

EVA N. FERNÁNDEZ | ANTONIO RAMOS RAMÍREZ
(eds.)

MEMORIAS

en

EMERGENCIA

Voces, dispositivos
y materias



MEMORIAS EN EMERGENCIA

MEMORIAS EN EMERGENCIA

Voces, dispositivos y materias



EVA N. FERNÁNDEZ
ANTONIO RAMOS RAMÍREZ
(eds.)

Ediciones Trea

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por el Laboratoire d'études romanes de la Université Paris 8 y el Laboratorio de Investigación y Producción Visual de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (Francia-México).



© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00095-2026
ISBN: 979-13-88179-14-3

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Prefacio	9
VALENTINA SALVI	

Introducción	11
---------------------------	----

VOCES

1. Construcción identitaria y representación social de cuatro salineros en Salinas del Marqués (Oaxaca, México) frente a las obras del Rompeolas Oeste, 2020-2023	21
IZTACXOCHITL ADELA ALARCÓN ROMERO	
2. Memorias en espiral: caminos posibles para la comunidad sorda mayor	41
GABRIELA ALFONSO NOVOA, LUISA FERNANDA PARADA PABÓN Y JULIANA CATALINA MÉNDEZ ÁLVAREZ	
3. La fuerza domesticadora de lo pequeño. Ideas para integrar otras voces en el discurso permanente del Museo Regional de Querétaro	61
PAULINA MACÍAS NÚÑEZ	

DISPOSITIVOS

4. Memoria, archivo, subversión. El activismo documental y las políticas-estéticas de la memoria	89
JOAQUÍN BARRIENDOS	
5. Cuando las veredas hablan: el proyecto «Baldosas blancas de la memoria: hacia una cartografía de la memoria platense»	105
AURÉLIA GAFSI	
6. Las Pedagogías de la Memoria en las escuelas secundarias de Río Cuarto ...	127
ROMINA SOLEDAD BADA	

MATERIAS

7. **Daniel B. Coleman: la transición corporal como política y arte.** 151
ALBELEY RODRÍGUEZ BENCOMO
8. **Las prácticas comunitarias en la fotografía [no] humanitaria
como producción contrahegemónica del Chocó colombiano** 177
CRISTINA GARCÍA MARTÍNEZ
9. **Materias emergentes que devienen memorias. Reelaboraciones,
ensamblajes y enclaves** 199
SAMUEL LAGUNAS CERDA | EVA FERNÁNDEZ

La fuerza domesticadora de lo pequeño. Ideas para integrar otras voces en el discurso permanente del Museo Regional de Querétaro¹

PAULINA MACÍAS NÚÑEZ

Museo Regional de Querétaro, México



◄ Imagen del hexagrama *Viento sobre cielo*, la fuerza domesticadora de lo pequeño del *I-Ching* como epígrafe para ilustrar el título de este texto. En los párrafos que acompañan y ofrecen instrucciones sobre la situación que representa el hexagrama y las maneras de enfrentarla, el *I-Ching* propone: «Sea paciente y actúe muy lentamente...».

En el otoño de 1997, Jonas Mekas publicó, a propósito del Centenario del Cine, en el número 0 de la revista *Point d'ironie* un manifiesto «Contra el Centenario del Cine».² En él, acuña la siguiente frase: «En estos tiempos de la enormidad, de las películas para el gran espectáculo, de producciones de cientos de millones de dólares, quiero tomar la palabra a favor de lo pequeño, de los actos invisibles del espíritu humano, tan sutiles, tan pequeños que mueren en cuanto se les coloca bajo la luz solar» (Mekas, 1997). Esta apuesta por lo pequeño que reafirma Mekas frente al sistema de producción cinematográfica de estudios que se gestó e institucionalizó en Hollywood y que permanece como *la forma* de hacer cine, en donde existen procesos de preproducción, producción y posproducción, es pertinente también para otras disciplinas: la museografía, por ejemplo.

¹ El título de este artículo ha sido tomado de otro título, de uno que la artista y curadora Ana Quiroz usó para hacer la última exposición colectiva que se llevó a cabo en la ahora extinta Galería Kuntshaus Santa Fe, en San Miguel de Allende, en Guanajuato, México. Ese título fue tomado, a su vez, del *I-ching*. El verso, aunque poético, puede ser problemático: *domesticadora*, *domesticar*, un verbo convertido en adjetivo es complejo de usar en nuestros tiempos de decolonialidad, de emergencia, de divergencias. Y, sin embargo, esa definición que surge en la primera googleada atrae: 'hacer tratable a alguien —aunque podría ser también algo— que no lo es'. Sí, hay un sesgo enorme en la insinuación de dominación en esta palabra, pero podría también llevarnos a ideas como revelar, amasar, discutir, enfrentar.

² Incluyo el manifiesto completo en esta nota al pie tomado de las notas de la revista digital *e-flux* porque me parece una pieza profundamente inspiradora, poética y pertinente para los tiempos que corren: *Manifiesto contra el Centenario del Cine de Jonas Mekas*: «Algunos hablan del fin de la historia, / otros dicen que estamos ante el fin del cine. / ¡No creas nada de esto! / Las industrias cinematográficas y los museos de cine de

Partiendo de la idea de que los museos son *lugares de memoria* (Nora en Erll, 2012), es decir, espacios en donde se construye y difunde la memoria pública, en este texto, hablaremos de esos actos sutiles que podrían ser significativos para integrar voces diversas en instituciones y campos relacionados con el poder, como son los museos. Para ello, revisaremos de manera sucinta el desarrollo de los museos y la museografía en México en el siglo xx, en un ir y venir entre los discursos e ideas que fueron alimentando nuestra idea de nación y cómo estos se materializaron en una forma particular de hacer museos y exposiciones. Reflexionaremos sobre sus efectos en las maneras en las que actualmente los museos presentan sus relatos y la forma en la que sus visitantes los presencian y consumen, aterrizados en el caso del Museo Regional de Querétaro. Finalmente revisaremos tres *pequeñas* experiencias que se presentan como gestos que permiten identificar una grieta en las formas *establecidas* de presentar y consumir relatos en los museos, para integrar en los discursos museales otras voces y otras memorias con el fin de ofrecer ideas y alternativas a las nociones unilaterales y decimonónicas con las que asociamos a los museos.

Hechos, ideas y prácticas que delinearon la museografía en México: una historia posible

Los museos son instituciones de orígenes múltiples que entre el siglo XVIII y XIX, en medio de la consolidación colonialista de Europa, se erigieron como legitimadores de linajes y discursos:

todo el mundo celebran el centenario del cine y hablan de los millones de dólares que han ganado sus salas; hablan de sus Hollywoods y de sus estrellas, / pero no se menciona la vanguardia, ni a los independientes, ni a NUESTRO CINE. He visto los folletos, los programas de los museos, los archivos y las cinematecas de todo el mundo. Sé de qué cine están hablando. / Pero quiero aprovechar esta ocasión para decir esto: / En tiempos de grandeza, de espectáculos, de cien millones de producciones cinematográficas, quiero hablar de los pequeños actos invisibles del espíritu humano, tan sutiles, tan pequeños que son cuando se los saca a la luz bajo las luces de Klieg. / Quiero celebrar las pequeñas formas del cine, las formas líricas, el poema, la acuarela, el estudio, el boceto, la postal, el arabesco, el triole y la bagatela, y las pequeñas canciones de 8 mm. / En tiempos en los que todo el mundo quiere triunfar y vender, quiero celebrar a aquellos que abrazan el fracaso social y cotidiano para perseguir lo invisible, lo personal, las cosas que no traen dinero ni pan y que no hacen historia contemporánea, ni historia del arte ni ninguna otra historia. / Estoy a favor del arte que hacemos unos para otros como amigos, para nosotros mismos. / Estoy parado en el medio de la autopista de la información y riendo, / porque una mariposa en una pequeña flor en algún lugar, en algún lugar, acaba de agitar sus alas y sé que todo el curso de la historia cambiará drásticamente debido a ese aleteo, / una cámara de súper 8 acaba de hacer un pequeño y suave zumbido en algún lugar del Lower East Side de Nueva York, y el mundo nunca será el mismo; / la verdadera historia del cine es la historia invisible, / la historia de amigos reunidos para hacer lo que aman; / para nosotros, el cine comienza / con cada nuevo zumbido del proyector. / ¡Con cada nuevo zumbido de nuestras cámaras / nuestros corazones / saltan / hacia adelante, / amigos míos!>».

