

2016-12

# El museo como dispositivo de espectacularización de la naturaleza

Gómez-Cervantes, Marcos V.

---

Gómez-Cervantes, M. V. (2016). El museo como dispositivo de espectacularización de la naturaleza. Trabajo de obtención de grado, Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Enlace directo al documento: <http://hdl.handle.net/11117/4342>

*Este documento obtenido del Repositorio Institucional del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente se pone a disposición general bajo los términos y condiciones de la siguiente licencia:*  
<http://quijote.biblio.iteso.mx/licencias/CC-BY-NC-2.5-MX.pdf>

*(El documento empieza en la siguiente página)*

---

# **INSTITUTO TECNOLÓGICO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE**

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial  
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

---

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



**ITESO**

Universidad Jesuita  
de Guadalajara

## **EL MUSEO COMO DISPOSITIVO DE ESPECTACULARIZACIÓN DE LA NATURALEZA.**

.

Tesis para obtener el grado de Maestro en  
Comunicación de la Ciencia y la Cultura  
Que presenta:

**Marcos Vinicio Gómez Cervantes**

Asesora:  
**Dra. Susana Herrera Lima**

Tlaquepaque, Jalisco, 15 de Diciembre del  
2016



## RESUMEN

La investigación se desarrolla desde el pensamiento del discurso y el dispositivo propuesto por Michael Foucault, adaptado para el estudio de espacios expositivos desarrollado por Susana Herrera Lima. Se discute el concepto de espectacularización desde el pensamiento de Guy Debord. El análisis es una combinación de las propuestas del análisis crítico del discurso de Sigfried Jäger y la teoría fundamentada de Strauss y Corbin. Se realizó con la participación de seis museos del estado mexicano de Quintana Roo.

Se plantea al museo como un dispositivo de espectacularización que escenifica una verdad a partir de fragmentos discursivos y omisiones que determinan lo que es la naturaleza y dictan las maneras como se relaciona la sociedad con ella. De esta manera el museo tiene la capacidad de legitimar una versión embellecida de la realidad natural que se presenta en otros medios de comunicación. A la par es un dispositivo que puede hacer visibles los elementos que conforman el concepto de naturaleza e invisibilizar los que no la han de integrar.

Los museos de Quintana Roo demostraron que en el fenómeno de espectacularización, el museo tiene una participación muy diversa. Algunos confirman los efectos discursivos del espectáculo, mientras que otros confrontan la hipótesis. En todos los casos se acepta que la espectacularización es una condición ontogénica del museo, pero cuyo papel en la lógica estratégica del discurso museográfico no es homogénea.

**Palabras clave:** Museo, Naturaleza, Espectáculo, Discurso, Dispositivo, Maya.

## Agradecimientos

La presente investigación no sería posible sin la colaboración de muchos actores, por lo que antes de entrar en materia, quiero agradecer a todos aquellos que lo hicieron posible.

En primera instancia a las instituciones que me dieron la oportunidad de llevar a cabo este estudio de posgrado y el presente trabajo de tesis, por un lado el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) y por otro, el Fondo para el Desarrollo de Recursos Humanos (FIDERH). Por su apoyo, gracias.

Agradezco profundamente a los museos de la península de Yucatán, por abrirme su puertas y darme acceso a la información y al análisis de sus contenidos. A los directivos y guías que se tomaron la molestia de sentarse a platicar un rato conmigo sobre la naturaleza e inclusive compartieron conmigo experiencias sobre sus vida en los museos. A los nuevos amigos que hice en el territorio maya y a quienes me apoyaron durante la investigación de campo, a todos ellos, mil gracias.

Agradezco al Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) por permitirme formar parte de este posgrado, así como al cuerpo laboral de la institución y sobre todo a mis profesoras y profesores que me forzaron a desafiar mis pensamientos.

En este sentido, agradezco particularmente a la doctora Susana Herrera Lima por mostrar tanto interés y paciencia a mis ideas y a mi perfil desde un inicio, así como dar seguimiento a mi formación profesional no solo desde un plano académico sino como una verdadera amiga. Estoy seguro de que seguiremos emocionándonos con los nuevos estudios sobre la naturaleza y los avances en al comunicación científica y ambiental.

