos (ODS 12).

Las aplicaciones técnicas derivadas de este enfoque predictivo, como la detección de riesgos estructurales, el monitoreo micro climático y la gestión de inventario, junto con su contribución detallada a los ODS, se sintetizan en la Tabla 2.

APLICACIONES Y BENEFICIOS OPERACIONALES DEL HDT

APLICACIÓN OPERACIONAL / BENEFICIO	TECNOLOGÍA HABILITADORA	IMPACTO EN LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA	CONTRIBUCIÓN A ODS
Detección de Riesgos Estructurales	IA / Sensores de Movimiento (IoT)	Análisis predictivo de fallos. Monitoreo de fisuras o deformaciones al integrar datos de sensores con el modelo HBIM.	ODS 9 (Infraestructura Resiliente)
Simulación Térmica y Energética	IoT / IA	Uso de la IA para detectar patrones anómalos en variables críticas como humedad y temperatura, fundamentales para la conservación del patrimonio.	ODS 11 (Conservación del Patrimonio)
Monitoreo Microclimático	IoT / IA	Transformación de la gestión a un enfoque predictivo, emitiendo alertas inteligentes antes de que ocurra el deterioro.	ODS 11 (Salvaguarda del Patrimonio Cultural)
Optimización de Mantenimiento	HBIM / COBie / IA	Permite la Gestión de Inventario y el uso eficiente de recursos mediante la vinculación precisa de componentes físicos a los sistemas de mantenimiento.	ODS 12 (Uso Eficiente de Recursos)

7. Discusión

La metodología HBIM-IA es la solución técnica rigurosa necesaria para la gestión avanzada del patrimonio. La rigurosidad de esta propuesta se debe al empleo de estándares de Ingeniería como ISO 19650 y a la integración de la IA para la predicción, lo que eleva la rigurosidad académica y la originalidad, criterios fundamentales del EIM.

La experiencia profesional en proyectos de digitalización de activos patrimoniales complejos ha sido fundamental para proponer una estrategia técnica viable de modelado y coordinación BIM. El conocimiento derivado de la digitalización de un importante activo cultural europeo ha sido clave para definir la estrategia de modelado, la coordinación y la definición de parámetros. Este conocimiento se aplica para asegurar que el modelo HBIM sea un insumo de calidad para el Gemelo Digital.

El HDT, como plataforma digital, contribuye a la Inclusión y Accesibilidad, satisfaciendo el lema del EIM («Hacia el fortalecimiento de una comunidad inclusiva y accesible»).
La limitación principal del estudio es su carácter propositivo y de diseño, con la ausencia de validación práctica del modelo propuesto. Esta limitación se abordará en futuras etapas mediante la ejecución del proyecto piloto de la iglesia histórica.

8. Conclusiones

La implementación de un Gemelo Digital del Patrimonio (HDT), apalancado en la metodología HBIM y potenciado por la Inteligencia Artificial (IA), es la solución más rigurosa y estratégica para la conservación predictiva y la gestión eficiente del patrimonio.

Rigor y Transparencia:

La aplicación del Marco de Ingeniería bajo la ISO 19650 garantiza la Gestión Transparente y la trazabilidad completa de la información digital, un aspecto crucial para la sostenibilidad y la gobernanza museal.

Sostenibilidad y ODS:

La metodología HDT contribuye a la Agenda 2030 y a los ODS 9, 11 y 12 al promover la conservación preventiva, el uso eficiente de recursos y la infraestructura digital resiliente.

Investigación Futura y Validación:

La aplicación práctica de esta metodología en la digitalización de la iglesia histórica para su restauración, en el contexto del centenario en 2026, se establece como la futura línea de investigación. Para la ejecución de un proyecto piloto (fase de validación empírica) se requiere financiación específica que permita la adquisición de la infraestructura técnica avanzada.

9. Bibliografía

Aguilera-Eguía, R. (2014). ¿Revisión sistemática, revisión narrativa o metaanálisis? *Revista de la Sociedad Española del Dolor*, 21(6), 359-360

Al-Ali, A. R., Gupta, R., Zaman Batool, T., Landolsi, T., Aloul, F. y Al Nabulsi, A. (2020). Digital twin conceptual model within the context of internet of things. *Future Internet*, 12(10), 163

Armisén Fernández, A. (2018). Aspectos legales en proyectos BIM y gemelos digitales aplicados a patrimonio. *Revista Ingeniería y Patrimonio*, 24, 45-60

Batzioú, E., et al. (2025). Digital twin development for cultural heritage buildings: legal and ethical considerations. En: *ACM International Conference on Interactive Media Experiences Workshops* (pp. 96-106)

Bolaños, J. P. B. (2023). Gemelos digitales y patrimonio: revisión bibliométrica y de contenido. *Tecnología en Ingeniería y Ciencias Aplicadas*, 15(1), 1-18

British Standards Institution. (2018). BS EN ISO 19650-1: *Organization and digitization of information about buildings and civil engineering works, including Building Information Modelling (BIM) – Information management using building information modelling – Part 1: Concepts and principles*

Conde Melguizo, R., Santín Álvarez, E. y Alonso Urbano, D. (2025). Metodología para la digitalización del patrimonio mediante tecnologías interactivas e inteligencia artificial. *Street Art & Urban Creativity*, 11(3)

Dionizio, R. F., Marques, C. K. B., y Dezen-Kempter, E. (2024). Towards informed decision-making based on digital twins with HBIM and IoT. *PARC: Pesquisa em Arquitetura e Construção*, *15,* e024022

Fernández, R., Gómez, M., y Torres, P. (2023). Hacia un gemelo digital del patrimonio cultural. *Revista Latinoamericana de Patrimonio, 8*(2), 78-94

García, M. P. y Martínez, P. (2012). *Guía práctica para la realización de trabajos fin de grado y trabajos fin de máster*. Editum

Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6a ed.). McGraw-Hill Education

Irala Hortal, P. (2024). La inteligencia artificial y otras tecnologías como aliadas en la gestión patrimonial. *Revista de Tecnología y Cultura, 15*(1), 22-38

Lucchi, E. (2023). Aplicación del gemelo digital combinado con inteligencia artificial y tecnología 5G en museos digitales. *Inalámbrico y Común*

Luther, W. (2023). Gemelos digitales y tecnologías facilitadoras en museos y patrimonio cultural. *Sensors, 23*(3), 1583

Mazzetto, S. (2024). Integrating emerging technologies with digital twins for cultural heritage conservation. *Journal of Computing in Cultural Heritage, 12*(1), 1-20

Ministerio de Cultura (Perú). (s.f.). *2° EIM - Bases para la presentación de ponencias (1).pdf*

Moher, D., Liberati, A., Tetzlaff, J., y Altman, D. G. (2009). Preferred reporting items for systematic reviews and meta-analyses: The PRISMA statement. *PLoS Medicine, 6*(7), e1000097

Niccolucci, F. (2023). El gemelo digital del patrimonio: una bicicleta hecha para la conservación. *Open Research Europe, 3*

UNESCO. (2019). *Directrices para la preservación del patrimonio digital*

Zhang, Y., Wang, X., y Li, Z. (2021). From BIM to digital twins: A systematic review of intelligent building representations in AEC-FM. *Automation in Construction, 125*, 103593



Mesa 6
Transformación Social desde la Educación y la Mediación

Creando ando: tejiendo mis raíces

Nayeli Tania Orcon Figueroa
nayeliorconfigueroa@gmail.com / somoseduyachay@gmail.com

Mariella Alexandra Arista Cornejo
mariellaaristacornejo@gmail.com

Melissa Dalila Cotrina Castro
melissa.cotrina@pucp.edu.pe

1. Resumen

El artículo presenta la experiencia del proyecto educativo, artístico y cultural "Creando ando tejiendo mis raíces", ganador del III Concurso DACU 2023 de la Pontificia Universidad Católica del Perú, implementado con estudiantes de primer grado de secundaria de la Institución Educativa Gabriela Mistral, en el distrito de Jesús María (Lima). La propuesta se desarrolló en articulación con el Museo Central (MUCEN) y tuvo como objetivo revalorizar las prácticas culturales familiares mediante una experiencia museal y talleres artísticos que fortalecieron la identidad cultural y la ciudadanía en adolescentes.

Desde un enfoque de educación patrimonial y mediación cultural, el proyecto concibe al museo como un espacio pedagógico capaz de activar memorias personales y colectivas, así como de generar aprendizajes significativos. A través de una visita mediada al museo, procesos de reflexión personal y colectiva, y talleres de creación artística, tales como cartografías culturales, mapas de raíces, bitácoras personales, mural textil, arte postal y una revista final, las estudiantes establecieron un diálogo entre el patrimonio museal y sus propias historias familiares.

Los resultados evidencian un fortalecimiento de la identidad cultural, una mayor apropiación del museo como espacio cercano, el desarrollo de competencias del área de Arte y Cultura y de Desarrollo Personal, Ciudadanía y Cívica, así como la disminución de estereotipos y prejuicios vinculados a la diversidad cultural. La experiencia demuestra que la articulación museo-escuela, mediada por prácticas artísticas, constituye una estrategia efectiva para la transformación social y la formación de ciudadanía cultural en contextos educativos.

2. Palabras clave:

Educación patrimonial, mediación museal, identidad cultural, educación artística, ciudadanía.

3. Agradecimientos

A la Institución Educativa Gabriela Mistral por abrir sus espacios al desarrollo del proyecto, al Museo Central (MUCEN) por la mediación y acompañamiento pedagógico; y a la Pontificia Universidad Católica del Perú por el financiamiento otorgado a través del Concurso DACU 2023.

4. Antecedentes

El proyecto "Creando ando tejiendo mis raíces" se implementó en el marco del III Concurso DACU 2023 de la Pontificia Universidad Católica del Perú, como una propuesta educativa, artística y cultural orientada a estudiantes de primer año de secundaria. La iniciativa surge a partir de la identificación de una problemática recurrente en el contexto escolar debido a la desconexión de las adolescentes con sus orígenes étnicos-culturales familiares y comunitarias, así como la persistencia de estereotipos, prejuicios y prácticas discriminatorias vinculadas a la diversidad cultural.

En ese sentido, la escuela enfrenta el desafío de generar experiencias significativas que permitan a las estudiantes reconocerse como agentes culturales, portadores de memorias, saberes y prácticas heredadas. Por tal razón, el proyecto plantea la articulación entre la Institución Educativa Gabriela Mistral y el Museo Central (MUCEN), entendiendo al museo como un espacio pedagógico y social capaz de activar procesos reflexivos en torno a la identidad, la memoria y la ciudadanía.

Cabe resaltar que la experiencia en el museo se concibió como un punto de partida para el trabajo pedagógico en el aula, y no como una actividad aislada. A partir de la visita mediada al MUCEN, se desarrollaron una serie de talleres artísticos que permitieron a las estudiantes vincular las manifestaciones culturales observadas en el museo con sus propias historias familiares, resignificando prácticas cotidianas como expresiones de patrimonio cultural vivo.

5. Marco teórico

La propuesta se sustenta en tres ejes conceptuales principales: la educación patrimonial, la mediación cultural en museos y el arte como proceso de construcción identitaria.

Desde la educación patrimonial, el patrimonio cultural es entendido no solo como un conjunto de bienes materiales e inmateriales objeto de aprendizaje, sino es una construcción social y dinámica que adquiere sentido a partir de la relación específica que las personas establecen con él en diversos contextos socioculturales, tal como señalan Cuenca et al. (2017). Por tal razón, los museos, al propiciar espacios de interacción y diálogo, posibilitan aprendizajes significativos que articulan la información y el conocimiento académico con las experiencias personales y colectivas de los visitantes (Cuenca et al., 2017).

Asimismo, los autores destacan que los museos actúan como agentes pedagógicos, capaces de generar aprendizajes significativos al promover experiencias de interacción crítica y reflexiva con el patrimonio cultural. Desde esta perspectiva, la educación patrimonial no se limita a la transmisión de contenidos, sino que contribuye al fortalecimiento de los vínculos identitarios (Cuenca et al., 2017).

En este sentido, la experiencia patrimonial adquiere verdadero significado cuando el visitante logra activar sentidos, memorias y emociones en su relación con los referentes culturales (Cuenca et al., 2017). Por ello, la visita al MUCEN fue concebida como un proceso de aprendizaje significativo, orientado a la educación patrimonial y al fortalecimiento de la mediación cultural, y no como un recorrido meramente informativo o centrado únicamente en la adquisición de conocimientos e información.

Con relación a la mediación cultural, Montero y Collados (2015) enfatizan que el museo, concebido como una zona de contacto, cumple un rol fundamental en la cohesión social y en la formación de ciudadanía, al posibilitar que los sujetos se reconozcan como parte de una comunidad diversa, atravesada por múltiples identidades y narrativas culturales.

La mediación museal, en este sentido, actúa como un puente crítico entre los discursos institucionales del museo y las memorias, emociones y saberes de los estudiantes, favoreciendo procesos de reflexión crítica en torno a la identidad, la diversidad y las relaciones de poder presentes en la cultura (Montero y Collados, 2015).

Asimismo, el patrimonio cultural fortalece la cohesión social al conectar a las personas con sus historias, territorios y prácticas culturales, entendidas como expresiones vivas y en constante transformación (Montero y Collados, 2015). Este enfoque orientó el diseño de los talleres, los cuales estuvieron destinados a revalorizar las prácticas familiares y comunitarias como patrimonio vivo, promoviendo el diálogo, la participación y el reconocimiento de la diversidad cultural.

Finalmente, el arte es abordado como una herramienta pedagógica para la resignificación de memorias, experiencias y saberes situados. Según Camnitzer (2009) plantea que el arte no debe entenderse únicamente como producción de objetos, sino como un proceso formativo que favorece la construcción de conocimiento crítico y la capacidad de establecer conexiones entre lo personal y lo colectivo.

Desde esta perspectiva, la práctica artística permite reconocer al sujeto no solo como espectador, sino como agente cultural activo, capaz de reflexionar, cuestionar y producir sentido con relación a su contexto sociocultural (Camnitzer, 2009).

Bajo este enfoque, las prácticas artísticas desarrolladas en el proyecto se conciben como procesos de exploración, diálogo y construcción de identidad cultural, orientados a activar memorias, problematizar experiencias y fortalecer el pensamiento crítico desde una dimensión colectiva y situada, más allá de una comprensión del arte centrada exclusivamente en el objeto o en su consumo estético (Camnitzer, 2009).

6. Descripción

El proyecto fue implementado con la participación de 25 estudiantes de primer grado de educación secundaria de la Institución Educativa Gabriela Mistral, ubicada en el distrito de Jesús María. La metodología empleada se desarrolló a partir de tres momentos pedagógicos articulados, diseñados para activar procesos de reconocimiento de la identidad, reflexión crítica y creación artística, integrando la experiencia de visita al museo (MUCEN) con el trabajo en el aula (Edu Yachay, 2023).

6.1 Diagnóstico y visita mediada al Museo Central (MUCEN)

El primer momento tuvo como finalidad identificar los saberes previos, percepciones y experiencias de las y los estudiantes con relación a sus prácticas culturales familiares y la diversidad cultural. Para ello, se trabajó con preguntas orientadoras vinculadas a la cultura familiar, la discriminación por origen étnico y la valoración de la diversidad cultural.

La experiencia incluyó un conversatorio en el auditorio del Museo Central (MUCEN), donde las estudiantes reflexionan colectivamente sobre identidad cultural, los estereotipos y prejuicios como formas de reproducción de la discriminación étnico-racial. Posteriormente, se realizó un recorrido mediado por las salas de arqueología, arte popular y arte republicano, promoviendo un acercamiento crítico al patrimonio cultural peruano y su relación con las historias familiares de las participantes (Fig. 1).



Figura 1. Visita mediada al Museo Central (MUCEN) con estudiantes de primer grado de secundaria. Durante el recorrido, las estudiantes dialogan sobre manifestaciones artístico-culturales del Perú y reflexionan sobre su relación con la identidad, la diversidad cultural y la memoria familiar.

Como cierre de este momento, se desarrolló la elaboración de una cartografía cultural grupal (Fig. 2), utilizando diversos materiales artísticos, en la que las estudiantes representaron manifestaciones culturales observadas en el museo y las vincularon con sus propios contextos familiares (Edu Yachay, 2023).

6.2 Taller creativo: Mapa de raíces y bitácora personal

El segundo momento estuvo orientado a la exploración de la historia personal y familiar de cada estudiante mediante un taller creativo de carácter introspectivo.