Pocas cosas ponen más de relieve esta gramática que tres instituciones del poder que, aunque inventadas en el siglo XIX, cambiaron de forma y de función cuando las formas colonizadas entraron en la época de la reproducción mecánica. Estas tres instituciones fueron el mapa, el censo y el museo: en conjunto moldearon el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje (Andersson, 228).

Así, podemos entender los museos como instituciones asociadas al poder que han sido y son, aún, herramientas para validar e institucionalizar discursos.

En México «[...] se organizó un Museo por primera vez en el año de 1774. El virrey Bucareli ordenó que el archivo de la Nueva España, incluyendo la valiosa colección de antigüedades reunidas por el explorador italiano Boturini [...]» (Gamboa en Marcín, 2013, p. 236), formara parte de este museo. Luego, Guadalupe Victoria creó el primer museo de la nación independiente a través de un decreto presidencial en 1825: el Museo Nacional Mexicano ubicado en la universidad y con una colección que consideraba piezas arqueológicas, documentos del México antiguo, colecciones científicas y obras artísticas que habían estado bajo resguardo de la Real y Pontificia Universidad de México y de coleccionistas privados. El crecimiento posterior de las colecciones y secciones del Museo Nacional derivó en su división en dos: el Museo de Historia Natural, creado en 1909, y el Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía, creado en 1910. Para 1940, se llevó a cabo una nueva reestructuración cuando el segundo de estos museos fue bautizado como Museo Nacional de Antropología y se trasladaron las colecciones de historia al Castillo de Chapultepec.

En los estados de la República, a partir de la década de los ochenta del siglo XIX comenzaron a crearse museos regionales en edificios religiosos que fueron nacionalizados durante las Leyes de Reforma, siendo el primero el de Morelia en 1886.

La presencia de los museos en el país y su importancia para la política nacional se consolidó a través del Plan Nacional de Museos de 1964, «iniciativa que permitió que en una semana se abrieran casi al unísono cinco de estos recintos [...] todos cargando la impronta oficial del poderoso Estado Mexicano de medio siglo: constantes referencias al esplendor prehispánico, a la sacralidad, escalas masivas buscaban despertar impulsos de adoración» (Cebey, 2017, p. 41). El (nuevo) Museo Nacional de Antropología y del Virreinato, la Pinacoteca Virreinal, el Anahuacalli, el de Arte Moderno y el de Historia Natural abrieron sus puertas a través de este programa en menos de dos meses. Para el año siguiente abrió el Museo Nacional de las Culturas, en la Antigua Casa de Moneda, que había sido sede del primer museo nacional. Luego, los museos proliferaron: pasaron de 38 en la primera década del siglo XX (Ochoa, 2010) a 1177 para el 2019 (INEGI, 2019).

Pierre Nora propone en su obra *Lieux de mémoire*: «en la tradición mnemotécnica antigua, los lugares de memoria son sitios en donde se evocan imágenes mnémicas: pueden abarcar lugares geográficos, edificios, monumentos y obras de arte, así como personajes históricos, aniversarios, textos filosóficos y científicos, actos simbólicos etcétera» (Erlil, 2012, p. 31), y explica que, en el caso de Francia, estos tienen su origen en el siglo XIX, durante la Tercera República, cuando la memoria nacional estaba aún en capacidad de construir memoria colectiva y son elementos de la cultura francesa que pueden representar aspectos de un pasado común. En este sentido, después de un muy convulso siglo XIX y tras el intento de unificación que fue el porfiriato, la revolución institucionalizada necesitaba de herramientas para el establecimiento de un pasado común y la unificación de una memoria que permitiera la fundación de una nación: «La transformación mexicana, al disiparse el humo de los combates, descubre frente a sí el espectáculo del ser mexicano, de la tradición nacional, de la cual las vicisitudes históricas nos habían venido alejando insensiblemente al correr el siglo XIX» (Reyes, 2014, p. 223), dice Alfonso Reyes en su *Atenea Política*, y continúa:

Hemos dicho: unificación. Antes de seguir adelante, hay que hacer un discremen. Separemos de una vez la idea que es blanca, y la sombra de la idea, que es negra. La unificación no significa la renuncia a los sabores individuales de las cosas, a lo inesperado y aun a la parte de la naturaleza que la vida ha de ofrecer para ser vida. Solo significa una circulación mejor de la vida dentro de la vida. Unificar no es estancar: es facilitar el movimiento. Unificar no es achatar las cosas haciéndoles perder su expresión propia sino establecer entre todas ellas un sistema regular de conexiones (Reyes, 2014, p. 214).

Y este sistema de conexiones, este perímetro en donde se podía relacionar todo ese sistema de singularidades, podía ser representado ciertamente en los lugares de memoria que el México independiente comenzó a acuñar: sus museos nacionales, sus zonas arqueológicas, sus exposiciones internacionales que construyeron esa idea de México que hoy tal vez de manera extrema y mercantilizada se caricaturiza en las Fridas impresas en todo tipo de *souvenires* y en animaciones de Pixar.

Muchos y muchas colaboraron en los proyectos nacionales e internacionales que construyeron la tradición visual de las exposiciones *mexicanas* que consistían en montajes tremendamente teatrales, con espacios oscuros y piezas iluminadas de manera cenital en vitrinas pulcras cuya factura no permite imaginar cómo las piezas llegaron ahí. Entre ellos, Fernando Gamboa fue el *mandarín*³ de lo que comenzó a entenderse como la museografía mexicana y, aunque su presencia fue omitida en proyectos tan relevantes como el ya citado Plan Nacional de Museos (1964), su labor fue vital para el impulso de la *hegemonía nacional* (Garduño, 2011).

³ Lo bautiza así Debroise en *El arte de mostrar el arte mexicano*.

Asistente de Miguel Covarrubias en exposiciones internacionales en Nueva York, artista, periodista y asociado con la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), Fernando Gamboa se involucró en un sinnúmero de exposiciones, desde la práctica museográfica hasta la curatorial, aunque esta última parecía estar integrada en la primera y fue ocupando un espacio cada vez más protagónico en la manera de exponer arte en México y en el mundo:

[...] la práctica «museográfica» de Gamboa rebasa ampliamente el simple montaje de obras, y se debe considerar como antecedente de las prácticas curatoriales actuales. En la organización de exposiciones que «representaran» a México en ferias internacionales y museos de primer nivel en capitales [...] diseñó lo que él mismo llamó «el retrato de México» para consumo diplomático y económico [...] Según Carlos Molina, Gamboa empezó a concebir su estilo «museográfico» después de colaborar con Covarrubias en 1940 [...] los libros de Keisler se volvieron libros de cabecera de Gamboa, quien articularía ahí su teoría del «museo espectáculo» que se servía de recursos museográficos teatrales, evocadores de las ferias comerciales: pedestales que permiten cambios bruscos de escala, vitrinas sólidas forradas de raso o terciopelo que recuerdan las joyerías finas estilo Tiffany, el uso de decorados y fotomurales para emplazar las piezas, muros de colores brillantes, etcétera (Debroise, 2018, 57).