Agradezco a mis compañeros de maestría, por teñir mi biólogo, de comunicólogo, sociólogo, psicólogo, escritor, profesor, músico, periodista, fotógrafo y hasta bailarín. Les agradezco a ustedes catorce el acompañamiento, el consuelo, el consejo y la amistad, estén seguros que son coautores del presente trabajo.

Agradezco a los gigantes del pasado sobre cuyos hombros estoy parado, así como a los gigantes del presente que con su amistad me permiten mantenerme andando.

Agradezco con cariño a la persona que me aconsejó cuando más lo necesitaba y que se animó a ser mi compañero de viaje a lo largo del país al más puro estilo de Humboldt, Darwin o Lloyd Stephens sin queja alguna sobre mis eternas y extrañas pláticas de bichos y museos. *Pour tout ce que vous avez fait pour moi, merci Pierre.*

Finalmente agradezco y dedico todos los logros que me trajeron hasta aquí, así como todos aquellos logros que desde aquí deriven a mis padres Javier y Gaby, ustedes son la verdadera colección de mi museo.

...nunca se debería ver un gráfico de población como éste.

—¿Por qué no?

—Porque es el gráfico de una población biológica normal. Lo que el Parque Jurásico precisamente no es. El Parque Jurásico no es el mundo real. Se espera que sea un mundo controlado que sólo imite el mundo real. En ese sentido, es un más bien como un jardín japonés: la Naturaleza manipulada para ser más natural que la Naturaleza, si así lo prefieren ver...

Michael Crichton, Parque Jurásico, 1990.

## Índice de contenidos

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo I</b>	
<b>I.-Antecedentes</b>	
1.1.-El Museo y la exhibición de la Naturaleza.....	9
1.2.-Historia Natural en el Museo Mexicano.....	18
<b>II.-Problema de Investigación</b> .....	22
2.1.-Justificación.....	25
<b>III.-Marco Conceptual</b> .....	26
3.1.-Discurso y dispositivo.....	27
3.2.-El concepto de Naturaleza.....	35
3.3.-La Sociedad del Espectáculo.....	39
3.4.-Hipótesis.....	46
<b>V.-Metodología</b> .....	47
5.1.-Trabajo de Campo y Criterios de selección.....	57
<b>Capítulo II</b>	
<b>VI.-Estado de la Cuestión</b>	
6.1.-Naturaleza, poder y espectáculo.....	62
6.2.-El museo como espectáculo en sí mismo.....	74
6.3.-La espectacularidad desde el visitante.....	78
<b>VII.-Contexto</b>	
7.1.-La urgencia por el espectáculo de la naturaleza.....	82
7.2.-El complejo biocultural de la península de Yucatán.....	86
<b>Capítulo III</b>	
<b>VIII.-Resultados</b>	
8.1.-Claves de observación e Hilos discursivos.....	94
<b>IX.-Discusión</b>	
9.1.-Museo Casa de la Naturaleza.....	103
9.2.-Museo de la Cultura Maya de Chetumal.....	113
9.3.-Museo Maya de Cancún.....	120
9.4.-Museo Maya Santa Cruz Balam Naj.....	131
9.5.-Museo de la Guerra de Castas.....	139
9.6.-Museo Subacuático de Arte de Cancún, MUSA.....	150
<b>X.-Discusiones finales</b> .....	161
<b>XI.-Conclusiones</b> .....	171
<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	176
<b>Anexos</b> .....	182

