



PERÚ

Ministerio de Cultura

Actas del I Encuentro de Investigaciones sobre Museos 2024



PERÚ

Ministerio de Cultura

Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Dirección General de Museos

Actas del I Encuentro de Investigadores sobre Museos, 2024

Coordinación general, edición, diseño y diagramación:

Equipo de la Dirección General de Museos

Corrección de estilo:

Luz Aurora Chirre Alfaro

Actas del I Encuentro de Investigadores sobre Museos, 2024

© Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este n.º 2465, San Borja, Lima - Perú.

Teléfono: (01) 714 0102

www.gob.pe/cultura

Lima, mayo de 2026

Primera edición digital, mayo de 2026

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2026-05585

ISBN N° 978-612-5137-44-9

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: PLANIFICACIÓN Y GESTIÓN DE MUSEOS	9
En búsqueda del ritmo. Propuesta de creación de la casa museo musical Vicente Gonzales Pardo de Chota-Motil (La Libertad)	10
Análisis GIS (Sistema de Información Geográfica) para el diseño de una propuesta de ecomuseo: caso de Cruz Pampa – Yapaterra (Piura)	22
¿Qué esperan los turistas extranjeros de los museos del Centro Histórico de Lima? Un análisis comparativo de las percepciones de gestores y operadores turísticos.	31
El uso de dashboards para la gestión estratégica en el Museo de Arte de Lima – MALI	41
MESA 2: INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE COLECCIONES EN MUSEOS	53
Cuerpos de arcilla, redes de agua. Empleo de metodología arqueológica para el estudio de la colección amazónica del Museo Arqueológico Josefina Ramos de Cox	54
Museos nacionales, fotografía y registros visuales del patrimonio inmaterial (1906-1972)	71
Colecciones del Herbario USM (Museo de Historia Natural de la UNMSM): Legado vivo para la investigación científica	79
MESA 3: CONSERVACIÓN EN MUSEOS	88
Gestión de riesgos aplicado a instituciones culturales: El caso del Museo Multidisciplinario La Salle (Lima)	89
Propuesta de conservación preventiva para la colección de pinturas de caballete coloniales no expuestas del Museo Convento La Merced en Cusco	97
Diagnóstico y propuesta de conservación preventiva para la colección de muñecas Hina Ningyo del Museo de la Inmigración Japonesa de Lima	102
El entelado a base de cera-resina en la colección pictórica “Vida de San Francisco de Asís” en el Museo Convento San Francisco de Lima	112
Diagnóstico y propuesta de intervención para la colección de metales arqueológicos de la costa norte del Perú del Museo Multidisciplinario La Salle (Lima)	117

MESA 4: EDUCACIÓN EN MUSEOS **123**

Desarrollo de programas educativos y mediaciones para la primera infancia en el Museo de Arte Contemporáneo (Lima) 124

Formación cultural estética desde las experiencias artísticas con textuales en el Museo de Arte (Trujillo) 132

MusEduca: Camino al museo 141

MESA 5: CURADURÍA Y MUSEOGRAFÍA **149**

La Galería Checán: La renovación museográfica y curatorial de la sala erótica del Museo Larco (Lima) 150

Coser el Azul: Una propuesta curatorial en redes sociales 161

Museos memoriales y activismo político: La investigación y la curaduría en el M68 Memorial del 68 y movimientos sociales (México) 171

Modernidad en provincia: los retos de la descentralización del museo 181

MESA 6: DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN MUSEOS **186**

Espacios de memoria y gestión de museos. Reflexiones sobre los usos arquitectónicos de los espacios en la configuración de políticas de memoria 187

Red de espacios públicos para la puesta en valor del paisaje cultural de la quebrada Totorilla en Ayacucho 193

MESA 7: PÚBLICOS, COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS EN MUSEOS **202**

Estrategias de rebranding y su impacto en la percepción de la identidad de los museos: Un estudio de caso en Lima 203

Kuskalla museonta purispa (recorriendo juntos el museo): Estrategias de inclusión intercultural en dos instituciones museales en Lima 208

Estrategia transmedia y gráfica ambiental en sistemas museográficos: Un estudio de tres representativos de Lima 214

Presentación

Los museos son espacios fundamentales para preservar y transmitir la diversidad cultural del Perú. En ellos resguardamos la memoria de los pueblos que dieron forma a nuestro territorio y promovemos oportunidades de aprendizaje, diálogo y reflexión para las generaciones presentes y futuras. Su labor no se limita a la conservación y exhibición de colecciones: comprende también la investigación y producción de conocimiento sobre el patrimonio que albergan y sobre las comunidades a las que sirven.

En ese marco, me complace presentar las actas del I Encuentro de Investigadores sobre Museos, organizado por el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Museos y de la Dirección de Investigación y Planificación Museológica, con el valioso respaldo académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Ricardo Palma.

El encuentro, realizado del 15 al 18 de octubre de 2024, reunió a investigadores nacionales e internacionales en torno a un objetivo común: fortalecer y visibilizar la investigación como una dimensión esencial del quehacer museal.

La presente publicación reúne una selección de las ponencias presentadas durante las siete mesas temáticas desarrolladas en aquellas jornadas. En conjunto, ofrecen una mirada amplia y rigurosa sobre el trabajo que vienen impulsando profesionales vinculados a museos públicos y privados, tanto en Lima como en distintas regiones del país.

Para el Ministerio de Cultura, fortalecer la investigación museal constituye una prioridad institucional. La continuidad de este Encuentro –cuya segunda edición se realizó en noviembre de 2025 y cuya tercera edición se proyecta para finales de 2026– refleja el compromiso sostenido del sector con una política pública que reconoce a la investigación como un eje indispensable para enriquecer la gestión museal y fortalecer su aporte a la sociedad.

Finalmente, expreso mi reconocimiento a los autores que hicieron posible este Encuentro, así como al equipo de la Dirección General de Museos encargado de su organización y de la edición de esta publicación. Confío en que las páginas que siguen contribuyan a seguir promoviendo el estudio, la reflexión y el fortalecimiento de nuestros museos.

Fátima Soraya Altabás Kajatt
Ministra de Cultura

Prólogo

Entre los días 15 y 18 de octubre de 2024 la Dirección General de Museos, a través de la Dirección de Investigación y Planificación Museológica, y contando con la colaboración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Particular Ricardo Palma, concretó la realización del I Encuentro de Investigadores de Museos, un espacio destinado a compartir las experiencias, vivencias y esperanzas propias de la labor de investigación, una actividad museal relativamente poco conocida pero que en los últimos años ha venido alcanzando una mayor proyección y desarrollo entre los profesionales de museos. En esta publicación, hemos reunido y presentamos con mucha satisfacción y orgullo veinticuatro de las ponencias desarrolladas durante el evento, el cual abarcó siete mesas temáticas.

La investigación como actividad fue incluida por primera vez en la definición de “museo” del ICOM el año 1974. Desde entonces siempre ha estado presente como una actividad básica y definitoria de la calidad de “museo”, si bien el concepto ha ido evolucionando con el tiempo: *En la definición actual, la «investigación» se considera una actividad museística fundamental: la columna vertebral de todas las demás operaciones museísticas*¹.

La última Guía de Museos e Instituciones Museales, publicada por el Ministerio de Cultura el año 2023, consigna 386 de estas instituciones. Lamentablemente, entre ellas son escasas las que desarrollan labores de investigación; esta omisión no responde tanto a una falta de interés, como al hecho que la mayoría cuentan con un personal mínimo que necesariamente debe priorizar como tareas esenciales la gestión y conservación de las colecciones junto con la atención a los visitantes y las labores administrativas. Desarrollar un proyecto de investigación es, entonces, casi un lujo para la mayoría del personal.

Afortunadamente, tanto dentro de los museos como fuera de ellos, existen investigadores cuya curiosidad intelectual, tenacidad y compromiso los lleva a sumergirse en temas museísticos. Algunas de las veinticuatro ponencias aquí presentadas, abarcan la gestión y conservación de colecciones y fondos museográficos, que es la temática más “tradicional” entre los investigadores; así, nos enteramos cómo el análisis de fragmentos cerámicos en el *Museo Josefina Ramos de Cox* puede llevar a reconstruir redes de interacción en la cuenca del río Marañón así como comprender la tecnología de la producción (Palacios y Rodríguez); los fondos fotográficos que custodia el *Museo Nacional de la Cultura Peruana* ofrecen testimonios sobre las narrativas oficiales de saberes y prácticas del patrimonio inmaterial (La Serna); se resalta el valor científico de las colecciones botánicas que componen el Herbario del *Museo de Historia Natural* de la UNMSM (Albán, Bejarano, Hinostroza y Torres) como instrumentos de memoria biocultural.

Entre los estudios dedicados a la conservación de las colecciones, tenemos la propuesta de conservación para las pinturas de caballete coloniales no expuestas en el *Museo del Convento de la Merced* en Cusco (Ríos), centrada en la identificación de los materiales que las componen y los agentes de deterioro que los afectan; así como el proyecto de conservación de tupus de metal integrando la colección del *Museo La Salle* (Soria), enunciando que la conservación de metales arqueológicos debe sustentarse en un enfoque integral que priorice la estabilización de los objetos. Destaca también, esta vez para la historia de las intervenciones de restauración en el Perú, el análisis de la técnica de entelado con cera-resina practicado a las pinturas de la serie de la Vida San Francisco de Asís en el *Museo Convento de san Francisco de Lima* tras el terremoto de 1974 (Bazán).

1. ICOM, Guía para la definición de Museo, 2025, p- 41

La pandemia del COVID 19 planteó problemas y desafíos no solo por la obligada suspensión de la atención al público, sino afectando también la conservación de las colecciones, especialmente aquellas en los depósitos, dada la imposibilidad de monitorearlas cotidianamente. Sin embargo, también representó una oportunidad para reevaluar y preparar planes de riesgo. Tal ocurrió en el *Museo La Salle* (Roa); y en la propuesta de conservación preventiva para la colección de muñecas Hina Ningyo del *Museo de la Inmigración Japonesa* de Lima (Enríquez).

El confinamiento obligatorio significó también plantear nuevas estrategias. Así, Mariátegui y Zapata explican cómo se implementó el uso de *dashboards* en el *Museo de Arte de Lima* - MALI, buscando *superar la visión tradicional de la analítica como función secundaria o restringida a especialistas técnicos, reconociendo que la actividad digital –desde las campañas de comunicación hasta los resultados en participación y conversión– constituía ahora el componente central de la supervivencia institucional*. Desde un enfoque más centrado en la reacción del público usuario, Rodríguez Yncio analiza la utilización de recursos gráficos e interactivos por tres museos (MNAAHP, LUM y MALI) durante la pandemia; mientras que la ponencia de Posada se centra en las estrategias utilizadas en renovación de marca o *rebranding* por tres museos del Centro Histórico: el ya mencionado MALi, junto con los *Museo del Banco Central de Reserva* - MUCEN y el *Museo Andrés del Castillo* - MAD.

Sobre la planificación y gestión de museos, tenemos la ponencia de Orbegozo, Ocampo, Guadalupe y Alemán, quienes proponen la creación de una Casa Museo, en la antigua Casa Hacienda Chota-Motil (La Libertad), para la exposición de las vivencias de la banda musical de Vicente Gonzáles Pardo, a fin de recuperar el patrimonio musical de la región. Otras dos ponencias plantean una relación territorio-museo; así, se propone un denominado *ecomuseo* (Calle) usando el Análisis GIS para la ubicación de espacios vinculados en el territorio de Cruz Pampa-Yapatera en Piura, mientras que Alcántara plantea vincular una red de espacios públicos que protejan el patrimonio y el ecosistema mediante la superposición de tres redes territoriales: sistema patrimonial, sistema de dispositivos y caminos, y sistema de terrazas y cunetas.

Dos ponencias internacionales nos hablan de los “lugares de memoria”; una de ellas (Pachano y Grinspun) realiza un análisis comparativo de dos sitios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: el *Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* y el ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) *El Olimpo*, espacios con rasgos museales en su gestión; y la segunda, cuya autora es Amapola Cortés, estudia concretamente el museo *M68 Memorial del 68 y Movimientos Sociales* en México. A pesar de hallarse en 2 países distintos, las conclusiones son similares: *La memoria bajo este modelo es conceptualizada como una memoria viva y activa, que más que sostener la reflexión sobre el pasado, busca activar a los públicos para el presente* (Cortés); *“... no sólo remiten al pasado traumático que evocan, sino que también producen en el presente formas específicas de sociabilidad, de apropiación y de transmisión”* (Pachano y Grinspun).

También en relación con el tema de los lugares de la memoria, la propuesta educativa de MUSEDUCA (Orcon, Cotrina y Vega) se trata de una revista digital dirigida a escolares de 5° y 6° grado de primaria, que busca darles una visión abierta de nuestra historia, enfocada en el conocimiento del conflicto armado en Perú entre los años 1980 y 2000, con visitas al LUM y enseñándoles a apreciar críticamente manifestaciones histórico-artísticas. Mientras que la ponencia de Llatas y Prado se enfoca hacia un público más joven: la primera infancia (0 a 6 años), a través de las experiencias didácticas en el *Museo de Arte Contemporáneo*. Y las exposiciones del *Museo de Arte* de Trujillo son el marco para desarrollar una ponencia sobre la formación cultural, con secuencias didácticas para el aprendizaje cultural, la interpretación cultural crítica y la participación activa en la gestión cultural (Chico y Ponce).

Las ponencias educativas como las arriba indicadas son indicios de un mayor interés por la formación de públicos y la implementación de estrategias inclusivas y de accesibilidad; entendiendo esta última no sólo como accesibilidad física, sino también accesibilidad a los contenidos del museo. En la ponencia *Kuskalla museonta* (Ordoñez y Venero) se analizan las visitas guiadas en quechua desarrolladas en el *Lugar de la Memoria* y el *Museo Rafael Larco Herrera*, concluyendo que no basta simplemente con traducir el discurso expositivo sino que son necesarias otras estrategias, específicamente la mediación. Mientras que los ponentes de la Fundación Gerardo Chávez (Rodríguez y Chávez) planteaban, para el 2025, una renovación en la gestión del *Museo de Arte Moderno* (MAM) de Trujillo descentralizando sus actividades: *se propone llevar el museo hacia la comunidad mediante programas pedagógicos, talleres y mediaciones culturales*.

Si bien mayoritariamente el enfoque sobre los usuarios se centra en los visitantes nacionales, una ponencia (Cueva) analizó los atributos de calidad turística más valorados por los turistas extranjeros que visitaron un museo del Centro Histórico de Lima según la perspectiva de gestores de museos y operadores de turismo. Llama particularmente la atención que una de las conclusiones sea que *los gestores de museos no conocen a profundidad cuáles son las expectativas de los turistas extranjeros y de los operadores turísticos sobre los servicios que brindan y gestionan*. Esto podría ser un punto de partida para investigaciones posteriores que busquen cerrar esa brecha.

Por último, entre las ponencias hay dos propuestas curatoriales, una de ellas virtual y la otra presencial. *Coser el azul* (Villa) es una propuesta digital desarrollada en InstaStories de la aplicación Instagram, y desarrollada en plena pandemia; trata del uso de tintes prehispánicos en Cerro del Oro - Cañete. Mientras que la renovación museográfica y curatorial de la galería Checán del *Museo Larco*, partió de una comprensión sobre la sexualidad y el erotismo vinculada a un entendimiento integral del mundo y las fuerzas vitales que lo animan.

Ha sido un placer revisar estas ponencias, presentadas el 2024, no solo porque cada una de ellas nos ha dado motivo para reflexionar y ampliar nuestro conocimiento, sino también porque hemos podido continuar esta iniciativa a través de la realización del II Encuentro en noviembre de 2025, teniendo el firme compromiso de llevar a cabo el III Encuentro a fines del 2026. Estamos convencidos de la importancia de mantener este espacio de apoyo y fomento a la investigación. Sólo en el año pasado de 2025, la Dirección General de Museos aprobó 31 proyectos de investigación sobre fondos museográficos. Si bien la mayoría (8) se concentraba en Lima, no obstante hay una apreciable actividad de investigación regional, encontrándose en ejecución proyectos en Amazonas, Ancash, Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Cusco, Ica, La Libertad, Lambayeque y Moquegua. Y como se mencionó al principio, las posibilidades de investigar no se limitan a los fondos museográficos; los objetos de estudio y análisis pueden vincularse con cada actividad del quehacer museístico.

La investigación sobre museos es multidisciplinaria, multitemática, y conlleva no solo la adquisición y difusión del conocimiento, sino también un profundo sentimiento de realización personal y de aporte a la comunidad. Es nuestra esperanza que esta publicación no solo motive a los autores de las ponencias, sino que incite también a otros a seguir su ejemplo.

Blanca Margarita Alva Guerrero
Directora General
Dirección General de Museos



Mesa 1: **Planificación y gestión de museos**

En búsqueda del ritmo. Propuesta de creación de la casa museo musical Vicente Gonzales Pardo de Chota-Motil (La Libertad)

Gianfranco Orbegozo Asto

Universidad San Martín de Porres
gianfrancorbegozo@gmail.com

Pamela del Carmen Ocampo Talavera

Universidad San Martín de Porres
pamela.ocampo.talavera@gmail.com

Víctor Antonio Guadalupe Franco

Universidad San Martín de Porres
vguadalupefranco@gmail.com

Valeria Alejandra Alemán Torres

Universidad Católica de Santa María
valeria.aleman@ucsm.edu.pe

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo proponer la creación de una Casa Museo a partir del patrimonio musical de la banda Vicente Gonzales Pardo. Su importancia radica en ser una de las bandas pioneras y de gran trayectoria musical para la zona de la sierra de la región de La Libertad. La propuesta tiene como objetivo preservar el valor histórico y cultural de esta agrupación musical, sumado a generar espacios de concientización y acercamiento a los locales herederos de su patrimonio musical. Asimismo, la casa museo representará un medio para generar un desarrollo cultural, turístico y educativo para los pueblos rurales aledaños.

Palabras clave:

Patrimonio musical, casa museo, legado musical, gestión cultural, Hacienda Chota-Motil

Introducción

Las investigaciones asociadas al patrimonio musical de las bandas tradicionales de la sierra peruana representan una aproximación a la historia local de los pueblos, en aquellos donde en el siglo XX aún persistía la figura de las antiguas haciendas y, con ello, el limitado acceso a la formación educativa y artística. Sin embargo, ello no significó impedimento para el surgimiento de las agrupaciones y bandas musicales, cuyos artistas en ese entonces se dedicaban al trabajo del campo mientras llegaban las oportunidades de presentaciones en las diversas festividades locales del panorama cultural de la región La Libertad.

La historia de la banda Vicente Gonzales Pardo constituye un caso particular e importante para aproximarnos al conocimiento de las agrupaciones musicales de la zona norte del Perú, ello a

partir de la conservación de parte de los bienes musicales y archivos históricos que conserva en la actualidad la familia García Agustín, descendientes del ex gran director, el músico Sr. Ricardo García Gómez. Por este motivo, el presente trabajo busca revalorar la importancia del patrimonio musical del pueblo de Chota por medio de la recuperación de su historia local y musical, para consolidar la propuesta de creación de la Casa Museo de la banda Vicente Gonzales Pardo, y así proyectar en un futuro iniciativas culturales que prioricen el ámbito cultural, turístico y educativo.

Metodología de la investigación

El presente trabajo inició con una primera etapa enfocada en la investigación donde se recolectó datos en torno a la historia de la banda musical Vicente Gonzales Pardo, acompañada de una serie de entrevistas a pobladores locales y músicos, quienes han dado un importante primer alcance no solo de la agrupación musical, sino también de la hacienda Chota-Motil. Luego se contó con una segunda etapa centrada en la museografía, que muestra los componentes de la propuesta de creación de la Casa Museo a partir del diseño del material infográfico, así como el desarrollo de un guion museográfico. Finalmente, la tercera etapa se enfoca en la gestión cultural, donde no solo se buscará concretar el espacio definido para la Casa Museo, sino que, además, se buscará tener una primera línea de alcance priorizando el ámbito educativo de la jurisdicción.


Definición de casa museo

En el año 1997, en una conferencia en Génova, Italia, se discutió por primera vez el concepto de Casa Museo. En este evento, más de cuarenta expertos en residencias y palacios debatieron sobre temas de restauración, seguridad, comunicación y difusión. Es ahí donde se solicitó al Consejo Internacional de Museos (ICOM) la creación de un comité especializado para el estudio y gestión de las casas museo. En 1998, el Consejo Internacional de Museos (DemHis) del ICOM, siguiendo la propuesta italiana, estableció su enfoque en consideraciones culturales e históricas de las casas museo, poniendo especial énfasis en aquellas casas históricas abiertas al público que conservaban muebles y objetos originales de sus antiguos habitantes. Las casas museo presentan diferencias museográficas que no presentan otros tipos de museos. Esta categoría, en específico, incluye inmuebles de diferentes proporciones, desde grandes palacios de nobles hasta pequeñas residencias de famosos artistas o personajes. Las casas museo tienen la particularidad de recrear un ambiente real, dando al público una sensación de inmersión espacio-temporal. Otra diferencia es que, las casas museo deben exhibir objetos originales y característicos del lugar, teniendo, en algunos casos, colecciones limitadas a comparación de los museos convencionales. (Pinna, 2000)

Asimismo, Mateo (2011) define a las casas museo dentro de una categoría museística en la que se realiza una exposición de objetos que se encuentran ligados al propietario del lugar donde se realiza la exhibición.

De igual manera, Pavoni (2012) sugiere que las casas museo vienen a ser narradores de historias originales, no sólo por el hecho de haber sido habitadas por hombres y mujeres cada uno portadores de su propia historia y personalidad (desde el artista famoso, al comerciante, al campesino, al noble, al coleccionista, al hombre político), sino también de estar profundamente ligadas al territorio y a su historia (p. 2).

Pavoni (2012) menciona que el Comité Internacional de Casas Museo Históricas (DEM HIST) ha definido nueve tipologías de casas museo según sus características particulares. Estas son:

 **Casas de hombres ilustres:** viviendas de personajes importantes en la historia local que son reconocidos internacionalmente, como escritores, artistas, músicos, héroes, militares, entre otros.

- **Casas de coleccionistas:** viviendas diseñadas o adaptadas por coleccionistas para habitar en un determinado periodo histórico.
- **Casas de la belleza:** inmuebles considerados obras de arte debido a su singular arquitectura, decoración o mobiliario.
- **Casas intérpretes de eventos históricos:** viviendas que fueron escenario de acontecimientos históricos o que evidencian cambios significativos en la sociedad a través del tiempo.
- **Casas deseadas por la comunidad:** viviendas transformadas solo para ser un instrumento de identidad cultural de una comunidad.
- **Moradas nobiliarias:** palacios o edificaciones que fueron habitadas por familias nobles a lo largo de generaciones.
- **Edificios reales o lugares de poder:** palacios que fueron habitados por la realeza, en los cuales se desarrollaron acontecimientos históricos durante varias generaciones.
- **Casas del clero:** monasterios, abadías, o viviendas de carácter eclesiástico.
- **Casas de carácter etno-antropológico:** viviendas campesinas que reflejan la historia de una comunidad desaparecida. Actualmente, este tipo de viviendas han sido adaptadas como ecomuseos.

La casa museo, en términos generales, se define como un espacio de identidad cultural, con un papel clave en la difusión de patrimonio tanto material como inmaterial. Tienen un contacto más íntimo con el público, permitiendo que este pueda revivir e identificarse con el patrimonio exhibido, reviviendo el pasado y comprendiendo la historia de quienes habitaron el lugar, tanto por el inmueble como por objetos personales exhibidos.

En el Perú, un gran ejemplo es la Casa Museo Ricardo Palma ubicada en el distrito de Miraflores, Lima. Inaugurada en 1969, rinde homenaje al célebre escritor peruano, cuya influencia fue clave para la literatura nacional, así como, en el resguardo de la literatura durante la Guerra con Chile. Chiri (2013) relata que Ricardo Palma “fue víctima de las tropas chilenas cuando estas ocuparon Lima; su casa, al igual que muchas otras, fue vilmente saqueada y su biblioteca, impunemente quemada. Tratándose de un personaje público, los oficiales invasores dispusieron guardia permanente y ordenaron que su correspondencia fuera sometida a revisión continua” (p. 364). El objetivo fue rendir homenaje a su memoria, a través de la exhibición de su patrimonio material, como objetos, libros y muebles, en la casa donde pasó sus últimos días.

En el caso peruano, para la creación de una Casa Museo es necesario cumplir con los lineamientos establecidos por el Ministerio de Cultura del Perú. El artículo 43 de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación indica que el propietario de un inmueble que desee convertirlo en museo debe contar con una infraestructura adecuada para la investigación, conservación, exhibición y difusión de su patrimonio. Asimismo, debe cumplir con requisitos técnicos, como el Certificado de Inspección Técnica de Seguridad de Edificaciones (ITSE) y requisitos científicos, como el guion museográfico, el inventario de bienes y el organigrama del museo a crear.

De acuerdo a lo mencionado, se cuentan con dos propuestas para montar la Casa Museo Vicente Gonzales Pardo, una en el poblado de Chota y otra en Motil. Ambas edificaciones, construidas en adobe, deben ser evaluadas a nivel estructural para garantizar la seguridad de los visitantes y la adecuada conservación del patrimonio musical de la banda. Además, es importante cumplir con los requerimientos museográficos establecidos por el Ministerio de Cultura del Perú.

Etapa 1: investigación histórica

a) La antigua hacienda Chota-Motil

Chota y Motil son dos centros poblados rurales pertenecientes al distrito de Agallpampa, provincia de Otuzco, departamento de La Libertad (Figura 1). Históricamente existieron en el campo la figura de las haciendas o latifundios desde la época virreinal y permanecieron vigentes durante el periodo republicano hasta la década de 1970 cuando el gobierno revolucionario de las fuerzas armadas a cargo del presidente General Juan Velasco Alvarado decretó la Reforma Agraria¹. La hacienda Chota-Motil fue una de las grandes propiedades que perteneció a una de las familias más importantes de la élite trujillana, conformada por los parientes y descendientes del expresidente mariscal Luis José de Orbegoso y Moncada (1795-1847)². En el siglo XX, la hacienda llegó a tener una extensión de 35,600 hectáreas, así como alrededor de 25 mil cabezas de ganado tanto lanar como vacuno y ovino (Portocarrero y Torrejón 1992). Posterior a la Reforma Agraria en 1984 se creó el Consejo menor de Chota, mientras que Motil recién obtendrá su categoría de consejo menor en el 2024, ambos inscritos dentro de la jurisdicción de Agallpampa.

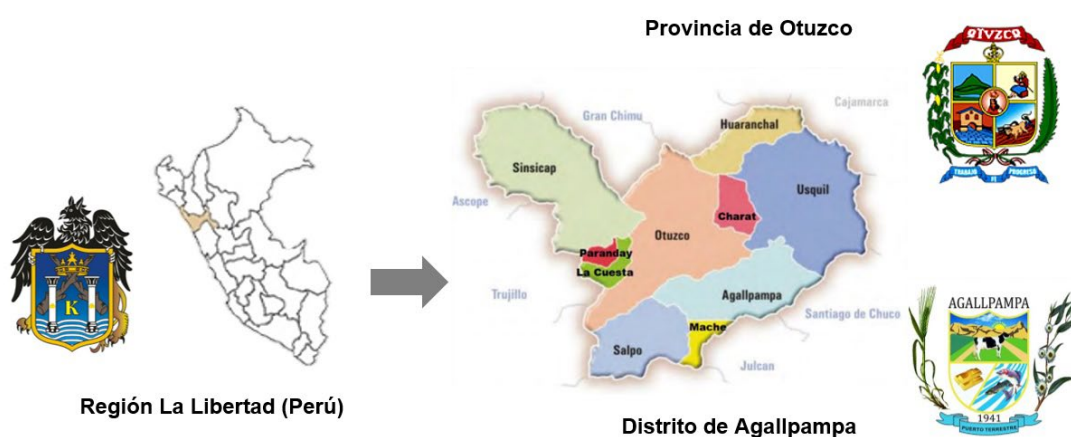


Figura 1: Ubicación geográfica y sociopolítica de las localidades de Chota y Motil. Elaborado por los autores.

b) La banda musical Vicente Gonzales Pardo

La música siempre estuvo presente en todo contexto de celebraciones tradicionales³. La agrupación musical de la hacienda surgió alrededor de la década de 1940 por iniciativa del hacendado Vicente Gonzales Pardo (Figura 2). La banda adoptó su nombre y tuvo una destacada trayectoria musical. Se cuenta que esta primera generación estuvo conformada aproximadamente

1. Con la promulgación de la Reforma Agraria se creó la SAIS Inti Raymi Chota-Motil que permitió la reestructuración de los terrenos de lo que anteriormente fue la hacienda.

2. La hacienda Chota-Motil tuvo diferentes propietarios, todos pertenecientes a la familia Orbegoso, como el caso de María de las Mercedes Emilia de Orbegoso Pinillos (1824-1914), Eduardo Gonzales Orbegoso (1857-1934), Vicente Gonzales Orbegoso (1866-1949) y Vicente Gonzales Pardo (1908-1998).

3. En Chota y Motil se daban las celebraciones a Santa Bárbara en el mes de febrero, Semana Santa, el Corpus Christi, que acontece entre los meses de mayo y junio, la festividad a Jesús Nazareno de Motil cada segundo domingo de Pentecostés, la fiesta en honor al Santiago Apóstol de Chota del 24 al 26 de julio, y las celebraciones en honor a la Virgen de la Concepción el 8 de diciembre.

por 20 a 25 músicos⁴. En aquel tiempo, la agrupación mantenía una fuerte rivalidad musical con la banda Libres de Julcán, perteneciente a la hacienda del mismo nombre, ubicada en la provincia de Otuzco.



Figura 2: El último hacendado de Chota-Motil el Sr. Vicente Gonzales Pardo. Tomada durante la década de 1950.

A partir de la existencia de estas bandas pioneras, otras haciendas y localidades comenzaron a formar sus propias agrupaciones, las cuales competían en los concursos de bandas durante diversas festividades locales. En estos días festivos, las bandas mostraron lo mejor de su repertorio para competir y obtener el premio a la mejor presentación, una tradición que se mantiene hasta la actualidad.

Posteriormente, se formó una segunda generación bajo la dirección de Ricardo García Agustín y la subdirección de Gilberto Jiménez Gonzales. Este nuevo grupo de músicos integró la banda desde la década de 1950 hasta 1980 aproximadamente. Durante este periodo, la banda Vicente Gonzales Pardo adquirió gran prestigio en la región La Libertad, ya que obtuvo numerosos premios y condecoraciones en los concursos de bandas realizados en diversas festividades de la zona. La más trascendental de estas celebraciones es la festividad de la Virgen de la Puerta de Otuzco, que se celebra del 13 al 16 de diciembre de cada año. En una ocasión, la banda dirigida por el maestro Ricardo García fue condecorada por la jurisdicción de Otuzco con un disco de oro y plata en reconocimiento a su destacada trayectoria. Además, durante este periodo, realizaron sus primeras grabaciones en vinilo y casete, logrando publicar sus trabajos titulados "Alegría en el Norte" (1976) y "Que viva la fiesta" (1978) (Figura 3).

Cabe señalar que el repertorio instrumental de la banda incluía bombo, tarola, platillos, trompeta, saxofón, clarinete, bajo, tuba y trombón. En cuanto a su indumentaria, durante la dirección de Ricardo García, los músicos vestían un traje beige compuesto por saco, pantalón y gorra con quepí. Ya en la década de 1970, la banda adoptó en su vestuario el color verde oscuro. Respecto a su repertorio musical que dominaba la banda para sus presentaciones, se sabe que interpretaban una amplia variedad de géneros, que iban desde música clásica y ópera hasta huayno, marinera, bolero, yaraví, cumbia, marcha fúnebre y marcha militar.

4. La primera generación de la banda Gonzales Pardo estuvo compuesta por Eulogio García Ortiz, Daniel Juárez Ortiz, Manuel Emilio Juárez Contreras, Juan Francisco Neri, Saúl Salvador Méndez, Pedro Gómez Rodríguez y Víctor Gómez Rodríguez. Se sigue en la búsqueda por registrar el nombre de los demás músicos (Orbegoso 2023).



Banda musical Vicente Gonzales Pardo



Premio obtenido por la banda



Alegría en el Norte (1976)



Que siga la fiesta! (1978)

Figura 3: La banda Vicente Gonzales Pardo bajo la dirección de Sr. Ricardo García Gómez a fines de la década de 1950. Muestra de su trayectoria musical.

Más adelante, se formó una tercera generación de músicos, liderada por el director Rafael García Agustín entre 1991 y 2002. Se comenta que, en este periodo, ya había una gran demanda de agrupaciones musicales en la región, lo que llevó a la banda a perder parte de su prestigio. Ya entrando al siglo XXI, la banda Vicente Gonzales Pardo estuvo bajo la dirección de Fausto García Agustín entre 2003 y 2015. En los últimos años, la banda de Chota y sus músicos han residido en la ciudad de Trujillo, donde continúan realizando presentaciones (Orbegoso, 2023).

Con el paso del tiempo, se ha conservado un conjunto de objetos e instrumentos que forman parte de la colección y archivo familiar García Agustín⁵. Este patrimonio cultural es de tipo musical⁶ que consta de 30 documentos entre partituras y contratos, así como alrededor de 100 fotografías que datan desde la década de 1950 al 2000. En cuanto a los bienes patrimoniales, aún está pendiente la cuantificación de trofeos, diplomas, instrumentos musicales, casetes y vinilos producidos por la banda. Cabe señalar que, gracias al aporte de familiares cercanos, se siguen recuperando nuevas evidencias sobre la agrupación de Chota.

5. El archivo familiar es toda materialidad conservada por generaciones que perteneció a una o varias personas que compartieron un parentesco. Los archivos familiares se clasifican en tres tipos: archivo documentario, archivo fotográfico y bienes patrimoniales (Orbegoso, 2021).

6. El Patrimonio musical son todas las manifestaciones heredadas por nuestros antepasados relacionados al campo musical. Según Vierge (2016), constituye el conjunto de bienes y manifestaciones musicales e inmateriales producido por la sociedad que contribuya a identificar y diferenciar su cultura conservada y protegida.

Etapa 2: propuesta museográfica

La museografía tiene como objetivo principal dar a conocer a los visitantes y al público en general la importancia de la banda musical Vicente Gonzales Pardo en la historia de la localidad, Asimismo, busca generar un espacio de integración para el público estudiantil local, permitiéndole conocer y valorar la herencia de su patrimonio musical.

1. Guion museográfico.

El guion museográfico define los contenidos y la estructura de la información, teniendo como ejes principales la antigua hacienda Chota-Motil y la banda musical Vicente Gonzales Pardo. A través de diversos subtemas, se aborda su historia y legado. En primer lugar, se expone el motivo que dio origen a la investigación y, posteriormente, a la propuesta de la Casa Museo, contextualizando su ubicación espacio-temporal, junto con la historia de la hacienda Chota-Motil. Luego, se explora el patrimonio musical religioso y las manifestaciones culturales del lugar, fundamentales para comprender el contexto en el que surgió la banda. Finalmente, se destaca el legado musical de la agrupación, incluyendo los premios y reconocimientos obtenidos (Tabla 1).

TEMA	SUBTEMA	CONTENIDO	OBJETO	MODO DE EXHIBICIÓN
Patrimonio musical de la banda Vicente Gonzales Pardo	Introductorio	Presentación de la casa museo	Fotografías	Paneles
	Otuzco, sierra de la región La Libertad	Ubicación geográfica y creación de la hacienda Chota-Motil	Fotografías	Paneles
	Historia de la hacienda Chota-Motil	Personajes, características y actividades económicas desarrolladas en la hacienda	Fotografías	Paneles
	Patrimonio musical religioso	Existencia de patrimonio cultural religioso de la hacienda	Fotografías	Paneles
	Manifestaciones culturales de Chota y Motil	Presentación de la diversidad cultural en las que participó la banda Gonzales Pardo.	Fotografías	Paneles
	Legado musical de la banda	Línea de tiempo y desarrollo de la banda	Fotografías	Paneles
	Producción musical	La banda musical tuvo gran influencia nacional, siendo una de las pioneras en la localidad.	Fotografías	Paneles

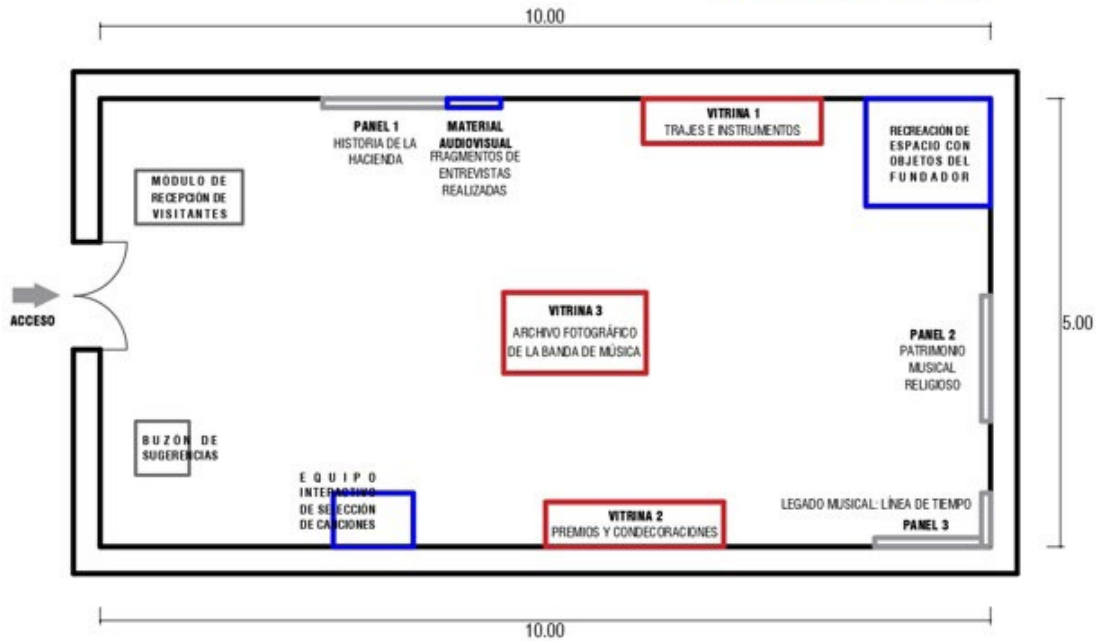
Tabla 1. Contenido de guion museográfico de la Casa Museo. Elaborado por los autores.

2. Distribución de la exposición temporal

Como se mencionó anteriormente, el proyecto evalúa dos alternativas de locaciones para ejecutar la propuesta de la Casa Museo. Mientras se realiza esta evaluación, se presenta la simulación de distribución del material expositivo, compuesto principalmente por paneles organizados de forma secuencial, siguiendo el orden narrativo del guion museográfico. Entre los complementos que se planea incorporar a futuro, se incluyen la colocación de vitrinas, una iluminación adecuada y el apoyo tecnológico mediante una pantalla y un parlante para reproducir las grabaciones musicales de la banda y proyectar videos existentes sobre la misma (Figura 4).

MUESTRA DE PANELES Y MATERIAL MULTIMEDIA

Propuesta 1: Chota



MUESTRA DE PANELES Y MATERIAL MULTIMEDIA

Propuesta 2: Motil

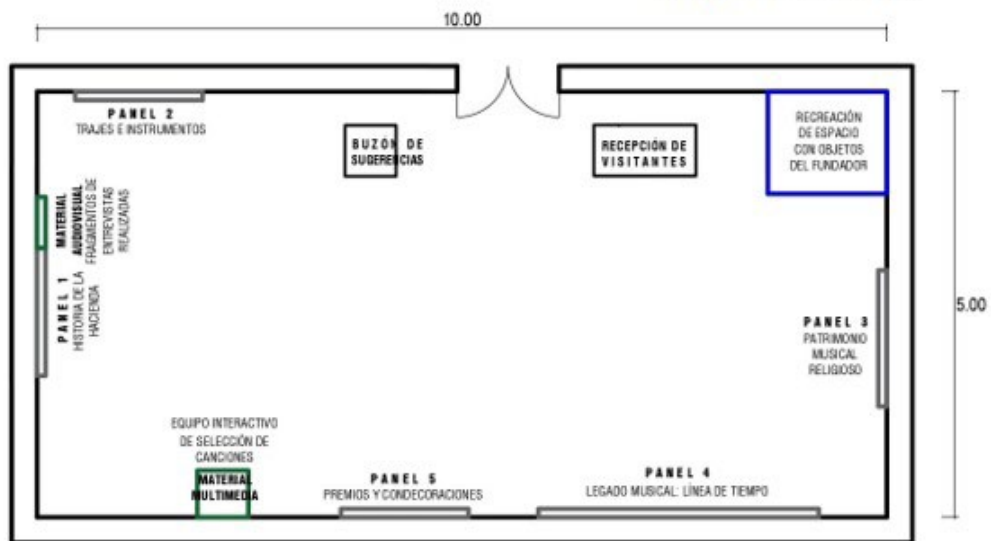


Figura 4: Propuestas de distribución de los materiales expositivos para la Casa Museo Vicente Gonzales Pardo. Elaborado por los autores.

3. Paneles informativos

La información del guion museográfico será presentada en paneles informativos, diseñados con una identidad visual acorde con la historia de la banda (Figura 5). Para ello, se ha seleccionado una gama cromática inspirada en la vestimenta que la banda utilizaba en sus presentaciones, así como los colores de la bandera del poblado de Chota, siendo el verde oscuro y el beige los colores principales. Asimismo, se diseñaron logotipos basados en instrumentos musicales, eligiendo como símbolo representativo un saxofón (Figura 6). Todo ello con el objetivo de fortalecer la identidad visual de la Casa Museo y consolidar su reconocimiento con un espacio cultural.

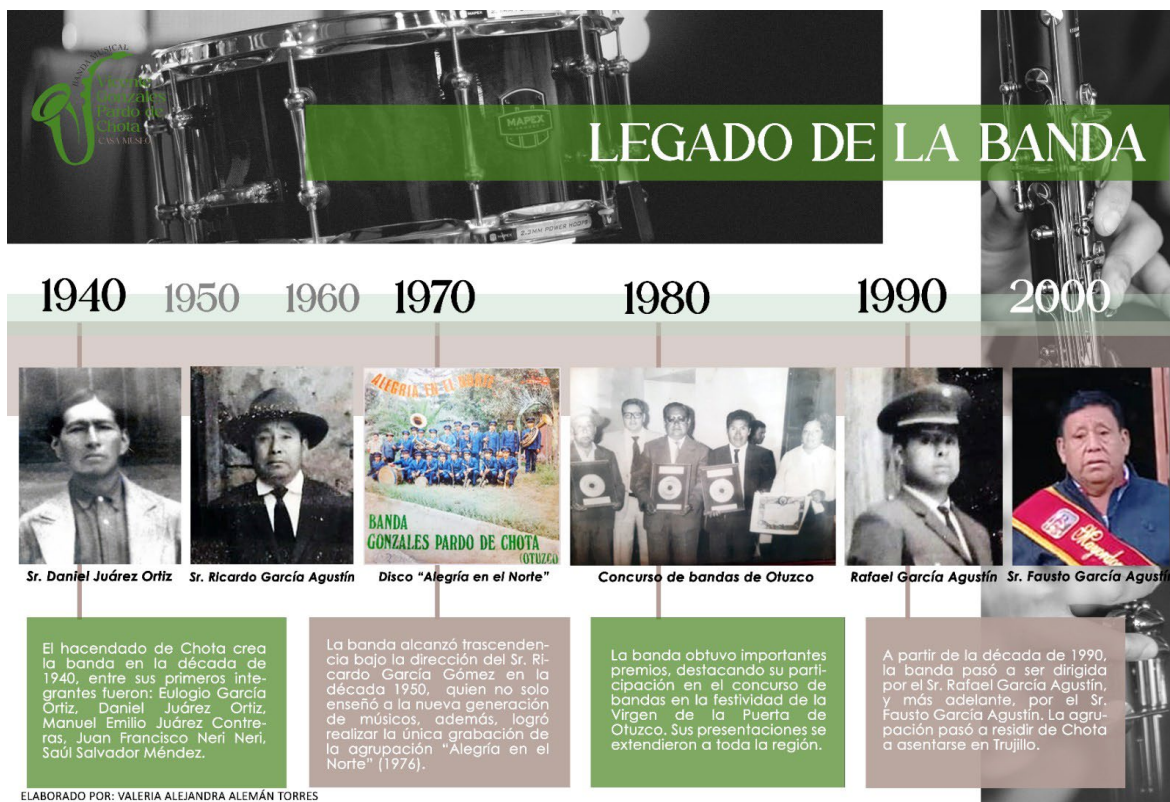


Figura 5: Panel informativo sobre Línea de tiempo de la trascendencia histórica de la banda Vicente Gonzales Pardo. Elaborado por los autores.



Figura 6: Vestimenta de la banda musical y bandera de la localidad de Chota utilizados como inspiración para el diseño del logotipo de la Casa Museo. Elaborado por los autores.

Etapa 3: gestión cultural

La creación de la Casa Museo dedicada a la banda musical de Vicente Gonzales Pardo en Chota-Motil se fundamenta en su potencial para catalizar el desarrollo integral de la comunidad, alineándose con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la ONU (2018)⁷.

Para ello, en primer lugar, la Casa Museo actuará como un centro de preservación y difusión del patrimonio musical local, reforzando la identidad cultural de los habitantes y su sentido de pertenencia, revalorando su historia y sus expresiones artísticas.

Segundo, buscará ofrecer programas educativos innovadores que integren la música y el patrimonio, dos conceptos clave para la incorporación de nociones culturales en el ámbito pedagógico. Con ello, se espera reducir las desigualdades educativas, mejorando la accesibilidad para estudiantes con discapacidad y brindando oportunidades a jóvenes en situación de vulnerabilidad o exclusión social.

En la jurisdicción de Agallpampa existen aproximadamente 38 instituciones educativas (Figura 7), de las cuales 31 tienen educación primaria y 7, nivel secundario. Entre las más representativas se encuentran la I.E. N° 81550 de Chota, la I.E. N° 800244 Virgen de Guadalupe de Carata, la I.E. N°81549 Jesús Nazareno de Motil y la I.E. N° 800242 José María Arguedas de Agallpampa. Se elaborará un plan de trabajo en coordinación con las direcciones de estas instituciones para implementar taller de sensibilización dirigidos a la población estudiantil local.



Figura 7: Instituciones educativas N° 81550 de Chota y la N° 81549 Jesús Nazareno de Motil, distrito de Agallpampa, provincia Otuzco, región La Libertad.

7. Los objetivos de desarrollo sostenible de la ONU que consideraremos son: Educación de Calidad (ODS 4), Trabajo decente y crecimiento económico (ODS 8), Reducción de las desigualdades (ODS10), Ciudades y comunidades sostenibles (ODS 11) y Paz, justicia e instituciones sólidas (ODS 16) (ONU 2018).

Por último, la Casa Museo servirá como un espacio de encuentro y diálogo intergeneracional, fomentando la participación activa de los habitantes de Chota y Motil, así como de sus representantes, promoviendo un sentido de responsabilidad compartida. Sumado a ello, se proyecta como un punto clave para el turismo cultural, con el potencial de impulsar a futuro el desarrollo económico local.

Conclusiones preliminares

A través de la implementación de la Casa Museo Vicente Gonzales Pardo, se pretende visibilizar y revalorar la importancia del patrimonio musical de los poblados de Chota y Motil. Para alcanzar este objetivo, es fundamental el trabajo conjunto entre la Municipalidad Distrital de Agallpampa, los representantes locales y la comunidad en general, garantizando así el conocimiento y la valoración de su patrimonio.

Fortaleciendo la primera etapa del proyecto, se continuará con la realización de entrevistas a la población para recopilar más testimonios en torno a la historia de la hacienda Chota-Motil y la banda Vicente Gonzales Pardo. Este acercamiento y compromiso pueden contribuir al hallazgo de nuevos materiales que enriquezcan el relato histórico.

Con respecto a la segunda etapa, se proyecta continuar con el proceso de inventario de todos los objetos recuperados, con el objetivo de gestionar su declaración como Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura. Paralelamente, se considera intervenir en estos materiales mediante acciones de conservación para garantizar su adecuada preservación, puesto que se tiene diferentes tipos de bienes, como fotografías, documentos e instrumentos musicales, entre otros.

Por último, como meta principal de la tercera etapa de proyecto, se busca definir el espacio donde se instaurará la Casa Museo, considerando las mejoras arquitectónicas necesarias para garantizar óptimas condiciones para la exposición. El uso de paneles informativos y otros materiales de difusión serán necesarios para el recibimiento de futuros visitantes. Asimismo, el trabajo con las instituciones educativas será fundamental para el fomento del patrimonio musical, a través de talleres de sensibilización, así como el fomento de la enseñanza de la música.

Cabe señalar que la implementación de la Casa Museo busca convertirse en un atractivo turístico de la jurisdicción, difundiendo la historia de la antigua hacienda Chota-Motil y el legado musical de la banda Vicente Gonzales Pardo. Esto contribuirá de manera positiva al desarrollo económico y cultural de la localidad.

Referencias

Chiri, S. (2013). *Ricardo Palma y la Guerra con Chile (1879-1883)*. Aula Palma, (12), 335-374. <https://doi.org/10.31381/test2.v0i12.162>

Choque, C. y Díaz, A. (2015) *El archivo familiar de Modesto Mena como tecnología simbólica, identidad, conflictos y memorias colectivas en los Altos de Arica*. En: *Diálogo Andino* N°46. Arica - Chile, 123- 142. <https://www.scielo.cl/pdf/rda/n46/art10.pdf>

Mateo, S. P. (2011). *Las casas museo como salvaguarda del patrimonio inmaterial: el mobiliario como exponente de una cultura ya desaparecida*. Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española, 509-524.

Ministerio de Cultura (s.f). Inscribe tu museo. Museos en Línea. <https://museos.cultura.pe/inscribe-tu-museo>

Organización de Naciones Unidas (2018) *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe* (LC/G.2681-P/Rev.3), Santiago. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/cb30a4de-7d87-4e79-8e7a-ad5279038718/content>

Orbegozo, G (2021). *Los Archivos personales y familiares: un aporte en el fortalecimiento de la identidad peruana*. En: Una Mirada a la Investigación y Responsabilidad Social de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Orbegozo, G. (2023). *La antigua hacienda Chota-Motil y el origen de la banda Vicente Gonzales Pardo: Historia y legado musical en la región de la Libertad-Perú*. En revista *Historic Brass Today* Vol.3, N°2. p.15-17.

Pavoni, R. (2012). *Casa Museo. Una tipología para poner en valor*. Recuperado de http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icomargentina/pdf/casas_museos_es.pdf

Pinna, G (2000). *Historia y Objetivos del Comité Internacional del ICOM, DEMHIST (Casas Históricas-Museo)*. Simposio Nacional Repensando los Museos Históricos, Museo Casa del Virrey Liniers, Alta Gracia, Córdoba, Argentina.

Pinna, G. (2001). *Introduction to historic house museum. Museum International (UNESCO, París)*. N° 210, Vol.53, N° 2, 4-9. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122975>

Portocarrero, F. & Torrejón, L. (1992). *Modernización y atraso en las haciendas de la élite económica: Perú, 1916-1932*. Serie: Cuaderno de Investigación N° 16. Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico. Lima, Perú. Primera edición. <http://hdl.handle.net/11354/1175>

Análisis GIS (Sistema de Información Geográfica) para el diseño de una propuesta de ecomuseo: caso de Cruz Pampa - Yapatera (Piura)

Samanta Hilda Calle Ruiz

Universidad Nacional de Frontera
scalle@unf.edu.pe

Resumen

Se aborda la propuesta de un ecomuseo en Cruz Pampa - Yapatera, centro poblado en Chulucanas, Piura, habitado por población afroperuana. A pesar de su consolidada identidad, el territorio enfrenta problemas como la depredación ambiental, necesidad de diversificación de liderazgos clave y la limitada preservación del patrimonio. La hipótesis plantea que el ecomuseo puede configurarse a partir del patrimonio comunitario presente en el territorio, fomentando una participación activa de la comunidad. Se tomó el marco teórico de Hugues de Varine y Muñiz Jaén, quienes refuerzan la importancia de la cultura viva, los núcleos museísticos dispersos y el papel central de la población en la preservación y gestión del patrimonio. Se aplicó un enfoque socio-crítico y métodos como grupo focal, observación participante y geolocalización. Se utilizó como sistema de información geográfica la herramienta *Google Earth* para geolocalizar patrimonio material e inmaterial, como la cumanana, celebraciones patronales, agricultura, diversos atractivos físicos, entre otros. Los resultados evidencian la disposición de la comunidad a participar mediante la reciprocidad, el compromiso y el liderazgo, así como el acervo cultural disperso en el territorio. Se concluye que la planificación participativa, la formación de gestores culturales, la gestión progresiva del patrimonio activo y la reincorporación del inactivo consolidaría la sostenibilidad de la gestión cultural.

Palabras clave:

Comunidad, patrimonio, territorio, ecomuseo, SIG

Introducción

Cruz Pampa - Yapatera, ubicado en Chulucanas, Piura, es el centro poblado con la mayor concentración de afroperuanos que comparten sus vivencias en un solo territorio en Perú y es parte de más de 100 pueblos afro identificados en el país. Presenta una influencia africana en sus expresiones culturales, que se han fusionado con las tradiciones del Alto Piura, pero enfrenta desafíos como la depredación de su entorno (Calle, 2017). Cuenta con más de 30 organizaciones locales y la Red de Organizaciones Afroperuanas de Yapatera. La comunidad ha sido priorizada

por el Ministerio de Cultura para acciones en favor de la población afroperuana e interculturalidad. A pesar de contar con una identidad afroperuana consolidada, la preservación del patrimonio sigue siendo un reto, particularmente por la falta de liderazgo local constante y la necesidad de un trabajo comunitario sostenido para mantener tradiciones como la cumana. Por otro lado, el Ministerio de Cultura mediante eventos de investigación y otras acciones busca promover la visibilidad del pueblo afroperuano y generar mecanismos de participación para el desarrollo.

En la actualidad, en el lugar se cuenta con una iniciativa de museo gestionada por la Casa de la Cultura de Yapatera y que funciona desde el 2010 aproximadamente. El poblado está conformado por dos anexos principales: Cruz Pampa y La Hacienda. Cuenta con municipalidad delegada de centro poblado menor, comisaría, centro de salud, instituciones educativas de nivel inicial, primaria y secundaria, templo San Sebastián y Santa Rosa, así como establecimientos comerciales y otras instituciones locales, como la Junta Administradora de Servicios de Saneamiento, y está clasificado como área urbana. Cuenta con carretera de acceso desde Tambogrande y desde Piura, y se encuentra a 10 minutos de la ciudad de Chulucanas, está asentada en la margen del río Yapatera y en el centro de las diversas parcelas agrícolas de propiedad principalmente de sus pobladores locales.

Actualmente se encuentra registrado como recurso turístico del Perú en la categoría manifestaciones culturales, tipo pueblos históricos con jerarquía nivel 2. Siendo uno de los dos recursos turísticos jerarquizados de 12 registrados en la provincia de Morropón (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2024). En la siguiente figura se muestra la ubicación del ámbito de estudio delimitado en la que se ha tomado en cuenta solo los anexos centrales.



Figura 1. Ubicación geográfica de Cruz Pampa - Yapatera en el Alto Piura. Mapas extraídos del SIG del INEI en el año 2024.

En este contexto geográfico nacieron las preguntas: ¿en qué espacios del territorio se concentra el patrimonio?, ¿cuál es el patrimonio que reconoce la comunidad?, ¿cuál es la aptitud de participación comunitaria? Asimismo, se planteó la hipótesis: el ecomuseo se configura con el patrimonio comunitario que se concentra en el territorio de Cruz Pampa y de Yapatera. El propósito de investigación fue proponer un ecomuseo fundamentado en la teoría de Hugues de Varine (2007) quien indica que un ecomuseo es un territorio, un patrimonio, una comunidad arraigada a la cultura viva de los habitantes y de Ignacio Muñoz Jaén (1990) quien menciona que el ecomuseo se materializa a partir de diferentes núcleos museísticos e infraestructuras dispersas por el término municipal, teniendo muy en cuenta la participación de la población por cuanto que es parte de ese patrimonio.

Actualmente, Pinthongpan et al. (2023) reafirman que la instauración de un ecomuseo es fundamental para la preservación del patrimonio natural y cultural, y su éxito se basa en el capital humano, social y cultural, en lugar de en el capital financiero. La investigación subraya la necesidad de identificar a las partes interesadas, promover una participación activa y llevar a cabo una planificación efectiva. Además, Murillo (2024) sostiene que el estudio de la geografía humana es crucial para la adaptación de las comunidades a su entorno, ya que impacta en la transformación del territorio, la estructura social y las actividades económicas, como el turismo cultural, que destaca los conocimientos y procesos comunitarios. En la siguiente Tabla se presenta la diferencia entre museo y ecomuseo.

MUSEO	ECOMUSEO
COLECCIÓN	PATRIMONIO
EDIFICIO	TERRITORIO
VISITANTES	COMUNIDAD

Tabla 1. Cuadro comparativo entre museo y ecomuseo. Realizado en base a la concepción brindada por De Varine (2007).

Entre las investigaciones previas más recientes se puede mencionar a Canavese, Gianotti y De Varine (2018), quienes realizaron un estudio presentando el ecomuseo como una estrategia clave para la gestión participativa del patrimonio natural y cultural, destacando la geología como un eje central de sus acciones. Estas incluyen actividades educativas sobre medio ambiente y geología, el desarrollo de instalaciones para investigadores y visitantes, el apoyo a la investigación de campo y la protección de yacimientos. Un ejemplo destacado es el Anfiteatro Morrénico de Ivrea, en el Piemonte italiano, donde el ecomuseo ha sido fundamental para sensibilizar a la comunidad local sobre la importancia de un paisaje excepcional modelado por las glaciaciones del Pleistoceno. Este enfoque demuestra el potencial de los ecomuseos para integrar la comunidad en la preservación y valorización del patrimonio geológico.

En el Perú, el único ejemplo de la nueva museología lo menciona Narváez (2019) en su análisis sobre el Museo de Túcume, inaugurado en 1992 y reconocido en 1994 como una institución pública del Instituto Nacional de Cultura (actual Ministerio de Cultura del Perú), surgió como resultado de un proyecto de investigación arqueológica llevado a cabo entre 1989 y 1994 bajo el patrocinio del biólogo noruego Thor Heyerdahl y financiado por el Museo Kon Tiki de Oslo. Desde su creación, el museo adoptó un enfoque etnográfico, promoviendo un diálogo entre el pasado y el presente, tanto en sus exhibiciones como en la dinamización de las relaciones comunitarias. Su gestión, influenciada por las tendencias de la Nueva Museología francesa, implementó un modelo innovador en Perú, con un enfoque en el territorio, el patrimonio y la comunidad. Este enfoque permitió la creación de un ecomuseo, único en el país, y abrió un debate sobre la sostenibilidad en la gestión del patrimonio cultural, particularmente en el ámbito arqueológico.

Asimismo, Lemos y Karpinski (2020) en su estudio abordan la representación de la información en los ecomuseos, una categoría específica de institución museológica creada en la década de 1970. La investigación, realizada en dos ecomuseos de Santa Catarina, Brasil, exploró las formas de representación de la información en estas instituciones, utilizando métodos cualitativos y exploratorios, como la investigación bibliográfica y el estudio de casos con observación e historia oral. Los resultados indican que las principales formas de representación son la documentación, la exhibición y la mediación. Se destaca la importancia de la interdisciplinariedad entre la Ciencia de la Información y la Museología.

En este sentido se destaca a Murillo (2024), quien dice que la geografía humana es esencial en la adaptación de las comunidades al medio ambiente, considerando factores como la modificación del territorio, organización social y actividades económicas, como el turismo cultural, que pone

en valor el contexto geográfico, histórico y cultural de las comunidades. El investigador propone diseñar un ecomuseo de la cultura Chorotega en la comunidad de Matambú, Costa Rica, con el fin de fomentar el ecoturismo y el turismo cultural, mejorar las condiciones socioeconómicas y fortalecer el sentido de pertenencia al patrimonio cultural y natural de la comunidad.

Asimismo, Petino (2023) en su estudio explora el concepto de ecomuseo como una herramienta para transformar el capital cultural en patrimonio, destacando el papel crucial del geomediador. La investigación tiene como objetivo comprender cómo los ecomuseos pueden promover la conservación, valorización y transmisión del patrimonio cultural, mientras impulsan el desarrollo sostenible de las comunidades locales. A través de una revisión literaria, se concluye que los ecomuseos son catalizadores efectivos en la preservación del patrimonio, involucrando activamente a las comunidades en este proceso, y resaltando la importancia del geomediador como facilitador clave.

Para mayor detalle se tiene el estudio de Pinthongpan, Roongtawanreongsri y Hatta (2023) en una comunidad costera de Tailandia, que identificó 76 recursos culturales y naturales potenciales para un ecomuseo mediante un enfoque participativo. La investigación involucró a la comunidad en la selección del patrimonio y ofreció formación sobre el concepto de ecomuseo y técnicas de recolección de datos. Los hallazgos incluyeron alimentos, herramientas de pesca, prácticas agrícolas, arquitectura, leyendas y biodiversidad marina, entre otros. Se establecieron criterios comunitarios para seleccionar los elementos finales del ecomuseo, destacando este enfoque como una estrategia útil para preservar el patrimonio en otras comunidades costeras.

Por otro lado, Li y Selim (2024) en su investigación analizaron un marco teórico esencial para orientar investigaciones y prácticas futuras, centrándose en los desafíos y limitaciones actuales de los ecomuseos en China. Se argumenta que los factores sociales y los fundamentos teóricos están interrelacionados y contribuyen a los obstáculos en la participación comunitaria y el crecimiento sostenible. A través de la integración de teorías, como la nueva museología y la museología apropiada, se propone un enfoque centrado en el usuario, destacando que el valor del patrimonio es un proceso construido, en el cual la participación comunitaria es clave.

Metodología

Se basó en el paradigma de investigación socio-crítico, es decir, el recojo de información para su selección ha sido de manera participativa y comunitaria porque de acuerdo con Arnal (1992, citado por Alvarado y García, 2008) parte de la idea de la teoría crítica que expresa la ciencia social no es empirismo puro ni solo interpretativo. Su enfoque fue cualitativo y el diseño que se aplicó fue investigación acción participante. De acuerdo con Hernández et al. (2018), este diseño de investigación realiza una intervención de manera colaborativa y democrática con participación de la comunidad involucrada. Asimismo, tiene un alcance exploratorio-descriptivo, donde el investigador busca detallar y precisar las dimensiones de un contexto a través de la recolección de información y su sistematización (Hernández-Sampieri et al., 2014).

Se realizó la investigación usando como técnicas el grupo focal, la observación participante, conversaciones informales y revisión documental. Se utilizó una guía de grupo focal, GPS y bitácora. Se aplicó el muestreo consecutivo que logró la participación de 15 representantes de las 36 organizaciones de base local invitados. El análisis de datos se realizó con el método de geolocalización utilizando el Sistema de Información Geográfica (SIG), Google Earth, y análisis categórico del entramado discursivo para desentrañar la complejidad de los discursos, proporcionando una visión detallada de cómo se articulan los significados y cómo estos reflejan y afectan las estructuras sociales. basándose en la tecnología social, es decir aplicación de la tecnología en este ámbito de la sociedad y su dinámica (Rodríguez, 2017).

El proceso siguió las siguientes actividades: (1) Revisión documental en textos in situ y online, (2) Aplicación del grupo focal con líderes de organizaciones de base in situ, (3) Observación participante y conversaciones informales de manera continua y simultánea en el territorio, (4) Análisis categórico del entramado de los resultados del grupo focal, (5) Geolocalización del

patrimonio observado con el GPS y contrastado con los resultados de grupo focal y conversaciones informales, (6) Análisis categórico del entramado para definir geolocalización de núcleos museísticos. Este proceso se refleja en la Figura 2.

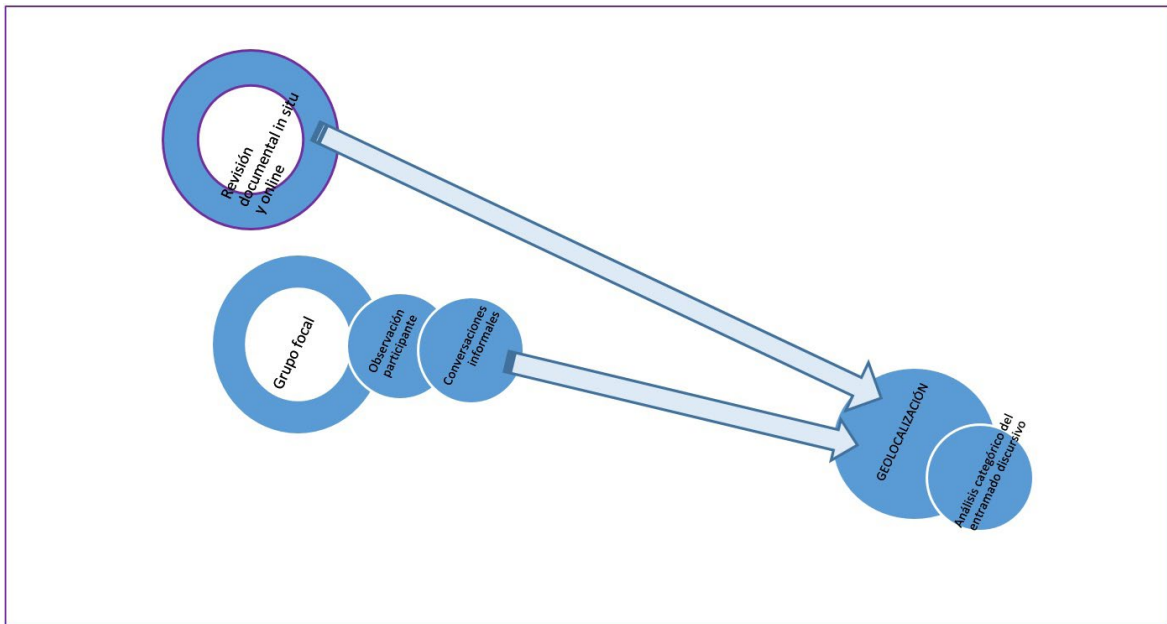


Figura 2. Proceso del método de investigación. En el proceso de manera consecutiva se ha ido contrastando y consolidando la información para plasmarla en Google Earth.

Resultados

El patrimonio en Cruz Pampa y Yapatera se concentra en espacios que reflejan tanto patrimonio material como inmaterial en uso, formando un entramado cultural vivo en el territorio. La comunidad reconoce su identidad afroperuana, manifestada en tradiciones como la cumana, las celebraciones patronales y diversas costumbres vinculadas a la geografía local. Además, destacan actividades agrícolas, en particular la producción del mango, y el uso de plantas medicinales como el cuncún. La ex Fábrica de Azúcar en Cruz Pampa, Yapatera, también representa un patrimonio significativo. Este patrimonio se expresa a través de servicios locales, actividades agrícolas, atractivos físicos y manifestaciones culturales vivas. En cuanto a la participación comunitaria, la población valora la reciprocidad y la responsabilidad compartida, comprometiéndose a seguir trabajando con liderazgo y a mantener sus costumbres para el futuro. La geolocalización del patrimonio cultural material e inmaterial se ha realizado en Google Earth, se ha propuesto los núcleos museísticos en base al patrimonio cultural que se ha expresado como propio por parte de los participantes en el grupo focal y que se han identificado en el recorrido por el pueblo con actividad dinámica. Se puede tener una idea del acervo patrimonial en la Figura 3. Sin embargo, en la Figura 4 se observa la propuesta en base a la selección de las actividades culturales dinámicas identificadas. Para mejor apreciación se detalla cada núcleo museístico que se prospecta geolocalizado en la Figura 5.

Se propone el ecomuseo con un total de 12 núcleos museísticos que se configuran con el patrimonio comunitario que se concentran en el territorio de Cruz Pampa y de Yapatera sobre la base de la identificación del patrimonio material e inmaterial, así como de los servicios culturales y turísticos y espacios públicos de uso cultural u hogares de la población donde se presenta la manifestación cultural más viables al haber observado una dinámica activa de los mismos.

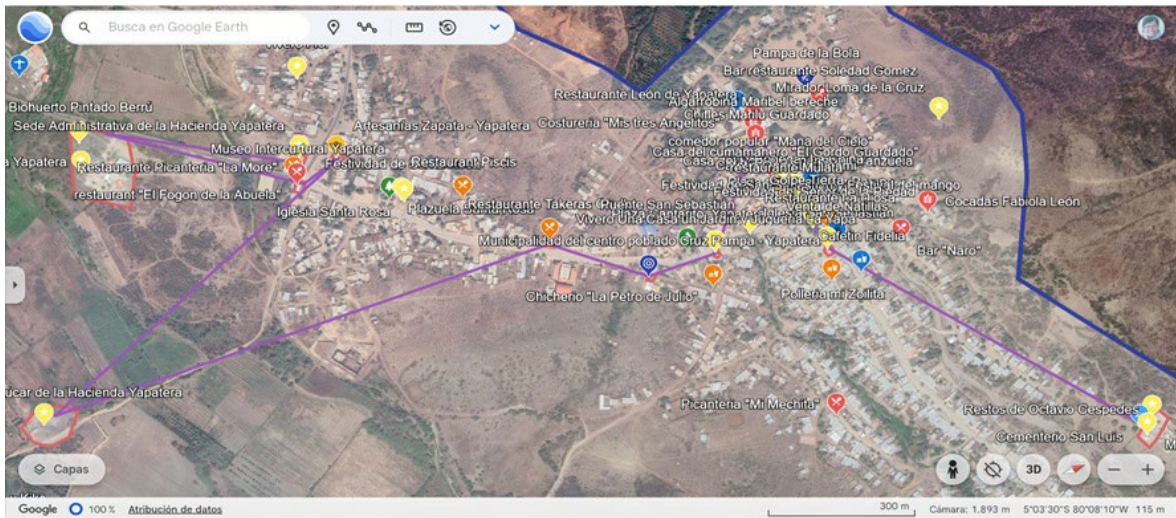


Figura 3. Geolocalización del acervo cultural. Geolocalización de negocios locales gastronómicos, patrimonio material e inmaterial, espacios de uso público cultural.

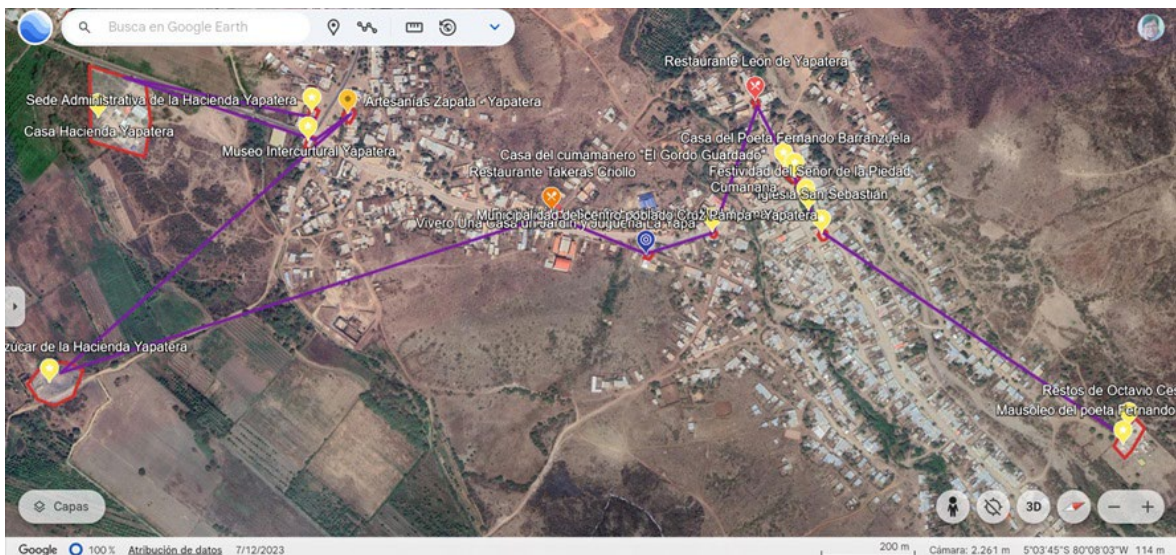


Figura 4. Geolocalización de los núcleos museísticos en base a patrimonio material e inmaterial y/o servicios y espacios culturales seleccionados. La línea morada une los polígonos en color rojo que se han creado dentro de un patrimonio cultural identificado y geolocalizado que está en icono color amarillo o naranja.



Figura 5. Geolocalización de los núcleos museísticos propuestos y el trazo del recorrido de visita articulado.

Conclusiones

El análisis del patrimonio en Cruz Pampa - Yapatera revela una interacción entre patrimonio material e inmaterial, formando un espacio geográfico culturalmente dinámico. La comunidad afroperuana local reconoce su identidad a través de tradiciones como la cumanana, las celebraciones patronales y actividades agrícolas, especialmente la producción del mango, junto con elementos materiales como la ex Fábrica de Azúcar en Cruz Pampa. La expresión de su solidaridad es una fortaleza para generar responsabilidades compartidas. Estas características se alinean con teorías de ecomuseos, como las propuestas por Hughes de Varine (2007) y Muñiz Jaén (1990), que destacan la importancia de integrar patrimonio, territorio y comunidad en la conservación activa.

Estudios recientes, como los de Pinthongpan et al. (2023) y Murillo (2024), confirman que la participación comunitaria es esencial para la preservación del patrimonio y el desarrollo sostenible. En Cruz Pampa - Yapatera, la comunidad muestra un compromiso en conservar sus tradiciones, lo que resalta la efectividad de un enfoque participativo en la gestión del patrimonio. Además, el trabajo de Petino (2023) subraya el papel del ecomuseo como un espacio para transformar el capital cultural en patrimonio tangible, con la ayuda del geomediador cultural.

En conclusión, el patrimonio cultural en Cruz Pampa - Yapatera es diverso y vital para la identidad local. La comunidad propone participación activa en su preservación. Sin embargo, se requiere un compromiso sostenido para asegurar que este patrimonio impulse el desarrollo económico y social. Este estudio subraya la importancia de la investigación participativa y la colaboración interdisciplinaria para fortalecer la preservación del patrimonio, el empoderamiento y la identidad comunitaria.

Recomendaciones

Es fundamental promover una participación comunitaria más amplia en el territorio, fortaleciendo el patrimonio activo y reincorporando el patrimonio inactivo. Para ello, se propone trabajar progresivamente con el patrimonio activo, convocando a las organizaciones de base en función de temáticas de interés, con el objetivo de asumir los núcleos museísticos en los espacios actualmente compartidos por la comunidad. Además, es crucial formar gestores culturales locales que fomenten la gestión autónoma del patrimonio, basándose en la investigación interdisciplinaria y la participación de geomediadores. Este proceso debe incluir la evaluación y el consenso comunitario respecto a los elementos a exponer, garantizando una gestión cultural inclusiva y sostenible.

Agradecimientos

Mis agradecimientos a la Municipalidad del Centro Poblado de Cruz Pampa - Yapatera por el soporte brindado para hacer posible esta investigación en representación de cada uno de sus alcaldes Raúl Acha, Alonso Rodríguez y Elías Córdova. Asimismo, el agradecimiento especial a cada uno de los pobladores que me han tendido la mano en el trabajo de campo brindándome su hospitalidad, atenciones y provisión, mostrando que uno de los valores más importantes en que se sostienen como comunidad es la solidaridad. Gracias a ellos mis visitas recurrentes para lograr el registro geolocalizado del acervo cultural local no hubiera sido posible. Mis paseos en moto lineal, las aventuras mejor acompañadas.

Referencias

Alvarado, L. y García, M. (2008). *Características más relevantes del paradigma socio-crítico: su aplicación en investigaciones de educación ambiental y de enseñanza de las ciencias realizadas en el doctorado de educación del instituto pedagógico de Caracas*. Sapiens. 9(2). 187 - 202.

Calle Ruiz, S. H. (2017). *Potencial de la cultura afroperuana para impulsar el ecoturismo en el centro poblado Cruz Pampa-Yapatera, Región Piura*.

Canavese, G., Gianotti, F., & de Varine, H. (2018). *Ecomuseums and geosites community and project building*. International Journal of Geoheritage and Parks, 6(1), 43-62. <https://doi.org/10.17149/ijg.j.issn.2210.3382.2018.01.004>

De Varine, H. (2007). *El ecomuseo: Una palabra, dos conceptos, mil prácticas*. Revista de los Museos de Andalucía, 5(8), 19-27.

Esteban Nieto, N. (2018). *Tipos de investigación*. Universidad Santo Domingo de Guzmán. CORE. <https://core.ac.uk/download/250080756.pdf>

Hernández-Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. del P. (2014). *Metodología de la Investigación* (6ta ed.). Mc Graw Hill.

Hernández-Sampieri, R., & Mendoza Torres, C. P. (2018). *Metodología de la investigación: Las rutas cuantitativas, cualitativas*. McGRAW-HILL.