Figura 2. Elaboración de cartografía cultural grupal utilizando diversos materiales artísticos. La actividad permitió representar gráficamente manifestaciones culturales del país y relacionarlas con las prácticas culturales presentes en las familias de las estudiantes

Las participantes elaboraron un libro-arte tipo acordeón, que incluyó un árbol genealógico, información sobre el origen étnico-cultural familiar y representaciones simbólicas de su identidad cultural.

Asimismo, se trabajó la identificación de objetos de identidad cultural, entendidos como elementos materiales o simbólicos significativos dentro de las prácticas familiares. A través de la bitácora personal, las estudiantes desarrollaron reflexiones sobre el sentido de la visita al museo y establecieron conexiones entre sus experiencias familiares y las manifestaciones patrimoniales observadas (Figs. 3 y 4).

Este taller permitió que cada estudiante se reconectara con su historia familiar, nombrara sus orígenes étnico-culturales y resignificara prácticas culturales que, en muchos casos, habían permanecido invisibilizadas o asociadas a sentimientos de vergüenza (Edu Yachay, 2023).

6.3 Taller colaborativo: Mural textil colectivo

El tercer momento se centró en la creación colectiva como estrategia para fortalecer el sentido de pertenencia y la valoración de la diversidad cultural. En una primera fase, cada estudiante realizó un diseño individual con símbolos identitarios, representativos de su historia familiar y cultural.



Figura 3. Desarrollo del taller "Mapa de raíces", en el cual cada estudiante exploró sus orígenes familiares mediante una dinámica basada en árboles genealógicos, símbolos culturales y narrativas personales, promoviendo ejercicios de memoria, reflexión y autoidentificación.



Figura 4. Creación de bitácoras personales tipo libro-arte, en las que las estudiantes registran reflexiones, objetos de identidad cultural y aprendizajes surgidos a partir de la experiencia en la visita al museo (MUCEN) y los talleres artísticos.

Posteriormente, se llevó a cabo el ensamblaje grupal del mural textil colectivo, integrando los diseños individuales en una obra común mediante el uso de retazos de tela, pintura y lana. Este proceso promovió el trabajo colaborativo y la construcción de una narrativa visual compartida sobre la diversidad cultural del país (Fig. 5).

Durante el desarrollo del taller se propiciaron espacios de diálogo sobre discriminación étnico-racial, diversidad e identidad cultural, acompañados de un cierre emocional y reflexivo con acompañamiento psicológico, con el fin de contener y valorar las experiencias personales compartidas por las estudiantes (Edu Yachay, 2023).



Figura 5. Ensamblaje colaborativo del mural textil colectivo, que integró las producciones individuales en una obra conjunta, simbolizando la diversidad cultural del Perú y fortaleciendo el sentido de pertenencia y el trabajo en equipo.

Asimismo, el proyecto se articuló principalmente con el área de Arte y Cultura, y el área de Desarrollo Personal, Ciudadanía y Cívica, de acuerdo con el Currículo Nacional de la Educación Básica (MINEDU, 2016).

Área de Arte y Cultura

Competencia: Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales.

- **Capacidad:** Percibe manifestaciones artístico-culturales.
- **Desempeño:** «Describe las cualidades estéticas de las manifestaciones artístico-culturales observadas en el MUCEN. Asimismo, explica cómo se sintió, qué sensaciones e ideas les provocó, y reconoce que puede generar diferentes reacciones en otras personas» (Edu Yachay, 2023).
- **Capacidad:** Contextualiza manifestaciones artístico-culturales.
- **Desempeño:** «Obtiene información a partir de entrevistas a sus padres y abuelos sobre la producción y representación de las manifestaciones artístico-culturales que han sido heredadas» (Edu Yachay, 2023).

Competencia: Crea proyectos desde los lenguajes artísticos.

- **Capacidad:** Explora y experimenta los lenguajes artísticos.
- **Desempeño:** «Utiliza elementos de los lenguajes artísticos (como el dibujo y la pintura) para explorar sus posibilidades expresivas y ensaya distintas maneras de utilizar materiales, herramientas y técnicas para obtener diversos efectos, con el fin de incorporarlos en su bitácora personal y en la tela» (Edu Yachay, 2023).

Área de Desarrollo Personal, Ciudadanía y Cívica

Competencia: Construye su identidad.

- **Capacidad:** Se valora a sí mismo.
- **Desempeño:** «Describe las principales prácticas culturales de los diversos grupos culturales y sociales a los que pertenece y explica cómo estás prácticas culturales lo ayudan a enriquecer su identidad personal» (Edu Yachay, 2023).

7. Resultados

Los resultados del proyecto se evidencian tanto en los productos artísticos elaborados a lo largo de los tres talleres como en las transformaciones observadas en las estudiantes, particularmente en los ámbitos de la identidad, las actitudes frente a su entorno sociocultural y la participación ciudadana.

Desde la perspectiva de la mediación cultural y la transformación social, estos resultados dan cuenta de procesos de apropiación simbólica del patrimonio, resignificación de memorias familiares y construcción de ciudadanía cultural.

7.1 Productos elaborados como evidencias del proceso de mediación

Las producciones artísticas desarrolladas durante el proyecto no solo documentan el proceso pedagógico, sino que constituyen evidencias materiales de los procesos de transformación vividos por las estudiantes, al funcionar como vehículos de expresión, reflexión y autoafirmación cultural.

- **Cartografías culturales grupales:** Elaboradas a partir de las reflexiones surgidas durante la visita al museo, estas piezas utilizaron materiales reciclados para representar manifestaciones culturales del país con relación a las historias familiares de las estudiantes, favoreciendo la reflexión colectiva y el trabajo colaborativo.

- **Mapas de raíces y bitácoras personales:** A través de ejercicios de memoria y genealogía, desarrollados mediante procesos de socialización y diálogo entre las estudiantes y las docentes, cada participante exploró sus orígenes familiares, identificó prácticas culturales heredadas y reflexionó sobre su significado en la actualidad, fortaleciendo procesos de autoconocimiento e identidad.

- **Mural textil colectivo:** Pieza colaborativa realizada con técnicas mixtas (pintura, lana y retazos de tela), que representó simbólicamente la diversidad cultural del Perú presente en las propias estudiantes, fortaleciendo el trabajo cooperativo, el sentido de pertenencia y la valoración de la diferencia.

- **Arte postal y revista final:** Productos de difusión que recopilaron testimonios, reflexiones y creaciones artísticas elaboradas por las estudiantes a lo largo del proyecto. En particular, la revista final funcionó como un medio de socialización y memoria del proceso, permitiendo visibilizar los aprendizajes, reflexiones identitarias y producciones artísticas hacia la comunidad educativa, las familias y el museo (MUCEN), ampliando la comprensión de los aprendizajes más allá del espacio del aula. La publicación digital puede ser consultada en: https://drive.google.com/file/d/1cLrAUkRgbBtEL5hLMMNx5X1lnEqPVrQ1/view?usp=sharing

7.2 Transformaciones observadas desde la mediación y la transformación social

A partir del proceso de mediación museal y artística, se identificaron transformaciones significativas en las estudiantes, tanto a nivel personal como colectivo:

- **Transformación identitaria y emocional:** Las estudiantes expresaron un mayor orgullo por sus raíces culturales, reconectaron con tradiciones familiares previamente invisibilizadas y comenzaron a reconocer la diversidad cultural como un valor, y no como un motivo de discriminación.

- **Construcción de ciudadanía cultural:** Se fortaleció la comprensión del patrimonio como una dimensión vinculada a la vida cotidiana y a la historia familiar, es decir, como un portado de la memoria de identidad y no como un elemento externo o distante. Asimismo, se desarrollaron habilidades de diálogo, colaboración y respeto a la diferencia, fundamentales para la convivencia democrática.

- **Apropiación del museo como espacio propio:** Las estudiantes dejaron de percibir el museo como un espacio lejano o elitista, y lo experimentaron como un lugar de acogida, memoria y participación, capaz de generar experiencias significativas de aprendizaje y reconocimiento.

Estas transformaciones se evidencian no solo en los discursos, actitudes y prácticas de las estudiantes, sino también en las producciones artísticas, las cuales dialogan tanto con el museo como con la comunidad escolar, desarrollándose como herramientas de mediación cultural activa.

7.3 Aportes del proyecto a la investigación en mediación museal

El proyecto aporta evidencia relevante para la investigación en museos y educación artística, al demostrar:

- Como una mediación en museos sensible y situada puede generar procesos profundos de construcción o desarrollo de identidad.
- El potencial que tiene el museo como agente de transformación social y cultural, al abordar temas como memoria familiar, diversidad y discriminación.
- La importancia de la articulación museo-escuela para democratizar el acceso al patrimonio y promover la participación activa de estudiantes adolescentes como sujetos culturales.

8. Reflexiones

La experiencia evidencia que la educación artística, articulada a la mediación en museos, favorece procesos profundos de autoconocimiento, valoración de la diversidad cultural y formación ciudadana, en la medida en que activa memorias personales y familiares, así como vínculos comunitarios significativos. En ese sentido, la mediación cultural basada en preguntas, emociones y experiencias tales como la visita a un museo y prácticas o talleres artísticos demostró ser más fundamental que aquella centrada solo en la transmisión de información, ya que permitió a las estudiantes construir sentidos propios y reflexionar de manera profunda y crítica sobre su identidad y entorno sociocultural.

Por otro lado, el museo se convirtió como un espacio transformador, capaz de propiciar experiencias de reconocimiento de prácticas culturales y producciones simbólicas, y fortalecer la ciudadanía intercultural al presentar e invitar a interactuar con los recursos y herramientas que posee el museo (MUCEN) a las estudiantes y proponer recorridos mediados que conectaron el patrimonio con sus historias de vida. Cabe mencionar que se desarrollaron procesos de socialización entre las estudiantes, en los cuales se generaron diálogos significativos en torno a la identidad, la diversidad cultural y problemáticas asociadas a estereotipos y discriminación étnico-racial, promoviendo una mirada más reflexiva y empática alineada a la promoción de una ciudadanía cultural con enfoque en derechos humanos.

Asimismo, las creaciones artísticas desarrolladas en los talleres se consolidaron como una forma de investigación social viva al permitir narrar identidades, dar un nuevo significado a las memorias de patrimonialización y fortalecer la identidad cultural de las estudiantes. A través del arte, las prácticas culturales familiares cotidianas fueron reconocidas y revalorizadas como patrimonio vivo, lo que contribuyó a que las estudiantes se reconocieran a sí mismas como agentes culturales activos, capaces de producir conocimiento y sentido a partir de sus propias experiencias.

Desde luego, el proyecto aportó a la transformación social al posicionar al museo como un aliado educativo estratégico y al arte como una herramienta de memoria, identidad y ciudadanía. La experiencia demuestra su potencial de replicabilidad en otros contextos educativos y museales, así como su pertinencia para convocatorias orientadas a la educación artística, la investigación en artes y la transformación social, al promover inclusión, participación y reconocimiento de la diversidad cultural.

9. Conclusiones y recomendaciones

La experiencia del proyecto “Creando ando tejiendo mis raíces” evidencia que la articulación entre museo y escuela, mediada por prácticas o talleres artísticos, así como los procesos reflexivos, constituye una estrategia pedagógica eficaz para la construcción de identidad cultural y ciudadanía en estudiantes adolescentes.

Por otro lado, el museo se consolida como un espacio transformador que permite activar memorias familiares, cuestionar estereotipos y promover el reconocimiento de la diversidad cultural como un valor social necesario para garantizar la equidad en el acceso a derechos y ejercicio de la ciudadanía. Asimismo, las metodologías artísticas empleadas y relacionadas con el Currículo Nacional demostraron ser herramientas fundamentales para generar aprendizajes significativos, fortalecer la autoestima y promover a las estudiantes como agentes culturales.

Se recomienda replicar y adaptar esta experiencia en otros contextos educativos, así como articularla con el MUCEN u otros museos, a fin de fortalecer alianzas interinstitucionales que contribuyan a su sostenibilidad en el tiempo. Asimismo, se sugiere profundizar la incorporación de la educación patrimonial y el enfoque intercultural en el currículo escolar, reconociendo su aporte a la formación integral, crítica y ciudadana de las y los estudiantes.

10. Bibliografía

Cuenca, J., Martín., M y Schugurensky, D. (2017). Educación para la ciudadanía e identidad en los museos de Estados Unidos. Análisis desde la perspectiva de la educación patrimonial. *Estudios Pedagógicos*, XLIII (4), 29-48. https://www.scielo.cl/pdf/estped/v43n4/art02.pdf

Camnitzer, L. (2016). *Luis Camnitzer: Arte, educación y América Latina*. Obra Gruesa: Arte y Educación. https://obra-gruesa.cultura.gob.cl/documento/arte-y-educacion/

Edu Yachay. (2023). *Creando ando tejiendo mis raíces*. https://drive.google.com/file/d/1cLrAUkRgbBtEL5hLMMNx5X1lnEqPVrQ1/view?usp=sharing

Montero, J. y Collados, A. (2015). Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. 25-38. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564920

Casa Fernandini: un laboratorio vivo de educación patrimonial y mediación cultural replicable desde la experiencia estudiantil

Karina Paola Enríquez Gamarra
karinaenriquezgamarra@gmail.com

1. Resumen

La Casa Fernandini, ubicada en el Centro Histórico de Lima, es un inmueble patrimonial que ha logrado convertirse en un laboratorio vivo de aprendizaje, mediación cultural y vinculación interinstitucional. Desde 2022, este espacio ha acogido un programa de formación experiencial para estudiantes de Turismo, quienes se integran a actividades reales de recepción, guiado, mantenimiento preventivo y apoyo en eventos. A partir de la participación activa de los estudiantes, la Casa Fernandini se ha transformado en un espacio dinámico donde el patrimonio se activa y se convierte en aula.

Durante los últimos tres años, este modelo ha evolucionado significativamente a través de la articulación con universidades públicas y privadas, la colaboración con actores culturales, y el desarrollo de eventos formativos como workshops, rutas temáticas y actividades protocolares. En 2024, el programa alcanzó un hito relevante gracias a un fondo concursable de la Universidad Privada del Norte (UPN), que permitió lanzar la ruta turística "La Ruta del Modernismo". Para 2025, la articulación se amplió con la participación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y la Embajada de la India en actividades culturales.

Este artículo presenta el desarrollo de la experiencia, sus fundamentos teóricos, sus resultados educativos e institucionales, y propone un modelo replicable de bajo costo y alto impacto. Se concluye que la mediación cultural, articulada con la formación académica, puede fortalecer la sostenibilidad del patrimonio y generar ciudadanos más sensibles y comprometidos con su entorno cultural.

2. Palabras clave:

Patrimonio vivo, mediación cultural, educación patrimonial, turismo, articulación institucional.

3. Agradecimientos

A Dios, por abrir cada puerta en este camino y por guiarme con propósito y fortaleza a lo largo de este proyecto. A mi esposo, por su apoyo incondicional y su ánimo constante en cada etapa de este proceso.

Agradezco de manera especial a la Casa Fernandini por confiar en esta propuesta y permitir que el patrimonio se convierta en un espacio vivo de aprendizaje. A los estudiantes voluntarios, cuya entrega, sensibilidad y deseo de servir han dado forma y alma a esta experiencia.

Extiendo también mi gratitud a las instituciones aliadas –UPN, UNMSM y la Embajada de la India– por creer en un modelo educativo centrado en el valor del patrimonio y la participación juvenil, y por contribuir a que esta iniciativa siga creciendo y transformando vidas.

4. Antecedentes

La Casa Fernandini, una de las casonas patrimoniales más emblemáticas del Centro Histórico de Lima, inició en 2022 un proceso de reactivación cultural que integró a estudiantes de Turismo en labores de apoyo y mediación. Lo que comenzó como un pequeño voluntariado destinado al mantenimiento preventivo y al acompañamiento de visitantes, se transformó rápidamente en un programa formativo con identidad propia.

Este proceso surgió de una necesidad compartida: los estudiantes requerían espacios reales donde aplicar sus conocimientos, mientras que la casona necesitaba apoyo humano para la atención al público y para dinamizar sus actividades culturales. De esta coincidencia nació un modelo colaborativo basado en la práctica, la mediación cultural y el aprendizaje situado.

Durante 2023, el programa creció en número de participantes y en complejidad. Los estudiantes asumieron funciones en guiado, recepción y apoyo en eventos públicos y privados, convirtiéndose en agentes activos en la puesta en valor del inmueble. Esta experiencia consolidó un espacio donde la gestión cultural se entrecruza con la formación profesional.

En 2024, el programa recibió un fondo concursable que permitió la realización de un workshop para agencias de viaje y el lanzamiento de la ruta turístico-cultural "La Ruta del Modernismo", hito que posicionó la Casa Fernandini como un referente para la creación de experiencias patrimoniales. En 2025, se integraron actividades protocolares con la Embajada de la India y la participación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, evidenciando la consolidación del modelo y su creciente impacto institucional.