El uso de estos recursos, según Gamboa, se justificaban a través del objetivo de la enseñanza, como puede leerse en su texto *Cometido profundo de la museografía*, del cual se cita un fragmento a continuación: «La museografía es algo más que eso, como todo arte y ciencia que se desarrollan con un fin preconcebido, en este caso el de educar, tiene que poseer una serie de principios éticos y estéticos que infundan en esta actividad un sentido profundo» (Gamboa en Marcin, 2013), y le permitía —como se había hecho en la serie de exposiciones internacionales llevadas a cabo en los años veinte con el fin de internacionalizar la imagen del arte mexicano en el extranjero y legitimar el incipiente gobierno nacional— vincular la producción de la época con el *glorioso* pasado prehispánico y la producción popular a través de la mezcla de objetos de distintos orígenes elevados al rango de arte a través de una puesta en escena estetizada (Debroise, 2018).

Esta tradición museográfica y curatorial, teatral y lujosa, que mezcla la producción contemporánea con objetos del gran pasado mexicano y con la producción cultural de las culturas populares y que explota el exotismo de nuestra cultura, ve su cénit en la magna exposición «México, esplendores de treinta siglos». Compuesta por una gran cantidad de obras pertenecientes a colecciones públicas y privadas de poco más de cien instituciones y colecciones, esta exposición presentaba los núcleos temáticos Arte Precolombino, Arte Virreinal, Arte del Siglo XIX y Arte del Siglo XX. El texto introductorio del lujoso catálogo fue hecho por Octavio Paz y muestra una postura y producción estética vinculada claramente con la de Gamboa. En él, puede leerse

a través de su título una continuación de uno de los esfuerzos primeros de internacionalizar el arte mexicano, en donde Gamboa participó con la selección: *20 siglos de arte mexicano*. Este proyecto inaugurado en 1990, por el todavía entonces poderoso Estado mexicano asociado con *el cuarto poder* de Televisa, inició la remodelación de San Ildefonso, hecha por Legorreta, en 1992, luego de su tránsito por museos internacionales como el Metropolitan de Nueva York, el Museo de Arte de San Antonio y el Country Museum of Art de Los Ángeles.

Confluye con este desarrollo y a partir de los estertores generados por los movimientos de 1968 y las manifestaciones subsecuentes el nacimiento de la llamada Nueva Museología Mexicana:

[...] generalmente es caracterizada por su tendencia a la profesionalización, por dialogar con experiencias y conocimientos generados por diversas disciplinas en otras partes del mundo, por analizar y reflexionar sobre el quehacer de los museos, por tener una visión que integra a la naturaleza, a la cultura y al hombre en una visión integral, así como por una actitud democratizadora que busca que las comunidades hagan valer su propia cultura en esas instituciones, así como en el uso del patrimonio cultural. Significativamente, además, la nueva museología mexicana busca independizarse de los postulados ideológicos y políticos que hicieron de los museos templos al servicio de la nación (Pérez, 2008, p. 88).

Las museografías de los Museo Regionales del INAH emanan de la confluencia de estos dos caminos. Situados en cada uno de los estados de la República nacieron de maneras diversas, respondiendo generalmente a las inquietudes e historias particulares de cada sitio en donde fueron fundados. Luego de sus nacimientos y primeros años, casi siempre complicados, fueron repensados primero por Bonfil Batalla, casi como reproducciones en pequeño de los museos nacionales en donde se relata de manera exacta, en términos de discurso, la historia nacional y han sido, de manera escalonada, renovados por el oleaje de la Nueva Museografía Mexicana como sitios en donde se relata la historia regional.

Ese es el caso del Museo Regional de Querétaro, fundado en 1936, pasó por todos estos procesos y ha respondido a todas estas definiciones y objetivos: primero, baluarte improvisado de los tesoros artísticos e históricos de la localidad rescatados por Germán Patiño, se fue haciendo con colecciones de relevancia local e importancia nacional —destaca la colección de piezas de San Carlos que constituye gran parte de la pinacoteca del lugar— y, luego, un espacio museográfico que reproducía más o menos a rajatabla el discurso nacional, fue posteriormente reestructurado con ese discurso de la Nueva Museología en donde artefactos, piezas e historias locales relatan, bajo el paraguas de la historia nacional, los acontecimientos que dieron forma a la ciudad que lo alberga.



Figs. 1 y 2. Interior de una de las salas del Museo Regional de Querétero, México.

Un gesto que muestra claramente la perspectiva de la Nueva Museología, «un que-hacer articulado de reflexión y acción que, por una parte, se plasma en la museografía como práctica de la museología, y que, por la otra, se atreve a preguntarse por los resultados de esa acción mediante prácticas de investigación y evaluación» (Pérez, 2008, p. 89). Es la inclusión, como imagen final, luego del relato de la revolución, no la imagen clásica de los constituyentes en el Teatro de la República, sino los periodistas que cubrieron este hecho, como un gesto de lucha de clases y de perspectiva que deja ver que los grandes hechos nacionales no solo fueron sostenidos por sus protagonistas.

Situado en un edificio de casi 7000 metros cuadrados de construcción y con sus 88 años de historia encima, el diálogo y la cercanía con el museo es complicado. Bañado por el aura sagrada de la experiencia espiritual (Carol Duncan, 1995) que supone la visita a un museo y reforzado por la historia del edificio, se trata de un espacio conventual construido en distintas etapas a partir del siglo XVI y que alcanzó su apogeo en el XVIII. Pensar distinto o preguntar en un espacio así no es común.

Además, y como un actor de su tiempo, este museo no considera una serie de identidades contemporáneas que se hacen presentes de manera cada vez más vehemente en Querétaro: las mujeres, la comunidad LGBTQI+, las comunidades indígenas que actualmente habitan la ciudad y las formas actuales de la identidad que suman interseccionalidades en la significación de quienes conforman un grupo de personas. En ese gesto que subvierte la mirada del espectador mostrando del que hablé dos párrafos atrás, se muestra, sí, a las otras clases que participan en la firma de la constitución, pero en la imagen, no hay ni una mujer, por ejemplo.

Es así que parecería que el Museo Regional es un museo de y para los nostálgicos, los conservadores, para esos favorecidos por la historia que están de cierta manera retratados en el relato único que contiene. ¿Cómo enfrentarse desde la práctica a este sesgo? ¿Sumar a esta idea de exclusividad o abrir las puertas a la novedad? Y, si se decide abrirlas, ¿cómo hacerlo en tiempos de pocos presupuestos para lo cultural y altas competencias en ciudades que se organizan ahora a través del consumo, más allá de lo laboral o lo simbólico?

La fuerza domesticadora de lo pequeño: ideas para integrar otras voces en los museos

No es cosa baladí pensar en la responsabilidad que tiene un espacio cultural para atraer, acoger y mostrar exposiciones y relatos que consideren a su comunidad. Pese a los recortes de presupuesto y al supuesto desinterés de las autoridades en el asunto cultural, los museos existen en edificios patrimoniales y tienen salas y personal financiados por dinero de toda la población. ¿Cómo se corresponde a la responsabilidad de

ser sustentado por presupuestos públicos? ¿Cómo se zanja las grietas que se abren entre la capacidad de atraer públicos diversos de instituciones relacionadas del poder y con muchas deficiencias?

La primera respuesta que el campo de los museos ha formulado frente a estas cuestiones se relaciona con la noción de la atención a públicos, de su inclusión. Fincada en la idea igualmente moderna de que los museos son espacios cuya función considera la democratización de la cultura y el conocimiento, estos conceptos se enfocan en temas de acceso. ¿Cómo hacer que las personas con discapacidades físicas y neurodivergencias accedan a los contenidos de los museos? ¿Cómo atraer más visitantes de localidades distintas a estos espacios? ¿Es esto suficiente para hacer a los museos instituciones pertinentes y responsables con las poblaciones que los sustentan?