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (n.d.). *Atlas de la población de Perú*. Recuperado de <http://sige.inei.gob.pe/test/atlas/>

Lázaro Sevilla, R. (2007). *La geomediación y los geomediarios*. Investigaciones Geográficas (Esp), (43), 169-182. Recuperado el 8 de septiembre de 2024, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17604310>

Lemos, L. H., & Karpinski, C. (2020). *Representação da informação e ecomuseu: Interdisciplinaridade entre Ciência da Informação e Museologia*. Perspectivas em Ciência da Informação, 25(2), 262-284. <https://doi.org/10.1590/1981-5344/3722>

Li, M., & Selim, G. (2024). *Cultivating ecomuseum practices in China: Shifting from objects to user-centred approaches*. International Journal of Heritage Studies, 30(2), 123-138. <https://doi.org/10.1080/13527258.2024.2386696>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (n.d.). *Pueblo de Cruz Pampa - Yapatera*. Recuperado el 12 de enero de 2025, de https://consultasenlinea.mincetur.gob.pe/fichaInventario/index.aspx?cod_Ficha=12448

Muñiz Jaén, I. (1990). *Los ecomuseos como alternativa museológica: La respuesta social del investigador*. Antiquitas (Priego de Córdoba), 3.

Murillo Romero, C. M. (2024). *Propuesta para el diseño del "Ecomuseo Los Chorotegas" en el Territorio Indígena Matambú, Guanacaste-Costa Rica*. Revista Geográfica de América Central, (72), 397-424. <https://doi.org/10.15359/rgac.72-1.15>

Narváez Vargas, L. A. (2019). *El Museo Túcume y la nueva museología*. Chungará (Arica), 51(2), 257-266. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562019005001601>

Petino, G. (2023). *L'ecomuseo: dal capitale al patrimonio culturale e la figura del geomediatoire / The ecomuseum: From capital to cultural heritage and the figure of the geo-mediator*. Il Capitale Culturale, 28, 539-555. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/3267>

Pinthongpan, A., Roongtawanreongsri, S., & Hatta, K. (2023). *Identifying the potential heritage for ecomuseum establishment: A case study of a Thai coastal fishing community*. Journal of Sustainability Science and Management, 18(11), 1-18. <https://doi.org/10.46754/jssm.2023.11.001>

Rodríguez, D. (2017). *Comparación de métodos de análisis discursivo a la luz de dos pronunciamientos del presidente Enrique Peña Nieto*. Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, 17(1), 91-111. <https://doi.org/10.15359/rled.17.1.5>

¿Qué esperan los turistas extranjeros de los museos del Centro Histórico de Lima? Un análisis comparativo de las percepciones de gestores y operadores turísticos.

Pamela Cueva Chacón

Asociación Paisaje Cultural

pamela.cueva.chacon@gmail.com

Resumen

El Centro Histórico de Lima, declarado por UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1991, es el espacio que concentra al mayor número de museos en el Perú y es el producto turístico por excelencia en Lima. Asimismo, asegurar la calidad turística de los servicios que se brindan en los museos del Centro Histórico de Lima es clave para fomentar la conexión significativa entre los visitantes extranjeros y el patrimonio cultural que se atesora en los museos. En ese sentido, la presente investigación se diseñó para identificar los atributos de calidad turística más valorados por los visitantes extranjeros, a partir de la percepción de dos grupos de expertos, operadores de turismo receptivo y gestores de museos. Se desarrolló una investigación cuantitativa, tomando como referencia los modelos de calidad turística *Histoqual* (Frochot y Hughes, 2000) y *Tourqual* (Mondo, 2014); se aplicó estadística inferencial y descriptiva.

Las diferencias significativas se centran en los atributos considerados en las categorías calidad técnica y comunicación. Los resultados evidencian la necesidad de integrar criterios de gestión turística y cultural para destacar aquellos atributos vinculados a la calidad de la experiencia en los museos de Cercado de Lima. Esta investigación es un aporte al conocimiento de la calidad turística desde la perspectiva de actores involucrados en la oferta de turismo cultural en Lima.

Palabras clave:

Calidad de servicios, calidad turística, museos, turismo cultural.

Introducción

Los museos son considerados piezas claves para las funciones culturales que cumplen las ciudades y son en sí mismos bienes que generan atracción en visitantes (García y del Río, 2016). Al ser los museos espacios de contacto con el patrimonio, material o inmaterial, los museos necesitan actualizar constantemente sus formas de comunicar para integrarse positivamente con los miembros de su comunidad y sus visitantes foráneos (Cueva, 2023).

La medición de la percepción de la calidad de servicios, parte del modelo o teoría de desconfirmación que propone un marco para comprender cómo el usuario o consumidor de un servicio evalúa su nivel de satisfacción. Cuando la prestación de un servicio cumple o excede

las expectativas de un consumidor, se habla de calidad (Colmenares y Saavedra, 2007). La experiencia de la desconfirmación puede tener tres resultados: confirmación de expectativas si el servicio es como se esperaba; desconfirmación negativa si el servicio es peor de lo esperado; y desconfirmación positiva si el servicio supera las expectativas del consumidor (Churchill Jr. y Surprenant, 1982).

El distrito Lima Cercado es el espacio geográfico que concentra al mayor número de museos a nivel regional y nacional (Ministerio de Cultura, 2012). Por su relevancia histórica y su patrimonio arquitectónico, entre otros valores, es y ha sido durante décadas uno de los espacios más concurridos por visitantes nacionales y extranjeros a nivel nacional. Si bien, no se lleva un registro exacto del número de visitantes extranjeros que recibe Lima, se sabe que entre el 2017 y 2019 el crecimiento promedio anual de turistas internacionales que llegaron al Perú fue de 8.52% (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2025). Asimismo, si apreciamos las cifras del Circuito Mágico del Agua, el número de visitantes extranjeros creció en 24.17% entre el 2018 y el 2019 (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2025)¹. Mientras que, entre el 2017 y 2019 el porcentaje de turistas extranjeros que visitaron Lima y que durante su estadía visitaron un museo descendió 1.67% (Comisión de Promoción de Perú para la Exportación y el Turismo - Promperú, 2018, 2019, 2020).

El objetivo de la investigación fue identificar los atributos de calidad turística más valorados por los turistas extranjeros que visitaron un museo del Centro Histórico de Lima según la perspectiva de gestores de museos y operadores de turismo. Para ello se tomaron como referencia el modelo *Histoqual* (Frochot y Hughes, 2000), que se diseñó para medir la calidad en sitios patrimoniales, específicamente casas históricas, y el modelo *Tourqual* (Mondo T., 2014), diseñado para medir la calidad de los servicios en atractivos turísticos. Ambos modelos fueron construidos a partir de adaptaciones a las dimensiones e indicadores propuestos por el modelo *Servqual* (Parasuraman, Zeithaml y Berry, 1988) para la medición de la calidad de servicios en diferentes rubros.

Para hacer un estudio de calidad es necesario revisar dos conceptos clave: calidad y expectativas. El modelo de Parasuraman, Zeithaml y Berry (1988) define la calidad percibida como “el juicio del consumidor acerca de la excelencia o superioridad global de una organización” (p. 15); lo que resulta de la comparación entre las expectativas y la percepción del rendimiento o resultado del servicio experimentado por este mismo consumidor. Asimismo, se debe destacar que la calidad percibida no es necesariamente equivalente a la calidad objetiva del servicio en cuestión. Mientras que las expectativas se refieren a los deseos que presentan los consumidores, o turistas para nuestro caso, sobre una experiencia o servicio específico. Por lo que la calidad del servicio desde la perspectiva de los consumidores es resultado de comparar sus expectativas con sus percepciones sobre un servicio experimentado (Parasuraman, Zeithaml y Berry, 1988).

Cuando un cliente, o para el caso de esta investigación, un turista evalúa un servicio; pueden obtenerse tres escenarios posibles: que la percepción del turista, a partir de la visita realizada, sea superior, equivalente o inferior a las expectativas que tuvo antes de realizar la visita (Colmenares y Saavedra, 2007).

Es así como el modelo plantea hasta cinco tipos diferentes de brechas: (1) expectativas del consumidor versus percepciones de la gerencia; aquí se incluyen las discrepancias entre las expectativas de los clientes y las percepciones que presentan los gerentes sobre lo que buscan dichos clientes. Estas brechas evidencian el desconocimiento que presentan los gestores sobre las expectativas de sus clientes y potenciales clientes. (2) Percepciones de la gerencia versus requerimientos de calidad; que se refieren al desconocimiento de los gerentes sobre las expectativas de los consumidores. (3) Requerimientos de calidad versus presentación del servicio; estas diferencias ocurren cuando la organización no cumple con los estándares esperados del servicio, cuando hay inexperiencia o falta de planificación y monitoreo de la operación del servicio. (4) Prestación del servicio versus comunicación externa; estas brechas se presentan cuando la

1. No se consideraron las cifras del 2017 debido a que sólo se encontraron cifras de julio a diciembre de ese año.

comunicación externa sobre el servicio no guarda relación con el servicio brindado. (5) Servicio esperado versus percepción del servicio; este tipo de brechas ocurren cuando hay diferencias entre la experiencia que obtuvo el cliente y sus expectativas.

Según Walls et. al. (2011), la experiencia del consumidor es multidimensional, que está compuesta por elementos extraordinarios, emotivos, cognitivos y/o ordinarios; y estos pueden verse afectados por elementos externos: las características individuales del sujeto, factores situacionales, elementos de la interacción humana y elementos físicos de la experiencia misma. Asimismo, los autores destacan que los elementos físicos y aquellos vinculados a la interacción humana son, precisamente, sobre los que los gerentes o prestadores de servicios tienen mayor poder de influencia. En contraste, tienen menor control sobre las características del sujeto y los factores situacionales o de contexto.

Metodología

El estudio es resultado de una investigación cuantitativa que aplicó el método de triangulación de fuentes a través de una encuesta de 44 preguntas cerradas, con respuestas en escala Likert, de cinco puntos. En donde el valor 1 correspondía a *no es importante para el visitante*; el valor 2, *poco importante para el visitante*, el valor 3 a *neutral*, el valor 4 a *importante para el visitante* y el valor 5 a *muy importante para el visitante*. Para la elaboración de las preguntas se tomaron como marco referencial los modelos de calidad de servicios *Histoqual* (Frochot y Hughes, 2000) y *Tourqual* (Mondo T., 2014).

La selección de la muestra fue intencional para tener dos grupos de expertos; operadores de turismo y gestores de museos del Centro Histórico de Lima. Para la selección del primer grupo de expertos, se consideró a operadores de turismo que tuvieran por lo menos, treinta años de experiencia en el mercado, y que hayan participado en ferias internacionales de turismo entre los años 2016 y 2018, para ofrecer productos y servicios de turismo cultural al mercado exterior. Esta información fue solicitada a Promperú, institución que promueve y, en muchos casos, subvenciona la participación de operadores de turismo en ferias internacionales de turismo. Aplicando los dos criterios mencionados, se seleccionaron y encuestaron a 14 empresas operadoras de turismo.

El segundo grupo de expertos estuvo conformado por gestores o directores de cinco museos ubicados en el Centro Histórico de Lima y que son parte de la oferta de turismo cultural para mercados internacionales: el museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima, el museo del convento de Santo Domingo, el museo convento de San Francisco y Catacumbas de Lima, el museo de Arte de Lima y el museo del Banco Central de Reserva. Este grupo de museos fue seleccionado a partir de la revisión de las páginas web de 45 empresas operadoras de turismo cultural, participantes de ferias internacionales promovidas por Promperú durante los años 2016 y 2018. Las encuestas fueron enviadas por correo electrónico a cada uno de los expertos encuestados.

Para la interpretación de los hallazgos se calculó la desviación estándar para medir la dispersión de las respuestas por cada grupo de expertos. Asimismo, se aplicó la prueba paramétrica *t student* para comparar las brechas o diferencias significativas entre las medias obtenidas de ambos grupos de expertos (Hernández et al., 2014). Esta prueba permite comparar muestras iguales o menores de 30 unidades. (Sánchez, 2015). Si el valor de p (significancia) es menor a 0.05, se concluye que existen diferencias significativas entre las medias de los dos grupos comparados. Asimismo, se aplicó estadística descriptiva, utilizando gráficos de barras para la representación de los datos recogidos.

Resultados

Los principales hallazgos muestran que las brechas con mayor significancia se presentaron en las calificaciones emitidas sobre los atributos de las categorías Calidad técnica y Comunicación². Con respecto a los atributos contemplados en la categoría Calidad Técnica, las valoraciones promedio emitidas por los operadores turísticos a todos los atributos fueron mayores a 4 puntos. Mientras que los gestores de museos emitieron una valoración promedio inferior a 4 puntos para los atributos: tecnología, capacidad de acogida o carga, variedad de actividades e innovación en el servicio.

Para el caso de los atributos de la categoría comunicación, si bien las valoraciones promedio emitidas por ambos grupos de expertos fueron positivas, fueron los gestores de museos quienes emitieron puntuaciones más altas. Sin embargo, en el caso del atributo folletería impresa, se recogió mayor diferencia entre las medias obtenidas ya que el 50% de los operadores turísticos tuvo una posición neutral sobre este atributo. Estos resultados son coherentes si se considera que los operadores turísticos incluyen como parte de su servicio el guiado e interpretación, incluso dentro de los museos, por lo que la información que pueda brindar el museo, a través de paneles o folletos, es complementaria mas no indispensable. Resalta la alta valoración que recibió el atributo que considera que un museo cuente con información en otros idiomas.

Si analizamos los diez atributos que fueron mejor calificados por cada grupo de expertos, en base al puntaje promedio, se observa que solo cuatro -acogida percibida, limpieza, resolución de problemas y atención al cliente- fueron seleccionados por ambos grupos, de manera consistente. Lo que revela una baja superposición, sugiriendo diferencias importantes en las prioridades o criterios de evaluación entre ambos grupos de expertos.

Ubicación y acústica fueron los atributos que recogieron los puntajes más disímiles. El primer atributo se ubica en la sexta posición, según la opinión de los gestores de museos y en la posición 38 para los operadores turísticos. Mientras que el atributo acústico se ubica en la séptima posición para los operadores turísticos y en la posición 27, según el puntaje promedio otorgado por los gestores de museos.

Conclusiones y recomendaciones

De los resultados se concluye que los gestores de los museos más visitados de Lima no conocen a profundidad cuáles son las expectativas de los turistas extranjeros y de los operadores turísticos sobre los servicios que brindan y gestionan. Por lo que se afirma que existe una brecha entre la percepción de los gestores de museos y los operadores turísticos sobre el estándar de calidad óptimo para turistas extranjeros. Asimismo, se puede inferir que los gestores de museos están subvalorando la relevancia de los atributos que pueden aportar al valor diferencial que puede llegar a tener un museo; a pesar de que, los atributos considerados dentro de las categorías que presentan brechas de mayor significancia se refieren a elementos físicos y elementos vinculados a la interacción humana, sobre los que un gestor de museos podría ejercer mayor control e influencia para impactar positivamente en la experiencia y satisfacción de los visitantes, como señala Walls et al. (2011).

Sin duda, el turismo ha planteado nuevos retos para la gestión de museos que buscan atraer a estos mercados. La evaluación y análisis de los atributos de calidad turística más valorados por los turistas extranjeros aporta a la comprensión de la dinámica entre los actores de ambos sectores analizados, de cuya situación depende el desarrollo y la diversificación de la oferta de turismo cultural, considerando que los museos son atractivos con capacidad para romper la estacionalidad y promover la sostenibilidad turística en Lima, como en cualquier otro destino

2. Ver anexos.

turístico. Si se comparan los resultados del presente estudio con aquellos que han sido tomados como referencias para esta investigación y que han aplicado los mismos modelos para el análisis, se puede validar que los atributos considerados dentro de las categorías Calidad técnica y Comunicación son los más relevantes para establecer la calidad turística de un recurso o atractivo, como los museos.

Finalmente, se propone como recomendación la implementación de estudios de mercado específicos que permitan identificar, de manera específica, los requerimientos de calidad de los diferentes grupos de turistas extranjeros que llegan a Cercado de Lima, para lograr diseñar nuevas experiencias que den a conocer el patrimonio histórico y cultural de la ciudad, con condiciones atractivas para los operadores turísticos y los potenciales visitantes.

Agradecimientos

Este proceso de investigación ha sido posible gracias a la colaboración de cada una de las personas que aceptaron compartir sus testimonios, conocimientos y experiencias, y a la orientación y motivación del Doctor José Carlos Hayakawa Casas.

Referencias

Churchill Jr, G. y Surprenant, C. (1982). *An investigation into the determinants of customer satisfaction*. Journal of marketing research, 19(4), 491-504.

Colmenares, O. y Saavedra, J. (2007). *Aproximación teórica de los modelos conceptuales de la calidad del servicio*. Técnica Administrativa, 6(4).

Comisión de Promoción de Perú para la Exportación y el Turismo - PromPerú. (2020). *Perfil del turista extranjero que visita Lima - 2019*. Lima: PromPerú.

Comisión de Promoción de Perú para la Exportación y el Turismo - PromPerú. (2019). *Perfil del turista extranjero que visita Lima - 2018*. Lima: PromPerú.

Comisión de Promoción de Perú para la Exportación y el Turismo - PromPerú. (2018). *Perfil del turista extranjero que visita Lima - 2017*. Lima: PromPerú.

Cueva, P. (2023). *Atributos vinculados a la calidad de los servicios turísticos de un museo, desde la perspectiva de operadores de turismo receptivo y gestores de los museos del Centro Histórico de Lima*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Frochot, I. y Hughes, H. (2000). *Histoqual: The development of a historic houses assessment scale*. Tourism Management, 21(2), 157-167.

García, D. B., & del Río Lafuente, I. (2016). *Paisaje y espacio público urbano. El deterioro de las plazas del centro histórico madrileño (1945-2015)*. Cuadernos geográficos. 55(2), 2.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta edición). México D.F.: Mc Graw Hill.

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (2025). *Llegadas de visitantes al Circuito Mágico del Agua*. Tableau Public. https://public.tableau.com/app/profile/dgieta.mincetur/viz/ST2_17385956312310/SitiosTuristicos

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2025). *Perú: principales cifras de turismo*. https://www.mincetur.gob.pe/centro_de_Informacion/mapa_interactivo/cifrasTurismo.html

Ministerio de Cultura. (2012). *Guía de Museos del Perú*. Lima: Ministerio de Cultura. <https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/44/Guia%20de%20Museos%20del%20Per%c3%ba.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mondo, T. (2014). *Tourqual: proposta de um modelo de avaliação da qualidade de serviços em atrativos turísticos*. [Tesis doctoral, Universidad Federal de Santa Catarina]. Repositorio institucional UFSC

Parasuraman, A., Zeithaml, V., & Berry, L. (1988). SERVQUAL: A multiple-Item scale for measuring consumer perceptions of service quality. *Journal of Retailing*, 64(1), 12-40.

Sánchez, R. (2015). *t-Student: usos y abusos*. *Revista mexicana de cardiología*, 26(1), 59-61.

Walls, A., Okumus, F., Youcheng, W. y Kwun, D.J.W. (2011). *An epistemological view of consumer experiences*. *International Journal of Hospitality Management*, 30(1), 10-21.

Anexos

Categoría	Atributo	Puntajes promedio		Desviación estándar		
		OT	GM	OT	GM	
Accesibilidad	1	Ubicación	3.93	4.60	0.62	0.55
	2	Estacionamientos	2.93	3.00	1.07	0.71
	3	Accesibilidad para personas con discapacidad	4.36	4.00	0.93	1.00
	4	Servicios higiénicos	4.36	4.40	0.63	0.89
	5	Tiempo de espera del servicio	4.36	4.00	0.50	0.71
	6	Facilidad de compra	3.57	4.00	1.02	0.71
	7	Horarios de atención	4.36	4.40	0.50	0.55
	8	Señalización externa	4.14	4.00	0.77	0.71
Ambiente	9	Temperatura	4.14	3.80	0.66	0.45
	10	Lugar cómodo y acogedor	4.29	4.40	0.61	0.55
	11	Acústica	4.29	4.60	0.61	0.55
Factor humano	12	Presentación del servicio al cliente	4.50	5.00	0.85	0.00
	13	Atención al cliente	4.86	4.80	0.53	0.45
	14	Confianza	4.79	4.40	0.43	0.55
	15	Conocimientos técnicos de los trabajadores	4.79	4.40	0.58	0.89
	16	Anticipación	4.71	4.40	0.61	0.89
	17	Apariencia profesional de los empleados	4.86	4.40	0.36	0.89
	18	Resolución de problemas	4.79	4.80	0.43	0.45
	19	Atención de reclamos	4.71	4.20	0.61	0.45
	20	Sensibilidad cultural en la atención	4.71	5.00	0.61	0.00
	21	Acogida percibida	4.93	5.00	0.27	0.00

Categoría	Atributo		Puntajes promedio		Desviación estándar	
			OT	GM	OT	GM
Experiencia	22	Aprendizaje en el atractivo	4.07	4.00	0.62	1.00
	23	Entretenimiento en el atractivo	3.86	4.00	0.86	0.71
	24	Estética	4.14	4.00	0.66	1.00
	25	Evasión	4.00	3.40	0.68	0.89
	26	Variedad de objetos	4.64	4.40	0.50	0.55
	27	Venta de productos	3.00	4.00	0.68	1.00
	28	Instalaciones para niños	3.50	3.40	0.76	0.89
Seguridad	29	Advertencia del sistema de emergencia	4.50	3.60	0.65	1.14
	30	Seguridad general	4.79	4.40	0.43	0.89
	31	Seguridad en la transacción	4.43	4.60	0.65	0.55
Calidad técnica	32	Precio	4.57	4.60	0.51	0.55
	33	Mantenimiento del equipamiento e infraestructura	4.57	4.40	0.51	0.55
	34	Señalización interna	4.71	4.40	0.47	0.55
	35	Tecnología	4.50	3.60	0.76	0.55
	36	Limpieza	4.93	4.60	0.27	0.55
	37	Capacidad de atención o carga	4.71	3.80	0.47	1.30
	38	Variedad de actividades	4.29	3.40	0.73	0.89
	39	Innovación en el servicio	4.21	3.60	0.70	0.89
Comunicación	40	Respuesta inmediata a requerimientos	4.64	4.60	0.50	0.55
	41	Folletería impresa	3.71	4.40	0.83	0.55
	42	Detalle de la información brindada	4.07	4.60	0.62	0.55
	43	Folletería en otros idiomas	4.29	4.60	0.83	0.55
	44	Comunicación externa	4.00	4.60	0.68	0.89

Nota. Elaboración propia en base a las respuestas recogidas de cada grupo de expertos.

Tabla 2.
Resultados de prueba *t*

		Operadores de Turismo	Gestores de Museos
Accesibilidad	Media	4.0000	4.0500
	Varianza	0.2668	0.2371
	Observaciones	8	8
	P(T<=t) dos colas	0.8450	
Ambiente	Media	4.2381	4.2667
	Varianza	0.0068	0.1733
	Observaciones	3	3
	P(T<=t) dos colas	0.9178	

		Operadores de Turismo	Gestores de Museos
Factor humano	Media	4.7643	4.6400
	Varianza	0.0137	0.0960
	Observaciones	10	10
	P(T<=t) dos colas	0.2583	
Experiencia	Media	3.8878	3.8857
	Varianza	0.2702	0.1314
	Observaciones	7	7
	P(T<=t) dos colas	0.9934	
Seguridad	Media	4.5714	4.2000
	Varianza	0.0357	0.2800
	Observaciones	3	3
	P(T<=t) dos colas	0.3353	
Calidad técnica	Media	4.5714	4.1111
	Varianza	0.0485	0.2511
	Observaciones	9	9
	P(T<=t) dos colas	0.0283	
Comunicación	Media	4.0179	4.5500
	Varianza	0.0557	0.0100
	Observaciones	4	4
	P(T<=t) dos colas	0.0142	

Tabla 1. Puntajes promedio y desviación estándar por cada atributo de calidad turística. Elaboración propia en base a metodología aplicada. Nota: Las observaciones se refieren al número de atributos evaluados por cada categoría.

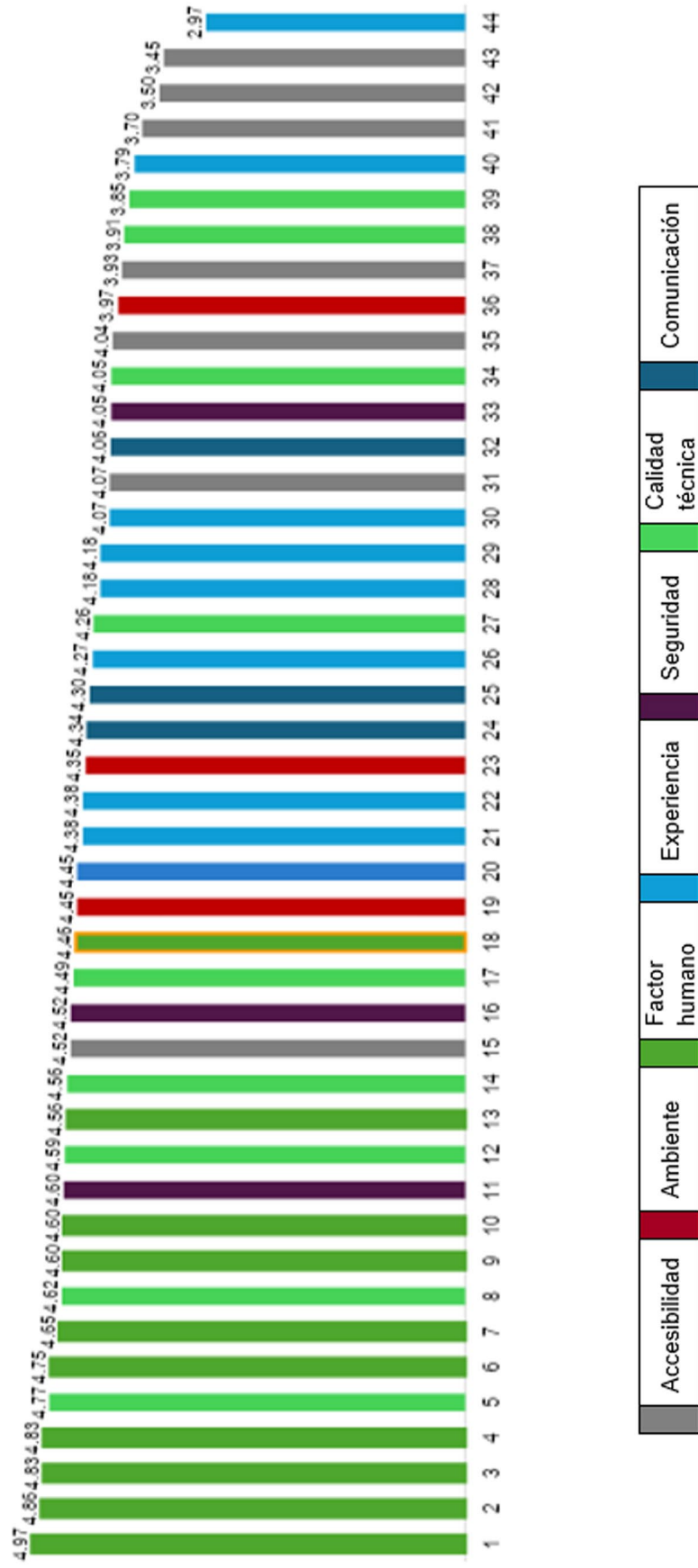


Figura 1. Valoración promedio de atributos, según la opinión de todos los expertos. Elaboración propia en base a resultados obtenidos.

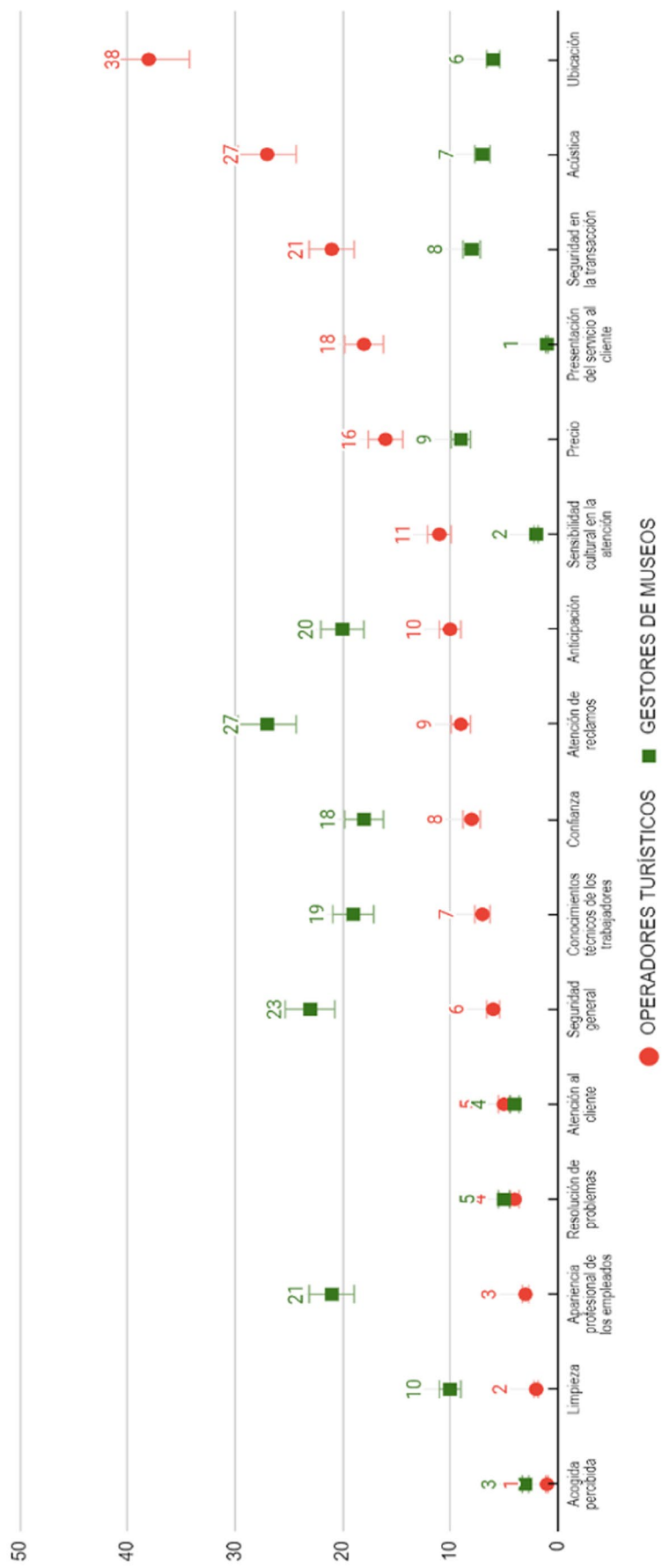


Figura 2. Ranking de los diez atributos más relevantes en base a las puntuaciones promedio de cada grupo de expertos. Elaboración propia en base a resultados obtenidos.

El uso de dashboards para la gestión estratégica en el Museo de Arte de Lima – MALI

José Carlos Mariátegui Ezeta

Museo de Arte de Lima (MALI)
jcm@ata.org.pe

Gustavo Zapata Talledo

Museo de Arte de Lima (MALI)
gzapata@mali.pe

Resumen

La pandemia de COVID-19 generó una crisis sin precedentes en las instituciones culturales, evidenciando la urgente necesidad de transformación digital. El Museo de Arte de Lima (MALI) implementó un sistema integral de *dashboards* como estrategia de supervivencia y modernización organizacional. Este artículo presenta un modelo replicable de cinco fases para la implementación de herramientas de *business intelligence* en museos: (1) consolidación de datos históricos, (2) establecimiento de metas basadas en evidencia, (3) empoderamiento de equipos mediante autogestión, (4) actualización dinámica de proyecciones, y (5) análisis predictivo avanzado.

La metodología implementada transformó la cultura organizacional del MALI, estableciendo procesos de toma de decisiones basados en datos y mejorando significativamente la eficiencia operativa. Los resultados demuestran que el 80% de las reuniones operativas redujeron su duración a menos de una hora, se logró un acceso democrático a la información institucional y se fortaleció la capacidad de respuesta ante crisis externas. El modelo propuesto ofrece un marco metodológico para que otras instituciones culturales puedan replicar esta transformación digital, adaptándola a sus contextos específicos.

Palabras clave:

Dashboards, gestión museística, transformación digital, business intelligence, toma de decisiones basada en datos, instituciones culturales, cultura de datos, bibliotecas de museos.

Introducción

Contexto institucional

El Museo de Arte de Lima (MALI), inaugurado en 1961 en el histórico Palacio de la Exposición, es una de las instituciones culturales más importantes del Perú. Nació del impulso del Patronato de las Artes, fundado en 1954, con la misión de dotar al país de un museo de arte. Desde entonces, el MALI se ha consolidado como referente en la investigación, conservación y difusión del patrimonio

artístico, dedicado a la preservación y difusión de 3,000 años de historia del arte peruano. Cuenta con más de 21,000 obras en su colección permanente y con un acervo documental de primer nivel integrado por la Biblioteca Manuel Solari Swayne y el Archivo de Arte Peruano, considerados los repositorios especializados en arte más importantes del país. Cada año, el museo atiende a más de 150,000 visitantes y desarrolla programas educativos que impactan a comunidades diversas a nivel nacional, cumpliendo así un rol esencial en la vida cultural del país y la región.

El desafío de la pandemia

La crisis sanitaria del COVID-19 representó un punto de inflexión crítico para el MALI. La suspensión de actividades presenciales provocó una drástica reducción de ingresos y puso en riesgo la sostenibilidad institucional. Sin embargo, esta situación también aceleró su proceso de digitalización y el uso de plataformas tecnológicas. Ante el cierre de los museos, la institución se vio obligada a concentrarse en el impacto de sus acciones digitales y en la optimización de sus métodos de trabajo. Aunque las colecciones del MALI ya estaban parcialmente digitalizadas, no existía aún una integración de datos efectiva, por lo que se invirtió rápidamente en plataformas interoperables que permitieran articular la información dispersa.

Entre marzo de 2020 y julio de 2021, la institución experimentó:

- **Cierre total de instalaciones durante 4 meses**
- **Reducción del 85% en visitantes presenciales**
- **Disminución del 60% en ingresos propios**
- **Suspensión temporal del 70% del personal**

Justificación del estudio

La experiencia del MALI durante la pandemia evidenció las limitaciones de los modelos tradicionales de gestión museística, caracterizados por procesos intuitivos, pero poco sistematizados, información fragmentada y toma de decisiones reactivas. En este contexto, la implementación de *dashboards* surgió como una necesidad estratégica para analizar objetivamente la información y que esta sea compartida, y de esa forma establecer las bases de una gestión proactiva basada en datos que permitiese garantizar la sostenibilidad institucional a largo plazo.

Al igual que muchas instituciones culturales, el COVID-19 marcó un punto de inflexión crítico. Con el museo cerrado durante cuatro meses y una reducción del 85% en visitantes presenciales, los medios digitales se convirtieron en el único canal de conexión con las audiencias, generando una necesidad urgente de *accountability* y comprensión profunda del impacto institucional. Esta situación obligó a superar la visión tradicional de la analítica como función secundaria o restringida a especialistas técnicos, reconociendo que la actividad digital –desde las campañas de comunicación hasta los resultados en participación y conversión– constituía ahora el componente central de la supervivencia institucional. La ventaja de herramientas de analítica basadas en la web radicó en su capacidad de crear *dashboards* customizados para las necesidades ad hoc del MALI, permitiendo no solo monitorear métricas sino también operar como plataforma de conexión entre personas de diferentes áreas trabajando remotamente. Los *dashboards* se transformaron en espacios virtuales de encuentro donde los equipos podían trabajar con los mismos datos actualizados, fomentando una colaboración que trascendía las limitaciones del distanciamiento físico. Como señala la experiencia del MALI, cualquier inversión en proyectos digitales requiere evaluación sistemática para medir su efectividad y decidir si conviene sostener la estrategia, escalarla o reasignar recursos hacia otros canales. En este contexto pandémico, los *dashboards* dejaron de ser herramientas opcionales para convertirse en instrumentos indispensables que integraron la dimensión digital en el núcleo de la toma de decisiones museísticas, estableciendo nuevas rutinas de trabajo colaborativo que perdurarían más allá de la emergencia sanitaria.

Objetivos

Objetivo general: Desarrollar e implementar un modelo integral de *dashboards* para la gestión estratégica del MALI que mejore la toma de decisiones y fortalezca la resiliencia organizacional.

Objetivos específicos:

- ➔ Consolidar fuentes dispersas de información institucional en una plataforma unificada.
- ➔ Establecer indicadores clave de desempeño (KPIs) alineados con la misión institucional.
- ➔ Promover una cultura organizacional basada en evidencia y autogestión.
- ➔ Desarrollar capacidades predictivas para la planificación estratégica.

Marco teórico

El concepto de *Business Intelligence* (BI) aplicado a museos representa una evolución natural de las prácticas de gestión cultural, donde, según Chen et al. (2012), los sistemas de BI permiten transformar datos dispersos en información estratégica, facilitando la toma de decisiones informadas en organizaciones complejas. Los *dashboards* constituyen interfaces visuales que presentan información clave de manera sintética y comprensible (Few, 2006), y en el contexto museístico pueden integrar métricas de visitantes, indicadores financieros, datos de colecciones y resultados de programas educativos en una vista unificada.

Un *dashboard* (o cuadro de mando) puede definirse como una herramienta visual que permite monitorizar en tiempo real el desempeño institucional y el avance de los objetivos estratégicos. Su valor radica en sintetizar información compleja en formatos comprensibles que facilitan la interpretación y la acción. En el caso de los museos, su aplicación no se limita al marketing o a la gestión comercial, sino que abarca también áreas como la administración, las finanzas, la educación, la logística, la gestión de colecciones y los recursos humanos. Para cada área, un *dashboard* ofrece la posibilidad de medir su rendimiento, facilitar decisiones oportunas, alinear objetivos con la misión institucional y democratizar el acceso a la información.

No obstante, la construcción de un cuadro de mando o panel de control no comienza con la elección de una herramienta tecnológica, sino con la elaboración de un plan de medición que traduzca los objetivos institucionales en métricas operativas y estratégicas. Dicho plan establece con claridad qué se quiere lograr, qué estrategias y tácticas se desplegarán para alcanzarlo, qué indicadores clave de desempeño (KPI) serán monitoreados y cómo se evaluarán los resultados en función de públicos o segmentos específicos. En este sentido, los *dashboards* se convierten en la expresión visual de un marco de planificación que articula metas, estrategias, indicadores y audiencias, alineando a la institución en torno a una misma hoja de ruta.

En el ámbito cultural, los KPI adquieren particular relevancia. Más allá de cumplir con requisitos de financiamiento, permiten evaluar procesos como la fidelización de audiencias, la eficacia de los programas educativos o el impacto social de las exposiciones y plataformas. Su valor es principalmente orientador: los KPI deben interpretarse siempre en contexto, comparándose en el tiempo (mes a mes, trimestre a trimestre) para detectar patrones, tendencias o estacionalidades. Integrados en un *dashboard*, dejan de ser datos aislados para convertirse en parte de una narrativa institucional más amplia sobre el desempeño y el aprendizaje organizacional.

En esta misma línea, Tkacz (2022) propone entender los *dashboards* no simplemente como herramientas técnicas, sino como mediadores fundamentales que reconfiguran las prácticas cotidianas y las formas de conocimiento en las organizaciones. En su análisis sobre el

"*dashboarding*" de la vida cotidiana, el autor sostiene que estos dispositivos no solo visualizan datos, sino que activamente construyen nuevas realidades organizacionales al determinar qué se hace visible, qué se mide y, por ende, qué se valora. Esta perspectiva es particularmente relevante para los museos, donde los *dashboards* pueden transformar la comprensión institucional sobre sus públicos, colecciones e impacto social, y con ello generar una organización más orientada en datos (*data-driven*) que va más allá de la simple consulta o análisis de métricas.

La implementación de *dashboards* en contextos museísticos implica, siguiendo a Tkacz, una negociación constante entre diferentes temporalidades: el tiempo real de los datos en vivo, el tiempo histórico de las tendencias y patrones, y el tiempo proyectivo de las predicciones y metas. Esta multiplicidad temporal es especialmente significativa en instituciones culturales que deben equilibrar la preservación del patrimonio histórico con las demandas de mantenerse relevantes. En este sentido, Martínez (2024) destaca que las bibliotecas de museos han evolucionado desde su función tradicional de apoyo a la investigación hacia un rol más amplio como gestoras de datos institucionales. Estas unidades se consolidan como espacios ideales para implementar y gestionar *dashboards*, ya que combinan tres competencias esenciales: (1) expertise en organización y clasificación sistemática de información, (2) comprensión profunda de los flujos institucionales y (3) capacidad de diseñar servicios de información adaptados a distintos usuarios. El caso del MALI se inscribe en esta tendencia, donde la Biblioteca Manuel Solari Swayne asumió el liderazgo en la integración y curación de datos como parte de su transformación digital.

La digitalización de procesos museísticos, en consecuencia, trasciende la mera adopción tecnológica, implicando cambios profundos en la cultura organizacional (Parry, 2007). Este proceso, acelerado por la pandemia, convirtió las competencias digitales en requisitos básicos para la supervivencia institucional. En este marco, la introducción de *dashboards* genera nuevas formas de *accountability* y visibilidad. Esta transformación implica un tránsito desde formas de conocimiento basadas en la experiencia y la intuición hacia formas híbridas que integran análisis cuantitativo con interpretación cualitativa, mediadas por interfaces digitales que hacen visible lo previamente invisible mientras, simultáneamente, crean nuevas zonas de opacidad y exclusión. Finalmente, en línea con Mariátegui (2025), la discusión sobre datos y museos debe ampliarse hacia una visión crítica desde América Latina. El autor advierte que la adopción acrítica de tecnologías digitales corre el riesgo de reproducir lógicas universalistas-occidentales y comerciales, invisibilizando epistemologías locales y narrativas no hegemónicas. Los sistemas digitales y los *dashboards*, por lo tanto, no deben concebirse únicamente como mecanismos técnicos de eficiencia, sino como dispositivos culturales que configuran lo que se hace visible y lo que se excluye en la experiencia museística. El caso del MALI resulta ejemplar en este sentido: al implementar *dashboards* de manera transversal en sus áreas de gestión, la institución no solo optimizó sus procesos, sino que también abrió la posibilidad de repensar el papel del museo como un laboratorio de datos, donde la tecnología no sustituye a la experiencia cultural, sino que la complementa y resignifica en clave crítica y latinoamericana.

Metodología

Un elemento distintivo de la metodología del MALI fue la decisión estratégica de posicionar a la **Biblioteca Manuel Solari Swayne y el Archivo de Arte Peruano como el "cerebro de datos del museo"**. Esta unidad, que tradicionalmente había gestionado más de 100 metros lineales de documentos y recursos bibliográficos, asumió la tarea inicial de estructurar la información y desarrollar capacidades en Data Science, lo que permitió la creación de *dashboards ad hoc* adaptados a las necesidades específicas de cada área. La ventaja de este enfoque fue aprovechar el conocimiento acumulado de la biblioteca sobre la gestión de datos y las necesidades informacionales del museo, articulando fuentes históricas y contemporáneas en un mismo sistema. En este proceso, la Biblioteca y el Archivo no se limitaron a sus labores tradicionales de adquisición, catalogación y preservación, sino que expandieron su rol en tres dimensiones fundamentales: (1) mantener las funciones clásicas y generar comunidad en torno al acceso al conocimiento; (2) liderar proyectos de curación de datos que organizaron el conocimiento digital bajo prácticas de documentación propias de las bibliotecas; y (3) impulsar la explotación analítica de los datos,

participando en la planificación de indicadores, fomentando una cultura institucional de datos abiertos y explorando nuevas tecnologías. Este cambio metodológico consolidó a la biblioteca como mediadora clave entre la memoria documental del museo y las nuevas prácticas digitales de análisis estratégico, confirmando en la práctica la afirmación de Martínez-Urbe (2025) de que “un museo sin biblioteca no es un museo”. En el caso del MALI, la biblioteca se convirtió en el núcleo articulador de datos históricos y digitales, garantizando que la transformación tecnológica mantuviera un anclaje crítico y museológico.

La implementación de *dashboards* en el MALI siguió un enfoque de investigación-acción, combinando elementos cuantitativos y cualitativos a través de un modelo estructurado en cinco fases progresivas, diseñado para garantizar la apropiación gradual por parte de los equipos de trabajo:

- ➔ **Consolidación de datos históricos (marzo-mayo 2020):** implicó un exhaustivo proceso de “arqueología de datos”, identificando fuentes internas como 850,000 registros de visitantes, 60 meses de información contable, 1,200 actividades educativas documentadas y 17,000 registros de colecciones. Esta fase requirió depuración y estandarización, eliminando aproximadamente un 15% de registros duplicados.
- ➔ **Definición de metas basadas en evidencia (junio-agosto 2020):** se desarrollaron indicadores a partir de análisis estadísticos de series temporales, identificando patrones estacionales, promedios móviles y factores externos.
- ➔ **Autogestión por equipos (septiembre 2020-marzo 2021):** la responsabilidad del monitoreo pasó de la dirección a los equipos operativos. Se instauraron reuniones semanales de un máximo de 30 minutos y se desarrollaron *dashboards* específicos por área, fortaleciendo la autonomía y la cultura de autoevaluación.
- ➔ **Actualización dinámica (abril 2021-presente):** permitió ajustes continuos basados en resultados reales mediante revisiones mensuales y algoritmos de ajuste automático.
- ➔ **Análisis predictivo (pendiente):** contempla el futuro uso de técnicas de *machine learning* para proyecciones de visitantes, ingresos y fidelización de públicos.

En términos tecnológicos, el MALI optó por un enfoque híbrido: **Google Sheets** para el procesamiento inicial, **Google Analytics** para métricas digitales y **Supermetrics** como sistema de integración automática de datos de contabilidad y marketing. Asimismo, se adoptó **Google Data Studio (hoy Looker Studio)** como la plataforma principal de visualización interactiva de *dashboards*, lo que permitió a los equipos consultar información en tiempo real, filtrar variables y compartir informes colaborativos.

No obstante, el proceso no estuvo exento de desafíos. El principal obstáculo fue la integración de datos entre plataformas heterogéneas. Al inicio, una gran parte del trabajo dependía de manipulaciones manuales en Excel, que funcionaba como un almacén de datos temporal, generando redundancias y un alto riesgo de error humano. La pregunta clave era cuándo automatizar procesos y cuándo mantener ajustes manuales. Tras un año de transición, el MALI logró migrar sus principales KPI hacia una base de datos en línea conectada con Google Sheets, lo que permitió centralizar la información y reducir la dependencia de hojas de cálculo aisladas. Este cambio sentó las bases para integrar múltiples flujos de datos en tiempo real y convertirlos en métricas significativas.

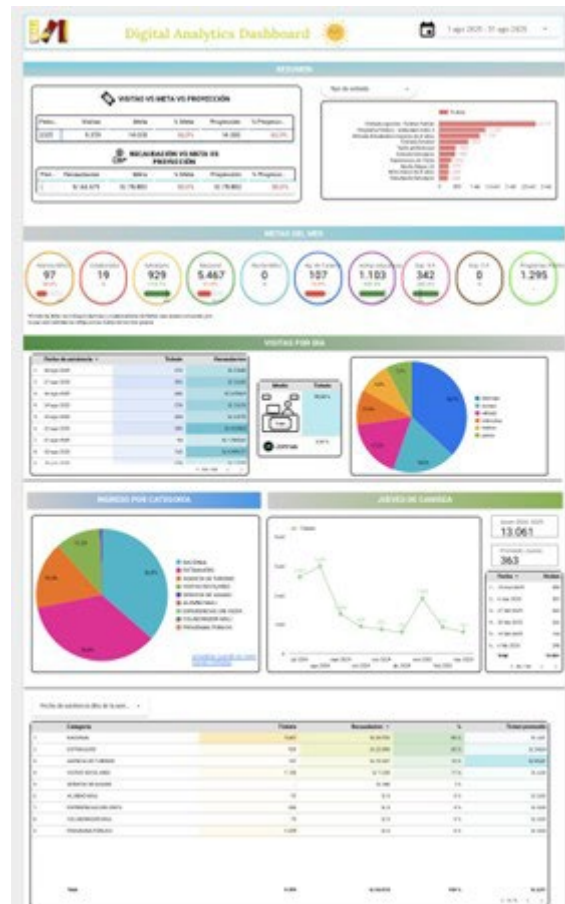


Fig 1. Digital Dashboard MALI.

Una vez resuelto este aspecto técnico, el siguiente reto fue cómo transformar la información en narrativas comprensibles y útiles para la toma de decisiones. Para ello, el MALI incorporó principios de **visualización de datos**, que permitieron pasar de reportes estáticos a paneles interactivos. Con herramientas como Data Studio, se diseñaron *dashboards* dinámicos capaces de integrar diversas fuentes, ofrecer consultas flexibles (por ejemplo, por rango de fechas) y generar informes colaborativos. La visualización fue entendida no solo como un recurso técnico, sino como una estrategia de *storytelling* institucional: gráficos, mapas y tablas hicieron visibles patrones y tendencias que de otro modo pasarían inadvertidos, reforzando la capacidad de comunicar hallazgos y orientar decisiones estratégicas. Esta práctica se nutrió de principios básicos de comunicación visual –comprender la audiencia, elegir la representación adecuada, eliminar el desorden, dirigir la atención, pensar como diseñadores y contar una historia– que aseguraron que cada *dashboard* se ajustará a las necesidades específicas de cada área del museo. En la actualidad, el sistema del MALI combina integraciones automáticas y procesos de curación manual, equilibrando eficiencia y confiabilidad. Esto permite que los equipos puedan trabajar con datos financieros, de públicos y de programas educativos en un entorno unificado, mientras que la biblioteca mantiene un rol de supervisión crítica para asegurar la coherencia, la calidad y la pertinencia cultural de la información.

Resultados

La implementación de los *dashboards* generó cambios profundos en la cultura institucional del MALI, transformando fundamentalmente las dinámicas de trabajo. La información dejó de ser propiedad de áreas individuales para convertirse en patrimonio compartido, rompiendo los silos

departamentales que históricamente habían caracterizado la operación museística. Este cambio se manifestó en la transición desde procesos de toma de decisiones basados en intuición hacia un modelo fundamentado en evidencia concreta, aunque sin abandonar la sensibilidad curatorial y educativa que define la misión del museo. Los reportes estáticos fueron reemplazados por sistemas de monitoreo dinámico, donde los informes automáticos redujeron significativamente el trabajo manual y generaron coherencia en los datos institucionales.

Paradójicamente, la abundancia de datos numéricos generó mayor curiosidad por información cualitativa, motivando la incorporación de métodos etnográficos y otros enfoques para profundizar en ciertos temas. Esta reflexión conecta con un debate más amplio en el ámbito cultural sobre el valor más allá del tablero: si bien los métodos cuantitativos ofrecen rapidez y aplicabilidad universal, también pueden resultar reductivos. Surge entonces la necesidad de preguntarse, de manera más general: ¿qué se está midiendo realmente?, ¿qué aspectos demográficos, cualitativos o experienciales quedan fuera de la mirada cuantitativa?, y ¿cómo evitar que la evaluación digital simplifique en exceso la complejidad de la vida cultural?

En el caso del MALI, este cuestionamiento derivó en un enfoque multimodal que buscó combinar el análisis cuantitativo riguroso con métodos cualitativos, permitiendo revelar patrones y comportamientos emergentes y comprender mejor las relaciones complejas que los públicos mantienen con la oferta museística. Este giro metodológico ha generado datos más ricos y matizados, ampliando la comprensión de las audiencias y ofreciendo vías claras para mejorar tanto los servicios digitales como los programas presenciales. Aunque esta perspectiva pueda entrar en tensión con los requisitos formales de reporte que priorizan cifras estandarizadas, se mostró como un enfoque lleno de posibilidades, flexible ante la evolución continua de los públicos y sensible a la diversidad de sus experiencias.

La implementación de *dashboards* en el MALI generó además resultados cuantificables en múltiples dimensiones organizacionales, destacando mejoras significativas en eficiencia operativa: el 80% de las reuniones operativas redujeron su duración de 2 horas a menos de 1 hora, eliminando la necesidad de presentaciones con datos ya que los *dashboards* se convirtieron en la fuente oficial de información, y garantizando que el 100% de coordinadores tengan acceso directo a tableros específicos de su área. En términos de transparencia organizacional se logró la democratización de datos eliminando cuellos de botella en el acceso a información, la implementación de reportes sistemáticos semanales, y la visibilidad total de resultados permitiendo que todos los colaboradores consulten indicadores institucionales. El impacto en la cultura organizacional fue profundo, evidenciándose en la adopción del pensamiento analítico mediante la incorporación espontánea de métricas en presentaciones internas, el uso de datos para justificar propuestas de proyectos y el desarrollo de hipótesis basadas en tendencias observadas.

Entre los casos de aplicación específicos destacan la gestión de crisis por COVID-19, que permitió monitoreo en tiempo real de la situación financiera, ajuste inmediato de proyecciones de ingresos y planificación de escenarios de reapertura gradual; y la optimización de programas educativos, que reveló análisis de impacto según ranking de matrículas, preferencias de contenido por grupo etario y correlación entre índice de recomendación (NPS) y fidelización a través de rematrículas.

Discusión

La experiencia del MALI identificó elementos esenciales para la implementación exitosa de *dashboards* en museos, donde el liderazgo institucional resultó fundamental ya que el compromiso de la dirección y gerencia garantiza la asignación de recursos y supera resistencias al cambio, siendo determinante para mantener el impulso durante las fases más desafiantes de la implementación. La calidad de datos emergió como factor crítico dado que la confiabilidad del sistema depende de la información base, requiriendo que el MALI invirtiera un porcentaje importante del tiempo del proyecto en procesos de depuración y estandarización, decisión fundamental para el éxito posterior. La capacitación continua demostró ser esencial para la apropiación tecnológica, requiriendo programas sostenidos adaptados a diferentes perfiles de usuarios, desarrollando tres niveles de formación: básico (uso de *dashboards*), intermedio

(interpretación de tendencias) y avanzado (modificación de indicadores). Entre las limitaciones identificadas se encuentra la dependencia tecnológica que genera implicancias en términos de costos y continuidad, motivando al MALI a desarrollar estrategias de respaldo y diversificación para mitigar riesgos, además de la resistencia al cambio manifestada por algunos colaboradores que requirió estrategias específicas de acompañamiento y persuasión para superar la reticencia inicial al nuevo modelo de gestión.

La experiencia del MALI también puede leerse a la luz de lo que Pantoja Ferrari (2025) denomina la “*ansiedad digital*” en los museos, es decir, la percepción de la transformación tecnológica como una amenaza que desestabiliza la identidad institucional tradicional. Mientras muchas instituciones culturales experimentan esta ansiedad frente a la digitalización, el MALI logró canalizar en un proceso productivo: los *dashboards* se convirtieron en instrumentos de cohesión interna, reduciendo incertidumbre y ofreciendo claridad sobre metas compartidas. De esta manera, lo que en otros casos aparece como un factor de tensión se resignificó en el MALI como una oportunidad para construir confianza organizacional y fortalecer la capacidad de adaptación frente a escenarios de cambio.

El desafío central ha sido mantener una cultura de datos coherente, evitando que los *dashboards* se conviertan en meras herramientas aisladas. Un resultado clave de este proceso ha sido una mejor comprensión del público del museo, lo que permitió establecer estrategias a corto y mediano plazo y alinear los objetivos anuales del MALI. Por ejemplo, el análisis de audiencias reveló que el principal público era femenino, lo que llevó a replantear la identidad institucional hacia un modelo más inclusivo y cercano a sus visitantes. Este hallazgo derivó en un cambio integral de la marca, no solo a nivel visual, sino también en cómo la nueva identidad se refleja en todas las acciones y comunicaciones del museo.

Los *dashboards* evolucionaron con la creación de tableros segmentados para distintas áreas, destacando el implementado en la unidad de Educación, que constituye la principal fuente de ingresos del MALI. Estos indicadores se socializan mediante presentaciones, análisis internos, reuniones semanales y boletines mensuales, lo que fomenta su uso constante por todo el personal. En un museo que depende principalmente de ingresos autogenerados, esta práctica no solo ha permitido cumplir con los requisitos de los financiadores, sino también consolidar una cultura de responsabilidad compartida y mayor sostenibilidad en la gestión de recursos.

Ahora bien, la experiencia también mostró que los *dashboards* no pueden reducirse a un mero ejercicio de medición cuantitativa. Como ha señalado la Wellcome Library, el riesgo de apoyarse únicamente en métricas estandarizadas es simplificar demasiado fenómenos complejos y privilegiar los números frente a formas cualitativas de conocimiento. Por ello, en el MALI se buscó un enfoque multimodal que combinara el análisis de datos con métodos cualitativos – como estudios etnográficos y análisis de experiencias de públicos– para obtener una visión más holística del impacto cultural. Esto abre preguntas clave: ¿qué estamos midiendo realmente?, ¿qué aspectos demográficos o cualitativos quedan fuera del tablero?, ¿cómo evitar que la evaluación digital simplifique en exceso la complejidad de la vida cultural?

En esta línea, Mariátegui (2025) advierte que los museos del siglo XXI no deben adoptar tecnologías digitales de manera acrítica, pues corren el riesgo de reproducir un “colonialismo de datos” que homogeniza la diversidad cultural. Los *dashboards*, por tanto, no solo deben servir como instrumentos de control y eficiencia, sino como plataformas críticas que hagan visibles tensiones, generen nuevas narrativas y permitan abrir la gestión cultural a perspectivas más inclusivas. El museo se redefine así como un laboratorio vivo, donde los datos no se interpretan únicamente para fines de gestión interna, sino también como un espacio de mediación que articula ética, diversidad y participación ciudadana.

La experiencia del MALI también dialoga con reflexiones surgidas en otros contextos latinoamericanos, como las recogidas en el proyecto *Museo Digital* del MUAC. Allí se advierte sobre la carencia de estadísticas desagregadas sobre públicos y la persistencia de brechas digitales que limitan el acceso a la cultura. Estas limitaciones refuerzan la importancia de que los *dashboards* no se restrinjan a contar visitantes o interacciones digitales, sino que incorporen

dimensiones demográficas, sociales y cualitativas. En este sentido, el MALI buscó superar tales carencias mediante la integración de datos de género, edad y comportamiento de públicos con estudios cualitativos, generando una mirada más completa y evitando que los procesos de decisión invisibilicen segmentos de audiencia menos representados en los registros digitales (MUAC, 2025).

Finalmente, el trabajo del MALI se conecta con una transformación más amplia: la revolución del Big Data. En distintos sectores, estas tecnologías están cambiando la forma de tomar decisiones y anticipar tendencias: desde la predicción de patrones de consumo hasta la detección precoz de enfermedades y el desarrollo de nuevos medicamentos. En el ámbito cultural, esto implica que los museos pueden no solo optimizar sus recursos o planificar mejor sus programas, sino también explorar aplicaciones innovadoras del análisis masivo de datos para profundizar en la relación con sus públicos, anticipar necesidades educativas y contribuir a la construcción de conocimiento social. En este contexto, la experiencia del MALI demuestra que los *dashboards* son un primer paso hacia una gestión cultural más robusta, donde el cruce entre analítica avanzada y reflexión crítica redefine el papel del museo en la sociedad contemporánea.

En este marco, resulta pertinente retomar la idea del museo como *laboratorio* (Mejías, 2024), un espacio en el que los datos no solo se acumulan, sino que se interpretan y se ponen en juego de manera participativa, evitando reproducir un “colonialismo de datos” que homogeniza la diversidad cultural. El *dashboard*, en este sentido, deja de ser únicamente un instrumento de control y eficiencia para convertirse en una plataforma crítica que media entre tecnología, prácticas artísticas y experiencias de públicos. Al incorporar perspectivas creativas y epistemologías no occidentales, el museo se redefine como un espacio de experimentación que no solo gestiona información, sino que también produce conocimiento y confronta los límites de la propia institución.

Conclusiones

- ➔ **Transformación integral de la gestión museística:** La implementación de *dashboards* en el MALI demuestra que estas herramientas pueden transformar la gestión museística más allá de la simple visualización de datos, ofreciendo un modelo en fases replicable para instituciones culturales que buscan modernizar sus procesos de gestión.
- ➔ **Primacía del cambio cultural sobre la tecnología:** El verdadero cambio organizacional radica en la adopción de una cultura basada en evidencia, donde la tecnología actúa como facilitador, pero no como elemento central. Sin este cambio cultural, incluso los sistemas más sofisticados fracasan en generar valor organizacional.
- ➔ **Efectividad de la implementación gradual:** El modelo de fases permitió una apropiación progresiva que evitó resistencias y garantizó la consolidación de cada etapa antes de avanzar a la siguiente, emergiendo como factor clave para el éxito de la transformación.
- ➔ **Importancia crítica de la calidad de datos:** La inversión inicial en procesos de depuración y estandarización resultó fundamental para la confiabilidad posterior del sistema, determinando en última instancia el éxito de toda la implementación.
- ➔ **Democratización del acceso a información estratégica:** Los resultados sugieren que los *dashboards* pueden democratizar el acceso a información estratégica tradicionalmente concentrada en niveles directivos, generando organizaciones más ágiles, transparentes y resilientes, capaces de adaptarse mejor a los desafíos del entorno contemporáneo.

Recomendaciones

Para instituciones que inician el proceso

Preparación institucional

- Asegurar un compromiso directivo explícito, sostenido y acompañado de la asignación de recursos financieros y humanos.
- Designar un equipo interdisciplinario con capacidades técnicas básicas y con conocimiento del funcionamiento interno del museo.
- Desarrollar un plan de comunicación interna que enfatice los beneficios de la gestión basada en datos, incluyendo ejemplos concretos de cómo impactará el trabajo de cada área.

Implementación técnica

- Priorizar la calidad y consistencia de los datos sobre la sofisticación tecnológica, invirtiendo tiempo en depuración y estandarización antes de desplegar nuevas herramientas.
- Iniciar con un conjunto reducido de indicadores clave, fáciles de interpretar y directamente vinculados a los objetivos institucionales, avanzando gradualmente hacia métricas más complejas.
- Establecer protocolos claros de actualización, gobernanza y seguridad de los datos para garantizar continuidad y confianza en la información generada.

Para el desarrollo futuro del modelo

Integración de inteligencia artificial

La fase 5 del modelo MALI debería incorporar:

- Algoritmos de predicción de visitantes basados en variables históricas, socio-demográficas y contextuales.
- Sistemas de recomendación para optimizar la programación de exposiciones y actividades educativas, ajustando la oferta a intereses detectados en la audiencia.
- Análisis de sentimientos en redes sociales para evaluar percepciones e imagen institucional en tiempo real.
- Modelos de simulación que permitan anticipar escenarios de riesgo financiero o de asistencia, fortaleciendo la resiliencia institucional.

Colaboración interinstitucional

El fortalecimiento del ecosistema museístico en América Latina requiere impulsar:

- Desarrollo de estándares compartidos de indicadores para permitir comparaciones consistentes entre instituciones culturales.
- Programas de *benchmarking* que visibilicen buenas prácticas y casos de éxito regionales.
- Construcción de bases de datos sectoriales que integren información de público, colecciones y gestión, facilitando la toma de decisiones a escala nacional y regional.
- Generación de comunidades de práctica donde museos como el MALI y el MUAC compartan aprendizajes y soluciones tecnológicas, contribuyendo a la innovación colectiva.

Para investigaciones futuras

Líneas de investigación prioritarias

- ➔ Evaluar el impacto de los *dashboards* no solo en la gestión interna, sino también en la **experiencia del visitante**, explorando la relación entre visualización de datos y satisfacción cultural.
- ➔ Realizar análisis comparativos de modelos de implementación en diferentes tipos de museos (públicos, privados, comunitarios, universitarios) para identificar patrones y adaptaciones contextuales.
- ➔ Desarrollar métricas específicas para medir el **impacto social y educativo de los museos**, incorporando tanto datos cuantitativos como metodologías cualitativas.
- ➔ Explorar el papel de los *dashboards* en la construcción de **museos data-driven inclusivos**, que no solo optimicen procesos, sino que integren valores de diversidad, sostenibilidad y participación ciudadana.

Limitaciones del estudio

Este estudio presenta las siguientes limitaciones que deben considerarse para la interpretación de resultados:

1. Alcance temporal

La implementación se desarrolló en el contexto excepcional de la pandemia de COVID-19, lo que pudo acelerar procesos de adopción tecnológica y generar dinámicas organizacionales particulares. Por tanto, los resultados podrían no replicarse en condiciones de mayor estabilidad institucional.

2. Contexto institucional específico

El análisis se basa en la experiencia de una institución privada de tamaño medio y con un perfil particular de gobernanza y financiamiento. Ello limita la posibilidad de generalizar los hallazgos a museos públicos, de gran escala o con modelos de gestión distintos.

3. Disponibilidad de datos

La evaluación se apoyó principalmente en registros internos del MALI, lo que restringe la posibilidad de establecer comparaciones sistemáticas con otras instituciones culturales que no han implementado *dashboards* o que carecen de sistemas de registro equivalentes. Esta limitación refuerza la necesidad de promover repositorios compartidos y estándares comunes de datos en el sector museístico.

Agradecimientos

Los autores agradecen al equipo completo del Museo de Arte de Lima por su compromiso durante el proceso de implementación, especialmente a los coordinadores de área que lideraron la adopción de nuevas prácticas de trabajo.

Referencias

Amieva, M., & Vargas Santiago, L. (Eds.). (2019). *Museo digital: Futuros y posibilidades / Digital Museum: Future and Possibilities*. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Fundación Telefónica México.

Chávez Montiel, N., Cuevas Guevara, T. (Pról.), Mariátegui, J.-C., et al. (2025). *Museo digital: inteligencias y artificios = Digital museum: intelligences and artifices* (C. Fraga & J. F. Maldonado García, Trads.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Chen, H., Chiang, R. H., & Storey, V. C. (2012). *Business intelligence and analytics: From big data to big impact*. *MIS Quarterly*, 36(4), 1165-1188.

Few, S. (2006). *Information Dashboard Design: The Effective Visual Communication of Data*. O'Reilly Media.

Mariategui, J.-C. (2024). *El museo como información*. *Illapa Mana Tukukuq*, (21), 166 - 179. Recuperado a partir de <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/view/7105>

Martínez, L. (2025). *Un museo sin biblioteca no es un museo / A Museum without a Library Is Not a Museum*. En N. Chávez Montiel & T. Cuevas Guevara (Pról.); J.-C. Mariátegui et al. (eds.), *Museo digital: inteligencias y artificios = Digital museum: intelligences and artifices* (pp. 178-190). Ciudad de México: MUAC-UNAM / Fundación Telefónica Movistar México.

MUAC (2025). *Museo Digital. Inteligencias y artificios*. Museo Universitario Arte Contemporáneo - UNAM.

Nussbaumer Knaflic, C. (2015). *Storytelling with data: A data visualization guide for business professionals*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

Pantoja Ferrari, A. (2025). *Un caso de ansiedad: la transformación digital de los museos*. En J.-C. Mariátegui (Ed.), *Museo digital. Inteligencias y artificios* (pp. xx-xx). Museo Universitario Arte Contemporáneo - MUAC, UNAM.

Parry, R. (2007). *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*. Routledge.

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

Stylianou, A. C., & Kumar, R. L. (2000). An integrative framework for IS quality management. *Communications of the ACM*, 43(9), 99-104.

Tkacz, N. (2022). *Being with data: the dashboarding of everyday life*. Polity Press.



Mesa 2:
**INVESTIGACIÓN
Y GESTIÓN DE
COLECCIONES EN MUSEOS**

Cuerpos de arcilla, redes de agua. Empleo de metodología arqueológica para el estudio de la colección amazónica del Museo Arqueológico Josefina Ramos de Cox

Miguel Antonio Palacios Arce

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)
miguel.palacios8@unmsm.edu.pe / miguel94286@gmail.com

Helena Rodríguez Arauco

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)
helena.rodriguez@unmsm.edu.pe / rodriguezaraucohelena@gmail.com

Resumen

La arqueología en el llano amazónico peruano se enfrenta a desafíos significativos debido a factores ambientales y logísticos que comprometen la preservación de vestigios culturales. En consideración de este panorama prevalente, el estudio de colecciones de objetos amazónicos previamente no evaluados bajo metodología científica resulta una forma de traducir esfuerzos pasados en conocimiento actual. De tal manera, el presente estudio evalúa una colección cerámica del Museo Arqueológico Josefina Ramos de Cox, procedente de las cuencas de los ríos Chambira y Tigrillo, y acopiada entre 1974 y 1980. Se examinaron 35 fragmentos de botellas cerámicas para reconstruir las redes de interacción y transmisión cultural. Los resultados sugieren que las formas de botellas con asa puente y asa gollete fueron transmitidas por vía fluvial desde el sur de Ecuador hacia el río Marañón entre ~2200 a.e.c y 500 e.c. Asimismo, se aplicó Fluorescencia de Rayos X (FRX) a 20 figurinas antropomorfas y elementos escultóricos para determinar su origen, revelando similitudes con el arte del periodo Formativo de la Alta Amazonía ecuatoriana. En conjunto, estos estudios validan el uso de metodologías no invasivas para analizar colecciones descontextualizadas, permitiendo recuperar información crucial sobre las dinámicas culturales prehispánicas en la Amazonía.

Palabras claves:

Amazonía, Formativo, botellas, figurinas, redes de interacción

Introducción

El reconocimiento de ocupaciones humanas prehispánicas en el llano amazónico peruano se ha visto limitado por múltiples factores (e.g. lixiviación de los suelos, inundación periódica, reconfiguración de cursos fluviales, etc.) conducentes a una conservación deficiente de las

evidencias materiales. Entre los objetos recuperados suelen predominar aquellos hechos en cerámica y en piedra; sin embargo, estas evidencias tienden a emerger en los registros fuera de su contexto original de deposición. Ante la falta de evaluaciones conducidas con rigor científico, la investigación de colecciones arqueológicas amazónicas representa una oportunidad para transformar los esfuerzos de documentación previa en conocimiento actual.

El presente estudio se centra en el análisis de cerámica procedente de las cuencas de los ríos Chambira y Tigrillo, distrito de Uruarinas (Loreto) (Fig. 1), material recabado entre 1974 y 1980 por los académicos Ronald y Phyllis Manus del Instituto Lingüístico de Verano, durante sus estudios sobre la etnia urarina (Manus, 1975). La colección fue eventualmente transferida al Museo Arqueológico Josefina Ramos de Cox (MAJRC) para su custodia. La colección del MAJRC contiene fragmentos cerámicos morfológicamente similares a ejemplares de botellas de asa puente, asa gollete y de figurinas reportadas en cuencas del sureste ecuatoriano y el noreste peruano. La investigación propone una descripción e interpretación arqueológica de estos fragmentos con el objetivo de definir las redes de interacción en que se produjo la transmisión de tales expresiones cerámicas, así como comprender la tecnología empleada en su producción.

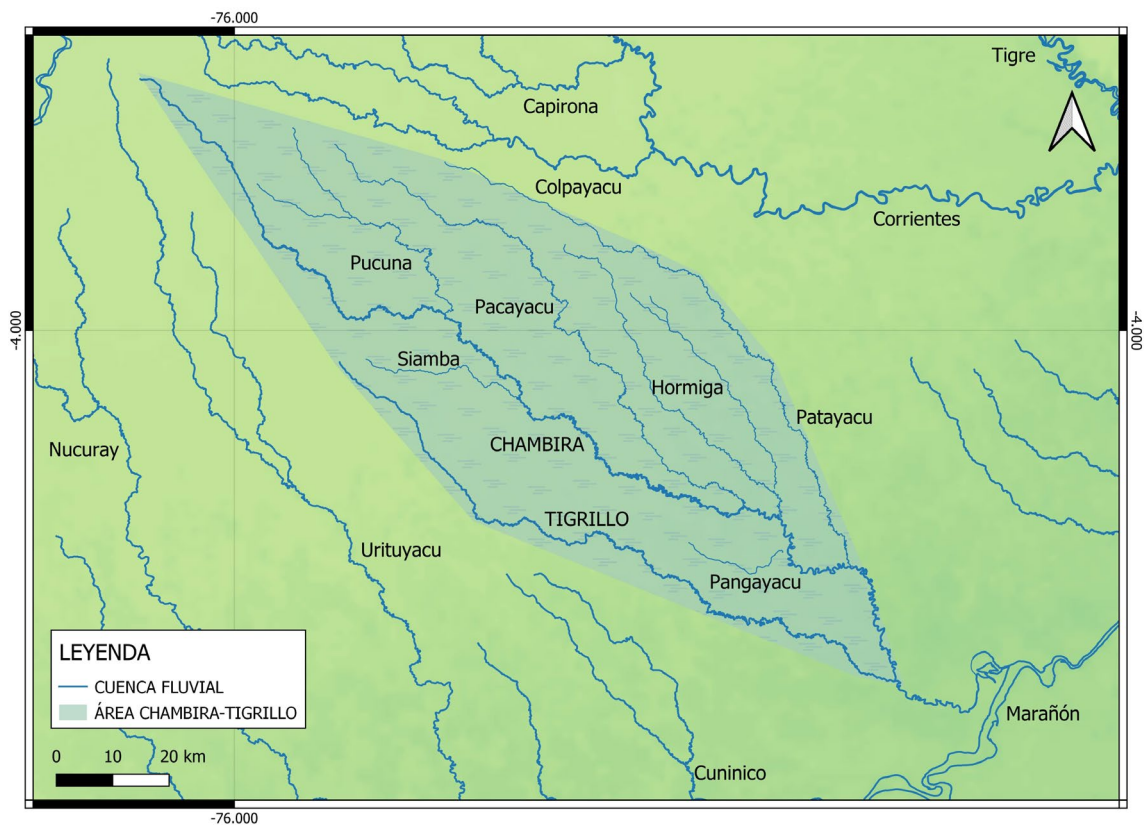


Figura 1. Mapa del área Tigrillo - Chambira

Las investigaciones de Bushnell (1946), Porras (1987), Villalba (1988), Bruhns et al., (1990), Saulieu (2006), Saulieu y Rampón (2006), Saulieu y Duche (2007), Duche y Saulieu (2009), Rostain (2010), Valdez (2016), Rostain y Saulieu (2018, 2019), Arroyo-Kalin y Rivas (2019) y Cabrero (2023) en Ecuador, y los estudios de Lathrap (1962), DeBoer (1972, 2003), Ravines (1981), Fung (1981), Morales (1992, 1998), Shady (1987), Myers y Dean (1999), Rivas et al. (2008), Mogrovejo (2019) y Villar et al. (2024) en Perú conforman las referencias que fundamentan la correlación morfológica establecida. A nivel teórico, el presente trabajo emplea la teoría de la Transmisión Cultural (Eerkens y Lipo, 2007), asociando la producción material con el intercambio de información por mecanismos no genéticos. Además, se recurre a la teoría de redes aplicada a la arqueología (Brughmans et al., 2023) para describir formalmente la estructura de los contextos relacionales en un formato comparativo. Finalmente, una adaptación de la cadena operativa en material cerámico (Roux, 2003, 2019) es empleada como referencia para el análisis de figurinas.

Metodología

El enfoque empleado para la presente investigación es cualitativo, con alcance descriptivo y de diseño no experimental. Se escogió una muestra de 35 fragmentos cerámicos asociados al tipo morfológico de botella y 20 figurinas antropomorfas. Para la segregación de tipos morfológicos de botellas se emplearon las categorías de:

(I) Botella de asa puente (vasija que demuestra cuanto menos un gollete, adherido a un asa que lo une con un gollete adicional, un apéndice o con el mismo cuerpo de la vasija.

(II) Botella de asa gollete (vasija de una sola boca, con un gollete bisecado que posibilita el flujo de aire o líquido). Se realizó un registro macroscópico de los atributos físicos de los fragmentos cerámicos. El registro microscópico de la composición de las pastas cerámicas se produjo mediante capturas fotográficas por vía de microscopio digital. Asimismo, para la submuestra de 20 figurinas se aplicó un análisis de XRF. La digitalización de las ilustraciones fue realizada por medio de Adobe Illustrator. Por último, se creó un mapa de interacción fluvial entre el sureste ecuatoriano y noreste peruano mediante QGIS.

Resultados

1. Caracterización de la muestra de fragmentos de botellas

Se identificaron 20 botellas de asa puente de acuerdo a la presencia parcial o completa del asa, o a la evidencia del área de unión del gollete o apéndice con el asa (Fig. 2, 3a, 3b, 4, 5 y 6). Por otra parte, se identifican 3 botellas de asa gollete bisecado (Fig. 7). Adicionalmente, se reconocen 8 fragmentos de botellas sin atributos que permitan discriminar su categoría como de asa puente o asa gollete (Fig. 8), 2 fragmentos de estructura tubular, pero sin atributos que permitan discriminar su categoría (Fig. 9), 1 fragmento de apéndice con orificio, pero sin evidencia de asa puente (Fig. 10), y 1 fragmento de diámetro mensurable (Fig. 11).

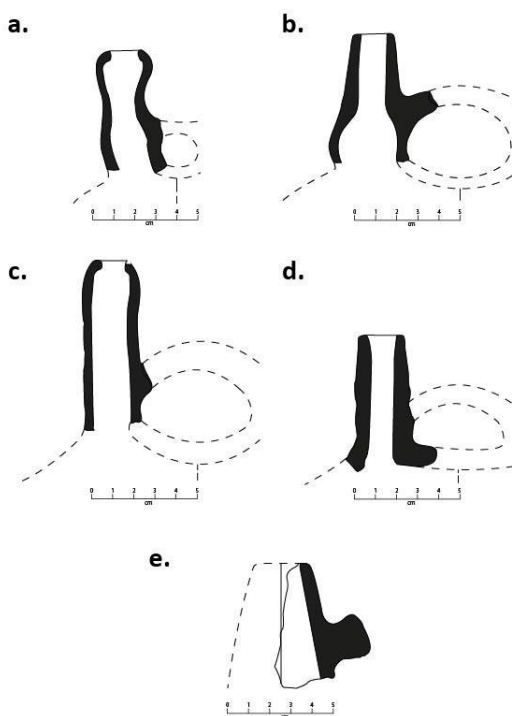


Figura 2. Fragmentos de golletes unidos a asa puente.