## Índice de figuras

1.-Arqueología del saber.....	32
2.-Elementos del dispositivo.....	33
3.-Marco conceptual.....	45
4.-Distribución de los 6 museos analizados.....	61
5.-Museo Casa de la Naturaleza.....	104
6.-Actividades del Museo Casa de la Naturaleza.....	105
7.-Colección del Museo Casa de la Naturaleza.....	106
8.-Museo de la Cultura Maya de Chetumal.....	114
9.-Alegoría al mestizaje.....	115
10.-La Cosmogonía como inspiración arquitectónica.....	116
11.-La Naturaleza como escenario de la civilización.....	118
12.-Mural de la riqueza natural y la relación armónica de los mayas.....	119
13.-Explanada frontal del Museo Maya de Cancún.....	121
14.-El principio de maravilla en el Museo Maya de Cancún.....	123
15.-La sustentabilidad como inspiración arquitectónica.....	124
16.-Zona arqueológica de San Miguelito.....	125
17.-Jardineras del Museo Maya de Cancún.....	127
18.-Representaciones animales en cerámica.....	128
19.-Exposición temporal To'ón, Mayas Contemporáneos.....	130
20.-Exposición temporal To'ón, Mayas Contemporáneos II.....	130
21.-Museo Maya Santa Cruz Balam Naj.....	132
22.-Colección del Museo Maya Santa Cruz Balam Naj.....	134
23.-Fragmentos de cañones y locomotoras.....	136
24.-Mural del pueblo en marcha.....	138
25.-Museo de la Guerra de Castas.....	140
26.-Vista interna del Museo de la Guerra de Castas.....	140
27.-Tihosuco.....	142
28.-Interior del Museo de la Guerra de Castas.....	143
29.-Folleto oficial del Museo de la Guerra de Castas.....	145
30.-Cómic sobre la vida de Jacinto Pat.....	147
31.-Representaciones del maya muerto por las pencas del henequén.....	149
32.-La evolución silenciosa I.....	152
33.-La evolución silenciosa II.....	152
34.-La evolución silenciosa III.....	153
35.-Inercia.....	155
36.-Banqueros.....	156
37.-La última cena.....	157
38.-Bombas de tiempo.....	158
39.-Herencia.....	158
40.-Bacab.....	159
41.-Reclamación.....	159
42.-Antropoceno.....	160

## Índice de tablas

1.-Metodología de ACD con Teoría Fundamentada.....	52
2.-Fases de la metodología.....	56
3.-Universo de la muestra.....	57
4.-Museos de Quintana Roo.....	58
5.-Casos de estudio.....	60
6.-Museos del estudio por año de inauguración.....	85
7.-Claves de observación.....	95
8.-Resumen de resultados.....	102

## Introducción

Exhibida en una caja de cristal en un museo de historia natural del estado donde crecí, vi por primera vez una *Actias luna*, una polilla cuya rareza me hipnotizó por varios minutos y que me hizo mantener en la memoria aquel domingo de visita al museo. Años más tarde en mi formación como biólogo me topé una polilla luna en campo y para mi sorpresa no era blanca como la que había visto, sino de un intenso verde alimonado. Tal parece que los compuestos que clorifican sus alas, desnaturalizados por la luz, se pierden cuando muere, de tal manera que sus alas y cuerpo palidecen a un blanco nebuloso. Lo irónico del caso es que a pesar de su espectacular belleza tras el cristal del museo, no había forma de que éste exhibiera la verdadera tonalidad de una *Actias luna*, lo que yo tenía en la memoria solo era una representación de ella.

Tal vez es aquí donde comienza esta inquietud por cuestionar al museo y las formas como respresenta la realidad. A mi paso por instructor de talleres, guía, curador, museógrafo, directivo y por supuesto visitante, me es imposible evitar cuestionarme ¿qué es el museo? ¿de qué sirve? ¿cómo decide que contiene y cómo lo monta? ¿qué bien social representa? o ¿qué futuro les depara? Y aunque éstas y otras preguntas fueron la base para el presente cuestionamiento, el trabajo surge del interés personal por la comunicación de la ciencia y sobre todo de la comunicación de ese cotidiano pero complejo concepto que llamamos “naturaleza”.

Ha sido un desafío trabajar la comunicación científica con objetivos de educación para la conservación ambiental desde zoológicos y jardines botánicos. Pensemos en las contradictorias políticas medioambientales del país, la escases de recursos en esta área y los requerimientos biológicos que exige una colección que no solo tiene un valor simbólico y económico, sino que además se alimenta, se reproduce y eventualmente se muere. A esto se suma la incertidumbre por saber si aquella persona que ha decidido gastar su tiempo y recursos en visitar una exposición museográfica, con una intención que solo esa persona conoce, ha sido al menos ligeramente tocada por ese anhelado objetivo educativo que nosotros como museo perseguimos.