La investigadora Leticia Pérez Castellanos problematiza estas preguntas con la siguiente reflexión:

[...] solemos pensar en la participación cultural casi siempre en términos de consumo, e incluso, de forma más acotada, en términos de acceso. Con frecuencia asumimos unidireccionalidad: la acción cultural va de las políticas, las instituciones y sus profesionales hacia la sociedad, a los públicos y a los llamados «no-públicos». Casi nunca se analiza de forma holística con la observación de los efectos en todos sentidos, como prácticas complejas que involucran a todos los agentes (Pérez, 2022, p. 6).

En quince años de trabajo en la gestión de espacios públicos de arte y museos, mi experiencia es que, más allá de la difusión o la formación de públicos a través de exposiciones de gran prestigio, esas exposiciones taquilleras que hablan —siempre en clave de redes sociales— a grandes masas para hacerse *selfies* o del fomento al acceso a públicos diversos con políticas enfocadas en el consumo de lo que hay en los museos, la integración de las comunidades que se vinculan con los museos en los procesos de producción de exposiciones y de discursos y en esfuerzos por hacer lecturas críticas que representen a diversos sectores de la sociedad son las claves para interesar a identidades y sociedades contemporáneas en el quehacer de espacios museales de manera sostenible y duradera.

En el caso de Querétaro, una ciudad media que ha crecido de manera acelerada en las últimas décadas, este tipo de estrategias logran hacer frente a las dinámicas de fragmentación territorial y zonificación que se han instalado en la cotidianeidad urbana. Al ser parte del proceso de creación de obras y contenidos de los museos, los participantes se sienten más impelidos a asistir e invitar a sus círculos cercanos a las exposiciones e inauguraciones aunque vivan lejos de estos espacios que en su mayoría se encuentran en el centro de la ciudad, zona que se encuentra en crisis de despoblamiento y vive azorada por la gentrificación y los problemas que genera el tránsito denso en las calles angostas.

Estas prácticas son, además, maneras de decolonizar a las propias instituciones museales cuyo origen, como establecimos al principio de este ensayo, se relaciona con las prácticas imperiales basadas en lo que Quijano (1992) identifica como el complejo cultural de la racionalidad/modernidad europea, que se vincula con el poder y sus instituciones, que es individualista, que sigue el razonamiento sujeto-que-estudia-objeto-que-se-estudia y que constituye una historia única y total. Al contar otras historias, el integrar otras voces, al abrir sus puertas a la producción cultural actual, al plantear proyectos colectivos con grupos de interés que devienen alrededor del museo e involucrarlos en la producción de sus contenidos, estas propuestas no niegan ni pelean con los orígenes museísticos vinculados con el poder, sino, más bien, al reconocerlo, aprovechan sus prestigios a favor de la integración de otros relatos.

A continuación presentamos tres experiencias que ponen en práctica lo anterior tituladas a partir de tres referencias, tres citas que inspiraron y que dan pie a maneras de integrar otras voces al discurso del Museo Regional de Querétaro.

«Una exposición es una máquina de guerra»:⁴ contar las otras historias

La exposición «Fuimos, somos, seremos. Identidades y diversidades sexuales en Querétaro» fue un proyecto colectivo, planteado desde el CECRITICC (Centro de Estudios Críticos en Cultura Contemporánea) de la Universidad Autónoma de Querétaro y la asociación civil Círculo de Diversidades, y trabajada y albergada por el Museo Regional de Querétaro. Esta exposición contaba, a través de documentos, objetos, piezas artísticas contemporáneas e históricas, vestuarios, fotos, videos y textos, una parte de la historia de la diversidad sexual en Querétaro.

El contenido temático de la exposición estuvo dividido en cinco núcleos temáticos. *Gimnasia y magnesias*, el primer núcleo temático, que planteaba un contexto general de conceptos y definiciones sobre el tema que permitía al visitante situarse en la exposición. *En el armario*, segundo núcleo temático, estaba contenido en un pequeño cuarto que emulaba la estética del callejón abandonado, este núcleo estaba formado por tres piezas contemporáneas de artistas queretanos que hablan de la violencia que reciben las disidencias solo por ser. En *Rompiendo el molde*, tercer núcleo temático, se presentaron piezas contemporáneas e históricas que se relacionan con estrategias de las disidencias para navegar la heteronorma, que incluía listados de asociaciones,

⁴ La cita completa a la que hace referencia este subtítulo es la siguiente: «El museo, la institución encargada de organizar exposiciones, es un aparato de Estado que exige centralismo, territorializa, no puede prescindir de ideas como “obra maestra”, “colección”. Pero, al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia» (Huberman, 2011).

cuerpos, vestuarios y denuncias. Finalmente, *Luz al final del* presentaba logros de las luchas, desde una documentación atractiva del movimiento del *ballroom* en Querétaro hasta una conmovedora vitrina llena de los documentos sobre el proceso legal, el perfil psicológico y los documentos de Ilsa, que llevó su transición hasta las últimas instancias legales y logró cambiar todos sus documentos para que estos representaran su verdadera identidad.

El proceso de trabajo para el desarrollo de esta exposición fue abierto: juntas de conceptualización, integración de investigaciones hechas en la universidad, propuestas contemporáneas y de la colección del museo, textos y fotos, todos fueron integrándose en el hacer. La postura desde la que se planteó la exposición, siempre local, siempre con miras a los logros, fue consensuada. ¿Cómo hacer una exposición que reconozca la lucha y que celebre los logros sin caer en lo trágico de la historia de la comunidad ni en el falso entusiasmo del capital? Esta pregunta delineó los núcleos temáticos, marcó la invitación a las miradas contemporáneas para complejizar las perspectivas y contuvo en sus sitios datos, documentos y estadísticas. Resalta en este logro el trabajo interdisciplinario e interinstitucional. Las posturas de la universidad, el Museo Regional y el Círculo de Diversidades, como representantes de diferentes actores de la sociedad y los equipos de perfiles profesionales diversos, lograron aterrizar una enorme cantidad de información en una síntesis atractiva y potente. Es importante dar crédito a la curaduría de Abraham Khalid H. Martínez, que no solo consistió en selección y problematización, sino en una importante labor de consenso entre las diversidades que habitan esta lucha.

Una de las decisiones que más fuerza dieron a la exposición tuvo que ver con instalar la exposición justamente en el Museo Regional. De carácter institucional y de público más bien conservador, este museo de más de 80 años de historia ha hecho una enorme labor para resguardar y contar la historia local, y lo ha hecho de manera tan remarcable que es un importante referente. Contar la historia de la disidencia sexual desde este museo era una buena idea por partida doble: para las comunidades LGBTQ+, mirarse representados en un espacio oficial es un logro, una llegada. «Esta exposición es una grieta que se abre camino en la superficie donde solo ha habido espacio para la Historia (cis-hetero) nacional o (cis-hetero) universal que asimila y borra las diferencias», dice Nivardo Trejo en el texto introductorio de la exposición.

Para el Museo Regional era una cuestión urgente. Situado en una ciudad que entre 1990 y la actualidad ha duplicado su población y que por primera vez desde la Colonia no es una ciudad de paso, sino una ciudad de arribo —familias de todos los estados de la República mexicana y de algunos países del mundo llegan a vivir a esta ciudad en una razón promedio de treinta por día—, el Museo Regional necesitaba representar la diversidad de identidades y formas de vida que los procesos de desarrollo y migración han establecido en esta ciudad. La gran labor de un espacio como este, la de



Fig. 3. Imagen de la exposición «Fuimos, somos, seremos» en el Museo Regional.

conservar, estudiar, proteger y difundir el patrimonio, no se puede lograr solo desde la protección y del cuidado: es necesaria la apropiación por parte de la comunidad. Para que el patrimonio sea verdaderamente una herencia, la comunidad ha de sentirlo suyo, y la comunidad LGBTQ+ representa en Querétaro —de acuerdo con le Encuesta Nacional sobre Diversidad Sexual y Género 2021 publicada por el INEGI— el 8,2 % de la población.