Los fragmentos cerámicos categorizados como botellas de asa puente demuestran un diámetro promedio de labio y gollete de 1,89 cm y 2,59 cm, respectivamente. El espesor promedio de los fragmentos es de 0,57 cm. El diseño del labio es predominantemente redondeado. Las formas de borde son más variables, exhibiendo variantes rectas, convexas e invertidas con reforzado. Los golletes son igualmente diversos, exhibiendo una configuración recta, elipsoidal, cóncava, convexa y oblicua invertida. En lo concerniente a las asas, se documentan variantes cintadas, ovaladas y cintada-ovalada. Con respecto a los apéndices, se distinguen cuatro variantes: (I) Golletes de menores dimensiones. (II) Apéndice escultórico con orificio, que contiene un subgrupo que exhibe atributos zoomorfos. (III) Monticulado con orificio. (IV) Apéndice de canal angosto que se prolonga desde el orificio. Se observa un empleo general del modelado por presión manual como técnica de elaboración. En relación al acabado de superficie, predomina el alisado, pulido y engobe de color ocre, beige y sus variantes. En torno a la decoración, se documenta la incisión, el punteado, el aplicado de tiras y el pintado con color rojo.

Los 3 fragmentos cerámicos categorizados como botellas de asa gollete demuestran un diámetro de labio y gollete que se ubica en un rango de 2,63-5,27 cm y 4,25-5,62 cm, respectivamente. Se documenta un rango entre 0,26-0,85 cm para el espesor de las paredes. Uno de los fragmentos presenta apéndices de atributos mamiformes. En cuanto a los atributos morfológicos, todos los fragmentos exhiben un labio redondeado. Se registran bordes rectos con reforzado externo, y reforzado interno y externo. Los golletes demuestran configuración convexa, oblicua invertida y recta. Con respecto a la técnica de elaboración, se observa un empleo general del modelado por presión manual. En relación al acabado de superficie, se documenta alisado y pulido. La gama de colores de superficie exterior comprende el ocre grisáceo oscuro, gris oscuro y gris ceniza. Los colores de superficie interior incluyen el marrón grisáceo y gris. Ninguno de los fragmentos exhibe decoración. Adicionalmente se documenta un grupo de 6 fragmentos carentes de atributos claros que puedan asociarse a alguno de los tipos morfológicos anteriores. En este grupo, 2 fragmentos son golletes con borde cuyo diámetro excede el umbral máximo de los bordes asociados a botellas de asa puente. Uno de los fragmentos está decorado por tiras aplicadas en una configuración geométrica espiralada.

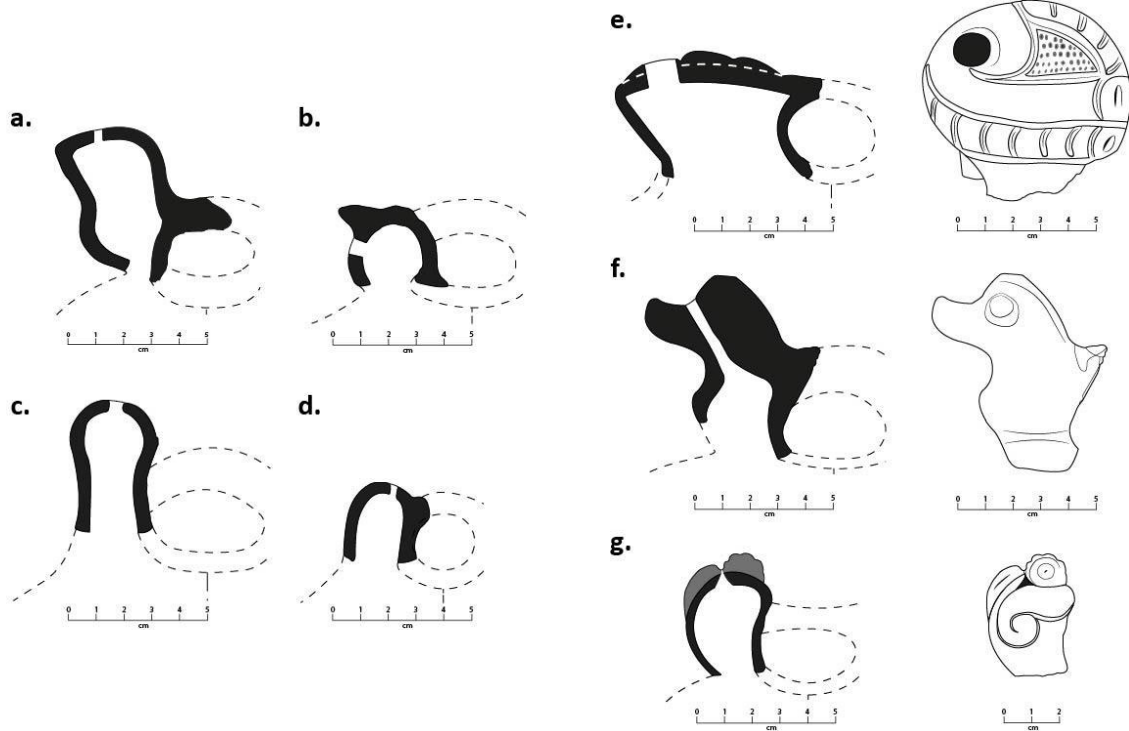


Figura 3a. Fragmentos de apéndices con orificio, unidos a asa puente

Figura 3b. Fragmentos de apéndices con orificio, unidos a asa puente

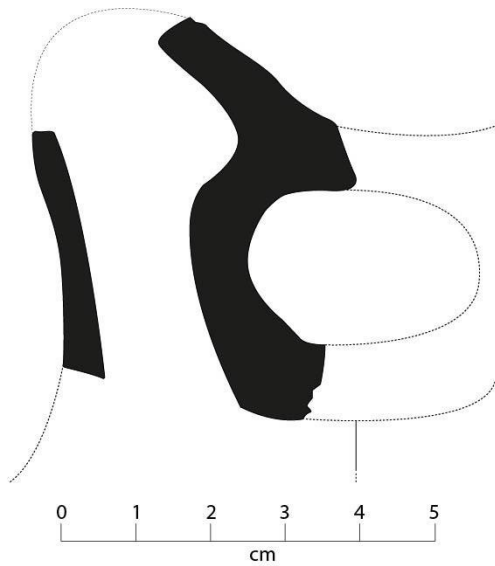


Figura 4. Fragmento de apéndice sin evidencia de orificio, unido a asa puente

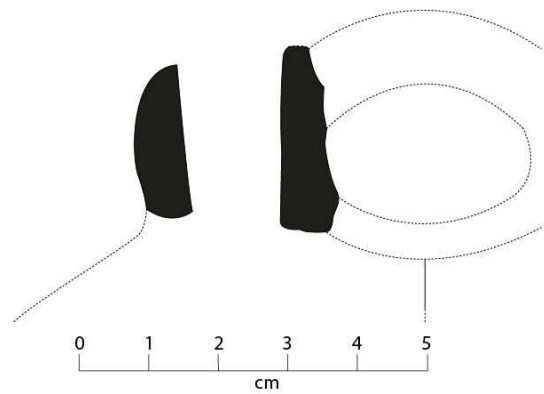


Figura 5. Fragmento de posible gollete o apéndice, unido a asa puente

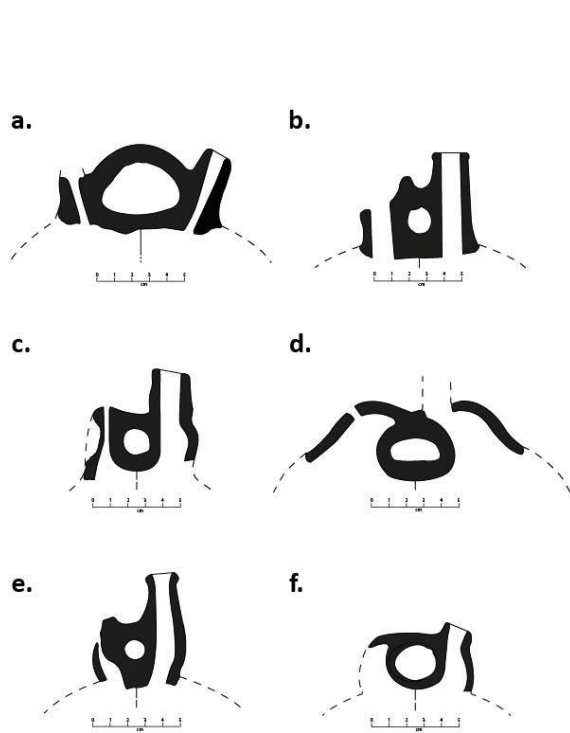


Figura 6. Fragmentos de golletes unidos por asa puente a otro gollete o apéndice con orificio

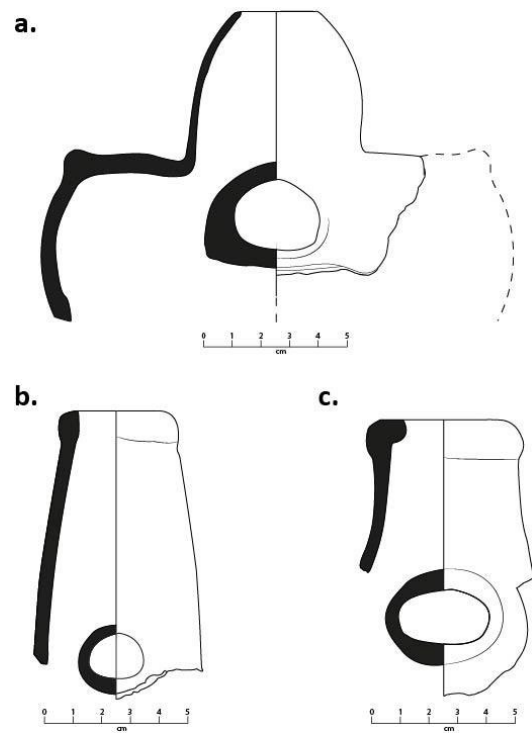


Figura 7. Fragmentos de botellas de asa gollete bisecado

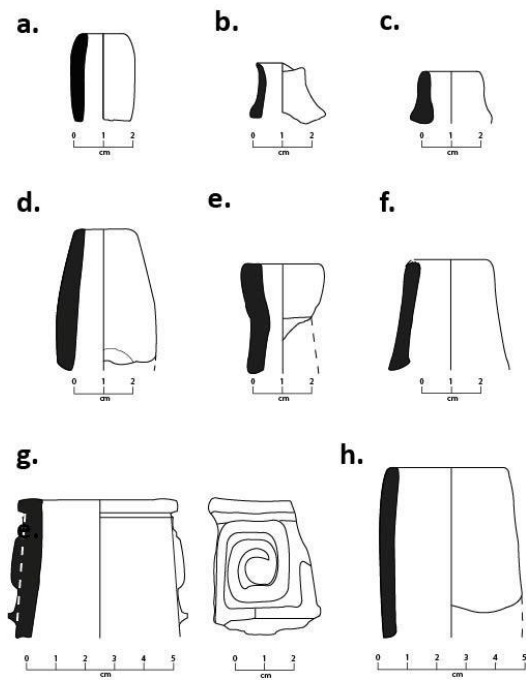


Figura 8. Fragmentos de botellas sin atributos que permitan discriminar su categoría

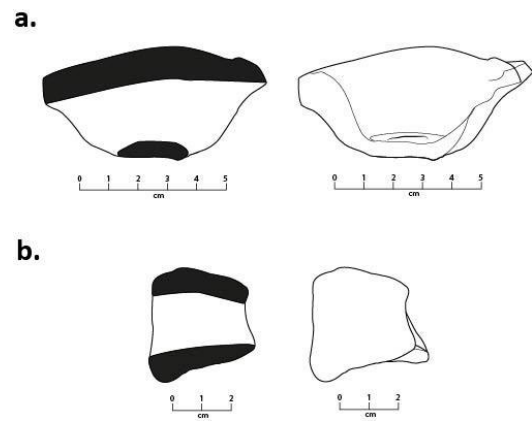


Figura 9. Fragmentos tubulares sin atributos que permitan discriminar su categoría

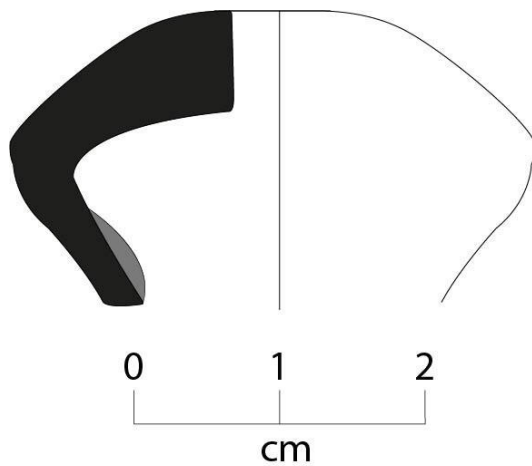


Figura 10. Fragmento de apéndice con orificio, sin evidencia de asa puente

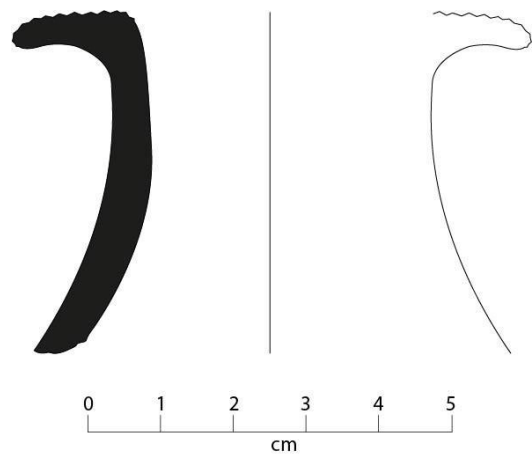


Figura 11. Fragmento sin indicadores claros de asociación a botella salvo por permitir cálculo de diámetro

2. Caracterización de la muestra de figurinas

El análisis macroscópico permitió determinar, en correspondencia a sus rasgos prominentes, la presencia de 8 figurinas femeninas, 5 masculinas, 6 indeterminadas y 1 zoomorfa (Fig. 12, 13). Las figurinas antropomorfas femeninas poseen rasgos marcados en cuanto a la prominencia de los senos y las curvas de las caderas. En la muestra analizada, las preformas de cabeza se consideran piezas simbólicas. Aunque han sido modeladas, su composición, a nivel formal, se caracteriza por ser más simple y tosca. En todos los casos se evidencia una práctica de técnica modelada, donde inicialmente se estaría realizando el conformado y posterior contornado. Ninguna de las piezas presentó engobes; no obstante, una figurina antropomorfa femenina evidenció pintura roja.

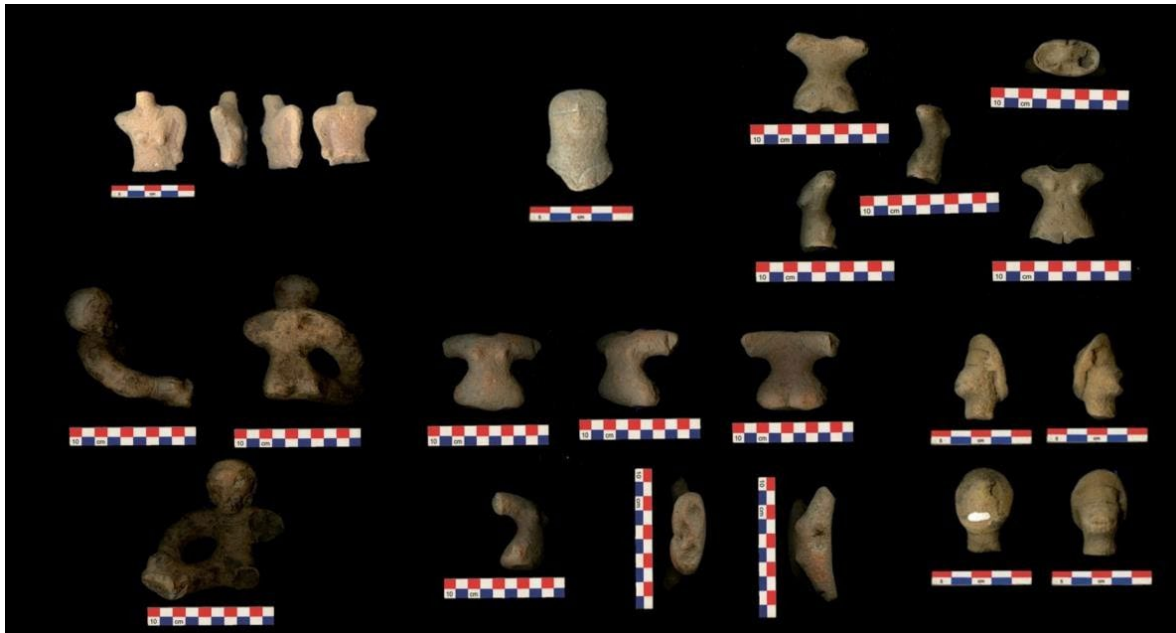


Figura 12. Muestra de figurinas cerámicas



Figura 13. Vistas de detalle de pieza modelada escultórica antropomorfa

3. Análisis de pasta de los fragmentos de botellas

Se distinguieron 7 grupos de pastas cerámicas de acuerdo al tipo y frecuencia de inclusiones. El grupo 1 (Fig. 14) exhibe una textura media, dureza y porosidad media. 6 fragmentos demuestran oxidación incompleta y 2 exhiben oxidación completa. Se distingue la predominancia de temperantes minerales de tipo máfico de color negro, rango de tamaño de arena muy fina a arena media, de forma subangular y de baja esfericidad. En menor proporción, se documentan temperantes de tipo máfico gris, félsico gris blanquecino, óxido de hierro y tiesto molido. El grupo 2 (Fig. 15) exhibe una textura media, consistencia friable, porosidad media y oxidación incompleta. Predomina el temperante mineral de tipo máfico negro, rango de tamaño de arena muy fina a arena media, de forma subangular y de baja esfericidad. En menor proporción se documentan temperantes de tipo máfico gris, óxido de hierro y tiesto molido. El grupo 3 (Fig. 16) exhibe una textura media, dureza media, porosidad media y oxidación incompleta. Este grupo se distingue por una matriz limosa. La presencia de temperante mineral de tipo máfico negro es proporcional al tipo máfico gris. En menor proporción se observan temperantes de tipo félsico gris blanquecino y óxido de hierro. El grupo 4 (Fig. 17) está compuesto por dos fragmentos, el primero exhibe una textura media y consistencia friable, el segundo exhibe una textura gruesa y consistencia dura. Ambos demuestran porosidad media y oxidación incompleta. Dentro de la misma matriz se detectan diferentes colores de pasta, indicativo de una mezcla deficiente. Existe predominancia de temperante mineral de tipo máfico negro, con minerales de tipo máfico gris, félsico gris blanquecino y óxido de hierro, en menor frecuencia.

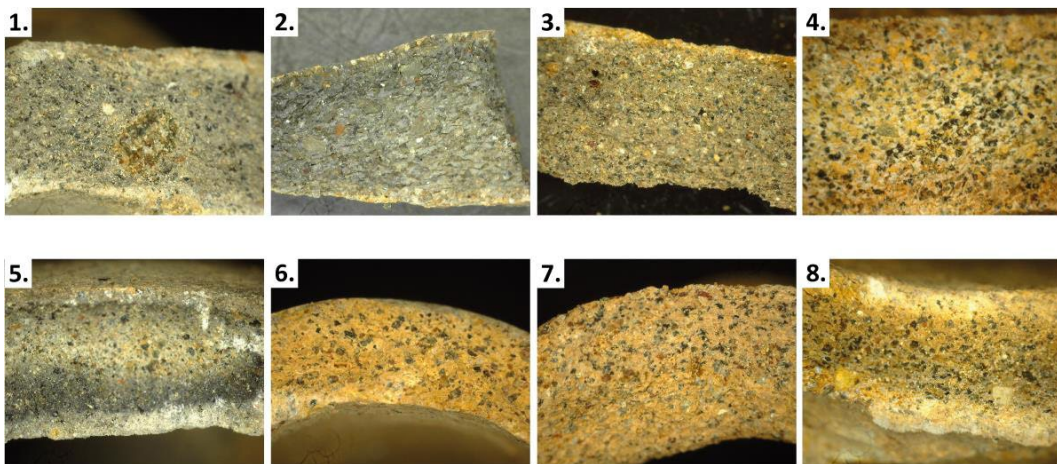


Figura 14. Grupo de pasta 1 (formas [en orden]: Fig. 3.b., 4.f., 7.a., 7.b., 8.a., 9.a., 9.b. y 9.g.)

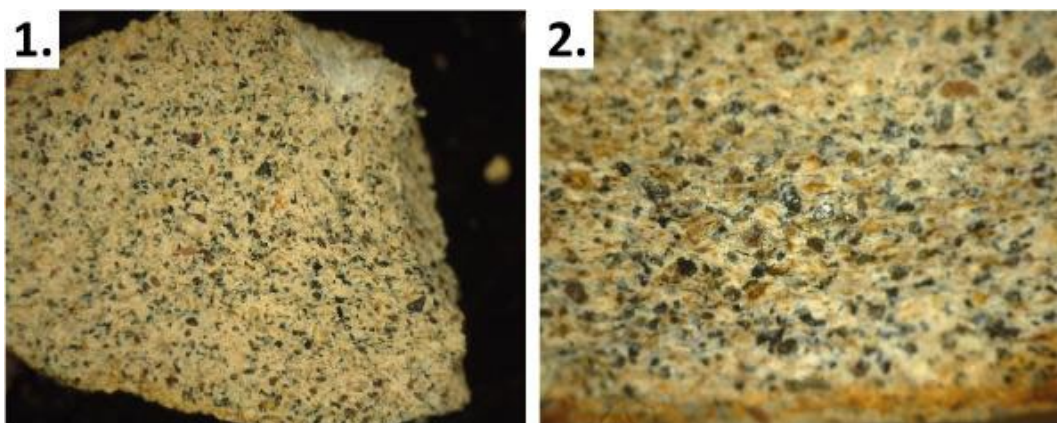


Figura 15. Grupo de pasta 2 (formas [en orden]: Fig. 10.a. y 12.a.)

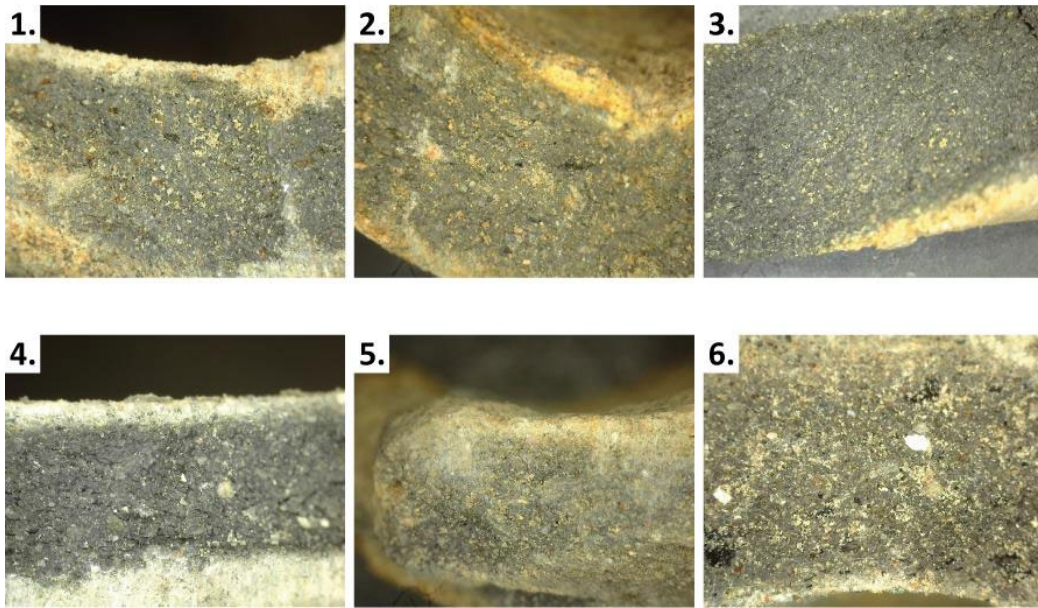


Figura 16. Grupo de pasta 3 (formas [en orden]: Fig. 4.a., 6, 7.c., 8.c., 9.c. y 9.d.)

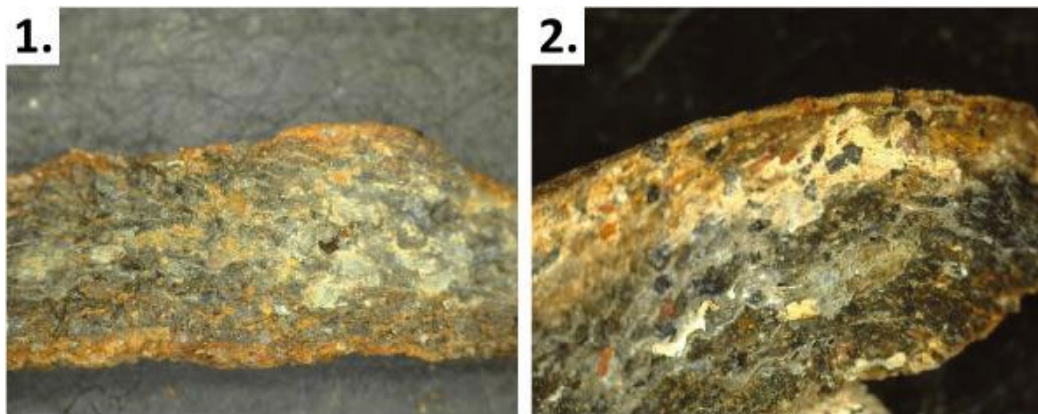


Figura 17. Grupo de pasta 4 (formas [en orden]: Fig. 9.f. y 9.h.)

El grupo 5 (Fig. 18) exhibe una textura gruesa, consistencia media, porosidad media y oxidación incompleta. Predominan filamentos fibrosos de color beige amarillento (posiblemente orgánicos), temperantes únicos a este grupo. En menor proporción, se observan temperantes de tipo máfico negro y gris, félsico gris blanquecino y óxido de hierro. El grupo 6 (Fig. 19) exhibe una textura media, dureza media, porosidad media y oxidación incompleta, exceptuando 2 fragmentos completamente oxidados. Predomina el mineral de tipo máfico gris, rango de tamaño de arena muy fina a arena gruesa, de forma angular a subangular y de baja esfericidad. En menor proporción, se observan temperantes de tipo máfico negro, félsico gris blanquecino y óxido de hierro. Finalmente, el grupo 7 (Fig. 20) está compuesto por 2 fragmentos, el primero exhibe una textura gruesa y el segundo una textura media. Ambos poseen una consistencia media, porosidad media y oxidación incompleta. Este grupo se caracteriza por la mezcla de temperantes de tamaño de arena fina y arena gruesa.

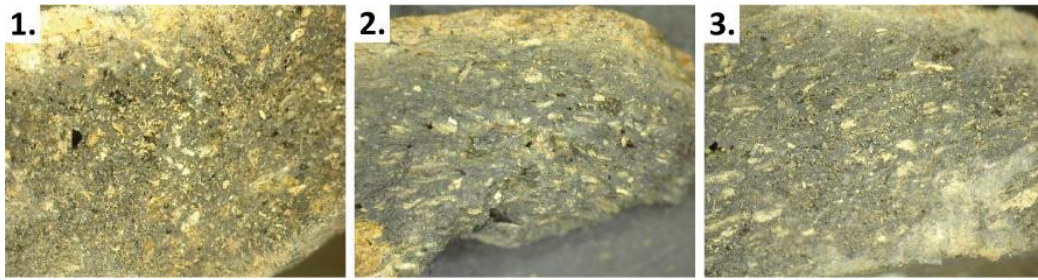


Figura 18. Grupo de pasta 5 (formas [en orden]: Fig. 3.e., 5 y 11)

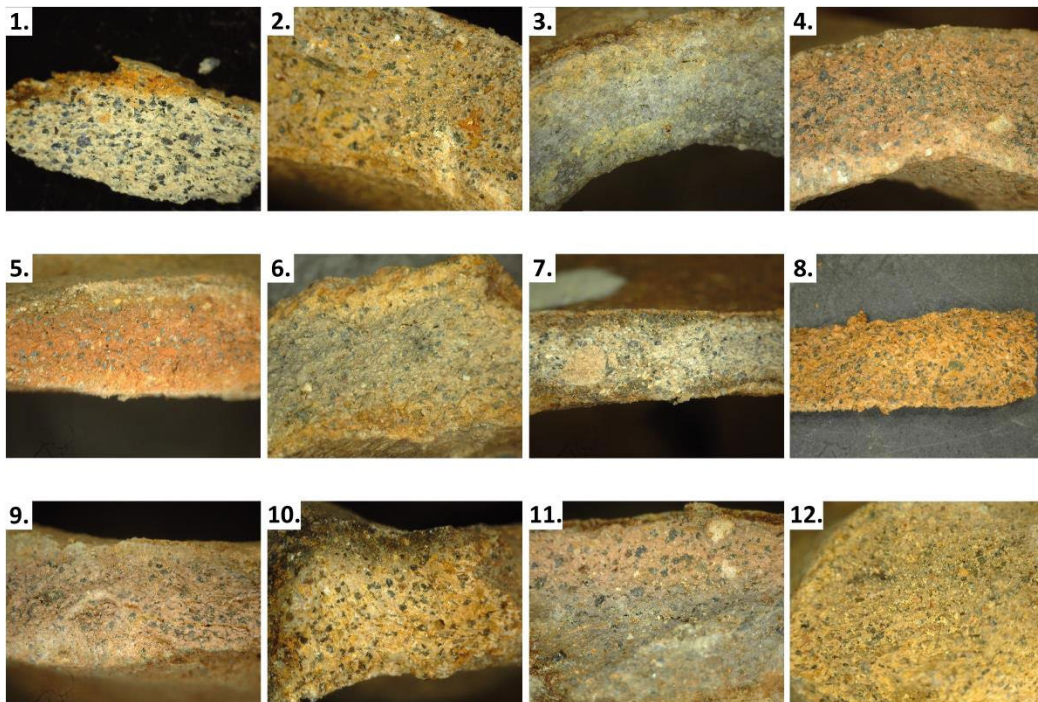


Figura 19. Grupo de pasta 6 (formas [en orden]: Fig. 3.a., 3.c., 4.b., 4.c., 4.d., 4.e., 4.g., 7.d., 7.f., 8.b., 9.e., 10.b.)

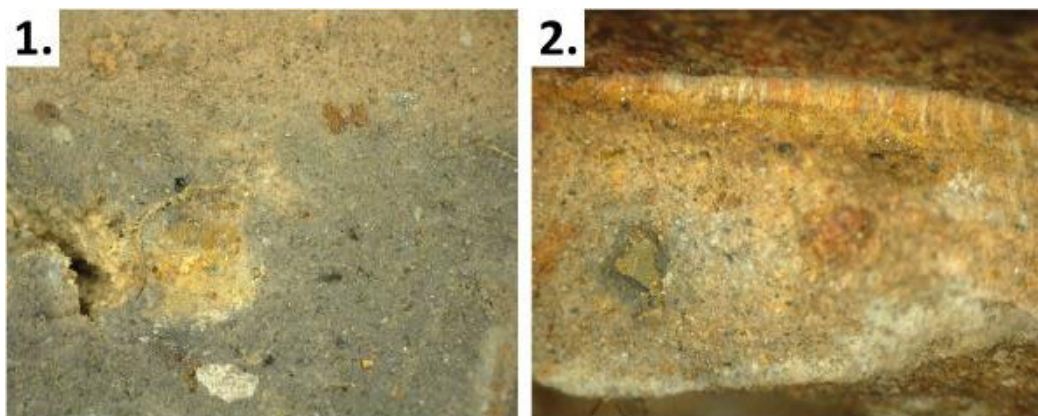


Figura 20. Grupo de pasta 7 (formas [en orden]: Fig. 3.d. y 7.e.)

4. Análisis de pasta de las figurinas

La muestra de figurinas se dividió en 3 grupos composicionales en base a la textura, dispersión del mineral y tipo de minerales (Tabla 1). Dichos conjuntos son: Pasta 1, de color marrón, composición arcillosa mediana (0.2 - 0.63 mm), con presencia de minerales máficos subangulares y óxido de hierro, así como una matriz uniforme. Pasta 2, de color marrón, de textura mediana con minerales máficos, óxido de hierro y, en menor medida, minerales félsicos subangulares, con matriz conglomerada y cocción incompleta. Pasta 3, de color naranja, textura de arcilla mediana con minerales máficos, félsicos y presencia de óxido de hierro subangulares, cocción no uniforme. Con respecto al análisis XRF de las figurinas, se documenta que los elementos químicos sobresalientes comprenden Fe, Ca, Ti, Si y Zn (Fig. 21).

GRUPO	COLOR	TEXTURA	TEMPERANTES	FORMA	MATRIZ	COCCIÓN
1	RGB (188, 157,96) Marrón	Arcilla mediana (0.2 - 0.63 mm)	Máficos y óxido de hierro	Subangular	Uniforme	Completa
2	RGB (205, 172, 212) Marrón	Arcilla mediana (0.2 - 0.63 mm)	Máficos y óxido de hierro	Subangular	Conglomerada	Completa
3	RGB (240, 160,62) Naranja	Arcilla mediana (0.2 - 0.63 mm)	Máficos, félsicos y óxido de hierro	Subangular	Desuniforme	Completa

Tabla 1. Conjuntos composicionales de la muestra de figurinas

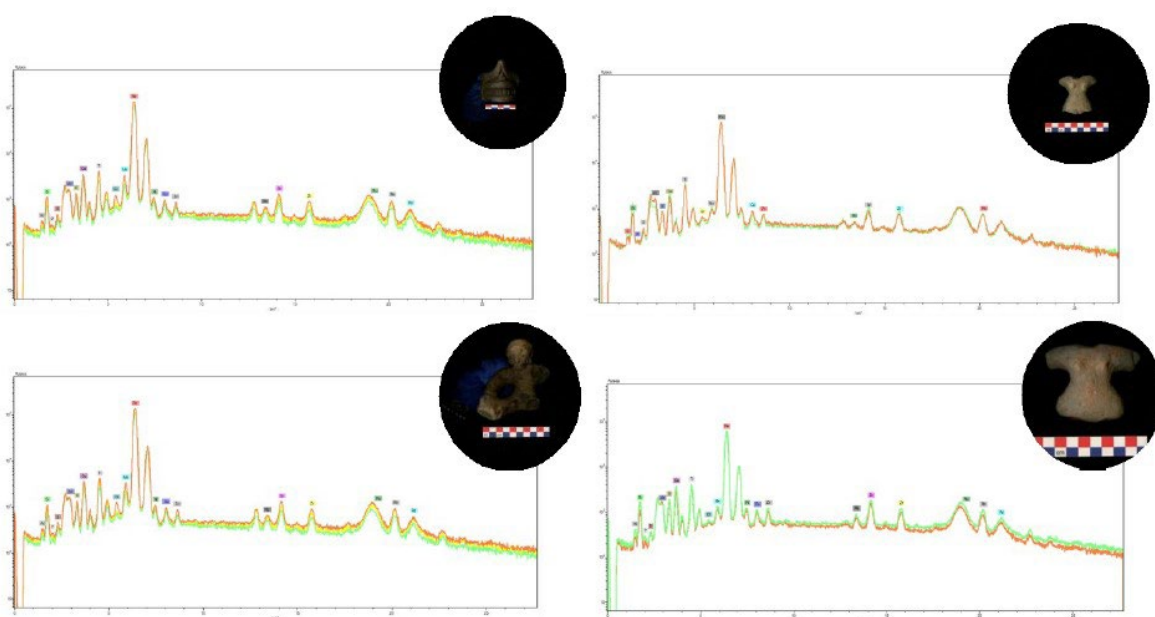


Figura 21. Resultados de análisis de XRF aplicado a las figurinas cerámicas

Discusión

1. Comparaciones morfológicas

Ejemplares semejantes a las formas descritas de fragmentos de botellas se hallan en múltiples de las cuencas de la alta y baja amazonía ecuatoriana y peruana (Fig. 22). Con respecto a los golletes unidos a asa puente, se distinguen formas análogas en Bagua, cuenca del Utcubamba (Shady, 1987, p. 477); Quimi, cuenca del Zamora (Villalba, 2019, p. 69); el Complejo Sangay, cuenca del Upano (Porras, 1987, pp. 246, 248 - 249); la provincia de Morona Santiago (Saulieu y Rampón, 2006, pp. 74, 77); Apinkras, cuenca del Santiago (Villar et al., 2024, p. 32); la cuenca del Chambira (Morales, 1998, p. 68; Myers y Dean, 1999, p. 286); San Francisco de Yarinacocha, cuenca del Ucayali (Lathrap, 1962, p. 935); Iparia, cuenca del Ucayali (DeBoer, 1972, Anexo 16); y la cuenca del Curanja (p. 332). En cuanto a los fragmentos de apéndices con orificio unidos a asa puente, se distinguen formas semejantes con sus respectivas variaciones en el Complejo Sangay, cuenca del Upano (Porras, 1987, pp. 243, 246, 247, 350); Macas, cuenca del Upano (Bushnell, 1946, p. 4); la provincia de Morona Santiago (Saulieu y Rampón, 2006, pp. 73, 77); el km. 26 de la vía Puyo-Napo (Saulieu y Duche, 2007, p. 351); Mashingashi, a orillas del río Chapuli (Rivas et al., 2008, p. 286); y la cuenca del Chambira (Morales, 1992). En referencia a los fragmentos de golletes unidos por asa puente a un apéndice con orificio, se reconocen atributos semejantes en Cotocollao (Quito) (Villalba, 1988, pp. 91, 179 - 180); el Complejo Sangay, cuenca del Upano (Porras, 1987, pp. 245 - 246, 248); Macas, cuenca del Upano (Bushnell, 1946, p.4); la provincia de Morona Santiago (Saulieu y Rampón, 2006, pp. 77, 79, 81); Katirna Entza, en proximidad al río Seituye, tributario del Morona (Rivas et al., 2008, p. 296); Mera, a orillas del río Alpayacu, tributario del Pastaza (Saulieu y Duche, 2007, p. 351); inmediaciones de Pambay, a orillas del río Puyo, afluente del Pastaza (Rostain y Saulieu, 2018, p. 58); Copataza, cuenca del Pastaza (Saulieu y Duche, 2007, p. 351); Patukmai, cuenca del Huasaga (Cabrero, 2023, p.16); Alianza Cristiana, cuenca del Huasaga (Rivas et al., 2008, p. 296); Santa Rosa, a orillas del río Huayabamba, afluente del Ucayali (Ravines, 1981, p. 170); la cuenca del Chambira (Morales, 1992; Myers y Dean, 1999, p. 286); Platanoyacu, cuenca del Corrientes (Ravines, 1981, p. 143); y Fuerte Pantoja, cuenca del Napo (Arroyo-Kalin y Rivas, 2019, p. 340).

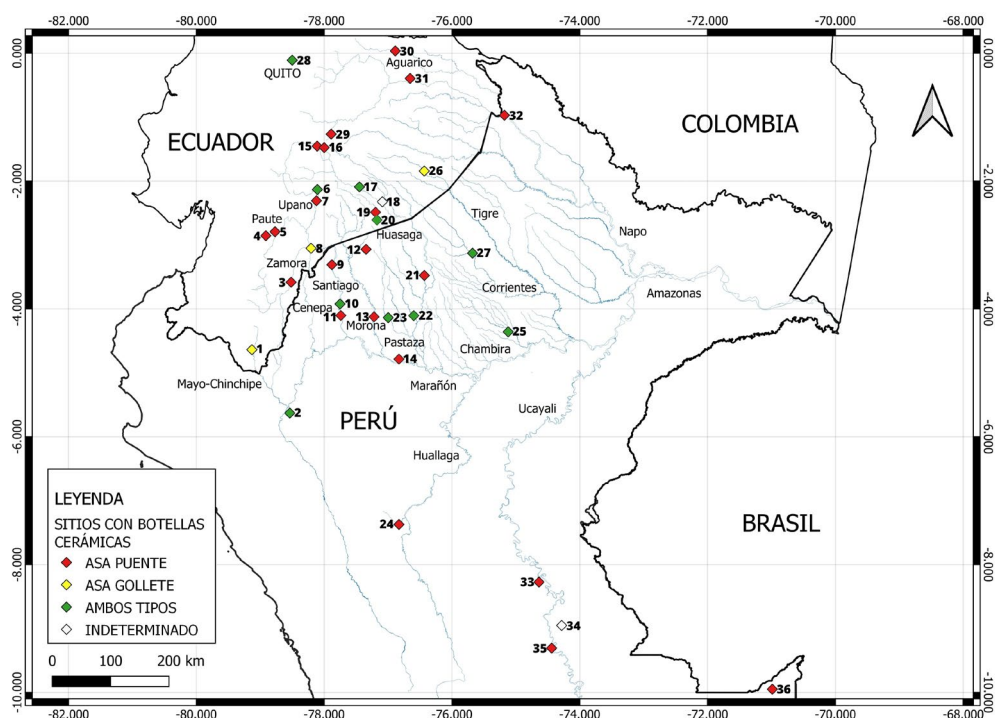


Figura 22. Mapa de ubicación de sitios y locaciones con presencia de tipos de botellas de asa puente y asa gollete en la Amazonía Noroccidental

Con respecto a los fragmentos de botellas de asa gollete bisecado, se identifican producciones semejantes en la provincia de Morona Santiago (Saulieu y Rampón, 2006, pp. 74, 81); la cuenca del Chambira (Morales, 1992); Valencia, cuenca del Corrientes (Fung, 1981, p. 120); Pucacuro, cuenca del Corrientes (Fung, 1981, pp. 120, 134); las orillas del río Pindoyacu, afluente del Yasuní (Saulieu y Duche, 2007, p. 351). Variantes de golletes se distinguen en la mayoría de referencias traídas a colación, particularmente en el reporte de formas de botellas de Lathrap (1962, pp. 935, 939, 957). Otras variantes se distinguen en la cuenca del Chambira (Morales, 1992; 1998, p. 68). A partir del cotejo con investigaciones previas, se reconoce una variante de botella que exhibe atributos mixtos entre los tipos de asa puente y asa gollete, tratándose de una variante que puede ser categorizada como botella de asa puente hueca, a la cual se adhiere un gollete y se le perfora un orificio. Esta forma se halla presente en el Complejo Sangay, cuenca del Upano (Porrás, 1987, pp. 243, 245, 247); Apinkras, cuenca del Santiago (Villar et al., 2024, p. 32); Copataza, cuenca del Pastaza (Saulieu y Duche, 2007, p. 351); y la cuenca del Chambira (Myers y Dean, 1999, pp. 284, 286).

Con respecto a la submuestra de figurinas, se reconoce una asociación estilística con los hallazgos de Morales (1992, 1998), aunque difieren en la ausencia de ciertas alteraciones. A pesar de esto, la técnica de elaboración y los rasgos estilísticos son comparables. Del mismo modo, el material presenta similitudes con los reportes de Cabrero (2023) en la zona del Transkutukú, así como en las cuencas del Upano y Morona durante el Periodo Formativo (Rostain, 2010; Rostain y Saulieu, 2018, 2019), donde la representación de cabezas con deformaciones craneales, líneas delineadas para los gestos faciales y ojos almendrados es recurrente.

2. Comparaciones composicionales y tecnología

El empleo de arena en un rango granulométrico de muy fino a medio está representado en las descripciones de Lathrap (1962), DeBoer (1972), Fung (1981), Ravines (1981), Morales (1992, 1998). La presencia recurrente de granos de color negro (Fung, 1981; Saulieu y Duche, 2007) y de tonalidad rojiza (Ravines, 1981), es compatible con el reporte de inclusiones máficas de color negro, así como de óxido de hierro entre los múltiples grupos de pasta de la muestra. La presencia proporcionalmente variable de inclusiones de tonalidad blanquecina (Villalba, 1988) también puede reconocerse en la muestra. En materia de tratamiento de superficie, el empleo de alisado, pulido y engobe rojo (Lathrap, 1962, DeBoer, 1972, Ravines, 1981, Villalba, 1988) es compatible entre la muestra y las referencias, lo cual permite esbozar un grado de conducta alfarera compartida.

En referencia a los elementos químicos identificados por el análisis de XRF, la abundancia de Fe, Ca, Ti, Si, P y Zn en las figurinas cerámicas resulta compatible con la proveniencia de depósitos fluviales asociados a ríos con alta carga sedimentaria (Coomes et al., 2021), condición a la vez coherente con el asentamiento en valles denotado en el "*bluff model*" (Denevan, 1996). Los estudios geoquímicos del INGEMMET (1999) demuestran que los suelos en las zonas ribereñas de los ríos Pastaza y Marañón presentan una alta concentración de Fe, Ca, Ti, Si y Zn. Esta evidencia sustenta la hipótesis, planteada por Cabrero (2023) y Villar et al. (2024), de que en esta área se elaboraban piezas (e.g. figurinas) a partir de materia prima local, exhibiendo un estilo análogo al del sur ecuatoriano.

3. Temporalidad

La propuesta de mayor antigüedad para botellas de tipo asa gollete en la región amazónica proceden de Santa Ana-La Florida, documentando un rango de 2450-2200 a.e.c. para la Fase I, Palanda (Valdez, 2008, 2016). Las primeras evidencias de botellas de tipo asa puente son asignadas una antigüedad máxima de 4000 años por Lathrap (1962, 1970), asociadas a su complejo Tutishcainyo Temprano (2000-1600 a.e.c.), y Morales, perteneciente a su fase Chambira (1992, 1998). Ambas estimaciones temporales presentan dificultades para ser comprobadas. La siguiente fecha de mayor antigüedad proviene de Pirincay (Bruhns et al., 1990), presentando un rango de 1740-548 a.e.c. para contextos tempranos asociados a formas de asa puente. Hacia el 1500 a.e.c., Villalba (1988) reconoce sus clases formales 15 (asa estribo) y 16 (asa puente

que une gollete y apéndice con orificio). De igual manera, Rostain y Saulieu (2018) delimitan las formas de botellas de asa puente entre el 1500-1100 a.e.c., siendo adjudicadas a la Cultura Pambay (p. 56). En coherencia con el aumento en la frecuencia de fragmentos de botellas en el complejo Tutishcainyo Tardío (1200-1000 a.e.c.) y Shakimu Temprano (800-600 a.e.c.) de Lathrap (1962), DeBoer (2003) postularía que, alrededor de 800 a.e.c., se produciría una intensificación en la manufactura y difusión de las formas de botellas de asa puente asimétricas (gollete más apéndice). Desde el Napo, Arroyo-Kalin y Rivas (2019) asignan el posible rango más tardío para la presencia de botellas de asa puente, proponiendo un rango de 460 a.e.c. - 500 e.c. Por su parte, Myers y Dean (1999), Saulieu y Ramón (2006), Saulieu y Duche (2007) y Cabrero (2023) se limitan a referenciar a la etapa Formativa como el parámetro temporal en que se desarrollan y difunden los tipos cerámicos discutidos. Saulieu y Rampón (2006), Saulieu y Duche (2007), plantearon que el uso de las botellas en mención continuaría hasta la etapa de Desarrollo regionales (500 a.e.c -500 e.c.). Por tanto, el rango temporal en que se documenta la manufactura de tipos de botellas de asa puente, asa gollete, y variantes de atributos mixtos de ambos tipos en la Amazonía ecuatoriana y peruana, data de ~2200 a.e.c. - 500 e.c.

4. Transmisión cultural mediante redes fluviales de interacción

La idea de la botella de asa gollete, en su expresión de tipo asa estribo, tiene su origen alrededor de 2200 a.e.c. en un área contenida en la actual provincia ecuatoriana de Zamora Chinchipe. Esta forma cerámica sería transmitida culturalmente hacia los Andes occidentales, siendo documentada en el periodo Valdivia Tardío (Staller, 2021). Hacia el norte, el concepto de asa gollete alcanzaría la hoya del Guayllabamba, documentándose ejemplares en Cotocollao (Quito) desde sus ocupaciones más tempranas (1500 a.e.c.), siendo propuesto por Villalba (1988) como la forma prototípica de la cual proceden las botellas Cotocollao de asa puente. Hacia el oriente, el ejemplar con gollete decorado procedente de Cueva de Los Tayos designaría la reproducción de esta forma hacia el 1000 a.e.c. En materia de transmisión cultural hacia el oriente por vías navegables, tomando como base la bibliografía actual que documenta variantes de botellas de asa gollete, se pueden designar a los ríos Mayo-Chinchipe, Santiago, Morona, Pastaza y Tigre, como las principales vías navegables en dirección sur, que conectan culturalmente a distintas poblaciones de la cuenca del Marañón. En cuanto al concepto de botella asa puente, se reporta una mayor incidencia de esta forma a partir del 1500 a.e.c., desde Cotocollao hasta la cuenca alta del Pastaza, exhibiendo una prevalencia en las cuencas del Santiago, Morona y Ucayali en un periodo coetáneo con los complejos Tutishcainyo Tardío y Shakimu Temprano. Esta observación guarda relación con el reconocimiento de múltiples variantes de botellas de asa puente asociadas a la Tradición Upano (Porrás, 1987). Las botellas de asa puente habrían estado integradas a una red más amplia de transmisión que las botellas de asa gollete, documentándose ejemplares en el río Napo durante el periodo ecuatoriano de Desarrollos Regionales (500 a.e.c. - 500 e.c.), y más allá de la margen sur del río Marañón, en Santa Rosa (cuenca del Huallaga), Iparia (Ucayali) y hasta el alto Purús (río Curanja).

Conclusiones

Tras realizar un cotejo exhaustivo entre los atributos observados en la muestra de botellas de tipo asa puente y asa gollete procedentes de la cuenca del Chambira, y los ejemplares morfológicamente análogos documentados en las múltiples cuencas de la Amazonía ecuatoriana y peruana, se distingue que ambas formas de botella fueron transmitidas por vía fluvial a través de los ríos Mayo-Chinchipe, Santiago, Morona, Pastaza, Tigre y Napo con cabeceras en territorio ecuatoriano. El río Marañón fue el principal eje de interacción entre las poblaciones ubicadas en las cuencas transfronterizas y aquellas asentadas en cuencas tributarias menores. Este proceso, habría acaecido entre ~2200 a.e.c y 500 e.c.; la proliferación de formas de asa puente con gollete y apéndice con orificio se produce a partir de 1500 a.e.c. Resulta coherente insertar a la producción de figurinas en este proceso, tomando en consideración que su manufactura se valió de recursos ampliamente disponibles en depósitos fluviales asociados a ríos con alta carga sedimentaria, como son los cauces de los ríos Pastaza, Marañón y, por extensión, el río Chambira.

Agradecimientos

Se agradece enfáticamente a Milagritos Jiménez, Norma Menacho y Lizette Núñez, quienes integran el núcleo del equipo del MAJRC, a Patricia Gonzáles y Rafael Vega-Centeno por hacer posible los análisis de FRX y microscopía digital, así como a Daniel Morales, Luisa Díaz, Emanuele Fabiano, Anthony Villar, Brunella Brescia, Inés del Águila, Juan Mogrovejo, Estanislao Pazmiño, Ferrán Cabrero, Ryan Clasby e Isabelle Druc, por sus valiosos aportes.

Referencias

Arroyo-Kalin, M. y Rivas, S. (2019). *La arqueología del río Napo: noticias recientes y desafíos futuros*. Revista del Museo de la Plata, 4(2), 331-352.

Brughmans, T., Mills, B., Munson, J., y Peeples, M. (Eds.). (2023). *The Oxford handbook of archaeological network research*. Oxford University Press.

Bruhns, K., Burton, J. y Miller, G. (1990). *Excavations at Pirincay in the Paute Valley of southern Ecuador, 1985-1988*. *Antiquity*, 64(243), 221-233.

Bushnell, G. (1946). *An archaeological collection from Macas, on the eastern slopes of the Ecuadorian Andes*. *Man*, 46, 2-6.

Cabrero, F. (2023). *En busca de las culturas antiguas del Transkutukú*. *STRATA*, 1(1), e4. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7705406>

Coomes, O.T., Rivas Panduro, S., Abizaid, C. et al. *Geolocation of unpublished archaeological sites in the Peruvian Amazon*. *Sci Data* 8, 290 (2021). <https://doi.org/10.1038/s41597-021-01067-7>

DeBoer, W. (1972). *Two ceramic collections from Rio Huasaga, Northern Peru: their place in the prehistory of the Upper Amazon*. Queens College Laboratory of Archaeology.

DeBoer, W. (2003). *Ceramic Assemblage Variability in the Formative of Ecuador and Peru*. En S. Raymond y R. Burger (Eds.), *Archaeology of Formative Ecuador* (pp. 289-336). *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*.

Denevan, W. (1996). *A Bluff Model of Riverine Settlement in Prehistoric Amazonia*. *Annals of the Association of American Geographers*, 86(4), 1996. pp 654-681.

Duche, C. y Saulieu, G. (2009). *Pastaza precolombino. Datos arqueológicos preliminares con el catálogo del Museo etno-arqueológico de Puyo y del Pastaza*. Abya-Yala.

Eerkens, J. y Lipo, C. (2007). *Cultural transmission theory and the archaeological record: providing context to understanding variation and temporal changes in material culture*. *Journal of Archaeological Research*, 15, 239-274.

Fung, R. (1981). *Notas y Comentarios sobre el sitio de Valencia en el Río Corrientes*. *Amazonía Peruana*, 4(7), 99-138.

Instituto Geológico Minero y Metalúrgico [INGEMMET] (1999). *Geología de los cuadrángulos de Cunambo, Mariscal Cáceres, río Pucacuro, Vargas Guerra, río Huitoyacu, Checherta, Andoas, Lamas, Tipishca, San Antonio, Nuevo Soplín, Valencia, Pucacuro, Sungache, Pucuna, Villa Trompeteros, San Fernando, San Juan De Pavayacu, río Urituyacu, Santa Martha, Barranca, San Isidro, río NUCURAY Y URARINAS*. Boletín N°130. Serie A: Carta Geológica Natural.

Lathrap, D. (1962). *Yarinacocha: Stratigraphic Excavations in the Peruvian Montaña* [Tesis de doctorado]. Harvard University.

- Lathrap, D. (1970). *The Upper Amazon*. Thames & Hudson.
- Manus, P. (1975). *Informe sobre piezas y fragmentos cerámicos hallados en la región del Chambira*. Información de Campo N° 195-6. Instituto Lingüístico de Verano [SIL]
- Mogrovejo, J. (2019). *Representaciones humanas en la cerámica formativa de las tierras bajas de la Amazonía norperuana, cuenca del Morona*. En A. Bolaños (Ed.), *Amazonas: Ruta Milenaria IV* (pp. 149-164). Ediciones Copé. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/amazonas-ruta-milenaria-iiii/>
- Morales, D. (1992). *Chambira: Alfareros tempranos de la Amazonía*. En, D. Bonavia (Ed.), *Estudios de arqueología peruana* (pp. 149-176). FOMCIENCIAS.
- Morales, D. (1998). *Chambira: una cultura de sabana árida en la Amazonía peruana*. *Investigaciones Sociales*, 2(2), 61-75.
- Myers, T. y Dean, B. (1999). *Cerámica prehispánica del río Chambira, Loreto*. *Amazonía Peruana*, 11(26), 255-288.
- Porras, P. (1987). *Investigaciones arqueológicas a las faldas del Sangay, Tradición Upano*. Centro de Investigaciones Arqueológicas, Universidad Católica del Ecuador.
- Ravines, R. (1981). *Yacimientos Arqueológicos de la Región Nororiental del Perú*. *Amazonía Peruana*, 4(7), 139-175.
- Rivas, S., Medina, A., LLaque, J., Zumaeta, R. y Carrillo, C. (2008). *Arqueología de las cuencas del Pastaza y Morona. Reporte de zonificación ecológica económica*. *Amazonía Peruana*, 15(31), 269-300.
- Roux, V. (2003). *Ceramic Standardization and Intensity of Production: Quantifying Degrees of Specialization*. *American Antiquity*. 68(4):768 - 782.
- Roux, V. (2019) *Ceramic and Society: A technological Approach to Archaeological Assemblages*. Springer.
- Rostain, S. (2010). *Cronología del valle del Upano (Alta Amazonía ecuatoriana)*. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 39(3), 667-681. <https://doi.org/10.4000/bifea>.
- Rostain, S. y Saulieu, G. (2018). *Antes: arqueología de la Amazonía ecuatoriana*. IRD Éditions
- Rostain, S. y Saulieu, G. (2019). *El Pastaza y el Upano, dos ríos tropicales que conectan los Andes a la Amazonía*. *Revista del Museo de la Plata*, 4.
- Saulieu, G. (2006). *Revisión del material cerámico de la colección Pastaza (Amazonía ecuatoriana)*. *Journal de la Société des Américanistes*, 92(1), 279-301.
- Saulieu, G., y Rampón, L. (2006). *Colección arqueológica de Morona-Santiago del Museo Amazónico de la Universidad Politécnica Salesiana: una introducción a la Amazonía ecuatoriana prehispánica*. Abya Yala.
- Saulieu, G. y Duche, C. (2007). *Primera aproximación a las culturas precolombinas de la alta cuenca del río Pastaza*. II Congreso Ecuatoriano De Antropología Y Arqueología. Balance de la última década: Aportes, Retos y nuevos temas. Tomo I. Abya Yala.
- Shady, R. (1987). *Tradición y cambio en las sociedades Formativas de Bagua, Amazonas, Perú*. *Revista Andina*, 5(2), 457-488.

Staller, J. (2021). *The Origins of Ceramic Bottles and Pedestal Bowls From Valdivia VII-VIII Ceramics In El Oro Province, Ecuador*. En M. Jadán (Ed.) *Valdivia, una Sociedad Neolítica: nuevos aportes a su conocimiento* (pp. 213-238). Universidad Técnica de Manabí.

Valdez, F. (2008) *Inter-zonal Relationships in Ecuador*. En H. Silverman e. Isbell, W. (Eds.) *Handbook of South American Archaeology* (pp. 865-888). Springer.

Valdez, F. (2016). *Complejo cerámico: Mayo Chinchipe*. En C. Barreto, Pinto, H., Jaimes, C. (Eds.) *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese* (pp. 510-525). IPHAN, Museu Paraense Emílio Goeldi.

Villalba, J. (2019). *Estudio comparativo de la cerámica corrugada derivada de contextos domésticos, funerarios y rituales en el valle del Quimi, suroriente ecuatoriano* [Tesis de grado]. Espol.

Villalba, M. (1988). *Cotocollao: una aldea formativa del valle de Quito*. Museo del Banco Central del Ecuador.

Villar, A., Tii Impi, I. y Antich Petsa, J. (2024). Culturas ancestrales de la cuenca baja del río Santiago, una aproximación desde la Quebrada Apinkras, en Villa Gonzalo (distrito de Río Santiago, Condorcanqui-Amazonas). *Pakamuros*, 12(2), 27-44. <https://doi.org/10.37787/0nnh5h91>

Museos nacionales, fotografía y registros visuales del patrimonio inmaterial (1906-1972)

Juan Carlos La Serna

Ministerio de Cultura / UNMSM

jaserna@cultura.gob.pe

Resumen

A partir de la revisión de una variada información documental e iconográfica que incluyó, además de las colecciones fotográficas y los archivos de los museos nacionales, la pesquisa en algunos importantes repositorios privados en el país y el extranjero, el presente artículo explora el uso de la tecnología fotográfica en las tareas de registro, investigación y exposición de la cultura inmaterial del país por parte de nuestros tempranos gestores culturales, desde la creación del Museo de Historia Nacional (fundado en 1906), hasta la organización del Museo Nacional de la Cultura Peruana (activo desde 1946), institución que, desde entonces, asumió la tarea de estudiar y poner en valor el arte popular y las tradiciones artesanales peruanas. La investigación evidencia la importancia que, a partir de la década de 1940, adquirieron las prácticas y saberes asociados a la "cultura viva" dentro de los esfuerzos de registro visual etnográfico promovidos por los directores de los museos, especialmente de aquellos objetos que fueron vinculados a la población indígena y andina.

Palabras clave:

Museos nacionales, registro visual, artes populares, patrimonio inmaterial.

Museos, antigüedades e "industrias indígenas"

El surgimiento de la República, fundamentado en los principios del liberalismo del siglo XIX, trajo consigo la necesidad de construir una narrativa a través de la cual se podía cimentar la identidad de los diversos colectivos que integraban el país. Esta narrativa debía reconocer la conexión de los peruanos con las antiguas sociedades prehispánicas, destacando a la vez la ruptura histórica con el periodo virreinal. Este hecho explica la importancia de crear instituciones públicas destinadas a la conservación, protección y exhibición de ciertos vestigios del pasado, mientras se legislaban políticas orientadas a evitar el saqueo y asegurar la propiedad de dichos bienes por parte del Estado.

Las primeras iniciativas en favor de establecer espacios dedicados a recopilar y preservar el patrimonio material, que también facilitarían el estudio científico de las antigüedades, no lograron consolidarse. Durante el siglo XIX, diversos testimonios revelan que los intentos de crear museos nacionales se mantuvieron como esfuerzos fragmentados y efímeros, limitados a la colección de piezas exóticas. En muchos casos, la selección de estos objetos respondía tanto a los imaginarios como al consumo trasatlántico sobre el Perú. Así, las primeras instalaciones museográficas eran poco más que depósitos que reunían algunas momias y "huacos" junto a minerales y fósiles. Estos

espacios se asemejaban más a los “gabinetes de curiosidades” dieciochescos que a un museo nacional propiamente dicho (Riviale, 2017).

Con el avance del siglo XIX, fue creciendo el interés global por las antigüedades peruanas. La emergente disciplina arqueológica, junto con las excavaciones realizadas por aficionados y el coleccionismo privado, contribuyó a reforzar la percepción de una rica herencia material que debía ser protegida y estudiada. Esto llevó a que diversos intelectuales empezaran a reconocer el valor de ciertos objetos históricos y arqueológicos, mientras se incrementaba el tráfico internacional de estas piezas. Algunas de las primeras colecciones de arte prehispánico y sus correspondientes imágenes se incorporaron posteriormente a álbumes ilustrados elaborados por el Estado, siendo expuestas tanto al público local como en escenarios internacionales.

Durante la República Oligárquica (1896-1919), periodo caracterizado por la estabilidad política y el crecimiento económico del país, una nueva generación de intelectuales y políticos modernizadores sentó las bases para la creación de una renovada colección pública. Estos gestores culturales enfocaron sus esfuerzos en el rescate, acopio y exposición de ciertos objetos históricos, conformando un repositorio que debía servir para construir una narrativa integradora sobre la identidad nacional, destacando los vestigios de las grandes civilizaciones del pasado. La defensa de los monumentos, el financiamiento y la búsqueda de donaciones destinadas a la adquisición de piezas, junto con el nombramiento de especialistas encargados de ordenar y estudiar estos materiales, hicieron realidad el antiguo sueño de contar con un museo histórico y arqueológico.

La refundación de los museos y colecciones decimonónicas como Museo de Historia Nacional, en 1906, puede entenderse como la materialización de una política cultural enraizada en el proyecto modernizador oligárquico, que fue de la mano a la construcción de los primeros registros y la producción científica oficial sobre el acervo cultural del país¹. En tal sentido, la posibilidad de constituir inventarios, documentales o visuales, estaba circunscrito a los elementos que, se entendía, debían ser protegidos: los bienes materiales de valor arqueológico e histórico.

Si bien es cierto que el interés del Museo de Historia Nacional se centró en la salvaguardia y conservación de objetos precolombinos y otros vinculados a la herencia hispánica, los gestores culturales fueron conscientes de la necesidad de integrar la producción artesanal contemporánea a su proyecto museográfico, especialmente aquellos objetos vinculados a la población indígena, reconociendo la continuidad histórica y cultural de la “civilización peruana”. Además, este era un ejercicio necesario para entender la funcionalidad de los objetos en los contextos históricos en que fueron elaborados.

Así, Max Uhle, director de la sección de *arqueología y tribus salvajes* del museo, tenía entre sus funciones la recolección y clasificación de piezas etnográficas referidas, inicialmente, a la población amazónica. Dado que no se contaba con un presupuesto para la adquisición de objetos, el enriquecimiento de esta colección dependía del compromiso de las autoridades departamentales y notables locales, quienes remitieron las piezas al museo en calidad de donación. Con el tiempo, el interés por los objetos etnográficos se proyectó también a la producción artesanal de las poblaciones serranas, actividad entendida como parte de las “industrias” que bien podían servir para asimilar la producción material de las poblaciones indígenas a una dinámica comercial de tipo capitalista (La Serna, 2022).

Para 1924, el gobierno de Augusto B. Leguía decidió crear el Museo de Arqueología Peruana, bajo la dirección de Julio C. Tello. Esta institución heredó las colecciones de piezas etiquetadas como “industrias indígenas” del Museo de Historia Nacional. Al margen del interés por la herencia arqueológica, en la medida que avanzaba el siglo XX, el discurso oficial sobre la identidad nacional empezó a reconocer el valor estético de la artesanía, así como la riqueza folclórica de la población andina. El despertar del interés por el arte y la cultura popular es especialmente destacado en

1. La organización y administración del nuevo Museo de Historia Nacional (D.S. del 6 de mayo de 1905) dependió del Instituto Histórico del Perú, creado en 1905.

la década de 1920, cuando los intelectuales indigenistas y folcloristas formados en los círculos letrados andinos, como Cusco, Puno y Ayacucho, empezaron a tener incidencia en la definición de nuestras políticas culturales.

Para entonces, diversos artefactos manufacturados provenientes de la región andina y amazónica se acopiaban en los depósitos del Museo de Arqueología Peruana. Algunas de estas piezas fueron seleccionadas para incluirse en exposiciones públicas, como el pabellón peruano en la Feria Internacional por el Centenario de Bolivia (1925) o la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

A los pocos días del derrocamiento del presidente Augusto B. Leguía, en agosto de 1930, el nuevo gobierno convocó a Luis E. Valcárcel, reconocido intelectual indigenista, para dirigir los museos nacionales desde Lima. Al año siguiente, por iniciativa del cusqueño, se decide la fusión de los museos administrados por el Estado (Museo de Historia Nacional, Museo Bolivariano y Museo de Arqueología Peruana), en un renovado Museo Nacional. El proyecto de Valcárcel era crear un gran museo en el que se reuniera y fomentara el estudio del proceso histórico de la "civilización peruana", desde las milenarias culturas prehispánicas hasta la etapa contemporánea. El Museo Nacional heredó un conjunto de objetos de arte indígena producto de diversas donaciones y exhibiciones que, desde la década de 1900, se habían venido acumulando en el Museo de Historia Nacional y que, más adelante, pasaron al Museo de Arqueología Peruana.

En enero de 1945, el gobierno estableció la separación de las colecciones e institutos que integraban el Museo Nacional. Así, los repertorios de piezas arqueológicas pasaron a integrar el Museo Nacional de Arqueología y Antropología. Y, al año siguiente se fundó el Museo Nacional de la Cultura Peruana, siempre bajo la dirección de Luis E. Valcárcel, que recibió las colecciones etnográficas y las piezas del "arte vivo" indígena y mestizo².

Las primeras colecciones de arte popular identificadas en las colecciones del naciente Museo Nacional de la Cultura Peruana incluyeron alfarería puneña (toritos de Pucará/Pupuja) y ayacuchana (iglesias, "chunchos músicos", "cachimbos" y toros del arte de Quinoa); retablos y cruces de Huamanga, mates burilados de Huancayo y Ayacucho, cerámica amazónica (arte Shipibo-conibo de Ucayali), además de diversas indumentarias y textiles andinos y amazónicos (La Serna, 2022).

Los archivos fotográficos y el registro del arte popular

Desde la década de 1860, la fotografía fue incorporada a las iniciativas estatales de registro del territorio y la población peruana. Con los años, esta tecnología se convirtió en una herramienta fundamental en las tareas de medición, control y propaganda nacional. Así, numerosos funcionarios que recorrieron el país utilizaron la cámara para producir imágenes que se correspondieron a las narrativas oficiales acerca de la geografía, la población y los recursos del país. Estos mismos clichés fueron luego incorporados a repositorios gubernamentales y utilizados en diferentes publicaciones, exposiciones e impresos publicitarios -folletos, tarjetas postales, guías, revistas ilustradas- a fin de proyectar determinados imaginarios del país ante una naciente opinión pública urbana, al mismo tiempo que exponían las diversas riquezas del país al consumo trasatlántico (La Serna, 2022).

La existencia y el contenido de las colecciones fotográficas de los museos nacionales nos dan una idea de los esfuerzos de nuestras instituciones culturales por crear repositorios visuales y documentales en condiciones muchas veces adversas. Asimismo, reflejan los diversos cambios que se han dado en las políticas culturales y en la organización de los repositorios y los museos nacionales a lo largo del siglo XX.

2. El Museo Nacional de la Cultura Peruana fue creado por D.S. del 30 de marzo de 1946. Su sede se estableció en el antiguo local del Museo Nacional.

Los fondos históricos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú (MNAHP) contienen antiguas fotografías provenientes de diversas colecciones y transferencias. En principio, los clichés que produjo y coleccionó el director del Museo de Historia Nacional, Emilio Gutiérrez de Quintanilla (que incluye *cartes-de-visite* e imágenes impresas en albúmina del siglo XIX); las fotografías con motivos arqueológicos adquiridas por el Museo de Arqueología Peruana (y aquellas producidas por profesionales contratados por el museo durante la década de 1920); y los registros fotográficos de los trabajos de campo arqueológico elaborados por los técnicos del Museo Nacional desde 1932.

También aquí se halla parte del legado del fotógrafo Abraham Guillén, constituido por las trece mil fotografías (contactos y negativos) de su colección personal que fueron transferidas al Instituto Nacional de Cultura, en 1976. Este legado incluye clichés con diversos motivos -arqueológicos, históricos, etnográficos o administrativos- producidos entre las décadas de 1930 y 1960. Cabe anotar que en la Colección Guillén del museo se ha identificado un significativo número de fotografías que corresponden a los trabajos de registro etnográfico desarrollados por Pierre Verger para las instituciones culturales nacionales entre c.1942-1945 (La Serna, 2022).

Por su parte, la colección fotográfica del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) incluye negativos en placas de vidrio y películas flexibles, copias impresas, impresiones en vidrio para exposiciones en "linterna mágica" y diapositivas en color. Las fotografías más antiguas provienen de las colecciones del Museo Nacional -destacando las imágenes referidas a los trabajos arqueológicos en el Cusco, entre c.1933-1935, y corresponden tanto a las imágenes producidas por los especialistas de los museos como al afán coleccionista de su primer director, Luis E. Valcárcel. Aquí también se encuentran algunas fotografías y materiales documentales referidos a los inventarios visuales producidos por el Instituto de Estudios Etnológicos, desde c.1946 (entre ellos, Pierre Verger, Jorge C. Muelle y José M. Arguedas).

El primer esfuerzo por crear un repositorio fotográfico en los museos nacionales corresponde a los funcionarios del Museo de Historia Nacional quienes, desde diversas perspectivas, reconocieron el valor a la producción y coleccionismo de las imágenes con motivos arqueológicos, monumentales, de paisajes y "tipos indígenas".

En el caso de Gutiérrez de Quintanilla, jefe de la sección histórica, la documentación refiere que, además de adquirir fotografías impresas, instaló con sus propios recursos un pequeño laboratorio en los ambientes del museo. De igual modo, el contrato de Uhle, jefe de la sección arqueológica, señalaba entre sus funciones la composición de una colección fotográfica referida a los trabajos arqueológicos y la colección de piezas encargada a su oficina.³

Más adelante, en la década de 1920, la documentación del Museo de Arqueología Peruana, dirigida por Julio C. Tello, refiere la contratación de varios especialistas para cumplir tareas específicas de registro de piezas y preparación de materiales gráficos (ampliaciones, afiches y postales), así como la adquisición de imágenes con motivos arqueológicos que eran ofrecidas por las casas fotográficas y editoriales del país.

No todos los gestores culturales expresaron el mismo entusiasmo por la fotografía. Si bien Max Uhle sostenía que la fotografía era el único instrumento que podía dar al arqueólogo un registro detallado y científico de la realidad (Buchholz, 2017), Julio C. Tello no compartía la fascinación por la producción mecanizada de imágenes. Por su formación en medicina, Tello subrayaba la importancia artística del dibujante tanto en las excavaciones como en el trabajo de gabinete. Según Emé (2017), el académico huarochirano opinaba que la fotografía en blanco y negro, a diferencia del lápiz y el pincel, era incapaz de registrar los colores, las texturas, los detalles ni la profundidad de los objetos y los monumentos.

3. En el caso de Max Uhle, no hemos podido hallar referencias que corroboren que cumplió con esta comisión (o que haya recibido recursos públicos para la adquisición de aparatos o insumos fotográficos). De otro lado, es posible que algunas de las fotografías con motivos arqueológicos y etnográficos que guardó consigo luego de su salida del país se correspondan al período que cumplió funciones en el Museo de Historia Nacional (1906-1911). Actualmente, el legado fotográfico de Uhle se acopia en las colecciones especiales del Instituto Ibero-Americano (IAI de Berlín).

En cualquier caso, la fotografía ofrecía diversas aplicaciones que obligaba a los museos a hacerse de esta herramienta. Además de producir catálogos de las piezas de las colecciones y los hallazgos en las excavaciones, los grabados a partir de los clichés fotográficos se incluían en publicaciones académicas y artículos periodísticos, al tiempo que permitía registrar las piezas que salían del museo por préstamo y se incluían en muestrarios para ser exhibidos en el país y el extranjero. La documentación del Museo de Arqueología Peruana muestra que, a pesar de que la dirección invirtió en la adquisición de equipos fotográficos, el trabajo de registro fue una tarea encomendada a los técnicos y auxiliares que formaban parte de las comisiones, sin contar con un especialista en fotografía. Únicamente en las situaciones donde se requerían imágenes de calidad artística para exposiciones o publicaciones ilustradas (por ejemplo, la impresión de ampliaciones o la edición de tarjetas postales), se contrató a estudios profesionales de Lima para llevar a cabo los trabajos. En otras ocasiones, se adquirió directamente los clichés de los catálogos de las casas especializadas en comercializar fotografías y postales con motivos arqueológicos y etnográficos, como los estudios de Martín Chambi, Juan Baselli o Max T. Vargas.

A partir de la década de 1930, con la creación de una oficina de fotografía en el Museo Nacional, la producción de materiales gráficos alcanzó un nivel superlativo. Este hecho responde al valor que la gestión de Luis E. Valcárcel dio a la fotografía en el afán de divulgar ante el gran público la riqueza de las colecciones y los nuevos hallazgos científicos emprendidos por el museo bajo su dirección⁴.

A fin de justificar el presupuesto necesario para la creación de esta dependencia, Valcárcel anotó las ventajas que ofrecía frente al costo que significaba contratar permanentemente los servicios de fotógrafos particulares. Así, por resolución del 8 de junio de 1932 se estableció la creación de la Sección Técnica de Fotografía, dependiente del Departamento de Antropología del Museo Nacional.

Las funciones de esta oficina, que desde su creación estuvo bajo responsabilidad del cusqueño Abraham Guillén, incluyó el fotografiado de las piezas de la colección, la toma de imágenes de los objetos que salían en préstamo o en exposiciones externas al museo, realizar registro de las comisiones científicas en el campo, seleccionar los clichés para elaborar fotograbados, así como la preparación de ampliaciones y copias para usarlas en diversos proyectos editoriales y gráficos vinculados a otras dependencias del Estado.

Si bien el interés del Museo Nacional inicialmente se centró en registrar visualmente la riqueza arqueológica del país, también se produjo fotografías referidas al arte popular, clichés con vistas del paisaje peruano y otros con "motivos indígenas". Se entiende que estas fotografías "de interés humano" servían para la divulgación de los trabajos arqueológicos a un público amplio, especialmente cuando se remitían artículos ilustrados a las revistas culturales en el país y el extranjero.⁵

El cambio en la mirada acerca del arte popular es especialmente perceptible desde la década de 1920, durante el Oncenio de Leguía (1919-1930), contexto en el cual la voz de los indigenistas y tempranos folcloristas peruanos empezaron a tener resonancia en las políticas públicas. El proceso de valoración de la cultura inmaterial y el interés por el estudio de la riqueza musical y coreográfica, así como la producción artesanal indígena se hizo más notorio en las décadas siguientes, tanto desde el Museo Nacional (donde se instaló el Instituto de Arte Peruano, en 1931), como desde las nuevas instituciones públicas que se crearon durante la gestión de Luis E. Valcárcel en el cargo de ministro de Educación Pública (1945-1947): la Sección de Folklore y Artes Populares, el Instituto de Estudios Etnológicos y el Museo Nacional de la Cultura Peruana, todas estas centradas en el estudio y salvaguardia de la "cultura viva" del país.