5. Marco teórico

El enfoque de este programa se sustenta en cuatro ejes conceptuales: la educación patrimonial, la mediación cultural, el aprendizaje experiencial y la participación juvenil en la cultura. Estos marcos permiten comprender cómo la Casa Fernandini funciona como un espacio activo de formación, articulación y ciudadanía cultural.

5.1 Educación patrimonial

La educación patrimonial contemporánea concibe el patrimonio como un proceso dinámico, cargado de valores sociales, identitarios y simbólicos. Según la UNESCO (2015), «los museos y espacios patrimoniales deben promover la accesibilidad, el conocimiento y la apropiación social del patrimonio para todos los ciudadanos».

El ICOM (2019) añade que la educación patrimonial tiene la responsabilidad de transformar al visitante en un actor activo, permitiéndole construir interpretaciones propias a partir del encuentro con los bienes culturales.

En este sentido, la Casa Fernandini opera bajo un principio fundamental: el patrimonio se aprende viviéndolo. Es decir, solo adquiere sentido cuando se interpreta, se comparte y se experimenta en primera persona.

Por ello, el inmueble deja de ser únicamente un espacio histórico y se convierte en un aula viva, donde los estudiantes construyen aprendizajes significativos desde la experiencia real.

5.2 Mediación cultural

La mediación cultural se entiende como un puente activo entre el patrimonio y el público. No es únicamente un acto de transmisión de información, sino una práctica sensible, creativa y dialogada.

Para Caune (2010), «la mediación busca producir condiciones para que el encuentro entre el público y el objeto cultural se vuelva significativo». Este enfoque implica que la persona mediadora debe:

- interpretar,
- contextualizar,
- facilitar emociones,
- abrir espacios de reflexión,
- y generar apropiación cultural.

En este modelo, los estudiantes actúan como mediadores que traducen significados y crean experiencias accesibles para visitantes diversos. Su rol no es únicamente operativo; es profundamente pedagógico.

A través de la mediación, se construye un vínculo afectivo con la Casa Fernandini, fortaleciendo la relación entre la comunidad y su patrimonio.

5.3 Aprendizaje experiencial

David Kolb (1984) sostiene que «el aprendizaje es el proceso por el cual el conocimiento se crea a través de la transformación de la experiencia». Su modelo propone un ciclo conformado por cuatro etapas:

- Experiencia concreta
- Observación reflexiva
- Conceptualización abstracta
- Experimentación activa

En la práctica desarrollada en la Casa Fernandini, este ciclo se cumple de manera natural:

- Los estudiantes viven la experiencia real (recepción, guiado, eventos).
- Reflexionan sobre su intervención.
- Comprenden conceptos patrimoniales, turísticos y culturales.
- Aplican mejoras en la siguiente actividad.

Este proceso fortalece competencias profesionales esenciales: autonomía, responsabilidad, creatividad y sensibilidad patrimonial.

En este modelo, aprender no es solo observar, sino hacer, interpretar, comunicar y transformar.

5.4 Participación juvenil y ciudadanía cultural

La participación de jóvenes en espacios culturales es clave para dinamizar el patrimonio. Según García Canclini (1999), «los jóvenes tienden a reconfigurar las prácticas culturales mediante nuevas formas de participación y apropiación de los espacios públicos».

Los estudios sobre juventud y cultura destacan que su presencia aporta:

- renovación de lenguajes culturales,
- innovación en la mediación,
- nuevas narrativas,
- mayor sensibilidad hacia la identidad,
- frescura en la comunicación con los visitantes.

Cuando los jóvenes participan, el patrimonio se vuelve más accesible y cercano. A su vez, ellos desarrollan ciudadanía cultural: comprenden que el patrimonio no es solo herencia, sino también responsabilidad colectiva.

La experiencia de la Casa Fernandini confirma que los jóvenes pueden ser agentes patrimoniales activos, capaces de movilizar a la comunidad, fortalecer la difusión cultural y aportar energía creativa a la gestión del inmueble.

Modelo conceptual del modelo replicable:

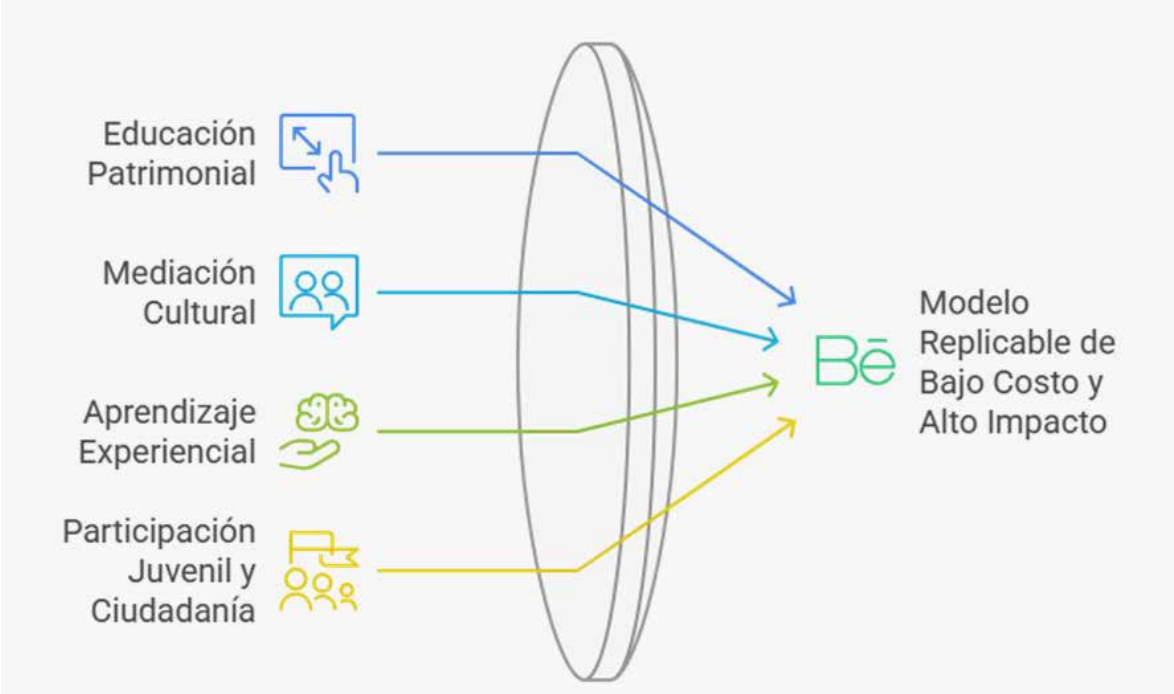


Fig. 1. Fuente: elaboración propia (Napkin AI).

6. Descripción de la experiencia

La experiencia desarrollada en la Casa Fernandini se estructura en tres componentes:

6.1 Formación práctica

Los estudiantes se integran progresivamente a funciones reales:

- Atención al visitante y hospitalidad
- Recepción y control de ingreso
- Mantenimiento preventivo básico
- Apoyo en eventos culturales y ceremoniales
- Guiado patrimonial para públicos diversos

A través de estas actividades, los estudiantes desarrollan competencias de comunicación, liderazgo, sensibilidad cultural y manejo de situaciones reales.

6.2 Mediación cultural

Los participantes asumen el rol de mediadores, generando experiencias de interpretación mediante narrativas accesibles. Sus guiones se construyen a partir de la investigación histórica, pero incorporando elementos de emocionalidad, conexión con el visitante y dinamismo educativo.

6.3 Articulación institucional

La Casa Fernandini ha logrado articularse con diversas instituciones:

- universidades (UPN, UNMSM),
- institutos (CEPEA)
- embajadas (India, Rusia),
- iniciativas locales del Centro Histórico.

Esta articulación ha permitido ampliar las actividades, fortalecer la imagen de la casona y posicionarla como centro activo de cultura viva.

7. Resultados

7.1 Resultados formativos

Los estudiantes desarrollaron competencias en:

- interpretación y mediación cultural,
- organización de eventos,
- comunicación efectiva,

- atención al visitante con enfoque de hospitalidad,
- identidad profesional y sensibilidad hacia el patrimonio.

Muchos participantes expresaron que esta experiencia les permitió «entender el patrimonio desde adentro», valorando el aprendizaje práctico como un complemento indispensable a la formación académica.

7.2 Resultados institucionales

La Casa Fernandini se posicionó como un espacio innovador de formación patrimonial. Entre los hitos más relevantes se encuentran:

- La implementación de una ruta turística temática ("La Ruta del Modernismo").
- La ejecución de eventos protocolares de embajadas.
- La participación conjunta de universidades públicas y privadas.
- La consolidación de una red de colaboración interinstitucional.
- La presencia creciente en redes y en el ecosistema cultural del Centro Histórico.

8. Reflexiones

Esta experiencia evidencia que la educación patrimonial puede tener un enfoque práctico, transformador y profundamente humano. Los estudiantes no solo desarrollan competencias técnicas, sino que también construyen identidad, sentido de pertenencia y compromiso con la conservación.

Asimismo, el caso demuestra que el patrimonio puede ser activado con recursos mínimos, siempre que exista voluntad, creatividad y un trabajo articulado entre instituciones. La Casa Fernandini se convirtió en un espacio donde el patrimonio dejó de ser un objeto estático para convertirse en agente educativo.

Finalmente, la experiencia ha mostrado que este modelo es escalable y replicable. Existen numerosos espacios patrimoniales en Lima y en otras regiones del país que podrían convertirse en plataformas vivas de formación si se generan alianzas estratégicas con universidades y actores culturales.

9. Conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

- El caso de la Casa Fernandini demuestra que el patrimonio cultural puede convertirse en un potente recurso educativo mediante estrategias de mediación cultural y aprendizaje experiencial.
- La participación estudiantil dinamiza los espacios patrimoniales y aporta valor institucional tangible.
- La articulación interinstitucional permite ampliar el impacto y fortalecer las oportunidades de colaboración.

- Este modelo puede replicarse en museos, casonas, archivos, iglesias, centros culturales e inmuebles patrimoniales en todo el país.

Recomendaciones

- Promover más alianzas entre museos y universidades para la implementación de programas de mediación juvenil.
- Establecer rutas de capacitación en mediación cultural y educación patrimonial para estudiantes y voluntarios.
- Diseñar sistemas de evaluación de impacto que permitan medir la mejora institucional y educativa.
- Replicar el modelo de "aula viva" en espacios culturales con bajo presupuesto.

10.Bibliografía

Caune, J. (2010). *La mediación cultural*. Ediciones La Découverte.

ICOM – International Council of Museums. (2019). *Definiciones y lineamientos para la educación patrimonial*. ICOM.

Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Prentice Hall.

Ministerio de Cultura del Perú. (2023). *Lineamientos para la gestión de museos y espacios culturales inclusivos*. MINCUL.

UNESCO. (2015). *Recomendación sobre la protección y promoción de museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*. UNESCO.

Bonet, L., & Négrier, E. (2018). *La gobernanza cultural en tiempos de transformación.* Editorial Gedisa.

Prats, L. (2005). *Concepto y gestión del patrimonio cultural*. Ariel Patrimonio.

Relevancia de los talleres infantiles en el Museo de Historia Natural de la UNMSM para la difusión del conocimiento científico al público infantil

Angela Beatriz Chia de la Cruz
eduambiental.mhn@unmsm.edu.pe
achiadelacruz@gmail.com

Mahatma Nutchu Bejarano Parodi
eduambiental.mhn@unmsm.edu.pe

1. Resumen

El Museo de Historia Natural de la UNMSM desempeña un papel esencial en la difusión del conocimiento científico, especialmente hacia el público infantil, a través de sus talleres educativos. Estos talleres, organizados por el Área de Educación Ambiental, buscan sensibilizar a los niños sobre la biodiversidad y geodiversidad del Perú, promoviendo la valoración y conservación del patrimonio natural. Desde su creación en 2017, el Área de Educación Ambiental del museo ha implementado talleres mensuales que abordan temas como Botánica, Zoología, Ecología y Geociencias, utilizando metodologías pedagógicas interdisciplinarias adaptadas a diversas edades. Los talleres incluyen actividades lúdicas, manualidades y charlas informativas que facilitan el aprendizaje activo y la reflexión sobre la protección del medio ambiente. Los resultados obtenidos en 2025 muestran una participación significativa de 668 niños, destacando la importancia de estos talleres para la educación no formal. A través de estas experiencias, el museo contribuye a cerrar la brecha entre el conocimiento científico y el público infantil, transformando la información técnica en contenidos accesibles y comprensibles. Así, se posiciona como un actor clave en la educación ambiental y la formación de nuevas generaciones comprometidas con la conservación.

2. Palabras clave:

museo de historia natural, patrimonio natural, educación ambiental, público infantil.

3. Agradecimientos

Agradecemos a la gestión del Museo de Historia Natural UNMSM por brindarnos las facilidades para la ejecución del trabajo, a las voluntarias Mg. Rosa Bueno, Blga. e Il. Marisa Ocrospoma, Secr. Silvia Dávila, Secr. e Il. Sandy Alvitez, Bach. e Il. Martha Rivas, Blga. Carmen Coveñas, Blga. Fany Palomino, Blga. Eda Canturini, Blga. Kamila García y Prof. Marilyn Conopuma, del Área de Educación Ambiental y a los departamentos de investigación del museo, Etnobotánica y Botánica Económica, Dicotiledóneas, Gimnospermas y Monocotiledóneas, Ictiología, Herpetología, Mastozoología, Ornitología, Protozoología, Helmintología e Invertebrados Afines, Malacología, Entomología, Paleontología de Vertebrados, Paleontología de Invertebrados, Mineralogía y Petrología, que brindan su apoyo en el desarrollo de los talleres.

4. Antecedentes

El Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (MHN-UNMSM) tiene 107 años de fundación y según sus lineamientos generales busca el desarrollo del conocimiento científico sobre la flora, fauna y gea del territorio peruano. Su fundador, el Dr. Carlos Rospigliosi V. señaló que no es un museo de exhibición únicamente, sino que debido a todos los estudios de investigación que en él se hacen, busca convertirse en una verdadera escuela de investigadores y así tener las puertas abiertas para todos los que se encuentren capacitados para emprender esta clase de estudios (Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, 1937).

Tras un siglo de fundación y bajo un análisis de los lineamientos generales establecidos en el museo, los objetivos de esta institución se han ampliado. Actualmente, el MHN-UNMSM se define como una institución académica encargada de colectar, investigar y exhibir organismos y muestras representativas del patrimonio natural del Perú y de la humanidad en lo referente a flora, fauna y gea, con el fin de generar conocimiento científico e impartirlo a todo nivel. Es decir, no solo se centra en formar profesionales, sino impartir el conocimiento científico a todo tipo de público, convirtiéndose en una fuente de inspiración para las futuras generaciones, formando infancias y jóvenes conscientes del gran valor del patrimonio natural que posee nuestro país, a su vez rompe la gran brecha entre la enseñanza del conocimiento científico y el público infantil. Los museos pueden cumplir un papel crucial en la educación no formal a través de sus exhibiciones y actividades educativas en torno a ellas.

En nuestro caso, el conocimiento científico sobre la biodiversidad y geodiversidad del Perú que se genera en los departamentos de investigación debe ser transmitido para crear una conciencia ambiental y así lograr que la sociedad desde una temprana edad conozca y valore nuestro patrimonio natural. Es así que, los museos de historia natural se han convertido en guardianes de la bio y geodiversidad, centros educativos, centros de investigación y medios de sensibilización ambiental (Cantú-Martínez, 2025).

5. Marco teórico

Este trabajo subraya la importancia del desarrollo de talleres infantiles desde la educación ambiental en los museos de historia natural. La literatura científica señala que los museos naturales representan un rol relevante para la sociedad, especialmente al preservar, exhibir y educar acerca de la diversidad de la vida con énfasis en su función de investigación y educación ambiental (Cantú-Martínez, 2025).

Asimismo, se resalta que son verdaderos depósitos de la biodiversidad, particularmente la nativa, impactando en la sociedad actual (Buschiazzo, 2022).

Según Borroto (2021), la educación ambiental busca reformular las relaciones entre la sociedad y el medio ambiente, integrando enfoques teóricos y prácticos derivados de perspectivas científicas y pedagógicas. A pesar de su relevancia, aún es poco estudiada en el contexto museístico. Los procesos de educación ambiental deben abordar el desafío de enseñar sobre las complejas interacciones entre lo social y lo natural (Brito, 2015).