Por supuesto que la exposición y la labor de la lucha LGBTQ+ está lejos de terminar y dentro de ella se hallan muchos huecos: la representación de mujeres lesbianas, *queer*, bisexuales y hombres trans es más bien escasa, no todos los muy diversos grupos que componen esta comunidad están integrados ni en la exposición ni en la parte más visible de la lucha. Pero la emotiva inauguración de «Fuimos, somos, seremos» da esperanza para pensar que hay formas distintas de entendernos y de integrarnos con todas las diferencias y disidencias en un espacio en donde la convivencia es posible.⁵

Algunas acciones más contundentes para el propio museo que esta exposición permitió fue la integración de piezas de la colección permanente dentro de la muestra. Este hecho visibiliza la pertinencia de la existencia colección en los tiempos actuales a pesar de su antigüedad y permite, al integrar piezas como la de San Sebastián, obra religiosa del siglo XIX de Juan Urrichi, uno de los primeros alumnos de la Academia de San Carlos, en un contexto expositivo como este y dar lecturas alternativas a piezas de carácter religioso que revelan su influencia en los imaginarios visuales y semánticos del presente o el juego de significados en el lenguaje de la comunidad LGBTQ+, que se materializaron a través del uso de un espejo parte de la Colección del Museo Regional y un armario.

Por otro lado, la inclusión de las obras contemporáneas de artistas de la comunidad LGBTQ+ deja ver un museo abierto a la producción y a las voces actuales y este

⁵ Una versión previa de este texto fue publicada para dar a conocer la exposición en 2022 en el blog *Objetos en diálogo* y se retoma con ediciones en este artículo no solo para hablar de la exposición, sino con la idea de ampliar y teorizar de manera más profunda la experiencia.

gesto, de cierta manera, iguala la producción contemporánea local con la producción cultural histórica que el museo resguarda, dándole la importancia que se merece y legitimando sus relatos.

Más allá de los resultados cualitativos —la exposición fue vista por más de treinta mil personas, pero no tenemos evidencias que soporten que los públicos del museo sean distintos a los que tradicionalmente se acercan a este espacio; el incremento en visita durante el tiempo de su exhibición (de junio a septiembre del 2022) responde probablemente más al incremento natural de las visitas luego de la completa reapertura del museo tras la crisis del covid-19—, la inclusión de esta exposición en la programación del Museo Regional dejó ver, insistimos, a un museo abierto y en diálogo con las identidades contemporáneas. A la inauguración de la exposición, a la que asistieron más de 150 personas, sí fue un evento que congregó y trajo a nuestro recinto a la comunidad LGBTQI+, que poco se acercaba hasta entonces. Asimismo, luego de la exhibición de «Fuimos, somos y seremos», se han desarrollado actividades específicas propuestas por miembros de la comunidad LGBTQI+, como *performances* y *ballrooms*, que hasta entonces no sucedían en este museo, lo cual abona a una percepción más incluyente y abierta.

«Debe haber otro modo que no se llame Safo ni Mesalina ni María Egipcíaca ni Magdalena ni Clemencia Isaura. Otro modo de ser humano y libre. Otro modo de ser»:⁶ integrar la perspectiva de género en nuestras salas permanentes

Una segunda experiencia para integrar otras voces en el museo regional fue «Otras formas de mirar (y de pensar)», que «nació de un deseo de conversación e integración del equipo de algunas de las mujeres que trabajamos en el museo, de la idea de construir un espacio para hacernos preguntas, para dudar, y de la iniciativa de plantear un proyecto significativo y duradero frente a la moda institucional de integrarse a las propuestas con perspectiva de género» (Cevellera, 2024, p. 20).

Este esfuerzo consistió en una relectura y reinterpretación del discurso del museo compartida a través de intervenciones en las salas permanentes en tres niveles: el textual, la imagen y la representatividad llevado a cabo por diez trabajadoras del Museo Regional de Querétaro de distintas disciplinas y áreas del museo.

Para hacerlo, luego de reuniones de análisis y lectura llevadas a cabo entre julio y octubre del 2022 para comentar las cédulas de las salas permanentes del Museo Regional y reflexionar sobre las salas, sus objetos, el discurso, siempre cuestionando, el lugar de

⁶ Fragmento del poema «Meditación en el umbral» de Rosario Castellanos, una fuente importante de inspiración para el proyecto que se presenta en esta sección.



Fig. 4. Imagen de la muestra «Otras formas de mirar (y de pensar)», Museo Regional de Querétaro.

las mujeres en el guion de las salas permanentes, diseñamos para cada una de las salas permanentes dispositivos que hicieran evidente la omisión de las mujeres en el discurso y que invitaran, a través de preguntas, a pensar cómo podría haber sido distinto.

Así, esta exposición-dentro-de-otra-exposición intercalaba cedularios hechos de cartón —inspirados en los materiales del arte feminista latinoamericano de los setenta y sesenta— con rótulos morados que explicaban los gestos que visibilizaban la omisión o desconsideración de las mujeres en nuestras salas. Desde la corrección de textos para ponerlos en lenguajes incluyentes hasta el cuestionamiento del contenido visual de piezas del siglo XIX que relatan la fundación de Tenochtitlán por siete hombres,⁷ el proyecto «Otras formas de mirar (y de pensar)» no solo visibilizaba las ausencias de las mujeres en la historia, en el lenguaje y en nuestras imágenes, sino que invitaba, de manera oblicua a cuestionar el relato único que se presenta en el museo.

Este ejercicio fue un acto investigación, pensamiento y cuestionamiento compartido con el público a través de la intervención que dio resultados remarcables: la integración de equipo interno permitió no solo el desarrollo y ejecución del proyecto, sino su legitimación y defensa frente a las reacciones contra este por parte de algunos compañeros del propio museo de los públicos más conservadores que forman parte de nuestras audiencias y que permanece como un grupo de conversación y apoyo para proyectos posteriores; la consideración del personal que trabaja en el museo como productoras del contenido y al mismo tiempo como el primero de los públicos meta

⁷ Para hacer este cuestionamiento, en unas bases autoportables, pusimos frente a la pieza las siluetas en ilustraciones moradas de dos niñas que vistas de frente se integraban en la composición del cuadro.

a quienes está dedicado el proyecto, lo cual extiende sus funciones como trabajadoras del recinto y al tiempo les permite situarse como una las audiencias que a diario recibimos en el museo; el interés dentro del INAH a partir de su promoción para hablar y replicar su experiencia como un proyecto relevante con perspectiva de género y su selección por la fundación TyPA⁸ como uno de los siete proyectos que registran acciones y reflexiones para descolonizar las narrativas de los museos y que detonó la publicación de *Acciones y reflexiones para descolonizar las narrativas de los museos* (2024), que ha sido aquí citada. Además, este esfuerzo ha extendido entre el equipo y los públicos del museo un genuino interés en la perspectiva de género y la conciencia del contexto social en la que opera el museo.

[...] frente al paradigma colonial del relato histórico y del museo, ese centrado en el conocimiento europeo (que es el válido y al cual se aspira), con un carácter individual e individualista (hay un sujeto, individual y con propiedad sobre el conocimiento, investigando un objeto) y con la idea de un conocimiento que describe a una sociedad total e históricamente homogénea, «Otras formas de mirar (y de pensar)» plantea un conocimiento hecho por el equipo mismo del Museo Regional y no por investigadores o textos externos: fue una propuesta desarrollada —con todos sus problemas— de manera colectiva, no individual, que dudó y repensó la construcción del conocimiento desde otra perspectiva y propuso una materialidad (cartón, collage) que se plantea como antagonista a la idea de lujo, permanencia y sacralidad del museo (Cervellera, 2024, p. 23).