Pero el nucleo de esta célula no esta en los caracteres institucionales del museo, ni si quiera en su papel educativo, sino en el plano de lo simbólico. Si bien la presente

investigación surge de la inquietud de entender mejor lo que son los museos y sus alcances, el problema central florece en torno a la relación que tienen con lo que entendemos por naturaleza y todos sus elementos. Lo que empezó en un esfuerzo simplista por entender si el museo funciona para la educación ambiental, ha dado como resultado una historia, no tan simple, de relaciones de poder entre el gobierno, las sociedades y el ambiente. La articulación del museo en la sociedad no se reduce a una respuesta sencilla, ni ingenuamente optimista del su papel en el entendimiento de la naturaleza y las formas como nos relacionamos con ella.

En esta ocasión, es el museo el que pasa bajo la lente del microscopio para ser analizado como un medio de comunicación expositiva, como un agente productor de sentidos y mediador de percepciones y experiencias; como espacio sagrado y sacralizador de materialidades; como el espacio predilecto de lo aceptable y lo visible; como monumento del poder de pocos y ejercicio de construcción de comunidad para muchos.

Es un ejercicio analítico que se desarrolla en México, particularmente en una región caracterizada por su riqueza y diversidad biológica y cultural como es la península de Yucatán. Donde tras realizar una cromatografía del discurso que se esconde escrito en las cédulas, dibujado en las piezas, montado en las salas y actuado por los operadores; se discute el papel del museo en la construcción de nuestra relación con la naturaleza.

En pocas palabras, qué pasa cuando el museo pone a la *natura* en exhibición.

## **Capítulo I**

Este primer apartado busca manifestar la forma como el estudio académico trabaja al museo. En primera instancia describe los pensamientos de Tony Bennett desde los que se atribuye la relación del museo como dispositivo y sobre sus atributos para visibilizar, sacralizar y legitimar los conocimientos que comunica (Bennett, 1995).

Se realiza un breve acercamiento a la historia de las exhibiciones de la naturaleza en los museos mexicanos. Esto es un punto de referencia contra el cual podemos comparar el cambio discursivo que lleva a la creación de los museos en el estado de Quintana Roo.

Con este planteamiento se procede a describir el problema y el marco teórico a través del cual se pretende explicar el fenómeno del museo como dispositivo de espectacularización de la naturaleza. Así mismo se describe la hipótesis y las razones que justifican el estudio en el marco de la comunicación.

Finalmente se describe detalladamente la metodología utilizada y el trabajo realizado en campo, incluyendo ejemplos del proceso de análisis.

### **I.-Antecedentes**

#### **1.1.-El museo y la exhibición de la naturaleza**

Es necesario comenzar esta propuesta describiendo un poco el escenario donde se lleva a cabo y el contexto histórico que se encuentra tras de ella. Así bien, este apartado pretende un acercamiento a la historia del museo y la concepción de su público, una reflexión crítica de una institución pensada como dispositivo de control y educación. Este abordaje sigue principalmente el pensamiento de Tony Bennett (1995) al respecto de la historia del museo y que a su vez ha inspirado la mayoría de las reflexiones sobre el museo como dispositivo. Así mismo se toman citas de Eloísa Pérez Santos (2000) sobre los acercamientos al estudio del público en esta reconstrucción histórica. Estas

dos historias son amalgamadas con reflexiones personales de mi experiencia profesional en el campo museístico, siendo particularmente personales aquellas que hacen referencia a la naturaleza y el contexto mexicano.

A pesar de que la pasión por los museos inspira este trabajo, no se dejará de lado una crítica hacia un dispositivo de visibilización, legitimación y sacralización, pues este estudio pretende indagar en las nuevas formas de poder en los museos al explorar otra dimensión de estas instituciones, la de la espectacularización.

El museo adquiere su consolidación a finales del siglo XVIII como resultado de la formalización del coleccionismo del Renacimiento. Estas prácticas ya concentraban un conjunto de objetos en las llamadas cámaras de maravillas, las cámaras artísticas y los gabinetes de curiosidades, creándose un concepto clave para entender al museo como institución, aun en la actualidad, la colección.