4. Valcárcel, L.E. "Carta del director del Museo Nacional al director de Educación", 16 de noviembre de 1931. Archivo del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

5. El editor de la revista National Geographic Magazine, Philip A. Means, escribió a Valcárcel pidiéndole que las remisiones de sus artículos debían incluir, además de fotografías de los trabajos arqueológicos, otras con paisajes o indígenas en el primer plano, "de lo que aquí se llama de interés humano". Ver: Means, P. "Carta de P.M. a Luis E. Valcárcel, 14 de setiembre de 1934. Archivo de Centro Luis E. Valcárcel.

La revisión de los registros fotográficos de los museos nacionales nos exige reconocer cuál ha sido el proceso que han pasado los museos y, desde estos espacios, el esfuerzo por crear archivos fotográficos referidos al arte popular. Unos años antes de la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana, el Museo Nacional ya había iniciado la producción de registros fotográficos centrados en el fenómeno folclórico. Así, hacia 1942, Luis E. Valcárcel decidió contratar al reconocido fotógrafo francés Pierre Verger, quien tenía una larga experiencia en la fotografía documental y etnográfica en Latinoamérica, a fin de documentar el mundo religioso y festivo de la población campesina quechua y aimara de los departamentos de Cusco y Puno, imágenes que debían integrarse a algunas publicaciones ilustradas y dar forma al archivo folklórico nacional. Finalmente, las imágenes tomadas por Verger en el país sirvieron para editar *Fiestas y Danzas en el Perú y en los Andes* (1945) e *Indians of Peru* (1950), álbumes que alcanzaron una amplia circulación en las décadas siguientes.

La revisión de las fotografías de Verger, hoy en las colecciones del MNCP y el MNAHP, evidencian que, además de un registro amplio de las danzas, fiestas y mercados andinos, Verger mostró un especial interés por retratar el arte tradicional mestizo e indígena. Así, en las colecciones es posible identificar piezas de arte popular que desde entonces habían sido destacadas por los tempranos gestores culturales nacionales, como la cerámica utilitaria y decorativa (miniaturas en pasta modelada y maguey, alfarería vidriada), textilera (telares de cintura y capas bordadas), como otras expresiones que hoy han desaparecido, tal es el caso de la plástica popular urbana que se reconoce en las imágenes de los pendones de las picanterías y chicherías cusqueñas, así como los epígrafes en las cruces y las lápidas de los cementerios fotografiados en el Cusco y Puno.⁶

Por su parte, a partir de 1946, Abraham Guillén se integró como especialista fotográfico al Museo Nacional de la Cultura Peruana, pasando a esta institución los equipos y laboratorio del antiguo Museo Nacional. Hasta su jubilación, en abril de 1973, que en la práctica significó también la desactivación de la oficina de fotografía que había dirigido desde 1932, Guillén participó de numerosas tareas de registro, tanto en las salas y depósitos del museo e integró varias comisiones al interior del país, donde pudo registrar tanto las prácticas festivas y celebratorias, como la producción artesanal, respondiendo a las nuevas inquietudes y demandas que partían de los funcionarios del museo como de otras dependencias gubernamentales desde las que fue requerido.

Aquí la importancia de reconocer la obra y legado de Guillén, primer fotógrafo oficial del patrimonio nacional, autor de muchas de las imágenes icónicas que circularon entre las décadas de 1950 y 1960 a través de la prensa ilustrada del país (por ejemplo, en la Revista del Museo Nacional, Peruanidad, Cultura Peruana, Fanal, Cultura y Pueblo, Turismo, etc.) y sirvieron para divulgar el relato visual sobre el arte popular y el mundo artesanal andino promovido desde el museo.⁷

Además del registro, Guillén cumplió funciones como catalogador del archivo fotográfico de los museos nacionales. Todavía hoy en la biblioteca del Museo Nacional de la Cultura Peruana es posible identificar las etiquetas que utilizó para sistematizar el amplio material visual que fue integrándose a la colección.⁸ El corpus visual referido al arte popular incluye piezas tomadas de los repositorios del museo y también de colecciones particulares (Emilio Mendizábal, Arturo Jiménez Borja, Rosa Alarco o Alicia Bustamante) que seguramente fueron requeridas en algunas de las exposiciones organizadas por el museo.

6. Ver: Verger, P. "Carta de P.V. a Lincoln Kirstein. Lima, 12 de febrero de 1943. En: Lincoln Kirstein Correspondence and Notes. Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, Nueva York.

7. Entre las décadas de 1940 y 1960, las fotografías de Guillén sirvieron para ilustrar varios proyectos expositivos y editoriales vinculados al arte popular promovidos por el Museo Nacional de la Cultura Peruana, como las publicaciones *Mate peruano* (1948) e *Instrumentos musicales del Perú* (1961) de Arturo Jiménez Borja.

8. En el caso específico del arte popular en la colección fotográfica del museo, Guillén creó una sección titulada "Arte popular y folklore", que a su vez se dividió en: I. Colecciones particulares-cerámica; II. Cestas-fibras; 3. Cruces; IV. Imaginería colonial; V. Indumentaria; VI. Instrumentos musicales; VII. Máscaras; VIII. Mates; IX. Arte popular-objetos varios; X. Piedra de Huamanga; XI. Platería; XII. Retablos; XIII. Trajes peruanos; XIV. Tejidos; XV. Colección amazónica De los Ríos. Esta clasificación respondía a las lecturas que, a mediados del siglo XX, tenían los gestores culturales acerca del arte popular y la manera más adecuada de ordenar los objetos en las colecciones.

Asimismo, desde el Instituto de Estudios Etnológicos, adscrito al Museo Nacional de la Cultura Peruana, Guillén participó del registro visual de algunas de las más importantes investigaciones de campo que dieron nacimiento a la antropología andinista en nuestro país. Entre 1946 y 1948 colaboró con el equipo peruano-norteamericano del valle de Virú (La Libertad); entre 1949 y 1955 registró los avances del proyecto Perú-Cornell en la comunidad de Vicos (Áncash); y también acompañó al equipo científico comisionado al valle del Mantaro, entre 1954 y 1956. En todos estos casos, además del interés etnográfico, el lente de Guillén se fijó en las piezas del arte popular y la dinámica de la producción artesanal.

A manera de conclusión

La información que ofrecen los fondos fotográficos trasciende el estricto interés documental. Son ricos testimonios que nos permiten reconstruir las miradas y decisiones que dieron forma a nuestro discurso patrimonial. Asimismo, nos evidencian el valor que la fotografía tuvo en las diversas tareas de los museos nacionales, así como en las políticas de la gestión de nuestra riqueza cultural.

A este punto, es correcto señalar que la colección fotográfica del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que heredó gran parte de la producción fotográfica de la antigua Sección de Fotografía del Museo Nacional, ha sido el más significativo repositorio visual de la cultura inmaterial del país. Ha servido para ilustrar numerosas publicaciones oficiales, desde afiches a materiales educativos. Sus clichés fueron incluidos en exposiciones nacionales y extranjeras, convirtiéndose en un recurso fundamental para proyectar el discurso patrimonial más allá del ámbito académico o institucional, hacia un público amplio, nacional e internacional.

La colección de fotografías del Museo Nacional de la Cultura Peruana integra aproximadamente 6750 ejemplares, entre negativos (en vidrio y en gelatina) e impresos, producidos antes de 1992.⁹ La mayor parte de este material es obra de Abraham Guillén, quien además tuvo el encargo de la catalogación y ordenamiento de los materiales. Gran parte de los clichés se refiere a los diferentes trabajos que los especialistas del museo realizaron en el lapso de cuatro décadas (1930-1960) en diferentes regiones del país, aunque también se incluyen otros motivos, como la arquitectura monumental y reproducciones de piezas de arte colonial y republicano de colecciones públicas y privadas.

En tal sentido, el proceso que dio forma a las narrativas oficiales sobre los saberes y prácticas inmateriales construido por nuestras instituciones culturales fue también plasmado a través de las imágenes que constituyen esta colección.

En sus orígenes, antes de contar con especialistas fotográficos, los museos nacionales hicieron uso de la producción visual elaborada por los “empresarios de la imagen”, fotógrafos que, desde finales del siglo XIX, se habían interesado en producir vistas del espacio festivo y de las tipologías de la población peruana, especialmente indígena, respondiendo en gran medida a la curiosidad y el consumo trasatlántico sobre el Perú y el “país de los incas” (La Serna, 2023). Una vez que las instituciones peruanas despertaron el interés de destacar la cultura viva, fue necesario confrontar esta mirada exotizante y de alteridad en favor de una narrativa patrimonial que incluyera las prácticas y saberes tradicionales como parte de la rica herencia cultural compartida por todos los peruanos.

El valor documental de la colección fotográfica del Museo Nacional de la Cultura Peruana y, especialmente, la obra de Abraham Guillén, han sido largamente destacados por diferentes gestores culturales e investigadores nacionales y extranjeros, quienes resaltaron la extraordinaria riqueza de información que estas imágenes contienen. No son pocos los testimonios que

9. Información ofrecida por Francisco Valle Villanueva, encargado desde julio del 2022 de la catalogación, conservación y digitalización del archivo fotográfico del museo. Comunicación personal, 20 de agosto del 2025.

distintas personalidades ofrecieron acerca de la importancia de la colección del museo y del archivo personal que el fotógrafo conservó en su domicilio hasta que se decidió su transferencia al Instituto Nacional de Cultura, en 1976.

A lo largo del siglo XX, paralelamente a la profesionalización del estudio y la gestión del patrimonio, fueron surgiendo diversas instituciones dedicadas a la puesta en valor del arte popular: nuevos proyectos museográficos, escuelas de folclore, oficinas de extensión cultural y de propaganda, para los cuales, tal como ocurrió con los museos nacionales, el registro visual se convirtió en un instrumento central en las iniciativas de registro, conservación, estudio y exposición de la cultura inmaterial del país.

Sin embargo, la producción visual del “patrimonio inmaterial” estuvo también marcada por los sesgos, sensibilidades y preferencias de los gestores culturales. Así, la centralidad de la sierra sur (Cusco y Puno) en los discursos indigenistas y la presencia dominante de lo andino en la temprana lectura que la antropología peruana hizo de la realidad del país, explica por qué este escenario geográfico fue el que recibió mayor atención, resaltado como epicentro de nuestra riqueza cultural inmaterial y, a su vez, es el área cultural sobre el que se cuenta con los mayores registros fotográficos, tanto en el MNCP como en el MNAAHP. Contrariamente, otras regiones y tradiciones culturales, como los pueblos de la Amazonía o la población afrocosteña, fueron aparentemente excluidas del temprano discurso patrimonial y las fotografías de estos escenarios y colectivos son escasas dentro de los repositorios y la producción visual recogida por los museos nacionales.

Por último, algunas de estas mismas imágenes, especialmente las que se produjeron desde la década de 1930, fueron más adelante introducidas a la reflexión académica sobre la asimilación de la población indígena, el problema agrario y la lectura crítica del campesinado andino, especialmente desde la década de 1950.

Referencias

Buchholz, A. (2017). *Pasado y presente entrelazado: el Cuzco en la mirada del científico alemán Max Uhle*. En: A. Garay (Ed.), *Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Instituto Ibero-Americano, Universidad de Piura

Emé, G. (2017) *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra, 1935-1965* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú

Jiménez Borja, A. (1948). *Mate peruano*. Prensas del Ministerio de Educación Pública

Jiménez Borja, A. (1961). *Instrumentos musicales del Perú*. Museo Nacional de la Cultura Peruana

La Serna, J.C. (2022). *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial*. Ministerio de Cultura

La Serna, J.C. (2023). *Ciudad letrada, empresarios de la imagen y el País de los Incas*. Registro fotográfico y narrativas patrimoniales del Cusco monumental (1897-1910). Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, Vol. 50, N° 1, pp. 319-352

La Serna, J.C. y Villafuerte, I.E. (Eds.) (2023). *El legado del amauta. Luis E Valcárcel, la gestión del patrimonio y las políticas culturales en el Perú (1913-1964)*. Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Riviale, P. (2017). *Un ideal identitario y modernizador fracasado. Las vicisitudes de los primeros museos nacionales peruanos en el siglo XIX*. *Historie(s) de l'Amérique Latine*, N°12, 20p.

Verger, P. (1945). *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Sudamericana

Verger, P. (1950). *Indians of Peru*. Pocahontas Press

Colecciones del Herbario USM (Museo de Historia Natural de la UNMSM): Legado vivo para la investigación científica

Joaquina Adelaida Albán Castillo

Herbario San Marcos (USM)
jalbanc@unmsm.edu.pe

Mahatma Nutchu Bejarano Parodi

Herbario San Marcos (USM)
mahatma.nutchu@gmail.com,
12100041@unmsm.edu.pe

Luisa Del Rosario Hinojosa García

Herbario San Marcos (USM)
luisa.hinojosa@unmsm.edu.pe

Julio César Jesús Torres Martínez

Herbario San Marcos (USM)
jtorresma@unmsm.edu.pe

Resumen

El Herbario San Marcos (USM) resguarda cinco colecciones botánicas únicas que constituyen un legado vivo para la investigación científica: flora del Perú, tipos, histórica, etnobotánica y arqueobotánica. Este estudio evalúa su relevancia como repositorios de biodiversidad, valor científico e instrumentos de memoria biocultural, fundamentales para investigaciones en taxonomía, biogeografía, etnobotánica, arqueobotánica, antropología, sociología y conservación. La metodología empleada incluyó revisión documental, análisis curatorial, evaluación de protocolos de conservación y sistematización de registros de uso por parte de investigadores nacionales e internacionales. Se describen procesos técnicos desde la colecta de especímenes hasta su digitalización, incluyendo protocolos para su preservación. Se destaca el diálogo participativo con comunidades tradicionales, reconociendo el conocimiento botánico tradicional como una fuente clave para la comprensión y valorización de la flora. En 2024, el Herbario USM recibió a 138 investigadores de 71 instituciones nacionales e internacionales, lo que evidencia su reconocimiento internacional. Se identificaron fortalezas y desafíos en la gestión actual de las colecciones, con énfasis en la necesidad de implementar estrategias sostenibles de conservación. Finalmente, se concluye que una gestión adecuada fortalece el potencial de estas colecciones para futuras investigaciones, la conservación biocultural y la educación científica, posicionando al Herbario USM como un pilar fundamental en la preservación del patrimonio natural y cultural del Perú. Así, el Herbario constituye un legado vivo que conecta el pasado, el presente y el futuro del vínculo entre las personas y las plantas.

Palabras clave:

Herbario, gestión de colecciones, conservación, colecciones botánicas.

Introducción

Las colecciones científicas de especímenes de historia natural representan una enorme riqueza de información irremplazable de la biodiversidad (Marcer et al. 2022). Constituyen la base de la investigación científica (Melber and Abraham 2002, Cook et al. 2014, Funk 2018 *como se citó en* Lendemer et al., 2020), fuente de datos históricos sobre biodiversidad, representando millones de años de evolución, cubren aspectos taxonómicos y geográficos, y proporcionan información sobre las asociaciones de especies y comunidades biológicas (James et al. 2018; Marcer et al. 2022). El conocimiento que proporcionan las colecciones biológicas no se limita a descripción particular, sino que es información base para comprender la distribución temporal en la Tierra y sus afectaciones consecuentes del cambio climático (Allmon, 1994; Shaffer et al., 1998; Boakes et al., 2010; Lister, 2011; Bradley et al., 2014; Meineke et al., 2018, *como se citó en* Marcer et al., 2022).

La literatura científica destaca la relevancia de las colecciones históricas para entender los cambios en la flora a lo largo del tiempo (Smith & Jones, 2015), así como la importancia de las exsicatas Tipo en la validación de nuevas especies (Brown et al., 2018). Además, la Etnobotánica y la Arqueobotánica se reconocen como disciplinas clave para la comprensión de la relación entre las plantas y las culturas humanas del pasado (Gómez-Pompa & Kaus, 1999; Pearsall, 2015). Un único espécimen de flora, montado como exsicata en un herbario, puede analizarse de múltiples maneras y ofrecer datos sobre morfología floral, ADN para aplicaciones en estudios de secuenciación genómica para sistemática y filogenética, o incluso isótopos en análisis de nitrógeno para comprender los mecanismos fenológicos de las plantas en contextos como variaciones climáticas (Lendemer et al., 2020). El conocimiento botánico tradicional (CBT), también conocido como conocimiento ecológico tradicional (TEK por sus siglas en inglés) se define como el "corpus" acumulativo de prácticas, conocimientos y creencias resultantes entre los seres vivos (incluidos los seres humanos) y su entorno a lo largo de muchas generaciones (Hunn, 2002). Este conocimiento sobre las plantas, acumulado a lo largo de varias generaciones es un recurso invaluable para la comprensión de la biodiversidad, el cambio climático y la gestión sostenible de los ecosistemas. Y el diálogo participativo con comunidades tradicionales permite una cocreación de conocimientos que robustecen el valor científico y cultural de las colecciones.

En este contexto, el Herbario San Marcos (USM), fundado en 1948 por el botánico Ramón Ferreyra Huerta (Arana, 2005) y adscrito al Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, representa una de las instituciones botánicas más relevantes del país. A la fecha, conserva cinco colecciones botánicas especializadas: la Colección de la Flora del Perú, con más de 700,000 ejemplares recolectados en todo el territorio nacional; la Colección de Tipos, con 1,200 exsicatas que validan nuevas especies; la Colección Histórica, con 8,000 muestras recolectadas desde el siglo XIX; la Colección Etnobotánica, con más de 10,000 registros de uso tradicional de plantas (J.A. Albán, *comunicación personal*, 5 de septiembre de 2024); y la Colección Arqueobotánica, que resguarda 300 restos vegetales de hasta 1,500 años de antigüedad provenientes de sitios arqueológicos (L.R. Hinostroza, *comunicación personal*, 7 de septiembre de 2024). Juntas, estas colecciones constituyen un legado científico vivo que contribuye al conocimiento de la flora peruana, su evolución, su diversidad y su interacción con las culturas humanas.

Sin embargo, este acervo invaluable enfrenta desafíos vinculados a su conservación, sostenibilidad, uso creciente por parte de investigadores, y necesidad de modernización tecnológica. A pesar de su alto valor científico y cultural, la gestión de colecciones científicas en el país suele carecer de recursos suficientes, estrategias estandarizadas y reconocimiento institucional. Por ello, es fundamental analizar las prácticas actuales de gestión curatorial, evaluar sus protocolos de conservación e identificar áreas críticas para su fortalecimiento.

Este artículo se propone evaluar el valor científico, histórico y cultural de las colecciones del Herbario USM desde una perspectiva de gestión de colecciones botánicas. Para ello, se empleó una metodología mixta que incluyó revisión documental, análisis curatorial, evaluación de protocolos técnicos, así como sistematización de datos sobre uso académico por parte de investigadores

nacionales e internacionales. En particular, se describen los procesos técnicos implementados para el ingreso, preservación y digitalización de los especímenes botánicos, destacando buenas prácticas y áreas de mejora.

La relevancia de este estudio trasciende el ámbito botánico, pues articula dimensiones claves para las ciencias naturales y sociales, incluyendo la etnobotánica, la arqueobotánica, la antropología y la sociología. Además, propone reflexionar sobre la conservación biocultural como un campo de acción posible desde la gestión curatorial. Se parte de la hipótesis de que una gestión técnica, participativa y sostenible no solo garantiza la preservación física de los ejemplares, sino que potencia el papel de estas colecciones como infraestructura científica activa, abierta al diálogo con diversos actores y al servicio de la educación, la investigación y la conservación del patrimonio natural y cultural del Perú.

Metodología

Este estudio adoptó un enfoque cualitativo-descriptivo con base en el análisis documental, curatorial y de gestión institucional del Herbario San Marcos (USM). La metodología se estructuró en tres ejes principales:

1. Revisión documental y curatorial:

Se realizó la sistematización de información institucional relacionada con la historia, composición y evolución de las cinco colecciones del Herbario USM: Flora del Perú, Tipos, Histórica, Etnobotánica y Arqueobotánica. Se consultaron fuentes internas, publicaciones científicas y registros de colecta.

2. Evaluación de procesos de conservación:

Se describieron y analizaron los protocolos técnicos aplicados en el manejo de especímenes botánicos, desde la colecta en campo hasta su preservación en las instalaciones del herbario. Esto incluyó el análisis de procedimientos de prensado, secado, montaje, congelado, control de plagas, inventariado, organización taxonómica y digitalización, según los criterios establecidos del herbario.

3. Análisis del uso académico e institucional:

Se recopilaron y sistematizaron datos sobre las visitas e investigaciones realizadas en el herbario durante el año 2024. Esta información fue organizada según procedencia institucional, nacional o internacional, tipo de investigación y frecuencia de uso, con el fin de evidenciar el nivel de impacto y articulación científica del Herbario USM. Se documentaron experiencias de interacción con comunidades indígenas, específicamente la visita de mujeres shipibo-conibo a la colección etnobotánica. Se consideró este caso como un ejemplo de diálogo participativo orientado a la revitalización del conocimiento tradicional y su integración en el trabajo curatorial.

En conjunto, esta metodología permitió un análisis integral de las colecciones del Herbario USM desde una perspectiva de gestión, conservación y proyección institucional, con énfasis en su papel como infraestructura científica viva al servicio de la investigación y la memoria biocultural.

Resultados

El análisis integral de las cinco colecciones del Herbario San Marcos (USM) reveló su alto valor científico, histórico y cultural, así como su importancia como infraestructura activa para la investigación nacional e internacional.

1. Composición y estado de conservación de las colecciones. Las colecciones del Herbario USM actualmente activas son (Tabla 1):

→ **Colección de la Flora del Perú:** más de 700 000 especímenes recolectados en todo el país y en continuo crecimiento.

- **Colección de Tipos:** 1200 ejemplares que respaldan descripciones originales de diversas especies.
- **Colección Histórica:** 8000 muestras recolectadas desde el siglo XIX, incluyendo ejemplares de Antonio Raimondi y Augusto Weberbauer.
- **Colección Etnobotánica:** más de 10 000 ejemplares que registran usos tradicionales de plantas, incluyendo xiloteca y carpoteca.
- **Colección Arqueobotánica:** 300 muestras con una antigüedad de hasta 1500 años, provenientes de contextos arqueológicos de diversas regiones del Perú.

Tablas

Colección	Número de especímenes	Rango temporal	Características destacadas
Flora del Perú	700 000+	Variable	Cobertura nacional
Tipos	1200	Variable	Validadoras de especies
Histórica	8000	Siglo XIX-XX	Incluye muestras de Antonio Raimondi
Etnobotánica	10 000+	Siglo XX-XXI	Incluye xiloteca, carpoteca, fibras y productos
Arqueobotánica	300	~1500 años	Muestras de sitios arqueológicos

Tabla 1. Características de las Colecciones del Herbario USM.

Las colecciones cuentan con protocolos específicos de conservación, incluyendo procesos de prensado, secado, congelado, tratamiento físico-químico, montaje, inventariado y digitalización (Figura 1). La colección de Tipos ha sido parcialmente digitalizada a través de JSTOR *Global Plants* –iniciativa global de digitalización de ejemplares botánicos del año 2011 liderada por la Fundación Andrew Mellon (Estados Unidos), conocido como proyecto LAPI (Iniciativa de plantas de América Latina)– facilitando el acceso remoto de investigadores. La colección arqueobotánica, denominada “Dwight T. Wallace” (destacado antropólogo de la Universidad de California), cuenta con su propio protocolo y metodología de conservación (Ramírez et al. 2023), el cual incluye la limpieza de la pieza arqueológica, análisis para determinación taxonómica, embalaje de muestras, inventario, catalogación, codificación y almacenaje (Figura 2).

Figuras

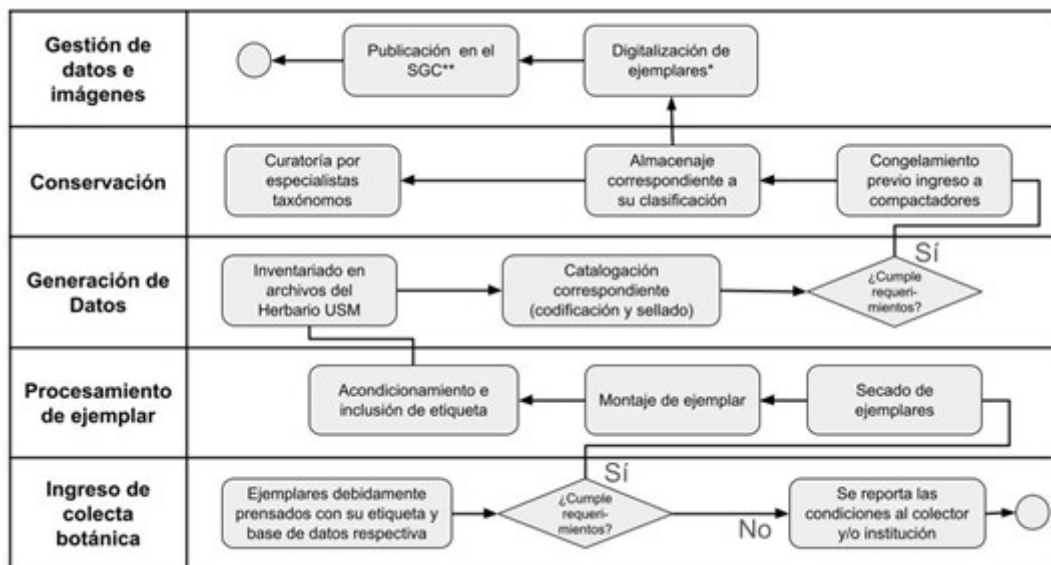


Figura 1. Flujo de trabajo para la gestión de las colecciones de Flora, Tipos y Etnobotánica del Herbario USM.

* La digitalización de ejemplares implica un flujo independiente.

** SGC: Sistema de Gestión de Colecciones. Elaborado por M. Bejarano.

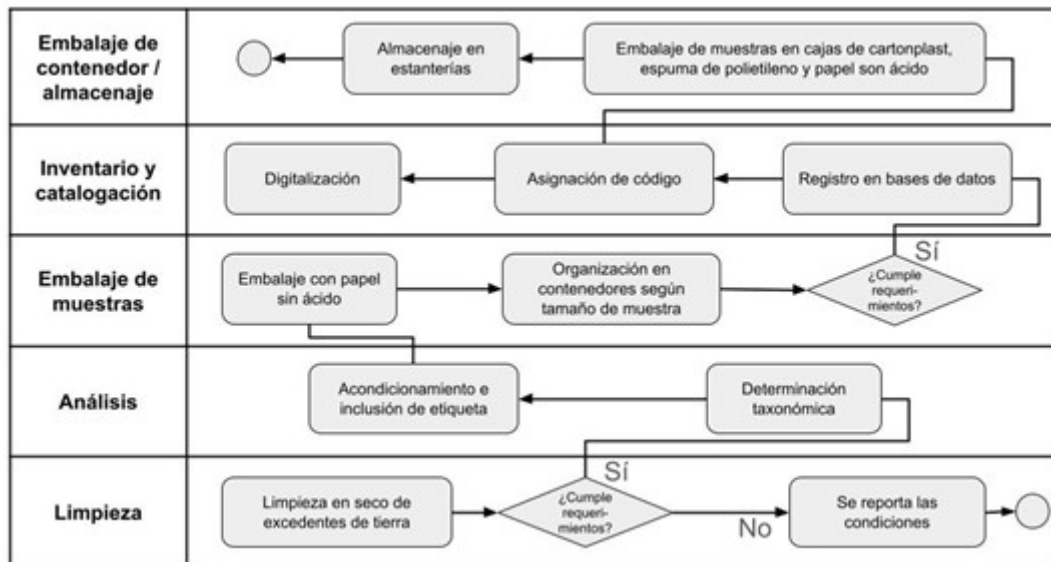


Figura 2. Flujo de trabajo para la gestión de la Colección Arqueobotánica. Adaptado de Ramírez et al. (2023).

2. Uso académico e impacto científico

Durante el año 2024, el Herbario USM recibió un total de 138 investigadores provenientes de 71 instituciones, de los cuales 48 fueron nacionales y 92 internacionales (Figura 3). Las instituciones de procedencia incluyeron universidades, museos, jardines botánicos y centros de investigación nacionales e internacionales de Estados Unidos, Reino Unido, México, Alemania, Bélgica, entre otros (Figuras 4 y 5).

Los principales campos de investigación abordados fueron taxonomía vegetal, biogeografía, sistemática molecular, arqueobotánica, etnobotánica y restauración ecológica. El uso intensivo de las colecciones para validación morfológica de especies, en combinación con estudios moleculares, reafirma el rol del herbario como soporte científico de investigaciones de alto nivel.

Figuras

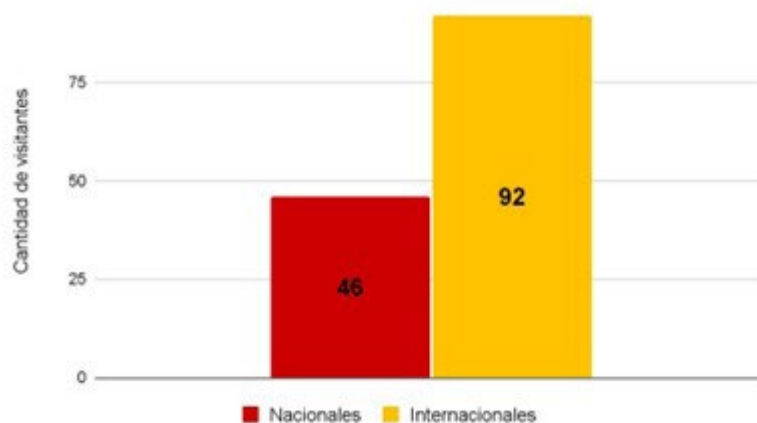


Figura 3. Investigadores visitantes nacionales e internacionales del Herbario USM durante el año 2024.

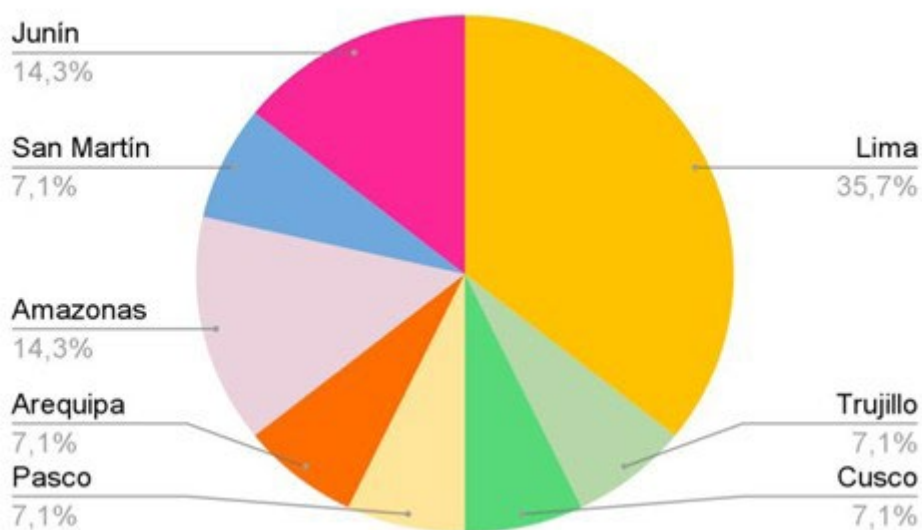


Figura 4. Provincias de instituciones nacionales que frecuentaron el Herbario USM en 2024.

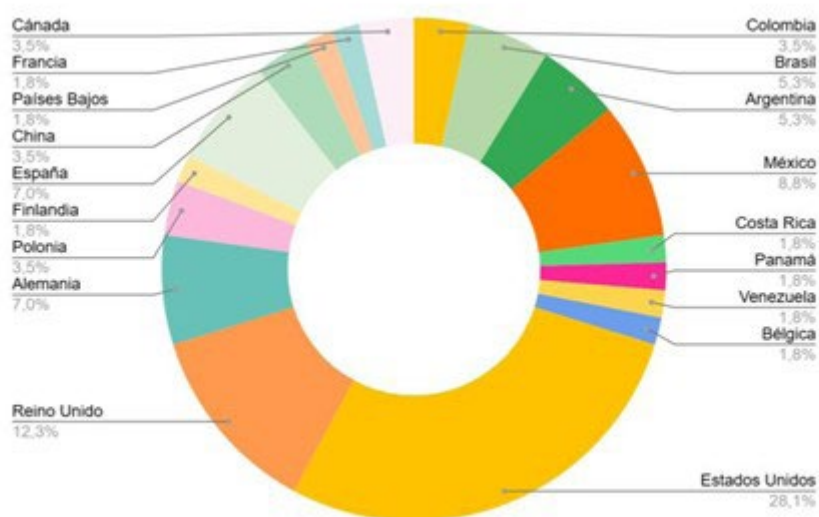


Figura 5. Países de instituciones internacionales que frecuentaron el Herbario USM en 2024.

3. Gestión curatorial y protocolos técnicos

Los procesos de ingreso y conservación de especímenes fueron sistematizados bajo un protocolo técnico establecido por la jefatura del herbario y desarrollado en la práctica por el equipo curatorial, el cual incluye criterios de calidad morfológica, control de plagas, digitalización y organización taxonómica. Este protocolo ha sido fortalecido por la formación continua de practicantes y profesionales botánicos, especialmente taxónomos, así como colaboradores de ramas afines.

4. Diálogo con comunidades y enfoque biocultural

El Departamento de Etnobotánica y Botánica Económica –perteneciente al Museo de Historia Natural UNMSM y custodio de las colecciones etnobotánica y arqueobotánica– documentó una visita como experiencia de interacción con mujeres shipibo-conibo de Lima en torno a la colección etnobotánica de mostacillas, lo que permitió el reconocimiento y revitalización de patrones de diseño tradicionales en sus artesanías. Este caso evidencia el potencial de las colecciones para la cocreación de conocimiento y la restitución del patrimonio cultural, fortaleciendo un enfoque de conservación biocultural.

Los resultados también subrayan la importancia de la colaboración interdisciplinaria para maximizar el impacto de estas colecciones en la comprensión de la biodiversidad y la cultura humana. De otro lado, se destaca la necesidad de continuar el proceso de digitalización para las cinco colecciones que se albergan en el Herbario USM.

Conclusiones

Las colecciones científicas del Herbario USM constituyen un recurso invaluable, patrimonio científico y biocultural en el Perú, tanto por la magnitud de la temática y temporalidad de sus registros como un recurso estratégico para la investigación en biodiversidad y conservación. Su diversidad temática –que abarca desde ejemplares arqueobotánicos milenarios hasta ejemplares contemporáneos de flora nacional y derivados– permite abordar múltiples enfoques disciplinarios contribuyendo significativamente al avance del conocimiento en áreas críticas como la Taxonomía,

la Biogeografía, la Etnobotánica, la Arqueobotánica y la Conservación. Su rol como repositorio de biodiversidad vegetal y memoria biocultural las posiciona como una infraestructura esencial para la investigación científica y la conservación del conocimiento.

La implementación de prácticas de gestión y conservación adecuadas es esencial para garantizar la preservación de estos especímenes. El trabajo curatorial especializado y la aplicación de protocolos técnicos específicos han asegurado la preservación de especímenes únicos, garantizando su disponibilidad para la validación taxonómica, la investigación científica y la enseñanza. Asimismo, se ha identificado que el diálogo participativo con comunidades tradicionales aporta significativamente al enriquecimiento de las colecciones, promoviendo la revaloración del conocimiento botánico tradicional y fortaleciendo un enfoque biocultural. Este tipo de información la convierte en un recurso para la educación y la conservación biocultural.

La alta demanda por parte de investigadores nacionales e internacionales, así como la incorporación del Herbario USM en redes académicas globales, demuestra su posicionamiento como infraestructura científica de referencia para el estudio de la flora peruana y su vínculo con la sociedad.

Recomendaciones

Se recomienda fortalecer y actualizar continuamente los protocolos de conservación y digitalización de las colecciones, con énfasis en su accesibilidad mediante plataformas abiertas asegurando su disponibilidad para futuras generaciones de investigadores. Del mismo modo, se sugiere consolidar programas de formación y pasantías especializadas en curaduría, gestión de colecciones botánicas y conservación y restauración de ejemplares, con el fin de garantizar la continuidad técnica y científica del herbario.

Por otro lado, se sugiere promover activamente espacios de diálogo participativo con comunidades indígenas y campesinas, integrando sus conocimientos al acervo curatorial y fomentando prácticas éticas de retribución e intercambio de saberes.

Finalmente, es fundamental promover mecanismos sostenibles de financiamiento y colaboración interinstitucional para garantizar la viabilidad técnica, mejora de la infraestructura, continuidad científica del herbario y difusión pública del legado botánico del Herbario USM.

Agradecimientos

Agradecemos a la gestión del Herbario USM por brindarnos las facilidades para la ejecución del trabajo, a los voluntarios de las colecciones y a los estudiantes de curatoría por el apoyo constante que recibimos y el sentimiento mutuo en la conservación de las colecciones. Así mismo, agradecemos al curador del Herbario Rafael Obando y al tesista Bill William Vásquez Bautista por facilitar las imágenes relativas al flujo de trabajo y a Samantha Cruz Ríos por su colaboración en la digitalización de registros de visitas al Herbario USM.

Referencias

Arana, C. (2005). A la memoria del doctor Ramón Ferreyra (1910 - 2005). *Bosques relictos del NO de Perú y SO de Ecuador*. Weigend, Rodríguez y Arana (Comps.) Revista Peruana de Biología. 12(2): 179-181 https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/biologia/v12_n2/Pdf/v12n2a01.pdf

Brown, A., Smith, R., & Johnson, M. (2018). *Herbarium Specimens as Types: The Role of Exsiccate Collections in Botanical Nomenclature*. Botanical Journal of the Linnean Society, 187(2), 215-228.

Gómez-Pompa, A., & Kaus, A. (1999). *From Pre-Hispanic to Future Conservation Alternatives: Lessons from Mexico*. Proceedings of the National Academy of Sciences, 96(11), 5982-5986.

Hunn, E. S. 2002. *Traditional Environmental knowledge: alienable or inalienable intellectual property*, en J. R. Stepp, F. S. Wyndham & R. K. Zarger (eds.), *Ethnobiology and Biocultural Diversity*, pp. 3-10. Athens (Georgia, USA): University of Georgia Press.

James, S. A., Soltis, P. S., Belbin, L., Chapman, A. D., Nelson, G., Paul, D. L., & Collins, M. (2018). Herbarium data: Global biodiversity and societal botanical needs for novel research. *Applications in plant sciences*, 6(2), e1024. <https://doi.org/10.1002/aps3.1024>

Lendemer J., Thiers B., Monfils A.K., Zaspel J., Ellwood E.R., Bentley A., LeVan K., Bates J., Jennings D., Contreras D., Lagomarsino L., Mabee P., Ford L.S., Guralnick R., Gropp R. E., Revelez M., Cobb N., Seltmann K., Aime M.C. (2015) *The Extended Specimen Network: A Strategy to Enhance US Biodiversity Collections, Promote Research and Education*, *BioScience*, Volume 70, Issue 1, January 2020, Pages 23-30, <https://doi.org/10.1093/biosci/biz140>

Marcer, A., Chapman, A.D., Wieczorek, J.R., Xavier Picó, F., Uribe, F., Waller, J. and Ariño, A.H. (2022), *Uncertainty matters: ascertaining where specimens in natural history collections come from and its implications for predicting species distributions*. *Ecography*, 2022: e06025. <https://doi.org/10.1111/ecog.06025>

Pearsall, D. M. (2015). *Paleoethnobotany: A Handbook of Procedures*. Academic Press.

Ramírez, N., Hinostroza, L., & Alban J. (2023). *Creación de la Colección Arqueobotánica de Referencia 'Dwight T. Wallace' del Museo De Historia Natural UNMSM* [Póster académico]. Dirección General de Patrimonio Arqueológico Inmueble (Ed.) *Actas del VIII Congreso Nacional de Arqueología*. Lima, Perú. <https://congresoarqueologia.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginasinternas/pdf/2023-06/IX%20CNA-%20Libro%20de%20sumillas%20%2821AGO2022%29.pdf>

Smith, P., & Jones, L. (2015). *Historical Collections in Herbariums: Their Importance for Understanding Biodiversity Change*. *Biological Conservation*, 191, 181-189.

Sillitoe, P. (2002). *Participating in Development: Approaches to Indigenous Knowledge*. Routledge.



Mesa 3:
CONSERVACIÓN
EN MUSEOS

Gestión de riesgos aplicado a instituciones culturales: El caso del Museo Multidisciplinario La Salle (Lima)

Noelia Verónica Roa Restán
Museo Multidisciplinario La Salle
nroa@museolasalle.pe

Resumen

El Museo Multidisciplinario La Salle llevó a cabo un plan de gestión de riesgos entre 2021 y 2022 con el objetivo de proteger sus colecciones, así como la seguridad del personal y los visitantes. A partir de un diagnóstico detallado basado en la Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico (ICCROM, 2017), se identificaron diversos riesgos, los cuales fueron priorizados según su impacto y frecuencia, permitiendo diseñar e implementar estrategias de mitigación de manera gradual. Este enfoque ha reforzado la protección del patrimonio museológico de nuestra institución y ha marcado un precedente en la gestión interna, consolidando un modelo más eficiente y preventivo.

Palabras clave:

Gestión de riesgos, museos, patrimonio cultural, conservación preventiva.

Delimitación del problema

Este trabajo presenta el proceso de elaboración de una propuesta integral para el Museo Multidisciplinario La Salle, enfocada en el diagnóstico, planificación y ejecución de un plan de gestión de riesgos. Entre 2021 y 2022, se llevó a cabo un análisis detallado para identificar los riesgos que podrían comprometer la integridad de las colecciones, así como la seguridad de los visitantes y el personal. Este diagnóstico inicial permitió establecer un punto de partida para diseñar estrategias que respondan de manera efectiva a posibles escenarios de riesgo.

El estudio consideró diversas variables, como la ubicación del museo, la distribución de los espacios, las condiciones ambientales y los procedimientos de manipulación de las colecciones. También se evaluó la infraestructura, incluyendo la red eléctrica, el sistema de agua y la ventilación. Gracias a este análisis, se identificaron situaciones que requerían intervenciones inmediatas, así como otras que podrían abordarse en el mediano plazo.

Problemática

La vulnerabilidad del patrimonio cultural ha demostrado que la falta de una gestión de riesgos adecuada y de medidas preventivas puede provocar el deterioro irreversible de colecciones,

bibliotecas y sitios arqueológicos, lo que significa una pérdida invaluable de nuestra identidad. Esta problemática ha impulsado a instituciones internacionales, especialistas y gestores culturales a desarrollar guías y protocolos para garantizar la protección y preservación del patrimonio. Así, la falta de planificación y prevención deja de ser un problema cuando se implementan correctamente estas estrategias, asegurando la conservación del patrimonio a largo plazo.

En 2020, el Museo Multidisciplinario La Salle vivió un punto de inflexión en su proceso de transformación. Como parte de esta renovación, se propuso a la gerencia la elaboración de un plan de gestión de riesgos, con el objetivo de establecer acciones preventivas que garantizaran el manejo adecuado de las colecciones, la seguridad del personal y la protección de los visitantes. Este plan no solo buscaba ofrecer una respuesta inmediata ante emergencias, sino también consolidar estrategias a mediano y largo plazo para anticipar riesgos y evitar pérdidas irreparables. La articulación de esfuerzos del personal del museo ha sido fundamental para garantizar que, en el momento de la emergencia, las acciones sean precisas, evitando que la integridad del patrimonio cultural y la seguridad humana se vean comprometidas.

Recordemos que una estrategia de gestión de riesgos bien estructurada no solo protege los bienes culturales, sino que también refuerza la confianza del personal del museo o institución cultural en el cual se ejecuta la gestión de riesgos¹.

Hipótesis

La hipótesis de este estudio plantea que la implementación de un sistema de identificación y tratamiento de riesgos fortalecerá la conservación preventiva en el Museo Multidisciplinario La Salle. A través de un análisis riguroso y sistemático de los posibles riesgos, será posible anticipar amenazas que puedan comprometer la integridad de las colecciones y la seguridad del personal y los visitantes.

Además, se considera que este enfoque de conservación preventiva podría ser adoptado por otras instituciones culturales o espacios que resguardan el acervo patrimonial, contribuyendo así a la protección y preservación del patrimonio en un nivel más amplio.

Marco Teórico

El Museo Multidisciplinario La Salle fue fundado en el año 1937 y gestionado por el Colegio La Salle de Lima, en el marco de la mirada patrimonialista de los hermanos La Salle. Desde ese año, el museo funcionó de manera intermitente, y en el 2020, el museo pasó a ser gestionado directamente por el Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas (IHECLS). Ese mismo año, el IHECLS da inicio al gran proyecto de reinención del Museo Multidisciplinario La Salle, implementando el manejo integral de las colecciones y el rediseño a nivel infraestructura del museo, que implicó una inversión de recursos económicos y humanos para lograr la puesta en valor del museo y sus colecciones, tarea que continúa y se ve reflejada en las actividades de conservación, investigación, gestión y puesta en valor de las colecciones. El museo custodia en la actualidad 25 colecciones de bienes culturales y bienes naturales.

En abril del 2023, la Universidad La Salle de Arequipa (Perú) crea el Instituto de Investigación en Patrimonio Cultural de la Universidad La Salle (Arequipa, Perú). Dicho instituto asume bajo su cargo al Museo Multidisciplinario La Salle y a la Biblioteca y Centro de Documentación Francisco Iriarte Brenner y Milly Ahon Olguín (ubicada dentro de las instalaciones del museo).

1. En base a los comentarios revisados en el documento "Creación de un plan de emergencia. Guía para museos y otras instituciones culturales" del Instituto de Conservación Getty. 1999.

La gestión de riesgos en el patrimonio cultural es fundamental para proteger tanto las colecciones de los museos como su infraestructura, personal y patrimonio en general, ya sea material o inmaterial. Para lograrlo, es esencial que los responsables de estas instituciones identifiquen y aborden de manera integral las amenazas que puedan afectar estos bienes, garantizando así su preservación y seguridad a largo plazo.

Instituciones especializadas como ICCROM y el Instituto de Conservación Canadiense, y en algunos casos, en trabajo conjunto con instituciones gubernamentales, han impulsado la investigación en el estudio de los peligros en que se encuentra el patrimonio. Estos trabajos han traído consigo que profesionales envueltos en el tema de patrimonio cultural vean la importancia de desarrollar estrategias en base a factores internos y externos, ante cualquier situación que se estime de emergencia y planificar respuestas eficaces.

Es a partir de estos trabajos en común que se han elaborado guías como “Gestión del riesgo de desastres para el Patrimonio Mundial”, publicado por la UNESCO en colaboración con el ICCROM, ICOMOS y la UICN, o la “Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico”, basada en el Método ABC, elaborada por el ICCROM y el Instituto Canadiense de Conservación, solo por mencionar algunas. Estas guías ofrecen un marco sistemático que brinda al profesional interesado hacer un análisis desde la evaluación inicial de amenazas hasta la planificación de acciones para contrarrestar los riesgos, permitiendo armar un plan eficaz, de acuerdo con la realidad de cada institución.

El manejo de esta información ha permitido que la gestión de riesgos se convierta en un componente esencial de la administración del patrimonio. La implementación de planes de emergencia y protocolos operativos fortalece la capacidad de respuesta ante eventos adversos y contribuye a la continuidad de las actividades culturales. Esta gestión protege no solo los bienes culturales, sino que también preserva la memoria y la identidad cultural de las comunidades.

Contextualización y desarrollo del proyecto

El proyecto fue diseñado con un enfoque integral y preventivo, con el objetivo de identificar, evaluar y mitigar los riesgos que amenazan tanto las colecciones y la infraestructura del museo como la seguridad del personal y los visitantes. Para ello, se tomó como base teórica y metodológica la Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico del ICCROM y el CCI, lo que permitió contar con un documento estructurado que ofrece un proceso claro y sistemático para la gestión de riesgos.

Además, para cuantificar el deterioro se realizó un análisis basado en los 10 agentes de deterioro², evaluando cada ambiente del museo, y midiendo tanto el impacto como la frecuencia del riesgo en las colecciones, personal y visitantes.

Fase 1: Análisis de riesgos y elaboración del mapa de calor

El proyecto comenzó con un análisis de riesgo basado en los 10 agentes de deterioro, con el propósito de identificar los factores que podrían afectar la conservación de las piezas, la infraestructura del museo y la seguridad del personal. Se evaluaron elementos como la presencia de insectos, humedad, luz, contaminación, plagas y temperaturas inadecuadas, entre otros, analizando su impacto en las colecciones y en el entorno museístico.

2. Criterios elaborados en base a estrategias de conservación preventiva y desarrollado por el Instituto de Conservación Canadiense y el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales. Los 10 agentes son: fuerzas físicas, fuego, agua, temperatura, humedad relativa, luz y radiación ultravioleta, contaminantes, plagas, robo y vandalismo, disociación.

Para visualizar y priorizar los riesgos, se desarrolló un mapa de calor, una herramienta gráfica que permitió identificar de manera clara los puntos críticos que necesitaban una intervención inmediata, así como aquellos que podían mantenerse bajo control con monitoreo constante. Este mapa fue clave para establecer un cronograma de acciones, organizando las intervenciones según la urgencia y gravedad de cada amenaza.

El análisis reveló varios riesgos importantes, entre ellos los posibles daños en las colecciones debido a fallas en las instalaciones eléctricas, problemas derivados del almacenamiento inadecuado o la manipulación incorrecta de bienes, así como la posibilidad de incendios e inundaciones internas causadas por la red de agua. También se identificaron amenazas para la infraestructura del mobiliario y del edificio, lo que, en algunos casos, podría representar un peligro para la seguridad del personal y de los visitantes.

Fase 2: Identificación de riesgos y diseño de medidas de mitigación

Una vez identificados y categorizados los riesgos, se procedió a priorizarlos según su nivel de impacto y probabilidad de ocurrencia. Para ello, se diseñó una escala de evaluación del 1 al 5, aplicada tanto al impacto en las colecciones, el personal y los visitantes, como a la frecuencia del riesgo.

A partir de la sumatoria de estos valores, se establecieron tres niveles de riesgo:

- ➔ **Bajo** (1 a 4 puntos): Riesgos menores que requieren monitoreo.
- ➔ **Medio** (5 a 7 puntos): Riesgos moderados que necesitan medidas preventivas.
- ➔ **Alto** (8 a 10 puntos): Riesgos críticos que exigen una intervención inmediata.

Por ejemplo, se evaluó el riesgo de una fuga de agua en la red de distribución que atraviesa la Sala de Registro y Catalogación. En este caso, el impacto en las colecciones se consideró bajo, ya que esta área no almacena bienes de forma permanente. Aunque ocasionalmente pueden encontrarse piezas en proceso de registro y conservación, estas suelen reubicarse al final de la jornada, lo que reduce significativamente el riesgo.

Cada riesgo identificado se asoció con un conjunto de tratamientos específicos, diseñados tanto para la prevención como para la mitigación en caso de que ocurriera un incidente. Estos tratamientos quedaron integrados en un documento estructurado, que incluyó un análisis de costo-beneficio y un estudio sobre la factibilidad de implementación. Gracias a esta planificación, se facilitó la toma de decisiones y la asignación eficiente de recursos.

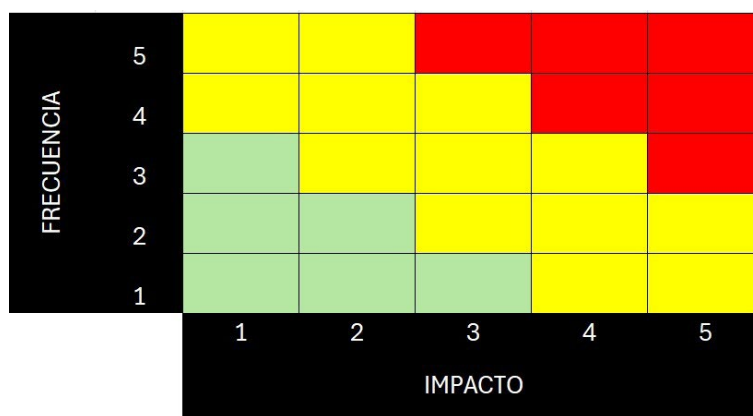


Figura 1. Mapa de calor en base a la frecuencia e impacto de riesgos en las colecciones.

Fase 3: Diseño e implementación de medidas de mitigación

Con los resultados obtenidos tras analizar el impacto y la frecuencia de los riesgos, se definieron una serie de acciones y tratamientos para mitigar, prevenir o aceptar los riesgos de deterioro. Entre las medidas adoptadas, destacan las siguientes:

Anclado de mobiliario: Se reforzó la estabilidad de los mobiliarios mediante técnicas de anclaje, asegurando que, en caso de temblores o movimientos bruscos, los muebles permanecieran fijos, minimizando el riesgo de caídas que podrían dañar tanto las piezas exhibidas como la estructura del museo.

Disminución del uso de contaminantes: Conscientes de que ciertos productos químicos pueden acelerar la degradación de los bienes culturales y ser nocivo para la salud del personal, se optó por reducir el uso de contaminantes. Se establecieron protocolos para el manejo y la aplicación de sustancias, privilegiando alternativas menos agresivas para los materiales en exhibición y en los procesos de conservación.

Creación de espacios de "cuarentena": Se habilitaron áreas específicas dentro del museo destinadas a la recepción y evaluación inicial de los bienes recién ingresados. Estos espacios de "cuarentena" permiten una inspección detallada y el tratamiento previo de las piezas, evitando que algún riesgo de deterioro (como alguna plaga, por ejemplo) se integren directamente a las colecciones ya almacenadas o expuestas, sin una verificación adecuada.

Elaboración y adaptación de contenedores de cartón plástico blanco: Con el fin de optimizar el almacenamiento y reducir la acidez en los bienes almacenados, se desarrollaron contenedores seguros. Estos contenedores fueron fabricados a partir de cartón plástico blanco y cosidos con pabito, permitiéndonos obtener contenedores resistentes y mantener en condiciones ambientales óptimas a los bienes, dejando de lado -gradualmente- el uso de cartón corrugado.



Figura 2. Diseño y cosido de cajas de cartón plástico para el almacenaje de piezas. Archivo del Museo Multidisciplinario La Salle.

Sustitución de alcanfor por clavo de olor: Dado que el alcanfor, tradicionalmente utilizado como repelente de insectos, puede generar efectos negativos en la salud del personal, se implementó un cambio en la metodología de conservación. Se optó por el uso de clavo de olor, una alternativa que ofrece beneficios similares en cuanto a repeler insectos, pero con un impacto químico menor sobre el personal.

Entrenamiento del personal: Se ha capacitado de manera interna al personal del museo, enfocado en la manipulación segura de equipos de emergencia y en protocolos de actuación ante situaciones críticas. Asimismo, se mejoró en la manipulación de los bienes a través de charlas internas a cargo de la conservadora del museo.



Figura 2. Capacitación de Seguridad y Salud en el Trabajo a personal del Museo Multidisciplinario La Salle.

Control y aforo de espacios: Se establecieron límites de aforo en diferentes áreas del museo para garantizar que, en situaciones de emergencia, la evacuación se realizará de manera ordenada y sin aglomeraciones, protegiendo tanto la integridad de las personas como el bienestar general del entorno.

Estas medidas se implementaron de forma gradual, en coordinación con el personal permanente del museo y realizando las consultas correspondientes a especialistas externos conocedores de normas de seguridad en espacios públicos.

Fase 4: Monitoreo y evaluación

Una vez diseñadas e implementadas las medidas, se estableció un monitoreo continuo para evaluar su efectividad. Este seguimiento se lleva a cabo mediante inspecciones periódicas, permitiendo ajustar y mejorar las intervenciones según sea necesario. Los resultados obtenidos han sido satisfactorios:

- Reducción significativa de riesgos en las colecciones: gracias a la mejora en las condiciones ambientales y la correcta manipulación de los bienes, se logró minimizar los factores que ponían en peligro su conservación.
- Mayor control sobre bienes recién ingresados: la implementación de áreas de cuarentena ha evitado que los bienes catalogados, conservados y almacenados se vean afectados por agentes externos de deterioro. Esto ha reducido el riesgo de infestaciones y plagas, especialmente en piezas de composición orgánica.
- Mejoras en la seguridad y estabilidad del espacio: las intervenciones en la infraestructura, como el anclaje de mobiliario, han proporcionado mayor seguridad tanto para el personal y los visitantes como para las colecciones almacenadas, minimizando el riesgo de daños por movimientos inesperados.

Gracias a este enfoque integral, el museo ha logrado fortalecer la protección de su patrimonio cultural y garantizar su conservación a largo plazo. Además, las condiciones generales del espacio han mejorado, permitiendo un funcionamiento más eficiente y seguro. Uno de los cambios más importantes ha sido la capacitación del personal, lo que ha hecho que las respuestas ante emergencias sean más rápidas y efectivas. Ahora, el equipo se encuentra mejor preparado para actuar en cualquier situación, reduciendo riesgos y errores.

Por otro lado, la implementación de contenedores de cartón plástico blanco y la sustitución del alcanfor por opciones más seguras han ayudado a crear un entorno más controlado para la conservación de las piezas. Estas mejoras no solo protegen las colecciones, sino que también benefician la salud del personal y los visitantes.

En general, el impacto de estas medidas se ha visto reflejado en el buen estado de las colecciones y en la disminución, o incluso eliminación, de incidentes que podrían poner en riesgo la seguridad del museo. Todo esto refuerza el compromiso de la institución con la conservación preventiva y la gestión responsable del patrimonio.

Conclusiones

El proyecto de gestión de riesgos en el Museo Multidisciplinario La Salle ha sido un paso clave para fortalecer la conservación preventiva dentro de nuestra institución. Gracias a este trabajo, ahora contamos con un documento central que guía nuestras acciones en este ámbito, complementando los más de 60 protocolos ya existentes para la gestión y conservación de cada tipo de colección que custodiamos.

Además, este proyecto marca un precedente en la gestión de museos en el Perú, sirviendo como modelo para que otras instituciones, como archivos, bibliotecas y museos con acervos culturales y naturales, puedan adaptar y replicar estrategias similares. Como gestores del patrimonio, es nuestro deber apostar por un futuro sostenible, donde la conservación del patrimonio y la seguridad institucional sean pilares fundamentales para el desarrollo y continuidad de nuestras actividades.

Agradecimientos

Aprovecho este espacio para agradecer al equipo del Museo Multidisciplinario La Salle: al Dr. Erick Iriarte y a la Dra. Inés del Águila, por la confianza depositada en este proyecto; a las gestoras del museo, Arelly Aguirre y María Olivo, con quienes trabajamos de la mano en la implementación gradual de las medidas de mitigación; y, por supuesto, a los voluntarios del proyecto, cuyo apoyo fue fundamental para llevar a cabo este trabajo.

Referencias

Dorge, V. y Jones, (2004). *Creación de un plan de emergencia: guía para museos y otras instituciones culturales*. Getty Publications.

Ibermuseos (2017). *Programa para la Gestión de Riesgos al Patrimonio Musealizado Brasileño*. Ibermuseos.

ICCROM. (2017). *Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico*. ICCROM. https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestion_de_riesgos_es.pdf

Museo Multidisciplinario La Salle. Archivo de protocolos desde el año 2021 al 2024. Documentos internos del Museo Multidisciplinario La Salle.

Museo Multidisciplinario La Salle. Archivo fotográfico desde el año 2020 al año 2024. Registro fotográfico interno del Museo Multidisciplinario La Salle.

Museo Multidisciplinario La Salle. Archivo de Seguridad y Salud en el Trabajo desde el año 2020 al 2024. Documentos internos del Museo Multidisciplinario La Salle.

Santander, C. (2017). *Gestión de riesgos del patrimonio cultural: Alcances para el patrimonio histórico inmueble*. Devenir - Revista de estudios sobre patrimonio edificado, 4(7). <https://doi.org/10.21754/devenir.v4i7.140>

Propuesta de conservación preventiva para la colección de pinturas de caballete coloniales no expuestas del Museo Convento La Merced en Cusco

Annie Rosa Alida Ríos Cuba

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

annie.rios@unmsm.edu.pe

annierios2019@gmail.com

Resumen

En la ciudad de Cusco, el Convento La Merced se destaca como uno de los complejos religiosos más importantes. Actualmente, su primer claustro ha sido adaptado como museo, donde se exhibe una variada colección de bienes culturales. Sin embargo, el museo también cuenta con una colección de pinturas de caballete virreinales no expuestas, almacenadas en un espacio que funciona como reserva técnica. La problemática central de esta investigación radica en que dicha colección enfrenta problemas de conservación debido a su exposición a diversos factores de deterioro. Ante este panorama, la presente investigación tiene como objetivo diagnosticar el estado de conservación de la colección y ofrecer una visión detallada de sus condiciones actuales. Además, se analizará el contexto en el que se encuentran las pinturas, con el propósito de identificar sus propiedades y los agentes de deterioro que las afectan. A partir de la descripción inicial, se buscará explicar las causas del estado actual de las obras. Esto implicará analizar cómo se relacionan las variables de los agentes de deterioro con el estado de conservación de las obras. Este análisis servirá como base para el diseño de la propuesta de un Plan de Conservación Preventiva. De esta manera, la investigación no solo documentará y explicará el estado actual de las pinturas, sino que también propondrá soluciones prácticas para su preservación a largo plazo. De ese modo, se busca garantizar la preservación del legado cultural que custodia la Orden de la Merced en Cusco para beneficio de las futuras generaciones.

Palabras clave:

Convento La Merced, Cusco, pintura de caballete, pintura virreinal, conservación preventiva.

Introducción

Desde los inicios de la ocupación española en el Perú, la pintura de caballete desempeñó un rol trascendental en el proceso de evangelización de las personas nativas. Al ser un instrumento visual poderoso, permitió superar las barreras lingüísticas que enfrentaban los españoles para transmitir los preceptos de la fe católica. Esta necesidad de comunicación impulsó una gran producción de obras pictóricas destinadas a la ornamentación de edificaciones religiosas en todo el país.

En el centro histórico de Cusco, se destaca la presencia del Convento La Merced. Su imponente arquitectura y los bienes culturales que alberga reflejan los inicios de la evangelización y obra misionera de la Orden Mercedaria en la ciudad. En la actualidad, su primer claustro alberga un museo que exhibe diversas obras de arte, incluidas pinturas de caballete que decoran las salas de exposición y los pasadizos. No obstante, el museo también conserva una colección de pinturas virreinales no expuestas, que enfrenta riesgos de deterioro debido a la falta de un Plan de Conservación Preventiva.

Delimitación del tema

La Orden de la Merced, con un fuerte enfoque misionero, fue una de las primeras órdenes religiosas en llegar al Perú. Los mercedarios participaron activamente en la evangelización de las personas nativas (Wuffarden, 2023). Con este objetivo, fundaron conventos en lugares estratégicos. Entre ellos destaca el Convento de La Merced en Cusco, fundado en 1535, que se consolidó rápidamente en un importante centro evangelizador (Instituto Histórico de la Orden de La Merced, 1997).

Sin embargo, a lo largo de los siglos, diversos terremotos han afectado significativamente la estructura del convento. El complejo original fue completamente destruido por el terremoto de 1650, lo que llevó a su reconstrucción integral. En 1675 se concluyeron tanto el nuevo templo como el claustro principal, y en 1684 se añadió un segundo claustro, al que posteriormente se incorporaron otros dos menores (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo [AECID], 2012).

Más adelante, el terremoto de 1950 causó daños significativos, que fueron restaurados por la Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cusco con apoyo del gobierno español. Décadas más tarde, el sismo de 1986 nuevamente afectó la estructura, por lo que, en 1988, la Asociación Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) proporcionó apoyo para trabajos de emergencia. Posteriormente, en 1990, junto con el entonces Instituto Nacional de Cultura - Cusco, se inició la restauración integral del complejo religioso (AECID, 2012). La continua intervención para la preservación del edificio evidencia su importancia no solo para la comunidad local, sino también para los esfuerzos internacionales de conservación del patrimonio cultural. El claustro menor, que originalmente servía como noviciado, también sufrió graves daños en el terremoto de 1950. A lo largo de las décadas siguientes, se llevaron a cabo modificaciones importantes para su recuperación. En 1994, el proyecto de restauración permitió acondicionar este espacio tanto para uso conventual como para su integración en el recorrido del museo. En ese momento, el proyecto museográfico incluyó diversos espacios, como el templo, ambos claustros, la sacristía, la sala capitular y la biblioteca. La galería de pintura se instaló en el primer nivel del segundo claustro, mientras que en el claustro principal se estableció la sala de la custodia, donde se exhibe una valiosa pieza de orfebrería virreinal del siglo XVII junto con otros objetos litúrgicos de la época (AECID, 2012).

Sin embargo, la museografía actual se limita al primer claustro, con salas distribuidas en dos niveles. Por otro lado, la antigua galería de pinturas del segundo claustro ha sido transformada en una reserva técnica de acceso restringido, donde se conserva la colección de pinturas no expuestas, que constituye el objeto de estudio de esta investigación.

La colección de pinturas en reserva está compuesta por pinturas de caballete, caracterizadas por su soporte móvil y transportable, comúnmente realizadas en lienzo montado sobre un bastidor (Trinidad, 2021). Este tipo de pintura fue ampliamente desarrollado en Perú, donde se convirtió en una de las expresiones artísticas más significativas de la época virreinal.

Durante el Virreinato del Perú, la pintura religiosa tuvo un propósito didáctico puesto que facilitó la enseñanza de los dogmas cristianos a los nativos mediante un lenguaje visual accesible (Stasny, 2013). El arte virreinal hispanoamericano surgió de la fusión entre la influencia europea, traída por conquistadores y maestros pintores, y la contribución indígena, que aportó mano de obra y su propia cosmovisión. Esta fusión artística alcanzó su apogeo en el siglo XVIII, con escuelas

como la cusqueña, donde la autonomía de los pintores indígenas permitió el desarrollo de estilos únicos (De Mesa, 1988).

En el Museo del Convento La Merced se conservan y se exponen una gran cantidad de estas obras. No obstante, el museo posee una colección de pinturas de caballete que datan del siglo XVIII, de diverso formato y con variados motivos iconográficos religiosos, que no están expuestas al público.

Problemática

La problemática de esta investigación radica en la ausencia de un Plan de Conservación Preventiva para la colección en reserva, lo cual la expone a riesgos de deterioro. Esto puede ocasionar daños irreversibles que conlleven a la pérdida total de información artística e histórica invaluable, empobreciendo significativamente su valor cultural y dificultando su estudio e interpretación.

A pesar de no estar en exhibición, estas obras forman parte integral del acervo patrimonial de la institución. Cada pieza registrada posee un valor documental que exige su conservación y adecuada integración en las colecciones, ya que podrían ser requeridas para investigaciones o futuras exposiciones. Las colecciones en reserva cumplen un rol fundamental al garantizar la conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural, asegurando el acceso de especialistas a estos acervos (Zubiaur, 2004).

Bajo estas premisas, se plantea la hipótesis de que la ausencia de un diagnóstico exhaustivo y de un Plan de Conservación Preventiva incrementa significativamente el riesgo de deterioro y pérdida de este conjunto de pinturas. Por ello, el objetivo general de esta investigación es diagnosticar el estado de conservación de la colección y diseñar un Plan de Conservación Preventiva.

Marco teórico

La conservación preventiva busca proteger los bienes culturales minimizando los factores de deterioro sin intervenir directamente en su estructura física (Guichen, 2013). En este sentido, un Plan de Conservación Preventiva es esencial para gestionar eficazmente el patrimonio cultural, ya que permite priorizar recursos y adaptarse a las necesidades específicas de cada institución. Este plan se desarrolla en cuatro fases: documentación, análisis de riesgos, diseño e implementación de procedimientos, y verificación (Herráez, Durán y Pastor, 2019).

Respecto al deterioro, este significa que un bien cultural pierde sus propiedades físicas, químicas y ópticas originales; es decir, entra en un proceso de inestabilidad, que puede dirigir a su desaparición. En este sentido, todos los agentes que modifican negativamente la imagen y la materia de un bien cultural se consideran agentes o factores de deterioro (Bringas, s.f.). Estos se pueden categorizar en dos grupos: intrínsecos y extrínsecos. El estudio sistemático de estos factores resulta fundamental para establecer correlaciones entre los daños observados en los objetos culturales y sus causas. Este análisis cobra relevancia al examinar cómo los factores extrínsecos pueden desencadenar o acelerar procesos de deterioro, considerando tanto la naturaleza específica del objeto como su estado de conservación actual (Herráez, Enríquez y Pastor, 2019).

Por un lado, los factores intrínsecos están relacionados con los materiales y técnicas empleados en la creación del bien. Para entenderlos se debe conocer el proceso de ejecución, la selección de materiales y la tecnología empleada. En el caso de las pinturas de caballete sobre lienzo, estas se componen de capas o estratos, los cuales son: el bastidor, el soporte textil, la capa de preparación, el estrato pictórico y el barniz o recubrimientos. Cada estrato se conforma de distintos materiales, con una composición química y propiedades físicas determinadas y, por lo tanto, tienen su propia manera de degradarse. El deterioro de los materiales provoca cambios en el aspecto y estructura, así como en las propiedades y comportamiento de la obra en general. Por ello, basta con que uno de los estratos se encuentre afectado para que las consecuencias repercutan en el resto (Proyecto COREMANS, 2018).

Por su parte, los factores extrínsecos son aquellos que provienen de fuentes externas y pueden desencadenar o acelerar los procesos de deterioro. Estos son: fuerzas físicas, fuego, agua, plagas, contaminantes, radiación, temperatura incorrecta, humedad relativa incorrecta, factores antrópicos y disociación (Sanders, 2017).

En suma, la conservación preventiva se centra en la evaluación y control de estos factores, con el objetivo de ralentizar el envejecimiento natural de las obras, preservando su integridad y valor a lo largo del tiempo.

Metodología

A la luz de estos conceptos, y teniendo en cuenta que la investigación está en curso, se espera que un diagnóstico exhaustivo proporcione una descripción detallada del estado de conservación de las pinturas y de los agentes de deterioro que las afectan. Este análisis permitirá comprender las causas de su condición actual, así como establecer la relación entre los agentes de deterioro y el estado de las obras. Sobre esta base, se formulará un Plan de Conservación Preventiva con medidas prácticas y específicas para asegurar la preservación de la colección a largo plazo.

Además de documentar y explicar el estado actual de las pinturas, la investigación ofrecerá soluciones para su conservación sostenida. La relevancia de este trabajo radica en la necesidad de proteger un conjunto representativo del arte virreinal cusqueño, asegurando su permanencia para las generaciones futuras, al tiempo que se promueve su estudio, valoración y difusión como parte del legado cultural del país.

La investigación se estructurará en tres partes fundamentales: la primera abordará la documentación relacionada con el Museo Convento La Merced en Cusco y sus colecciones; la segunda se centrará en el diagnóstico del estado de conservación de las pinturas de caballete no expuestas, incluyendo la evaluación de las características del espacio de almacenamiento y de los factores de deterioro; y finalmente, la tercera parte será la propuesta de un Plan de Conservación Preventiva, que incluirá procedimientos para el control y monitoreo de los agentes de deterioro, así como el diseño e implementación de protocolos para garantizar la preservación de las obras.

Reflexiones finales

La implementación de un Plan de Conservación Preventiva es crucial para garantizar la preservación de esta valiosa colección, puesto que además de asegurar la protección física de las obras, también reforzará su importancia histórica y artística. Asimismo, esta investigación no solo beneficiará al Museo del Convento La Merced al proporcionar información actualizada sobre las obras en reserva y optimizar su gestión, sino que también se busca fortalecer su capacidad para cumplir con sus funciones esenciales como museo, que incluyen preservación, investigación y difusión del patrimonio cultural que custodia.

En adición, este estudio contribuirá a la conservación del arte virreinal cusqueño y podría servir como modelo para otras instituciones museísticas en Cusco que enfrentan problemáticas similares. De esta manera, se garantizará la protección de un legado artístico invaluable, promoviendo su conocimiento y disfrute por parte de las generaciones presentes y futuras.

Referencias

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). (2012). Proyectos Perú 1990-2011. Programa Patrimonio para el Desarrollo. <https://core.ac.uk/download/pdf/148755906.pdf>

Bringas, J. (s.f.). *Causas de deterioro del patrimonio documental*. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México. <https://www.adabi.org.mx/publicaciones/artEsp/ccre/causasDeterioroPatrimonioDocuMental.pdf>

De Mesa, J. (1988). *La pintura cuzqueña (1540-1821)*. Cuaderno de Arte Colonial del Museo de América, 4, 5-42. <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/dam/jcr:0c6be56c-82d2-41c5-a972-615976b2f537/art-culo-1-compr-.pdf>

Guichen, G. (2013). *Conservación preventiva: ¿en qué punto nos encontramos en 2013?* Revista Patrimonio Cultural de España: Conservación preventiva: revisión de una disciplina, (27), 15-23. <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:26a66336-4e0c-4adc-b4d8-f2a89dde4998/conservacion-preventiva-revision-de-una-disciplina.pdf>

Herráez, J. A., Durán, D., y Pastor, M. J. (Coords.) (2019). *Guía para la elaboración e implantación de planes de conservación preventiva*. Subdirección general técnica del Ministerio de educación, cultura y deporte de España. Subdirección general de atención al ciudadano, documentación y publicaciones. <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/manual-de-conservacion-web-esp.pdf>

Herráez, J., Enríquez de Salamanca, G., Pastor, M. J. & Gil Muñoz, T. (2014). *Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales*. Subdirección general técnica del Ministerio de educación, cultura y deporte de España. <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:3312b805-4c20-46b6-a897-71cead432bf7/manual-condiciones-amb-2018.pdf>

Instituto Histórico de la Orden de La Merced. (1997). *La Orden de Santa María de La Merced (1218-1992): Síntesis histórica*. Curia General de la Orden de La Merced. Mesa, J. y Gisbert, T. (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Tomo I.

Proyecto COREMANS. (2018). *Criterios de intervención en pintura de caballete*. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/ebook/2151/free_download/

Sanders, D. (Ed). (2017). *Risk management for collections*. Cultural Heritage Agency of the Netherlands. <https://www.cultureelerfgoed.nl/publicaties/publicaties/2017/01/01/risk-management-for-collections>

Stastny Mosberg, F. (2013). *Estudios de arte colonial. Vol. I.* (SV Rose y JC Estenssoro Fuchs, eds.). Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima.

Trinidad, I. (2021). *Tesoros del patrimonio cultural de España*. Diccionario de bienes culturales. <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1195250.html>

Wuffarden, L. E. (2023). *Misioneros y redentores de cautivos: Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*. En Banco de Crédito del Perú (Ed.), *Los Claustros y la Ciudad*. Banco de Crédito del Perú. https://perupatrimoniocultural.files.wordpress.com/2023/09/8-wuffarden-misioneros-y-redentores_mfh.pdf

Zubiaur Carreño, F. (2004). *Curso de museología*. Ediciones Trea, Madrid. <https://www.zubiaurcarreno.com/curso-de-museologia/capitulo-15-los-fondos-en-reserva-del-museo-condiciones-que-requieren-problemas-que-plantan-soluciones-via>

Diagnóstico y propuesta de conservación preventiva para la colección de muñecas Hina Ningyo del Museo de la Inmigración Japonesa de Lima

Daniel Carlos Antonio Enriquez Prado
danielenriquez09@hotmail.com

Resumen

La presente colección de muñecas Hina Ningyo, única del Museo de la Inmigración Japonesa al Perú, constituye un puente educativo entre la cultura japonesa y la comunidad nikkei en Perú. En vista de ello, el objetivo de la investigación es diseñar un plan de conservación preventiva basado en los diversos análisis de la materialidad y la identificación de los agentes de deterioro responsables de los daños presentes en la colección, pues su óptima conservación contribuirá a revalorizar y preservar esta tradición materializada en las muñecas, así como el reforzamiento de la identidad cultural de esta comunidad en nuestros días.

Conforme con tal objetivo, se estudia el origen y la manufactura de las muñecas Hina Ningyo, objetos simbólicos del festival Hinamatsuri, tradición aún celebrada en la actualidad en la comunidad nikkei peruana. Por ello, se detalla la materialidad de la colección, como los trajes elaborados de seda y sus brocados metálicos que imitan la indumentaria japonesa de larga tradición; asimismo, se identifican los agentes de deterioro que las dañaron.

A partir de tal diagnóstico, se propone un Plan de Conservación Preventiva (PCP), que incluye protocolos de control contra los agentes causantes de deterioro clasificados según su naturaleza. Las actividades para contrarrestar tales agentes se dividen en cuatro fases: evitar, bloquear, detectar y responder.

Se espera que este PCP sea aplicado continuamente para conservar la colección en cuestión, pues esta evidencia una tradición milenaria con una carga cultural significativa que las generaciones nikkei deben mantener vigente.

Palabras clave:

Conservación, análisis, agentes, deterioro, hina, ningyo.

Introducción

La única colección de catorce muñecas Hina Ningyo del Museo de la Inmigración Japonesa al Perú representa un conjunto patrimonial de gran valor cultural e histórico. Estas piezas, asociadas a la festividad anual del Hina Matsuri o Festival de las Muñecas en Japón, poseen una

importancia simbólica que trasciende generaciones dentro de la comunidad nikkei en el Perú. Sin embargo, debido a su antigüedad, materialidad y condiciones ambientales, la colección presenta problemas de conservación que requieren medidas inmediatas para evitar o retrasar procesos de degradación. El presente estudio plantea una propuesta de conservación preventiva orientada en los análisis cuantitativos y cualitativos de la materialidad y los diferentes agentes de deterioro. Asimismo, este plan busca garantizar la estabilidad y prolongación de la vida útil de esta colección, a través de la identificación de riesgos y la implementación de estrategias preventivas.