Se ha demostrado que los talleres son una excelente estrategia para la enseñanza de las ciencias naturales y la educación ambiental en colegios (Bolaños, Muñoz & Romero, 2014); esta estrategia es multifuncional pues es adecuada para la investigación en el área de educación; para la formación, no solo de las personas que participan de un taller, sino de los monitores o talleristas del mismo; y la intervención, porque nos permite incidir en una problemática que pueda estar presentando el público al cual está dirigido (Rodríguez, 2012). En el caso de los museos, los talleres y un sin número de eventos diversos se llevan a cabo para dar a conocer y fomentar la valoración de nuestro patrimonio natural y cultural (De la Jara, 2017).

6. Descripción

En el pasado, los museos priorizaban actividades para atraer visitantes; sin embargo, con el tiempo, se ha reconocido su valioso rol educativo para la sociedad que no necesariamente tiene una formación universitaria. Esto ha llevado a la creación de áreas especializadas, como el Área de Educación Ambiental del MHN-UNMSM, creada en diciembre de 2017 bajo la dirección de Víctor Pacheco Torres, PhD., con el objetivo de coordinar y ejecutar eventos educativos que difundan el conocimiento científico a diversos públicos. Desde entonces, se realizan talleres infantiles mensuales, alineados con el Calendario Ambiental Peruano y con los nuevos descubrimientos en investigación sobre la flora, fauna y gea del Perú. Por lo cual, en cada nueva exhibición del museo, se ejecutan talleres para niños para dar a conocer estos descubrimientos, de esta manera consolidamos a las infancias como un público clave para fomentar el aprecio y la conservación del patrimonio natural, así como el desarrollo de actividades dirigidas a la sociedad.

Presentamos un análisis de la asistencia a los talleres infantiles en 2025, lo que representa solo una parte de las actividades educativas del museo. Estos resultados nos sirven como base para reflexionar sobre nuestro impacto como entidad educativa y los desafíos que enfrentamos en la difusión del conocimiento científico hacia el público infantil. De la misma forma, describimos la sistematización que hemos realizado para llevar a cabo los talleres infantiles en el MHN-UNMSM.

7. Resultados

Los talleres infantiles del Museo de Historia Natural UNMSM son un valioso recurso para la divulgación científica y la promoción de la educación ambiental. En 2025, desde febrero a septiembre, se han llevado a cabo 20 talleres infantiles, los cuales han impactado a 668 niños, con un promedio de 33 participantes por taller, abordando temas de Botánica, Zoología, Geociencias y Ecología (Tabla 1). Estos talleres, organizados y coordinados por el área de Educación Ambiental juntamente con los Departamentos de Investigación del museo, integran metodologías pedagógicas interdisciplinarias, adaptando los contenidos a las diferentes edades de las infancias, lo que potencia la comprensión y sensibilización sobre el cuidado de la biodiversidad y la valoración de nuestro patrimonio.

Tablas

N°	DIVISIÓN DE LA TEMÁTICA DEL TALLER	TÍTULO DEL TALLER	ASISTENCIA DE INFANCIAS
1	Botánica	Pokéfilogenia	15
2	Botánica	Arte botánico kids	12
3	Botánica	Exploradores del bosque: conociendo a los hongos	40
4	Botánica	Aventuras suculentas	15
5	Zoología	Nuestros amigos los anfibios y reptiles	30
6	Zoología	Ven y descubre el fascinante mundo de microlandia	30
7	Zoología	Los caracoles como mascota	32
8	Zoología	Las aves en los cuentos de Conociendo nuestras aves y otras mágicas historias	32
9	Zoología	Sombras voladoras: explorando el rol de los murciélagos en la biodiversidad	40
10	Zoología	Buscando a Telma: Conoce el mundo de las ranas acuáticas	40

N°	DIVISIÓN DE LA TEMÁTICA DEL TALLER	TÍTULO DEL TALLER	ASISTENCIA DE INFANCIAS
11	Zoología	Oceánicamente	50
12	Zoología	Peces en la historia del Perú	50
13	Geociencias	Descubriendo Pangea	15
14	Geociencias	Conociendo al Perucetus y otros animales prehistóricos	40
15	Geociencias	Conociendo los minerales a mi alrededor	25
16	Geociencias	El mundo perdido de Bagua: un dinosaurio con hocico y dientes de cocodrilo.	50
17	Ecología	El encanto de los humedales	30
18	Ecología	Descubriendo las maravillas del bosque seco	35
19	Ecología	Manglar: el bosque que toca el mar	40
20	Ecología	Polinizadores: amigos de las flores	47
Total de asistencias			**668**
Promedio de asistentes por taller infantil			**33**

Realizando una comparación de la asistencia a los talleres según las divisiones o temáticas de los mismos (Fig. 1), podemos notar que hay una mayor producción de talleres de la División de Zoología, mientras que los de División Botánica, Geociencias y Ecología se igualan en número. Cabe mencionar que esto es debido a las fechas conmemorativas del Calendario Ambiental Peruano y que el aforo de los talleres es hasta 50 niños, por lo que los talleres de Zoología y Ecología mantienen una asistencia de media a alta según el aforo. En los talleres de Botánica se han obtenido bajas asistencias; sin embargo, son los talleres de los cuales hemos tenido los mejores comentarios de los asistentes.

Figuras

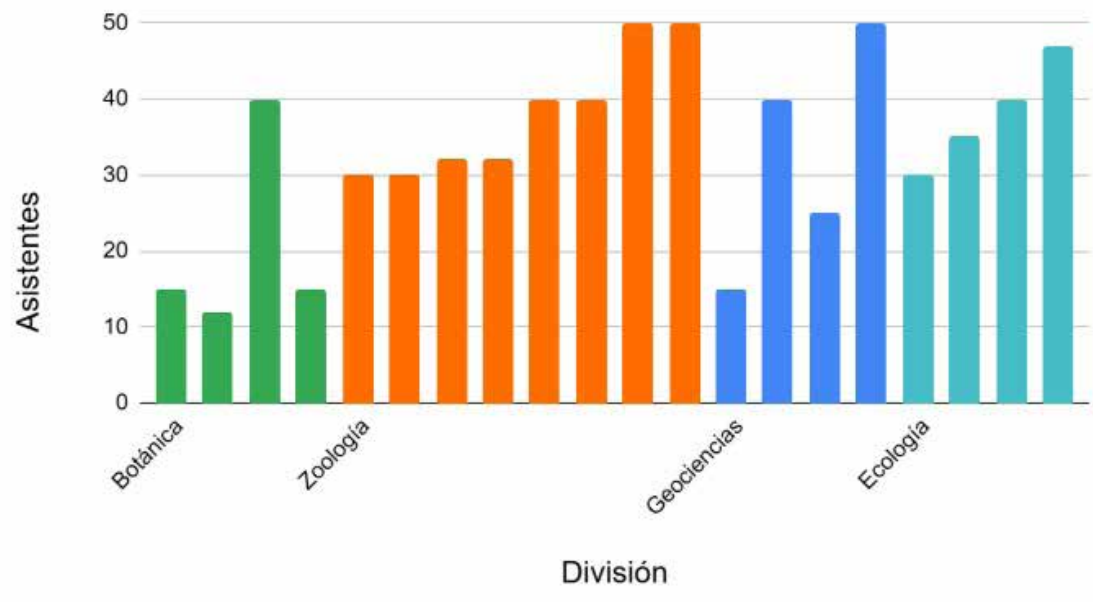


Figura 1. Asistencia a los talleres según la temática de las divisiones del MHN – UNMSM.

En los últimos talleres del año, hemos aplicado un nuevo modelo de encuesta. Nos basamos en el Net Promoter Score (NPS), un índice de lealtad y satisfacción del cliente que mide la probabilidad de que recomienden un producto o servicio a otros. El sistema NPS fue desarrollado en 2002 por Fred Reichheld para conocer la probabilidad de que los clientes recomienden una marca. Modificamos y adaptamos algunas preguntas para dar seguimiento a las experiencias que los niños y sus apoderados comparten en los talleres del Museo de Historia Natural UNMSM. Esta encuesta es llenada por los adultos que acompañan a los niños.

En la Figura 2 vemos los resultados de este análisis: el 50% de los asistentes a los talleres ya han venido antes, lo que nos demuestra una preferencia del público por participar continuamente de nuestros eventos, el otro 50% viene por primera vez, por lo que, este tipo de eventos atrae nuevo público; podemos asumir que tenemos más visitantes del distrito en donde se encuentra el museo; sin embargo, tenemos familias que vienen en su mayoría de distritos más alejados, como San Martín de Porres, San Juan de Lurigancho y San Miguel (Fig. 3); el 59 % de los niños que asisten a los talleres son acompañados por la madre, el 36 % por el padre, el 4 % por ambos y un 1% por otros adultos, lo cual nos ayuda a proyectarnos para realizar actividades que ayuden a integrar a los niños con los adultos que los acompañan (Fig. 4); finalmente, el 83 % se encuentran satisfecho con el taller y el 77 % de adultos que llenaron esta encuesta considera que el contenido de los talleres es relevante (Fig. 5).

Figuras

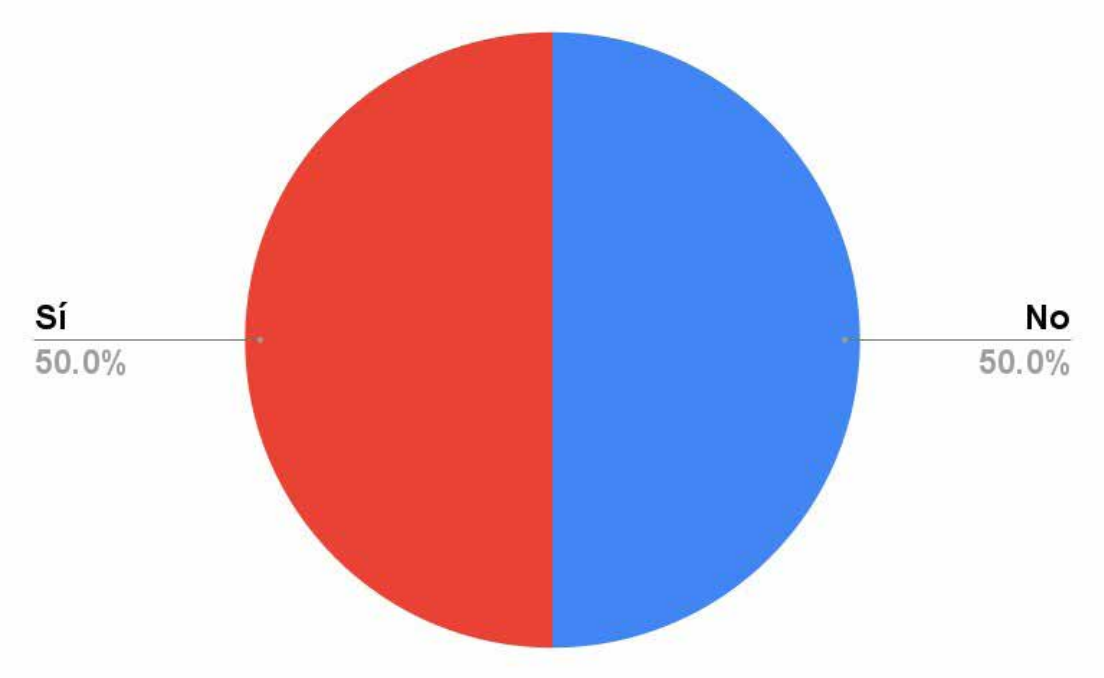


Figura 2. Primera experiencia en el taller de educación ambiental: Este gráfico responde a la pregunta: ¿Es la primera vez que participan de un taller en el museo?

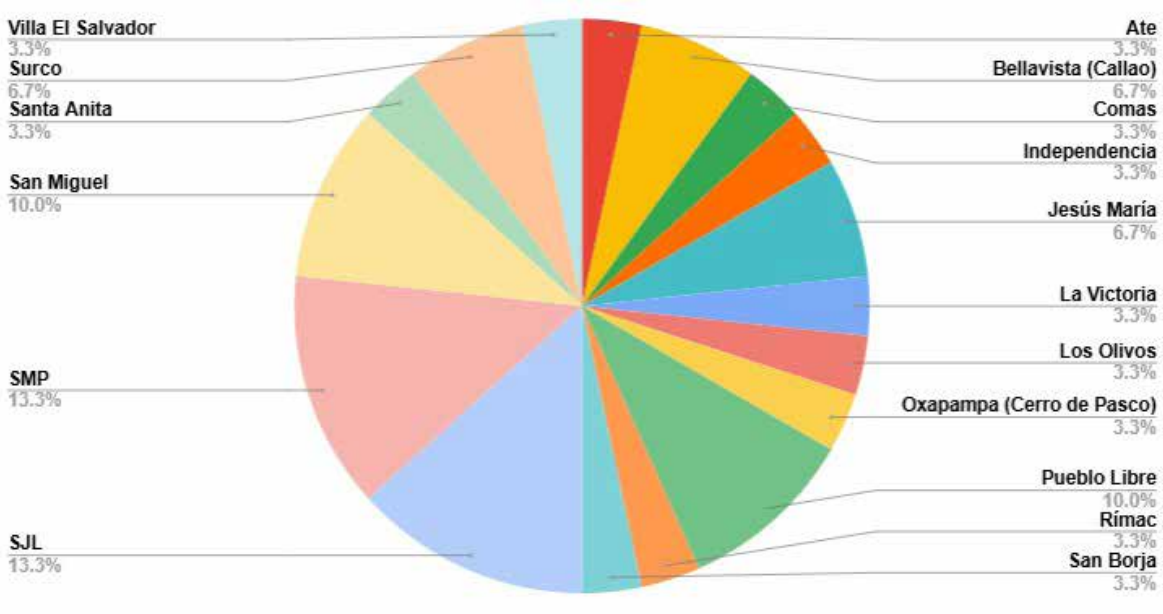


Figura 3. Distritos desde los cuales acuden los visitantes a los talleres de educación ambiental del MHN – UNMSM.

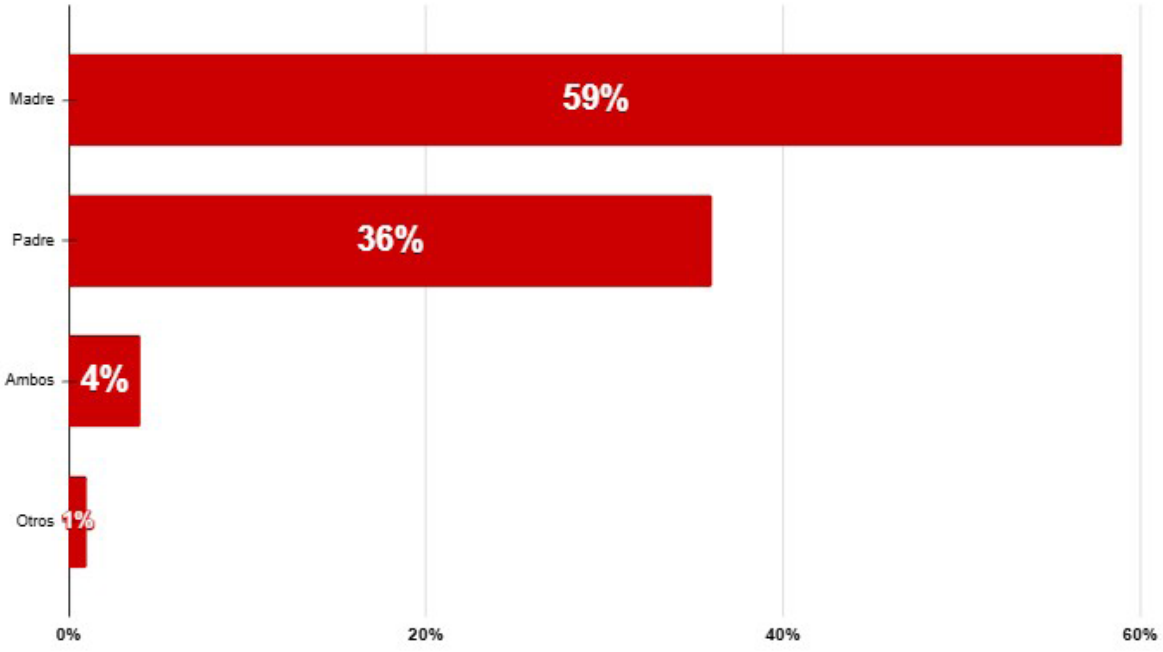


Figura 4. Acompañantes de las infancias asistentes a los talleres de educación ambiental del MHN – UNMSM.