«Guardar una cosa es verla, escudriñarla, mirarla por admirarla, es decir, iluminarla o ser por ella iluminado»:⁹ dialogar desde la producción contemporánea con la colección permanente

Guardar una cosa no es esconderla o encerrarla.

En un cofre no se guarda nada.

En un cofre la cosa se pierde de vista.

Guardar una cosa es verla, escudriñarla, mirarla por admirarla, es decir, iluminarla o ser por ella iluminado.

Guardar una cosa es vigilarla, o sea, hacer vigilia por ella, es decir, velar por ella, es decir, estar despierto por ella, es decir, estar por ella o ser por ella.

⁸ La fundación TyPA es una influyente organización sin fines de lucro dedicada a promover la reflexión y el contacto entre culturas, establecer vínculos que faciliten la aceptación de la diversidad y promover cambios positivos en los museos de América Latina. Para más información consúltese la web disponible en línea en <<https://www.typana.org.ar/>>.

⁹ Fragmento del poema «*Guardar*» de Antonio Cícero, que se presenta a modo de epígrafe en esta sección.

Por eso mejor se guarda el vuelo de un pájaro
 Que un pájaro sin vuelos.
 Por eso se escribe, por eso se dice, por eso se publica,
 por eso se declara y declama un poema:
 Para guardarlo:
 Para que él, a su vez, guarde lo que guarda:
 Guarde lo que sea que guarda un poema:
 Por eso la apuesta del poema:
 Por guardar lo que se quiere guardar.

António CÍCERO, «Guardar»

El Museo Regional cuenta con una colección permanente de alrededor de 6500 objetos, entre los que se encuentran bienes arqueológicos —el 62 % de la colección—, históricos, paleontológicos, etnográficos y contemporáneos, de acuerdo con la clasificación del Sistema de Inventarios y Colecciones de INAH. Una importante pinacoteca, una colección escultórica, armas, menajes, puntas de flecha, exvotos, indumentaria tradicional, cruces de ánimas, banderas, mobiliario histórico..., las clasificaciones de los objetos que componen la colección son vastas.

De estos, casi 2500 están expuestos en las salas permanentes del museo y el resto se resguardan en el depósito de colecciones, ya sea porque no se ajustan al discurso museográfico o porque su estado de conservación no les permite ser exhibidos.

Estas piezas tienen orígenes múltiples. Gran parte de la pinacoteca viene de la escuela de San Carlos o de piezas hechas exprofeso para el convento que alberga el museo y otros conventos que fueron luego puestos al servicio del Estado tras las Leyes de Reforma. Otras son donaciones de ciudadanos terratenientes que encontraron en sus tierras objetos arqueológicos, muchas otras son hallazgos que resultan de las investigaciones actuales y otras muchas, particularmente la colección etnográfica, se fueron integrando con la experiencia y labor de algunos directores interesados en el tema o través de los proyectos de reestructuración que buscaban integrar piezas pertinentes para las salas.

Sin embargo, a pesar de tener obras emblemáticas de la colonia —un apostolado de Cristóbal de Villalpando, quince medios puntos hechos por Miguel Cabrera, piezas de Nicolás Rodríguez Juárez, Andrés de Islas, importantes pintores del Virreinato o de Leandro Izaguirre de la Escuela de San Carlos, así como una colección excepcional de escultura religiosa—, el discurso histórico del museo sitúa las piezas de manera que su valor artístico toma un segundo plano en el recorrido. Pocos visitantes del museo van a ver una pieza expresa y los más intentan descubrir la historia de una época o de un personaje: Maximiliano de Habsburgo o la Corregidora, de quienes se exhiben objetos personales como peinetas, anillos e incluso un ataúd, símbolos de la historia criolla.

Por otro lado, la labor de los museos ha cambiado su enfoque a través del tiempo, como afirma Selma Holo en el texto que introduce una serie de reflexiones sobre la primacía de las colecciones permanentes en el libro *Beyond the Turnstyle. Making the case for Museums and Sustainable Values*, que cito aquí en su idioma original: «The traditional focus on permanent collections shifted substantially the last half century to the unsustainable universe of the spectacular temporary exhibitions» (Holo, 2009, p. 19). Preguntas sobre el sentido de la conservación y su pertinencia social saltan desde hace varias décadas, como afirma Leticia Pérez Castellanos al citar la discusión entre Mario Vázquez y Stanilaz Adotevi en la novena conferencia del ICOM en 1971 —la cita se presenta también en su idioma original—: «What is the point of conservation? Why and for whom are we conserving? We're all well dressed and well-shod, we've all eaten decent food and we'll be having more, but millions of people go barefoot in the world and struggle against starvation. How is it possible that the museums in countries where that happens don't get involved in social issues?» (Lacroix en Pérez, 2023).

Esas preguntas emergen también al trabajar y dirigir un Museo Regional en una ciudad latinoamericana en desarrollo que promete y entrega en algunos casos vidas cómodas y bien establecidas, pero que también deja ver contrastes brutales, en donde el servicio de transporte y de vivienda son cada vez más caros y escasos. ¿Para qué conservar una colección permanente? ¿Cómo dar relevancia a la colección? ¿Cómo proponer múltiples lecturas de los objetos que resguardamos en un espacio financiado por el Estado? ¿Cómo hacer que estos objetos tengan relevancia para la conformación de memorias e identidades actuales? ¿Cómo podría su divulgación y apropiación abonar la producción artística local?

A partir de estas preguntas, desde 2024 hemos comenzado de manera más bien tímida a proponer diálogos entre la producción artística contemporánea con las piezas y objetos del museo.

Basados en la integración de piezas contemporáneas que se propuso en la última reestructura del Museo Regional, hemos hasta hoy desarrollado dos proyectos de intervención artística en los que los lenguajes contemporáneos dialogan con piezas específicas de la colección permanente exhibida.

El primero fue la *Escultura es un acueducto*, de Emilie Perotto, artista francesa que propuso una forma de trabajo a distancia que incluía la investigación del mobiliario exhibido en la sala Querétaro en la Historia de México, atribuido a Manuel Amabilis, que formó parte del Pabellón de México en Sevilla de la Feria Iberoamericana de 1929. De un diseño que integra símbolos de la cultura maya a las líneas estéticas que se pueden relacionar con el *art déco*, este mobiliario fue el punto de partida para que la artista desarrollara una serie de tres esculturas y un video.

Perotto entiende la escultura como un medio de encuentro. Interesada en las formas de este mobiliario, pero sobre todo en la visión de Amabilis al pensarlas como



Fig. 5. *Escultura es un acueducto.*

lugares de relación —un objeto diseñado para albergar cuerpos, pero además un diseño que une dos cosas distantes, la cultura maya ancestral y las corrientes de diseño de la época—, la primera de las piezas de esta exposición, *Escultura es un acueducto*, se aproxima a la idea de la escultura como un puente y plantea la emblemática forma del Acueducto de Querétaro, ícono de la identidad local, como una conexión entre dos puntos. Esta escultura está diseñada en dos partes: unos pequeños arcos plegables y una base, igualmente plegable, es un asiento que se arma por dos personas y en él caben justamente dos personas. La pieza está formada por una maqueta del asiento de madera, hecho en Francia y enviado a México por correo para ser producido acá, en madera, y un video en donde dos niños arman y se sientan en el mueble.

Las otras esculturas que conforman esta exposición fueron concebidas como formas concretas de palabras: *Aquí/A qui* es una pequeña escultura que juega con los sonidos de la palabra *Aquí* en español y *A qui?* en francés, que significa ‘a quién’. Esta escultura, la segunda versión de un ejercicio previo y más grande que la de Porotto viajó a Sevilla, al Pabellón de México, para ser fotografiada; está diseñada para *sentarse* en uno de los sillones expuestos y cuyas posibilidades de polisemia desestabilizan no solo el objeto escultórico, sino la obra de Amabilis con la que dialoga.