El estado de conservación de la colección de muñecas Hina Ningyo es actualmente regular, con diversos factores de deterioro identificados. Uno de los principales problemas ha sido el ataque de coleópteros, que debilitó significativamente las estructuras internas de las muñecas. A esto se suman los agentes medioambientales, como la humedad y la temperatura inadecuadas, junto con la carencia de protocolos adecuados para la manipulación y almacenamiento de las piezas. La condición mixta y de origen japonés de las muñecas requirió una investigación detallada sobre la composición de sus trajes y ornamentos para completar su documentación.

Además, las fuerzas físicas, como la manipulación inadecuada y los traslados frecuentes, ocasionaron daños físicos a las piezas. La disociación de elementos y la falta de una documentación organizada complicaron el proceso de identificación e inventario. Identificar y mitigar estos problemas es crucial, ya que la pérdida de estos bienes no solo implicaría la desaparición de los objetos físicos, sino también de la historia, identidad y cultura japonesa que representan. Gracias al actual trabajo y organización del Proyecto de Recuperación e Inventario del Museo que comenzó el 2023, se ha logrado una mejora significativa en la conservación y puesta en valor de las colecciones que se albergan dentro del recinto cultural.

Metodología

El presente trabajo de investigación obedece al enfoque cuantitativo, pues describe, interpreta y comprende los resultados de las diferentes observaciones hechas durante la tesis. Además, según Ñaupas, et.al. (2014), este enfoque refuerza la comprensión de las hipótesis planteadas al inicio del trabajo, así como de los presentes daños en la colección ocasionados por los diversos agentes de deterioro. Asimismo, las estadísticas obtenidas de los parámetros medioambientales (temperatura, luxes, agentes contaminantes y humedad relativa) ayudaron a establecer criterios sólidos para la formulación del presente plan.

Por otro lado, Ñaupas, et.al. (2018) postula la idea del conjunto de procesos de recolección, análisis y conexión de datos en un mismo estudio o de una serie de investigaciones para resolver un problema, la cual es utilizada para proponer el presente Plan de Conservación Preventiva para la colección de muñecas debido a su actual estado de conservación. Adicionalmente, se realizó el método descriptivo-explicativo, ya que, se ejecutó la observación, medición de ciertas unidades de análisis, toma de muestras y estadísticas para comprobar y comprender las preguntas planteadas en esta investigación.

Desarrollo / Resultados

Para entender la festividad del Hinamatsuri y las Hina Ningyo, el investigador Pate (2005) sostiene que durante el periodo Heian (siglos VIII-XII de nuestra era), la purificación era exclusiva para el emperador, pero con el tiempo, esta se transformó y fue difundida a toda la corte real y la aristocracia japonesa. Así, las mujeres y los hombres se frotaban *nagashi-binas* (muñecas de papel) o muñecas de paja en todo el cuerpo, y las dejaban a las orillas de los ríos para que los malos espíritus se puedan ir con la corriente, ya que se creía que pasaban todas las impurezas y malas energías de la persona hacia tales objetos. Este ritual es similar al Hina Nagashi de origen japonés en el que se disponen muñecas Hina Ningyo en pequeñas embarcaciones en las orillas de los ríos para que puedan desembocar en el mar con la esperanza de acabar con todos los males y transmitir buenos deseos.

A su vez, el autor Frédéric (2002) indica que el Hinamatsuri es una tradición japonesa integrante de las cinco festividades más importantes de Japón. Fue instaurado y popularizado por los ciudadanos durante el periodo Edo (1603-1868), para conmemorar las celebraciones tradicionales inculcadas por antiguas normas y prácticas chinas trasladadas a Japón durante los siglos V y VI.

Otro aspecto fundamental es la popularidad de estas muñecas dentro de la corte y la aristocracia japonesa, ya que se comenzó a disponer al conjunto sobre una base o altar denominado *hinadan*, el cual era cubierto con una alfombra de terciopelo rojo donde se colocaban exclusivamente a dos figuras que conformaban la pareja real o *dairi-bina*, las cuales representan al emperador y a la emperatriz de Japón (**Figura 1**) y que, generalmente, portan vestidos típicos del periodo Heian (siglo VIII).



Figura 1. Pintura que representa a la *dairi-bina* 'pareja real'. Nota. Adaptado de *Hina Doll (Dairibina)* [Fotografía], por Adachi Hanga

Los trajes típicos del periodo Heian se distinguen por su refinamiento y elegancia en las vestimentas, tanto para hombres como para mujeres de la corte y, en cierta medida, para el pueblo. Las personas de ese periodo amaban la belleza y el color por encima de todas las cosas, lo cual se ve reflejado en sus vestimentas. Las mujeres aristócratas se caracterizaban por el uso del *karajinumo* o también conocido como *junihitoe* 'bata de doce capas' (**Figura 2**): un vestido formal compuesto por varias capas de seda superpuestas muy decoradas que simbolizaban la posición social y el estatus de la persona, y que se utilizaban para destacar la gracia y la feminidad. Los hombres, por otro lado, vestían *sokutai*, una prenda similar a un kimono moderno, que también representaba su posición y jerarquía en la sociedad.



Figura 2. Emperatriz vestida con junihitoe. Nota. Emperatriz Kōyun vistiendo junihitoe en una ceremonia en 1928, adaptado de *Japanese Junihitoe Traditional dress in detail*, por E. Batten, 2022.

Además de su función en el festival del *Hinamatsuri*, estas piezas son evidencias tangibles del arte japonés y de la tradición milenaria que se ha preservado por generaciones. Su valor radica no solo en el arte de su manufactura y la simbología en sus trajes, que es reflejo de la moda y el estatus del periodo Heian, sino también en su capacidad de transmitir la cultura nipona fuera de su país de origen. Para el museo, esta colección no solo enriquece su acervo, sino que también lo posiciona como un guardián del patrimonio cultural tangible e intangible de relevancia internacional. Por ello, es importante realizar una documentación meticulosa como cimiento para determinar el estado de conservación de cada una de estas muñecas. Este proceso es indispensable para identificar daños que estas puedan presentar y, a partir de ello, elaborar un diagnóstico.

En cuanto a la vestimenta, se constató que la colección incluye tanto tejido plano (**Figura 3**) o tafetán (1x1) como diseños con hilos de metal dorado en dirección de trama (brocado). La mayor parte de estas prendas está confeccionada con seda de diversos colores, e hilos de papel con aplicaciones en plata bañada en oro de baja calidad, lo que proporciona un valor artístico y estético a la colección. La identificación de estos componentes fue determinante para la formulación de recomendaciones dentro del plan de conservación preventiva.

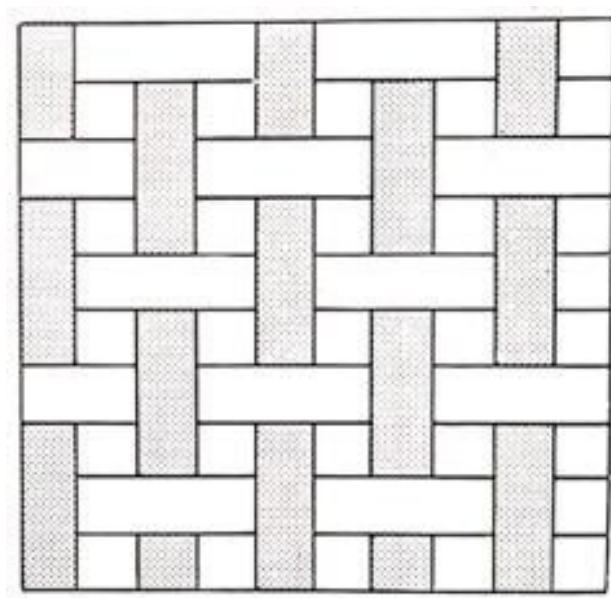


Figura 3. Tejido llano o entretejido. Nota: Imagen reproducida de *Plain weave or tabby*, por Landi Sheila, 1992.

Para iniciar con los análisis, los instrumentos empleados fueron el microscopio óptico (varios lentes de graduación) y el digital USB de ampliación de 1600X con luz LED marca HAIZ. Este último fue utilizado durante la visualización de las muestras seleccionadas *in situ*, pues como es pequeño pudo ser trasladado al taller de conservación del museo con facilidad. Las observaciones obtenidas mediante ambos microscopios permitieron evaluar minuciosamente las características físicas y estructurales de los diferentes soportes de las muñecas.

Por otro lado, la estructura interna de las muñecas pudo observarse con facilidad, debido a que los insectos dejaron faltantes en la parte externa. Ambas partes fueron analizadas de manera organoléptica y se identificó que estaban compuestas por una estructura compacta hecha a base de palillos de arroz. Entonces, para comprobar ello, se realizó la identificación de almidón como principal componente químico indicador de este soporte. Por ello, fue necesario el uso del reactivo Lugol; además de un portaobjeto y un cubreobjeto. La primera observación se llevó a cabo a un aumento de 10x, lo que permitió confirmar la presencia de almidón, debido a que se observó que un conjunto de moléculas anexas a otras con forma de ovoides se tiñó de color

violeta. Dicha coloración fue el resultado de la reacción entre el reactivo y el almidón, lo que proporcionó una indicación preliminar de la naturaleza del material. Posteriormente, se procedió a una observación más detallada con un lente de aumento de 40x (**Figura 4**). Este mayor aumento confirmó, de manera irrefutable, que había almidón en la muestra.

Para el análisis por reactivos, para la identificación de los hilos metálicos, se alistaron los químicos y los materiales de laboratorio, así como la protección personal necesaria para desarrollar esta actividad correctamente. Se utilizaron los ácidos clorhídrico y nítrico, en una concentración de 65 % y 35 %, respectivamente, y agua regia. Estas tres sustancias fueron aplicadas a las muestras mediante tres pipetas Pasteur, cada una con un tipo de ácido individualmente. Estas pruebas causaron que el hilo se destiña rápidamente, y se evidencie la separación de las partes del hilo (**Figura 5**). La muestra se examinó bajo microscopio con un aumento de 100x, así se distinguió el hilo interno en tonos rojizos morados y la capa metálica plateada y dorada que recubría su núcleo (**ver Figura 6**).

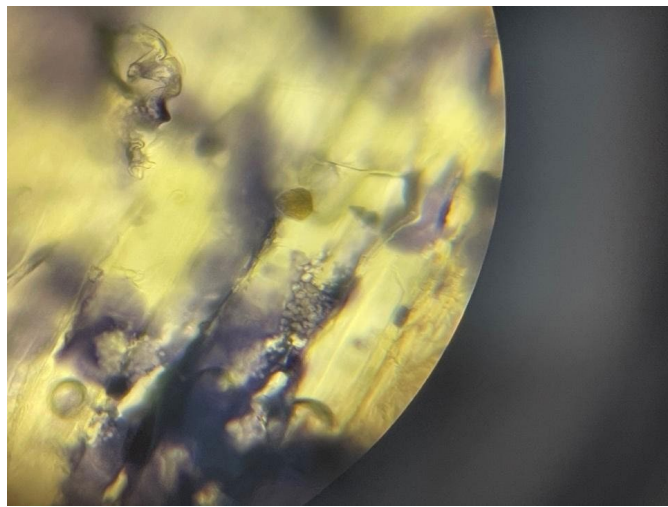


Figura 4. Almidón observado en microscopio óptico. Nota. Fotografía propia.



Figura 5. Partes del hilo metálico (HM-03) después de la aplicación del agua regia. Nota. Fotografía propia.

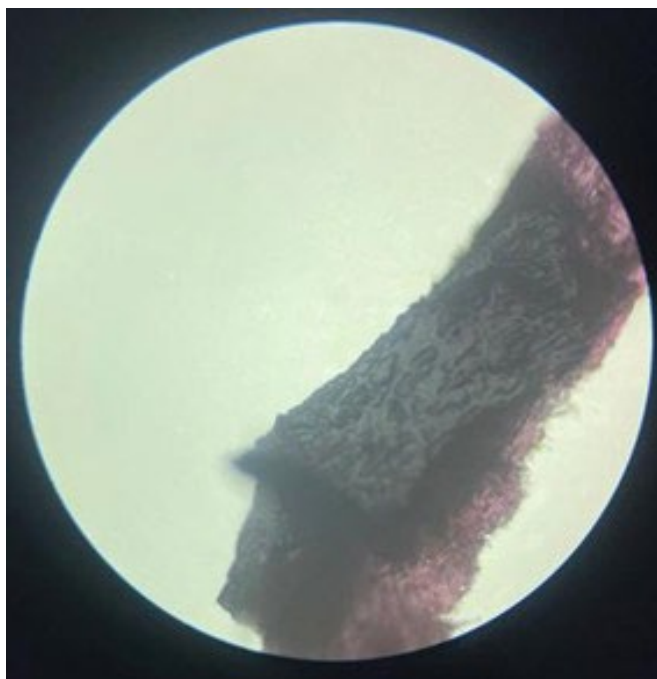


Figura 6. Hilo metálico (HM-03) visto al microscopio a 100x.
Nota. Fotografía propia.

El estudio detallado de las diferentes áreas del museo, así como los análisis de los soportes, el monitoreo y la identificación de los agentes de deterioro proporcionaron valiosos datos sobre la situación real de esta colección.

En cuanto a los agentes de deterioro se describe que la colección de 14 muñecas presenta evidencias del daño por insectos, los cuales causaron deterioros a los soportes internos y externos de todos los bienes. El tipo de insecto que fue encontrado en la colección pertenece a los xilófagos, puesto que se identificó esta relación gracias a la comparación de sus características principales con fuentes visuales y a la información brindada por diferentes biólogos.

Los xilófagos tienden a atacar diferentes tipos de soportes de origen vegetal y orgánico, por lo que un control correcto en las condiciones medioambientales y una observación minuciosa de los bienes del museo anexos a este es necesario, debido a que estos otros bienes (libros, madera, cuero) también son atacados por este tipo de plaga rápidamente, pues su velocidad de proliferación es influenciada por la temperatura y la humedad relativa. En este sentido, se constató que la temperatura máxima y mínima en 2019 osciló entre 18 °C y 27 °C, y para abril del 2020, las temperaturas fluctuaron en un rango comprendido entre 19 °C y 26 °C.

El impacto del estado de emergencia sanitaria (desde 2020 hasta 2022) fue profundo en la gestión de los bienes culturales custodiados en las reservas técnicas de instituciones culturales en todo el mundo, y el almacén de este museo no fue ajeno a los efectos secundarios que la inmovilización de las personas encargadas del control de estas áreas dejó. A pesar de ello, el personal de limpieza comentó que se realizaba una limpieza semanal del almacén antiguo, debido a que no se podía entrar con facilidad a este, pues se requería de la compañía de la encargada del área y, por ello, es posible concluir que la limpieza se realizaba superficial y no profundamente.

Esta serie de situaciones generó un entorno propicio para la proliferación de microorganismos y organismos potencialmente dañinos para los objetos culturales resguardados. Como consecuencia de ello, se desarrollaron problemas que afectaron la integridad y conservación de la colección, lo cual plantea desafíos significativos para la restauración y conservación de estas piezas.

En cuanto a la humedad relativa, se constató que, durante el periodo del año 2019, esta osciló en un rango comprendido entre 53 % y 64 %. Es importante señalar que la mayor parte de estas variaciones máximas tuvo lugar en un intervalo de 6 meses. Por otro lado, durante los tres meses iniciales de 2020, la humedad relativa experimentó fluctuaciones que oscilaron entre 61 % y 91 %. Estas excedieron el rango del 65 % recomendando para objetos de origen orgánico, lo que podría haber ocasionado la proliferación de microorganismos e insectos.

Dentro del primer entorno de almacenamiento, se mantuvo una temperatura con un rango comprendido entre un mínimo de 18 °C y un máximo de 23 °C. Si bien estos parámetros cumplen con los estándares de conservación adecuados, según Aa. V. (2009), se considera una práctica óptima mantener la temperatura por debajo de los 22 °C. Estos parámetros obedecen a la necesidad de prevenir posibles efectos adversos de la temperatura, como la fatiga de los materiales constitutivos de la colección.

En cuanto al inventario y catalogación, se encontró una serie de obstáculos: la información estaba dispersa en dos fólderes diferentes con formatos y años distintos; faltaba uniformidad en el registro y la localización de información, lo cual puede complicar el proceso de documentación y, en última instancia, pueden haberse perdido datos valiosos o confundido entre conjuntos similares de información. La implementación de un sistema de catalogación unificado y de los registros deben ser los siguientes pasos para la adecuada gestión de este patrimonio en el museo.

Debido a la naturaleza mixta de estos bienes, la manipulación cuidadosa y ejecutada por un especialista es necesaria, pues las inadecuadas manipulaciones anteriores, tanto por su uso antes de haber sido donadas al museo como por los constantes cambios y traslados de ambientes para su resguardo final, pudieron provocar daños como abrasión y el desgaste de sus superficies. Además, el sistema antiguo de almacenamiento de la colección no fue el más adecuado, y desafió su conservación; por ello, fue cambiado por uno de plástico más estable. Aunque, si no se controlan los agentes de deterioro externos como la temperatura, humedad y fuerzas físicas, las medidas tomadas no podrán conllevar a resultados favorables para la preservación de la colección.

Asimismo, se consideró al impacto de la luz como uno de los factores que generó mayores daños a nivel estructural, como la decoloración de sus soportes, observados en los trajes de seda. Estos, en particular, son especialmente vulnerables al daño causado por este agente de deterioro, debido a que los pigmentos y/o tintes pueden desvanecerse o blanquearse con facilidad en las condiciones adecuadas.

La falta de registro de usos y manipulaciones anteriores dificultó precisar cuándo y en qué condiciones fueron expuestas las muñecas, lo cual enfatiza la importancia de implementar medidas preventivas, como limitar la exposición a la luz y utilizar filtros UV o vitrinas con protección contra la radiación para mitigar los efectos dañinos hacia la colección.

Como resultado de la falta de un control medioambiental, a causa de la pandemia del COVID-19, los contaminantes ambientales impactaron, tanto directa como indirectamente, en la colección. En primer lugar, se permitió la acumulación de partículas y agentes dañinos en el almacén inicial, lo cual perjudicó la integridad física, química y biológica de las muñecas. Además, la proximidad a las ventanas y a la avenida expuso a la colección a contaminantes atmosféricos, lo que contribuyó con la degradación de las cajas de cartón y sus envoltorios, transfiriendo acidez a la superficie de los bienes.

Para la correcta gestión y desarrollo del PCP debe imperar la continua colaboración y comunicación entre el museo y las diversas entidades que conforman la asociación. Primero, se debe reconocer la importancia de mantener el cuerpo de conservadores, ya que esto asegurará la sostenibilidad de la preservación de los objetos de gran valor resguardados en sus instalaciones. Asimismo, cabe subrayar la relevancia de fomentar una comunicación ininterrumpida con las demás oficinas pertenecientes a la asociación, incluso con la administración, el cuerpo de seguridad y el departamento de mantenimiento, pues la interconexión entre estos elementos organizativos no solo fortalece la eficacia operativa, sino que también facilita la implementación integral de prácticas

y protocolos destinados a la salvaguarda de esta valiosa colección. Este enfoque integrado y colaborativo se configura como un pilar esencial para asegurar la continuidad y eficiencia en los esfuerzos de conservación preventiva, lo que refuerza el compromiso institucional con la preservación de su patrimonio cultural.

Michalski y Pedersoli (2017) indican que para una correcta gestión de los riesgos y/o agentes de deterioro dentro de una institución, cabe considerar cinco pasos: evitar, bloquear, detectar, responder y tratar los factores de deterioro. Además, lo descrito y sustentado por García Fernández (2013) en su libro *La conservación preventiva de bienes culturales*, brinda diferentes parámetros de control y comprensión de los agentes de deterioro dentro de un museo. En ese sentido, la información brindada por la autora guía la implementación de un PCP alineado a las necesidades de la colección de muñecas.

Recomendaciones

En cuanto a recomendaciones, a pesar de que los términos de almacenamiento y manipulación pueden ser entendidos como actividades que cualquier persona con cuidado podría realizar, García (2000) menciona que estas actividades deben planificarse y desarrollarse por un grupo de profesionales capacitados y concientizados en estas labores, puesto que una mala praxis de estas puede desencadenar una serie de problemas que afectarían directamente a los objetos bajo custodia que pudieron haberse evitado en caso se hubieran tomado normas y protocolos para estos procedimientos.

El almacenamiento y la manipulación correcta de esta colección es fundamental, debido a su delicadeza y valor cultural. Estas piezas requieren cuidados específicos para mitigar daños físicos y otros deterioros, pues un almacenamiento y una manipulación inadecuada puede acelerar el proceso de deterioro. Por lo tanto, asegurar las mejores condiciones de conservación para la colección es esencial para prolongar su vida útil, y garantizar su preservación para los investigadores y las nuevas generaciones nikkei.

El proceso de almacenaje y manipulación adecuado para la colección requiere cumplir con una serie de procedimientos y recomendaciones precisas para garantizar su preservación a largo plazo. Antes de almacenar las muñecas, hay que asegurarse de que estén limpias y libres de polvo. Además, se debe utilizar materiales de embalaje de alta calidad (espuma de polietileno y papel libre de ácido) para envolver y proteger cada muñeca individualmente o como base, la cual constituye un soporte contra movimientos o vibraciones.

Etiquetar claramente las muñecas y los materiales de embalaje con información detallada que incluya el nombre de la muñeca, un código y su estado actual. Asimismo, documentar en un inventario detallado con fotografías y descripciones para tener un registro completo de su estado antes de su almacenamiento.

Utilizar cajas de almacenamiento rígidas y libres de ácido para resguardar las muñecas. Se recomienda un modelo de caja de cartón plast (3mm de grosor) o libre de ácido para poder almacenar toda la colección. Además, hay que asegurarse de que cada muñeca sea almacenada con una base de papel libre de ácido o espuma de polietileno.

Mantener las muñecas en áreas con control de temperatura y humedad para evitar cambios bruscos de estas condiciones. También se deben colocar estantes adecuados para elevar las muñecas del suelo y evitar daños potenciales.

La manipulación se debe asignar al personal capacitado del museo: establecer un protocolo claro y asegurarse de que todos los involucrados comprendan la importancia de la manipulación adecuada (uso de guantes limpios y sin pelusa para evitar la transferencia de aceites y suciedad a las muñecas). Entonces, el personal debe lavarse las manos con jabón neutro antes y después de cualquier manipulación de los objetos.

Manipular las cajas con extrema precaución, pues se deben evitar movimientos bruscos y vibraciones. Así, convendría utilizar soportes y carritos con ruedas adecuados para el transporte y, al momento de guardar estas cajas, evitar poner más de una caja encima de otra, ya que el peso y la presión de un contenedor encima puede generar deformaciones a las cajas y dañar la integridad de las muñecas.

Registrar detalladamente el proceso de manipulación, con fecha, hora, nombres de las personas involucradas y cualquier incidente o problema que surja durante tal actividad. Además, mantener una cadena de custodia clara para cada caja y muñeca: registrar quién es responsable de cada una de ellas en todo momento.

Estas recomendaciones garantizarán un almacenaje y una manipulación seguras de la colección de muñecas Hina Ningyo en el Museo de la Inmigración Japonesa, y preservarán su integridad y su importancia como parte de los bienes culturales de la institución. La capacitación, la documentación y el uso de materiales de alta calidad son clave para la preservación de estos valiosos objetos.

Agradecimientos

Expreso mi más sincero agradecimiento a la Asociación Peruano Japonesa (APJ) y al Museo de la Inmigración Japonesa al Perú por brindarme su apoyo en realizar esta investigación en sus instalaciones, permitiéndome contribuir con el objetivo de preservar el valioso legado cultural nikkei en el Perú.

A mi madre y hermanos, por su respaldo, amor y confianza en cada proyecto que emprendo.

Referencias Bibliográficas

Aa, V. (2009). *Normas de conservación preventiva para la implantación de sistemas de control de condiciones ambientales en museos, bibliotecas, archivos, monumentos y edificios históricos*. Sección de Conservación Preventiva. Área de Laboratorios, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Frédéric, L. (2002). *Japan Encyclopedia* (K. Roth, Trad.). Robert Lafont S. A. (Trabajo original publicado en 1923)

García Fernández, I. (2013). *La conservación preventiva de bienes culturales*. Alianza Editorial.

García Morales, M. (2000). *La Conservación preventiva en los museos: teoría y práctica*. Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo de Tenerife.

Michalski, S., y Pedersoli, J. L. (2017). *The ABC method a risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Instituto Canadiense de Conservación.

Ñaupas Paitán, H., Palacios Vilela, J. J., Valdivia Dueñas, M. R., & Romero Delgado, H. E. (2018). *Metodología de la investigación: cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis*. Ediciones de la U.

Ñaupas, H., Ñaupas Paitán, H., Novoa Ramírez, E., Mejía Mejía, E., & Villagómez Paucar, A. (2014). *Metodología de la investigación: cuantitativa - cualitativa y redacción de la tesis*. Ediciones de la U.

Pate, S. A. (2005). *Ningyô: the art of the Japanese doll*. The University of Michigan. Tuttle Publishing.

El entelado a base de cera-resina en la colección pictórica “Vida de San Francisco de Asís” en el Museo Convento San Francisco de Lima

Angela Mercedes Bazán Castillo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
bazan9025@gmail.com

Resumen

El presente artículo da a conocer la aplicación del entelado a base de cera-resina como parte del proceso de restauración de diversas pinturas sobre lienzo del Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima, Perú. Este método, utilizado entre las décadas de 1970 y 1980, fue implementado en el marco de un programa integral de conservación liderado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú (actual Ministerio de Cultura), con el respaldo de organismos internacionales como la UNESCO y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). El entelado a base de cera-resina fue considerado una medida efectiva para estabilizar lienzos deteriorados, particularmente en obras de gran formato como las de la serie pictórica en caballete “Vida de San Francisco de Asís”. A través del análisis documental, el presente estudio describe cómo se desarrolló el proyecto de restauración del Museo Convento de San Francisco a finales del siglo pasado, alcances sobre el entelado a base de cera-resina y su aplicación en las obras pictóricas del museo. Finalmente, se plantea una reflexión crítica y se propone su revalorización como parte del legado histórico de la restauración en el Perú, subrayando la importancia de la documentación rigurosa y la revisión técnica constante de los métodos aplicados.

Palabras clave:

Restauración, entelado, cera-resina, pintura sobre lienzo, Museo San Francisco.

Introducción

El Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima alberga una de las colecciones más significativas del arte virreinal peruano. Entre sus principales bienes culturales destaca la serie pictórica “Vida de San Francisco de Asís”, dispuesta en el claustro mayor del convento, cuya relevancia histórica y estética ha sido reconocida desde hace décadas. La necesidad de conservar estas obras se hizo urgente tras el terremoto de 1974, que afectó gravemente el conjunto arquitectónico y el patrimonio mueble asociado.

Como parte de las medidas adoptadas, el Instituto Nacional de Cultura (INC) emprendió una serie de proyectos de conservación y restauración, en colaboración con instituciones internacionales como la UNESCO y el PNUD. Entre las técnicas aplicadas destacaron el entelado a base de cera-resina, especialmente en obras que presentaban deformaciones, pérdida de cohesión estructural y debilitamiento de sus soportes originales.

Este artículo tiene como objetivo analizar el contexto, la aplicación y los resultados del uso de esta técnica en el museo, a la luz de fuentes institucionales y fundamentos teóricos de la conservación, así como reflexionar sobre su pertinencia desde una perspectiva contemporánea, considerando la evolución de los criterios éticos de la disciplina.

El proyecto de restauración del Museo Convento de San Francisco

Tras el sismo ocurrido en Lima el 3 de octubre de 1974, el INC asumió la responsabilidad de atender la emergencia y emprender acciones de salvaguardia patrimonial. Uno de los primeros pasos fue el desmontaje sistemático de las pinturas de caballete del claustro, lo que permitió descubrir fragmentos de pintura mural virreinal que habían permanecido ocultos por siglos. Este hallazgo amplió el alcance del proyecto, que ya no se limitaba a la conservación de pintura de caballete, sino también al rescate del patrimonio mural. Como informa el Boletín N.º 13 (1979), se implementaron medidas de protección para evitar la exposición directa de los murales al medio ambiente, mientras se continuaban los trabajos de restauración y documentación técnica.

En respuesta a la magnitud del problema y la necesidad de recursos especializados, el gobierno peruano gestionó apoyo internacional. Así, en 1978 se formalizó el Proyecto PER/77/007, una colaboración entre el INC, la UNESCO y el PNUD. El propósito de este proyecto era ejecutar un plan de restauración integral del Conjunto Monumental de San Francisco, a cubrir tanto el edificio como las obras artísticas contenidas en él. Este proyecto constituyó uno de los primeros modelos de intervención interdisciplinaria y multinivel aplicados al patrimonio cultural del Perú (Bazán, 2022). Una de las principales innovaciones del programa fue la implementación de un "Taller Móvil de Restauración" dentro del propio convento. Este espacio fue instalado en el antiguo refectorio y equipado con mesas de trabajo, lámparas, herramientas de limpieza, sustancias químicas controladas y equipos de documentación. Según el Boletín N.º 15 (INCa, 1981), este taller permitía intervenir las obras sin necesidad de trasladarlas a otros ambientes, lo que disminuiría el riesgo de manipulación y facilitaba el seguimiento técnico del proceso. Además, este espacio sirvió para capacitar a técnicos nacionales en técnicas modernas de restauración, promoviendo la transferencia de conocimientos.

Durante el periodo 1978-1981, se restauraron numerosas piezas artísticas que incluían pintura mural, escultura policromada y especialmente pintura sobre lienzo. Los Boletines N.º 14 y N.º 16 (INCa, 1981; INCc, 1981) documentan intervenciones realizadas en lienzos pertenecientes a diversas series devocionales, incluyendo episodios de la vida de San Francisco, escenas bíblicas y representaciones de santos. En muchos de estos casos se aplicó la técnica del entelado con cera-resina como solución estructural frente al deterioro del soporte original. Según estos boletines, este procedimiento permitió "la nivelación de deformaciones, la reposición de tensiones y la recuperación visual de las obras".

Bazán destaca que el enfoque adoptado por el INC en este proyecto fue pionero en el contexto nacional, ya que combinó criterios científicos, participación internacional y un enfoque preventivo de conservación (2022, p. 20). A diferencia de intervenciones previas más empíricas, este plan incluía etapas de documentación fotográfica, registro de materiales, análisis de condiciones ambientales y elaboración de informes técnicos. Si bien algunas de las técnicas utilizadas hoy son objeto de revisión crítica –como el entelado con cera-resina–, es innegable que el proyecto marcó un hito en la historia de la conservación del patrimonio virreinal en el Perú y sentó las bases para futuras intervenciones institucionales.

Fundamentos del entelado a base de cera-resina

El entelado es una técnica de restauración que consiste en adherir un nuevo soporte textil al reverso de un lienzo original, con el fin de reforzar su estabilidad estructural. El uso de adhesivos a base de cera-resina ha sido común en contextos donde las obras presentan fragilidad extrema, desgarros o pérdida de tensado. Esta mezcla, aplicada en caliente, genera una unión duradera entre el soporte original y el nuevo, permitiendo restituir la tensión y resistencia de la obra. La elección de esta técnica por parte del INC respondió a las condiciones específicas de las obras del convento: pinturas de gran formato, con soporte debilitado, alta exposición ambiental y ausencia previa de tratamientos especializados. Como señala Bazán (2022), "el método de cera-resina se utilizó en diversos lienzos que presentaban deformaciones por acumulación de humedad y por el peso del material pictórico en los bordes", justificando su empleo en un contexto de restauración de emergencia (p. 18).

Desde el punto de vista conceptual, el uso del entelado debe evaluarse a la luz de los principios propuestos por Cesare Brandi, quien postuló que toda intervención debe ser reversible, reconocible y necesaria, respetando la integridad estética e histórica de la obra (Brandi, 1977). La aplicación de cera-resina ha sido objeto de debate precisamente por su irreversibilidad y los efectos que puede tener sobre la capa pictórica a lo largo del tiempo.

Aplicación del entelado a base de cera-resina en el Museo Convento de San Francisco

Durante el proceso de restauración de pinturas sobre lienzo en el Museo Convento de San Francisco, se empleó el entelado a base de cera-resina. Esta elección respondió a la necesidad urgente de estabilizar obras que presentaban un estado crítico de conservación, con deformaciones severas, debilitamiento del soporte textil, grietas y pérdida de adherencia en la capa pictórica. Tal como lo señala Bazán (2022), la serie "Vida de San Francisco de Asís" fue uno de los conjuntos más intervenidos mediante esta técnica, debido a sus dimensiones monumentales y al avanzado deterioro que presentaba. Los trabajos se realizaron en un taller habilitado dentro del convento, lo que permitió llevar a cabo las intervenciones sin someter las obras al estrés del transporte. Según el Boletín N.º 15 (INCb, 1981), el proceso comenzaba con una inspección detallada del estado de conservación, seguida de una limpieza mecánica superficial y una limpieza química controlada en las zonas afectadas. Luego se corregían las deformaciones estructurales mediante humidificación gradual y prensado, antes de aplicar la mezcla de cera y resina.

El adhesivo se preparaba con una proporción controlada de cera de abejas purificada y resina natural, fundidas a baja temperatura. Esta mezcla se aplicaba caliente tanto en el reverso del lienzo original como en el nuevo lienzo, y ambos se unían mediante presión con planchas térmicas. Para proteger la capa pictórica durante esta operación, se utilizaban papeles siliconados o tisús como barrera temporal, según indica el Boletín N.º 16 (INC, 1981c). Una vez adheridos, los lienzos eran montados en bastidores nuevos hechos a medida, generalmente de madera de cedro con refuerzos y cuñas. Esta técnica permitió recuperar la tensión y la planitud de obras que se encontraban severamente colapsadas. En algunos casos, como se describe en el Boletín N.º 19 (INCd, 1981), los restauradores realizaron reintegraciones cromáticas parciales en las lagunas pictóricas mediante técnicas discernibles a corta distancia, respetando los principios de mínima intervención y la integridad de la obra. Aunque no se documentaron los nombres de todos los restauradores involucrados, los informes mencionan la participación de personal técnico peruano con formación en Italia, México y España, junto con el acompañamiento de consultores extranjeros de la Unesco.

El impacto de estas intervenciones fue significativo. Según Bazán (2022), gracias a estos trabajos fue posible devolver la estabilidad física a una colección clave del patrimonio virreinal limeño, permitiendo su exhibición pública dentro del recorrido museográfico del convento. La recuperación de estas obras también facilitó la realización de exposiciones temporales y publicaciones académicas centradas en la serie pictórica restaurada, lo que incrementó el interés por su estudio e investigación. No obstante, la técnica presentó desafíos importantes. La aplicación de calor exigía un control preciso de temperatura y presión, ya que cualquier descuido podía generar daños irreversibles en la capa pictórica. Además, las condiciones ambientales del convento, con altos niveles de humedad relativa, requerían un monitoreo constante posterior a la intervención para evitar deformaciones secundarias. El Boletín N° 14 (INCa, 1981) menciona la instalación de un sistema de ventilación básica y cortinas solares como medidas complementarias de conservación preventiva.

En cuanto a la documentación, si bien se registraron informes técnicos de los tratamientos realizados, no todos los procesos contaron con fichas completas ni análisis detallados de materiales, lo que hoy representa una limitación para evaluar con precisión los efectos a largo plazo del entelado. A pesar de ello, la intervención sistemática y el esfuerzo institucional de esa época constituyen uno de los hitos más relevantes en la historia de la restauración en el Perú, especialmente por su enfoque integral y por la creación de una unidad técnica especializada en patrimonio mueble dentro de un espacio museal.

Conclusión

El método del entelado a base de cera-resina aplicada en varias de las pinturas de caballete del Museo del Convento de San Francisco respondió a las condiciones particulares del Perú en los años 70 y 80, cuando la infraestructura de conservación era limitada y la formación técnica aún emergente. En ese contexto, fue una solución eficaz para estabilizar lienzos gravemente deteriorados, y su uso por parte del INC se enmarcó en una lógica de restauración preventiva y de emergencia.

Con el tiempo, la disciplina ha evolucionado y hoy se priorizan principios como la reversibilidad, la mínima intervención y el respeto por la materialidad original. Aunque el entelado permitió recuperar y exhibir obras valiosas, también introdujo elementos difíciles de revertir, cuyos efectos –como el oscurecimiento o la rigidez del soporte– siguen siendo motivo de estudio. Por ello, esta técnica ha sido reemplazada por métodos más estables y menos invasivos.

La experiencia del Museo San Francisco debe entenderse como un hito en la historia de la conservación en el Perú. No solo logró preservar parte del patrimonio virreinal, sino que impulsó el desarrollo institucional, la formación profesional y la conciencia sobre la importancia de documentar y evaluar cada intervención. Hoy, es clave seguir monitoreando estas obras y generar conocimiento que oriente futuras decisiones.

Referencias

Bazán, A. (2022). *La restauración de la serie pictórica "Vida de San Francisco de Asís" del museo convento de San Francisco y Catacumbas de Lima (1974-1980)*.

Brandi, C. (1977). *Teoría de la restauración* (C. Cather, Ed., Trad. 2000). ICCROM.

Instituto Nacional de Cultura. (1979). Boletín del Instituto Nacional de Cultura N ° 13 .
Lima: INC.

Instituto Nacional de Cultura. (1981a). Boletín del Instituto Nacional de Cultura N ° 14 .
Lima: INC.

Instituto Nacional de Cultura. (1981b). Boletín del Instituto Nacional de Cultura N ° 15 .
Lima: INC.

Instituto Nacional de Cultura. (1981c). Boletín del Instituto Nacional de Cultura N ° 16 .
Lima: INC.

Instituto Nacional de Cultura. (1981d). Boletín del Instituto Nacional de Cultura N ° 19 .
Lima: INC.

Diagnóstico y propuesta de intervención para la colección de metales arqueológicos de la costa norte del Perú del Museo Multidisciplinario La Salle (Lima)

Katherine Lizetee Soria Mera

Museo Multidisciplinario La Salle

Katherinesoriamera@gmail.com

Katherine.soria@unmsm.edu.pe

Resumen

Se escogió un conjunto de diez piezas metálicas arqueológicas de la Costa Norte del Perú, pertenecientes al Museo Multidisciplinario La Salle, conformado por tupus (Figs. 1 y 2), de aleación de cobre en estado de conservación de regular a malo, con presencia de productos de corrosión y alteraciones estructurales. El estudio integra un análisis histórico, técnico y estructural, complementado con mapas de alteraciones, fotogrametría, estudios organolépticos y fluorescencia de rayos X, lo que permite identificar patologías y establecer criterios de intervención. Al tratarse de una colección previamente registrada e inventariada, el siguiente paso en su gestión patrimonial es la estabilización y conservación. En ese marco, la investigación propone un diagnóstico y propuesta de intervención que detalla materiales y procedimientos que además de atender estas piezas, puedan servir como guía para el tratamiento integral de la colección.

La propuesta metodológica se fundamenta en investigaciones previas de Paterakis (2003), MacLeod (1987), Faltermeier (1999) y Artesani et al. (2020), que evidencian la influencia de los tratamientos químicos y las condiciones ambientales en la estabilidad de las aleaciones de cobre. Con base en estas referencias, se plantea una fase inicial de ensayos en material académico experimental con características semejantes a las piezas originales, lo que permite evaluar la eficacia de los tratamientos antes de su aplicación directa. Las acciones contemplan limpieza y estabilización con ditionite alcalino y sesquicarbonato de sodio en casos de cloruros activos, el empleo de inhibidores como 2-mercaptobenzimidazol (MBI) por su alta eficacia y menor impacto estético, y la exploración de recubrimientos híbridos y biopoliméricos que ofrecen estabilidad, reversibilidad y sostenibilidad.

Los resultados esperados buscan establecer un protocolo metodológico replicable y seguro para la conservación de metales arqueológicos en contextos de alta humedad y salinidad, fortaleciendo la práctica profesional y contribuyendo a la preservación a largo plazo del patrimonio cultural metálico en el Perú.

Palabras clave:

Metales arqueológicos, aleación de cobre, protocolos metodológicos, inhibidores de corrosión, recubrimientos protectores.

Introducción

El Museo Multidisciplinario La Salle es una institución cultural cuya misión es ser un referente en la preservación del patrimonio, la educación y la difusión del conocimiento, a través de la gestión y exposición de diversas colecciones que abarcan el patrimonio natural y cultural. Con el objetivo de contribuir al enriquecimiento del panorama cultural local y nacional, el museo desarrolla una serie de actividades académicas, educativas y de investigación, y se convierte en un espacio de interacción con la comunidad. Esta labor de investigación y divulgación no se limita a los espacios físicos del museo, sino que se extiende a la comunidad, promoviendo el uso social de los patrimonios como recursos educativos y culturales (eBIZ Noticias, 2021).

La preservación del metal arqueológico en el Perú enfrenta limitaciones estructurales que condicionan la práctica profesional en conservación y restauración. Por un lado, la escasez de especialistas y la reducida producción teórica han limitado el desarrollo de propuestas consistentes en este campo. Por otro lado, la ausencia de protocolos metodológicos publicados que especifiquen con detalle insumos, cantidades y procedencias impide evaluar el desempeño y envejecimiento de los tratamientos aplicados a largo plazo. A ello se suma la carencia de estudios experimentales previos que validen la eficacia de los procedimientos antes de su aplicación en piezas originales, así como la escasa bibliografía nacional que documente resultados sostenidos en el tiempo.

Estas carencias evidencian la necesidad de establecer metodologías replicables, seguras y adaptadas a las condiciones ambientales propias del contexto peruano, caracterizado por elevados niveles de humedad y salinidad. Generar protocolos de intervención que combinen criterios técnicos, sostenibilidad y transparencia no solo contribuye a la preservación material de los objetos, sino que fortalece la práctica disciplinar y la gestión patrimonial de las instituciones responsables de custodiar bienes culturales metálicos.

Desde esta perspectiva, la presente investigación se formula a partir de la hipótesis de que los objetos seleccionados presentan un estado de conservación de regular a malo, condicionado por factores intrínsecos y extrínsecos que hacen imprescindible su intervención. Más allá de atender las necesidades específicas de estas piezas, la propuesta busca constituirse en un referente metodológico que oriente futuras investigaciones y tratamientos de metales arqueológicos en el país.

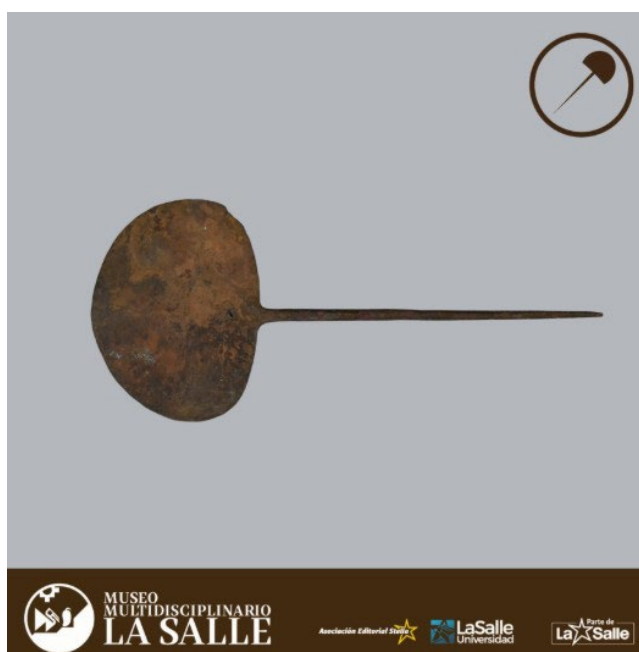


Figura 1. Tupa de la colección de metales. (Museolasalleperú, 2024)



Figura 2. Tupu de la colección de metales. (Museolasalleperú, 2024)

Marco teórico

Como fundamento para la intervención de aleación de cobre se toma el estudio de Paterakis (2003) sobre la influencia de los tratamientos de conservación y los factores ambientales en la corrosión de los objetos de la colección del Ágora de Atenas.

El trabajo evidencia que tanto los materiales de conservación como las condiciones de almacenamiento influyen en la formación de productos de corrosión. Se identificaron mediante FTIR (espectroscopia infrarroja con transformada de Fourier) recubrimientos como ceras de hidrocarburos y nitrato de celulosa, además del uso de consolidantes como Incralac (Paraloid B-44 con benzotriazol). Estos materiales afectan la solubilidad y la efectividad protectora de los recubrimientos.

Respecto a los agentes estabilizadores que contienen sodio (carbonato de sodio, sesquicarbonato de sodio, sal de Rochelle alcalina e incluso soluciones de Calgon con hexametáfosfato de sodio), se comprobó que su uso en procesos de limpieza y estabilización puede contribuir, en determinadas condiciones, al desarrollo de la corrosión en lugar de inhibirla.

El estudio de MacLeod (1987) analiza la eficacia de distintos tratamientos para la estabilización de aleaciones de cobre corroídas, con énfasis en la eliminación de iones cloruro, principal agente responsable de la progresión de la corrosión. Los experimentos se realizaron mediante inmersión de objetos arqueológicos marinos y terrestres en diferentes soluciones químicas, lo que permitió evaluar tanto la velocidad de liberación de los cloruros como los efectos de cada tratamiento sobre la pátina y la estabilidad del metal.

La investigación demostró que la eliminación de cloruros está condicionada por factores estructurales del propio objeto, como el grosor de la pátina y la presencia de microfisuras en la capa de óxido cuproso (Cu_2O). Estas características influyen en la difusión de los iones hacia la superficie, explicando por qué algunos tratamientos resultan más rápidos y efectivos que otros. Con ello, se concluyó que la eficiencia de los métodos no depende únicamente del agente químico, sino también del estado físico de la pieza tratada.

En la comparación de los métodos se estableció un orden de eficacia basado en siete pruebas de lavado. El ditionite alcalino (5% p/p) fue el más rápido y eficiente en la extracción de cloruros, superando ampliamente al ácido cítrico inhibido con tiourea, que mostró un buen rendimiento, pero con menor estabilidad a largo plazo. El sesquicarbonato de sodio al 5% p/p presentó una efectividad intermedia, mientras que su versión más diluida (1% p/p) ofreció una acción más lenta y limitada. El benzotriazol (1% p/p), aunque efectivo en la formación de complejos estables con el cobre, planteó preocupaciones por toxicidad y costo. El acetonitrilo al 50% v/v mostró cierta utilidad en casos de bronce con enfermedad activa, aunque con menor rendimiento general. Por último, el agua desionizada se situó como el menos eficaz, al limitarse a eliminar únicamente contaminantes solubles sin aportar verdadera estabilización.

Los métodos innovadores demostraron ventajas claras frente a los tradicionales. El ditionite alcalino se consolidó como el tratamiento más recomendable en términos de costo, velocidad y eficacia, aunque requiere un control riguroso para evitar daños colaterales y una adecuada gestión de los residuos generados. El estudio sugiere, además, que este método sea complementado con lavados de sesquicarbonato de sodio o acetonitrilo para garantizar la eliminación completa de restos y lograr una estabilización más duradera. Con estas evidencias, MacLeod resalta que la conservación de aleaciones de cobre depende tanto de la correcta selección del tratamiento como del seguimiento continuo de los objetos después de la intervención.

En las últimas décadas, la investigación en recubrimientos protectores para el patrimonio cultural ha evolucionado desde el uso de resinas acrílicas hacia biopolímeros, nanocompuestos y recubrimientos híbridos, con el objetivo de mejorar la estabilidad, sostenibilidad y eficacia frente a la corrosión. El artículo de Artesani et al. (2020) analiza los desafíos técnicos de los recubrimientos tradicionales –como toxicidad, falta de reversibilidad y limitada efectividad en metales, especialmente hierro– y revisa los avances recientes que buscan superar estas limitaciones.

Entre las alternativas más destacadas se encuentran los recubrimientos a base de silano, con propiedades de autorreparación e inhibición de la corrosión; los recubrimientos de plasma, que ofrecen barreras efectivas aunque difíciles de aplicar; y los recubrimientos híbridos orgánico-inorgánicos, que combinan resistencia y durabilidad. Asimismo, se resalta el papel del Benzotriazol (BTA), los triazoles y los inhibidores basados en biopolímeros como soluciones para la protección de cobre y bronce.

No obstante, cada técnica presenta limitaciones: el BTA plantea riesgos de toxicidad y baja sostenibilidad; los recubrimientos de plasma requieren procesos costosos y especializados; y los polímeros híbridos pueden demandar mantenimiento regular. En este sentido, los biopolímeros y nanocompuestos emergen como alternativas más sostenibles, eficaces y menos invasivas, alineadas con la conservación a largo plazo.

El estudio concluye que la investigación actual apunta a un equilibrio entre eficacia, sostenibilidad y compatibilidad estética, ofreciendo a restauradores y conservadores un marco de referencia para seleccionar recubrimientos adecuados que protejan los metales arqueológicos sin comprometer su integridad ni su valor histórico.

Faltermeier (1999) desarrolló un procedimiento de prueba cuantitativa para evaluar inhibidores de corrosión en cobre y sus aleaciones, permitiendo calcular en porcentaje la protección que cada compuesto ofrece frente a la conversión de nantokita (CuCl) en paratacamita ($\text{CuCl}_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{OH})_2$), uno de los procesos más dañinos para los artefactos arqueológicos de cobre.

El estudio probó distintos compuestos, entre ellos benzotriazol (BTA), 2-mercaptobenzimidazol (MBI) y 2-mercaptobenzoxazol (MBa), que alcanzaron eficacias del 99%, 98% y 92%, respectivamente. Estos resultados confirmaron que el BTA es el inhibidor más efectivo, aunque su principal desventaja es el oscurecimiento de la superficie tratada, un efecto inaceptable en conservación.

Si bien otros inhibidores mostraron un rendimiento cercano al del BTA, su menor aplicación práctica se debe a la preferencia histórica por este último, lo que ha limitado la investigación en alternativas potencialmente más seguras y estéticamente compatibles. En este sentido, el

procedimiento propuesto no solo aportó un método preciso de comparación, sino que abrió la posibilidad de explorar compuestos que combinan alta eficacia con un impacto mínimo en la apariencia de los objetos arqueológicos.

Metodología

La metodología para el diagnóstico y propuesta de intervención comienza con la selección de los 10 tupus, fundamentada en un examen directo que ofrece un análisis básico y general de sus características y estado de conservación. Posteriormente, se procede a la documentación histórica, considerando que las piezas provienen de donaciones y han sido clasificadas por los arqueólogos de la institución de acuerdo con sus características morfológicas y tecnológicas. Se realiza luego la descripción detallada del objeto, registrando dimensiones, materiales constitutivos y particularidades formales, complementada con la evaluación del estado de conservación sustentada en la identificación de deterioros y alteraciones visibles.

Para obtener un registro preciso, se elaboran mapas de alteraciones mediante técnicas gráficas y fotogrametría, los cuales permiten ubicar la distribución de productos de corrosión y pérdidas de material. En paralelo, se ejecutan análisis organolépticos utilizando lupas y microscopía óptica para mejorar la visualización de las superficies metálicas, así como fluorescencia de rayos X (FRX), que proporciona la composición elemental de cada pieza. Con esta información, se establecen los criterios de intervención que orientan la propuesta de tratamiento.

La propuesta se fundamenta en investigaciones previas de Paterakis (2003), MacLeod (1987), Faltermeier (1999) y Artesani et al. (2020), y contempla su ensayo inicial en material académico experimental con características semejantes a las piezas originales. En una primera fase se realizará la prueba en material académico de referencia que se tiene en la institución, empleando muestras metálicas experimentales que reproducen la composición y el estado de alteración de los objetos arqueológicos. Esta etapa permitirá evaluar la eficacia y seguridad de los tratamientos antes de su aplicación en las piezas originales, garantizando un control metodológico y reduciendo riesgos de daño.

El proceso incluye una fase de limpieza y estabilización con ditionite alcalino y sesquicarbonato de sodio, pero solo se aplicará en aquellos casos donde se detecte la presencia de cloruros activos, a fin de evitar intervenciones innecesarias o agresivas en superficies estables. Asimismo, se consideran los inhibidores de corrosión evaluados por Faltermeier (1999), priorizando el 2-mercaptobenzimidazol (MBI) por su alta eficacia (98%) y menor impacto estético respecto al benzotriazol. En la fase de protección superficial, se buscará en el mercado nacional la disponibilidad de recubrimientos híbridos y biopoliméricos recomendados por Artesani et al. (2020), los cuales destacan por su estabilidad, reversibilidad y sostenibilidad, representando alternativas más seguras y compatibles con las condiciones de almacenamiento locales.

Todo el proceso será documentado de manera sistemática mediante cronogramas, registros gráficos y fotográficos de cada fase, y se acompañará con la definición de condiciones ambientales y recomendaciones de conservación preventiva que garanticen la estabilidad futura de las piezas. La metodología culmina con la incorporación de la bibliografía especializada que sustenta cada una de las decisiones tomadas, asegurando que la propuesta se enmarque en estándares internacionales y se adapte a las particularidades del contexto peruano.

Conclusiones/recomendaciones

La conservación de metales arqueológicos debe sustentarse en un enfoque integral que priorice la estabilización de los objetos, la aplicación de tratamientos que respeten su apariencia original y el uso de recubrimientos protectores sostenibles y reversibles. La propuesta, desarrollada inicialmente sobre material académico de prueba, busca establecer un protocolo confiable y adaptable a las condiciones ambientales locales, contribuyendo así a la preservación a largo plazo del patrimonio metálico arqueológico. La metodología contempla una secuencia de pruebas experimentales, estabilización, inhibición y aplicación de recubrimientos, con el objetivo no solo de controlar la corrosión activa, sino también de generar criterios de intervención adecuados al contexto peruano, caracterizado por altos niveles de humedad y salinidad.

La conservación y restauración requiere de un equipo interdisciplinario capaz de analizar los objetos desde diversas perspectivas. Con base en los datos recopilados, se define una metodología de trabajo que prioriza el estudio y la documentación exhaustiva de cada pieza antes de cualquier intervención. Cuando los objetos forman parte de un conjunto, como en este caso, es fundamental aplicar criterios uniformes. Los materiales empleados, incluidos aquellos destinados a la protección y consolidación, deben ser compatibles con el original y reversibles, garantizando la integridad y autenticidad del patrimonio.

En conjunto, la propuesta metodológica no solo responde a las necesidades inmediatas de estabilización de la colección estudiada, sino que también constituye un aporte significativo para la consolidación de protocolos de conservación de metales arqueológicos en el Perú. Su implementación permitirá fortalecer la gestión patrimonial y promover estudios experimentales que aseguren la preservación a largo plazo del patrimonio cultural metálico.

Agradecimientos

Agradezco al Museo Multidisciplinario La Salle, Lima, Perú, por la confianza al permitirme acceder a su colección metálica. Así como a la Fundación Obra Pía José María Sancho Dávila (JOMA) por el apoyo financiero y su compromiso con la promoción de la investigación, que hacen posible este trabajo.

Referencias

Artesani A, Di Turo F, Zucchelli M, Traviglia A. (2020). *Avances recientes en recubrimientos protectores para el patrimonio cultural: una descripción general*. *Coatings* 10 (3): 217. <https://www.mdpi.com/2079-6412/10/3/217>

eBIZ Noticias. (2021, mayo del 2024). *El Museo Multidisciplinario La Salle se reinventa para su reapertura*. EBIZ. <https://ebiz.pe/noticias/museo-multidisciplinario-la-salle-se-reinventa-para-su-reapertura/>

Faltermeier, RB (1999). Una prueba de inhibición de corrosión para artefactos a base de cobre. *Estudios en conservación* , 44 (2), 121-128. <https://doi.org/10.1179/sic.1999.44.2.121>

MacLeod, ID (1987). *Conservación de aleaciones de cobre corroídas: una comparación de métodos nuevos y tradicionales para eliminar iones de cloruro*. *Estudios en conservación* , 32 (1), 25-40. <https://doi.org/10.1179/sic.1987.32.1.25>

Paterakis, AB (2003). *La influencia de los tratamientos de conservación y los factores ambientales de almacenamiento en la corrosión de las aleaciones de cobre en el Ágora de Atenas*. *Journal of the American Institute for Conservation*, 42 (2), 313-339. <https://doi.org/10.1179/019713603806112787>



Mesa 4: EDUCACIÓN EN MUSEOS

Desarrollo de programas educativos y mediaciones para la primera infancia en el Museo de Arte Contemporáneo (Lima)

Evelyn Llatas Mestanza

Escuela Pedagógica Monterrico
misseveblog@gmail.com

Ahhison Dallan Prado Valdivia

Universidad Nacional Mayor de
San Marcos (UNMSM)
ahhisonprado.proyectos@gmail.com

Resumen

Incorporar a la primera infancia (0-6 años) en espacios expositivos como museos y centros culturales continúa siendo un desafío para estas instituciones, en parte, quizás, se deba a que tradicionalmente se orientan a adultos o juveniles. Aunque existen iniciativas nacionales como Cuna Más y Programa Nacional de Educación Inicial No Escolarizado en Perú (PRONOEI), la necesidad de políticas culturales más inclusivas orientadas a este público se mantiene, ya que los museos en general aún carecen de preparación adecuada para atender a la primera infancia. Encontrándose dificultades que limitan la experiencia educativa de la primera infancia tales como la disposición física de las obras, la falta de programas específicos o incluso la limitada capacitación del personal.

Este artículo observa el caso del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Barranco en Lima, el cual desde 2022 ha implementado programas innovadores como "Arte para infancias", "Exploración artística sensorial" y visitas participativas sensoriales, orientadas específicamente a este grupo. Estos programas buscan fomentar la conexión entre el arte, el patrimonio y el entorno desde una edad temprana, promoviendo el desarrollo integral de los niños.

Con estos programas se muestran resultados positivos, como la formación de una comunidad activa de familias y la adaptación de espacios para los niños. Además, colaboraciones con universidades han permitido mejoras estructurales y la formación de educadoras en prácticas pedagógicas integradas al arte. Se concluye que incluir a la primera infancia en museos no solo amplía su impacto educativo y social, sino que también fortalece el vínculo entre las familias y la cultura, sirviendo como modelo replicable para otras instituciones.

Palabras claves:

Museos para niñas y niños, educación en museos, primera infancia en museos

Introducción

Los museos y espacios dedicados a la exposición de obras de arte han ido cambiando y adecuándose a las necesidades que han surgido con el transcurso del tiempo, adaptándose a las nuevas formas de producción artística y en atención a los públicos a los que se dirigen. Así pues, inicialmente estos espacios llenaban sus paredes, de piso a techo, con la finalidad de mostrar la mayor cantidad de obras posibles, esto en la actualidad sería impensable. De igual forma, la relación entre el visitante y la persona encargada de dirigir las visitas era vertical y determinada por una escucha pasiva, actualmente esto ha ido cambiando con la finalidad de hacer al público el eje, segmentándolos de acuerdo con características comunes, diseñando planes destinados a cada uno de ellos y generando espacios de diálogo y apropiación.

De esta forma los museos, entendidos como espacios de educación no formal, se acercan cada vez más al ideal de poder atender de forma efectiva a todas las personas. Sin embargo, aún existen brechas por cerrar, entre ellas, la atención a la primera infancia (0 - 6 años) grupo que por mucho tiempo ha quedado relegado o invisibilizado de los programas educativos en museos.

Metodología

Esta investigación plantea como hipótesis que la implementación de programas educativos para la primera infancia en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Barranco mejorará significativamente la inclusión y el desarrollo integral de este grupo etario a partir del estudio de caso de tres años (2022-2024) de los talleres "Arte para infancias" y "Exploración artística sensorial" además de las visitas mediadas diseñadas especialmente para el nivel. De esta forma se muestra que con estos programas se abren las puertas del museo hacia la primera infancia además de contribuir a la formación de relaciones entre el arte, el patrimonio y su entorno desde una temprana edad.

Desarrollo y resultados

La denominada primera infancia es comprendida desde el nacimiento hasta los 6 años (Vargas, 2010). Es dentro de este periodo que se instauran en las niñas y los niños las bases físicas, psicológicas y sociales que los acompañarán en todo su futuro. En el Perú, esta edad es atendida dentro de la educación inicial, la cual acoge a las infancias hasta los 6 años y busca, según el Currículo Nacional de Educación (2016), brindar una educación integral durante esta etapa.

De la misma manera, el Programa Curricular de Educación Inicial (2016) establece que este nivel se organiza en dos ciclos: el Ciclo I, que abarca la etapa de 0 a 2 años, y el Ciclo II, que comprende la edad de 3 a 5 años. Es importante precisar que, a diferencia del nivel primario, en la educación inicial no existe un área específica de Arte y Cultura. En su lugar, el enfoque artístico se encuentra inmerso dentro de una única competencia relacionada con la creación de proyectos a partir de los lenguajes artísticos, integrada en el área de Comunicación. Si bien esta ubicación podría justificarse por el carácter expresivo del arte, es relevante señalar que la producción artística no se limita exclusivamente a la comunicación, sino que puede vincularse con otras áreas de aprendizaje, generando así experiencias interdisciplinarias en arte y educación. Otra problemática evidente en el Programa Curricular es la ausencia de competencias vinculadas a las artes en el Ciclo I (0 a 2 años). Esta omisión implica la supresión de toda conexión con procesos creativos precisamente en la etapa en la que los niños y niñas experimentan un placer innato por conocer y descubrir su entorno a través de acciones, gestos, sensaciones, entre otros.

Se evidencia, entonces, una de las primeras brechas con relación al acceso a las artes desde edades tempranas. Esto lleva a reflexionar sobre el lugar del arte en la escuela: si no es considerado un elemento clave para el aprendizaje, es menos probable que las comunidades educativas que trabajan con la primera infancia fomenten visitas a museos o espacios culturales. Como

consecuencia, se limita el derecho de los niños y niñas a vivenciar el arte, se reduce el interés de los profesionales de museos en desarrollar experiencias y meditaciones para estos grupos, y se perpetúan patrones repetitivos en la educación inicial, donde el arte suele asociarse únicamente con la producción manual o el desarrollo de habilidades motrices bajo la noción de “manualidad”.

Por otra parte, la Ley N.º 26518, promulgada durante el año 1995, crea el Sistema Nacional de Atención Integral al Niño y al Adolescente (SNAINA) el cual comprende principios, normas, procedimientos e instrumentos que orientan la intervención del Estado y la sociedad civil en la atención integral de niños y adolescentes, además de estructurar y supervisar políticas y programas destinados a la atención integral de la primera infancia a nivel nacional. En el ámbito municipal limeño, si bien se observa una agenda infantil variada, esta se encuentra mayormente orientada hacia espectáculos, presentaciones y actividades de entretenimiento, con un enfoque centrado en lo festivo. De este modo, se intenta suplir la falta de acceso a experiencias culturales significativas, pero desde una mirada que reduce la infancia a un constante estado de celebración y diversión caricaturesca. No se trata de sustituir estas iniciativas por propuestas que desestimen el juego o el disfrute, sino de ampliar la perspectiva sobre lo que implica el acercamiento de la infancia al arte. Es fundamental reconocer que los niños y niñas no solo requieren espacios de entretenimiento, sino también oportunidades para el asombro, la exploración y la construcción de sentido a través del arte. La persistencia de una visión que subestima sus capacidades de razonamiento, cuestionamiento y contextualización limita su derecho a experiencias culturales que nutran su sensibilidad y pensamiento crítico desde los primeros años.

Ubicar nuevamente el cuestionamiento sobre si los museos son un espacio para la primera infancia permite analizar si, más allá del diseño de programas dirigidos a este grupo etario, el personal museístico se encuentra realmente preparado para atender sus necesidades. En el proceso de implementación de programas para la primera infancia en el Museo de Arte Contemporáneo de Barranco, han surgido diversas barreras que, si bien no fueron inicialmente consideradas, evidenciaron la necesidad de incorporar servicios y soluciones de mejora. A continuación, se presentan algunas pautas fundamentales a tener en cuenta antes de desarrollar un programa educativo para la primera infancia en el contexto museístico.

En primer lugar, la distribución de las obras dentro del museo requiere una revisión crítica. Es importante reflexionar si estas se encuentran ubicadas a una altura adecuada para que niños y niñas menores de seis años puedan apreciarlas, así como cuestionar si los artistas y curadores consideran a la primera infancia como un público potencialmente contemplativo de su arte.

Por otro lado, los mediadores culturales y el personal del museo no siempre cuentan con la formación necesaria para atender a este grupo etario. La falta de recursos y estrategias específicas provoca que, en muchos casos, se evite la interacción con la primera infancia debido a la incertidumbre sobre cómo abordarla. Como se ha señalado previamente, no se trata de convertir la mediación en un espectáculo infantil, sino de emplear recursos adecuados e interactivos, ajustar la tonalidad de voz y adoptar una postura corporal que favorezca la comunicación con los niños y niñas. Una alternativa para abordar esta problemática es fomentar el intercambio con estudiantes de la carrera de Educación Inicial o implementar voluntariados de prácticas docentes dentro de los museos, generando así un diálogo enriquecedor entre mediadores y educadores. Asimismo, el mobiliario juega un papel crucial en estos espacios. Si se pretende desarrollar un programa educativo, es fundamental contar con áreas bien iluminadas y con infraestructura adaptada a la infancia. Si bien puede resultar complejo adecuar los servicios higiénicos en su totalidad, se pueden incorporar elementos como bancas o escaleras de plástico para facilitar el acceso a los lavabos. Del mismo modo, las mesas y sillas utilizadas deben estar diseñadas de acuerdo con las necesidades y la altura de los niños y niñas.

Finalmente, el diseño de los programas puede fortalecerse mediante el trabajo conjunto con especialistas en primera infancia. Un ejemplo de ello es el caso presentado aquí del Museo de Arte Contemporáneo, donde la programación se desarrolla en colaboración entre mediadoras, historiadoras del arte y una docente del nivel inicial, permitiendo así un enfoque integral que responda tanto a las necesidades pedagógicas como a los objetivos museísticos.

Tomando en cuenta lo anteriormente mencionado y con múltiples aprendizajes adquiridos en el proceso, se logró la apertura del primer programa denominado *Arte para Infancias*, dirigido a niños y niñas de 3 a 5 años (Fig.1). La primera frecuencia implementada fue de una sesión semanal los sábados, con una duración de una hora, considerando los tiempos de atención y tolerancia propios de esta etapa.



Figura 1. Visita en sala de museo con taller de Arte para Infancias

El programa constaba de ocho sesiones diseñadas en torno a las exposiciones y obras del Museo de Arte Contemporáneo. Cada clase era guiada por una docente de Educación Inicial especializada en arte, con el apoyo de una mediadora cultural. Un aspecto clave del programa fue la autonomía de los niños y niñas durante la experiencia educativa: ingresaban al aula sin la compañía de sus familias, quienes permanecían en los exteriores del museo. No obstante, en caso de que un niño o niña requiriera utilizar los servicios higiénicos, eran sus familias quienes los acompañaban, ya que ni la docente ni la mediadora asumían esta responsabilidad. Durante una hora, los participantes desarrollaban una sesión estructurada en tres momentos –inicio, desarrollo y cierre–, en la que se promovía la exploración, la expresión y el diálogo en torno a las obras seleccionadas.

Además, en cada sesión se realizaba una visita a las salas del museo como detonante de aprendizaje, permitiendo que la experiencia artística se vinculara directamente con el espacio museístico. El ciclo concluía con una muestra artística colectiva que exhibía los trabajos de los niños y niñas, visibilizando sus procesos creativos. Asimismo, como parte de los beneficios del programa, los participantes obtenían acceso ilimitado y gratuito al museo durante el tiempo de su formación.

Debido a la alta demanda por parte de familias con infancias interesadas en el curso, actualmente este cuenta con dos horarios, tanto entre semana como los fines de semana. Asimismo, en el año 2024 se logró consolidar la primera promoción de niños y niñas que participaron en el programa de manera continua durante tres años, desde el periodo de pandemia. Estos participantes pudieron continuar su formación con otra docente, lo que permitió establecer una secuencialidad pedagógica que favoreció la progresión y el incremento en la complejidad de los aprendizajes. Este enfoque no solo fortaleció la continuidad del proceso educativo, sino que también generó

un puente entre los distintos niveles del programa, evitando una desconexión entre docentes y asegurando una experiencia de aprendizaje cohesiva. De este modo, el museo no solo se consolidó como un espacio de exploración artística, sino que comenzó a funcionar como un entorno formativo que acompaña el desarrollo de la infancia a lo largo del tiempo, reafirmando su papel como un espacio educativo no formal.

Con el tiempo, y ante el creciente interés de las familias en las actividades infantiles desarrolladas en el Museo de Arte Contemporáneo - Lima se identificó una brecha en la oferta educativa: el ciclo I, correspondiente a niños y niñas menores de tres años, no estaba siendo abordado. La ausencia de propuestas para esta etapa evidenciaba la necesidad de integrar la educación y la atención temprana con las artes, permitiendo así la creación de un curso que respondiera a las necesidades específicas de este grupo etario.

Fue en este contexto que surgió el programa *Exploración Artística Sensorial para Infancias* (Fig. 2), cuyo nombre resalta el verbo “explorar” debido al interés y placer que caracteriza a esta etapa con relación al descubrimiento del entorno a través de la interacción. Para su diseño, se consideraron los hitos del desarrollo infantil en niños y niñas menores de dos años, cuyas características varían significativamente según el ritmo de aprendizaje. Por ello, se decidió ofrecer una clase exclusiva para el grupo de dos años, en la cual los participantes asistían acompañados por sus familias.



Figura 2. Taller de Exploración Artística Sensorial.

El curso tenía una duración de una hora por sesión e incluía 15 minutos de juego libre con la participación de las familias, mediadoras y la docente a cargo. La estructura de la sesión comprendía tres momentos clave: una fase inicial centrada en la exploración sensorial, un proceso creativo y un cierre. A lo largo de la experiencia, se empleaban recursos diversos, música y, cuando el grupo estaba preparado y adaptado al espacio, visitas a las salas del museo como parte del proceso de aprendizaje.

Actualmente, el programa cuenta con un espacio entre semana, donde se han recibido infancias menores de dos años, y se está evaluando la posibilidad de expandir la oferta educativa a edades aún más tempranas. Asimismo, en el año 2024, un grupo de familias participó de manera continua durante todo el año escolar en el curso *Exploración Artística Sensorial*. Como resultado, estos niños y niñas, ahora con tres años de edad, han realizado la transición al programa *Arte para Infancias*. A partir de esta continuidad, se ha podido observar que los participantes han

adquirido habilidades artísticas, conocimientos sobre materiales y artistas contemporáneos, así como una apreciación crítica del arte, logrando verbalizar sus observaciones mediante frases u oraciones estructuradas.

A medida que las familias del distrito de Barranco fueron conociendo los programas educativos para la primera infancia del Museo de Arte Contemporáneo - Lima, el interés por estas iniciativas se extendió a familias de otros distritos de la ciudad, como Jesús María, Pueblo Libre, San Juan de Lurigancho y Callao, entre otros. Este crecimiento en la difusión se dio, en gran parte, gracias a la comunicación espontánea de las familias con las instituciones educativas a las que asistían sus hijos e hijas, lo que despertó el interés de algunas escuelas por la propuesta educativa del museo. En respuesta a esta demanda, durante la muestra *Color* del año 2024, el museo recibió a diversas instituciones educativas del nivel inicial, lo que llevó a la creación de un programa de mediación diseñado específicamente para la primera infancia. A diferencia de las visitas mediadas dirigidas a otros niveles escolares, este programa se caracterizó por su duración más breve y una selección reducida de obras, con el fin de respetar la capacidad de atención de los niños y niñas.

El proceso de mediación se estructuró en distintas fases que favorecieron la adaptación de las infancias al entorno del museo. Se incluyeron momentos de recibimiento y juego libre, seguidos de un recorrido por las salas, un taller artístico y, finalmente, un espacio destinado a la hora de la lonchera. Esta estructura buscó asemejar la experiencia del museo a una rutina escolar, brindando así un ambiente de confianza y familiaridad para los participantes.

La elaboración de la pauta de mediación se llevó a cabo en conjunto con el equipo de mediadoras y con el respaldo de estrategias diseñadas por una especialista en educación inicial. Además, el documento fue revisado en múltiples ocasiones por el área de Acción Educativa del museo. Como resultado, el Museo de Arte Contemporáneo - Lima cuenta ahora con una pauta y una metodología específica para la realización de visitas mediadas dirigidas a niños y niñas de dos a cinco años. Estas visitas se caracterizan por la incorporación de recursos sensoriales, el uso del cuento como recurso pedagógico, y la implementación de estrategias lúdicas, tales como bingos, rompecabezas, imágenes en gran formato y canciones vinculadas a las obras expuestas o a la experiencia museística (Fig. 3).



Figura 3. Uso de recursos en visita participativa sensorial.

Estos recorridos son acompañados por varias mediadoras y una docente especializada, garantizando que cada experiencia sea enriquecedora para las infancias. De igual forma, tanto los recursos sensoriales como las pautas de mediación son revisados y adecuados para cada grupo, ya que se entiende que cada uno tiene características y necesidades particulares, lo cual brinda una flexibilidad dentro de la experiencia educativa, asegurando que la interacción entre las infancias y el museo se vea marcada por el respeto a los ritmos de las infancias y a su necesidad de exploración y aprendizaje. De esta manera se sientan las formas para futuras propuestas que se orienten en cubrir las necesidades educativas de este grupo además fortalecer los vínculos con el museo.

Conclusiones

De esta forma, el análisis del acceso de la primera infancia a los museos y su incorporación dentro de sus programas educativos, a partir del caso de Museo de Arte Contemporáneo - Lima, nos revela las brechas que aún existen y aunque existen diferentes intenciones de acortarlas aún son necesarias políticas culturales que aporten estrategias específicas para la incorporación de niños y niñas entre 0 a 6 años para que su experiencia artística en museos sea significativa.

Arte para Infancias y Exploración Artística Sensorial y las visitas participativas sensoriales son programas que han demostrado que dentro de los museos se puede introducir espacios destinados a la exploración sensorial y artística para este grupo etario. Además de fomentar el vínculo con el arte y el patrimonio con las infancias, los museos no niegan su posibilidad de participar dentro de la formación de las habilidades cognitivas, físicas y sociales de los niños y niñas que participan dentro de estos programas.

De esta forma se presenta como fundamental que se siga trabajando por el reconocimiento e inclusión de la primera infancia como público objetivo y activo dentro de los museos. Para ello, es necesario el que se busque la colaboración con especialistas en educación inicial así como la formación del personal museístico para una correcta atención de los niños y niñas, desde los y las mediadoras que acompañan a las infancias durante las visitas, hasta el personal que no se relaciona directamente con ella, pero que se encarga de las infraestructuras y mobiliarios para su adaptación y correcta accesibilidad, con la finalidad de crear una comunidad activa de familias y consolidar la presencia de este grupo dentro de espacios expositivos.

Por último, con el desarrollo de estos programas, el Museo de Arte Contemporáneo instaure un hito significativo sobre la manera en la que los museos pueden convertirse en espacios culturales que pueden acoger a todas las edades. La propagación de estas prácticas en otros museos puede aportar de manera valiosa a expandir y asegurar el derecho de los niños y niñas a disfrutar de espacios culturales y de arte desde sus primeros años de vida.

Agradecimientos

Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo y la colaboración del equipo del Museo de Arte Contemporáneo de Barranco por su apertura y disposición para compartir información sobre sus programas educativos dirigidos a la primera infancia. Su compromiso con la educación artística inclusiva ha sido una fuente de inspiración para esta investigación.

Referencias

Ley del Sistema Nacional de Atención Integral al Niño y el Adolescente, N.º 26518, (1995). Diario Oficial El Peruano https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/285101/256895_L26518-1995.pdf20190110-18386-15ope69.pdf?v=1563570008.

Museo de Arte Contemporáneo - Lima. (s.f.). *Fotos* [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 30 de setiembre de 2024 de <https://www.facebook.com/museomaclima>.

Ministerio de Educación del Perú. (2016). *Currículo nacional de la educación básica*. Ministerio de Educación. <https://www.minedu.gob.pe>

Vargas, S. (2010). Importancia de la educación en la primera infancia como cimiento para la vida. Universidad Adventista de Colombia. <https://repository.unac.edu.co/bitstream/handle/11254/608/Importancia%20de%20la%20educacion%20en%20la%20primera%20infancia%20como%20cimiento%20para%20la%20vida.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Formación cultural estética desde las experiencias artísticas con textuales en el Museo de Arte -Trujillo

Alicia Paloma Chico Picasso

Universidad Privada Antenor Orrego
achicop1@upao.edu.pe

Dionisio Vitalio Ponce Ruiz

Universidad Regional Autónoma de Los Andes. Ecuador
uq.dionisioponce@uniandes.edu.ec

Resumen:

El museo como aula viva: formación estética en Trujillo. En tiempos donde la educación artística parece relegada a un segundo plano, una propuesta innovadora emerge desde el norte peruano. El Museo de Arte se convierte en escenario de una experiencia educativa transformadora, donde el arte no solo se contempla, sino que se vive, se piensa y se siente. Desde una mirada crítica a la educación estética, la cual ha sido históricamente una dimensión olvidada en los sistemas educativos. Este diagnóstico no solo revela una carencia, sino también una oportunidad: repensar el papel del arte en la formación de ciudadanos críticos, sensibles y culturalmente conscientes. El museo como laboratorio pedagógico: La investigación propone un modelo educativo que se nutre de las experiencias artísticas contextualizadas dentro del museo. Niños y jóvenes participan activamente en procesos de interpretación, diálogo y creación, en un entorno que estimula la reflexión estética desde lo local. El estudio se desarrolló bajo un enfoque mixto y participativo, combinando teoría, trabajo de campo y análisis documental. Se aplicaron métodos como el histórico-lógico, el inductivo-deductivo y la modelación, todo con el objetivo de construir una propuesta educativa que responda a las necesidades del contexto. Arte, inclusión y transformación: en comparación con países desarrollados, América Latina enfrenta limitaciones económicas y educativas que restringen el acceso al arte. Esta propuesta busca revertir esa realidad, integrando el museo como espacio formativo y explorando métodos pedagógicos internacionales que puedan adaptarse a las realidades locales.