Fue así la colección la que se convirtió en el núcleo constitutivo del museo, la condición ontológica de la existencia del espacio museográfico. Y en su determinación por curar, cuidar, conservar o estudiar los objetos que la integran, desplazó por completo al sujeto receptor a un papel de simple contemplador.

No obstante, el contemplador de la colección no podía ser uno cualquiera. Esta práctica de observar la realidad a través de objetos selectos, estaba restringida para un segmento particular de la sociedad, aquel al que era necesario hacer llegar el mensaje de la colección, un mensaje de poder. Y si la contemplación estaba destinada para un segmento pequeño de la clase alta, la práctica de colección estaba destinada a un segmento aun más reducido, la monarquía y particularmente, al rey.

Coleccionar no implica únicamente la acumulación y la conservación, implica la adquisición, la contención y el control de los objetos simbólicos que constituyen a las fuerzas opuestas al rey. Por un lado, estaban los objetos propios de las civilizaciones conquistadas, las reliquias y los botines de guerra, que tras la victoria se convierten en trofeos que puestos en la colección, testifican y legitiman al vencedor. Los trofeos y demás reliquias que conformaban las cámaras de maravillas, representaban así, ante sus súbditos de la corte, el ejercicio de poder del monarca sobre otros, legitimando su

admiración y “lealtad al rey”. Por otro lado, la colección también era una carta de presentación que legitimaba este poder frente a sus pares, otros reyes y príncipes, dándoles una mirada a la magnificencia del rey que podría ser aliado o enemigo.

La diversidad de la colección testificaba la grandeza del rey y en segundo plano del reino, donde la diversidad, la rareza, la belleza y el costo de las piezas tenía una relación directamente proporcional con el poder del coleccionista (Bennett, 1995).

No es raro pensar que este poder simbólico que las colecciones imprimen en sus dueños hacia la sociedad es algo que ha viajado a través del tiempo, de alguna manera mediado por una institución que aun hoy en día reproduce el ejercicio de legitimización del poder del coleccionista. Así como las colecciones de autos o cartas, son un ejercicio simbólico de legitimación de poder, muchos museos que abren hacia el público colecciones privadas parten de la misma lógica. Es posible darse cuenta de esto en los museos contemporáneos, cuando una compañía monopólica instaure un monumento a su propio poder adquisitivo como el Museo Soumaya en la Ciudad de México, donde pueden exhibir una colección privada de marfil extraído de más de 30 animales, sin ser objeto de la crítica social.

En este mismo sentido, la naturaleza y sus fuerzas también representan una entidad que debe ser controlada y dominada por el coleccionista a través de la caza y la captura. Recorrer el mundo es en cierto sentido coleccionarlo y para el monarca no bastaba el recuerdo simbólico de la visita, era necesaria la toma de una muestra representativa de esta naturaleza dominada, por lo que la fauna (que incluía a las razas sub-humanas), la flora y las rocas eran desprendidas de sus ambientes originales para ser expuestas en los llamados gabinetes de curiosidades. Pero esto no bastaba, ya que al ser el animal presentado a un público que había que impresionar, éste debía ser taxidermizado de tal manera que sus fauces y garras se mostrasen en una postura de ataque, capaz de representar fielmente el peligro de la naturaleza, que ha sido vencida y controlada por el rey o el coleccionista en todo caso. Como veremos más adelante, estos elementos ya son bases para la espectacularización de la naturaleza.

La segunda mitad del siglo XVIII vio emerger al museo como institución formal. Aunque el primer museo organizado como institución pública es el Ashmolean Museum

de Oxford inaugurado en 1683, el movimiento de los grandes museos de Europa no comenzaría hasta 1793 con la inauguración del Louvre. Pero el museo nació con una propuesta clásica para una época histórica caracterizada por el cambio social y la revolución industrial. El museo nació siendo viejo y desde entonces ha permanecido con una caracterización ligada a la antigüedad y a lo clásico (Bennett, 1995).