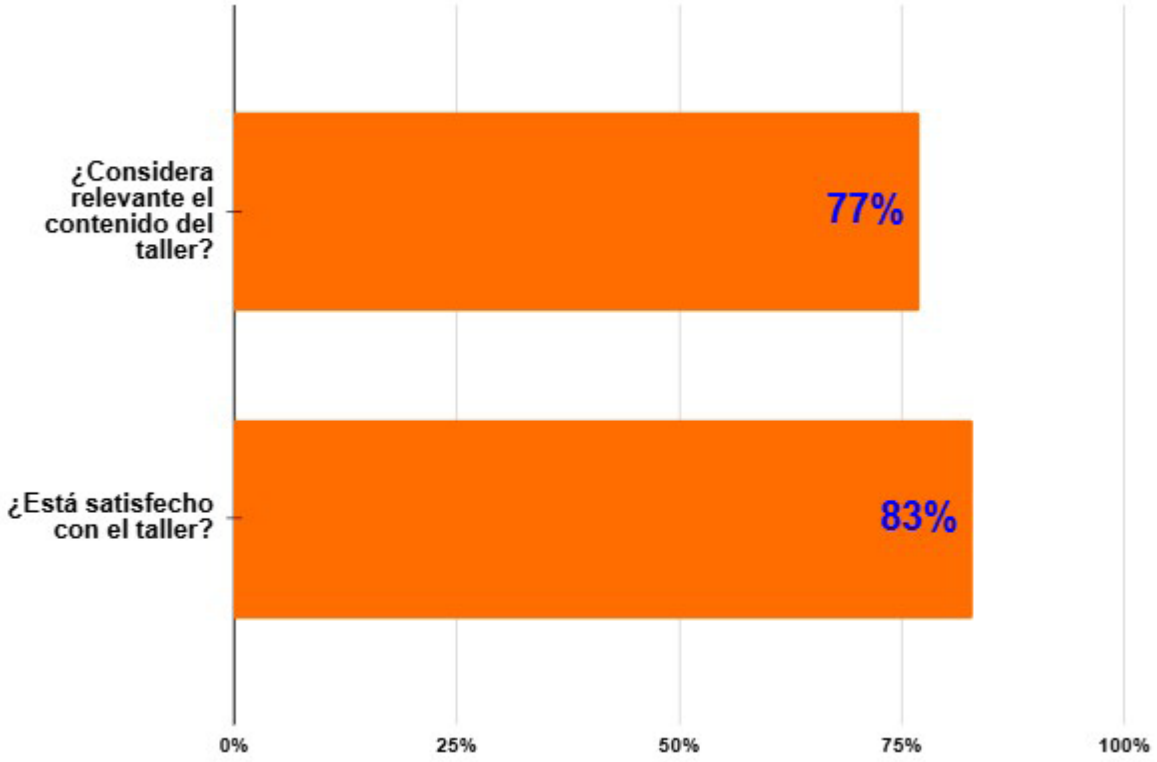


Figura 5. Consideración de la relevancia del contenido de los talleres y satisfacción sobre la realización de los talleres realizados por el área de educación ambiental del MHN – UNMSM.

Para sistematizar la experiencia, tuvimos que estandarizar el programa de los talleres. Si bien es cierto los Departamentos de Investigación tienen la libertad de realizar sus propias propuestas de talleres educativos, de acuerdo con los objetivos y contenido científico de los mismos, nosotros tuvimos que establecer un formato que nos ayude a organizarnos de manera más adecuada, pero que también sea flexible.

El objetivo general de los talleres es impartir el conocimiento científico al público infantil sobre la flora, fauna y gea del Perú a través de actividades educativas, artísticas, lúdicas, manuales y expositivas para fomentar la valoración de nuestro patrimonio natural, y así ellos puedan tomar acciones que ayuden a su conservación. Para lograr estos objetivos, el programa de los talleres consta de tres partes fundamentales: 1) La charla informativa, que puede ser sustituida o complementada con una presentación de teatro, una presentación de títeres, un recorrido temático, un cuentacuentos o una entrevista a un investigador. Esto va seguido de preguntas de conocimiento y reflexión que ayude a los niños a entender sobre las problemáticas que pueden enfrentar estas especies. 2) Las actividades en mesas, donde los niños colorean especies de flora, fauna, ecosistemas, fósiles y minerales que les ayudan a notar las características morfológicas de estas especies o los elementos que conforman un ecosistema; también realizan manualidades a partir de material reutilizado del museo, como hojas secas, cartones, etc.; y desarrollan fichas educativas que nos sirven para corregir y evaluar los conocimientos adquiridos hasta ese momento. 3) Finalmente, se lleva a cabo una actividad lúdica en el taller (juego), que nos ayuda a representar fenómenos o procesos que ocurren en la naturaleza y a reforzar todo lo aprendido. Estos talleres están dirigidos a niños de 7 a 12 años de edad, sin embargo, nos topamos con la realidad de la participación de niños más pequeños a petición de los padres o porque acompañan a su hermano mayor. Lo que nos ha llevado a preparar material también acorde a su edad y a considerar organizar talleres para una edad más temprana.

8. Reflexiones

Los talleres infantiles del Museo de Historia Natural UNMSM son fundamentales para la difusión del conocimiento científico, especialmente en la infancia. La articulación entre científicos y metodologías pedagógicas facilita el aprendizaje sobre educación ambiental, destacando la importancia del cuidado de la biodiversidad. Estas experiencias transforman la información científica en contenidos accesibles y comprensibles, promoviendo un enfoque dinámico y orientado a la acción para el fomento del conocimiento científico. Los talleres infantiles complementan la labor educativa que cumple el MHN-UNMSM a través de sus salas de exhibición, ya que en estos eventos se pueden ahondar en las problemáticas de conservación de nuestro patrimonio natural y enseñar sobre las acciones que podemos tomar frente a ellas.

9. Conclusiones

Los talleres infantiles del Museo de Historia Natural de la UNMSM se han consolidado como una herramienta esencial para la difusión del conocimiento científico, particularmente en el ámbito de la educación ambiental, especialmente en la infancia. A través de estos talleres, los niños no solo se acercan a conceptos científicos complejos de manera accesible, sino que también desarrollan una conciencia crítica sobre la importancia de la biodiversidad y la geodiversidad del Perú. Al integrar actividades lúdicas, manualidades y charlas interactivas, los talleres fomentan un aprendizaje activo, lo que permite que los niños comprendan y reflexionen sobre la necesidad de conservar el patrimonio natural.

Los resultados obtenidos en 2025, con una participación significativa de 668 niños, demuestran que estos talleres tienen un impacto positivo en el público infantil, contribuyendo a la formación de futuras generaciones con una mayor valoración por el medio ambiente. La metodología interdisciplinaria utilizada en los talleres, adaptada a las diferentes edades, ha permitido que la información científica sea presentada de manera atractiva y comprensible. De esta manera, el museo se ha posicionado como un actor clave en la educación no formal, cerrando la brecha entre el conocimiento especializado y el público general.

A través de la articulación de departamentos de investigación, el Área de Educación Ambiental y metodologías pedagógicas, el museo ha logrado diseñar una estrategia educativa eficaz que no solo enseña sobre el patrimonio natural, sino que también inspira a los niños a convertirse en agentes activos de cambio. Estas interacciones transforman la información científica en contenidos accesibles y comprensibles, promoviendo un enfoque dinámico y orientado a la acción para el fomento del conocimiento científico. Esta experiencia subraya el papel vital de los museos de historia natural como centros de conocimiento y sensibilización, contribuyendo al desarrollo de una ciudadanía más comprometida con la conservación y el cuidado del patrimonio natural.

10. Recomendaciones

Se recomienda continuar con el análisis de las preferencias de las infancias sobre las temáticas de los talleres, así como un análisis sobre los factores que intervienen en sus visitas y aprendizajes sobre el contenido científico. Aunque la cantidad de participantes ha sido significativa, se recomienda ampliar la cobertura de los talleres, especialmente invitando a más escuelas públicas y comunidades periféricas de Lima. Esto permitirá que el impacto de los talleres continúe su expansión hacia niños de diversas realidades socioeconómicas, generando una mayor conciencia ambiental en toda la población infantil.

Por otro lado, es fundamental seguir promoviendo la colaboración entre los Departamentos de Investigación y el Área de Educación Ambiental del museo para enriquecer el contenido de los talleres. A medida que surgen nuevos descubrimientos científicos, los talleres deben adaptarse y actualizarse para incorporar esta información de manera dinámica, manteniendo el interés de los niños y asegurando que la información esté basada en los últimos avances.

11. Bibliografía

Bolaños, X., Muñoz, F., Riascos, E., & Rosero, A. (2014). *El taller como estrategia didáctica en el proceso de enseñanza–aprendizaje de las ciencias naturales y educación ambiental en el grado quinto de la Institución Educativa Municipal Escuela Normal Superior de Pasto, jornada mañana.*

Borroto Rodríguez, Iván (2021). *La Educación Ambiental en el Museo de Historia Natural: Un Análisis de las Acciones en Dos Museos del Sur de Brasil*. Revista Electrónica de Investigación en Educación en Ciencias, 16(1), 7-9.

Brito Rivero, M. (2015). *Programa de educación ambiental para la matinée infantil del Museo de Historia Natural "Tranquilino Sandalio de Noda", de la ciudad de Pinar del Río, Cuba* (Doctoral dissertation, Universidad de Pinar del Río" Hermanos Saíz Montes de Oca". Centro de Estudios de Medio Ambiente y Recursos Naturales).

Buschiazzo, Martín. (2022). *Visitar activamente un museo de historia natural como herramienta para conocer fauna autóctona,* Revista del Museo de La Plata, 7, https://doi.org/10.24215/25456377e156

Cantú-Martínez, C. (2025). Los museos naturales promotores de la sostenibilidad. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Año 28, No. 132, julio-agosto 2025. https://cienciauanl.uanl.mx/?p=14526

De la Jara Morales, I. (2017). *El taller como estrategia de aprendizaje.* Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Ministerio de Educación de Chile. https://www.museoschile.gob.cl/sites/www.museoschile.gob.cl/files/images/articles-90159_archivo_03.pdf

Rodríguez, M., (2012). *El taller: una estrategia para aprender, enseñar e investigar*. En: Lenguaje y educación: Perspectivas metodológicas y teóricas para su estudio, S. Soler, comp., pp. 13-43. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Universidad Mayor de San Marcos de Lima. (1937). *Sumario*. Boletín del Museo de Historia Natural. Año I. Vol. 1: 1-51. https://museohn.unmsm.edu.pe/boletines.html

Escuela vecina. Niñas y niños guías: 10 años de alianza entre el museo y la escuela

Drusila Marilia Yamunaqué Alfaro
dyamunaque@maclima.pe

María de Jesús Chalco Aranibar
majechalco.aran@gmail.com

1. Resumen

El presente artículo sistematiza la experiencia de Escuela Vecina: Niñas y niños guías, una iniciativa educativa del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC Lima) que ha consolidado, a lo largo de una década, una alianza estratégica con la I.E. 7032 Virgen del Pilar de Barranco. Frente al modelo tradicional de "visita escolar" puntual y aislada, este programa propone una sociedad cultural basada en la continuidad y la corresponsabilidad. A través de una metodología situada que integra el aula con las salas del museo, los estudiantes participan en laboratorios y sesiones de mediación que los transforman en intérpretes activos de su entorno, culminando en su rol como "niños guías" que comparten sus propias lecturas del arte contemporáneo con la comunidad.

Los resultados acumulados evidencian un impacto profundo: más de 300 estudiantes han participado activamente, logrando que el museo sea percibido por el 100 % de ellos como un espacio seguro y de pertenencia. La experiencia demuestra que esta articulación no solo potencia habilidades de comunicación y pensamiento crítico, sino que actúa como una herramienta de empoderamiento y ejercicio de ciudadanía desde la infancia. El texto concluye reflexionando sobre los desafíos de sostenibilidad y la importancia de que los museos asuman un rol como agentes vecinales, capaces de construir vínculos horizontales y duraderos que fortalezcan el tejido social y educativo de su comunidad.

2. Palabras clave:

Museos, escuelas, arte educación, mediación cultural

3. Agradecimientos

A la I.E. 7032 Virgen del Pilar de Barranco, Manuel García, Equipo de Acción Educativa y Mediación del MAC Lima, y a todas las personas que participaron del programa a lo largo de estos años.

4. Antecedentes

Históricamente, la relación entre museos y escuelas ha sido entendida desde una lógica de "visita", donde la institución escolar se traslada físicamente hacia el museo en una acción puntual y, a menudo, aislada. En el contexto peruano, numerosas instituciones museales han desarrollado programas para vincular sus colecciones con el Currículo Nacional, estas iniciativas han contribuido a posicionar al museo como un espacio pedagógico relevante. Sin embargo, en la mayoría de los casos, se conciben como experiencias cortas en el tiempo, con escasa continuidad y sin la construcción de vínculos sostenidos con la comunidad educativa. Como advierte Alderoqui (1996), a pesar de que museos y escuelas comparten objetivos formativos, mantienen una relación compleja que con frecuencia se vuelve instrumental y episódica.

Ante este panorama, el proyecto Escuela Vecina: Niñas y niños guías propone invertir esta dinámica: es el museo el que sale al encuentro de las escuelas de su entorno inmediato, asumiendo un rol activo en el territorio y apostando por una propuesta de colaboración sostenida en el tiempo. Este cambio de perspectiva responde a una necesidad crítica detectada en el sector museal local, cuya debilidad estructural fue señalada en el estudio *Hacia un museo sostenible: Oferta y demanda de los museos y centros expositivos de Lima* (Alvarado, 2018). Según este informe, solo el 30 % de los museos analizados en la capital cuentan con un área o programa educativo formalmente constituido, lo que evidencia una falta de capacidad instalada para sostener procesos pedagógicos a largo plazo debido a factores como la precariedad de recursos y la alta rotación de personal (Alvarado, 2018).

Esta fragilidad se profundizó tras la crisis sanitaria, tal como lo expone el *Informe de resultados de la encuesta sobre el estado actual de los museos en el Perú* (2023). Dicho documento detalla cómo la emergencia acentuó problemas preexistentes de presupuesto y pérdida de equipos especializados, situando a las áreas educativas como los espacios más vulnerables. No obstante, el mismo informe propone como ruta sugerida la necesidad de considerar la relación con la comunidad local inmediata como un pilar de sostenibilidad, fomentando que los museos se enfoquen en construir estos vínculos para ser social y culturalmente relevantes con su entorno (Asociación de Museos del Perú, 2023). Ambos estudios exponen limitaciones que impiden la consolidación de proyectos sostenidos y alianzas estratégicas duraderas; sin embargo, también validan la urgencia de implementar modelos de gestión más relacionados con su entorno.

En este sentido, Escuela Vecina se alinea con tales recomendaciones, transformando la proximidad comunitaria del museo en el eje central de una política cultural que supera el modelo del "paseo escolar" para consolidar una alianza de co-creación. Bajo esta premisa de necesidad y oportunidad, el programa tiene como antecedente directo una iniciativa de los educadores Jorge Baldeón y Verónica Zela en el año 2015, la cual contó con el financiamiento de la Dirección Académica de Responsabilidad Social de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Este apoyo permitió implementar talleres de formación en arte contemporáneo para la comunidad educativa de Barranco[1] (Fig. 1), propiciando los primeros encuentros con el director Manuel García y el cuerpo docente de la I.E. 7032 Virgen del Pilar, quienes se convirtieron progresivamente en los aliados estratégicos del MAC Lima[2]. Esta convergencia de intereses por integrar las prácticas artísticas con la educación formal fue clave para consolidar una respuesta concreta a las limitaciones del sector, logrando una alianza estratégica que ha perdurado por una década.

1. Se refiere al proyecto Escuela de verano. Arte y pedagogía para docentes escolares de Barranco, ejecutado en 2015 a través del Fondo Concursable Docente de la Dirección Académica de Responsabilidad Social (DARS) de la PUCP. Esta iniciativa consistió en una propuesta pedagógica independiente para generar diálogos e innovación con instituciones educativas de Barranco, utilizando el estudio de la colección permanente del museo como detonante para la producción de conocimiento (Dirección Académica de Responsabilidad Social, 2015).

2. El Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC Lima) es la única institución museal del Perú dedicada exclusivamente a la promoción, investigación y difusión de las prácticas artísticas contemporáneas. Ubicado en el distrito de Barranco, el museo se define como un espacio de encuentro, diálogo y reflexión, cuyo objetivo es conectar a los diversos públicos con las narrativas del arte actual a través de sus exhibiciones y un programa educativo que busca fortalecer el pensamiento crítico y la participación comunitaria.



Figura 1. Proyecto "Escuela de verano: Arte y pedagogía para docentes escolares de Barranco", antecedente fundacional del programa (2015).