El resultado es un modelo que no solo enseña arte, sino que forma ciudadanos capaces de pensar críticamente su entorno, reconociendo el valor del arte como herramienta de transformación social. Más allá de las paredes del museo: este enfoque invita a repensar el rol de los museos en nuestras ciudades. ¿Y si fueran más que vitrinas de obras? ¿Y si se convirtieran en aulas vivas, donde el arte dialoga con la comunidad y la educación se vuelve experiencia? La propuesta, es un llamado a mirar el arte no como lujo, sino como derecho. Un derecho que forma, emancipa y conecta.

Palabras claves:

Museo, formación cultural, estética, apropiación cultural, gusto estético.

Introducción

En una época donde la educación artística lucha por mantenerse vigente, el Museo de Arte Contemporáneo de Trujillo se convierte en un faro de innovación pedagógica. Esta investigación, desarrollada por Picasso & Ruiz (2022) propone un modelo educativo que transforma la experiencia estética en una herramienta de formación crítica y emancipadora. Más que una visita guiada, se trata de una inmersión cultural que conecta a los niños y jóvenes con el arte desde su propia realidad. En la que se “aborda el fenómeno de la formación cultural con énfasis en el gusto estético en el contexto de la sociedad actual. Se enmarca en los planos teóricos, empíricos e interpretativos resolutivos asociados a la educación y formación artística” (Chico Picasso, 2024, p.10).

Debido a que: “Al estudiar e interpretar las condiciones actuales del desarrollo cultural y su realidad en la ciudad de Trujillo, Perú; se constatan manifestaciones problemáticas que evidencian debilidades en torno a la educación artística” (Chico Picasso, 2024, p.10). Lo cual permite establecer la siguiente interrogante de investigación:

¿Cómo contribuye un estudio desde las experiencias artísticas contextuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Trujillo, con el acceso al conocimiento en arte para la formación cultural estética de los niños y jóvenes de un contexto emergente?

En el cual se encuentra ubicado el museo, “enfocándose en el estudio de la problemática relacionada con la correcta apropiación de la memoria artística y cultural de la humanidad para fomentar el desarrollo del gusto estético en los jóvenes” (Picasso & Ruiz, 2023, p.12). Y así concretizar el objetivo general de la investigación:

Proponer un modelo de formación cultural estética desde las experiencias artísticas contextuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Trujillo; para brindar acceso al conocimiento en arte, con énfasis en la estética crítica, desde la clasificación de las ciencias, para niños y jóvenes de un contexto emergente.

Y de esta manera: “desarrollar un sistema para la autoformación de la interpretación de las teorías culturales, mismo que podrá facilitar la formación del gusto estético en los jóvenes” y niños (Picasso & Ruiz, 2023, p.15). Mediante los siguientes:

Objetivos Específicos de la investigación:

- ➔ Realizar un diagnóstico sobre el nivel y tipo de consumo cultural en arte y estética de los niños y jóvenes con recursos económicos versus los de un contexto emergente.
- ➔ Elaborar un modelo de la formación cultural estética desde las bases epistemológicas de la educación artística y la estética.
- ➔ Validar el modelo de formación cultural estética para la producción y promoción artística.

Por tanto, la investigación asume la práctica laboral desarrollada por Chico Picasso (2024) en los talleres artísticos que imparte en el espacio cultural; «durante la observación y reconocimiento de los públicos que aprecian las obras de arte; así como los momentos formativos en los talleres de creación artística» (Chico Picasso, 2024, p. 95). De esta manera se elaboraron los instrumentos para la formación estética cultural desde las experiencias vivenciales con los participantes en los talleres artísticos:

Dado que la existencia del modelo, la metodología de implementación y los cursos talleres confirman que la apreciación hacia el arte está en función de la formación cultural estética tanto del creador como del espectador. Dicho en otras palabras, la trascendencia del estudio consiste en declarar que para apreciar arte de calidad, lo correcto es hacerlo desde la esfera de la estética

y la cultura, lo cual debe ser formado en un proceso riguroso y sistemático de apropiación cultural. (Chico Picasso, 2024, p.199).

Metodología de la Investigación

Tipo de Investigación según su naturaleza, alcance o nivel:

- ➔ Según nivel o finalidad: Aplicada
- ➔ Diseño de contrastación: Descriptivo-propositivo (modelo de formación estética cultural).

Paradigma pragmático: con un enfoque o tipo de Investigación Cuantitativo desde el Museo de Arte para la formación de la cultura estética. Se analizó el nivel y tipo de consumo cultural de los niños y jóvenes antes de la apropiación de las teorías culturales para la formación del gusto estético. Y luego el nivel y tipo de consumo cultural de los niños y jóvenes después de la apropiación de las teorías culturales para la formación del gusto estético.

Amparados en estudios teóricos, de campo y documentales; se ha recurrido a métodos tales como: el histórico lógico, el sistémico, el analítico sintético, el inductivo deductivo y la modelación. La naturaleza compleja del fenómeno cultural en la formación del gusto estético crítico y emancipatorio implicó considerar a la investigación acción-participativa. Condicionada por la necesidad de emplear lógicas cualitativas para la recolección de datos sobre las experiencias artísticas contextuales en la práctica cotidiana de la interpretación sobre cómo los jóvenes se aproximan al consumo cultural estético.

Por tanto, se utilizó un enfoque mixto con métodos cuantitativos y cualitativos en un museo.

Cuantitativo: Análisis de indicadores de consumo cultural y acceso al arte, diferenciando entre estratos sociales altos y emergentes.

Cualitativo: Evaluación de experiencias artísticas a través de observación, entrevistas y cuestionarios. Se usó la triangulación de fuentes para validar los resultados, destacando el museo como espacio educativo clave para el desarrollo humano y la inclusión social.

Resultados de la Investigación

Los principales resultados de la investigación se simplifican en tres planos, a saber:

1. Valoraciones de las Experiencias Artísticas Contextuales en el Museo:

Se observó una diferencia en la apreciación y valoración del arte entre estratos socio-económicos; los niños y jóvenes del sector emergente en el cual se encuentra el Museo mostraron menos familiaridad con la cultura estética crítica, reflexiva y autónoma a diferencia de aquellos visitantes cuyos padres invierten en llevarlos a espacios de elevada cultura.

Para ello se aplicaron las teorías de Foucault, Bourdieu y Eco para entender el impacto de las experiencias artísticas en el consumo y apreciación cultural. Para tener una base etnográfica para la elaboración de un modelo de formación cultural estética, desde la educación artística y la apropiación de la estética crítica en los niños y jóvenes de un contexto emergente.

Los principales hallazgos encontrados al valorar los modos de apropiación de las obras de arte, tanto desde los métodos y técnicas cuantitativas, como desde las reflexiones obtenidas de las historias de vida y la observación participante con los niños y jóvenes que asisten al museo, permiten señalar los siguientes elementos:

- ➔ No todos los niños y jóvenes cuentan con una formación cultural estética previa que les permita comprender la obra artística expuesta.
- ➔ Los procesos de aproximación a las exposiciones están condicionados por factores externos.
- ➔ La gran mayoría de los niños y jóvenes que asisten al museo expresan su deseo de lograr una mejor comprensión del arte.

2. Síntesis Teóricas sobre la Cultura Estética:

Se reflexionó sobre cómo la estética ha evolucionado desde el estudio de la belleza hacia la ciencia que examina la percepción y valoración del arte, con diversas perspectivas sobre su función en la sociedad. Estas síntesis teóricas abren el debate con relación a la cultura estética, para un adecuado diagnóstico sobre el nivel y tipo de consumo cultural en arte y estética, de los niños y jóvenes con mayores recursos económicos versus los de un contexto emergente. Reflexión que inicia con un acercamiento histórico que busca responder a la pregunta:

¿De dónde surge la idea de la estética? Desde la mirada de Platón (427 a.C.), diríamos que se trata de un genio creador, y significó que toda la imaginación estética debía ser indiscutiblemente moral (Kant), dicho en un lenguaje actual, una estética formalista, incluso conservadora; la estética trasciende en la espiritualidad (Hegel); es decir, no basta con replicar la naturaleza, hace falta transformarla en un mensaje para un futuro próspero y pleno; en tanto que en *Cartas para la educación estética del hombre* (Schiller) la estética es en esencia política. Ya para esta época, se empezaba a ver el arte como una manifestación de la sociedad. (Picasso & Ruiz, 2023, p. 9).

Los paradigmas del arte y la estética desde la cultura

Fenómeno o dinámica del autoaprendizaje para alcanzar la plenitud como ser humano. Una herramienta para la formación del gusto estético.



Figura 1: Los paradigmas del arte y la estética desde la cultura (Chico Picasso, 2024).

Premisas y consideraciones sobre el valor que tiene para la **educación artística y estética**, el empleo de modelos culturales



Figura 2: Pensadores del campo cultural para la formación cultural estética (Chico Picasso, 2024).

Teorías y Sistemas del Campo Educativo

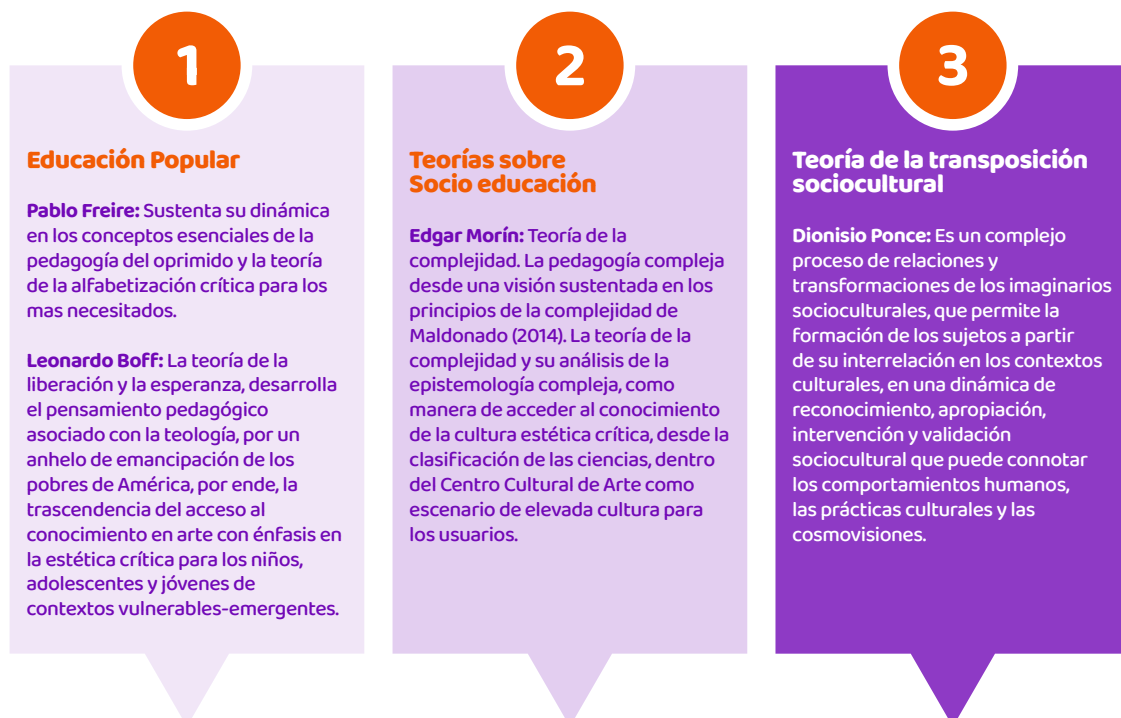


Figura 3: Síntesis del campo educativo para la formación cultural (Chico Picasso, 2024).

3. Modelaciones Preliminares del Sistema de Formación Cultural Estética:

- Las modelaciones preliminares del sistema de formación cultural estética para la validación del modelo de formación cultural estética, para la producción y promoción cultural.
- Se propusieron teorías pedagógicas a partir de las planteadas por Paulo Freire (2005), y Edgar Morín (1984). Para la educación artística y estética. Se destacó la necesidad de desarrollar sistemas de formación cultural que conecten a los individuos con el arte y la naturaleza.
- El resultado fundamental de la investigación radica en la reconversión institucional del museo para mejorar la divulgación y promoción del arte. Se aplicó el método de modelación propuesto por Omelianovsky et al. (1985), que considera el modelo como una herramienta para gestionar procesos culturales. Este método incluye funciones como la modelación propia, traslativa, heurística, aproximativa, sistémica, integradora y transformadora. Estas funciones permiten la proyección de un modelo preliminar de intervención en el museo, con el objetivo de mejorar los procesos de apropiación cultural estética para los jóvenes y niños que participan en sus actividades.

Las modelaciones preliminares del sistema de formación cultural estética

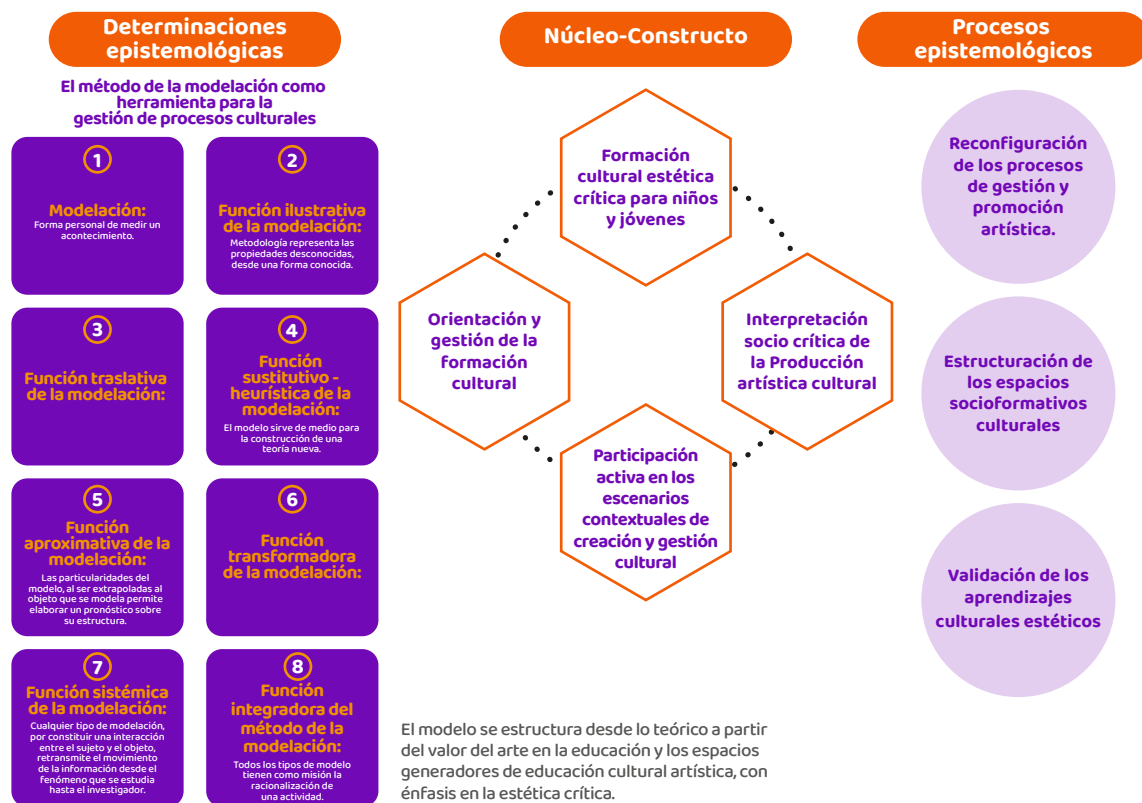


Figura 4: Modelación como herramienta para la gestión de procesos de formación cultural estética (Picasso & Ruiz, 2022).

La propuesta destacó la importancia de entender los tres grandes procesos generados por la dinámica relacional del constructo institucional del museo. La reconfiguración de los procesos de gestión y promoción artística es clave para crear espacios socio-formativos culturales a partir de las propuestas de los artistas. Esto lleva a los promotores culturales a valorar los aprendizajes estéticos que se generan en cada muestra artística. Para lograrlo, es esencial desarrollar metodologías y estrategias que permitan implementar este modelo en la práctica.

El modelo como visión sistémica



Figura 5: Modelo de Formación Cultural Estética como visión sistémica integradora de intervención (Picasso & Ruiz, 2022).

Discusión

El aporte teórico desde la investigación se concreta en el modelo de formación cultural estética, desde las experiencias artísticas contextuales en el Museo de Arte; a partir de tres nuevos aportes sobre la formación cultural estética, y la clasificación de las ciencias:

- ➔ La estética en las ciencias empírico-analíticas, por existir un interés técnico, tiene por objeto la reducción a un arte netamente comercial, lucrativo, industrial, producción en serie; carente de creatividad y originalidad. Característico de una sociedad de consumo e industrializada, este arte es económico, al alcance de todos, se vende en las tiendas comerciales.
- ➔ La estética en las ciencias histórico-hermenéuticas, por tener un interés práctico y una explicación desde las ciencias sociales como la sociología y la antropología, se reduce a un arte como manifestación socio-cultural en un determinado tiempo y espacio. Ejemplo característico de los pueblos originarios, su precio es invaluable, se encuentra en los museos como patrimonio cultural de la humanidad.



La estética en las ciencias orientadas críticamente, por existir un interés emancipatorio del conocimiento filosófico, tiene por objeto primordial la reflexión sobre los problemas del arte, aquí la estética analiza filosóficamente los valores que en ella están contenidos. Está expuesta al análisis de expertos, tales como: curadores, estetas, galeristas y críticos de arte. Su precio es elevado y está en función de la trayectoria del artista, debido a elementos indispensables como: creatividad, originalidad, técnica y estilo personal individual sui géneris.

Las considerables aproximaciones conceptuales y teóricas sobre las categorías fundamentales: cultura, arte y estética, sirven como base epistemológica para el modelo de formación cultural estética.

En el estudio de campo y documental, se pudo corroborar que los niños y jóvenes de la élite tienen un mayor acceso al arte y la estética desde los museos, que los de estratos marginales-emergentes. Estas impresiones se tornan más significativas al lograr revelar las tendencias y comportamientos que se dan en el museo, asociado a los procesos artísticos de exposición y difusión de las obras de arte.

El valor de esta interpretación de la realidad es verdaderamente especial, pues configurar una modelación pedagógica de la experiencia artística contextual conduce a establecer y recrear principios educativos en función de la generación de espacios socioculturales en donde se privilegie el aprendizaje estético.

La posibilidad de presentar un diseño del modelo de la formación cultural estética, el cual emerge de las experiencias artísticas contextuales en el museo, como resultado, constituye la novedad en la investigación, al evidenciar la interpretación sistémica y socio-crítica de los procesos de orientación y difusión de la formación cultural estética desde las experiencias artísticas contextuales en el Museo. Y permite demostrar que se puede desarrollar la pedagogía estética desde los museos, contribuyendo al desarrollo de la pedagogía estética del arte, a partir de la clasificación de las ciencias. Es una contribución epistémica que le confiere relevancia a la investigación y demuestra la pertinencia de la realización de estudios para mejorar los procesos de formación cultural.

Conclusiones

Conclusión teórica principal: El estudio ha destacado cómo la aproximación epistemológica e interpretativa de la realidad, junto con los nexos estructurales de la formación cultural estética en el Museo de Arte en Trujillo, constituyen la base de los modelos de gestión cultural y la promoción artística. Esta perspectiva interpretativa es la conclusión teórica clave alcanzada.

Resultados empíricos: El análisis empírico ha identificado comportamientos, tendencias y prácticas en el funcionamiento cotidiano del museo. Estos resultados demuestran la necesidad de fortalecer la formación cultural estética, particularmente debido a la falta de preparación de muchos jóvenes para interpretar y disfrutar el arte como una herramienta de desarrollo humano.

Modelo de formación cultural: puede generar intervenciones efectivas en contextos complejos y emergentes. Este modelo es novedoso y mejora la formación estética de niños y jóvenes, apoyado en tres pilares: secuencias didácticas para el aprendizaje cultural, la interpretación cultural crítica y la participación activa en la gestión cultural.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética*. Madrid, España.: Ediciones Akal.

Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Editorial Desclée de Brouwer, S.A., 2 edición

Chico Picasso, A. P. (2024). *Modelo de formación estética cultural desde las experiencias artísticas contextuales en un Centro Cultural de Arte, Trujillo, Perú, 2021-2024*. <https://dspace.unitru.edu.pe/server/api/core/bitstreams/4f318828-755c-46ea-8764-f4d1760d4c3f/content>

Eco, U. (2000). *Tratado de la semiótica general*. Editorial Lumen, 5 edición.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI editores, S.A., 2 edición. México.

Foucault, M. (1987). *La hermenéutica del sujeto*. Las ediciones de la Piqueta.

Kagan, M. (1984). *Lecciones de la estética Marxista-Leninista*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, Cuba.

Morín, E. (1984). *Ciencia con Conciencia*. Anthropos, Editorial del hombre.

Omelianovsky, M., Novik, I., Ruzavin, G., Sachkov, Y., Ukraintzev, B., Ursul, A., Bikov, V, Mamedov, N. & Kazantzeva, K. (1985). *La dialéctica y los métodos científicos*.

Picasso, A. P. C., & Ruiz, D. V. P. (2022). *Formación cultural estética desde las experiencias artísticas contextuales en el museo de Arte-Trujillo, 2022*. Revista Conrado, 18(S2), 206-223. <https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/view/2458>

Picasso, A. P. C., & Ruiz, D. V. P. (2023). *El impacto de las teorías culturales en la configuración del sentido estético en la juventud contemporánea, 2023*. *Dilemas contemporáneos: Educación, Política y Valores*. <https://dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/index.php/dilemas/article/view/3702/3644>

MusEduca: Camino al museo

Nayeli Tania Orcon Figueroa

Dirección de Asuntos Culturales DACU -
Pontificia Universidad Católica del Perú
nayeli.orcon@pucp.edu.pe

Melissa Cotrina Castro

Dirección de Asuntos Culturales DACU -
Pontificia Universidad Católica del Perú
melissa.cotrina@pucp.edu.pe

Evelyn July Vega Longa

Dirección de Asuntos Culturales DACU -
Pontificia Universidad Católica del Perú
vega.evelyn@pucp.edu.pe

Resumen

MusEduca: Camino al Museo es una revista educativa diseñada para integrar la enseñanza del Conflicto Armado Interno (1980-2000) en aulas de 5to y 6to de primaria con un enfoque en los derechos humanos. Su objetivo es fomentar la reflexión y el pensamiento crítico sobre este periodo, relacionándolo con el presente. Asimismo, busca capacitar a docentes en el uso de los museos como recursos pedagógicos, fomentando metodologías participativas y reflexivas. Otro objetivo clave es fortalecer la formación crítica y creativa de los estudiantes para que exploren significativamente el patrimonio cultural.

El proyecto se implementó en tres instituciones educativas públicas de Lima y Callao, donde los docentes contaban con acceso a tecnología y buscaban innovadores recursos digitales para sus clases. La revista digital proporcionó materiales accesibles y adaptados a la edad de los estudiantes, promoviendo un aprendizaje significativo.

Además, el proyecto destacó el papel del museo como espacio educativo, incentivando visitas y actividades interactivas para complementar la enseñanza en el aula. Esto permitió a los estudiantes desarrollar una comprensión más profunda de la memoria histórica y la importancia de los derechos humanos.

La iniciativa no solo fortaleció la enseñanza de la historia reciente, sino que también motivó a docentes y estudiantes a construir una memoria colectiva crítica y reflexiva. De esta manera, el proyecto contribuyó a una educación más inclusiva y consciente del pasado, con miras a la formación de ciudadanos comprometidos con la justicia y la paz.

Palabras clave:

Educación, museo, memoria histórica, pensamiento crítico, apreciación artística

Introducción

MusEduca: Camino al Museo es una revista educativa que surgió como parte de un proyecto cultural orientado a abordar el Conflicto Armado Interno (1980-2000) en las aulas de 5to y 6to grado de primaria. Su propósito es fomentar la reflexión sobre este suceso como parte fundamental de la historia y su impacto en el entorno actual, desde un enfoque de derechos.

El proyecto fue diseñado para atender a docentes de 5to y 6to grado de tres instituciones educativas públicas ubicadas en los distritos de Cercado de Lima, San Martín de Porres y Callao. Estas instituciones contaban con salas de cómputo, ordenadores y conexión a internet, lo que facilitaba a los docentes el acceso a información, imágenes y materiales educativos. Además, demostraron interés en utilizar plataformas digitales como grupos de Facebook para encontrar recursos didácticos y estrategias de enseñanza.

Para alcanzar los objetivos planteados, se diseñó una revista digital que contextualizaba el Conflicto Armado Interno (CAI), resaltaba la importancia del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) y promovía el desarrollo del pensamiento histórico. Asimismo, la revista incluía actividades culturales, de aprendizaje e investigación disponibles en este espacio museológico. Su implementación permitió que los docentes trabajaran con sus estudiantes en el museo, fomentando la motivación extrínseca por la visita a estos espacios, promoviendo el conocimiento sobre personajes, datos y sucesos históricos, y fortaleciendo el desarrollo de competencias del área de Personal Social: "Construye su identidad", "Convive y participa democráticamente en búsqueda del bien común" y "Construye interpretaciones históricas".

Desde el área de Arte y Cultura, el proyecto buscó incentivar la competencia "Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales", por ello se destacó la importancia de la apreciación y comprensión de las manifestaciones artístico-culturales del LUM, promoviendo una vinculación con la historia y el reconocimiento de la diversidad cultural y social. Además, fomentó el desarrollo de la creatividad mediante la exploración, imaginación, expresión y comunicación.

El proyecto articuló educación y cultura mediante una revista digital sobre el Conflicto Armado Interno (CAI) y el Lugar de la Memoria (LUM), estableciendo una relación directa con el Currículo Nacional. Fortaleció competencias en Personal Social y Arte y Cultura, promoviendo identidad, convivencia, pensamiento histórico y creatividad, en concordancia con los enfoques pedagógicos actuales. Así, evidenció el valor educativo de los espacios culturales como herramientas claves para el aprendizaje significativo.

En concordancia con estos propósitos, se trabajó con tres enfoques transversales: "Enfoque de derechos", "Enfoque intercultural" y "Enfoque de orientación al bien común". Paralelamente, se desarrollaron capacitaciones virtuales dirigidas a docentes, brindándoles herramientas para emplear la revista de manera efectiva. Estas capacitaciones los sensibilizaron respecto a la importancia del tema en la historia republicana y les proporcionaron estrategias para desarrollar el pensamiento histórico de forma didáctica en el aula, fortaleciendo la ciudadanía activa en sus estudiantes.

El proyecto no solo involucró el campo de la educación, sino también disciplinas como la psicología, ya que buscó potenciar procesos cognitivos que favorecieran el desarrollo de competencias en el área de Personal Social. Además, pretendió que los docentes promovieran habilidades sociales como empatía, respeto y tolerancia a través de estrategias de socialización (discusiones en grupo, participación activa en la toma de decisiones, juegos de roles, entre otros). También se trabajó en la motivación intrínseca y extrínseca de los estudiantes, guiando a los docentes a través de las recomendaciones de la revista y los talleres. En cuanto a la estrategia de acompañamiento emocional para abordar el tema de la violencia, se sugirió un proceso estructurado de expresión de emociones antes (mediante preguntas), durante (experimentación de emociones) y después (expresión artística de emociones).

Para evaluar el cumplimiento de los objetivos, se diseñó una rúbrica descriptiva basada en los objetivos específicos del proyecto. Esta rúbrica permitió medir el nivel de logro de cada objetivo

mediante evidencias observables y diferenciadas por niveles de gradualidad. Como resultado, el proyecto entregó una revista digital, un informe sobre las cuatro capacitaciones virtuales realizadas, una propuesta de actividades pedagógicas y un plan de difusión y diálogo con docentes, asegurando la sostenibilidad y el impacto de la iniciativa en el ámbito educativo.

Metodología

El proyecto integró la educación formal y no formal, utilizando el museo como espacio pedagógico para abordar el CAI de manera crítica y reflexiva. A través de un enfoque cualitativo basado en la investigación-acción, se implementaron estrategias didácticas en tres fases: diagnóstico, intervención y evaluación, promoviendo el pensamiento histórico y la apreciación artística en estudiantes de 5to y 6to de primaria. El proceso metodológico incluyó la aplicación de diversas técnicas e instrumentos de investigación:

- ➔ Observación de las interacciones de los docentes y estudiantes con los materiales educativos y el LUM.
- ➔ Entrevistas semiestructuradas a docentes para conocer sus percepciones sobre la enseñanza del CAI y el uso del museo en su práctica pedagógica.
- ➔ Análisis documental del Currículo Nacional y materiales del MINEDU para asegurar la pertinencia curricular de las actividades diseñadas.

Cabe resaltar que el proyecto nació de la necesidad de fortalecer la enseñanza del CAI en la educación primaria, dado su impacto en la formación ciudadana y la construcción de una sociedad inclusiva. A pesar de los avances en memoria y derechos humanos en el currículo, su abordaje sigue siendo limitado, perpetuando estereotipos y la indiferencia hacia los sectores más afectados.

Para responder a esta necesidad, se propuso articular la escuela (educación formal) con espacios de memoria como el LUM (educación no formal). A través de estrategias didácticas innovadoras, el proyecto buscó desarrollar el pensamiento histórico y la apreciación artística en los estudiantes, sensibilizando tanto a docentes como a alumnos sobre la importancia de reflexionar sobre el pasado para fortalecer la convivencia democrática.

En ese sentido, se tuvo como problemática la carencia de abordaje pedagógico del CAI, como proceso de la historia del Perú, que genera un impacto en la forma de relacionarnos con actitudes y comportamientos racistas que generan exclusión e indiferencia frente a la vida de los compatriotas de distintas partes del Perú, especialmente aquellos pertenecientes a la zona externa al entorno inmediato de la ciudad (Cercado de Lima-San Martín de Porres-Callao).

En ese sentido, para responder a la problemática del proyecto, se propuso alcanzar tanto un objetivo general como dos objetivos específicos:

Objetivo general:

- ➔ Proponer acciones didácticas que desarrollen el pensamiento histórico y la apreciación artística en los estudiantes de quinto y sexto grado (V ciclo) de primaria de las instituciones educativas en Lima.

Objetivos específicos:

- ➔ Reconocer la importancia del desarrollo del pensamiento histórico y la apreciación artística en el marco de la propuesta curricular de primaria.
- ➔ Difundir entre los docentes los beneficios de visitar el LUM para desarrollar pensamiento histórico y apreciación artística.



Proponer actividades pedagógicas que respondan a la propuesta curricular basada en competencias para las áreas de Personal Social y Arte y Cultura.

Ante los antecedentes e informaciones expuestas, se plantea como hipótesis que la implementación de acciones didácticas que integran la educación formal (la escuela) con la mediación del espacio educativo no formal (LUM o museos) permite generar una oportunidad enriquecedora y significativa de aprendizaje. A partir de esta articulación, los docentes pueden abordar el CAI con el respeto, la sensibilidad y la reflexión que amerita, contribuyendo al desarrollo de un pensamiento crítico y transformador en los estudiantes de 5to y 6to grado (ciclo V).

Marco teórico

1. La enseñanza de la historia y su rol en la formación ciudadana

La enseñanza de la historia en las escuelas, más allá de los hechos cronológicos, tiene un potencial formativo al desarrollar el pensamiento crítico en los estudiantes. Esto les ayuda a construir un presente inclusivo y a comprender el impacto del pasado (Ibagón y Minte, 2019). Además, desde un enfoque de derechos, la historia promueve la comprensión y defensa de los derechos humanos, reflexionando sobre injusticias pasadas y fomentando una ciudadanía activa.

La enseñanza de la historia fomenta el pensamiento crítico al permitir a los estudiantes cuestionar narrativas, considerar diversas perspectivas y conectar el pasado con el presente, fortaleciendo su participación ciudadana informada y comprometida (Yogev, 2020; Savich, 2009). Asimismo, Edmonds et al. (2016) y Enciso et al. (2020) destacan que el estudio de la historia fomenta la empatía y la valoración de la diversidad en un mundo interconectado. No obstante, la falta de formación en pensamiento crítico y alfabetización informativa limita la capacidad de los estudiantes para analizar la información histórica de manera rigurosa.

Por lo tanto, es crucial que la enseñanza de la historia vaya más allá de la mera memorización de hechos y se centre en el desarrollo de habilidades de pensamiento crítico, análisis y comprensión de múltiples perspectivas.

2. El pensamiento histórico y la competencia “Construye interpretaciones”

El pensamiento histórico es una habilidad fundamental en la enseñanza de la historia, ya que permite reflexionar críticamente sobre las acciones humanas a lo largo del tiempo. En el currículo peruano, esta capacidad se desarrolla a través de la competencia “Construye interpretaciones históricas”, la cual facilita que los estudiantes analicen la complejidad de los hechos históricos y asuman un rol activo en la sociedad (Ibagón y Minte, 2019).

Desde un enfoque de derechos, el pensamiento histórico promueve la comprensión de las luchas por la justicia y la igualdad, incentivando la defensa de estos derechos en el presente y el futuro. La enseñanza de esta competencia en las escuelas debe estar orientada a la formación ciudadana, permitiendo a los estudiantes evaluar el pasado para construir un presente más inclusivo, empático y sostenible.

Un concepto clave dentro de la competencia “Construye interpretaciones históricas” es el pensamiento histórico, entendido como el eje de una propuesta educativa que reconoce la complejidad de la reflexión sobre la acción del ser humano en el tiempo. Este enfoque permite tanto a estudiantes como a docentes posicionarse críticamente y asumir un papel activo frente a los procesos sociales, políticos, económicos y culturales, de manera informada y consciente (Ibagón y Minte, 2019). Asimismo, el desarrollo del pensamiento histórico se sustenta en una serie de principios o elementos fundamentales (Ibagón y Minte, 2019; Gómez, 2014; Saiz y López, 2015).

3. La visita al LUM y la formación de la identidad

La visita al Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) permite a los estudiantes reflexionar sobre el Conflicto Armado Interno (1980-2000), fortaleciendo su identidad, sentido de pertenencia y conciencia ciudadana. A través de testimonios y exposiciones, comprenden la importancia de los derechos humanos y el impacto de su vulneración, promoviendo el respeto por la diversidad y la construcción de una sociedad más justa.

Durante este periodo, el país sufrió violencia por parte de Sendero Luminoso y el MRTA, así como de las fuerzas del Estado (Vilcapoma, 2020). Los grupos subversivos recurrieron a la violencia extrema para difundir su ideología, mientras que la respuesta estatal incluyó estrategias represivas que, en muchos casos, vulneraron derechos fundamentales.

El abandono del Estado hacia sectores rurales y empobrecidos agravó el conflicto, dejando miles de víctimas, entre desapariciones forzadas, desplazamientos y ejecuciones extrajudiciales. La memoria histórica de estos hechos es esencial para la formación ciudadana y la defensa de los derechos humanos.

4. La apreciación crítica de manifestaciones artístico-culturales

La competencia “Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales”, establecida por el Ministerio de Educación (MINEDU, 2016), busca que los estudiantes valoren expresiones artísticas y culturales como respuesta a problemas sociales. En el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), esta competencia se desarrolla mediante la apreciación de manifestaciones vinculadas al Conflicto Armado Interno (CAI), fortaleciendo el conocimiento histórico, la sensibilidad social y la empatía. Además, fomenta el respeto por la diversidad y los derechos culturales.

En el ámbito escolar, la enseñanza artística se aborda desde distintas perspectivas, metodologías y enfoques. La apreciación artística cumple un rol fundamental en este proceso, ya que incentiva el desarrollo del pensamiento crítico a través del análisis, la reflexión y la aplicación de operaciones lógicas sobre un producto artístico. Esto permite que los estudiantes adquieran nuevas habilidades y conocimientos (Borrero, 2019).

Por ello, resulta esencial promover la competencia “Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales”, con el propósito de que los estudiantes puedan emitir juicios de valor mediante un proceso de apreciación y análisis crítico. Dicho proceso debe ser flexible y sustentarse en los conocimientos y experiencias adquiridos a través del estudio de obras artísticas y manifestaciones culturales (Farro, 2020). Finalmente, los estudiantes desarrollan aprendizajes a partir del análisis crítico de las manifestaciones artístico-culturales.

5. La enseñanza de la historia y el arte como herramientas para la construcción de ciudadanía

La enseñanza de la historia y la apreciación crítica del arte, como en el Lugar de la Memoria (LUM), son claves para formar ciudadanos reflexivos y comprometidos. Estas experiencias trascienden la memorización, promoviendo posturas éticas y el valor de la diversidad cultural. Carretero y Voss (2004) destacan cómo la construcción del conocimiento histórico influye en la percepción del presente y futuro. Al integrar el arte, se fortalece la sensibilidad estética y la apreciación del patrimonio cultural, enriqueciendo la identidad y la educación.

La integración de la investigación histórica, la expresión artística y la argumentación permite a los estudiantes reflexionar sobre la memoria histórica y la prevención de la violencia. Este enfoque interdisciplinario fortalece la empatía, la conciencia ciudadana y el compromiso con la justicia social. Según Barton (2001), el uso de la evidencia histórica es clave para desarrollar

el pensamiento crítico y analítico en los estudiantes. Además, la enseñanza de la historia debe fomentar la argumentación y la indagación. En este contexto, el arte se presenta como una herramienta de cambio social, capaz de sensibilizar y movilizar hacia la transformación.

Principales resultados

1. Propuesta de actividades pedagógicas en las áreas de Personal Social y Arte y Cultura en educación primaria

El proyecto permitió la implementación de actividades didácticas alineadas con el enfoque de enseñanza por competencias (Perrenoud, 1999), centradas en las áreas de Personal Social y Arte y Cultura. En el ámbito de Personal Social, se fortalecieron las competencias como la construcción de la identidad, la convivencia democrática y la interpretación histórica (Rüsen, 2005), promoviendo en los estudiantes la reflexión sobre la diversidad cultural y la memoria histórica. Desde Arte y Cultura, se fomentó la apreciación crítica de manifestaciones artístico-culturales, incentivando la creatividad y la expresión personal como medios para comprender y resignificar el pasado (Efland, 2002).

Como parte de la propuesta pedagógica, se desarrolló una revista digital diseñada como herramienta didáctica para contextualizar el Conflicto Armado Interno (CAI) y destacar la importancia del Lugar de la Memoria (LUM). Este recurso incluyó actividades de aprendizaje e investigación que facilitaron la labor docente, brindando estrategias para la enseñanza del CAI en el aula. La revista fue distribuida a los docentes como una guía para la planificación de visitas educativas al LUM, tanto en modalidad presencial como virtual, promoviendo un aprendizaje significativo basado en la interacción con espacios de memoria.

2. Diálogo y difusión de la revista educativa *MusEduca: Camino al Museo entre docentes*

Desde un enfoque sociocultural (Vigotsky, 1978), se promovió el aprendizaje a través del diálogo y la exploración de los recursos museográficos, permitiendo que los estudiantes construyeran sus propias interpretaciones sobre el Conflicto Armado Interno y su impacto en la sociedad. Asimismo, se aplicó el aprendizaje basado en la indagación (Bruner, 1960), incentivando la formulación de preguntas y el análisis crítico de fuentes históricas para fortalecer el pensamiento reflexivo en los estudiantes.

Durante la implementación del proyecto, se estableció un diálogo con tres docentes de Lima, San Martín de Porres y el Callao, quienes mostraron interés en aplicar las actividades diseñadas a partir del uso de la revista educativa *MusEduca: Camino al Museo*. Además, su participación motivó a un docente adicional a sumarse a la iniciativa, ampliando así el alcance de la propuesta y favoreciendo su integración en la enseñanza de la memoria histórica y el arte en la educación primaria.

3. Capacitación docente y aplicación de los recursos del LUM en el aula

Con el objetivo de fortalecer la enseñanza del pensamiento histórico y la apreciación artística en el nivel primario, se coordinó con tres instituciones educativas para llevar a cabo capacitaciones dirigidas a los docentes. Estas capacitaciones estuvieron orientadas a brindar estrategias pedagógicas que integren los recursos del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) como herramientas didácticas en el aula.

Durante las sesiones, se abordaron enfoques teóricos y metodológicos para la enseñanza del Conflicto Armado Interno (CAI), promoviendo la reflexión crítica sobre la memoria histórica

y su relevancia en la construcción de una ciudadanía informada y empática. Se trabajó con diversos recursos del LUM, tales como testimonios audiovisuales, material fotográfico, líneas de tiempo interactivas y exposiciones museográficas, que permitieron generar experiencias de aprendizaje significativas.

Se proporcionaron lineamientos prácticos para planificar visitas educativas al LUM, tanto presenciales como virtuales, integrándolas en los currículos de Personal Social y Arte y Cultura. Esto sensibilizó a los docentes sobre la importancia de abordar la historia reciente del Perú desde una perspectiva interdisciplinaria, promoviendo una comprensión crítica del pasado mediante el arte y el análisis histórico.

Conclusiones

El proyecto permitió informar y sensibilizar a los docentes sobre la importancia de la visita al Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) como una estrategia para fortalecer el pensamiento histórico y la apreciación crítica de manifestaciones artístico-culturales. Se evidenció que estas experiencias enriquecen el aprendizaje al ofrecer a los estudiantes una comprensión más profunda del Conflicto Armado Interno en el Perú (1980-2000) y su impacto en la sociedad. Asimismo, se diseñaron actividades pedagógicas alineadas con las competencias del currículo de Personal Social y Arte y Cultura, integrando la investigación histórica, la reflexión crítica y la expresión artística. Estas actividades permitieron a los estudiantes desarrollar habilidades analíticas y expresivas, facilitando la construcción de un juicio ético sobre los hechos históricos y su relevancia en la actualidad.

Finalmente, se resalta la necesidad de incorporar el pensamiento histórico y la apreciación artística en la propuesta curricular de educación primaria. Esto no solo contribuye a la formación de ciudadanos críticos y reflexivos, sino que también promueve el desarrollo de una conciencia social basada en la memoria, el respeto por los derechos humanos y el compromiso con una sociedad más justa y equitativa.

Acceso a la revista digital

La revista educativa *MusEduca: Camino al Museo* está disponible en formato digital en la plataforma Issuu. Puedes consultarla en el siguiente enlace:

<https://issuu.com/eduyachay/docs/museduca>

Bibliografía

Barton, K. C. (2001). *A framework for assessing students' ideas about historical evidence*. Theory & Research in Social Education, 29(4), 745-780.

Bregaglio, R. (8 de Agosto, 2013). *¿Terrorismo o conflicto armado?* Instituto de Democracia y Derechos Humanos PUCP.

https://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion_1/terrorismo-o-conflicto-armado/

Borrero Hermida, M. C. (2019). *Estrategias pedagógicas para el desarrollo del pensamiento crítico y creativo a través del arte*. [Tesis doctoral, Universidad de La Salle]. https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=doct_educacion_sociedad

Carnevale, S. (2013). *Historiografía, Memoria, Conciencia Histórica, y enseñanza de la Historia, un vínculo situacional y relacional en permanente movimiento*. Primeras jornadas de historia reciente del conurbano bonaerense norte y noroeste, 1-15. <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2014/02/10-PONENCIA-CARNOVALE.pdf>

- Carretero, M., & Voss, J. F. (2004). *Construcción del conocimiento histórico y enseñanza*. Editorial Aique.
- De la Jara, B., Hibbett, A. & Ledgard, D. (2018). *Retos y estrategias para una política pública de memoria: el proyecto Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)*. Escuela de Gobierno y Políticas Públicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/123930>
- De Oliveira, A. & Kanashiro, L. (2020). *LUM, presencias resignificantes del conflicto armado peruano*. Pontificia Universidad Católica de São Paulo. *Galáxia*, (46).
<https://www.scielo.br/j/gal/a/FvxgVFFV68w3ZLRbYqnSv3q/>
- Farro, C. (2020). *Edudatos N 40: La Educación artística y su importancia para la formación integral de los estudiantes*. Ministerio de Educación. <https://cutt.ly/EXDvhBb>
- Edmonds, M., Hull, J. A., Janik, E., & Rylance, R. (2016). *History & Critical Thinking: A Handbook for Using Historical Documents to Improve Students' Thinking Skills in the Secondary Grades*. Wisconsin Historical Society.
- Gomez Carrasco, C. J. (2014). *Pensamiento histórico y contenidos disciplinares en los libros de texto. Un análisis exploratorio de la Edad Moderna en 2º de la ESO*. ENSAYOS: Revista de la Facultad de Educación de Albacete, 29 (1), 13-158.
<https://revista.uclm.es/index.php/ensayos/article/view/498/454>
- Ibagón Martín, N. J. y Minte Munzenmayer, A. (2019). *El pensamiento histórico en contextos escolares. Hacia una definición compleja de la enseñanza de Clío*. *Zona Próxima*, (31), 107-131.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-94442019000200107
- Ministerio de Educación. (2016). Currículo Nacional. <http://www.minedu.gob.pe/curriculo/pdf/curriculo-nacionaldelaeducacionbasica.pdf>
- Ministerio de Educación. (2016). Programa Curricular de Educación
<http://www.minedu.gob.pe/curriculo/pdf/programa-curricular-educacion-primaria.pdf>
- Ministerio de Educación. (2020). Procesos para el desarrollo de las competencias de Arte y Cultura. <http://ugelcajamarca.gob.pe/wp-content/uploads/sites/3/2020/05/PROCESOS-ARTE-Y-CULTURA.pdf>
- LUM (2015). Memoria LUM 2009-2015.
- LUM (2015). *Informe Situacional del Proyecto de Inversión Pública "Construcción del Lugar de la Memoria para la consolidación de una Cultura de Paz y Reconciliación en el Perú"*.
- Mercociudades. (12 de mayo, 2008). *V Cumbre de América Latina, El Caribe y la Unión Europea*. Mercociudades.
<https://mercociudades.org/v-cumbre-de-america-latina-el-caribe-y-la-union-europea/>
- Sáiz Serrano, J. y López-Facal, R. (2015). *Competencias y narrativas históricas: el pensamiento histórico de estudiantes y futuros profesores españoles de educación secundaria*. *Revista de Estudios Sociales*, (52), 87-101. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2015000200007#:~:text=El%20concepto%20de%20dimensi%C3%B3n%20%C3%A9tica,comprendi%C3%A9ndolo%20en%20su%20propio%20contexto.
- Savich, C. (2009). *Improving critical thinking skills in history*. Online Submission.
- Vilcapoma, E. R. G. (2020). ANFASEP y su participación en la creación, elaboración y difusión del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. + *Memoria (s)*, (3), 249-271.
<https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/memorias/article/view/46/37>
- Yogev, E. (2020). *On the need to strengthen political-critical thinking in history education*. *Journal of Curriculum Studies*, 52(1), 1-17.



Mesa 5:
CURADURÍA Y
MUSEOGRAFÍA

La Galería Checán: La renovación museográfica y curatorial de la sala erótica del Museo Larco (Lima)

Giannina Isabel Bardales Aranibar

Museo Larco

giannina.bardales@museolarco.org

Resumen

La Sala Erótica del Museo Larco ha sido siempre uno de los espacios más emblemáticos de nuestra institución. Un espacio dedicado a las representaciones sexuales prehispánicas que nuestro fundador Rafael Larco Hoyle estudió de manera especial y para las cuales dedicó una sala de exposición especial.

En el año 2021, junto a la reapertura del museo después de 14 meses cerrado por la pandemia del Coronavirus, se inauguró una nueva Galería Erótica a la que denominamos Checán, como el libro que Rafael Larco dedicó a este corpus, a manera de homenaje y legado.

Esta renovación nos llevó a desarrollar un nuevo guion curatorial y una nueva museografía que permitiera al visitante conocer el sentido de estas creaciones y comprender cómo se insertan dentro de una forma diferente y más amplia de entender el mundo. A través de nuevos enfoques que privilegian acercamientos etnográficos, antropológicos y decoloniales, se han comenzado a interpretar los llamados “huacos eróticos” desde perspectivas diferentes en las cuales estas no son vasijas inertes, sino, por el contrario, seres activos con agencia propia.

Exploraremos estas interpretaciones y la manera como la Galería Checán se ha integrado de forma orgánica a nuestra exposición y se ha convertido en un espacio de conversación y descubrimiento para nuestros visitantes.

Palabras clave:

Huacos eróticos, erotismo, fertilidad, regeneración, museografía

Introducción y antecedentes

El Museo Larco ha destacado, entre muchas cosas, por ser el único museo que posee una sala enteramente dedicada a las representaciones sexuales del antiguo Perú (Fig. 1). Esta sala existe desde el traslado de la colección en Chiclín, cerca de la ciudad de Trujillo, hacia Lima, a fines de los años 50, en una época en la que estas representaciones eran vistas como una obscenidad o

un ejemplo de barbarismo (Larco, 1965), por lo que la existencia misma de esta sala podría ser considerada vanguardista y transgresora para la época.



Figura 1: Vitrina de la primera exposición de la Sala Erótica, propuesta por Rafael Larco en los años 60.

No obstante, en los años posteriores a la renovación de la exposición permanente del año 2010, se hizo evidente que este espacio también requería una renovación, tanto a nivel curatorial como a nivel museográfico.

Entre el 2010 y 2012 se realizaron algunos pequeños ajustes y cambios, como la disminución de cantidad de algunas piezas en salas (Fig. 2), las cuales regresaron a depósitos, para que las vitrinas no estuvieran muy recargadas.



Figura 2: Vista general de la renovación parcial de la Sala Erótica, del año 2012.

También se escribieron textos curatoriales para cada vitrina en el año 2013. Sin embargo, siempre estuvo claro que se necesitaba un cambio a gran escala que explorara la complejidad de las representaciones sexuales desde nuevas perspectivas y que la museografía se integrara a la renovación de la exposición permanente.

En el año 2020, cuando se inició la pandemia del coronavirus, nos vimos obligados a cerrar nuestras puertas. Esta circunstancia nos permitió emprender el trabajo de una nueva curaduría y la renovación museográfica de la Galería Erótica, ahora llamada Checán, ya que esto implicaba un trabajo infraestructural que solo podía ser hecho aprovechando que no hubiera atención pública. Así, algunas oficinas fueron cambiadas de lugar, se liberaron espacios contiguos a la antigua Sala Erótica y se renovaron paredes y techos, lo cual generó un área tres veces mayor para la nueva Galería Checán.

Hipótesis y marco teórico

Desde su planteamiento, esta renovación se concibió con una hipótesis que sería la columna vertebral de todo el trabajo curatorial y museográfico: que un nuevo guion curatorial y una nueva museografía permitirían al visitante conocer el sentido de estas creaciones y comprender cómo se insertan dentro de una forma diferente y más amplia de entender el mundo.

A pesar de la facilidad con la que hoy pueden consumirse contenidos sexuales, estos aún están rodeados de tabú. Sin embargo, en todas las culturas y sociedades a lo largo de la historia, la interacción sexual se ha expresado artísticamente de diversas maneras. En el mundo andino, las interacciones sexuales y la corporalidad fueron recreadas a través de contenedores de cerámica en los cuales la acción primordial era la circulación de los líquidos a través de estos cuerpos de barro. (Catálogo del Museo Larco, 2024).

En el mundo andino, una idea central que trasciende el tiempo y el espacio es la que sostiene que todas las cosas materiales tienen vida, aunque en modos y grados diferentes. El mundo material no humano era animado, vivo y revestido de espíritu. (Allen 1982, 2019).

Sin embargo, desde los inicios científicos de los estudios arqueológicos y antropológicos a fines del siglo XIX, tradicionalmente se ha analizado el mundo social, político e ideológico andino bajo los criterios y conceptos del mundo occidental, interpretando de forma errónea en muchas ocasiones lo que corresponde a una manera completamente diferente de experimentar la realidad y el mundo que nos rodea.

Es por eso que resulta de la mayor relevancia la aplicación museológica y museográfica de nuevos enfoques académicos que han comenzado a interpretar los llamados "huacos eróticos" desde perspectivas etnográficas, antropológicas y decoloniales, en las cuales estas no son vasijas inertes que representan la vida sexual del pasado, sino por el contrario, seres activos con agencia propia para detonar la regeneración de la vida.

En el Museo Larco, este es un conocimiento que se ha ido construyendo a lo largo de más de una década de trabajo y comprensión de las creaciones de nuestros antepasados y que ya se había materializado en la renovación museográfica y curatorial de las salas de Exposición Permanente del segundo nivel. La sala erótica, además, representaba un espacio emblemático cuya investigación académica se remonta al trabajo de investigación que realizara Rafael Larco Hoyle de forma pionera en los años 50 del siglo XX.

La visión de la cosmovisión andina que hoy sustenta el discurso curatorial del museo ha coincidido y se ha visto respaldada por las últimas investigaciones sobre la relación del mundo andino con la materialidad, así como con las propuestas más recientes que destacan el giro ontológico de la arqueología. (Artzi, 2020; Lozada, 2019; Weismantel, 2021)

Específicamente en el caso de las representaciones sexuales esto se hace más evidente. Estos cuerpos no solo nos permiten imaginar y explorar estas interacciones de una forma absolutamente diferente de nuestra propia forma de entender el sexo en la actualidad, sino que nos enfrentan a una manera completamente diferente de entender las relaciones entre seres. Es difícil imaginar para el ojo moderno para qué fueron hechas estas representaciones explícitas, pues se trata de un arte que desde nuestra perspectiva no se limita a lo que nosotros entendemos como reproducción (Weismantel, 2021).

Históricamente, estas representaciones han sido silenciadas, negadas y en muchos casos quebradas o desaparecidas. Está bien documentado que, durante la primera mitad del siglo XX, muchos objetos fueron mutilados o incluso completamente destruidos (Woloszyn and Piwowar, 2015). Esto ha sido así por la forma de concebir nuestra propia corporalidad y sexualidad, que está fuertemente influenciada por la moral judeo cristiana. Estos dogmas, dominantes en el mundo occidental, determinan que el cuerpo y su desnudez deban ser ocultados, considerando que la "carne" del cuerpo se contrapone al espíritu y, por lo tanto, a lo divino (Baring and Cashford, 2005).

Por lo tanto, para entender estas creaciones, es necesario miradas desde una perspectiva completamente nueva, alejándonos de nuestros prejuicios para mirar estos cuerpos como seres animados que cumplen y cumplieron otros propósitos y que pueden aún hablarnos sobre el pasado y sobre nosotros, hoy en día.

¿Qué sentido tuvieron estas piezas para las culturas originarias? ¿Son representaciones de su vida sexual o acaso conectan con algo más grande y profundo? ¿Es posible acceder a este conocimiento hoy, a pesar de la distancia temporal?

Las colecciones de cerámica erótica precolombina proceden en su gran mayoría de contextos no arqueológicos. Separadas así de sus contextos originarios, han sido en gran medida mal interpretadas. Rafael Larco, fundador del museo, siempre mostró una ávida curiosidad por entender a las sociedades prehispánicas en toda su complejidad, siendo desde un inicio un pionero en la investigación arqueológica. Inició su vida académica fundando el Museo Larco y se dedicó al análisis de las colecciones que lo componían.

Pronto se dio cuenta que existían preguntas que no podía responder a partir del estudio de las colecciones, lo que lo llevó a realizar excavaciones arqueológicas en campo. Y dentro de las múltiples investigaciones que llevó a cabo, las piezas de representaciones eróticas fueron de gran interés académico para él.

Un elemento museográfico que decidimos conservar de la primera Sala Erótica en la nueva Galería Checán es la reproducción de una tumba mochica en miniatura, en la que se muestra un cuerpo en posición extendida, rodeado de ofrendas diversas. En pequeñas hornacinas que rodean las paredes de la tumba, finas piezas de cerámica acompañan el conjunto. Junto a botellas de línea fina, huacos retrato, instrumentos musicales y otras representaciones del diverso imaginario Mochica, yace una pieza que representa una unión sexual anal entre un hombre y una mujer, mientras ella amamanta a un recién nacido. (Fig. 3). Una imagen que, ante los ojos de hombres de mitad del siglo XX, e incluso para algunos hoy en día, podría resultar chocante.



Figura 3: Pieza ML004247, procedente de tumba excavada por Rafael Larco.

La tumba descrita líneas arriba fue excavada por Larco en una de sus misiones arqueológicas (Fig. 4). El conjunto le permitió comprender que esta pieza era parte del ajuar funerario. Vista en su contexto, forma parte de un entendimiento del mundo que sobrepasa el carácter sexual neto de la imagen.

Es parte integrante de un corpus más grande, inserto en una narrativa del mundo que no separa la vida sexual del resto de actividades vitales de la comunidad. Larco exploró estos sentidos y conexiones en su obra *Checán* (1965), dedicada a las representaciones sexuales precolombinas, y aunque no todos sus planteamientos tienen hoy la misma vigencia, sembraron el origen de lo que hoy en día es nuestra Galería Checán.



Figura 4: Foto de la tumba donde fue hallada la pieza ML004247.

En el año 2021, meses después de la inauguración de la nueva Galería Checán, la antropóloga y etnógrafa especializada en el mundo andino, Mary Weismantel, publicó un extenso estudio donde explora los llamados “huacos eróticos” mochica en su libro *Playing with Things*, coincidiendo con esta visión que el Museo Larco ya había puesto de manifiesto en la nueva propuesta curatorial de la exposición y profundizando en ella:

El acto sexual no puede ser separado de otros actos: tener bebés, jugar, brindar con las deidades, honrar a los muertos. (...) La cerámica nos muestra una forma diferente de habitar nuestros cuerpos, no como individuos aislados, sino como seres sociales que sostienen relaciones e interacciones dentro de un tejido social animado y disperso (...) (Weismantel, 2021: 4).

Esta publicación nos permitió confirmar que el marco teórico con el que se planteó la Nueva Galería Erótica era el correcto. Sin duda, nos encontramos frente a una comprensión de la sexualidad y el erotismo vinculada a un entendimiento integral del mundo y las fuerzas vitales que lo animan.

Un elemento fundamental que debemos tener presente cuando nos situamos en el contexto de estas sociedades es que fueron sociedades agrícolas y eminentemente hidráulicas. La vida dependía de un delicado equilibrio entre los mundos y para ello era imprescindible el cumplimiento de los ciclos naturales. En el centro de la cosmovisión andina encontramos la noción de la existencia de dos mundos: un mundo exterior y visible, el Hanan Pacha, donde habitan los astros y desde donde llegan las fuerzas de la naturaleza (lluvia, rayos, nieve, viento) y un mundo interior e invisible, el Uku Pacha, desde donde germina la vida y donde habitan los muertos (la tierra, las cavernas, el interior de las lagunas o del mar). La vida existe en esta tierra gracias a la interacción permanente de estas fuerzas opuestas y a la vez complementarias. La noche da paso al día, la tierra recibe al agua que la fertiliza. Estas uniones procreativas aseguran la continuidad de la vida en este mundo, en el Kay Pacha, un espacio de encuentro (Golte, 2009).

Cuando tomamos consciencia de que todos los seres están interconectados, resulta más sencillo entender estas representaciones. Cada uno de estos cuerpos de barro son vasijas contenedoras. No son esculturas huecas ni adornos. Son cuerpos contenedores de líquidos. Botellas, cuencos, vasos. (Fig. 5).



Figura 5: Pieza ML004202, botella representado vulva con clítoris erecto.

En sociedades agrícolas que dependían enteramente del cumplimiento de los ciclos naturales, el agua era un elemento fundamental que cumplía funciones vitales que iban más allá de lo concreto. Las culturas y religiones de la América precolombina comparten una ontología circulatoria: el movimiento del agua a través del mundo es un principio de vida fundamental (Weismantel, 2021:139). En un sentido más profundo, esto es lo que estos "huacos eróticos" representan: un entendimiento del mundo en el cual el sexo es una parte activa de esta ontología circulatoria. Estas botellas, cuencos y vasos no son solo sobre sexo y tampoco son solo sobre agua: son esencialmente sobre el movimiento de los líquidos a través de ellos y a través de sus encuentros. La entrada y salida de líquidos es importante, pero sobre todo el flujo de los líquidos al interior de estos cuerpos. La forma en que atraviesan las cuidadas formas escultóricas, la manera en que se conectan y los sentidos que se animan a través de este movimiento (Fig. 6).



Figura 6: Pieza ML004214, representando unión sexual entre sacerdote Mochica y la Pachamama o madre tierra.

Estas representaciones de cuerpos, órganos sexuales y encuentros son en esencia rituales de regeneración y reproducción. Estos seres que mantienen relaciones sexuales invocan el flujo e intercambio de líquidos entre cuerpos que se encuentran y conectan. Son canales a través de los cuales se invocaba la regeneración de la vida, la abundancia y la potencia creadora y fertilizadora de todos los seres. A través de estos rituales, se ofrecían líquidos y se esperaba que, en retribución, los dioses y seres que animaban la vida nos entregaran líquidos que hicieran posible la continuidad de la existencia.

Y en esta lógica, todos los líquidos cumplen esta función: chicha, sangre, leche, semen.

De alguna forma, lo que se recrea es el intercambio de fluidos que se da en la naturaleza. En el mundo andino, se entiende que todos los seres compartimos una misma esencia. Los seres geofísicos como las montañas, los ríos, las lagunas, el mar, así como los astros del cielo; la naturaleza en su totalidad. Son seres vivos, con conciencia. (Allen, 2019; Weismantel, 2018).

En el mundo andino, las ceremonias más importantes fueron las relacionadas a la fertilidad, al sacrificio y al culto a los muertos. En todas ellas, el ofrecimiento e intercambio de fluidos era central. La muerte se consideraba parte integrante de la vida. En la tradición andina, la vida y la muerte son parte del mismo ciclo. Dentro de esta ontología circulatoria, es un paso necesario para asegurar el renacimiento y la regeneración. Y en esta lógica, los rituales de propiciación de

vida son igualmente importantes, dicotómicos, pero totalmente complementarios, pues en todos se representa el flujo sagrado que anima la existencia.

En las culturas andinas del pasado y del presente, una gran parte del culto está dirigido hacia la fertilidad. En efecto, podemos entender a la fertilidad como la fuerza vital que genera prosperidad en la comunidad. No obstante, la fertilidad es una noción abstracta que se materializa por medio de elementos concretos, ya se trate de plantas o la reproducción de seres vivientes. (Artzi, 2020: 387)

Por eso, los muertos participan activamente de los rituales de fertilidad y regeneración. A través de estos seres de barro, se anima el intercambio de fluidos y se activan los procesos necesarios para el cumplimiento de los ciclos, permitiendo que los ancestros emitan el preciado líquido seminal que simbólicamente fertilizará la tierra.

Es dentro de esta lógica que se insertan las representaciones cadavéricas de seres potentes que se masturban o que son estimulados sexualmente. Son los ancestros que, desde el mundo de abajo, continúan animando la vida. Son seres activos sexualmente que participan en la propiciación de la fertilidad. De la misma forma se entienden los encuentros míticos entre seres primigenios responsables del origen de la vida como la que se representa en la escena de encuentro sexual entre el héroe Mochica Ai Apaec y la madre tierra, de cuya unión surge un árbol de la vida.

Metodología de trabajo

Definida la línea curatorial que queríamos seguir, se definieron las salas y los temas que organizaban el recorrido de la nueva exposición:

La primera sala corresponde a una sala introductoria donde se expresa la importancia del contexto arqueológico de las piezas a través de la maqueta de la tumba de Rafael Larco (elemento presente desde la primera exposición de Larco), pero donde se aborda el carácter universal de estas representaciones y se las sitúa dentro de este entendimiento más grande relacionado a la regeneración de la vida. Para ayudarnos a comprender mejor el concepto, tomamos como referencia un arquetipo fundamental de la mitología universal: el árbol de la vida. En el contexto andino, este concepto está estrechamente relacionado a escenas de regeneración y de unión sexual primigenia. Por ello, museográficamente se decidió que esta sala fuera de color verde, asociando visualmente el espacio a los árboles y a la regeneración. (Fig. 7)



Figura 7: Vista general de la Sala 1 de la nueva Galería Checán.

La Sala 2 corresponde a una sala de video que muestra una producción audiovisual corta para contextualizar al visitante e introducirlo en una atmósfera más sensorial. La Sala 3 está dedicada a la representación y conceptualización de lo corporal y la materialidad de la cerámica en el mundo andino. Las Salas 4 y 5 profundizan en los sentidos de los diferentes encuentros sexuales y cómo estos se relacionan al erotismo, a la generación, a la conexión y a la constante reproducción de la vida. Todas estas salas fueron planteadas de color azul oscuro noche, pues museográficamente se quería transmitir un ambiente cercano al mundo interior, y visualmente generar curiosidad dentro de un ambiente atractivo y acogedor. (Fig. 8)



Figura 8: Vista general de la Sala 3 de la nueva Galería Checán.

El concepto del árbol de la vida se retoma al final de la exposición, en la Sala 6, cerrando así de forma circular nuestro viaje a través de estas representaciones. En esta última sala se recorren los saberes mostrados a lo largo de la Galería Checán, sumando un concepto de narrativa calendárica, una noción presente en toda la exposición del Museo Larco que forma parte esencial de nuestro mensaje curatorial. Aquí el color es taupé, para representar simbólicamente el ingreso a un mundo luminoso, donde la vida cumple su ciclo de regeneración. (Fig. 9)



Figura 9: Vista general de la Sala 6 de la nueva Galería Checán.

Resultados

Desde la reapertura del museo, la Galería Checán se ha integrado de forma orgánica a nuestra exposición y se ha convertido en un espacio de conversación y descubrimiento para nuestros visitantes. Desde mayo de 2021 ha habido numerosas entrevistas en medios locales para dar a conocer este espacio.

En febrero de 2022 generamos una alianza con la Liga Peruana contra el Cáncer para una campaña de prevención de cáncer testicular y de pene en una exitosa fecha de promoción centrada exclusivamente en la Galería Checán, que incluyó exploración de réplicas y visitas mediadas. Y desde el verano de 2023 se ejecuta un programa público especialmente dedicado a este espacio que tuvo una exitosa acogida. Tanto en 2023 como en 2024 se realizaron algunas encuestas y pequeñas entrevistas entre los asistentes para conocer su impresión ante la nueva sala y el programa público. Desde el año 2024 también forma parte de nuestra oferta educativa para el nivel secundaria y para universidad.

Algunas de las opiniones recogidas nos permiten inferir que el mensaje curatorial ha llegado exitosamente hasta el visitante, quien se ha sentido interesado e incluso interpelado por la muestra.

Conclusiones

Después de todo lo expuesto, queda claro que estas no son escenas de la vida cotidiana, ni fotografías que nos muestran cómo era la vida sexual en el antiguo Perú. Eran parte de un complejo sistema de creencias. El mundo andino era un mundo altamente ritualizado, dominado por una ideología religiosa que trasciende tiempo y espacio, y que puede rastrearse hasta prácticas contemporáneas ya sincretizadas. Ideología, poder político, religión, producción agrícola y control social estaban estrechamente conectados y fuertemente influenciados mutuamente. No es posible separarlos ni entenderlos de forma independiente.

La nueva curaduría propuesta para esta Galería Erótica parte del conocimiento que en el Museo Larco se ha ido construyendo a lo largo de más de una década de trabajo y de comprensión de las creaciones de nuestros antepasados. Lo interesante es que esta propuesta ha coincidido y se ha visto respaldada por las últimas investigaciones sobre la relación del mundo andino con la materialidad, así como con otras propuestas recientes que destacan el giro ontológico de la arqueología.

Desde el Museo Larco entendemos que, para una sociedad como la nuestra, que está muy limitada por una moral cristiana occidental, que condena el autoconocimiento, el placer y la exploración sexual, puede ser difícil observar estas piezas en las que se representan cuerpos desnudos, miembros exagerados y diferentes interacciones sexuales, y sentirse cómodo hablando de ellas. Pero la curaduría y cuidada museografía de la sala nos permite comprender los sentidos más profundos de estas representaciones, aun cuando sea imposible de saber absolutamente todo sobre las mismas.

En palabras de Larco al concluir su obra, *"al poner punto final a este libro sobre uno de los aspectos del panorama arqueológico del Perú del que solo tenemos, como referencia, los vasos eróticos, queda libre al lector el vasto campo de la sugerencia"* (Larco, 1965: 128)

Recomendaciones

A pesar de la buena recepción del programa público Checán, dedicado exclusivamente a la Galería Erótica, es hasta la fecha el programa que genera menos interacción en la mediación cultural, a diferencia de los demás programas temáticos de nuestras fechas de verano. Es evidente que existe cierta incomodidad, quizás involuntaria, ante un tema que todavía es visto como "prohibido" o incluso "pecaminoso".

Asimismo, aunque desde 2023 también se ofrece el programa Checán dentro de la oferta de programas escolares, no ha sido solicitado hasta ahora por ninguna escuela.

No obstante, esta nueva forma de explorar las representaciones sexuales en el mundo prehispánico genera interés, curiosidad y asombro, tal como queda demostrado en las encuestas realizadas en las fechas públicas de verano, por lo que se recomienda continuar ofreciendo el programa para generar cada vez menos reticencias ante este tema que aún para muchas personas es considerado tabú.

El museo ofrece una experiencia que prioriza el disfrute, el descubrimiento y la reflexión, cumpliendo también una función educativa.

Agradecimientos

Agradezco a todo el equipo del Museo Larco que trabajó de forma comprometida en el planeamiento y ejecución de esta sala de exposición. Agradezco de forma especial al equipo del área educativa que hace posible que los visitantes descubran lo que estos “huacos eróticos” tienen hoy para decirnos.

Referencias

Allen, Catherine (1982) *Body and Soul in Quechua Thought*. En: *Journal of Latin American Lore*. 8:2. pp. 179-196

Allen, Catherine (2019) *El Animismo en los Andes*. En: María de los Ángeles Muñoz (Editora) *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus tierras bajas*. pp. 589-604. INIAM-UMSS

Artzi, Bat-Ami (2020). *Dando vida, tomando vida. Género, sangre y fertilidad en el arte andino antiguo*. En: Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (Editores) *El Arte antes de la Historia. Para una historia del arte andino antiguo*. pp. 387-417. Fondo Editorial PUCP.

Baring, Anne y Cashford, Jules (2005) *El Mito de la Diosa*. Fondo de Cultura Económica. p. 851

Larco Hoyle, Rafael (1965) *Checan*. Nagel. Geneva

Lozada, María Cecilia (2019) *Indigenous Anatomies. Ontological Dissections of the Indigenous Body*. En: Henry Tantaleán y María Cecilia Lozada (Editores) *Andean Ontologies. New Archaeological Perspectives*. pp. 99-115 University Press of Florida.

Weismantel, Mary (2018) *Cuni Raya Superhero. Ontologies of Water on Peru's North Coast*. En: Justin Jennings y Edward Swenson (Editores) *Powerful Places in the Ancient Andes*. pp.175-208. University of New Mexico Press

Weismantel, Mary (2021) *Playing with Things: Engaging the Moche Sex Pots*. University of Texas Press. p. 246

Woloszyn, Janusz and Piwowar, Kararzyna (2015). *Sodomites, Siamese Twins, and Scholars: Same-Sex Relationships in Moche Art*. En: *American Anthropologist*. Vol. 117. N°2. pp. 285-301

Cocer el Azul: Una muestra en Insta Stories

Camila Villa Novoa

Pontificia Universidad Católica del Perú
camilavillanovoa@gmail.com

Resumen:

El presente artículo presentará el caso de una propuesta curatorial virtual la cual se dio en el marco de un curso de curaduría de pregrado de la PUCP y el cual tuvo como base el uso de datos arqueológicos provenientes de una tesis de licenciatura para la elaboración de una propuesta expositiva virtual en la aplicación digital Instagram. Los datos utilizados se centran en el estudio de tintes orgánicos en textiles prehispánicos del sitio arqueológico de Cerro de Oro en Cañete, Perú. En primer lugar será explicado el contexto en el que surge esta propuesta curatorial, su problemática y los objetivos que propone. Posteriormente, explicaremos la metodología utilizada la cual fue la del Diamante de Relevancia Cruzado (Cross Relevance Diamond) y serán desarrolladas sus implicancias como también sus etapas. En los resultados finales será mostrado la forma final que tuvo el contenido de manera visual y compartiremos muestras de las interacciones que generaron los usuarios. Finalmente, intentaremos proponer una reflexión sobre las condiciones del medio virtual en relación a la difusión de contenido del tipo cultural/académico, como también el alcance que puede tener este en la adaptación de datos provenientes de un marco científico a uno más mediático como lo son las redes sociales.

Palabras clave:

Museos, medios digitales, curaduría, tintes prehispánicos.

Introducción

Durante el contexto pandémico hubo una intensificación del uso de las redes sociales y el mundo virtual la cual presento ser un reto para nuevas propuestas expositivas en el campo de los museos. Durante este año tuve la oportunidad de cursar mi último semestre como estudiante de posgrado de la carrera de arqueología de la Universidad Católica de Perú, durante este semestre tuve la oportunidad de llevar el curso de curaduría dictado por Ulla Holmsquist, destacada profesional en el campo de los museos. Dentro del curso se planteó como trabajo final realizar un proyecto que vinculara alguna plataforma virtual debido a las propias condiciones en las que nos encontrábamos. Se propuso que todos los estudiantes partiéramos de la aplicación de una misma metodología relacionada a la experiencia de usuarios podría resultar ser innovadora y no tradicional.

El objetivo principal del trabajo final fue el de elaborar una muestra virtual utilizando contenido científico con el fin de divulgarlo en algún medio digital en el cual posiblemente pudiese tener alcance a un público diverso y masivo. Debido a ello, cada estudiante optó por utilizar alguna parte de las tesis que estaban desarrollando en el momento y utilizarlo a modo de experimentación o ejercicio. Sin embargo, la mayor duda que se generó al inició es que tanto podría afectar el formato a la naturaleza del contenido. ¿Sería posible crear una propuesta curatorial que pueda adaptarse a un formato de red social digital utilizando una metodología específica?

En el presente caso, los datos seleccionados con los cuales se decidió trabajar fueron los referentes a los resultados del tinte azul en la muestra textil del sitio de Cerro de Oro (Villa 2021). La propuesta curatorial tuvo como objetivo dar a conocer al público una práctica ancestral la cual continúa siendo realizada en el presente y que fue muy importante para sociedades del pasado en la plataforma virtual de Instagram. La práctica del teñido es un momento del proceso de elaboración de un textil que muchas veces es pasada por alto, es por ello que desconocemos su importancia y función dentro del proceso de elaboración de un tejido. Siendo similar a la manera en cómo cocinamos nuestros alimentos para obtengan sabor, las fibras tienen que ser cocidas para poder teñirse de un color.

Es por ello, que la narrativa que proponemos es la de la receta. Para este proyecto, nos centramos en el caso del tinte azul el cual es uno de los más antiguos y del cual presentamos una colección de piezas que hemos utilizado para la propuesta.

Metodología

La metodología del Diamante de Relevancia Cruzado o como es su nombre original *Cross-Relevance Diamond* es un marco metodológico creado por el diseñador César Lucho Lingán que intenta conceptualizar experiencias significativas (relevancia) del campo cultural para crear exposiciones y experiencias. El propósito de su método es el de crear valor/relevancia:

“¿Cómo podemos asegurarnos de que la audiencia que asiste a estos eventos o exhibiciones entiendan el valor de lo que están viendo durante dicha experiencia?

Una posible manera de responder esta pregunta es entendiendo lo que la audiencia va a ver como productos, y empezar a preguntarnos porqué y cómo estos existen en sus contextos de origen.”¹ (Traducción César Lucho, Lucho 2020)

Lo que no intenta dejar en claro Lucho es que este contenido o información cultural con la que trabajemos, en este caso la data arqueológica deber ser pensada como un producto de consumo y es ahí donde comienza a surgir la aplicación del método el cual se compone por 6 momentos principales. Cada momento es se compone de distintas preguntas las cuales son necarias de responder en orden secuencial. A continuación expondremos los resultados completos de cada momento.

Momento 1:

¿Qué o quién es mi elemento fuente?

Mi elemento fuente es el conocimiento del teñido en textiles.

¿Cuál es el rol de esta expresión en el contexto de origen?

Es una actividad en sí misma que queda expresada a través de los hilos de colores presentes en los textiles prehispánicos.

1. <https://clucho.medium.com/mas-que-objetos-servicios-o-sistemas-espejos-culturales-68fcf03d6e2c>

¿Cuáles fueron los propósitos de la expresión y la actividad con los que estuvieron relacionados?

El principal propósito fue el de la expresión a partir de los colores en los tejidos, asimismo es posible que esta actividad le sumara un valor especial al mismo objeto textil final.

¿La expresión y la actividad que se relacionan son considerados comunes o especiales por las personas en su contexto?

Está claro que esta fue una actividad que demandó cierto grado de especialización, es por ello que es muy probable que fuera considerada especial.

Momento 2:

¿Qué sienten y piensan las personas (como individuos y como comunidad) acerca de la expresión, la actividad y sus propósitos relacionados en el contexto?