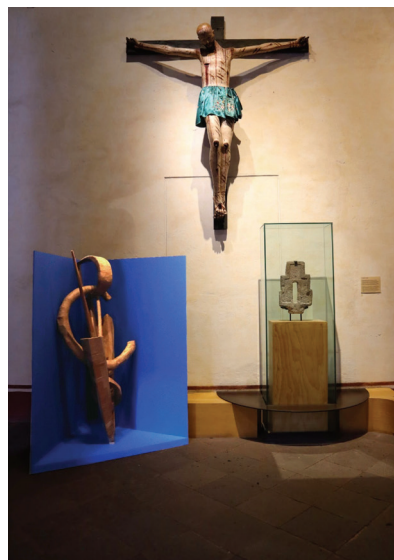
Corazón es la tercera escultura que compone esta exposición. Al igual que *Aquí/A qui*, explora la concretización de una palabra en una escultura. Esta pieza tiene la forma de una *A* invertida y parece un gran ramo de flores que Porotto imaginó para ser transportada a través de la ciudad antes de llegar al sitio donde fue instalada: la



sala preguardianal del museo, como una manera de completar una composición triangular haciendo juego con un cristo virreinal y una escultura precolombina.

Casi como un diálogo con la historia —lo precolombino, lo virreinal y lo contemporáneo—, esta pieza, más intuitiva según la describe Porotto en su sitio web,¹⁰ se presenta en la sala sostenida por una estructura azul, como las que contienen las otras obras, *Escultura es un acueducto*, con la idea de que, como toda la exposición, complete el esquema de colores que se muestran en los exteriores del Museo Regional, rojo y amarillo, integrando el azul para tener la presencia de todos los primarios. Así, el diálogo contemporáneo permite observar desde el presente el espectro completo de lo que se presenta en el museo.

El segundo proyecto de intervención se llama «Icono Palimpsesto». Inaugurado el 15 de noviembre del 2024, esta muestra de la fotógrafa y filósofa María del Carmen Garduño que mezcla lo filosófico con



Figs. 6 y 7. Escultura *Corazón*, durante el transporte y en la sala donde se instaló en el museo.

¹⁰ Disponible en línea en <<https://www.emilieperotto.com/eeua.html>>.



Fig. 8. Uno de los *collages* que componen la muestra «Icono Palimpsesto».

lo iconográfico consiste en una serie de 10 *collages* instalados en la sala en donde se encuentra el Apostolado de Villalpando, una serie de 10 retratos de los apóstoles hecha por este emblemático pintor virreinal basados en el apostolado de Rubens, que se encuentra hoy en el Museo del Prado. Los *collages* integran en composiciones divertidas y tridimensionales las referencias visuales del canon europeo que dieron lugar a estas pinturas.

De esta manera, este proyecto visibiliza y nos permite hacernos preguntas sobre el origen y forma de creación de las imágenes que componen nuestros imaginarios y lleva al espectador a hacerse preguntas sobre las técnicas, referencias, caras y cuerpos no solo de las piezas con las que dialoga, sino con el resto de la obra pictórica y visual instalada en el museo.

Además, al transparentar las referencias de los artistas que hicieron las obras colgadas en el recinto, desmitificamos su manufactura y, de cierta manera, incluso, traemos al presente estas imágenes que parecieran tan lejanas a nuestras realidades y, al ser releídas y reinterpretadas, les damos un nuevo aliento, es decir: «an artwork is a living organism that must continue to be cared for, otherwise it would be doomed to its disappearance as art and as object. Artworks demand attention, dedication and commitment; they are not just objects of meaning, but also physical ties» (Dominguez Rubio, citado en Martínez, 2021, p. 24).

Estos ejercicios artísticos, además, miran con atención y ánimo investigativo las piezas exhibidas en nuestras salas permanentes, que muchas veces, por la fuerza de la



Fig. 9. Vista general de la muestra «Icono Palimpsesto».

costumbre, dejan de ser miradas no solo por el público, sino incluso por el personal que las cuida y custodia de manera excepcional. Pensar un proyecto contemporáneo a partir de una pieza es un ejercicio de conservación que busca a través del vínculo con los lenguajes e inquietudes actuales dar sentido y pertinencia al esfuerzo de conservar una colección; busca hacer lo que propone el verso del poema que titula esta sección: «Guardar una cosa es verla, escudriñarla, mirarla por admirarla, es decir, iluminarla o ser por ella iluminado».

A manera de conclusión: el gesto como herramienta de transformación

Luego de presentar estas tres ideas, o casos, nos atrevemos a mostrar algunas conclusiones que parten de una serie de preguntas: ¿por qué adjetivar de pequeñas estas acciones? ¿Cómo estas abonan a construir una memoria más diversa e incluyente? ¿Por qué es esto importante en un Museo Regional?

Este texto inicia con un recorrido posible de la historia de los museos y la museografía nacional, expone cómo los discursos de unidad nacional tejieron formas de hacer exposiciones y de concebir museos que dieron lugar a una museografía

grandilocuente y de grandes presupuestos que podían ser financiados por ese Estado mexicano todopoderoso que ahora es apenas un recuerdo. Frente a estos grandes relatos, los ejemplos presentados son más bien gestuales.

Más allá del montaje y la curaduría de «Fuimos, somos y seremos», el gesto que determina su importancia es la decisión de presentarla en el Museo Regional de Querétaro y dar lugar a que, tanto en la curaduría como en los objetos y en el montaje, participaran artistas, curadores y museógrafos de la comunidad LGBTQI+. En el caso de «Otras formas de mirar (y de pensar)», el trabajo y la intervención, disciplinadas y de largo aliento, hechas en colectivo y por el personal que trabaja en el museo, toman la potencia de su instalación, modesta, con materiales sencillos y con su condición de temporal, en las salas permanentes del museo, un acto en apariencia pequeño que, por el contrario, subraya, potencia. Haber trasladado todo el cedulario del museo a lenguaje incluyente, repensar la curaduría para mostrar piezas con perspectiva de género, en resumen, pensar en privado y mostrar un resultado terminado privaría al espectador de la reflexión compartida, de subrayar las dudas, de ser parte del proceso. Finalmente los proyectos de diálogo con la colección a través de las miradas de los artistas contemporáneos son pequeñas en escala y están subordinadas a las grandes obras de la colección y al prestigio y peso que han ganado a través del tiempo. Sin embargo, los lenguajes contemporáneos, su novedad en materiales y colores y su condición de comentario potencializan el efecto que se genera en el espectador al contemplar la obra y lo invitan a ser, más que un testigo pasivo, un lector: «Alguien tiene que estar vivo para que el pasado exista y esa persona es el lector: el mundo de ayer solo existe si se le recuerda hoy» (Villoro, 2008, p. 171), lee uno de los personajes de Juan Villoro en el texto para niños *El Libro Salvaje*.

Ninguno de estos proyectos puede ser anunciado como una gran remodelación, la apertura de una nueva sala o construcción de infraestructura y, sin embargo, los tres son muestra de algo que se parece más a un enfoque, una visión, una ética:

[...] la posibilidad de que los museos puedan servir de plataformas de restitución de saberes invisibilizados por la matriz colonial de poder [...] [a través de] proyectos [que] tienen en común el compromiso con la escucha activa, que demanda no solo un par de oídos alertas sino el ejercicio de empatía que compromete a los cuerpos, las nociones de tiempo y la apertura amorosa a lo inapresable e incierto (Castilla citado en Cervellera, 2024, p. 7).