5. Marco teórico

La construcción de un vínculo pedagógico sólido entre el museo y la escuela requiere trascender la prestación de servicios episódicos para avanzar hacia un modelo de corresponsabilidad. Desde esta perspectiva, el museo deja de ser un destino ocasional para convertirse en un aliado estratégico en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Tal como señala Silvia Alderoqui (como se citó en Llamazares, 2018), la posibilidad de que el museo sea un recurso y un aliado real depende de la capacidad de establecer vínculos fructíferos y sostenidos.

Bajo esta mirada, el programa "Escuela Vecina: Niñas y niños guías" se fundamenta en la conformación de una sociedad cultural entre la escuela y el museo (Alderoqui y Pedersoli, 2012). Esta noción propone un modelo de gestión asociada que trasciende el servicio unidireccional para establecer alianzas de intercambio profesional entre educadores (Fig.2). Según Alderoqui y Pedersoli (2012), esto requiere un compromiso sostenido, constancia y cercanía, donde el museo se constituye como un sitio educativo para crear lazo social y desarrollar prácticas democráticas. En este esquema, se busca superar la visita episódica mediante una secuencia de continuidad que integra el trabajo antes, durante y después del encuentro, permitiendo que el alumnado construya nuevas interpretaciones de las piezas del museo de manera crítica y no como espectadores pasivos.



Figura 2. Encuentro interinstitucional entre el equipo de educación del MAC Lima y el cuerpo docente, directivos y auxiliares de la I.E. 7032 Virgen del Pilar.

El enfoque pedagógico de Escuela Vecina concibe el aprendizaje en el museo como una experiencia situada, pues, como señalan Falk y Dierking (2000), la vivencia del visitante constituye un proceso relacional influido por sus contextos personal, sociocultural y físico. Esta perspectiva implica reconocer que los significados ante las obras no son universales ni predefinidos, sino que emergen de la interacción dinámica entre los sujetos, los objetos y sus entornos específicos. Dicha comprensión dialoga estrechamente con la noción de experiencia estética de Dewey (1934/2008), quien sostiene que esta trasciende la mera contemplación para convertirse en una forma activa de pensamiento y construcción de sentido.

Esta visión se potencia al distanciarse de los modelos educativos verticales; tal como advierte Freire (1970), no existe un conocimiento auténtico en contextos de subordinación, por lo que el programa apuesta por una práctica dialógica donde niñas y niños son reconocidos como sujetos culturales y productores de saber. En consecuencia, el encuentro con el arte se configura como un proceso cognitivo complejo que integra percepción, emoción, reflexión e imaginación. Sobre la base de estas premisas, la metodología del proyecto prioriza tiempos de observación prolongada, la formulación de preguntas críticas, el intercambio de interpretaciones y la creación de relatos propios. De este modo, se validan las historias personales, los saberes previos y las referencias culturales de las y los estudiantes como elementos estructurales que constituyen el aprendizaje.

Otro pilar en el que se sustenta el programa es el uso de metodologías desde la educación artística, la cual se apoya de manera central en la "Propuesta Triangular" de Ana Mae Barbosa[3] (Fig. 3). Este enfoque se caracteriza por su flexibilidad que articula la lectura de obra, la contextualización y el hacer artístico como procesos mentales que se interrelacionan constantemente (Barbosa, 2022). A partir de este eje, se incorporan metodologías contemporáneas educativas como el *Art*

3. Esta fue sistematizada por Ana Mae Barbosa entre 1987 y 1993. La metodología busca la alfabetización visual crítica. Esta metodología articula tres componentes fundamentales: el hacer artístico (producción), la lectura de la obra (análisis estético) y la contextualización (dimensión histórica y social). Propone que la enseñanza del arte debe dotar al estudiante de herramientas para leer el mundo de manera interdisciplinaria, integrando perspectivas antropológicas, sociales y decoloniales (Barbosa, 2022).

Thinking[4], el Aprendizaje Basado en Objetos (ABO)[5] y el *Visual Thinking* (VTS)[6], donde las piezas de las exposiciones del museo funcionan como un dispositivo para activar preguntas y generar conexiones, más que para transmitir información cerrada. Bajo esta mirada, el museo es un espacio para la construcción de sentido, donde se activan procesos de observación, interpretación y argumentación en los participantes (Fig. 4). Esta premisa es el eje de la metodología, pues integra la reflexión y la creación como dimensiones equivalentes del pensamiento artístico.



Figura 3. Sesión de mediación basada en la Propuesta Triangular de Ana Mae Barbosa, utilizando como dispositivo la obra del artista Brus Rubio (2025).

En el marco de este proyecto, la mediación cultural ocupa un papel fundamental. Esta es entendida como un proceso dinámico, multifacético y relacional que trasciende la mera transmisión de información. No se trata únicamente de un conjunto de acciones destinadas a vincular al individuo con una propuesta artística para favorecer su apreciación, sino de una práctica diseñada para facilitar la conexión, el diálogo y la construcción de significados entre las narrativas del museo y los diversos públicos (Aboudrar y Mairesse, 2018; Alderoqui y Pedersoli, 2012). Bajo esta mirada, la mediación constituye una invitación a utilizar las instituciones culturales para promover procesos de análisis, exploración y deconstrucción que puedan ser trasladados a otros contextos de la realidad; esto permite la reconfiguración del lazo social y la transformación de hábitos al servicio de una ciudadanía más activa, crítica y democrática (Aboudrar y Mairesse, 2018; Mörsch, 2017).

4. El *Art Thinking* utiliza estrategias del arte contemporáneo para transformar la educación de forma transversal. Según Acaso y Megías (2017), este enfoque convierte el aula o museo en un espacio de producción cultural colectiva, priorizando el pensamiento crítico, la generación de preguntas y la creación de experiencias significativas sobre la mera transmisión de datos. No busca enseñar arte como materia aislada sino aplicar el pensamiento artístico a cualquier disciplina.

5. El Aprendizaje Basado en Objetos (ABO) parte del análisis sensorial de piezas materiales para generar conocimiento. Hooper-Greenhill (1994) sostiene que este proceso permite al estudiante vincular la información física del objeto con sus experiencias previas, fomentando hipótesis y deducciones donde las interpretaciones individuales son tan válidas como las académicas.

6. El *Visual Thinking Strategies* (VTS) desarrolla el pensamiento crítico mediante la discusión grupal de obras de arte. Según Yenawine (2013), se basa en tres preguntas abiertas que guían la observación minuciosa y obligan a sustentar ideas con evidencia visual, permitiendo que el alumnado construya significados colectivos en lugar de memorizar datos históricos.



Figura 4. Discusión grupal sobre los significados de un Kené de Sara Flores; proceso de construcción de hipótesis mediante la exploración sensorial y escucha activa (2025).

Esta práctica actúa como un motor de cambio social donde el mediador es reconocido como un productor y portador de saberes, capaz de activar reflexiones sobre los elementos afectivos, subjetivos y sociales de la experiencia. En este proceso, se fomenta que las y los visitantes conecten las obras con sus propias vivencias y recuerdos (Del Valle y Lucesole, 2021; Pastor Homs, 2004). Finalmente, la mediación se consolida como una herramienta de alfabetización visual crítica frente a la saturación de imágenes e hiperrealidad que caracterizan a la cultura contemporánea (Acaso y Megías, 2017). De este modo, la labor mediadora no solo facilita el acceso al contenido artístico, sino que empodera a los participantes al brindarles capacidades analíticas para interpretar y cuestionar los discursos visuales de su propio entorno.

Este posicionamiento se articula con los aportes de la museología crítica, que concibe a los museos como espacios de tensión, negociación y transformación social donde, en palabras de Alderoqui y Pedersoli (2012): «las narrativas de los visitantes son tan protagonistas como los objetos» (p. 40). Este giro hacia los públicos redefine el rol de los educadores, quienes dejan de limitarse a la ejecución de actividades sobre exhibiciones terminadas para ocupar un lugar central en el diseño y evaluación de proyectos museográficos. Esta integración permite la conformación de una política educativa institucional, la cual constituye la razón de ser de los museos contemporáneos (Alderoqui, 2015; Alderoqui y Pedersoli, 2012). De este modo, el museo se consolida como un espacio público vivo donde la participación comunitaria le otorga relevancia cultural; un cambio de paradigma que el programa Escuela Vecina asume no solo como una estrategia pedagógica, sino como un compromiso político con su entorno.

En función a lo planteado, el programa Escuela Vecina. Niñas y niños guías se posiciona como una experiencia educativa situada que reconoce a las infancias como agentes activos, capaces de interpretar, producir y comunicar sentidos sobre el arte contemporáneo. La alianza sostenida entre el museo y la escuela no solo amplía las posibilidades de acceso a la cultura, sino que habilita un espacio donde el aprendizaje se construye de manera dialógica y colectiva. En este marco, el museo se configura como un escenario de aprendizaje vivo y en transformación, donde las y los participantes redefinen activamente las relaciones entre institución cultural, comunidad y educación.

6. Descripción

Escuela Vecina. Niñas y niños guías es una iniciativa educativa del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC Lima) desarrollada en alianza estratégica con la I.E. 7032 Virgen del Pilar de Barranco. La propuesta trasciende la visita escolar tradicional para establecer una articulación colaborativa entre el museo y el aula, vinculando las prácticas pedagógicas escolares con las colecciones y dinámicas institucionales.

Bajo este enfoque, la relación museo-escuela se concibe como una sociedad cultural de carácter continuo y progresivo, donde los estudiantes dejan de ser visitantes episódicos para convertirse en participantes recurrentes que construyen vínculos y saberes en el tiempo. En consecuencia, el proyecto apuesta por el reconocimiento de las infancias como sujetos activos y ciudadanos culturales, capaces de interpretar obras, dialogar con diversos públicos y liderar la construcción de relatos compartidos sobre el arte contemporáneo.

Desde una perspectiva metodológica, el programa se desarrolla durante un periodo de uno a dos meses a través de sesiones pedagógicas y laboratorios artísticos basados tanto en las exposiciones temporales como en la colección permanente. Para lograr esta integración, las actividades se despliegan de manera itinerante entre las salas del museo y las aulas del colegio vecino, propiciando así un intercambio constante entre ambos entornos.

Es precisamente a través de este despliegue territorial que las niñas y los niños exploran obras contemporáneas, formulan preguntas e interpretan imágenes para producir lecturas propias; dichas interpretaciones logran trascender el ámbito estético para vincularse con la realidad, permitiendo abordar de manera crítica temas transversales, como la identidad, la migración, el medio ambiente, la diversidad y la historia (Fig. 5).

Durante este proceso, la mediación aparece como un componente central, integrándose en las sesiones para que los participantes se apropien progresivamente de sus herramientas. Como consecuencia de esta formación, el ciclo concluye con la transformación de los estudiantes en "niñas y niños guías": intérpretes activos que construyen relatos, diseñan dinámicas participativas y comparten sus miradas con el público en una jornada de presentación final (Fig. 6).

Respecto a su impacto formativo, el objetivo general de Escuela Vecina es consolidar el vínculo entre museo y escuela mediante un modelo de mediación que potencie competencias de interpretación, comunicación, creatividad y trabajo colaborativo.

Simultáneamente, el programa fomenta habilidades socioemocionales esenciales para el desarrollo integral de los estudiantes, entre las que destacan la confianza para el habla pública, la afirmación de la voz propia, el reconocimiento de la identidad y la capacidad de posicionarse como sujetos productores de conocimiento. Visto de manera integral, el proyecto representa un espacio educativo que amplía las oportunidades de aprendizaje de las infancias, ofreciendo experiencias continuas, situadas y significativas a través del arte contemporáneo.

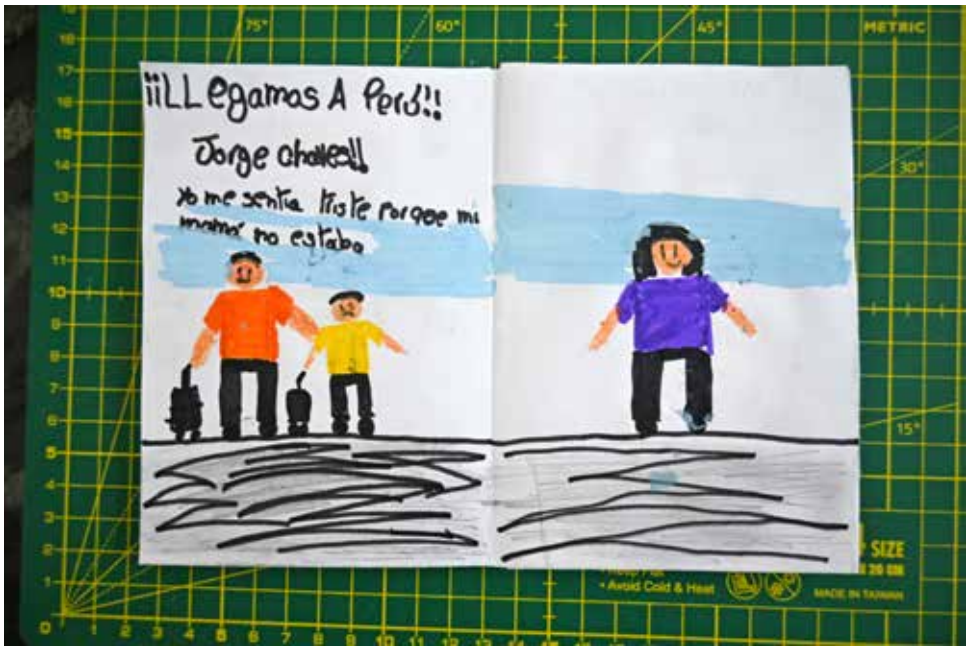


Figura 5. Elaboración de fanzines sobre historias migrantes: construcción de relatos visuales a partir de la exposición "COLOR: Conocimiento de lo invisible" (2023).



Figura 6. Jornada de presentación final de la edición 2016 de "Niñas y niños guías", desarrollada en torno a la exhibición "Vacío Museal"

Mirando su trayectoria, la evolución de Escuela Vecina a lo largo de una década evidencia un crecimiento sostenido del vínculo interinstitucional. Desde el primer acercamiento en 2015, el programa ha transitado por diversas etapas que incluyen convenios, procesos de virtualidad y la obtención de fondos de cooperación, lo que ha permitido profundizar en nuevas miradas pedagógicas (Fig. 7).



Figura 7. Línea de tiempo que sistematiza los diez años de sostenibilidad y evolución pedagógica del programa "Escuela Vecina".

A lo largo de este trayecto, los estudiantes han desarrollado proyectos vinculados a las muestras del museo, abordando temas críticos como ciudadanía, memoria y diversidad. Esta trayectoria no solo demuestra la continuidad del programa, sino también su capacidad de adaptar prácticas y fortalecer una relación sólida y resiliente con la comunidad educativa.

Estructura de Trabajo

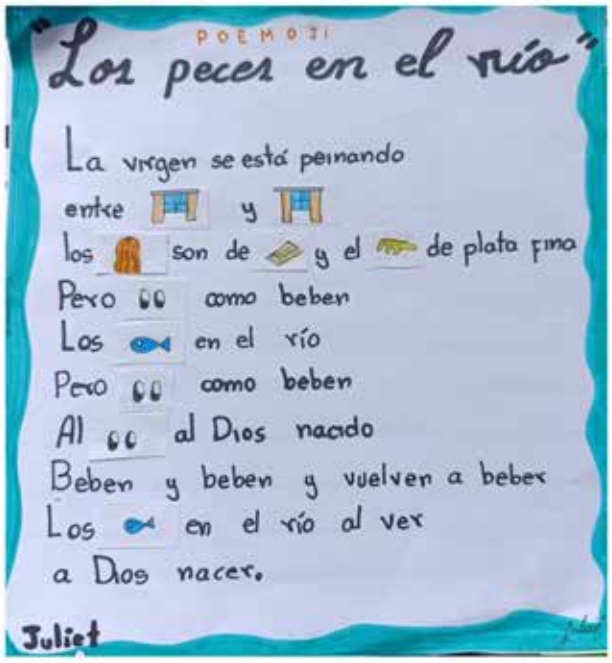
Para operativizar esta propuesta, el trabajo se organiza en cuatro momentos interrelacionados que aseguran la coherencia entre la intención pedagógica y la acción (Fig 8):



Figura 8. Esquema metodológico del programa: etapas de planificación, diseño, implementación, presentación final y evaluación transversal de la experiencia educativa.

Primera etapa. Planificación y Articulación: En esta fase inicial, se identifican puntos de interés comunes entre el museo y la escuela para definir objetivos, temáticas y cronogramas. Este paso resulta fundamental, pues establece un marco dinámico que, junto con la evaluación formativa, alimenta las decisiones futuras y facilita la coherencia institucional (Fig. 9 y 10).