- Pueden pensar que es una actividad que está implicada en procesos de elaboración de muchos objetos comunes, principalmente el de la ropa.
- Piensan que hasta la actualidad los procesos de coloración y tinción de las cosas/objetos es algo que se sigue realizando.
- Es una actividad relacionada o limitada al sector industrial.
- Sienten que es una actividad que requiere de muchos conocimientos.
- Pueden pensar que fue desarrollada hace mucho tiempo.

¿Alguno de los pensamientos y sentimientos está presente en otros grupos o culturas en otras partes y épocas del mundo?

Sí, la práctica del teñido está registrada en distintas culturas por el mundo desde la edad antigua.

¿Qué tan diferentes o similares son los pensamientos y sentimientos en estos otros grupos / culturas?

Pueden ser diferentes en relación a los insumos y el tipo de procesos que se requerían de acuerdo a la zona, pero son bastantes similares en relación al valor. Comúnmente los tejidos con colores son especiales o poseen un mayor valor.

Con base en estas preguntas, ¿qué sucede en el contexto actual?

Debido a la industrialización el teñido artesanal a partir de fuentes naturales se ha ido perdiendo. Muchas veces este solo es hecho en comunidades donde todavía se conservan las tradiciones como también es utilizada como un recurso turístico.

Con base en esta información, ¿podemos establecer un tema o temas que sea compartido a través del tiempo y el espacio por diferentes grupos / culturas?

- La idea de belleza
- La idea de cocinar
- El color en sí mismo
- Colorear las cosas
- El arte

Centrándose en el contexto local: ¿Qué tan diferente o similar se aborda este tema compartido en comparación con otros grupos / culturas?

Creo que en el contexto local este tema es abordado de manera similar con otras culturas de otros lugares. Por ejemplo: Mesoamérica.

¿Qué importancia tiene este tema en el contexto local? y ¿cómo piensa y siente la gente en el contexto local?

Creo que en el contexto local estos temas han perdido relevancia, las personas los asumen como temas muy ordinarios y comunes lo cual hace que ya no les presten atención.

Momento 3:

¿Qué está haciendo la expresión en el contexto local?

Está siendo una actividad.

¿Se reconoce la expresión, actividad o escenario en el contexto local? ¿Cómo se reconocen / recuerdan?

Sí, es reconocida a partir de algunas comunidades que continúan realizando el teñido artesanal.

¿Cuáles fueron los propósitos de la expresión y la actividad con el que estaba relacionada?

Dar a conocer un saber ancestral, generar admiración y sorpresa ante un público. Rescatar y transmitir conocimientos sobre cómo obtener tintes y aplicarlos en la tela.

¿La expresión y la actividad que se relacionan son considerados comunes o especiales por las personas en su contexto?

Son consideradas especiales, ya que se necesitan conocimientos precisos sobre el proceso de teñido por lo que no cualquier persona puede realizarlo.

Indique el elemento espejo en el contexto local.

→ El cocinar.

Momento 4

¿Qué sucede con las expresiones y las actividades que se relacionan en sus respectivos contextos?

→ Estas actividades son utilizadas como atractivos turísticos.

→ Son realizadas para seguir confeccionando textiles a partir de un proceso artesanal y orgánico.


→ Siguen siendo expresiones de conocimiento ancestral en comunidades indígenas.

Desde la perspectiva de las personas hacia la actividad / escenario / rol en su respectivo contexto ...¿Qué tocan, huelen, saborean, oyen y ven?

→ Tocan las texturas de las fibras, plantas y minerales.

→ Huelen los olores de los tintes cocinando las fibras y el olor del agua evaporada.

→ Oyen la madera o carbón que se quema al momento de cocinar.

 Ven los colores que comienzan a botar las plantas y como son absorbidos por la fibra.

¿Qué están pensando durante eso?

Están concentrados en los pasos correctos durante el proceso, las medidas y cantidades necesarias de los ingredientes. Si es que podrán obtener el color que desean.

¿Qué sucede a su alrededor durante el mismo?

Es posible que haya otras personas realizando actividades diferentes, como tejer o lavar, incluso cocinar.

¿Qué sienten durante eso?

Relajación o stress, calor también.

¿Qué están haciendo o actuando otras personas durante el mismo?

Ayudando con otras preparaciones, observando los pasos, tejiendo y ordenando los materiales.

¿Las acciones de las personas afectan su entorno durante la actividad / escenario o rol?

Si, porque lo modifican en tanto a que manipulan los objetos del espacio.

¿Es necesario que las personas estén presentes en el mismo entorno donde se desarrolla la actividad / escenario / rol?

Sí, creo que todas las personas presentes deberían estar cumpliendo un rol importante durante el proceso por lo que no pueden estar alejados de este.

Momento 5

¿Qué características de las experiencias extranjeras y locales se pueden fusionar en una sola experiencia expositiva? ¿Qué tan complicada es esa integración?

Las características que se pueden fusionar son la manera de ver el cocinar como una actividad compleja que requiere de conocimientos al igual que el teñido. También se puede relacionar el espacio de la cocina como un lugar que sirve no solo para hacer alimentos sino también otro tipo de procesos como obtener los tintes de color. Puede ser complicado en tanto utilizar un lenguaje adecuado que aleje al público sino lo acerque.

¿Puede imaginarse una narrativa de la experiencia que integre dichas características?

Sí, la narrativa de la receta.

¿Los visitantes son capaces de identificar la conexión entre lo que saben (lo actual / local) y lo que van a descubrir (la fuente / extranjero)?

Sí, creo que la cocina es una práctica que todos conocemos y al menos manejamos una noción general la cual puede ser fácilmente asociada con el proceso del teñido.

¿Qué motiva a los visitantes a asistir a la exposición?

El tema de la cocina, el tema del color o el tema del textil. También el aprender como teñir.

¿Cómo se alinea la narrativa propuesta con las motivaciones?

Creo que funciona ya que la receta está asociado al tema de la cocina, como el del sabor al gusto y el gusto también está relacionado a la belleza de las cosas y por consiguiente a los colores (lo visual).

¿Cuánto esfuerzo requerirá de los visitantes para comprender la experiencia? ¿Pueden seguir la narrativa también?

Creo que necesitarán de poco esfuerzo al ser la cocina y los colores temas muy familiares. Y la narrativa es bastante fácil de entender si es que se presenta la información más adecuada.

Momento 6:

¿Qué efectos queremos provocar entre los visitantes?

Asombro, admiración y consciencia sobre el valor de los tintes orgánicos.

¿Qué tan fácil sería la fusión (desde el momento # 5) entre características para el desarrollo de un concepto expositivo?

Creo que puede ser bastante difícil al momento de seleccionar la información ya que el teñido muchas veces implica más pasos difíciles de explicar.

¿Qué tan fácil es esta fusión de características para el desarrollo de un concepto expositivo?

El concepto de exposición finalmente resultó ser el teñido de fibra como la cocina de colores. Es difícil dar una explicación clara de cada parte del proceso en asociación con el de cocinar una receta de comida.

Preguntas de interpretación:

1. ¿Qué tres contenidos queremos que aprenda nuestro público?

- El color azul es uno de los pigmentos más antiguos utilizados por las personas.
- Teñir al azul es tan difícil como cocinar un plato de comida, se necesita de una receta y procedimientos para lograr obtener este color.
- Nuestros ancestros que habitaron la costa hace 3000 años utilizaron este tinte para poder teñir los hilos con los que tejieron distintos tipos de textiles (Fig. 4)

2. ¿Qué emociones queremos generar en nuestro público?

- Admiración por la práctica ancestral del teñido
- Sorpresa por la gran similitud con la cocina

3. ¿Qué conductas queremos que nuestro público presente al momento de recibir esta información?

- Una conducta curiosa que invite al público a querer saber más sobre el tema.
- Una conducta sobre responsabilidad en relación al medio ambiente y al uso de recursos naturales.

De esta dinámica/proceso se pudo decidir cuál sería el mejor formato digital para el proyecto, el cual fue el modo Insta Stories de la aplicación virtual Instagram. En primer lugar se optó por redactar un texto curatorial lo más compacto posible que contuviese los puntos más importantes de la información que se quisiera dar al usuario. Considerando principalmente la inmediatez del consumo de información en esta plataforma, lo representa ser un principal condicionante para la forma en como el usuario espera recibir el contenido. El formato de Insta Stories o Historia de Instagram es una función de la aplicación que permite compartir fotos, videos, texto, música y GIFs que tienen solo una permanencia de 24 horas en la red. Estas aparecen en una barra superior y se identifican con un círculo de colores alrededor de la foto del perfil del usuario. Estas son posibles de enriquecer con elementos interactivos como lo son las encuestas, stickers y preguntas lo cual fomenta la interacción con los usuarios. En conclusión es una función de contenido efímero que permite compartir información de manera espontánea y ligera.

Resultados

Fueron publicadas un total de 34 historias en las cuales se utilizaron como base imágenes de la tesis de licenciatura y de internet libres de autoría en conjunto a fragmentos del texto curatorial el cual se intentó enriquecer con el uso de recursos interactivos de la aplicación como GIFs, encuestas, stickers, entre otros (Fig.1 y Fig.2)

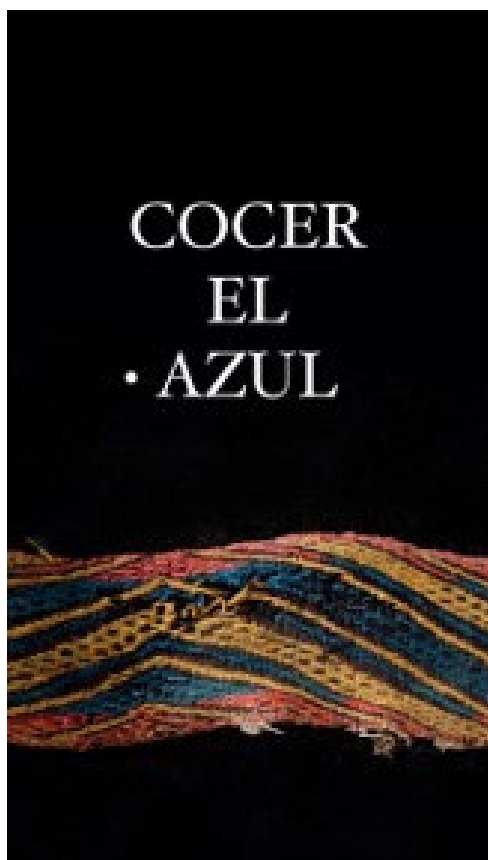


Figura 1: Captura de imagen de historia número 1 de la secuencia, imagen de una faja de textilera de Cerro de Oro.



Figura 2: Captura de imagen de historia número 2 de la secuencia, imagen de stock de tinte índigo.

El uso de nociones de diseño gráfico como son la tipografía y la composición visual fueron muy importantes dentro de la elaboración de cada historia debido a que tenía que ser atractiva para el usuario y hacer que esté mantenga el interés para continuar el hilo de la propuesta (Fig. 3).

Asimismo, otro factor que generó mucho impacto e interés en los usuarios fue el poder ver imágenes de análisis de restos textiles arqueológicos de primera mano (Fig. 4 y Fig. 5).



Figura 4: Captura de imagen de historia número 24 de la secuencia, imagen de un fragmento textil con tinta azul de Cerro de Oro.



Figura 5: Captura de imagen de historia número 28 de la secuencia, imágenes de microscopio de distintas fibras teñidas de azul de Cerro de Oro.

Debido a que el proyecto fue transmitido a través de una cuenta personal de un rango medio de seguidores, desde un punto de vista estadístico la población no era muy masiva (no mayor a 1000 usuarios con acceso al contenido) por lo que no se llegó a hacer un mayor análisis estadístico. No obstante si hubo respuesta de un número de usuarios donde se pueden evidenciar algunas reacciones a la propuesta como en las siguientes capturas de imagen (Fig. 6, Fig.7, Fig.8 y Fig.9).



Figura 6: Captura de imagen de reacciones de usuarios.



Figura 7: Captura de imagen de reacciones de usuarios.



Figura 8: Captura de imagen de reacciones de usuarios.



Figura 9: Captura de imagen de reacciones de usuarios.

Conclusiones

Los resultados son un ejemplo innovador de la posibilidad de adaptación de data arqueológica a un tipo de formato digital de contenido en redes sociales. Es interesante como el uso asertivo de los recursos visuales puede transformar la información para un tipo de consumidor. Asimismo, esto nos ayudó a observar que es posible pasar del uso de un lenguaje científico a uno mediático sin afectar la información base. No obstante es un proyecto en fase temprana pero con potencial que podría servir a instituciones del ámbito cultural para la elaboración de sus contenidos en redes. Por otro lado, la presente propuesta aún carece de un análisis estadístico enfocado en el alcance de interacción en relación a los usuarios lo cual podría ser considerando a realizar para futuros trabajos similares. Finalmente, invito

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a Ulla Holmsquist por darme la oportunidad de experimentar siempre en ámbito de los museos tanto en el teórico como el práctico y haberme permitido llevar a cabo este proyecto. Por otro lado agradecer a César Lucho por todo el apoyo durante el proceso y el poder haber resuelto mis dudas al respecto en su momento. Y finalmente a la Dra. Francesca Fernandini, directora del proyecto arqueológico de Cerro de Oro, la cual me dio la oportunidad de realizar mi trabajo de investigación y ser parte de PACO, gracias siempre Fran.

Bibliografía consultada

Ibañez, Alex (Ed.) 2011 *Museos, redes sociales y tecnología 2.0*. Universidad del País Vasco.

Melgar, M. F., & Donolo, D. S. 2011. *Salir del aula. Aprender de otros contextos. Patrimonio natural, museos e Internet*. En: Revista Eureka Sobre Enseñanza y Divulgación De Las Ciencias, 8(3), pp. 323-333

<https://www.cross-relevance.com/about>

Villa, Camila 2021 *Los colores de Cerro de Oro: Una aproximación al uso del color en la producción textil*. Tesis de licenciatura. PUCP

<https://www.globalheritage.nl/news/products-as-cultural-mirrors>

Museos memoriales y activismo político: La investigación y la curaduría en el M68 Memorial del 68 y movimientos sociales (México)

Amapola Cortés Baeza

Universidad Autónoma Metropolitana
(UAM-I)

Amapola.cb@gmail.com

Resumen

A partir de experiencias vividas en el museo *M68 Memorial del 68 y Movimientos Sociales en México*, se exploran los debates contemporáneos sobre la memorialización del pasado y la musealización de la movilización social. Interesa preguntarse por las maneras de hacer museos de memoria de la movilización social a partir de los debates planteados por la teoría crítica museológica, que impactan en las prácticas museales. Estos espacios buscan romper con los modos del museo decimonónico, que construyó y construye verdaderos museos-templos como lugares de sacralización objetual, para construir museos-foros, como espacios de lo social. Desde el análisis de las rotaciones y las exposiciones propuestas desde el año 2023 en el M68 Memorial del 68 y Movimientos Sociales, el texto que sigue a continuación propone nuevas maneras de representar la memoria de las movilizaciones, lo que da cuenta de transformaciones en el campo de los estudios de las memorias, así como en el campo de las museologías. Si la memoria y sus representaciones han estado constantemente ligadas a las estéticas del dolor, de la violencia y del trauma, estas intersecciones teóricas y críticas traen consigo nuevas estéticas memoriales, propuestas aquí como estéticas utópicas o de la esperanza, construidas desde el trabajo con las colectividades en lucha, se trata de un cambio narrativo desde lo que aquí se denomina memoria trágica, hacia una memoria de la agencia.

Palabras claves:

Memoria, movimientos sociales, museos memoriales, museología contemporánea.

Introducción

Este texto es resultado de las investigaciones realizadas en el marco de mi doctorado en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana en la Ciudad de México, donde busco observar las maneras de ser y hacer museos de memoria, en específico de movimientos sociales, bajo las premisas de las museologías contemporáneas y los giros en los estudios de memoria, donde planteo que una práctica activista, marcada por un compromiso político y afectivo, inciden en las narrativas de las curadurías de la memoria, pero también en las prácticas museales mismas. Esto me ha llevado a realizar un extendido trabajo de campo en el M68 Memorial del 68 y Movimientos Sociales en la Ciudad de México. Este proceso es el que quisiera compartirles.

A continuación, presentaré algunos avances de la investigación, y para hacerlo comenzaré con una breve contextualización histórica sobre el acontecimiento que rememora, una contextualización del museo memorial del 68, así como las transformaciones que ha tenido, para luego desarrollar los procesos llevados desde la investigación y la curaduría de las nuevas salas del espacio.

Movimiento estudiantil del 68

En 1968, México había sido elegido para ser sede de los juegos olímpicos. Al mismo tiempo que se comenzaba a preparar todo para estos encuentros, comenzó a gestarse un movimiento estudiantil que buscaba visibilizar la represión que vivían los estudiantes por parte de las fuerzas del Estado. La represión fue creciendo, y así también se fue haciendo más fuerte un movimiento antiautoritario que comenzó a convocar a gran parte de la sociedad. Durante los años sesenta, las políticas de contrainsurgencia se habían instalado en América Latina como parte de un contexto mundial polarizado entre el bloque capitalista y el socialista. México no fue la excepción, lo que trajo consigo la persecución de cualquier expresión política que se pareciera a la izquierda y por lo tanto una represión brutal contra estas. El 2 de octubre se convocó a una gran concentración en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco, para sostener una mesa de diálogo y negociación. El ejército rodeó la plaza y un grupo de inteligencia conocido como batallón Olimpia se infiltró entre los edificios, dando inicio a un fuego cruzado entre el batallón y el ejército. Este hecho se conoce como la masacre de Tlatelolco, instaurando el 2 de octubre como fecha conmemorativa. No se tiene certeza del número de muertos, pero se habla de al menos 300 personas asesinadas.

Este acontecimiento fue silenciado durante muchos años, pero su comprensión se fue transformando con el paso del tiempo. Al respecto, Eugenia Allier realiza un profundo análisis, una historia de las memorias sobre el movimiento del 68, en el que propone la existencia de una tensión entre lo que ella llama una "memoria de la conjura", construida desde la oficialidad, que criminalizó el movimiento y que se sostuvo durante los primeros años como verdad histórica; "una memoria del elogio" de una generación, de individualidades y de líderes; y una "memoria de denuncia", que ha buscado la verdad y la justicia en torno a la masacre del 2 de octubre. Esa pugna entre memorias no permanece siempre igual, puesto que habría momentos en los que las memorias conviven, unas triunfan, otras se olvidan.

Memorial del 68

Coincidió con la autora cuando señala que –al menos para este presente– el 68 habría triunfado simbólicamente, puesto que entre el año 2000 y el 2018 se consolida y oficializa una memoria del elogio y la construcción del consenso respecto al 68 como "parteaguas" de la historia democrática nacional reciente. Es en este contexto de triunfo simbólico y de oficialización que se piensa e inaugura en el año 2007 el memorial del 68, que es lo que me interesa en este texto.

Ese primer memorial, solo es posible por los 39 años de distancia con el acontecimiento y por las discusiones que se desarrollaron en torno al acontecimiento histórico. En otras palabras, la creación de este memorial del movimiento estudiantil del 68 necesitó del devenir de la historia de esas memorias y no pudo aparecer mientras en la opinión pública y oficial primaba el relato de la conjura y la criminalización. Debió esperar el giro en las narrativas oficiales, para que se manifestara la necesidad de la escenificación y lugarización de esa memoria.

El memorial fue un proyecto que se llevó a cabo por acuerdos y negociaciones sostenidas entre el gobierno de la Ciudad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, para construir en la antigua sede de la Secretaría de Relación Exteriores, ubicada a un costado de la plaza de Tlatelolco, un centro cultural universitario. Dentro de estas negociaciones se estableció como exigencia que en dicho edificio debía destinarse un espacio para realizar un memorial de los sucesos ocurridos en la plaza de las tres culturas en octubre de 1968. El acuerdo fue firmado en julio del 2005, pero la entrega a la UNAM se realizó hacia fines del 2006, año en que se comenzó a realizar la planeación histórica y museográfica definiendo las líneas generales que dirigieron el proyecto del museo (Vázquez, 2008).

Precisamente la ideación e inauguración de este memorial corresponde a un momento fundamental en la oficialización de la memoria del 68, pero al mismo tiempo, este espacio sigue escenificando una vida y disputa de las memorias, puesto que, al día de hoy, podemos hablar fundamentalmente de dos memoriales distintos. La curaduría y museografía del primer memorial, inaugurado en

2007, buscaba hacer un recorrido por los hitos más importantes del movimiento estudiantil del 68, para acabar el relato en un subterráneo oscuro y lúgubre con la matanza de Tlatelolco. La memoria que escenificaba y que era construida narrativamente, era una memoria trágica, aunque buscaba construir una cronología del movimiento estudiantil y no detenerse únicamente en la matanza del 2 de octubre, al terminar el recorrido con este acontecimiento, la atención del público se mostraba afectada con este final. A partir de la evaluación realizada en el año 2015, como parte de los preparativos para la conmemoración de los 50 años del movimiento, se decidió trabajar en una propuesta curatorial que invitara a la activación del presente, más que apelar al trauma de la movilización pasada, sobre todo porque el análisis que se hacía el final del recorrido era el de la derrota del movimiento. A partir de este análisis, se propuso un nuevo discurso y guion, que incorporara a los movimientos sociales contemporáneos para dialogar con las memorias del 68, desde una búsqueda por hacer de la movilización social un asunto de la esperanza, más que del dolor. Se trata entonces de una curaduría que apela a los afectos en términos positivos, no únicamente al trauma, porque, en palabras del entonces subdirector académico del espacio, Ander Azpiri, “era necesario convertir (al memorial) en un motivador para la acción, no solo para la reflexión”. Es este ímpetu el que nombró como museo memorial activista.

Bajo esta propuesta, el museo por completo se renovó, cambiando incluso su ubicación al interior del Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, proponiendo una nueva museografía más luminosa al encontrarse ahora en el segundo piso, en conexión visual con la calle, a partir de la conservación de los grandes ventanales, y modular para permitir el cambio y la rotación constante de temas. Una de las transformaciones importantes a nivel narrativo fue la incorporación del tema de los movimientos sociales contemporáneos, en una búsqueda por hacer dialogar la memoria del pasado con el presente. Esto significó un doble recorrido, donde la mitad del museo –la parte externa del edificio– realiza un recorrido por lo que fue el movimiento estudiantil del 68, y la otra mitad –la parte interna– se dedica a exponer memorias de movimientos sociales de los últimos años en México. La compartición temática del nuevo memoria llevó incluso a un cambio de nombre: M68 Memorial del 68 y Movimientos Sociales. Esta incorporación resulta fundamental para comprender los virajes narrativos de las memorias escenificadas en el museo, desde “memorias trágicas” hacia lo que he nombrado como “memorias de la agencia”, y será crucial para comprender la práctica activista del museo.

A partir de estas propuestas que buscan construir un museo dinámico desde las concepciones de memorias vivas, en 2023, se propuso cambiar algunos temas e incorporar nuevos movimientos sociales de los últimos cinco años, y estos procesos son los que quisiera compartirles a continuación.

Rotaciones. Investigación. Curaduría.

Durante el 2023 se realizaron una serie de rotaciones a partir de nuevas evaluaciones internas del memorial, que estimaron conveniente renovar algunas de las salas, así como incorporar nuevos temas al museo. Se trató de una reelaboración de la sala del inicio del memorial de los movimientos sociales contemporáneos, para incorporar movilizaciones mexicanas de los últimos cinco años; hacer una sala que hablara de las desapariciones forzadas; una sala dedicada a los movimientos indígenas; y una para hablar de la toma del espacio público con las vallas feministas. Quisiera detenerme en lo que significó el proceso de investigación y curaduría del montaje de la sala de desapariciones forzadas y la creación de las vallas feministas, porque me parece que estos procesos son útiles para ejemplificar de manera emblemática la manera en que se está pensando el ejercicio museal contemporáneo desde una práctica activista, comprometida y afectiva. Esto será claramente reforzado desde la creación de un manifiesto curatorial emanado desde el equipo de investigación del M68, que revisaré hacia el final del texto.

La creación de la sala sobre desapariciones fue por solicitud de Jacobo Dayán, de director del Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, para incorporar al museo el tema de las desapariciones forzadas de personas en México. Jimena Jaso, coordinadora del memorial, gestionó la solicitud junto al equipo de investigación, desde un vínculo con dos colectivos de familias buscadoras. La intención era poner en primer plano la voz de las buscadoras, por lo que se utilizó la herramienta

que por excelencia han empleado los estudios de memoria: el testimonio. Se realizaron entrevistas a integrantes de los colectivos Hasta encontrarlos y Uniendo Esperanzas, que fueron grabadas y luego transcritas. Este primer acercamiento trajo consigo un giro en cuanto al tema de la sala, puesto que se pasó desde la idea de las desapariciones forzadas al tema de las buscadoras, pensándose como sujetos sociales en lucha y por lo tanto como actores de movilización social. Esto es fundamental para los propósitos de mi investigación, puesto que lo que propongo es un cambio en las escenificaciones de las memorias, desde "memorias trágicas" hacia "memorias de la agencia"; es decir, desde las narrativas que trabajan desde el trauma y la víctima, hacia memorias que construyen la idea de sujetos políticos que hacen cosas y no solo las padecen. En términos concretos de este proceso curatorial, la narrativa se trasladó desde la tragedia que implica la desaparición forzada de un ser querido, hacia la constitución de sujetos políticos organizados.

La investigación para la sala significó un vínculo con los colectivos y varios meses de trabajo. Si bien, el memorial estaba interesado en montar una propuesta de las y los familiares, finalmente, por cuestiones de tiempo de los mismos colectivos, se trabajó fundamentalmente con los testimonios, para hacer la exposición a partir de sus propias palabras. Después de varias discusiones y de distintas propuestas museográficas, el equipo decidió diseñar y montar una exposición conformada por tres o cuatro momentos: una primera parte, en la que se observa un fragmento de oficina con una banca metálica, una repisa llena de carpetas con folios, una pantalla led con el número 120,000, una expendedora de tickets con números que aunque avanzan, invitan a la espera eterna y sin sentido, en una alegoría a la ineficacia y frialdad del sistema de justicia para la búsqueda de personas desaparecidas en México. Te puedes sentar en la banca a esperar mientras lees breves fragmentos de testimonios impresos en grandes bastidores de tela oscura. Los testimonios comienzan con la frase: yo muchos años caminé sola.



Fig. 1. Expo buscadoras. Sala de espera y testimonios. Fotografía de la autora.

En un segundo momento, la exposición transita hacia otros testimonios, esta vez en una materialidad distinta. Se trata de pañuelos blancos bordados a mano con hilo rojo. La propuesta era exponer testimonios bordados, por la relación que tiene esta práctica con la búsqueda, quizás por la idea de la espera cuando se borda. En una primera instancia se pensó que podría realizarse de manera industrial, porque eran muchos testimonios y también había algunos bastante extensos, pero el proceso parecía poco amoroso con esas palabras, por lo que se propuso trabajar de manera colaborativa con el colectivo *Fuentes Rojas*. Este colectivo ha levantado la consigna “Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo”, para visibilizar la impunidad y la violencia que se vive en el país, por lo que el vínculo parecía más que evidente. Fig. 2 Sala Buscadoras, bordados.

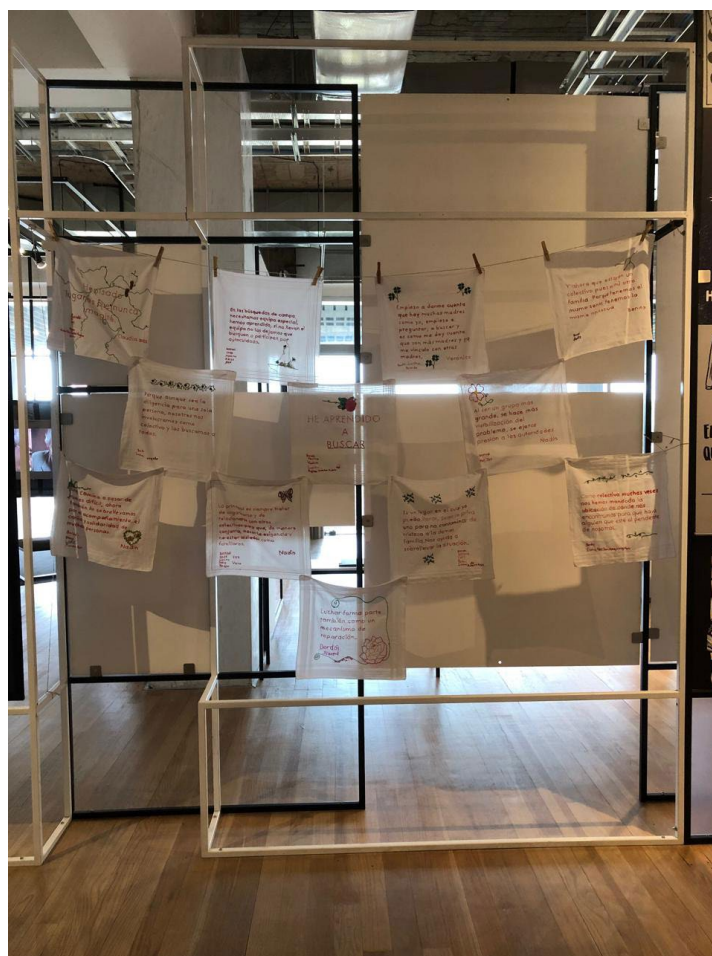


Fig. 2. Expo buscadoras. Testimonios bordados. Fotografía de la autora.

Un tercer momento de la exposición consta de una serie de gráficas alusivas a la búsqueda, grabados, collage, ilustración digital, además de algunos bastidores bordados colgantes y una fanzineteca con dos trabajos de fanzines sobre la búsqueda, uno de ellos realizado con testimonios y fotografías de algunas de las personas desaparecidas. Cierra la exposición una serie de pañuelos del trabajo de *Fuentes Rojas*, que se distinguen por ser pañuelos bordados con hilos verdes. Fig. 3. Sala Buscadoras, Fanzineteca



Fig. 3. Expo buscadoras. Fanzinoteca y gráfica. Fotografía de la autora.

La narrativa de la exposición busca conducir las emociones del público desde la soledad, el enojo y la frustración por la burocracia estatal en cuanto a la búsqueda de personas desaparecidas, hacia una dimensión luminosa y esperanzadora constituida por la organización y la comunidad. No se trata de exponer únicamente una memoria trágica, (aunque no es que lo terrible y el dolor no aparezcan), lo que se intentó subrayar y destacar para esta exposición es que las buscadoras luchan, y que en su organización surge el espacio político que las cobija y les da sentido a la búsqueda individual. En términos de Myriam Jimeno (2011), se trata de la conformación de una comunidad emocional que se organiza y se moviliza.

La exposición no es otra cosa que una herramienta más para la búsqueda, un canal más para visibilizar su lucha. Sobre esto, Verónica Rosas, madre buscadora de Diego Maximiliano, señaló que la exposición es también búsqueda: "Porque aquí están sus fotos, sus rostros. Aquí también está plasmado un poquito de todo lo que es nuestro caminar día a día". (Catálogo, 2024). En ese sentido, el museo está funcionando también como un espacio de memoria del activismo. La inauguración de la exposición transformó el museo en un espacio de lucha, un mitin con gritos, carteles y consignas.



Fig. 4 Inauguración de Exposición de Buscadoras con los colectivos. Fotografía de la autora.

Por otra parte, quisiera comentar el proceso de elaboración de las vallas feministas al interior del museo. Me interesa porque se trata de otro proceso en el que la curaduría y la museografía se realizan desde una práctica marcadamente afectiva y activista. Durante ese periodo de rotaciones, se había realizado un ejercicio editorial que reflexionaba sobre la relación que establecen los movimientos sociales con el espacio público. A partir de ello, surge la idea de realizar un montaje que hiciera dialogar el mural efímero del 68 con alguna intervención contemporánea de la calle, para establecer conexiones históricas entre pasado y presente.

La idea fue realizar una réplica de las vallas intervenidas que se realizaron en algunas concentraciones para las marchas feministas del 8 de marzo en el zócalo de la Ciudad de México. Es común que, como preparativo de las grandes marchas convocadas por la ciudadanía, el centro de las ciudades se vuelva un gran fuerte, repleto de vallas. En la ciudad de México, los monumentos son cubiertos de grandes planchas con rayones acumulados de distintas protestas, con distintos mensajes. Para los 8 de marzo, el zócalo fue completamente cubierto de vallas metálicas para proteger los edificios que la rodean, como la catedral y el palacio de gobierno. Durante la madrugada las bardas fueron pintadas completamente de negro y escritas con pintura blanca con los nombres de las víctimas de femicidio. Durante el día, las vallas se volvieron espacios de ofrenda de flores, mensajes, carteles, pañuelos, velas, imágenes, etc.. Durante la noche se proyectó sobre la fachada del palacio nacional la frase México Femicida. Cabe decir que este país cuenta con uno de los índices más altos de femicidios anuales en América latina, por lo que es una problemática sumamente presente y recurrente.

La propuesta buscaba llevar al museo este gesto espontáneo en el que una multitud toma el espacio público y lo interviene. Se dispondría a un lado del mural efímero, una intervención que realizaron distintos artistas en el marco de los encuentros de culturales que se llevaron a cabo durante el movimiento estudiantil del 68 en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En el museo se encuentra una reproducción del mural.



Fig. 5. Vallas feminicidios. Fotografía de la autora.

Lo que me parece interesante del montaje de las vallas feministas es el proceso curatorial y museográfico, puesto que podría haberse tratado de una mera reproducción plástica, como réplica de un muro ya existente, pero las vallas fueron confeccionadas museográficamente con una cierta ritualidad. La investigación llevó a leer los nombres de las víctimas, de conocer un poco sobre ellas, de buscar nombres de mujeres de otros estados de la república, e incluso uno de los integrantes del equipo solicitó poner ahí el nombre de una amiga de su hermana. Se fueron nombrando y escribiendo sus nombres, trayéndolas simbólicamente al presente. Luego se adornó el muro con flores, cruces y listones.

Cierre y manifiesto

Lo que quisiera relevar de estas experiencias, es que hay maneras específicas de realización de estos procesos curatoriales y museográficos. Las prácticas museales que se están llevando a cabo al interior del M68 tienen que ver con rituales de la memoria y con curadurías afectivas, donde las prácticas museográficas exceden lo puramente expositivo, en tanto que dispositivos narrativos, para hacer énfasis en los procesos de creación, donde se involucran colectividades y personas que no son parte del equipo de trabajo del museo, con quienes si forman parte de este, relacionándose y conectado con sus horizontes de futuro, con el cariño, con sus esperanzas, y también con sus dolores y sus pérdidas. Desde ahí es que es posible pensar en esta práctica activista museística, desde un compromiso afectivo y político por exponer ciertas narrativas y, en particular, por su atención en el futuro. Se trata de prácticas museales que buscan generar un cambio social y político, desde la activación política de las personas que asisten al museo. La memoria bajo este modelo es conceptualizada como una memoria viva y activa, que más que sostener la reflexión sobre el pasado, busca activar a los públicos para el presente. Se trata

de un trabajo de la memoria que busca hacer en el presente y el futuro, en un vínculo desde el aprendizaje del pasado. Una memoria para aprender y accionar. Activista también porque, en gran medida, son las comunidades politizadas y activistas las que están participando de la creación del contenido, así como también porque se establecen vínculos solidarios entre el equipo del memorial y los colectivos.

En esa misma dirección, es interesante observar cómo estos procesos de investigación curatorial traen consigo una apertura del espacio museo hacia las colectividades con las que trabaja, para darles cabida narrativamente en sus exposiciones, pero también para los propósitos que estas estimen o requieran. Ya se ha solicitado el espacio para lanzamientos de libros de los colectivos, reuniones, ferias, bordadas colectivas, proyecciones, posadas, etc. De esta manera el museo comienza a funcionar como un foro, tal como lo han descrito algunos textos de museologías contemporáneas.

Este cambio que se da en los modos de hacer museo que propone el M68 resuena bastante con lo que Duncan Cameron formuló a principio de los setenta a partir de lo propuesto por las nuevas museologías desde los años sesenta en adelante. Este cambio de paradigma defendía una transformación de la institución para reestablecer, en palabras de Cameron, la función social del museo. Precisamente se trataba de propiciar un espacio de encuentro y de debate social, más que seguir siendo únicamente un lugar de culto al objeto y a la colección.

A su vez, esto tiene un correlato con los debates en los estudios de memoria, puesto que si el museo desde sus teorías contemporáneas quiere volcarse hacia prácticas participativas, los debates en torno a las memorias también invitan a la reflexión constante de estas. De manera que lo que me interesa aquí es pensar estas prácticas museísticas en la intersección entre los debates críticos sobre museologías y los debates críticos sobre memoria.

Los museos de memoria son espacios en los que se ha puesto en valor este cambio de paradigma del museo templo al museo foro, porque la discusión sobre la memoria ha significado la necesidad del diálogo y del encuentro. También porque los últimos giros de los estudios de la memoria introducen la pregunta por el futuro y el conflicto con el espacio puramente conmemorativo. Esta cuestión es central, puesto que se ha comenzado a problematizar los efectos que tiene una preocupación por la memoria en clave de pasado, donde podría verse afectada la posibilidad de imaginar futuros posibles. Al respecto, Ann Rigney señala que *"the orientation towards the past went hand in glove with the fear of a future vacuum"* [la orientación hacia el pasado iba de la mano del miedo a un vacío futuro, traducción propia] (2018: 368), a lo que añade, siguiendo a Huyssen, que comienza a ser necesaria una preocupación por recordar el futuro, más que pensar solo en el futuro de la memoria.

Desde este giro cultural, donde la futuridad ingresa al ámbito de los estudios de memoria, es que el tema del activismo ingresa al ámbito de la memoria, y al quehacer museal. Esto no se ha dado en todos los museos memoriales, pero si se ha comenzado a tensionar, porque tiene una correspondencia en términos teóricos.

En el caso del M68, este cambio es sumamente claro desde la transformación del 2018 y se remarca con las rotaciones del 2023 y con la escritura del manifiesto curatorial que emana desde el trabajo con el equipo y las discusiones surgidas a partir del primer coloquio de investigadores del M68. Este texto me interesa traerlo aquí, porque expone de manera clara las cuestiones que he estado esbozando. Quisiera detenerme en algunos puntos y frases para ejemplificar brevemente esta práctica activista de museo, comprometido política y afectivamente.

El punto número uno refiere al tema que trata el museo: los movimientos sociales, y continúa diciendo que «Usamos el poder de legitimación del museo para acompañar desde el apapacho a los movimientos sociales que irrumpen el ahora. Esos que son violentados, negados, silenciados, invisibilizados, ignorados, deslegitimados por el poder» (Equipo M68 (3023), 2). Desde esta frase, el museo se construye como un espacio de acompañamiento y de validación de las luchas.

Y este acompañamiento propone ser amoroso y empático. Así continúan diciendo que «Entretejemos vínculos desde lo afectivo. Acompañamos a través de la escucha, el abrazo, la sonrisa, la cercanía, la empatía, y compartimos experiencias y saberes, buscando construir un espacio seguro para hablar, llorar, denunciar, exponer y disputar memorias y luchas de colectivas, activistas y artistas”.

Por último, quisiera traer aquí el último punto del manifiesto, relativo específicamente a la museografía, que nombran como afectiva y agregan que:

Creemos en la arquitectura de los afectos: bordamos en colectivo, pintamos vallas con nombres que guardan memoria y les honramos con flores, compartimos historias acompañadas con un vasito de atole. Frente a la falta de afecto del Estado hacia las colectividades en lucha, apelamos a la ternura y producimos con cariño. Ritualizamos. No enunciamos sino aquello que pase antes por el corazón.

Todo el manifiesto se posiciona expresamente sobre la dimensión afectiva en la construcción del discurso museológico y museográfico. Es desde este posicionamiento afectivo, que puedo establecer este vínculo entre memoria y activismo del que hablaba en un inicio, porque la construcción de una memoria en términos de esperanza y no de trauma da cuenta de una manera específica de relacionarse con el pasado. Siguiendo a Rigney (2018, 2020) estos ejercicios de la memoria no tratan únicamente de una mirada retrospectiva de los acontecimientos en clave de dolor, sino que construyen escenarios de presente y de futuro atravesados por la utopía y la esperanza.

Bajo este nuevo paradigma de la memoria el recuerdo del pasado no se escribe desde la negatividad del “nunca más”, sino para imaginar otras posibilidades de futuro, desde el recuerdo positivo y la memoria de quienes han luchado por un mundo distinto.

Referencias

- Allier, Eugenia (2021). *68: el movimiento que triunfó en el futuro*. Bonilla Artiga Editores, México.
- Azpiri, Ander (2018). *M68 Memorial 1968 Movimientos Sociales*. En Hernández Gómez, Eunice.
- Jimeno, Myriam (2011). *Experiencias de violencias: etnografía y recomposición social en Colombia*. Sociedad e cultura Universidade Federal de Goiás Goiania, Brasil 14(2), julio-diciembre: 275-285. Revisado en: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/17604/10555>
- Martínez, Luis Josué & Vargas, Luis (2022). *M68, (des)armar el modelo*. En Catálogo M68 Memorial 1968, Movimientos Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Monsiváis, Carlos (2008). *El 68. La tradición de la resistencia*. Ediciones Era, México.
- Rigney, Ann. (2018). *Remembering Hope: Transnational activism beyond the traumatic*. Memory Studies, 11(3), 368-380. <https://doi.org/10.1177/1750698018771869>
- Rigney, Ann. (2020). *Mediations of Outrage: How Violence Against Protestors is Remembered*. Social Research: An International Quarterly 87(3), 707-733. <https://dx.doi.org/10.1353/sor.2020.0059>.
- Vázquez, Álvaro (2008). *Memorial del 68*. Turner, México
- Zermeño, Sergio (1990). *México: Una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*. Siglo XXI editores, México.

Modernidad en provincia: los retos de la descentralización del museo

Daniel Felipe Rodríguez

Fundación Gerardo Chávez
educacion@fundaciongerardo Chavez.org

Gerardo Amador Chávez Maza

Fundación Gerardo Chávez
mam@fundaciongerardo Chavez.org

Resumen

La reapertura del Museo de Arte Moderno de Trujillo (MAM), prevista para 2025, constituye un hito en la historia cultural del norte peruano y un desafío frente al centralismo limeño que históricamente ha limitado la visibilidad y sostenibilidad de los proyectos culturales regionales. Este trabajo examina el MAM como un espacio de resistencia y reconstrucción, donde convergen cuatro dimensiones fundamentales: descentralización, pedagogía, archivo y legado. A partir de un análisis histórico y metodológico, se recuperan hitos invisibilizados como el Grupo Norte, la revista *Trilce* y las Bienales de Trujillo impulsadas por Gerardo Chávez en los años ochenta, que proyectaron a la ciudad como referente cultural en diálogo con la modernidad global.

La investigación sostiene que la descentralización no debe entenderse únicamente como una redistribución geográfica, sino como una práctica metodológica que transforma la relación entre el museo y su territorio. El MAM, ubicado en un barrio periférico de una ciudad periférica, convierte esta doble marginalidad en oportunidad: en lugar de esperar a que la comunidad se acerque al museo, se propone llevar el museo hacia la comunidad mediante programas pedagógicos, talleres y mediaciones culturales. Asimismo, se resalta la importancia del archivo y del legado de Gerardo Chávez como herramientas activas para articular memoria, creación y pertenencia intergeneracional.

Finalmente, se plantea que el MAM puede convertirse en un modelo de descentralización cultural en el Perú, no desde la competencia con Lima, sino desde la construcción de un espacio vivo, pedagógico y comunitario que fortalezca la identidad regional y promueva su proyección internacional.

Palabras clave:

Descentralización cultural, pedagogía, archivo, legado, Trujillo

Introducción

La existencia de los museos refleja la vitalidad cultural de una ciudad y su capacidad para articular la memoria, la identidad y el sentido de pertenencia en un paradigma que oscila entre el pasado,

el presente y el futuro. La ausencia de estos espacios genera un vacío tanto en la comunidad creativa como en la ciudadanía en general, al perderse un lugar de encuentro, reflexión y diálogo entre lo local y lo global. Tal es el caso de Trujillo, reconocida como la capital cultural del Perú, que albergó a diversos grupos de intelectuales, poetas y políticos que definieron el curso cultural del país en el siglo XX. Sin embargo, en los albores del siglo XXI, ese legado se encuentra diluido en vestigios de un pasado lejano que aún no logra encauzar su ímpetu creativo.

No obstante, no es solo la producción republicana la que configura el relato histórico y cultural de la nación. El norte peruano es un territorio con una intensa y variada creación desde la época precolombina. Las culturas Mochica y Chimú desarrollaron sistemas complejos de pensamiento, expresados en monumentos, cerámicas y rituales, mientras que la tradición colonial y las manifestaciones populares consolidaron identidades locales. Como señala Escobar (2007), “bajo el relato hegemónico de la modernidad, se ha dictaminado el marginamiento y descalificación de los sistemas de conocimiento no occidentales” (p. 34).

Todo este legado constituye una amalgama particular que define la identidad de Trujillo: una cultura viva que responde tanto a su historia ancestral como a su herencia colonial, enfrentada a contradicciones sociales y culturales que, además, se ven atravesadas por el fenómeno de la centralización estatal. Como consecuencia, las ciudades no capitales sufren procesos de invisibilización y las limitaciones propias de la descentralización incompleta, ya que la concentración de recursos, políticas culturales e instituciones en Lima ha restringido históricamente la visibilidad y sostenibilidad de los proyectos culturales regionales.

En este contexto, la reapertura del Museo de Arte Moderno de Trujillo (MAM) en 2025 representa la reafirmación del derecho de la región a participar activamente en la cultura contemporánea. Posiciona una nueva lectura de las prácticas populares a la par de las modernas y contemporáneas, dándoles un espacio de conversación y correspondencia a su contexto inmediato: “Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos ‘legítimos’” (García Canclini, 1990, p. 307). Al mismo tiempo, abre un diálogo alternativo en torno a lo que significa la modernidad y a cómo esta puede transformarse en un acto de descentralización entendido como un proceso creador y potenciador de nuevas formas culturales.

Metodología

La metodología de este análisis se construye desde la memoria cultural de Trujillo, entendida como un archivo vivo que revela las tensiones entre centralización y descentralización en el Perú. El Museo de Arte Moderno de Trujillo (MAM) se presenta aquí como un proyecto que busca preservar el legado del maestro Gerardo Chávez, de la ciudad y de la comunidad artística para las generaciones venideras.

Este enfoque parte de un repaso histórico que recupera hitos invisibilizados por el centralismo limeño. En la primera mitad del siglo XX, el Grupo Norte y la revista *Trilce* marcaron un momento fundacional en la cultura trujillana: entre poesía, política y pensamiento, generaron un impulso creativo que acompañó la creación del APRA y posicionó a Trujillo como un núcleo intelectual. Sin embargo, gran parte de ese protagonismo se desdibujó en el relato nacional, absorbido por la hegemonía cultural de Lima y por la falta de rutas legales e institucionales que garantizaran la continuidad de estos procesos.

El segundo momento corresponde a la creación de las dos Bienales de Trujillo en 1983 y 1985, organizadas por Gerardo Chávez. Ambas se plantearon como plataformas para abrir la ciudad al arte contemporáneo internacional, consolidando a Trujillo como un referente cultural. A ello se sumó una tercera edición, en la que el maestro ya no estuvo directamente involucrado, pero que dejó una de las huellas más poderosas del arte contemporáneo peruano: *La máquina de arcilla* de Emilio Rodríguez Larraín, instalada en el balneario de Ancón y destruida en silencio en 2022. Como advierte Buntinx en su artículo *Geomancias* (2024) esta obra representaba “con precisión el

'valor' que tienen el arte y la cultura para políticos, empresarios y la sociedad peruana en general. Su destrucción impune es el símbolo exacto de una crisis cultural generalizada" (párrafo 11).

Tras estas experiencias, Gerardo Chávez emprendió la fundación del Museo de Arte Moderno de Trujillo, un proyecto ambicioso y difícil, que exigió conciliar su producción artística con la administración y dirección de un museo. El MAM atravesó distintas gestiones, entre ellas la de la Universidad Antenor Orrego, hasta que en 2017 un huaico –como si Ai Apaec, dios mochica, interviniera en la historia– obligó a su cierre. Hoy, tras la muerte del maestro y más de cinco años de trabajo, el museo enfrenta nuevamente ese "huaico" simbólico del olvido, el desinterés estatal y privado, y el constante desprestigio de la cultura en el país.

La metodología de este proyecto reconoce, sin embargo, que el valor diferencial del MAM no está solo en custodiar obras de arte, sino en trascender hacia una experiencia sensorial, histórica y pedagógica, capaz de articular belleza y ancestralidad con un pensamiento comunitario. Su ubicación en un barrio periférico lo convierte en un espacio que opera en múltiples niveles de descentralización: territorial, institucional y simbólica. Esa condición le permite proponerse como un laboratorio cultural que, desde su área pedagógica, posibilite el acceso a comunidades que históricamente han estado al margen de los museos.

De esta manera, el análisis metodológico no se limita a describir el pasado del museo, sino que lo entiende como una matrioska de descentralizaciones, donde cada capa –el legado artístico, el archivo histórico, la pedagogía comunitaria– abre la posibilidad de repensar el futuro cultural de Trujillo en clave de resistencia y creación, para así reconfigurar el relato de la modernidad.

Resultados y desarrollo

El Museo de Arte Moderno de Trujillo se encuentra en una etapa de preparación compleja, marcada por la necesidad de tejer redes institucionales en un contexto donde los convenios estatales son escasos, los convenios educativos suelen ser escépticos y los convenios con las instituciones culturales de la ciudad son limitados. Esta precariedad inicial eleva las apuestas y obliga a que cada paso se dé con cautela, bajo un proceso lento y minucioso que prioriza la coherencia sobre la inmediatez.

En esta primera fase, el museo ha orientado su estrategia hacia la construcción de un **concepto curatorial sólido: el "gótico del desierto"**, una lectura crítica de la modernidad en el contexto específico de Trujillo. Este enfoque busca visibilizar la tensión entre lo periférico y lo central, entre la modernidad impuesta y la modernidad apropiada, convirtiéndose en el eje rector que articula tanto el discurso museográfico como la dimensión pedagógica.

La descentralización, asumida más allá de su ubicación geográfica –un museo instalado en un barrio periférico de una ciudad periférica– pensada como metodología, abre la oportunidad de generar procesos en los que el museo no espera ser visitado, sino que sale al encuentro de la comunidad. A partir de esta perspectiva se han iniciado campañas y propuestas que llevan el museo a la gente, desplazando los contenidos pedagógicos y artísticos hacia los barrios, plazas y escuelas, en lugar de esperar que estos públicos se acerquen al espacio institucional.

Este proceso no ocurre de manera aislada. El museo es parte de la Fundación Gerardo Chávez, asociación sin fines de lucro que articula una red de espacios culturales en la ciudad. Entre ellos destacan el Museo del Juguete Antiguo, recientemente reactivado mediante talleres y exposiciones temporales, y el Museo Café Bar, que ha abierto escenarios para músicos, poetas y artistas emergentes. Esta red amplifica la acción del Museo de Arte Moderno y lo proyecta como una sombrilla que conecta y expande la vida cultural de Trujillo hacia distintas zonas urbanas.

Finalmente, es en el área pedagógica donde se activa el verdadero contenido del museo. Su creación es un hecho innovador: en los primeros diez años de funcionamiento, el Museo de Arte Moderno nunca contó con un área educativa, lo que explica que gran parte de la población desconozca su existencia. Hoy, la pedagogía se convierte en la herramienta clave para traducir la

propuesta curatorial en experiencias concretas de aprendizaje, participación y memoria. En ese cruce entre descentralización, pedagogía, archivo y legado, el museo proyecta sus resultados más ambiciosos: instalarse como un espacio vivo que construya ciudadanía cultural desde la periferia. La reapertura del Museo de Arte Moderno de Trujillo es un ejercicio de reconstrucción cultural en un contexto marcado por tensiones históricas de centralismo, precariedad e indiferencia estatal. En este sentido, el museo no se limita a ser un edificio que volverá a abrir sus puertas, sino que se proyecta como un espacio vivo donde convergen cuatro dimensiones fundamentales: descentralización, pedagogía, archivo y legado.

En primer lugar, el proyecto reafirma que la descentralización cultural no se reduce a la simple presencia de infraestructuras en provincias, sino que implica una reconfiguración profunda de las narrativas culturales. Trujillo, en tanto ciudad periférica frente a Lima, y el barrio de Nueva Barraza, en tanto periferia dentro de la misma ciudad, colocan al museo en una doble marginalidad que, paradójicamente, se transforma en su mayor potencial. Desde esa ubicación estratégica, el museo tiene la posibilidad de generar vínculos con públicos históricamente excluidos, llevando el arte moderno a espacios donde nunca antes había llegado. La descentralización, en este caso, un método pedagógico y comunitario que redefine la relación entre institución cultural y territorio. En segundo lugar, el museo plantea a la pedagogía como eje central de su reapertura. A diferencia de su primera etapa, en la que funcionó sin un área educativa formal, ahora se entiende que ningún proyecto cultural puede sostenerse únicamente en exhibiciones o en la lógica contemplativa de las obras. La incorporación de talleres, mediaciones, guías didácticas y laboratorios de creación convierte al museo en una escuela no convencional, en un espacio de formación ciudadana que reconoce a los niños, jóvenes y adultos como protagonistas activos de la construcción cultural. El museo deja de ser un lugar de contemplación pasiva para convertirse en un lugar de aprendizaje crítico y de producción de conocimiento.

El tercer eje es el archivo. En un país donde la memoria cultural es constantemente fragmentada y olvidada, el museo asume la tarea de custodiar y activar el legado de Gerardo Chávez y de su generación, pero también de recoger las memorias colectivas de la región norte. Este archivo se concibe como una herramienta viva de investigación, de creación de relatos y de disputa por la visibilidad de historias que suelen quedar fuera del relato nacional. En este sentido, el museo se convierte en un espacio donde el pasado se articula con el presente, y donde la historia del arte dialoga con la historia social del territorio.

Por último, el legado se entiende aquí no como herencia estática, sino como proceso activo de transmisión cultural. La figura de Gerardo Chávez –con su trayectoria internacional y su arraigo en Trujillo– constituye un símbolo de la posibilidad de que la provincia dialogue de tú a tú con el mundo. Su obra y su pensamiento, al ser preservados y activados, sirven de puente entre generaciones y se convierten en un punto de referencia para los artistas, estudiantes y habitantes de la región. En esa medida, el museo es un espacio para conservar su legado y expandirlo en nuevas formas de creación, investigación y pedagogía.

En conjunto, estos cuatro ejes permiten entender que la reapertura del Museo de Arte Moderno de Trujillo es mucho más que un evento cultural puntual. Se trata de un laboratorio de descentralización, un aula expandida, un archivo vivo y un legado en movimiento. Su desafío principal será sostenerse en el tiempo en un contexto de autogestión, desconfianza institucional y de un centralismo cultural que sigue marcando el ritmo del país. Sin embargo, los primeros pasos dados –la definición del concepto curatorial del “gótico del desierto”, la creación de un área pedagógica, la articulación con otros espacios de la Fundación Gerardo Chávez y el inicio de convenios con actores locales– muestran un camino posible hacia la consolidación.

El Museo de Arte Moderno de Trujillo, en esta nueva etapa, tiene la oportunidad de convertirse no solo en un referente cultural del norte peruano, sino en un modelo de cómo las instituciones pueden reinventarse desde la periferia. Su potencia no radica en competir con Lima, sino en mostrar que la cultura puede florecer desde los márgenes, y que la descentralización, la pedagogía, el archivo y el legado no son consignas abstractas, sino prácticas concretas capaces de transformar la relación entre arte, comunidad y memoria.

Recomendaciones

- ➔ Desarrollar políticas públicas sostenidas que fortalezcan la descentralización cultural y aseguren la continuidad de proyectos regionales.
- ➔ Promover alianzas entre Estado, universidades, empresas y sociedad civil para consolidar iniciativas culturales locales.
- ➔ Impulsar la producción curatorial desde el territorio, fortaleciendo la identidad regional y su diálogo con la modernidad global.
- ➔ Integrar programas educativos y actividades de mediación cultural que conecten a la comunidad con el museo y su patrimonio.
- ➔ Crear redes de cooperación internacional que potencien el intercambio cultural y la visibilidad del norte peruano en el contexto global.

Referencias

Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana.

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

Mignolo, W. (2010). *La desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO.

Traba, M. (1982). *Arte de América Latina 1900-1980*. Barcelona: Editorial Ariel.

Buntinx, G. (2024, 29 de agosto). La máquina de arcilla. Micromuseo. <https://micromuseo.org.pe/pieza-del-mes/la-maquina-de-arcilla>

La máquina de arcilla. (s.f.). Vocablo del Arte. <https://www.vocablodelararte.com/post/la-m%C3%A1quina-de-arcilla>



Mesa 6:
DISEÑO
ARQUITECTÓNICO
EN MUSEOS

Espacios de memoria y gestión de museos. Reflexiones sobre los usos arquitectónicos de los espacios en la configuración de políticas de memoria

Julieta Pachano
(IDES-UNTREF/CIS-CONICET)
julietapachano@gmail.com

Maia Grinspun
(IDES-UNTREF/CIS-CONICET)
grinspunmaia@gmail.com

Resumen

La presente ponencia reflexiona sobre los procesos de transmisión de la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina a partir de un análisis comparativo de dos sitios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y el ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) El Olimpo. Si bien estos espacios no son museos en un sentido estricto, presentan rasgos museales en su gestión, en la preservación patrimonial y en las formas en que interpelan a los públicos.

Se busca problematizar cómo la dimensión arquitectónica se entrelaza de manera intrínseca con la gestión del patrimonio y los usos de los espacios para configurar políticas públicas de memoria. El estudio de ambos sitios indaga en la relación entre sus respectivos emplazamientos y las intervenciones materiales que delimitan las prácticas habilitadas, así como las distintas concepciones de la naturaleza que emergen en la gestión de sus espacios verdes. Este análisis comparado permite indagar en cómo los usos arquitectónicos de los espacios contribuyen a configurar políticas públicas de memoria y a propiciar distintos modos de reflexividad social.

Palabras clave:

Espacios de memoria, políticas de memoria, gestión cultural

Espacios de memoria y gestión de museos. Reflexiones sobre los usos arquitectónicos de los espacios en la configuración de políticas de memoria

En Argentina, muchos ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (exCCDTyE) y otros espacios vinculados a la última dictadura cívico-militar (1976-1983) han sido refuncionalizados como sitios de memoria (Messina, 2019). Una de las funciones centrales que se les asigna a este tipo de espacios es el de transmitir las experiencias de la violencia estatal y dar cuenta del contexto histórico en el que ocurrieron. Además de la función conmemorativa, estos sitios asumen una misión pedagógica donde, a partir del "deber de memoria" (Da Silva Catela,

2010) y la idea de “recordar para no repetir” (Jelin, 2002), se promueve una articulación entre pasado, presente y futuro que interpela a la ciudadanía y propone una posición activa frente a la memoria del terrorismo de Estado.

La presente ponencia propone analizar dos casos ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y el ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) El Olimpo. La elección de estos espacios permite indagar en tres ejes de análisis: la relación entre emplazamiento y formas de gestión; las intervenciones arquitectónicas y marcas territoriales que configuran la experiencia de los visitantes; y los usos de los espacios verdes como parte de las políticas de memoria. Estos ejes permiten problematizar cómo la dimensión arquitectónica se entrelaza con la gestión y preservación del patrimonio en la configuración de políticas públicas de memoria.

El Parque de la Memoria, inaugurado en 1998, se ubica en la costanera norte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a orillas del Río de la Plata. Su creación constituyó una experiencia inédita de articulación entre organismos de derechos humanos, la Universidad de Buenos Aires y los poderes Ejecutivo y Legislativo de la ciudad. Como espacio de recordación, el parque cumple la función de señalar simbólicamente el Río de la Plata como parte de la cadena de secuestro, tortura, muerte y desaparición que incluyó los llamados “vuelos de la muerte”. Se trata de un espacio público de catorce hectáreas que combina áreas verdes, arte y monumentos conmemorativos.

Los diferentes espacios del parque incluyen las esculturas, distribuidas a lo largo de los sectores verdes y resultado del Concurso Internacional de Esculturas de 1999, que dialogan con el paisaje del río; la Sala PAyS (“Presentes, Ahora y Siempre”), espacio cultural y educativo que alberga la Base de Datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y ofrece exposiciones temporarias, talleres y conferencias; y el Monumento a las Víctimas, compuesto por cuatro estelas de hormigón con treinta mil placas de pórfido patagónico que registran los nombres de las personas detenidas-desaparecidas o asesinadas entre 1969 y 1983, organizados cronológica y alfabéticamente, e indicando edad y casos de mujeres embarazadas. En conjunto, estos espacios conforman un lugar de memoria donde el monumento, el arte contemporáneo y la cercanía al Río de la Plata ofrecen distintos modos de relacionarse con el pasado.

El ex CCDTyE El Olimpo, ubicado en el barrio de Floresta, funcionó originalmente como predio vinculado al transporte público hasta que, durante la dictadura, se construyeron instalaciones destinadas a la detención ilegal y la tortura. Allí estuvieron secuestradas alrededor de 500 personas, la mayoría aún desaparecidas. Tras la dictadura, en la década del noventa, vecinos, sobrevivientes y organismos de derechos humanos impulsaron el proceso de recuperación del sitio. En 2005 se creó el Programa para la Recuperación de la Memoria Histórica sobre El Olimpo y la Mesa de Trabajo y Consenso (MTyC), integrada por representantes de organismos de derechos humanos, organizaciones sociales, del Estado municipal y familiares y sobrevivientes de las víctimas.

Actualmente, el sitio conserva distintos espacios que permiten recorrer su historia y comprender sus funciones durante el terrorismo de Estado, entre ellos el “pozo”, lugar de detención y tortura, y los paredones externos intervenidos con murales que, además de conmemorar a las víctimas, dialogan con luchas sociales y políticas actuales, generando un vínculo entre pasado y presente. Los edificios del predio que no fueron utilizados como espacios de detención han sido adaptados para actividades culturales y educativas, incluyendo la biblioteca popular y la muestra permanente “Historias de vida”. Además, el predio cuenta con un parque y una huerta, destinados a prácticas comunitarias, talleres educativos y participación vecinal. En conjunto, estos espacios permiten recorrer El Olimpo comprendiendo su pasado represivo, al mismo tiempo que evidencian formas de apropiación y cuidado colectivo del sitio.

El primer eje de análisis de esta ponencia se centra en el diálogo entre el emplazamiento de los espacios de memoria (Krauss, 1985) y las formas de gestión que se configuran en torno a ellos. En este sentido, resulta pertinente partir de la distinción conceptual entre los sitios auténticos (Robine, 2014), es decir, los lugares en dónde se perpetraron los crímenes, y aquellos espacios

construidos con el fin específico de recordar y conmemorar a las víctimas. Al respecto, se asume que el emplazamiento de cada sitio no es un factor neutral, sino que, por el contrario, condiciona la gestión, los modos de uso y las políticas de memoria que allí se despliegan.

El ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio El Olimpo constituye un ejemplo de sitio auténtico. Si bien la totalidad del predio es considerado un ex CCDTyE, la organización del espacio señala de forma específica la existencia de un “pozo” donde operó el centro de detención y tortura. Dicha señalización está materializada en una estructura de hierro y vidrio desmontable que funciona como una “frontera” entre este sector y el resto del sitio (Messina, 2011). Este tipo de límites espaciales no solo delimitan áreas físicas, sino que también configuran las marcas memoriales propias de cada sector y sus posibles usos. Al respecto, es crucial señalar que la existencia y la conservación del “pozo” en El Olimpo, al igual que en otros sitios donde ocurrieron los crímenes, adquiere relevancia por su doble función: la de huella del pasado y la de prueba judicial en los delitos de lesa humanidad (Feld, 2017).

En el caso particular de El Olimpo, y específicamente en el sector conocido como el “pozo”, se evidencian los diversos usos que el predio ha tenido a lo largo de los años: desde su vínculo con el transporte urbano y la Policía Federal hasta su función como centro de represión ilegal. La historia de este espacio se narra a través de distintas marcas que, desde la materialidad, dan cuenta de su pasado. Esto se observa, por ejemplo, en las excavaciones realizadas en el piso que muestran parte del suelo original y revelan la intención de las Fuerzas Armadas de ocultar evidencia frente a la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979. Se advierte también en las marcas con pintura realizadas sobre el piso, que reconstruyen el plano del lugar y representan la disposición y las dimensiones de las celdas, duchas y baños durante el funcionamiento del CCDTyE. Estas intervenciones son acompañadas tanto por señalética como por la visita guiada, donde no solo se describen las características físicas de cómo era el lugar y las prácticas de los represores, sino que se hace particular hincapié en las prácticas de resistencia y solidaridad entre los detenidos.

El Olimpo, al igual que otros sitios de memoria, no realiza una reconstrucción del aparato represivo, que ya estaba ausente en el momento de recuperación del espacio. Por el contrario, las prácticas de conservación y exhibición se destinan a exponer las distintas capas memoriales que el espacio ha sedimentado a través del tiempo. Es en este punto que resulta pertinente pensar esa forma de elaboración del relato del pasado a partir de la categoría de ruina, tal como la concibe Wajcman (2007). Esta conceptualización permite dar cuenta de un modo particular de narrar desde las ausencias, donde las huellas que se conservan en el lugar posibilitan la elaboración de un relato a partir de lo incompleto, recuperando algo de lo irreductible del hecho pasado.

Ahora bien, pensar la materialidad de los espacios desde la categoría de ruina también abre la posibilidad de dialogar con otros enfoques teóricos sobre la memoria y lo irrepresentable. Mientras que Wajcman (2007) entiende la ruina como “un menos-de-objeto que lleva un más-de-memoria”, Didi-Huberman (2005) plantea que toda huella es al mismo tiempo resto y aparición, fragmento que sobrevive del desastre pero que también habilita la posibilidad de imaginarlo. Ambas perspectivas coinciden en señalar que lo que queda nunca es un objeto cerrado o completo, sino una forma que porta ausencia y, justamente por ello, convoca a la imaginación y a la elaboración. En este sentido, las huellas materiales conservadas en los ex centros clandestinos permiten narrar el pasado desde lo incompleto, activando la potencia del vacío y de lo que ya no está para construir una reflexión social y política sobre la violencia de Estado.

En contraste, la categoría de sitio auténtico presenta matices para el caso del Parque de la Memoria. A diferencia de El Olimpo, en el predio del Parque no operó un CCDTyE, por lo que carece de un “pozo” o de huellas físicas que deban ser preservadas como prueba judicial. No obstante, el emplazamiento del predio a orillas del Río de la Plata cumple la función de señalar simbólicamente un espacio de exterminio utilizado por el terrorismo de Estado.

La distinción entre los sitios auténticos y los espacios de conmemoración inciden también en relación a las intervenciones y marcas realizadas en los espacios, así como en los usos del patrimonio que cada espacio promueve o desalienta. En relación a esto, se encuentran algunas

similitudes. Tanto el “pozo” en El Olimpo, como el monumento en el Parque de la Memoria cumplen la función ritual. Frente a la desaparición de los cuerpos y la imposibilidad de un entierro, ambos espacios se convierten en lugares para el duelo donde familiares dejan ofrendas y flores. En este sentido también estos espacios configuran una estética del respeto (Cardoso, 2020) particular que condiciona el comportamiento, el tránsito, el volumen de los sonidos, etc. Sin embargo, se observa entre ambos sitios una diferencia fundamental. Mientras que en El Olimpo los usos del resto del predio parecen estar supeditados a la presencia del “pozo”, en el Parque de la Memoria el monumento, el parque y la sala de exhibiciones a menudo operan de forma independiente entre sí. Esa autonomía hace que no siempre esté presente el “deber de memoria”, lo que a su vez habilita otros usos del parque y genera tensión entre la función conmemorativa y la recreativa. Esta dinámica ha sido objeto de reflexión por parte de diversos actores sociales. Un ejemplo se encuentra en un fragmento de un podcast de la agrupación H.I.J.O.S.¹, en el que un narrador relata su experiencia en el parque en construcción:

La tarde era primaveral, aunque el invierno aún se hacía sentir, y un buen hombre buscaba un sitio amable donde tomar sol. La escena me disgustó, aunque en un principio no supe bien por qué. Me demoró al entrar (...) El resto del parque, aún en construcción, era más que un rectángulo de cemento interrumpido por algunos árboles recién plantados, el perímetro rodeado por una verja, y más allá la tierra ganada al río, y el río mismo, indiferente. Tuve la sensación, viendo la vegetación que crecía al otro lado, de que ese era el verdadero parque, salvaje y libre como la muerte, mientras que del lado de acá solo quedaba el reverso involuntario, el olvido decretado por una memoria pétrea. “Aquí murieron ochenta y cuatro personas”, dice una placa en la plaza abierta donde estaba la embajada de Israel antes de ser disuelta por una bomba. “Sea respetuoso”, decía la placa, algo así, para evitar a los chicos jugando a la pelota o a los paseadores y sus perros cagándose en eso. Pero aquí no, aquí no murió nadie. Aunque fue en el río donde se consumó el crimen sin misterio y sin nombre, a nadie se le ocurriría prohibir el río ¿Por qué entonces prohibir el sol a los tomadores?” (Biblioteca Nacional Argentina, 2021)

El testimonio problematiza la coexistencia de la función memorial con usos cotidianos como el ocio, y plantea la pregunta central: ¿Qué se puede hacer y qué no en un espacio de memoria? Las disposiciones del espacio, las dimensiones arquitectónicas y los dispositivos de interpelación señalan estos “usos debidos e indebidos” del patrimonio. El narrador contrapone la “memoria pétrea” del monumento con la libertad del río. Esta fricción revela el desafío de crear un lugar de reflexión que también sea un espacio de encuentro y recreación.

En este marco, más que pensar los usos recreativos del Parque de la Memoria como un “desvío” respecto de su función conmemorativa, puede resultar productivo interpretarlos como parte de la tensión inherente a todo espacio público. El parque no es únicamente un memorial, sino también un dispositivo urbano que se integra a la vida cotidiana de la ciudad. Desde esta perspectiva, las discusiones sobre qué prácticas resultan adecuadas o inapropiadas no expresan solo una preocupación por el respeto debido a las víctimas, sino también una disputa más amplia por los modos en que la memoria se inscribe en la esfera pública y se vincula con la experiencia ciudadana. De este modo, el Parque de la Memoria se vuelve un escenario donde se negocian, en simultáneo, sentidos conmemorativos, artísticos y sociales, revelando que las políticas de memoria no se agotan en los dispositivos dispuestos para tal fin, sino que se reconfiguran constantemente en el uso cotidiano del espacio.

En el caso del Parque de la Memoria, su nombre indica una relación directa con el espacio público. Desde su creación, el parque se ha asociado con políticas de Estado vinculadas a la reforma urbana y a la recuperación de la ribera del Río de la Plata, integrando sentidos e intereses diversos. En este espacio coexisten dos funciones diferenciadas que promueven públicos distintos: aquellos que lo transitan como un lugar de conmemoración y aquellos que lo utilizan

1. H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación formada en 1995 por hijos e hijas de personas detenidas-desaparecidas y asesinadas por la última dictadura cívico-militar argentina. Desde entonces, desarrolla acciones políticas, culturales y comunicacionales en defensa de la memoria, la verdad y la justicia.

como un espacio de esparcimiento. Los usos que estos visitantes hacen del parque generan una tensión, convivencia o yuxtaposición, lo que plantea interrogantes sobre los límites entre la recreación y el recogimiento, y las actividades permitidas o prohibidas.

En El Olimpo, en cambio, el espacio verde, compuesto por un parque y una huerta se aleja de la idea de esparcimiento y distensión para configurarse a partir del lema "*convertir un lugar de muerte en un lugar de vida*"². Esta transformación se logra a través de la reflexión y de los usos activos que se hacen de esos espacios. Allí se desarrollan actividades de investigación, educativas y culturales, asociadas a una práctica comunitaria (talleres, programas de radio, cuidado y mantenimiento de la huerta, etc.). De esta manera, su gestión rescata el proceso de recuperación del sitio, promoviendo prácticas comunitarias que inscriben un sentido vecinal y militante, subrayando su historicidad y tradición barrial.

Estas diferencias en los usos de los espacios verdes se reflejan también en la concepción de la naturaleza (Castro, 2011) que propone cada sitio. En el Parque de la Memoria, la naturaleza se representa como no intervenida por el ser humano, casi virgen o escasamente modificada. Esto remite a un carácter estético que alude a una contemplación introspectiva del paisaje y dirige la mirada hacia el río y el horizonte. En este contexto, la noción de contemplación, asociada a lo estético y a la introspección, conlleva una idea de lo sublime. El diseño busca, de esta forma, no solo una señalización de la mirada sobre el río, sino que este gesto de lo sublime puede interpretarse como un intento por nombrar aquel horror que no puede ser abordado en su totalidad, lo inabordable de la naturaleza como una metáfora para representar lo irrepresentable del crimen.

En El Olimpo, por el contrario, la idea de naturaleza es la de una construcción desde cero, instituida a través del trabajo humano y colectivo. La acción sobre el espacio a través de oficios y prácticas comunitarias podría interpretarse como una alusión a la capacidad transformadora de la organización social y militante, y a la acción política como una forma de intervención social. Estas modalidades diferentes configuran, también, distintas formas de reflexión en torno a la memoria.

A modo de cierre, la reflexión en torno a la dimensión arquitectónica y la gestión de los espacios de memoria permite identificar nuevas aristas para el análisis de los procesos de transmisión. A lo largo de esta ponencia se ha observado cómo el emplazamiento, las intervenciones y los usos del patrimonio configuran diferentes políticas de memoria en el Parque de la Memoria y en El Olimpo.

Ambos sitios, aunque disímiles en su origen y gestión, muestran la complejidad de recordar y representar un pasado traumático. Mientras que El Olimpo, como sitio auténtico, ofrece en sus marcas el material para pensar la elaboración de un relato a partir de las ausencias, el Parque de la Memoria, como memorial construido, se ve interpelado por la tensión entre la conmemoración solemne y los usos cotidianos que habilitan sus espacios abiertos. En definitiva, la comparación entre ambos demuestra que los espacios de memoria no sólo remiten al pasado traumático que evocan, sino que también producen en el presente formas específicas de sociabilidad, de apropiación y de transmisión.

Las decisiones arquitectónicas y de gestión no son neutras: moldean las prácticas posibles y proponen modos de relación con la memoria que van desde el recogimiento solemne hasta la experiencia cotidiana del espacio público. Reconocer estas diferencias permite comprender que la política de memoria se juega tanto en las huellas materiales del horror como en los usos contemporáneos de los lugares, allí donde se entrecruzan con la vida comunitaria, las disputas sociales y las formas de habitar la ciudad. En suma, estas dimensiones son puntos de partida fundamentales para seguir pensando la gestión de los espacios memoriales y sus desafíos.

2. La frase "*convertir un lugar de muerte en un lugar de vida*" es un lema central de los organismos de derechos humanos en Argentina. Surge de la necesidad de resignificar los antiguos centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE) para que, de ser espacios de horror y aniquilación, se transformen en sitios de memoria, reflexión y lucha por los derechos humanos.

Referencias

Biblioteca Nacional Argentina. (2021, septiembre). *Hijos poéticas de la memoria - Archivos* (Episodio 7: "Parque de la Memoria. Restos de restos") [Podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com>

Cardoso, N. (2020). *Memoriales modernos: inflexiones en la construcción de la memoria colectiva*. En Aletheia, vol. 10, n° 20, jun-nov 2020. ISSN 1853-3701.

Castro, H. (2011). *Naturaleza y ambiente. Significados en contexto, en Raquel Gurevich. Ambiente y educación. Una apuesta al futuro*. Paidós: Buenos Aires.

Da Silva Catela, L. (2010). *Una etnografía sobre la transformación de Centros Clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba-Argentina*. En AA.VV. Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina. Santiago de Chile, Ediciones Böll Cono Sur.

Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. University of Chicago Press.

Feld, C. (2017). *Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-ESMA (1998-2013)*, Revista Colombiana Sociología, 40 (1), 101-131.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XIX. Madrid y Buenos Aires.

Krauss, R. (1985). *La escultura en el campo expandido*. Posmodernidad. Barcelona: Kairós.

Messina, L. (2011). *El ex centro clandestino de detención "Olimpo" como dispositivo de memoria: Reflexiones sobre las marcas territoriales y sus usos*. Aletheia 2(3). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4988/pr.4988.pdf

Messina, L. (2019) *Lugares y políticas de la memoria*. Notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina, en *Kamchatka. Revista análisis cultural* 13 (Junio 2019): 59-77

Robine, R. (2014). *Sitios de memoria e intercambios de lugares, Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, (2), 122-145.

Wajcman, G. (2007). *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Red de espacios públicos para la puesta en valor del paisaje cultural de la quebrada Totorilla en Ayacucho

Frida Eveelyn Alcántara Ascarruz
Pontificia Universidad Católica del Perú
frida.eveelyn.alcantara@gmail.com

Resumen

En Perú, únicamente el 0.8% de sitios arqueológicos han sido puestos en valor, por lo tanto, cerca de 187 000 zonas arqueológicas se encuentran sin protección y este es el caso de la zona arqueológica de Conchopata. Históricamente, la ciudad de Ayacucho ha sido hogar de numerosos asentamientos prehispánicos; sin embargo, el crecimiento urbano de la ciudad se ha desvinculado de sus preexistencias históricas y naturales.