Por otro lado, los tiempos que corren no invitan a la producción de grandes obras, desterritorializadas y unidireccionales, las pocas que se han hecho, como el proyecto de Orozco en Chapultepec, no se justifican ni en términos de pertinencia ni de discurso. No encuentro razones ni presupuestales, ni ecológicas, ni éticas para llevar a cabo esfuerzos con procesos invisibles que apaguen las multiplicidades que emergen de manera constante en la discusión pública. Los museos, aunque pertenezcan a los

distintos niveles de los gobiernos, necesitan a sus públicos, a sus comunidades y a sus grupos de interés para ser pertinentes, y su pertinencia y permanencia depende de su capacidad de convocar a grupos e identidades contemporáneas que a través de las generaciones dialoguen, confluyan o disientan con lo que en estos espacios se presentan. Como Arturo Belano y Ulises Lima, personajes de ficción de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, buscaban escaparse al norte a través de las páginas de la novela para huir de la totalidad eclipsante de la estética y ética oficialista planteada por el proyecto de Octavio Paz, los museos hemos de buscar espacios de vínculo y disidencia constante que nos permitan el caminar funambulista entre la pesada herencia colonial y el servicio a los públicos y comunidades que significa el trabajo de un espacio museal.

Finalmente, esta manera de entender la emergencia de voces múltiples refiere a una forma de problematizar las maneras en las que las sociedades se conciben y se legitiman que explica el escritor colombiano Juan Cárdenas en su ensayo *Dos jergas de la autenticidad* (2024). En él cita a Édouard Glissant, quien establece que existen dos tipos de sociedades: las atávicas y las compuestas. Las atávicas son las que pueden rastrear su genealogía, y con esto legitiman su linaje, y las compuestas son las que no tienen acceso a su linaje, «sociedades del trauma colonial, marcadas por el pecado original de ser bastardas, ilegítimas, irremediablemente mestizas» (Cárdenas, 2024, p. 64). El autor concluye de manera tajante con la afirmación de que las sociedades atávicas no existen. Es solo un relato de ficción la que las legitima: «es una sociedad que ha conseguido reprimir eficazmente el carácter abigarrado de su origen» (Cárdenas, 2024, p. 64). Así, los proyectos presentados en este texto buscan subvertir el esfuerzo de construir un relato atávico de la sociedad que dio lugar a la ciudad y al país en donde opera el Museo Regional y, por el contrario, desdobra las complejidades y las texturas de una sociedad Ch'ixi como la que describe Rivera Cusicanqui y que Cárdenas cita en el mismo ensayo: «un modo de pensar y percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio» (Rivera Cusicanqui en Cárdenas, 2024, p. 76) y que buscan *lo uno*, es decir, que no se aspira a superar.

Bibliografía

- ANDERSON, B. (1983). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- CÁRDENAS, J. (2024). *La ligereza*. Editorial Periférica.
- Catálogo de Esplendores de 30 siglos* (n.d.) The Metropolitan Museum of Art. Amigos de las Artes de México
- CEBEY, G. (2017). *Arquitecturas del fracaso*. Fondo Editorial Tierra Adentro.

- CERVELLERA, A. y otros (2024). *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de tu museo* (1.ª ed.). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA. Disponible en línea en <https://www.tyapa.org.ar/archivos/publicaciones/TyPA_-_Acciones_y_exhibiciones_para_descolonizar_las_narrativas_de_los_museos.pdf>.
- DEBROISE, O. (2018). *El arte mostrar el arte mexicano*. Cubo Blanco.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). «La exposición como máquina de guerra», *Revista digital Minerva*. Disponible en línea en <<https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=449>>.
- DUNCAN, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.
- ERLL, A. (2012). *Memoria colectiva y cultura del recuerdo: Estudio introductorio*. Universidad de los Andes.
- INEGI (2021). *Encuesta nacional sobre diversidad sexual y género 2021*. Comunicado de prensa. Disponible en línea en <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/endiseg/Resul_Endiseg21.pdf>.
- (2019) *Estadística de museos*. Disponible en línea en <<https://www.inegi.org.mx/programas/museos/>>.
- Garduño, A. (2011). «La ruptura de Gamboa», *Revista digital Discurso Visual. Cinidiap*. Disponible en línea en <<https://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>>.
- HOLO, S. y M. ÁLVAREZ (2009). *Beyond the turnstyle. Making the case for museums and sustainable values*. Altamira Press.
- MACÍAS, P. (2022). *Sobre fuimos, somos y seremos: Identidades y disidencias sexuales en Querétaro. Exposición temporal en el Museo Regional. Objetos en diálogo*. Disponible en línea en <<https://objetosendialogo.mx/2022/07/sobre-fuimos-somos-seremos/>>.
- MARCÍN, M. (Comp.) (2013). *Las ideas de Gamboa*. Museo Jumex.
- MARTÍNEZ, F. (2021). *Ethnographic experiments with artists, designers, and boundary objects: Exhibitions as a research method*. UCL Press. Disponible en línea en <<http://www.jstor.org/stable/j.ctvinnwhnc>>.
- MEKAS, J. (1997). *Manifiesto contra los 100 años del cine*. Disponible en línea en <<https://www.e-flux.com/notes/618839/anti-100-years-of-cinema-manifesto>>.
- OCHOA, G. (2010) *Los indicadores de cultura. Los museos en México*. Este País
- PÉREZ CASTELLANOS, L. (2022). «Un modelo analítico holístico para un museo integral», en *50 años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile: Lecturas en clave actual* (pp. 273-296), dirigido por L. Mellado y B. Brulon Soares. ICOFOM. Disponible en línea en <<https://journals.openedition.org/iss/4234>>.
- PÉREZ CASTELLANOS, L. (2023b). «La Casa Del Museo: A Museum Outreach Project at the Outset of Decolonial Criticism», *Museum International*, 74 (3-4), 36-47.
- QUIJANO, A. (1992). «Colonialidad y modernidad/racionalidad», *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- VILLORO, J. (2008). *El libro salvaje*. Fondo de Cultura Económica.

¿Por qué sigue siendo tan importante repensar las memorias en la contemporaneidad? ¿Qué implicaciones efectivas se pueden establecer con la emergencia de memorias que disloquen e irrumpen en distintos espacios en los que se debate la historia presente? En los últimos años asistimos a una efervescencia en torno a los modos de construir, pensar y practicar las memorias en distintos territorios atravesados por problemáticas, urgencias y coyunturalidades, en aras de visibilizar las necesidades ciudadanas, políticas, culturales y artísticas en la actualidad. Este libro propone un diálogo interdisciplinario a partir de tres ejes que articulan las voces, los dispositivos y las materias como dimensiones que expanden los discursos que, generalmente, evidencian procesos de acumulación de registros de la memoria que hoy son insuficientes.

En el apartado «Voces» se recuperan algunos temas que recogen urgencias disruptivas que tienen que ver con el territorio como sitios que materializan representaciones e identidades, con comunidades con diversidades corporales que insisten en la escucha como práctica participativa y con instituciones como los museos que generan experiencias desde la curaduría y la producción de una funcionalidad del espacio que democratiza la resonancia de las voces. En el apartado «Dispositivos» el énfasis está puesto en las intersecciones entre el arte y la política pensando los archivos y los documentos como interfaces para subvertir los discursos sobre las memorias. Se proponen las escuelas y los espacios públicos como las veredas y otros enclaves transitables que reinscriben las historias y las cartografías en clave pedagógica y ciudadana. En el apartado «Materias» se presenta a los cuerpos como moldeables y plásticos cuestionando las prácticas de clausura y extrañamiento en una actualidad que a partir del activismo detona reflexiones críticas acuciantes en torno a la colonialidad, al biopoder y a las liminalidades. También se abordan las imágenes, especialmente las fotográficas, como materias que pueden inaugurar discursos heterogéneos apoyados en la comunicación visual; además, se abreva sobre las obras de arte ensambladas que, a partir de la materialidad como huella de acontecimientos violentos, traumáticos e históricos, pueden agenciarse el espacio, estableciendo un diálogo transhistórico y transgeográfico que crea memorias que hermanan a comunidades desde una memoria compartida.