Segunda etapa. Diseño de Sesiones y Recursos: A partir de los objetivos definidos, se diseña la metodología específica de cada edición, así como los recursos educativos y fichas de trabajo (Fig. 11 y 12). Para su conceptualización, se emplea un formato técnico que permite dar seguimiento a las estrategias y criterios de evaluación, favoreciendo la reflexión pedagógica. Asimismo, se asigna el cronograma de laboratorios creativos y las sesiones de lectura de obra bajo el enfoque de la Propuesta Triangular, integrando tiempos para la observación, la contextualización y la creación.





Figuras 09 y 10. Proyectos para el Día del Logro: "Villaemoji" en base a la exposición de poesía experimental de José Aburto, en 2024 y serie fotográfica inspirada en la obra de Javier Silva, 2025.



Figura 11. Diseño de ficha didáctica para la exploración autónoma de las piezas de la exhibición "Contemporáneo 1" (2025).

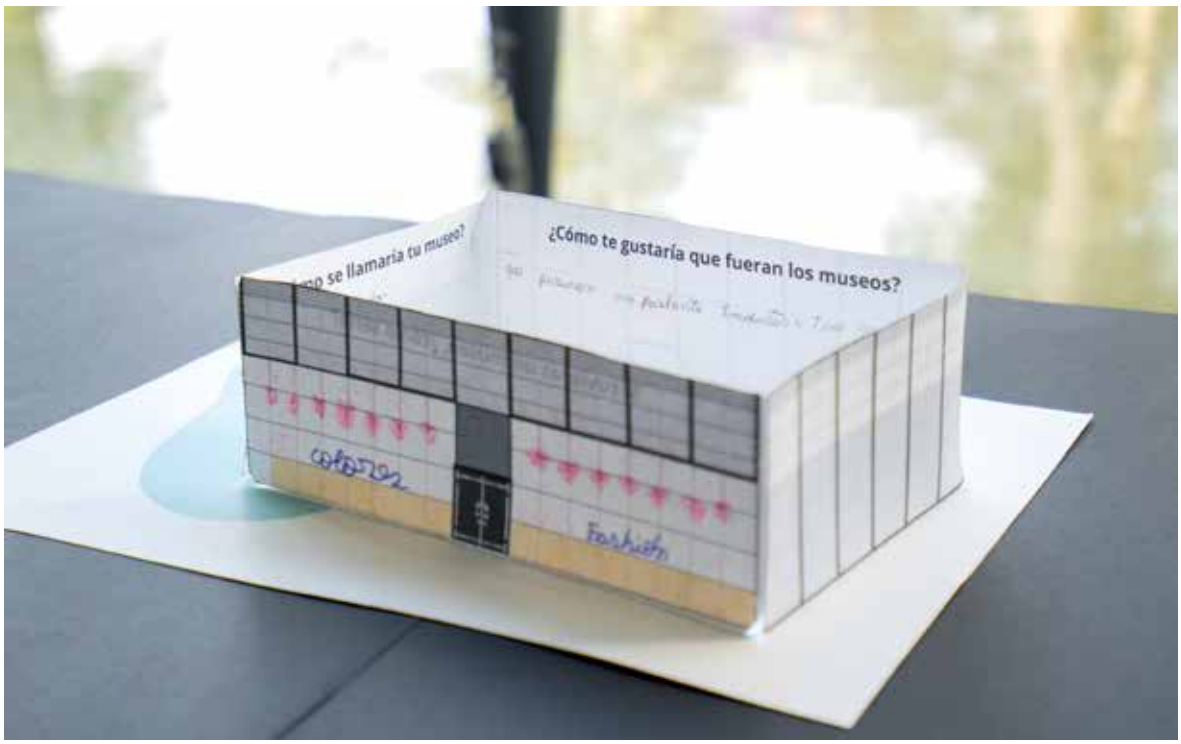


Figura 12. Recurso educativo diseñado bajo metodologías de Art Thinking para fomentar la reflexión sobre la apropiación del espacio museal (2025).

Tercera etapa. Implementación y Mediación: Esta fase corresponde a la ejecución de las sesiones a cargo del equipo de Mediación del museo. Durante este proceso, las niñas y los niños participan como intérpretes activos, vinculando las obras con sus propias experiencias. En paralelo, los laboratorios artísticos permiten materializar, mediante procesos plásticos, las ideas desarrolladas. Además, se propician encuentros con artistas e instancias de investigación donde los estudiantes elaboran contenidos propios, ejercicio de sistematización clave para su preparación hacia la presentación final (Figs. 13, 14 y 15).



Figura 13. Taller de pintura Kené con el artista Ronin Koshi: diálogo sobre diversidad cultural y saberes ancestrales (2025).



Figura 14. Laboratorio de afiches sobre lenguas originarias: producción artística orientada a la reflexión sobre la construcción de la identidad (2025).



Figura 15. Taller de fotografía pinhole: exploración de la autorrepresentación y el vínculo afectivo con los objetos cotidianos (2025).

Cuarta etapa. Organización y Presentación Final: En coherencia con el enfoque participativo, el trabajo culmina con la conformación de grupos con roles diferenciados: interpretación, comunicación, diseño de montajes o bienvenida. Cabe destacar que los estudiantes eligen su rol según sus intereses y habilidades; en esta etapa, son ellos quienes diseñan sus propuestas museográficas y curatoriales, así como sus estrategias de mediación, lo cual refuerza su autonomía y responsabilidad (Figs.16).



Figura 16. Estudiante en el rol de "Niña guía" mediando la serie "Panorámicas de Lima" de Roberto Huarcaya en la sala de exposición (2025).

Finalmente, a diferencia de las etapas anteriores, la evaluación y la adaptación es un proceso transversal que atraviesa toda la estructura de trabajo. Se define como una acción continua de observación y reflexión que permite identificar aprendizajes en tiempo real y ajustar las prácticas. Para asegurar este enfoque, se involucra la participación activa de estudiantes, docentes y mediadores mediante instrumentos cualitativos (relatorías, fichas y testimonios), garantizando que el programa evolucione orgánicamente a partir de las voces de sus propios protagonistas.

7. Resultados

Los resultados del programa Escuela Vecina. Niñas y niños guías se sustentan en un enfoque de evaluación cualitativa, respaldado por indicadores cuantitativos descriptivos. La información presentada ha sido recolectada mediante entrevistas semiestructuradas, testimonios orales y escritos, y el análisis de los productos elaborados por los estudiantes (textos, guiones y producciones visuales). Asimismo, se integran las conclusiones de las reuniones periódicas de evaluación entre el equipo educativo del MAC Lima y la comunidad escolar, insumos que permiten visibilizar tanto el alcance logístico como los efectos pedagógicos y simbólicos generados en los participantes.

En términos de alcance, el programa ha logrado consolidar una comunidad de aprendizaje significativa al involucrar a más de 300 niñas y niños, principalmente de la I.E. 7032 Virgen del Pilar. Durante este periodo, se ha trabajado con 10 exposiciones del museo, las cuales funcionaron como ejes para las actividades de observación, contextualización y creación. Para dar soporte a estos contenidos, se desarrollaron aproximadamente 15 laboratorios con artistas y arte-educadores invitados, estableciendo un diálogo directo entre las infancias y los creadores contemporáneos. Esta gestión pedagógica se tradujo en la implementación de cerca de 100 sesiones educativas estructuradas de manera progresiva, donde el análisis de participación revela un involucramiento del 100 % de las y los estudiantes del programa que participaron en las sesiones y actividades propuestas.

Respecto al acceso y la apropiación del espacio cultural, los resultados muestran un cambio profundo en los hábitos de la comunidad educativa. El 95 % de los estudiantes visitó el museo al menos una vez durante su trayectoria escolar, mientras que el 100 % de los docentes involucrados reportó haber asistido en múltiples ocasiones, ya sea por el programa o por iniciativa propia. Asimismo, la capacidad de convocatoria de los estudiantes ha sido notable, pues cerca de 1000 personas asistieron a las visitas de los niñas y niños guías, fortaleciendo un vínculo real y tangible entre el museo y su entorno circundante. Más allá de las cifras, los testimonios revelan efectos importantes en la dimensión simbólica de la experiencia; el 100 % de los estudiantes manifestó sentirse seguro y escuchado, reconociendo al museo como un espacio de pertenencia donde comprenden el arte contemporáneo en relación con sus propias posibilidades expresivas y su vida cotidiana.

Por último, desde la perspectiva docente, los resultados son igualmente concluyentes. El 100 % del profesorado considera que el programa enriquece el Currículo Nacional y amplía la mirada de sus estudiantes, especialmente en el desarrollo de la oralidad y la lectura de imágenes. En las sesiones de evaluación, los docentes destacaron mejoras sustantivas en la confianza de los niños para expresarse y organizar ideas, competencias que trascienden el ámbito artístico y se integran a aprendizajes escolares transversales. En conjunto, estos resultados evidencian que Escuela Vecina no solo expande el acceso físico al museo, sino que transforma cualitativamente la relación de la infancia con la cultura, configurando al museo como un lugar de producción de sentido y ejercicio pleno de la ciudadanía cultural.

8. Reflexiones

Sostener un programa educativo de largo plazo en un museo de gestión privada implica afrontar desafíos que trascienden lo pedagógico, como la limitación de recursos, la rotación de exposiciones y la presión por resultados inmediatos frente a la defensa de procesos de

aprendizaje sostenidos. Asimismo, la articulación entre el currículo nacional y las metodologías del museo exige una negociación permanente para integrar la planificación escolar con dinámicas de mediación más exploratorias. En este camino, el aprendizaje más significativo ha sido reconocer que la participación de los niños y niñas no puede ser una recepción pasiva; requiere de los adultos una práctica genuina de escucha que les permita asumir un rol protagónico en la interpretación del arte.

A su vez, es importante destacar que este impacto no sería posible sin el compromiso sostenido de la escuela. La apertura de los directivos y la voluntad de los docentes para flexibilizar sus tiempos y espacios han sido el motor que permite la existencia del programa. Esta alianza demuestra que, cuando existe una visión compartida, el museo se convierte en una poderosa herramienta de empoderamiento que fortalece la autoestima y otorga agencia a los estudiantes para cuestionar y resignificar su realidad.

Tras una década de labor, queda claro que la sostenibilidad de Escuela Vecina reside en esta comunidad de afectos y saberes compartidos que rompe las barreras de exclusión de la escuela pública. El desafío futuro es mantener este compromiso ético y colaborativo, garantizando que el museo sea un territorio abierto donde las voces de las infancias dejen de ser invitadas para convertirse en las que den forma y propósito a la institución.

9. Conclusiones

La trayectoria de Escuela Vecina demuestra que una colaboración simbiótica y sostenida entre el museo y la escuela pública tiene el potencial de transformar radicalmente la aproximación de las infancias hacia el arte y los espacios culturales. La principal conclusión de esta década de labor es que el éxito pedagógico no reside solo en la actividad artística, sino en la capacidad de construir una sociedad cultural basada en la confianza mutua. Al consolidar este puente, el museo deja de ser una entidad aislada para situarse como un agente vecinal activo, integrado orgánicamente en el tejido social de su entorno.

No obstante, para que programas de esta naturaleza logren sostenibilidad y escalabilidad, es indispensable trascender los esfuerzos individuales. Se requiere de marcos institucionales y políticas públicas que respalden y financien estas alianzas de manera estructural, reconociendo la mediación cultural como una herramienta que reestructura el lazo entre la comunidad y los museos. En ese sentido, Escuela Vecina no solo ofrece resultados pedagógicos concretos, sino que invita a repensar el rol de los museos como agentes educativos críticos y dinámicos, capaces de actuar como catalizadores de ciudadanía y empoderamiento en el espacio público.

A partir de esta experiencia, se plantean las siguientes recomendaciones finales. Primero, es fundamental que los museos realicen un diagnóstico de su entorno inmediato para identificar escuelas, centros comunales y organizaciones vecinales. Establecer alianzas con "vecinos" estratégicos permite que la cercanía geográfica se traduzca en una participación recurrente y en un sentido de pertenencia real. De la misma manera, es vital que la escuela sea reconocida como un socio estratégico y no solo un beneficiario. El compromiso de directivos y docentes es el motor que permite integrar el arte en el currículo de manera sostenible. A su vez, se recomienda establecer procesos rigurosos de registro desde el inicio. Contar con una memoria institucional sólida facilita la evaluación del impacto y se convierte en la herramienta principal para asegurar la sostenibilidad y el respaldo de políticas públicas. Finalmente, al aperturar espacios que otorgan agencia real a los visitantes, el museo se posiciona como un territorio donde el pensamiento crítico se convierte en una herramienta para la vida ciudadana.

En definitiva, Escuela Vecina propone un modelo donde el compromiso ético y colaborativo garantiza que el museo sea un territorio abierto donde las voces de las infancias no solo sean bienvenidas, sino que sean las que den forma y propósito a la institución.

10. Bibliografía

Aboudrar, B. N. y Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Libros Uno.

Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós.

Alderoqui, S. (2015). La educación en los museos del siglo XXI. En *Ciencia, arte y tecnología. Enfoques plurales para un abordaje multidisciplinar* (pp. 17–36). EdunLa. https://www.academia.edu/27156494/La_educación_en_los_museos_del_siglo_XXI_UnLa_2015.

Alderoqui, S., Alderoqui, H. y De Pinus, D. A. (1996). *Museos y escuelas: Socios para educar*. Paidós.

Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2012). *La educación en los museos: De los objetos a los visitantes*. Paidós.

Alvarado, E. (Ed.). (2018). *Hacia un museo sostenible. Oferta y demanda de los museos y centros expositivos de Lima.* Ministerio de la Producción, Museo de Arte de Lima, Museo de Arte Contemporáneo, Fundación Telefónica, Centro Cultural de España, Universidad San Ignacio de Loyola.

Asociación de Museos del Perú. (2022). *Informe de resultados de la encuesta sobre el estado actual de los museos en el Perú*. https://museosdelperu.org/2023/12/19/encuesta-sobre-el-estado-actual-de-museos-en-el-peru-informe-de-resultados-2022/.

Barbosa, A. M. (2022). *Arte - educación: textos seleccionados*. CLACSO, Universidad Nacional de las Artes.

Del Valle, D. y Lucesole Cimino, R. (2021). "La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano". *Filia*, (3), 59-74. https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/articulos/la-mediacion-cultural-apuntes-para-un-enfoque-latinoamericano/.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica.

Dirección Académica de Responsabilidad Social. (2015). *Escuela de verano. Arte y Pedagogía para docentes escolares de Barranco.* Pontificia Universidad Católica del Perú. https://dars.pucp.edu.pe/proyectos/escuela-de-verano-arte-y-pedagogia-para-docentes-escolares-de-barranco/presentacion/

Falk, J. H. y Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. AltaMira Press.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

Hooper-Greenhill, E. (1994). *The Educational Role of the Museum*. Psychology Press.

Llamazares, E. L. (Ed.). (2018). *Museos circulares: Reflexiones sobre museos, escuelas y comunidades*. Ministerio de Cultura de la Nación. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/museoscirculares.pdf.

Ministerio de Educación del Perú. (2016). *Currículo Nacional de Educación Básica*. MINEDU. https://www.minedu.gob.pe/curriculo.

Mörsch, C. (2017). Contradecirse una misma, la educación en museos y mediación educativa como práctica crítica. En A. Cevallos (Ed.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*. Cromatik.

Pastor Homs, M. (2004). *Pedagogía Museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Ariel Patrimonial.

Yenawine, P. (2013, noviembre). *Learning how to teach with art*. Utne Reader. https://www.utne.com/arts/learning-how-to-teach-with-art-ze0z1311zbla/

El museo como espacio de experiencias: miradas y percepciones de los estudiantes hacia el Museo Multidisciplinario La Salle

Noelia Verónica Roa Restán
nroa@museolasalle.pe

Arely Marissa Aguirre Huaman
aaguirre@museolasalle.pe

1. Resumen

El texto presenta una experiencia de educación museística desarrollada en el Museo Multidisciplinario La Salle, institución fundada en 1937 dentro del Colegio La Salle de Lima y vinculada históricamente a la enseñanza escolar. En el marco de un proceso de reinvención iniciado en 2021, el museo reforzó su enfoque educativo mediante la reorganización de sus colecciones y la elaboración de un guion con orientación científica y pedagógica. La experiencia descrita corresponde a un programa educativo realizado en julio de 2025, en el que participaron los tres niveles del colegio, con la intervención de aproximadamente 43 secciones.

El programa tuvo como eje la valoración de la biodiversidad amazónica y la reflexión sobre la identidad cultural, y las actividades fueron diseñadas de manera diferenciada según la edad y el nivel educativo de los estudiantes. A través de recorridos por las colecciones, actividades lúdicas, trabajo colaborativo y el uso de recursos tecnológicos, se buscó reforzar los contenidos trabajados en el aula y promover la participación activa de los estudiantes.