Ante ello, se propone un nuevo modelo de convivencia entre la comunidad y la quebrada Totorilla como paisaje cultural que resulta en la creación de una red de espacios públicos que protejan el patrimonio y el ecosistema mediante la superposición de tres redes territoriales: sistema patrimonial, sistema de dispositivos y caminos, y sistema de terrazas y cunetas. La arquitectura se atomiza para generar caminos interactivos, dispositivos como máquinas lectoras del territorio y terrazas como umbrales entre lo urbano y lo natural, para así articularlos a través de cuatro recorridos culturales que cuentan fragmentos de la historia de Conchopata.

Palabras clave:

Espacio público, sitio arqueológico, paisaje cultural, Ayacucho.

Introducción

El presente escrito se basa en la sustentación de un proyecto de puesta en valor para el paisaje cultural de la quebrada Totorilla, situada dentro de la misma ciudad de Ayacucho. La propuesta responde a la necesidad de recuperar el paisaje como un nuevo ecosistema urbano y mitigar el riesgo inminente de destrucción del sitio arqueológico que se asentó en la quebrada conocida como Conchopata.

En primer lugar, la investigación abarca un análisis del impacto de las transformaciones urbanas sobre el patrimonio natural y arqueológico de la quebrada desde la década de los sesenta hasta la actualidad. En segundo lugar, dicho análisis permite recuperar e interpretar aquellos vestigios existentes a través de herramientas arquitectónicas y paisajísticas. En esta oportunidad, se expone la situación actual de la zona arqueológica de Conchopata y el paisaje cultural de la quebrada Totorilla, y se propone un plan maestro para su puesta en valor.

Conchopata y la quebrada Totorilla

Históricamente, la ciudad de Ayacucho ha sido hogar de numerosos poblados prehispánicos pertenecientes a la cultura Huarpa, Chanca y Wari, los cuales se ubicaron mayormente en las partes altas de las quebradas como patrón de asentamiento. Tal como sostiene Pérez Calderón, los primeros asentamientos surgen con la llegada de poblaciones nómadas que ocuparon las cuevas y cavernas, dando inicio a un proceso cultural que continuó hasta las culturas tardías señaladas previamente (2018, 1).

Durante la época Wari, la quebrada de Totorilla fue intensamente ocupada por tres centros poblados rurales: Conchopata, Muyu Orqo y Tunasniyoc, debido a su cercanía a los ríos Totorilla y Huatatas desde donde extraían agua, madera y los principales alimentos para subsistir. Sin embargo, el valle de Ayacucho se caracteriza por ser un ambiente seco y con poca precipitación de agua por temporadas; por lo que se desarrollaron terrazas de formación lenta en las laderas de las quebradas para propiciar la producción de alimentos. Dado su origen volcánico, la cercanía a los bancos de arcilla, diatomita y otros recursos minerales fue fundamental para el desarrollo de actividades artesanales como la cerámica (Ochatoma, 2007, 57).

Dado que dependían de estos recursos, los pobladores de Conchopata se establecieron a lo largo de la planicie de la quebrada Totorilla y, durante su ocupación máxima, tuvieron una extensa periferia agrupada alrededor de un denso núcleo urbano abarcando un total de 20 hectáreas (Isbell, 2000, 16). De las cuales, se conservan cerca de 3 hectáreas correspondientes al núcleo; por lo tanto, contiene algunos de los vestigios de mayor importancia, como los complejos palaciegos, que constituyen una de las primeras evidencias físicas del desarrollo y planificación del urbanismo andino. En este sitio se pueden observar de manera clara los trazados ortogonales de los recintos arquitectónicos monumentales, lo que demuestra una estructura modular replicable en las principales ciudades cabeza del Imperio Wari (Fig.1).



Figura 1. Imagen aérea de la zona arqueológica de Conchopata que limita con el aeropuerto de Ayacucho.

Según las investigaciones de Ochatoma (2007), Conchopata fue un poblado con una alta especialización en la tecnología de la producción alfarera a gran escala, siendo la cantera de Quicapata su punto de extracción de arcilla de mayor volumen y ubicado a 2 km al sur del antiguo poblado.

Conchopata y la quebrada Totorilla ahora

En 1971, la planicie de la quebrada fue seleccionada para la construcción del nuevo aeropuerto, sin tener en cuenta la existencia de restos arqueológicos. "Como consecuencia, buena parte de la zona arqueológica fue destruida por la pista de aterrizaje, el terminal aéreo, una autopista llamada Avenida del Ejército, instalaciones militares y edificios privados" (Isbell, 2000,17). Es decir, la construcción del aeropuerto fomentó la expansión urbana hacia zonas aledañas a Conchopata. Actualmente, se encuentra amenazado por el asentamiento de viviendas como la Asociación María Cordero, que se estableció dentro del área intangible desde 1976 y que junto con el desarrollo de vías como la Avenida del Ejército fragmentaron la zona arqueológica en dos sectores (Fig. 2 y 3).



Figura 2. Viviendas de la Asociación María Cordero sobre los restos arqueológicos.



Figura 3. La avenida del Ejército segmentó en dos sectores el área intangible. En la campaña del 2010, el arqueólogo José Amorín .

En septiembre de 1998, las constantes invasiones y apertura de cunetas destruyeron parte de los espacios arquitectónicos descubiertos en excavaciones previas, por lo que se convoca a un proyecto arqueológico de emergencia a cargo del Dr. William Isbell un año después. Mediante la Resolución Directoral Nacional N.º 337/INC, se aprueba la nueva delimitación del sitio arqueológico, contemplando el Sector A con un área de 6 074.22 m²; el Sector B con un área de 9 449.05 m²; y el Sector C con un área de 5 518.54 m².

En 2023, retiran la condición de Patrimonio Cultural de la Nación a 860.59 m² del sector C del sitio arqueológico de Conchopata a favor de la Asociación María Cordero; es decir, pierde su condición de intangibilidad y permite construcciones en el área. A raíz de ello, Conchopata se encuentra en un estado de vulnerabilidad ante posibles amenazas físicas y jurídicas.

Metodología: El territorio como museo

Ante el riesgo inminente de desaparición de Conchopata, es que se plantea un proyecto para la protección y puesta en valor del patrimonio arqueológico y natural de la quebrada Totorilla. Como respuesta, el territorio como museo es una estrategia de gestión del sistema patrimonial que busca musealizar un territorio para promover el desarrollo sostenible de un área rural (Miró, 2009). Es así que se configura una red de infraestructuras de interpretación distribuidas a lo largo del paisaje cultural de la quebrada Totorilla, conectando diversos sitios de interés para su puesta en valor a través de senderos y dispositivos arquitectónicos que facilitan una comprensión coherente y completa del valor histórico del territorio (Fig. 4).

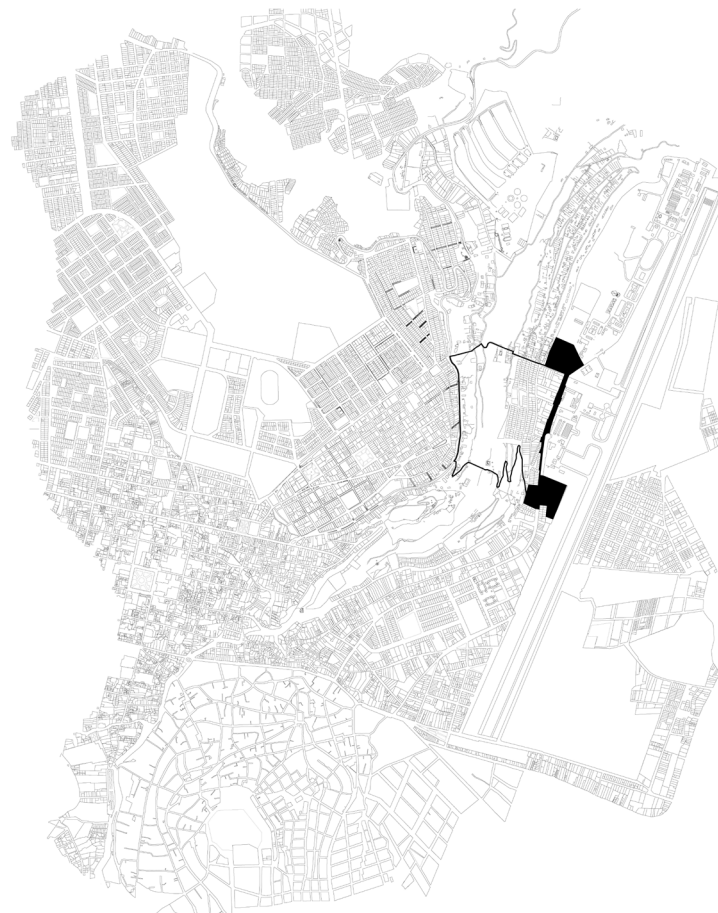


Figura 4. Una red de puntos de interpretación distribuidos a lo largo del paisaje cultural de la quebrada Totorilla.

Otro concepto importante son las “redes territoriales de patrimonio arqueológico” (López-Menchero, 2012, 89), que promueven la integración de los yacimientos arqueológicos en redes territoriales, rutas turísticas o itinerarios culturales para así permitir un mejor aprovechamiento de los recursos.

Desarrollo: Itinerarios culturales para la puesta en valor del paisaje

La presente investigación propone un nuevo modelo de convivencia entre la comunidad y la quebrada Totorilla como paisaje cultural que resulta en la creación de una red de espacios públicos que protegen el patrimonio y el ecosistema urbano natural mediante la superposición de tres sistemas territoriales: sistema patrimonial, sistema de caminos y dispositivos, y sistema de terrazas y cunetas. Dichos sistemas se materializan en senderos interactivos, dispositivos que funcionan como “máquinas lectoras” del territorio y terrazas que actúan como umbrales entre lo urbano y lo natural.

En primer lugar, el sistema patrimonial configura espacios públicos patrimoniales como espacios intersticiales entre el área intangible y los vecinos de la Asociación María Cordero, tales como miradores, plazas públicas y dispositivos culturales. En segundo lugar, el sistema de caminos y dispositivos crea una red de interpretación que revalora el pasado prehispánico y complementa los usos recreativos y agrícolas existentes, a manera de dispositivos culturales (dispositivo patrimonial, dispositivo comunitario y dispositivo mirador) y dispositivos de servicio (dispositivo vestidor y dispositivo agrícola). En tercer lugar, el sistema de cunetas y terrazas permite revegetalizar las laderas para estabilizar la pendiente de la quebrada a través de terrazas de formación lenta, terrazas de cultivo y una red de cunetas de agua que logra recuperar la capa hídrica y ecológica de las laderas.

En la superposición de estos sistemas se configura tres recorridos culturales: recorrido entre ruinas, recorrido del agua y recorrido de cultivos ancestrales, cada uno adaptado a las distintas unidades paisajísticas presentes en el ecosistema urbano natural de la quebrada y diseñado para narrar aspectos históricos sobre la vida de Conchopata.

Primero, el recorrido entre ruinas propone crear espacios de encuentro para que los vecinos interactúen con el patrimonio y así hacerlo cotidiano dentro de sus experiencias diarias. Se inicia en la zona arqueológica contigua al aeropuerto, que está conformada por una plaza central y el área intangible divididas por la avenida que con un cruce elevado convierte un tramo en prioridad peatonal, con el fin de recuperar el trazado prehispánico oculto bajo el asfaltado. Asimismo, el dispositivo patrimonial se convierte en una plataforma elevada que permite contemplar visualmente el recinto arqueológico ortogonal en el que se encuentra inserto (Fig. 5).

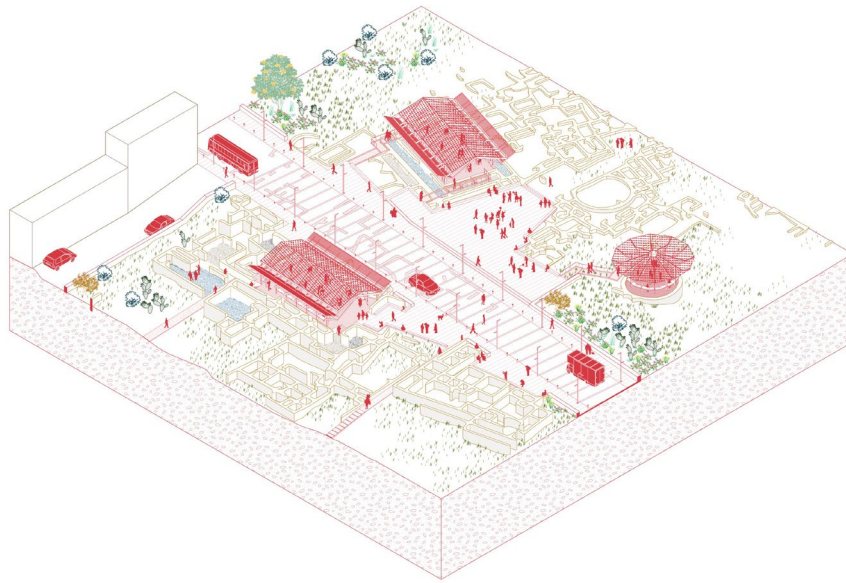


Figura 5. Los dispositivos patrimoniales funcionan como aulas arqueológicas y espacios de encuentro para la comunidad

Segundo, el recorrido del agua se configura a partir del uso de las cunetas como instrumento de interpretación del propio territorio. Entre estos elementos, destacan las terrazas de formación lenta que retienen e infiltran el agua de lluvia mediante barreras vivas y pequeños muros de piedra para permitir la revegetación con especies locales como el sauco, cactus y tunas (Fig. 6).

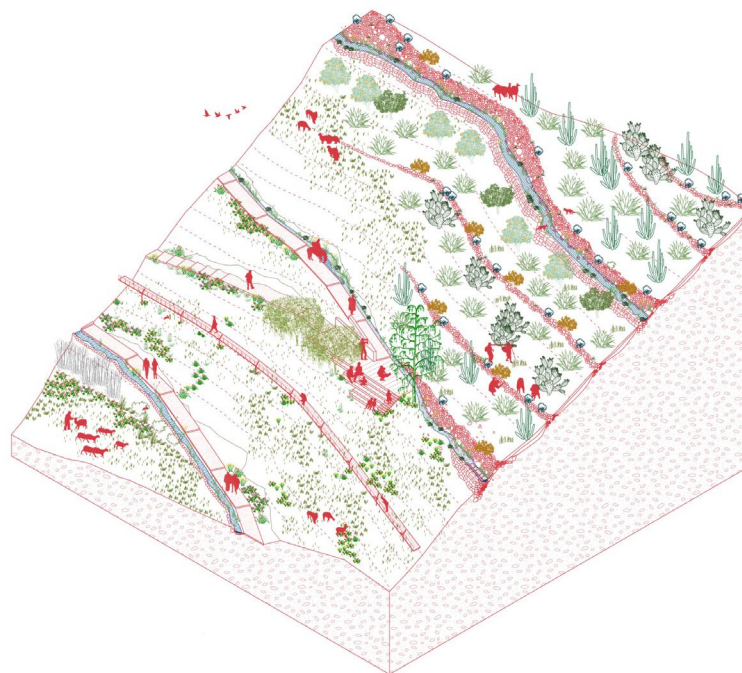


Figura 6. Los caminos se fusionan con las terrazas y cunetas de agua que irriga la vegetación aledaña cuyas raíces estabilizan el terreno.

Finalmente, el recorrido de cultivos ancestrales aprovecha el carácter agrícola del sector para emplear las terrazas de cultivos como umbral entre el área natural de la quebrada y el área urbana que intenta seguir expandiéndose por las laderas. Al igual que en el recorrido anterior, las cunetas recogen el agua en la parte alta y las dirigen hacia las terrazas para un mayor aprovechamiento del recurso hídrico ante el riesgo de eventuales sequías cada vez más frecuentes (Fig. 7).

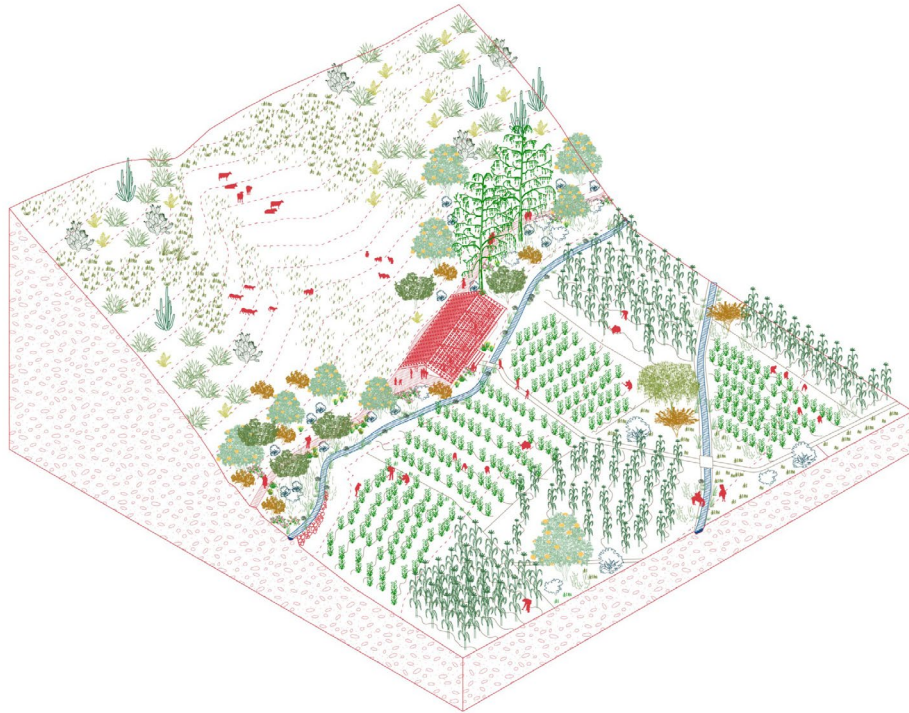


Figura 7. El dispositivo agrícola funciona como puerta de entrada hacia la zona productiva y pone en valor el sector declarado como patrimonio agrícola de la ciudad.

Conclusiones

De este modo, cada uno de estos recorridos culturales permite tanto una comprensión completa del valor histórico del territorio como la articulación de una infraestructura urbana peatonal de más de 4.5 km entre caminos paisajísticos y culturales que logra conectar la comunidad de Conchopata con el casco histórico a través del patrimonio, facilitando así el acceso a equipamientos y servicios básicos concentrados en dicho sector y al mismo tiempo, protegiendo y poniendo en valor el sitio arqueológico (Fig. 8).



Figura 8. La red de espacios públicos conecta Conchopata con la ciudad a través del patrimonio arqueológico y natural.

Agradecimientos

Agradezco a mi papá y a sus historias de infancia, que me llevaron aquí. También agradezco a los arqueólogos José Ochatoma y Martha Cabrera, quienes compartieron conmigo su pasión por Conchopata.

Referencias

Isbell, W. (2000). *Repensando el Horizonte Medio: El caso de Conchopata, Ayacucho, Perú*. *Boletín de Arqueología*, número 4, p 9-68.
<https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200001.001>

López-Menchero, V. (2012). *Manual para la puesta en valor del patrimonio arqueológico al aire libre*. Editorial Trea.

Miró, M. (2009). *Museo abierto y territorio museo, nuevos conceptos para la interpretación territorial del patrimonio cultural*. Interpretar el patrimonio. <https://manelmiro.com/2009/07/01/museo-abierto-y-territorio-museo-nuevos-conceptos-para-la-interpretacion-territorial-del-patrimonio-cultural/>

Ochatoma, J. (2007). *Alfareros del Imperio Huari. Vida Cotidiana y Áreas de Actividad de Conchopata*. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

Pérez, I. (2018). Poblaciones Alto Andinas en la Cuenca del Río Huarpa, Ayacucho. *Revista de Investigación Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga*, volumen 26 número 2, p 1.

Resolución Directoral Nacional N° 337 de 2000 [Instituto Nacional de Cultura]. Aprueba el Plano N.° INC/2000-001 de delimitación del Sitio Arqueológico de Conchopata, Ayacucho. 28 de marzo de 2000.



Mesa 7:
PÚBLICOS,
COMUNICACIÓN
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
EN MUSEOS

Estrategias de rebranding y su impacto en la percepción de la identidad de los museos: Un estudio de caso en Lima

Flavia María Posada Maldonado

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas - Facultad de Negocios / Marketing
flavia_posada@yahoo.es

Resumen

Este estudio explora la influencia de las estrategias de rebranding en la percepción de la identidad de los museos, enfocándose en una audiencia clave de jóvenes universitarios en Lima, Perú. Utilizando una metodología mixta, se analizó un estudio de caso que incluyó al Museo de Arte de Lima (MALI), el Museo del Banco Central de Reserva (MUCEN) y el Museo de Minerales Andrés del Castillo (MAD). La recolección de datos se realizó mediante una encuesta digital con componentes visuales (logotipos y enlaces a redes sociales) administrada a una muestra por conveniencia de 122 estudiantes de las facultades de Diseño, Administración y Marketing de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Universidad de Ciencias y Artes de América Latina (UCAL) y la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Los resultados revelaron que, si bien el rebranding visual logra un alto reconocimiento de marca, la conexión emocional y la fidelización a largo plazo dependen de la coherencia en el contenido digital y de una propuesta de valor centrada en el visitante. El artículo concluye que un rebranding exitoso trasciende la mera estética para convertirse en un proceso integral de construcción de marca que genera relevancia cultural y fomenta el compromiso continuo con la audiencia, un hallazgo de particular importancia para instituciones como los museos que se han transformado en espacios de "edutainment" y "artertainment".

Palabras Clave:

Rebranding, museos, identidad de marca, percepción del público, marketing cultural, engagement,

Introducción

El papel del museo ha evolucionado de manera fundamental a lo largo del último siglo. De ser considerados primariamente como templos de preservación y exhibición de objetos, los museos se han transformado en dinámicos centros culturales, espacios de interacción social y plataformas de diálogo activo con la comunidad. En la era digital, donde la competencia por la atención de las audiencias es feroz, el branding se ha convertido en una herramienta indispensable para que estas instituciones no solo se mantengan relevantes, sino que también logren forjar conexiones significativas y sostenibles con públicos más jóvenes. Como señala EVE Museos + Innovación (2025), esta evolución ha llevado a los museos a adoptar estrategias de marca para fortalecer

su identidad, atraer audiencias y asegurar su sostenibilidad financiera, transitando de ser meros espacios de conservación a convertirse en centros de “edutainment” y “artertainment”.

En este contexto de transformación, el rebranding surge como un proceso estratégico que va más allá de un simple cambio de logotipo o identidad visual. Se trata de una redefinición de la promesa de la marca, una actualización de la narrativa que el museo proyecta y una adaptación a las nuevas plataformas de comunicación. Este estudio se centra en tres museos limeños –el MALI, el MUCEN y el MAD–, cada uno con esfuerzos de renovación de marca notables y distintos. La investigación busca responder a una pregunta crítica: ¿cómo influye una estrategia de rebranding integral en la percepción de los jóvenes universitarios, una audiencia clave para el futuro de estas instituciones? Este análisis explora si un cambio puramente visual es suficiente para modificar la percepción de un museo o si se requiere una estrategia de marca más profunda que aborde la experiencia del visitante y la presencia digital de manera integral.

Marco Teórico

La disciplina del branding ha evolucionado de un simple identificador de producto a una gestión holística de la reputación y percepción de una organización. Autores clásicos como Kotler y Keller (2016) definen la marca como un “nombre, término, símbolo, diseño o una combinación de ellos, que identifica los bienes o servicios de un vendedor o grupo de vendedores y los diferencia de los de la competencia” (p. 300). Sin embargo, esta visión se ha expandido para incluir la totalidad de la experiencia del usuario y los valores intangibles que una marca representa (Davis, 2010). En el contexto cultural, French y Runyard (2011) sostienen que el branding en museos debe alinearse con la misión educativa y cultural de la institución, fomentando un sentido de comunidad y pertenencia.

1. La identidad de marca y sus dimensiones

El concepto de identidad de marca propuesto por Pusa y Uusitalo (2014) es crucial para este estudio, ya que desglosa la identidad del museo en cuatro dimensiones interconectadas:

- ➔ **Marca como producto:** Se refiere a las ofertas tangibles e intangibles del museo, como sus colecciones, exposiciones y servicios.
- ➔ **Marca como persona:** Proyecta la personalidad y los valores del museo. Por ejemplo, un museo puede ser percibido como “innovador” o “tradicional” según su comunicación y el tipo de contenido que ofrece.
- ➔ **Marca como símbolo:** Abarca los elementos visuales como el logo, la paleta de colores y la tipografía. Estos elementos deben ser coherentes y diferenciadores.
- ➔ **Marca como organización:** Representa los valores corporativos, la cultura interna y la reputación de la institución.

El rebranding en los museos es una respuesta a la necesidad de adaptación. He, Xu y Zhu (2018) argumentan que un rebranding exitoso requiere más que un cambio de logo: necesita una redefinición de la promesa de la marca y de su relevancia para el público.

2. Valor de marca y fidelización en el sector cultural

El estudio de Belenioti y Vassiliadis (2016) amplía nuestra comprensión del branding en museos al definir el valor de marca (*brand equity*) como el conjunto de repercusiones sociales y económicas que se originan de la marca misma. Este valor se construye a partir de cuatro dimensiones clave: lealtad de marca, calidad percibida, imagen de marca y valores de marca. La fidelización del público, en este contexto, es un componente esencial para el éxito a largo plazo. Se trata de un proceso de construir una asociación positiva y duradera con la institución, más allá de la mera

intención de regresar. Los museos pueden potenciar esta lealtad a través de programas de membresía, experiencias exclusivas y estrategias de engagement digital.

3. La identidad digital y la resonancia de marca

En la era digital, la identidad digital se ha vuelto tan importante como la identidad física. Como se destaca en la presente investigación, los museos contemporáneos deben ser percibidos como “relevantes y accesibles”. Humphrey et al. (2015) demuestran que las redes sociales no son solo herramientas de marketing, sino foros para construir una comunidad de marca. La clave radica en la coherencia entre la identidad visual, la narrativa y la experiencia digital, un factor crítico para atraer y retener a la audiencia joven, que vive y respira en el ecosistema digital.

El concepto de resonancia de marca hace referencia a la capacidad del museo para establecer relaciones duraderas con sus visitantes, a través de la participación activa en exposiciones y campañas de marketing que los involucren directamente. Este concepto es particularmente relevante y, como señalan Belenioti y Vassiliadis, ha sido poco estudiado en el contexto cultural. La personalización de las visitas a través de tecnologías inmersivas, como la Realidad Aumentada (RA) o la Realidad Virtual (RV), mejora la conexión y la experiencia del público, reforzando la identidad de la marca.

Metodología de investigación

Para llevar a cabo este estudio, se adoptó una metodología de investigación mixta, que combina un enfoque cualitativo y cuantitativo. La recolección de datos se realizó a través de una encuesta digital diseñada con Microsoft Forms, un formato que permitió una implementación eficiente y una recolección estructurada de datos.

El instrumento de la encuesta incluyó un componente visual crucial para el análisis. Se incorporaron los logotipos de los tres museos (MALI, MUCEN y MAD) para que los participantes pudieran identificarlos y evaluar su percepción de la identidad visual de forma directa. Asimismo, se incluyeron enlaces directos a las redes sociales de cada museo, lo que permitió a los encuestados revisar el contenido digital de las plataformas antes de responder las preguntas sobre la coherencia y el *engagement* de marca.

La muestra del estudio estuvo conformada por 122 jóvenes universitarios de la ciudad de Lima. Los participantes fueron seleccionados de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Universidad de Ciencias y Artes de América Latina (UCAL) y la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. La elección de estas instituciones se basó en el acceso de la investigadora a estas casas de estudio, lo que constituye una muestra por conveniencia. Es relevante señalar que la muestra se enfocó en estudiantes de las facultades de Diseño, Administración y Marketing, áreas en las que se concentra la mayor parte de los encuestados. Este perfil de la muestra es significativo, dado que su formación académica les otorga una mayor sensibilidad y conocimiento en branding y comunicación visual, lo que enriquece el análisis de los hallazgos.

Resultados y análisis crítico

El análisis de los resultados revela hallazgos significativos sobre la relación entre el rebranding y la percepción de la audiencia joven.

1. Reconocimiento de marca y coherencia visual

Un hallazgo notable es el alto nivel de reconocimiento de los logotipos de los tres museos, con tasas de acierto que superan el 90%. Esto demuestra el éxito del rebranding visual en términos de visibilidad. Sin embargo, el reconocimiento de las abreviaturas muestra una brecha: mientras que el MALI y el MUCEN son ampliamente identificados, la abreviatura MAD solo fue reconocida por

el 71% de los encuestados, lo que indica que, aunque el diseño del logo es memorable, la marca abreviada del museo no está tan consolidada. Esto sugiere que un rebranding exitoso requiere no solo un diseño atractivo, sino también una estrategia de comunicación que integre de manera consistente todos los elementos de la marca.

2. La personalidad de marca percibida: un estudio de caso

El análisis cualitativo de los adjetivos utilizados para describir cada logo es revelador y subraya las diferencias en la efectividad de las estrategias de rebranding.

MALI: El Museo de Arte de Lima fue consistentemente asociado con adjetivos como “moderno”, “minimalista” y “creativo”. Este resultado confirma el éxito de su rebranding en proyectar una imagen dinámica y contemporánea que resuena con su audiencia objetivo. La coherencia entre su identidad visual, su comunicación en redes y su programación de eventos ha logrado alinear la percepción del público con su nueva promesa de marca.

MUCEN: El Museo del Banco Central de Reserva muestra una ambivalencia interesante. Aunque adjetivos como “moderno” y “minimalista” fueron frecuentes, también se asoció con “tradicional”. Esto sugiere que su marca se encuentra en una fase de transición, buscando un equilibrio entre su herencia y su nueva imagen. La ambivalencia en la percepción de la marca puede deberse a un proceso de rebranding que aún no ha logrado permear completamente la identidad digital o la narrativa del museo.

MAD: El caso del Museo de Minerales Andrés del Castillo es el más crítico. A pesar de un rebranding visual, fue percibido abrumadoramente como “tradicional” y “clásico”. Este resultado subraya un punto crucial: un cambio estético no es suficiente si no se alinea con un cambio de propósito y una estrategia de contenido que desafíe las percepciones preexistentes del público. La disonancia entre la nueva identidad visual y la percepción de un museo “tradicional” sugiere la necesidad de una estrategia de marca más profunda.

3. La coherencia digital como clave del engagement

El contenido digital es el principal punto de contacto entre los museos y la audiencia joven. Un 62% de los encuestados considera que el contenido digital del MALI es totalmente coherente con su identidad de marca, lo que se refleja en una percepción positiva de su contenido como “interesante y atractivo”. En contraste, una mayoría de encuestados consideró que el contenido del MUCEN y el MAD era “interesante, pero puede mejorar”, lo que indica una falta de alineación total entre su presencia digital y la identidad de marca que aspiran a proyectar. Este hallazgo es fundamental: la disonancia entre la identidad visual y la experiencia digital puede diluir el impacto de un rebranding y obstaculizar la construcción de una relación a largo plazo con la audiencia.

Conclusiones

Los hallazgos de este estudio confirman la hipótesis de que un rebranding efectivo va más allá del diseño visual. Los museos que logran construir una identidad sólida son aquellos que integran la renovación visual con una narrativa de marca coherente y una estrategia digital que fomenta el engagement continuo. El caso del MAD sirve como una advertencia: una nueva imagen, si no está respaldada por una propuesta de valor clara y una comunicación consistente, no es suficiente para cambiar la percepción del público.

A pesar de los beneficios, el branding en museos enfrenta desafíos como la resistencia al cambio, la falta de recursos para inversión en diseño y tecnología, y las diferencias en las expectativas de las audiencias locales versus las de los turistas. Sin embargo, el éxito del MALI demuestra que la coherencia en la marca, desde el logo hasta el contenido en redes sociales, es la clave para conectar con una audiencia joven y construir una marca cultural relevante y sostenible. Se concluye que el futuro de los museos depende de su capacidad para ser narradores de historias,

para crear experiencias que resuenen emocionalmente y para utilizar las plataformas digitales como espacios para el diálogo y la comunidad.

Sugerencias para futuras investigaciones

A partir de los hallazgos de este estudio y considerando la experiencia profesional en Marketing y los conocimientos en el campo de la gestión cultural, se considera que las siguientes líneas de investigación son de gran relevancia para profundizar en este tema:

- ➔ **Marketing Cultural y Experiencial:** Un análisis más detallado sobre cómo la aplicación de las herramientas del marketing cultural puede generar un intercambio de valor que no siempre es económico, como la atención y el tiempo de la audiencia, para hacer más tangible la experiencia museística.
- ➔ **Narrativas de Marca en Museos:** Se considera importante investigar cómo se puede utilizar el storytelling para construir una narrativa de marca que complemente la identidad visual y resuene con las historias que los museos custodian.
- ➔ **Arquetipos de Marca Cultural:** Se sugiere la aplicación de modelos teóricos de arquetipos de marca para que los museos construyan una personalidad más definida y auténtica, que se alinee con su misión y resuene emocionalmente con su público objetivo.
- ➔ **Medición del Impacto a Largo Plazo:** Un estudio longitudinal para medir la lealtad y la relación a largo plazo que un público joven desarrolla con la marca de un museo.
- ➔ **Análisis comparativo de la Experiencia del Usuario (UX):** Una evaluación crítica de la usabilidad y diseño de los sitios web y aplicaciones de los museos, para entender su impacto en la percepción de la marca.

Referencias

- Belenioti, Z.-C., & Vassiliadis, C. A. (2016). *Branding in the new museum era*. In A. Kavoura, D. P. Sakas, & P. Tomaras (Eds.), *Strategic innovative marketing* (pp. 115-121). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-33865-1_14
- EVE Museos + Innovación. (2025, 20 de febrero). *Branding en la Nueva Era de los Museos*. EVE Museos + Innovación. Recuperado de <https://evemuseografia.com/2025/02/20/branding-en-la-nueva-era-de-los-museos/>
- Davis, M. (2010). *Fundamentos del branding*. Parramón Arquitectura y diseño.
- French, Y. & Runyard, S. (2011). *Marketing and Public Relations for Museums, Galleries, Cultural and Heritage Attractions*. Taylor & Francis Group.
- Humphrey, W. F., Jr., Laverie, D. A., & Rinaldo, S. B. (2015). *Fostering brand community through social media*. Business Expert Press.
- He, Y., Xu, G., & Zhu, S. (2018). *Research on Museum Branding and Social Media Communication*. Public Relations and Communication Management.
- Kotler, P., & Keller, K. L. (2016). **Dirección de marketing** (L. E. Pineda Ayala, M. de L. Amador Araujo & J. Cervantes González, Trans.; 15.ª ed.). Pearson Educación.
- Pusa, S., & Uusitalo, L. (2014). *Creating Brand Identity for a Museum*. *Journal of Cultural Management and Policy*.

Kuskalla museonta purispa (recorriendo juntos el museo): Estrategias de inclusión intercultural en dos instituciones museales en Lima

Bruno Ordoñez Hidalgo

Bachiller en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú
b.ordonezh@pucp.edu.pe

Fabio Venero Figueroa

Licenciado en Antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Maestrante en Historia con mención en Estudios Andinos por la Pontificia Universidad Católica del Perú
fabio.venero@pucp.edu.pe

Resumen:

La presente investigación analiza dos casos de recorridos museográficos ofrecidos en lengua quechua en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social y el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, de la ciudad de Lima. A través del análisis del discurso institucional y un balance de dichos recorridos, se explora cómo estas iniciativas enriquecieron el diálogo intercultural y desafiaron las narrativas hegemónicas desde la perspectiva de los museos públicos y privados. Dicho análisis puso en evidencia las tensiones ontológicas entre los discursos académicos y las perspectivas indígenas, y reveló el potencial disruptivo del quechua para interpelar y desestructurar los conocimientos académicos sobre el proceso histórico de las propias poblaciones quechuahablantes. Pese a los avances, la implementación periódica de recorridos museográficos en lenguas originarias sigue estando limitada a eventos especiales, lo que plantea la necesidad de una mayor sistematización e incentivo de prácticas como estas con el fin de transformar los discursos museográficos y académicos en herramientas con potencial de inclusión social y diálogo intercultural.

Palabras clave:

Museos, inclusión social, lenguas originarias, quechua, interculturalidad

Entre las diferentes formas que tienen los espacios museales para mediar la relación entre el público y sus exposiciones, dos de las más conocidas son el uso de la mediación cultural y las audioguías. Estas estrategias no son estáticas o rígidas, sino que, ya que el sujeto central es el visitante, son adaptadas según la diversidad de públicos que pueden visitar a la institución, según edad, lengua, capacidades cognitivas, etc. La presente investigación indaga en el tema del uso de estrategias educativas adaptadas a lenguas originarias del Perú por dos instituciones museales de la ciudad de Lima, el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) y el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (Museo Larco).

En ese sentido, la presente investigación se propuso analizar dos casos de recorridos museográficos ofrecidos en lenguas originarias en el LUM y el Museo Larco. El estudio comprende un análisis de los discursos institucionales con relación a las lenguas originarias, específicamente el quechua; una evaluación sucinta del proceso de implementación de dichos recorridos y su impacto en el público, así como una exploración del potencial enriquecimiento que esta experiencia intercultural podría suponer. Todo lo cual permitió realizar un primer balance de las dos experiencias, considerando que se trata de dos de las más prestigiosas instituciones museales nacionales del sector público y privado, respectivamente, con miras a verificar la pertinencia, viabilidad y sistematización del trabajo museístico en lenguas originarias.

El LUM se define como un lugar de memoria, un espacio que alberga las memorias de las personas afectadas por el periodo de violencia que vivió el país entre los años 1980-2000. En su página web (s.f.) se describe como “un espacio del Ministerio de Cultura que ofrece actividades culturales, de aprendizaje, investigación y conmemoración para dialogar en torno a temas de derechos humanos, enfocándose en el periodo de violencia 1980-2000 en el Perú”. Por su parte, el Museo Larco se define como un museo de arte prehispánico privado cuya misión es inspirar a los visitantes y permitirles descubrir, comprender y apreciar el Perú precolombino, funcionando como una puerta de entrada al mismo (Museo Larco, s.f.).

Por otro lado, el Perú ha figurado en los índices entre los países más desiguales del mundo durante los últimos años (Alarco, Castillo y Leiva, 2019). Esta desigualdad es multidimensional y una de sus variables es sin duda la discriminación por motivos raciales y culturales (incluida la discriminación lingüística) que es consecuencia de los profundos e inveterados prejuicios que la sociedad peruana arrastra en tanto república postcolonial. Todo ello a pesar de los numerosos esfuerzos que se han hecho por promover la inclusión social y reducir las innumerables brechas en que esta desigualdad se manifiesta en la práctica. Por su parte, los museos públicos y privados juegan un rol fundamental en la construcción de los discursos nacionales en todas partes del mundo, y se convierten a menudo en sus legitimadores (Duncan, 1991). Es decir que, como explica Duncan, los museos no son espacios neutrales, sino que representan una experiencia compleja que involucra a los objetos artísticos, la arquitectura y las prácticas de instalación, implicando propuestas políticas o ideológicas. En ese sentido, estos espacios pueden servir como herramientas para hacer de fácil alcance el conocimiento a sectores poco privilegiados de la sociedad peruana que no necesariamente cuentan con los recursos económicos o el capital cultural para interpretar sus contenidos como parte de un proceso de democratización del conocimiento.

Así las cosas, tanto el LUM como el Museo Larco han ofrecido recientemente recorridos educativos en lenguas originarias: en quechua chanka y asháninka, el primero; y en quechua collao, el segundo. Surgen entonces las siguientes interrogantes: ¿De qué manera dos instituciones museales de distinta naturaleza de la ciudad de Lima utilizan una estrategia educativa similar? ¿Qué tan efectivas pueden resultar estas prácticas para reducir la brecha específicamente intercultural y lingüística y acercar a las personas hablantes de lenguas originarias al conocimiento museográfico que se produce en el Perú?

Nuestras experiencias laborales en ambas instituciones, así como nuestra participación en los procesos de inclusión de lenguas originarias en guiones educativos, nos brindó una perspectiva interna privilegiada para observar analizar la cuestión. Así, hicimos uso del análisis del discurso para comparar las narrativas institucionales de ambos museos. En principio, se presupuso que en el LUM la iniciativa de ofrecer recorridos en lenguas originarias como el quechua y el asháninka respondió a su misión como institución privada al servicio de todos los peruanos sin distinciones. A esto se añade que hablando del periodo de violencia cobre más sentido adaptar los guiones educativos a lenguas originarias, ya que 75% de los afectados tenían como lengua materna el quechua u otra lengua indígena (Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), 2004, p. 23). Así, se enmarcaría dentro del principio de reparación simbólica propuesto por la CVR. Por otro lado, en el Museo Larco la iniciativa vino de parte de uno de los autores de estas líneas en su condición de mediador y encontró cabida y armonizó con la vocación diversa e inclusiva del museo.

Es importante reconocer que esta propuesta se lleva a cabo en el marco de una tendencia global en la cual se habla cada vez más de accesibilidad e inclusión en museos. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en la nueva definición de museo aprobada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 2022, que difiere con la anterior definición al incluir los principios de accesibilidad e inclusión, definiendo a un museo como “una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos” (ICOM, 2022). Sin embargo, estos conceptos no son equivalentes. Mientras que, como explica Zúñiga (2019), el concepto de accesibilidad está más relacionado a necesidades físicas de los visitantes (como personas ciegas, sordas, con movilidad reducida, etc.), el concepto de inclusión está relacionado con la injusticia y la desigualdad, materializadas de distintas formas (De la Jara, 2020).

Los museos, antes que espacios neutrales para la difusión del conocimiento objetivo, son dispositivos de construcción y legitimación de discursos que sustentan narrativas y programas políticos e ideológicos que no siempre son explícitos (Duncan, 1991), indistintamente de si su administración sea pública o privada. En el caso de los museos nacionales peruanos como el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia o el propio LUM, dicho objetivo es un poco más evidente y tiene que ver con la legitimación de la nación peruana en la idiosincrasia popular. El programa ideológico de una institución privada y aparentemente apolítica como el Museo Larco, sin embargo, es un poco más difícil de identificar. Lo que no deja lugar a dudas es que ambos discursos tienen pretensión de verdad y que están lejos de ser productos terminados. La polémica en torno a las exposiciones temporales y permanentes en el LUM durante los últimos años demuestra que la legitimidad de los diferentes actores herederos del Conflicto Armado Interno en la construcción de los discursos sobre la memoria nacional sigue siendo un terreno en disputa, lo que confirma la tesis de Duncan. Así, los museos se revelan como un espacio propicio para la discusión y construcción de conocimientos y discursos.

A pesar de que tanto el LUM como el Museo Larco difieren en algo más que la naturaleza de su administración, los presupuestos epistemológicos sobre los que descansan sus fundamentos más importantes (por ejemplo, el concepto mismo de ‘museo’) son muy semejantes. El marco epistemológico desde el que ambas instituciones producen conocimiento y el paradigma desde el que el trabajo curatorial pone este conocimiento al alcance del público es el marco académico y universitario. Por lo demás, también su papel activo en la construcción de los discursos que sustentan y abonan las narrativas nacionales son evidentes tanto en la justificación del LUM como en la del Museo Larco. Basta observar el lema de este último: “Tesoros del antiguo Perú”, la senda bandera bicolor que ondea en lo alto del pórtico de la casa-hacienda del siglo XVII que hoy alberga a la colección, construida sobre una antigua huaca ichma como tantos otros edificios virreinales que aprovecharon la arquitectura del poder y sacralidad prehispánicas para afianzar la dominación colonial (hecho en sí mismo que no deja de encerrar una amarga ironía); o el homenaje grabado en la placa junto al busto de Rafael Larco Herrera en el zaguán de la entrada con estas palabras: “gran patriota (...) que consagró con hechos su amor a la patria”. Los museos públicos y privados tienen, tal como dice Duncan, ante todo la tarea de contribuir a la construcción de un relato nacional. Es en este punto en el que la participación del público juega, por ende, un papel crucial.

Las diferencias sustanciales entre ambas instituciones comienzan, por ejemplo, en el tipo de público al que cada una apunta. En la práctica, más de cuatro quintas partes de los visitantes del Museo Larco son turistas extranjeros, mientras que la proporción es inversamente similar en el caso del LUM. Por otro lado, el Museo Larco y el LUM informan el contenido discursivo de diferentes periodos históricos que están en correspondencia con los periodos que se distribuye el trabajo de las diferentes disciplinas en las ciencias sociales y humanidades: un saber relacionado con el pasado prehispánico, desarrollado por arqueólogos, etnohistoriadores e historiadores del arte, en el caso del primero, y un saber contemporáneo acerca de un proceso abierto cuya interpretación se construye (y disputa) por antropólogos, sociólogos, politólogos, la población civil y las fuerzas armadas, en el caso del segundo.

Nuestra investigación concluyó que las experiencias de recorridos museales brindados en lenguas originarias constituyen la posibilidad de generar un espacio inédito para la discusión, replanteamiento y construcción de un nuevo conocimiento tanto acerca del pasado remoto como sobre la contemporaneidad inmediata. Pero sin importar la naturaleza del contenido museal, en ambos casos las experiencias de confrontar el conocimiento académico con las lenguas indígenas y su facultad comunicativa desbordó nuestras expectativas y aun presupuestos teóricos. En el caso del LUM, los recorridos en lenguas originarias ofrecieron a los ciudadanos quechuahablantes y asháninkahablantes una oportunidad inaudita para cuestionar e interpelar los discursos hegemónicos que sobre su propio proceso histórico reciente producen los actores involucrados ya mencionados. En el caso del Museo Larco, esta disputa del saber se dio en principio en una etapa inmediatamente anterior: primero durante el proceso interno de traducción y adaptación del guion museográfico al quechua sureño por parte de Venero, y sobre todo en las fricciones inevitables que surgieron entre los presupuestos positivistas y empiristas de la arqueología académica por un lado y la naturaleza ontológicamente distinta del quechua (con respecto a las lenguas romances) en cuanto a la aproximación sujeto/objeto lingüístico, así como la presunción de agencia en los 'objetos' existente en esta lengua, entre otros matices. Así, resultaba redundante en lengua quechua explicar con términos del castellano conceptos que su mismo significado en quechua ya transmitía la idea que en castellano era necesario explicar (ej: *yanantin, tinkuy, wak'a*, etc.)

En segundo lugar, y solo después de concluida la realización de los recorridos dirigidos a personas quechuahablantes, saltaron a la vista, entre otras cosas: la improductividad de traducir textualmente (como se hace del castellano al inglés) los contenidos museográficos al quechua, así como la redundancia derivada de la sobreexplicación de ciertos objetos e instituciones andinos que los interlocutores ya conocían, cuando no un abierto cuestionamiento a los presupuestos arqueológicos y etnohistóricos sobre los mismos desde una perspectiva indígena contemporánea que en la práctica interpela la legitimidad de las disciplinas académicas ya referidas de conocer y definir dichos objetos e instituciones, y lo reivindica como propio. En otras palabras, no es que el quechua haya sido insuficiente para expresar con corrección erudita el discurso arqueológico sobre objetos e instituciones (como también fue, eventualmente, sugerido), sino que, por el contrario, se reveló incluso lo suficientemente disruptivo y transgresor como para desestructurarlo e impugnarlo desde adentro.

Las implicancias de este último punto son vastas, pues si bien en primer término la iniciativa de brindar recorridos en lenguas originarias en ambas instituciones museales había sido inspirada por el espíritu de reducir las brechas de la desigualdad en clave de inclusión social, la construcción de un conocimiento nuevo e interpelante surgido del diálogo entre los discursos museográficos en la voz de los mediadores y los interlocutores asháninkahablantes y quechuahablantes, algunos de ellos indígenas, constituyó para ambas instituciones un retorno o *feedback* que enriqueció y complejizó radicalmente el conocimiento previo de ambas partes, pero potencialmente con mayor beneficio para la institución museal debido a la posición irredimiblemente asimétrica y jerárquica que ocupa frente a la del subalterno racializado e indígena hablante de una lengua originaria, el cual precisamente debido a esta condición posee una perspectiva paradójicamente privilegiada acerca de las falencias del discurso académico sobre los objetos, instituciones y procesos históricos indígenas (Chakravorty, 2003). En otras palabras, el presupuesto que se manejaba antes de la aplicación de estas estrategias era que acercarían al público objetivo a un conocimiento del que habían estado históricamente excluidos. Sin embargo, luego del proceso de traducción y aplicación de las estrategias se dio cuenta del potencial de los recorridos mediados por las exposiciones como un encuentro intercultural en el que los museos podrían ser incluso los más beneficiados, recibiendo el aporte de sujetos que son herederos o portadores de la cultura de la cual las exposiciones hablan, habiendo un enriquecimiento mutuo.

No obstante, la decisión de promover y, en última instancia, legitimar las contribuciones epistemológicas que podrían surgir de la sistematización del diálogo institucional con interlocutores indígenas, para asimilarlas en el discurso museográfico con resultados beneficiosos para ambas partes, tiene que darse en una instancia superior de decisión y es mucho más probable que se produzca antes en el LUM que en el Museo Larco, por las razones ya explicadas al comienzo de nuestra argumentación. A pesar de ello, la línea que actualmente siguen tanto la curaduría como

la dirección general y presidencia ejecutiva del Museo Larco auguran un auspicioso panorama en este sentido, aunque por el momento los recorridos ofrecidos en lenguas originarias en ambos museos todavía se encuentran limitados a brindarse en eventos especiales específicos con ocasión de fechas particularmente significativas como las fiestas patrias.

De cualquier modo insistimos, a manera de conclusión, en que la ganancia que podría obtenerse del enriquecimiento de los discursos museográficos a partir de la asimilación analítica del retorno, *feedback* o incluso abierta crítica indígena que puede cosecharse a partir de la sana práctica de “tomar en serio”, en el sentido de Viveiros de Castro (2004), a los interlocutores hablantes de lenguas originarias, solo redundaría en el beneficio tanto de las propias instituciones museales como en el ensanchamiento de su capacidad para construir y transmitir conocimientos nuevos y socialmente relevantes a públicos cada vez más complejos y diversos, inspirar a cada vez más visitantes (tal como reza la autodescripción institucional del Museo Larco) y contribuir, por último, a la construcción de nuevos discursos nacionales a partir de interpretaciones históricas de nuestro pasado, ya sea remoto o reciente, que sean menos imposiciones ‘desde arriba’ y más el resultado de un proceso dialógico entre iguales en el que todas las voces, académicas/hegemónicas e indígenas/subalternas hayan estado, por lo menos un poco, menos distantes.

Finalmente, recomendamos recordar que no es suficiente traducir los contenidos de los museos a lenguas originarias para ser considerados inclusivos, sino que esto debe ir acompañado de otras iniciativas que inviten a los visitantes hablantes de dichas lenguas y les haga saber que el museo también es de ellos. En el caso de las lenguas originarias del Perú, ya que estas son de tradición oral, en nuestra opinión no es conveniente la adaptación de contenidos en textos curatoriales dentro de las salas sino el desarrollo de estrategias que tanto el LUM como el Museo Larco ya han venido implementado como audioguías, series web y, principalmente, el uso de la mediación cultural, la cual da lugar a incorporar la voz de los sujetos a quienes va dirigida esta estrategia. Por otro lado, es necesario entender a estas iniciativas como verdaderos encuentros interculturales y no solo como una forma de acercar a los públicos a un conocimiento erudito.

Agradecimientos

Agradecemos especialmente a Ulla Holmquist y Giannina Bardales, gracias a quienes son posibles las iniciativas que buscan que el museo sea accesible para todos y todas, así como a Ebert Villanueva, quien nos concedió la entrevista que nos permitió conocer más sobre esta iniciativa en el Lugar de la Memoria.

Referencias

- Alarco, G.; Castillo, C. y Leiva, F. (2019). *Riqueza y desigualdad en el Perú*. Lima: Oxfam.
- Chakravorty, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? En: *Revista Colombiana de Antropología* (Vol. 39), (pp. 297-364). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*.
- De la Jara, I. (2020). *Museo e inclusión. IX Encuentro anual de equipos educativos de museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. En Subdirección Nacional de Museos y Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Eds.), *Museo e inclusión. Memorias del IX Encuentro anual de equipos educativos de museos, Santiago 2019* (pp. 8-19). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Duncan, C. (1991). Art Museums and the Ritual of Citizenship. En I. Karp y S. Lavine (Eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (pp. 88-103). Smithsonian Books.
- International Council of Museums. (2022). *Definición de museo*. ICOM.
<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. (s.f.) *Quiénes somos*. Recuperado el 25 de agosto de 2024. <https://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos>
- Museo Larco. (s.f.) *Acerca del museo*. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
<https://www.museolarco.org/acerca-del-museo/>
- Viveiros de Castro, E. (2004). *Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. (Ed. Alexandre Surrallés y Pedro García). Copenhague: IWGIA.
- Zúñiga, L. (2019). *Manual de accesibilidad para museos*. Museo de Arte de Lima.

Estrategia transmedia y gráfica ambiental en sistemas museográficos: Un estudio de tres representativos de Lima¹

Grisel Andrea Rodríguez Yncio

Universidad Peruana de
Ciencias Aplicadas
griselrodyn@outlook.com.pe

Resumen

La presente investigación tiene como propósito analizar la manera en que los recursos digitales y la gráfica ambiental se integran en una estrategia transmedia dentro de la narrativa museográfica del Sistema Nacional de Museos del Estado en Lima. La hipótesis planteada sostiene que, si dicha integración se desarrolla de manera adecuada, se fomentará una cultura participativa que trascienda el espacio físico de las exhibiciones. Para comprobarla, se empleó un enfoque cualitativo etnográfico con alcance descriptivo, que combinó el análisis visual de recursos gráficos e interactivos con la observación participante de la forma en que los visitantes se relacionan con estos. El estudio se enfocó en tres instituciones representativas: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social; y el Museo de Arte de Lima. Entre los principales resultados, se identificó que la digitalización de contenidos, por sí sola, no garantiza la participación activa de los usuarios en el entorno virtual. Asimismo, en los espacios físicos, los visitantes tienden a buscar estímulos variados para interactuar, siendo estos no necesariamente de carácter digital. Finalmente, se concluye que existe una incipiente cultura participativa que trasciende el espacio físico de las exhibiciones museográficas, la cual depende fundamentalmente de que las exposiciones sean concebidas bajo una narrativa transmedial coherente que articule de manera significativa los recursos digitales y la gráfica ambiental.

Palabras Clave:

Museografía, gráfica ambiental, diseño de exposiciones, transmedialidad, cultura participativa

Introducción

En el contexto de una progresiva digitalización impulsada por la pandemia por COVID-19, los museos se enfrentaron a su lenta aproximación a las tecnologías digitales necesarias para la difusión de contenidos (Pino Apablaza, 2021). Aunque el contexto fue adverso, algunos museos de

1. Este trabajo originalmente fue publicado en Rodríguez, G. (2024). Estrategia transmedia y gráfica ambiental en la museografía del Sistema Nacional de Museos del Estado en Lima. *Eikón. Imago*, 13(), 1-12, <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/91604/4564456569216>

Lima pertenecientes al Ministerio de Cultura (Mincul) implementaron iniciativas de digitalización y nuevas herramientas expositivas. Esta situación produjo la necesidad de entender los medios empleados para construir experiencias museográficas tanto virtuales como presenciales, formulándose así la pregunta de investigación: ¿Cómo los recursos gráficos se integran en una estrategia transmedia con la gráfica ambiental como parte de la museografía del Sistema Nacional de Museos del Estado en Lima? Paralelamente, se propuso explorar los alcances y limitaciones de dichas estrategias, evaluando su impacto en la participación del visitante.

El objetivo general planteado fue explicar dicha integración como parte de la narrativa museográfica, complementado por tres objetivos específicos: describir la integración de la estrategia transmedia y gráfica ambiental; distinguir los objetivos y estrategias de comunicación independientes de cada museo; e interpretar la participación, in situ y digital, de los usuarios. El estudio de los recursos gráficos y sistemas de gráfica ambiental aplicados permitió comprender el entorno cultural ofrecido al consumidor limeño, sustentándose en una justificación teórica (Carrasco, 2008). Asimismo, se propuso la hipótesis de que, si los recursos digitales se integran con la gráfica ambiental en una estrategia transmedia como parte de la museografía, en los museos del Sistema Nacional de Museos del Estado en Lima, entonces se fomentará una cultura participativa que trascienda el espacio físico de las exhibiciones.

La museografía se define como el conjunto de técnicas desarrolladas para la preparación de un museo, su conservación y la exposición en el mismo (Sato, 2021). Las exhibiciones se fortalecen mediante la integración de medios gráficos análogos y digitales, al generar narrativas inmersivas que invitan no solo a la recepción pasiva, sino también a la experiencia y creación por parte de los usuarios. Al respecto, Szlifman (2020) destaca que los museos, en sus dimensiones físicas y virtuales, deben promover experiencias activas mediante enfoques transmediales.

Los museos cumplen una función social e institucional. En el ámbito social, son vínculos entre la sociedad y su patrimonio (Castejón, 2019) y fomentan la creación de identidad cultural de sus visitantes. Por lo tanto, entender el contexto del espacio en el que se sitúan es determinante. En términos institucionales, el museo debe ser una organización estructurada cuyos objetivos deben fomentar el diálogo y conexión con el usuario (Graglia, 2019, como se citó en Riofrío, 2019). Dichos objetivos deben formularse desde la empatía y el entendimiento de la sociedad a la que se dirigen.

El diseño gráfico constituye un eje esencial en el desarrollo museográfico. A nivel interno, configura los sistemas de orientación y la exposición de contenidos; mientras que, a nivel externo, determina el sistema de identidad visual institucional (Piehl, 2021). De acuerdo con Kamaruddin (2019), los elementos gráficos, están compuestos por el objeto de exhibición, la información textual y el soporte, análogo o digital, sobre el que se expone. Además, agrega, la exposición debe concebirse como una interfaz que considere tiempos de permanencia y alcances (Kamaruddin, 2019). Las autoras coinciden en la necesidad de abordar la museografía de forma interdisciplinaria, con un énfasis particular en el diseño gráfico.

La transmedialidad permite que contenidos puedan existir simultáneamente en distintos medios y soportes. Mientras que el enfoque tradicional dice que la información se adapta desde su medio original a otro diferente (Hernández, 2019), un enfoque más contemporáneo determina que la información se puede crear a sí misma de acuerdo con el soporte en el que se exhibe (Sánchez-Mesa & Baetens, 2017). Incorporar esta práctica en las propuestas museales redefine las dinámicas de consumo cultural pues potencia la forma en que los visitantes se relacionan con contenidos culturales.

La narrativa e interactividad, integradas desde el diseño gráfico, son fundamentales para optimizar las estrategias museográficas. La narrativa no solo cuenta historias, sino que estructura y jerarquiza la información museal; mientras que la interacción fomenta una comunicación asíncrona no lineal entre museo y visitante (Aranzazu-López et al., 2018). Popoli y Derda (2021) proponen que la gestión museística demanda un enfoque interdisciplinario que articule diversas áreas en un proceso de codiseño para preservar la esencia del museo y enriquecer la propuesta narrativa. La eficacia de la exhibición dependerá del nivel de integración de estos elementos en experiencias inmersivas capaces de suscitar reflexión posterior a la visita.

Metodología

La investigación tuvo un enfoque cualitativo con alcance descriptivo (Hernández et al., 2014), orientado al análisis visual de recursos gráficos e interactivos, complementado por la interpretación subjetiva de la experiencia del visitante. Al ser un estudio no experimental transversal, los datos se obtuvieron de situaciones sin manipulación externa en momentos únicos. Se empleó, además, una metodología cualitativa etnográfica (Bonilla & Martí, 2020) para tener una interpretación objetiva del comportamiento humano y favorecer un aprendizaje inmersivo paralelo al de los usuarios observados.

El corpus, seleccionado por conveniencia, se conformó por tres de los museos más representativos de Lima: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) y el Museo de Arte de Lima (MALI). Mientras que los dos primeros pertenecen a la red del Sistema Nacional de Museos del Estado, el tercero es un museo privado parcialmente financiado por el Estado peruano. Estos espacios, caracterizados por su identidad visual definida, sus dispositivos interactivos y su presencia digital, permiten analizar la posible integración transmedia de recursos gráficos y ambientales en la museografía limeña.

Se aplicó una triangulación metodológica (Bonilla & Martí, 2020) que utilizó: análisis visual de la gráfica ambiental y recursos interactivos mediante fichas de registro (Tabla 1); entrevistas a informantes clave –curadores, museógrafos y diseñadores– para identificar los objetivos comunicacionales de cada museo; y observación participante de las interacciones de los usuarios con fichas de análisis y encuestas aplicadas in situ. Esta combinación permitió analizar si las estrategias transmedia implementadas fomentan una participación trascendental al espacio, confirmando parcialmente la hipótesis planteada.

INTERACTIVIDADES PRESENTES											
	#	#	Cuenta con... (o)		Provee estímulos... (y)				Grado de interactividad*	Ocurre en... (y)	
			Sí	No	Visual	Auditivo	Táctil	Olfativo		Físico	Virtual
In situ	Pantallas	Reproductoras de video Reproductoras de video y audio Táctiles									
	Altavoces										
	Conexiones de audio										
	Objetos	Se pueden tocar Se pueden intervenir Se pueden conservar									
	Actividades creativas	Conversatorios Talleres cortos Talleres periódicos									
	Códigos QRs										
Virtual	Página web actualizada	Historia y origen del museo Información del emplazamiento Información de las exhibiciones Noticias relevantes Calendario cultural Servicios adicionales									
	Recorridos virtuales	Plano de ubicación Fotografías 360° Modelo 3D Guía auditiva Guía textual Objetos expuestos									
	Catálogo en línea	Piezas en venta Merch Descargables gratuitos									
	Redes sociales activas	Facebook Instagram Twitter TikTok									

*Medición de interactividad		
	Acción	Ejemplo
1	Solo emite estímulos	Reproductor automático
2	Emite estímulos y permite el intercambio	Pantallas táctiles/Recorrido virtual
3	Emite estímulos y promueve la creación	Objetos a intervenir/Interacción en redes sociales

Tabla 1. Ficha de análisis de interactividades presentes en museos

Resultados

El análisis visual documental de las exposiciones permanentes y temporales indicó que, si bien los museos analizados emplean estrategias similares en cuanto a recursos, la recepción del público difiere notablemente. Los hallazgos fueron clasificados en función de la respuesta de los visitantes ante recursos gráficos y volumétricos aplicados en las exhibiciones.

1. Digitalización como parte de estrategias museográficas

Desde 2018, el Ministerio de Cultura del Perú promueve el portal “Visita virtualmente nuestros museos”, que ofrece recorridos virtuales en 360° (Fig. 1), modelados tridimensionales, guías auditivas, información textual y mapas interactivos. El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) implementa integralmente estos recursos y ha superado el medio millón de visitas virtuales (Fig. 2), lo que refleja un interés sostenido del público digital por su contenido patrimonial. El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), aunque con menor volumen de visitas, actualiza regularmente sus salas virtuales y ofrece un repositorio de archivos que amplían el acceso a la información sobre el Conflicto Armado Interno, en coherencia con su misión de difusión de la información sobre el Conflicto Armado Interno a la mayor cantidad de personas interesadas posible. En contraste, el Museo de Arte de Lima (MALI), que impulsó la digitalización de su acervo a raíz de la pandemia de COVID-19, ofrece una base de datos en línea que presenta piezas a través de galerías fotográficas (Fig. 3), acompañadas de información técnica y contextos históricos. No obstante, la ausencia de métricas públicas y espacios de interacción limita la posibilidad de evaluar la participación efectiva de los usuarios en su plataforma.



Figura 1. Recorrido virtual del MNAAHP. Ministerio de Cultura / <https://visitavirtual.cultura.pe>



Figura 2. Conteo de visitas del MNAHP en el portal web. Ministerio de Cultura / <https://visitavirtual.cultura.pe>



EXPANDIR FAVORITO VER PDF



Figura 3. Catálogo de pieza del MALI. Museo de Arte de Lima - MALI / <https://coleccion.mali.pe/objects/1335/botella-waaco-rey-con-rostro-de-personaje-con-tocado-y-ore>

Sin embargo, en los tres casos, las encuestas aplicadas a visitantes presenciales evidenciaron que la mayoría desconocía tanto la existencia del portal como de las páginas web. Este contraste sugiere que, aunque existe oferta digital, su impacto es limitado sin estrategias integradas de promoción. Las iniciativas de digitalización no generan participación espontánea significativa cuando no forman parte activa de la experiencia presencial ni del discurso museográfico.

Con relación al uso de redes sociales, los tres museos utilizan Instagram, Facebook y X (antes Twitter) como herramientas de difusión de sus cronogramas culturales. Además, emplean estas plataformas para transmitir en vivo eventos como conversatorios y conferencias. El nivel de participación digital suele limitarse a reacciones de "me gusta" y, en ocasiones, comentarios donde los usuarios etiquetan a otras personas. Particularmente, en Instagram, se observó una alta interacción en publicaciones sobre actividades específicas: como proyecciones de películas (Fig. 4), en el caso del LUM, y el evento mensual "La noche MALI" en el Museo de Arte. Esto sugiere que, aunque las redes aumentan la visibilidad, su impacto en la participación profunda depende del tipo de actividad promovida y de la estrategia de comunicación empleada.

2. Presencia de dispositivos digitales e interacción de los usuarios

El LUM implementa pantallas de video integradas en sus paneles expositivos. Sin embargo, el tiempo promedio de permanencia frente a estos dispositivos fue inferior a quince segundos, pese a que los videos ofrecían contenidos de tres minutos de duración (Fig. 5). Se consideró que la ubicación de las pantallas, su tamaño reducido y su integración dentro de paneles textuales sin contrastes visuales significativos limitaron su capacidad de captar la atención pues, como menciona Piehl (2021), todos los elementos de la configuración de una exposición son relevantes en la experiencia del visitante.



Figura 4. Interacción en publicación de evento en cuenta de Instagram del LUM. Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social https://www.instagram.com/p/CsUjUF_vx-S/



Figura 5. Observación de video en pantalla expuesta en el LUM

El MNAAHP opta por una disposición característica al ubicar sus pantallas en estructuras independientes a los paneles gráficos (Fig. 6), lo que facilitó ligeramente la participación, aunque el tiempo de visualización rara vez superó los diez segundos.



Figura 6. Aproximación de usuarios a pantalla en sala del MNAAHP



Figura 7. Observación de video con audio en pantalla expuesta en el MALI

Se comprobó que la incorporación de audio simultáneo incrementó sutilmente la permanencia: en el MALI, donde los videos contaban con sonido incorporado, el tiempo frente a las pantallas alcanzó los veinticinco segundos (Fig. 7). Esto sugiere que la combinación de estímulos potencia la retención y el interés del visitante y que una imagen dinámica no necesariamente es más atractiva que una imagen estática únicamente por su condición de video. Es decir, el uso de pantallas no garantiza la recepción de la información por parte del usuario.

3. Recursos gráficos in situ y atención de los visitantes

La gráfica ambiental utilizada en las exhibiciones demostró ser un recurso altamente efectivo para captar la atención de los visitantes. En el LUM, el uso de tipografías *sans serif* combinadas con fotografías de archivo y colores sobrios invitaba a la contemplación prolongada, con frecuentes registros fotográficos de los usuarios (Fig. 8). En el MNAAHP, el contraste visual generado por la paleta rojo-malva y las ilustraciones lineales (Fig. 9) también incentivaba la permanencia y recordación. Esto se comprobó mediante las encuestas aplicadas al final del recorrido, ya que las personas mencionaban dichas ilustraciones como los elementos que más recordaban. Un fenómeno similar ocurrió en el MALI, en donde había calcos murales que reproducían motivos cerámicos (Fig. 10) y acompañaban a las piezas precolombinas.

En los tres museos, se observó que los visitantes se acercaban más a las ilustraciones que a los paneles textuales o pantallas y que, incluso, intentaban tocarlas (Fig. 11). Dichas acciones permiten inferir que el estímulo visual posee un mayor poder de atracción cuando se integra de manera coherente a la narrativa museográfica. Además, en los diversos intentos de tocar las piezas, se percibe una búsqueda de lo tangible que aproxime al usuario de una forma alternativa al conocimiento que recibe.



Figura 8. Toma de foto por un usuario



Figura 9. Gráfica ambiental en el MNAHP



Figura 10. Gráfica ambiental en el MALI



Figura 11. Usuarios tocando intervención mural en el MNAHP

4. Materialidad de las exhibiciones y participación

La interacción física con las piezas o el entorno fue un factor determinante en la participación. Instalaciones como “Silencio sísmico” en el MALI ofrecieron una experiencia sensorial basada en el recorrido y la percepción de materiales, aunque en la exhibición permanente se limita el contacto directo con las piezas. En contraste, el LUM fomenta la participación: en la sala “Una persona, todas las personas”, los visitantes interactúan escribiendo respuestas en notas adhesivas; y en “Ofrenda”, manipulan cubos que conforman imágenes relacionadas con la exposición (Fig. 12). Estas dinámicas de interacción refuerzan la reflexión crítica y el aprendizaje lúdico.



Figura 12. Usuarios interactuando con rompecabezas volumétrico en el LUM



Figura 13. Usuario recorriendo una réplica a escala real en el LUM

Asimismo, las réplicas de ambientes históricos en los tres museos –como la habitación republicana en el MALI, los espacios de la exposición “Nosotros, los otros” en el LUM (Fig. 13) y la Sala de los Virreyes en el MNAAHP– facilitaron recorridos activos y dinámicos que los visitantes registraban en sus propios celulares (Fig. 14). A partir de estas observaciones, se concluye que la posibilidad de experimentar y apropiarse del espacio constituye un estímulo clave para prolongar la permanencia, fortalecer la recordación y fomentar la apropiación identitaria del contenido museográfico.



Figura 14. Visitante tomando fotos de la Sala de los virreyes en el MNAHP

Conclusiones

La hipótesis que sostenía que, si los recursos digitales se integran con la gráfica ambiental en una estrategia transmedia como parte de la museografía, en los museos del Sistema Nacional de Museos del Estado en Lima, se fomentaría una cultura participativa que trascienda el espacio físico de las exhibiciones se confirma de manera parcial. Aunque la combinación de estos recursos no generó automáticamente una participación, se evidencia que una adecuada configuración visual y espacial, que responda a un guion narrativo, resultó más inmersiva y efectiva que la incorporación aislada de soportes digitales. Asimismo, la falta de un diseño museográfico adaptado a medios diversos limita el aprovechamiento de los estímulos que podrían enriquecer la experiencia del visitante, particularmente en un contexto local donde el aprendizaje sobre estos nuevos lenguajes tecnológicos aún es incipiente.

El soporte digital, aislado de una narrativa cohesiva, no garantiza retención ni reflexión significativa por parte del usuario. Las observaciones muestran que elementos como el sonido mejoran la permanencia ante las piezas, pero que es la experiencia multisensorial coherentemente estructurada la que propicia la verdadera inmersión. De acuerdo con Aranzazu-López et al. (2018), el recorrido debe estructurarse desde una narrativa pensada para los visitantes. Por lo tanto, el conjunto de estímulos, alineado conscientemente con la narrativa museográfica, será aquello que estructure una experiencia coherente y que permita la participación de los visitantes. En ese sentido, las piezas que generaron mayor recordación fueron aquellas que, a través de la tridimensionalidad y la propuesta visual, ofrecieron estímulos más complejos que los dispositivos digitales convencionales.

Existe una limitada comprensión sobre las capacidades reales de los soportes digitales para reforzar las narrativas museográficas. En lugar de construir contenidos específicos para cada medio, como proponen Sánchez-Mesa y Baetens (2017), se observa una simple adaptación superficial de información que obstaculiza la conexión emocional del visitante. No obstante, el interés espontáneo de los usuarios por interactuar físicamente con las piezas sugiere que persiste un deseo de lo tangible en la construcción propia de significado, lo que refuerza la necesidad de un diseño expositivo multisensorial que integre adecuadamente los recursos análogos con los digitales como parte de una narrativa coherente. Además, el uso activo de sus espacios, para realizar conversatorios o talleres, refuerza la construcción de vínculos identitarios con el museo más allá de las propias exhibiciones. La difusión de las experiencias vividas a través de sus redes sociales personales extiende el impacto del museo más allá de sus límites físicos, reafirmando su función como agente de socialización y transmisión cultural.

En conclusión, la investigación confirma la existencia de una incipiente cultura participativa en los museos del Sistema Nacional de Museos del Estado en Lima, la cual depende de una narrativa transmedial diseñada estratégicamente. Integrar soportes digitales y medios tradicionales desde una perspectiva sensorial y experiencial permitirá reforzar dicha narrativa. El entendimiento del fenómeno puede favorecer un nuevo planteamiento de exhibiciones que, desde el diseño gráfico en relación con otras disciplinas, fomente la creación de vínculos identitarios y sociales dentro y fuera del museo.

Agradecimientos

Gracias infinitas a Carmen, quien me regaló las mejores herramientas. Gracias a Hazael, quien me devolvió la ilusión por el conocimiento; y gracias a Bárbara, quien encontró potencial en mi investigación desde su origen.

Referencias

- Aranzazu-López, C.; Bahamón-Cardona, C. & Beltrán Cardona, D. (2018). *Narrativas museográficas interactivas*. Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad, 10(19), 75-86. <https://revistas.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/1018>
- Bonilla, E., & Martí, S. (2020). *Etnografía aplicada al diseño industrial*. Actas de Diseño, 31 (), 61-66. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/2085/5834>
- Carrasco, S. (2008). *Metodología de la investigación científica: Pautas metodológicas para diseñar y elaborar el proyecto de investigación* (2ª ed., reimp. 2019). San Marcos.
- Castejón, M. (2019). *Hacia un museo social: Estudio de una metodología participativa para vincular el Museo de Bellas Artes de Murcia a su territorio*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. Digitum: Repositorio Institucional de la Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/73564>
- Hernández Ruiz, J. (2019). *Designing Transmedia Worlds: the case of Plot 28 (2013)*. Revista Latina de Comunicación Social, (74), 12-32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8241553>
- Hernández Sampieri, R.; Fernández-Collado, C. & Baptista-Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6a ed.). McGraw-Hill Education. https://apiperiodico.jalisco.gob.mx/api/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/metodologia_de_la_investigacion_-_roberto_hernandez_sampieri.pdf
- Kamaruddin, N. (2019). *An Empirical Understanding On Types Of Museum Exhibition Design*. International Journal of Scientific and Research Publications, 9 (10), 533-539. <https://www.ijsrp.org/research-paper-1019.php?rp=P949244>

Ministerio de Cultura. (s.f.). *Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú* - Lima. Recuperado el 15 de mayo de 2023, de <https://visitavirtual.cultura.pe>

Museo de Arte de Lima. (s.f.). *Botella (Huaco Rey) con rostro de personaje con tocado y orejeras colgantes*. Recuperado el 15 de mayo de 2023, de <https://coleccion.mali.pe/objects/1335/botella-huaco-rey-con-rostro-de-personaje-con-tocado-y-ore>

Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social. [@lum_oficial]. (2023, 16 de mayo). #CineLUM + diálogo: Película "Un mundo para Julius". [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CsUjUF_vx-S/

Piehl, J. (2021). *Graphic Design in Museum Exhibitions*. Routledge. <https://www.routledge.com/Graphic-Design-in-Museum-Exhibitions-Display-Identity-and-Narrative/Piehl/p/book/9781138350373>

Pino, F. (2021). *Transformación digital y museos sin fronteras. Una evaluación de siete museos de la ciudad de Lima en tiempos de pandemia*. Revista De Investigaciones De La Universidad Le Cordon Bleu, 8(1), 104-119. <https://doi.org/10.36955/RIULCB.2021v8n1.010>

Popoli, Z. & Derda, I. (2021). *Developing experiences: creative process behind the design and production of immersive exhibitions*. Museum Management and Curatorship, 36 (4), 384-402. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1909491>

Riofrío, M. (2019). *Agenda de sostenibilidad para los museos y centros expositivos de Lima: ruta para su incidencia en el desarrollo sostenible de la ciudad*. MALI. <https://repositorio.usil.edu.pe/handle/usil/8549>

Sánchez-Mesa, D., & Baetens, J. (2017). *La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies*. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, (27), 6-27. <https://www.researchgate.net/publication/320834429>

Sato, A. (2021). *De la museología, la museografía, la expografía y afines*. Revista 180, (48), 1-2. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-669X2021000200001&lng=es&tlng=es

Szlifman, M. (2020). *Estrategias curatoriales para expografías virtuales. Cómo pensar alternativas por fuera de la hipermediatización*. Contemporánea. Revista do PPGART/USFM, 3 (6), 1-8. <https://doi.org/10.5902/2595523361847>

Coorganizan:



UNMSM
Facultad de Letras
y Ciencias Humanas



ESCUELA PROFESIONAL DE
ARTE

ESCUELA PROFESIONAL DE
**CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN**



PUCP
Facultad de Letras
Ciencias Humanas



Maestría en
Historia del Arte
y Curaduría



PUCP
Departamento Académico
de Humanidades



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

MMGC Maestría en
**MUSEOLOGÍA Y
GESTIÓN CULTURAL**
Universidad Ricardo Palma



www.gob.pe/cultura

Av. Javier Prado Este n.º 2465, San Borja
Lima - Perú

 @mincu.pe

 @minculturape

 @minculturape

 @minculturape

 @minculturape

ISBN: 978-612-5137-44-9



9 786125 137449