Los resultados muestran aprendizajes diferenciados en función del nivel escolar, así como una respuesta positiva por parte de los estudiantes, quienes manifestaron interés en mantener un vínculo continuo con el museo. En conjunto, la experiencia confirma el potencial del museo como un espacio educativo complementario a la escuela y como una herramienta pedagógica relevante para la formación integral de los estudiantes.

2. Palabras clave:

Museo, estudiantes, formación ciudadana, experiencias, percepción.

3. Agradecimientos

Agradecemos de manera especial a la Dra. Inés del Águila por su valioso acompañamiento y por el aporte de conceptos museológicos y pedagógicos que orientaron el diseño y desarrollo de las actividades. Asimismo, expresamos nuestro reconocimiento al equipo del Museo Multidisciplinario La Salle y a su director ejecutivo, cuyo apoyo hizo posible la ejecución de esta experiencia. Extendemos nuestro agradecimiento a las autoridades del Colegio La Salle de Lima por facilitar el trabajo articulado con la comunidad educativa, y, finalmente, a los estudiantes, cuya curiosidad, participación y entusiasmo hicieron de esta experiencia un proceso de aprendizaje verdaderamente significativo.

4. Antecedentes

El Museo Multidisciplinario La Salle fue fundado en 1937 dentro del Colegio La Salle de Lima y, desde entonces, ha mantenido una estrecha relación con la enseñanza escolar. Sus colecciones de Historia Natural, Arqueología y Etnografía han sido utilizadas como recursos educativos que permiten a los estudiantes aprender a partir del contacto directo con bienes culturales y científicos. Esta orientación pedagógica ha sido una constante en la historia del museo. En 2021 se inició un proceso de reinvención que incluyó la reorganización de las colecciones y la elaboración de un guion con enfoque científico y pedagógico, con el objetivo de reforzar su función educativa (Ríos et al., 2023).

La experiencia presentada en este artículo se inscribe en ese proceso y corresponde a un programa educativo desarrollado en julio de 2025 con los tres niveles del Colegio La Salle de Lima. Participaron aproximadamente 43 secciones, con grupos de entre 30 y 40 estudiantes cada una. El programa tuvo como eje la valorización de la biodiversidad amazónica y la reflexión sobre la identidad cultural, y las actividades fueron diseñadas de manera diferenciada para estudiantes desde el nivel inicial hasta secundaria, articulando el trabajo del aula con experiencias educativas en el museo.

5. Marco teórico

La investigación educativa en museos ha identificado un "giro educativo" en el que la acción pedagógica se convierte en un eje central de la práctica museística (Mörsch, 2009). El museo contemporáneo ha dejado de concebirse únicamente como un espacio de conservación y exhibición de objetos para asumirse progresivamente como un escenario educativo y social, donde el aprendizaje se construye a partir de la experiencia, la interacción y la reflexión crítica. Sin embargo, esta transformación no se produce de manera homogénea en todos los contextos. En el caso peruano, diversos estudios señalan que los museos enfrentan importantes limitaciones estructurales, como la escasez de personal especializado, la multifuncionalidad de los equipos de trabajo y la ausencia de formación académica específica en educación o pedagogía museística, lo que debilita la planificación de experiencias educativas sistemáticas y sostenidas (Aspíllaga, 2015). A ello se suma la falta de recursos económicos, que dificulta el fortalecimiento del vínculo entre el museo y la comunidad y restringe los procesos de apropiación cultural y social del patrimonio (Aspíllaga,2015).

A pesar de estas limitaciones, se reconoce de manera generalizada la relevancia social y cultural de la función educativa de los museos. Desde esta perspectiva, el museo se entiende como un espacio privilegiado para generar experiencias de aprendizaje en contacto directo con el patrimonio, capaces de fomentar la participación, la reflexión y la construcción de sentido (Aspíllaga, 2015). La educación patrimonial, en particular, se ha consolidado como un campo emergente que articula dimensiones teóricas y prácticas orientadas a la comprensión, valoración y respeto del patrimonio cultural, superando enfoques meramente informativos o contemplativos (Fontal, 2003). Esta corriente pone énfasis en la experiencia como eje del aprendizaje, entendida no solo como vivencia cognitiva, sino también emocional, simbólica e identitaria (Fontal, 2003).
Diversas investigaciones coinciden en que el aprendizaje patrimonial resulta especialmente significativo cuando se vincula con el entorno cercano y con las experiencias previas de los sujetos. En el caso de estudiantes de educación secundaria, se ha observado que las concepciones sobre patrimonio se construyen, en gran medida, a partir de vivencias personales, como visitas a monumentos, viajes o recorridos por espacios culturales próximos. Estas experiencias permiten dotar de significado al patrimonio y asociarlo con la identidad, la memoria y la historia compartida, aunque también revelan visiones parciales o reducidas, centradas principalmente en lo material y monumental (Marín-Cepeda y Fontal, 2020). La dificultad para comprender el patrimonio inmaterial pone en evidencia la necesidad de ampliar y profundizar el abordaje conceptual desde una perspectiva holística y experiencial (Marín-Cepeda y Fontal, 2020).

En este contexto, el museo adquiere un papel fundamental como espacio educativo complementario a la escuela, siempre que exista una articulación coherente entre ambas instituciones. Desde enfoques constructivistas, se plantea que la experiencia museística debe integrarse al proceso de enseñanza-aprendizaje, evitando que las visitas se conviertan en actividades aisladas o desconectadas del currículo. La figura del docente y del educador de museos resulta clave como mediadora entre los contenidos escolares y los discursos expositivos, facilitando que los estudiantes tomen conciencia de su propio aprendizaje y construyan conocimientos significativos a partir de la experiencia vivida (López, 2010).

Asimismo, la educación artística y patrimonial desarrollada en los museos contribuye a la formación integral de niños y jóvenes, al favorecer no solo la adquisición de conocimientos, sino también el desarrollo de competencias sociales, ciudadanas, comunicativas y emocionales. Desde esta mirada, la experiencia museística trasciende el "saber hacer" para centrarse en el "saber ser", promoviendo la interpretación de significados, la expresión de emociones y la toma de decisiones informadas (Lucas y Borghi, 2020). El museo se configura, así como un espacio intermedio que debe equilibrar su función educativa con propuestas atractivas y participativas, sin renunciar a su vocación de servicio público ni caer en lógicas puramente mercantilistas (López, 2010).

Por otro lado, los estudios centrados en públicos juveniles evidencian que las percepciones y experiencias de los jóvenes en los museos están fuertemente condicionadas por el tipo de propuestas educativas que se les ofrecen. Mientras que las visitas escolares tradicionales suelen generar experiencias ambivalentes, las actividades diseñadas desde los intereses, lenguajes y prácticas culturales de los jóvenes favorecen una mayor implicación y sentido de pertenencia (Melgar et al., 2022). En este sentido, se plantea la necesidad de avanzar hacia modelos educativos más participativos, donde los propios estudiantes puedan involucrarse en la definición de qué aprender, cómo hacerlo y a través de qué recursos, reconociendo además las dimensiones virtuales y digitales que forman parte de sus formas contemporáneas de habitar el mundo (Melgar et al., 2022).

Desde esta perspectiva, el museo se consolida como un espacio de experiencias, en el que el aprendizaje se construye a partir de la interacción entre sujetos, objetos, discursos y contextos. Comprender las miradas y percepciones de los estudiantes frente al museo permite no solo evaluar el impacto de las prácticas educativas, sino también repensar el rol del museo como agente activo en la formación cultural y ciudadana. Así, la experiencia museística se presenta como un elemento central para fortalecer los vínculos entre patrimonio, educación y comunidad, y para promover procesos de aprendizaje significativos que respondan a las necesidades y expectativas de los públicos contemporáneos.

6. Descripción de la experiencia

Entre el 7 y el 18 de julio de 2025 se desarrolló un ciclo de actividades educativas en el Museo Multidisciplinario La Salle con la participación de todos los niveles escolares del Colegio La Salle de Lima. El programa se diseñó con un eje transversal: la valoración de la biodiversidad amazónica y la reflexión sobre su conservación, así como el reforzamiento de la identidad nacional.
Para cada nivel se diseñó un programa específico de actividades pedagógicas, orientadas a reforzar los conocimientos adquiridos en clase. De este modo, mediante actividades grupales y estrategias didácticas se promovió la participación activa de los estudiantes, quienes pudieron plasmar su creatividad y poner en práctica su pensamiento reflexivo frente a diversas situaciones contextuales.

Las secciones de grado inicial:

Para este grupo se realizó una visita al Almacén de Bienes Culturales Orgánicos (A.B.C.O.), almacén que resguarda todos aquellos bienes que tienen en su composición carbono. Enfocando el recorrido en nuestra colección de historia natural, entomología y textiles prehispánicos; centrándonos en aquellos animales e insectos propios de nuestra Amazonía que se encuentran

en peligro de extinción y aquellos textiles prehispánicos que en su elaboración y/o decoración se emplearon recursos amazónicos.

Asimismo, los estudiantes realizaron un recorrido por el Fondos Museográficos (reservas preexpositivas del museo), donde se les presentaron cerámicas que contienen representaciones de animales de la Amazonía.

Posteriormente, se desarrolló una actividad lúdico-creativa en la que los pequeños visitantes trabajaron con pintura, elaborando diseños de huellas de los animales observados durante el recorrido, favoreciendo así la asociación visual, la expresión artística y el aprendizaje significativo.



Figura 1. Alumnos del nivel inicial, reproduciendo las huellas en dibujo del caimán negro.

Secciones de primaria:

Con los estudiantes de nivel primario se realizó el mismo recorrido, pero incorporando un mayor nivel de profundización en la información brindada sobre los bienes y ejemplares exhibidos. En esta etapa, se abordaron aspectos vinculados a los hábitats, características biológicas, problemáticas actuales e interacciones entre los animales, los distintos grupos culturales y su entorno.

Para este grupo se diseñaron fichas de trabajo colaborativo, mediante las cuales los estudiantes seleccionaron las especies que despertaron mayor interés y, a partir de ello, identificaron los riesgos que enfrentan en la actualidad, así como posibles propuestas de acción frente a las problemáticas reconocidas, promoviendo la reflexión crítica y el compromiso con la conservación y preservación de las especies de nuestra Amazonía.



Figura 2. Alumnos del nivel primario durante su visita al Almacén de Fondos Museográficos.

Secciones de secundaria:

Para los visitantes de este grado académico, una vez concluido el recorrido, se propuso una actividad que incorporó el uso de la tecnología mediante códigos QR, los cuales proporcionaban información detallada sobre las especies presentadas durante el recorrido.

Con base en la información brindada de manera presencial y la obtenida a través de los códigos QR, los alumnos desarrollaron una actividad en la que realizaron un análisis comparativo entre dos animales de su elección, identificando sus similitudes, diferencias y las problemáticas que enfrentan. La actividad se llevó a cabo en equipos, promoviendo un enfoque colaborativo y el pensamiento crítico.



Figura 3. Alumnos del nivel secundario utilizando la información en QR de los animales taxidermizados durante la actividad.

Quinto de secundaria:

Con las secciones de quinto grado de secundaria, al recorrido enfocado en la Amazonía se le incorporó el eje de reforzamiento de la identidad nacional, a través del trabajo con nuestra colección Histórico-Documental. Para ello, se utilizaron los facsímiles de cartas relacionadas con la Batalla de Ayacucho que resguardamos en dicha colección.

Asimismo, con estas secciones se aplicaron encuestas trabajadas de manera grupal, mediante las cuales los estudiantes reflexionaron sobre aquello que los hace sentirse orgullosos de ser peruanos.

Después del recorrido y de las actividades planteadas, se aplicó una encuesta a todos los alumnos de secundaria con el objetivo de conocer su impresión sobre el museo y las propuestas desarrolladas para ellos. De esta manera, los estudiantes pudieron expresar su interés en regresar al museo para futuras actividades.

7. Resultados

A partir de las actividades desarrolladas, fue posible identificar aprendizajes diferenciados de acuerdo con la edad y el nivel escolar de los estudiantes, lo que permitió evidenciar la necesidad de adecuar las estrategias educativas a las características de cada grupo. En el nivel inicial, las actividades de carácter lúdico resultaron fundamentales para estimular las dimensiones sensoriales de los niños, favoreciendo una mejor comprensión e interiorización de los contenidos abordados durante la visita.

En el nivel primario, la experiencia permitió observar que la propuesta educativa brindó a los estudiantes herramientas para analizar de manera reflexiva las situaciones planteadas a lo largo del recorrido, así como para formular ideas y propuestas concretas a partir de lo observado. Este nivel mostró una disposición activa hacia el diálogo y la construcción de significados en torno a las colecciones del museo.

En el caso de los estudiantes de secundaria, desde primer hasta cuarto grado, destacó la autonomía en el uso de recursos tecnológicos, así como la capacidad para desarrollar análisis críticos sobre los contenidos trabajados durante la visita. La interacción con los dispositivos y la información disponible favoreció una participación más consciente y reflexiva, evidenciando un mayor grado de apropiación de los temas tratados.

Para los estudiantes de quinto de secundaria, la actividad permitió fortalecer no solo la comprensión de la importancia de la preservación de la Amazonía, sino también la reflexión en torno a la identidad nacional. A partir del recorrido, los estudiantes pudieron reconocer el valor de la biodiversidad como parte del legado histórico y cultural del Perú, consolidando un sentido de pertenencia y responsabilidad frente a su entorno y su país.

De manera transversal, uno de los resultados más significativos fue el entusiasmo manifestado por los estudiantes por mantener un vínculo continuo con el museo, motivados por la posibilidad de reforzar y ampliar los aprendizajes trabajados en el aula a través de las colecciones museales. Este interés reafirma el rol del museo como un aula expandida y como un espacio clave para la formación integral, consolidándose como una herramienta pedagógica que potencia el aprendizaje y la experiencia educativa de los estudiantes.

8. Reflexiones

El programa evidenció que el diseño de actividades museísticas pensadas de acuerdo con cada etapa educativa permite articular los contenidos académicos con experiencias de carácter emocional y social, enriqueciendo el proceso de aprendizaje. En este sentido, el Museo

Multidisciplinario La Salle se afirma como un espacio educativo vivo, un laboratorio permanente que, en diálogo con el trabajo desarrollado en el aula, favorece la construcción de aprendizajes significativos y perdurables en los estudiantes.

Asimismo, la experiencia pone de relieve la importancia de que el museo continúe desarrollando programas educativos específicos que integren la biodiversidad, la identidad cultural y la formación ciudadana. Este enfoque no solo amplía su alcance pedagógico, sino que contribuye de manera concreta al fortalecimiento de una museología escolar en el Perú, capaz de responder a las necesidades educativas y culturales del contexto contemporáneo.

9. Bibliografía

Aspíllaga, A. M. L. (2015). *La educación formal, no formal e informal: una tarea pendiente en los museos del Perú.* Consensus, 20(2), 25-40.

Fontal, O. (2003). *La educación patrimonial: teoría y práctica para el aula, el museo e internet*. Trea.

López, A. (2010). *El museo como entorno educativo integrado: Una propuesta pedagógica*. Barcelona: Graó.

Lucas, L., & Borghi, B. (2020). *El museo como laboratorio escolar. Análisis de buenas prácticas*. Arte, individuo y sociedad, 32(2), 299-317.

Marín-Cepeda, S., & Fontal, O. (2020). *Percepciones de estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria en torno al Patrimonio*. Arte, individuo y sociedad, 32(4), 917-933.

Melgar, M., Elisondo, R., Díaz, M, & Lisa, Evelyn. (2022). *Jóvenes y museos. Estudio de percepciones sobre experiencias educativas.* Praxis educativa, 26(3), 201-218. https://dx.doi.org/https://doi.org/10.19137/praxiseducativa-2022-260311

Mörsch, C. (2009). *At a Crossroads of Four Discourses: Documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation*. Documenta Kassel.

Ríos, A., Restán, N., Huamán, A., & Huere, M. (2023). *Renovación museológica del Museo Multidisciplinario La Salle*. Lima: Universidad La Salle.

Con el respaldo de:

UNMSM
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ESCUELA DE POSGRADO
Universidad La Salle

ESCUELA DE POSGRADO UARM

ICOM consejo internacional de museos Perú

PERÚ | Ministerio de Cultura

www.gob.pe/cultura

Av. Javier Prado Este n.º 2465, San Borja
Lima - Perú

@mincu.pe @minculturape @minculturape @minculturape @minculturape

ISBN: 978-612-5137-74-6