Dentro del nuevo sistema de gobierno que comenzaba a desplazar el concepto de monarquía, era necesario el replanteamiento de las formas mediante las cuales se podía controlar a la población. En el escenario anterior, la tortura y castigo público había significado una estrategia de control simbólico, pero frente al nuevo esquema humanista, estos métodos salían de contexto. Fue James Silk Buckingham quien introdujo el rol que la cultura podría tener en la reformación de las agendas políticas. La cultura fue entendida como el conjunto de hábitos, morales, formas y creencias de las clases subordinadas, por lo que la cultura era el objetivo perfecto para el ejercicio de gobierno.

Ya que la recreación era necesaria para la sociedad civilizada, en el museo como fuente de recreación sería posible la exhibición de las maneras que constituirían la construcción del respeto y la obediencia. Los museos eran tan necesarios para la salud mental como la correcta iluminación de las calles, y ya que su existencia era indispensable, podrían ser potencializadas sus características para el gobierno de la población.

Los instrumentos de gobierno, en lugar de basarse en leyes instauradas por un príncipe, consisten en una variabilidad de tácticas. En la soberanía del rey, la cultura era una representación y espectáculo del poder, ahora para el gobierno, la cultura es un recurso para cambiar el comportamiento de la población hacia normas aceptables auto reguladas. Las clases populares habían sido espectadoras de un despliegue de poder, externo a ellas mismas. De tal manera que la colección privada del rey expuesta solo a un público selecto de la corte, debía abrirse para hacer llegar los fines del estado a una población más amplia. En lugar de unos pocos, ahora toda la población conforma el público del museo, pero sigue siendo igualmente limitado a la contemplación de lo expuesto dentro de él en un mero proceso de recepción pasiva.

Entendida la importancia del museo para la civilización, se debía atender la desigualdad cultural existente entre la clases altas y bajas. Esto podría entenderse como una primera caracterización del público como visitantes culturalmente heterogéneos. Para Buckingham, la “alta cultura” era una fuente que regulaba el comportamiento social y producía nuevas capacidades en los individuos para su auto regulación y moderación, donde los museos podrían auxiliar a aumentar el gusto (*taste*) de la población de una baja cultura hacia una alta cultura. La apertura pública de los museos, las bibliotecas, los teatros, los salones, los andadores y otros espacios de la alta cultura podrían entonces ayudar a que los ciudadanos se alejaran de espacios y prácticas de la baja cultura como las tabernas (Bennett, 1995).

El museo no parte de cero, se concreta por la fusión de tecnologías diseñadas con fines similares de otros dos dispositivos de control, la feria y la tienda departamental. Ya que las prácticas de la alta cultura formaban parte de un aparato jurídico de recursos simbólicos y legales para exaltar la obediencia en la población, era indispensable imprimir en el museo los lineamientos que buscaran la construcción de la obediencia a partir de ejemplos a seguir. En este sentido las características de las ferias como exposiciones de lo mejor del mundo, aportaron al entendimiento del museo como espacio de exposición de modelos con cualidades para ser imitados y en el mismo sentido se tomaron aspectos de la imitación de modelos de la tienda departamental. Es en este sentido que el museo puede también pensarse como una interfaz.

Ya que los espacios destinados para la mujer eran limitados, el reciente museo podría añadirse al selecto grupo de lugares como las tiendas departamentales y las casas de té que podían ser visitados por éstas, con una doble función. La de imprimir en ellas los modelos estético-culturales a seguir, tal como la vendedora de la tienda lo era en el departamento y por otro lado, atraer a los hombre fuera de los espacios de la baja cultura hacia estos espacios de la alta cultura, “amenizados” por la presencia de la mujer. Si bien el visitante es concebido como pasivo, es curioso pensar que el visitante femenino además de ser pasivo comenzara siendo un visitante directo, debido a que por su “feminidad”, se podría atraer al visitante masculino indirecto.

No estará de más mencionar que los problemas asociados al género tampoco se han quedado en el renacimiento, el mismo Zavala (2012) incluye el dato de que más del

90% de quienes ocupan la dirección en museos, así como más del 90% de las expertas en educación y museos son mujeres, posible razón por la que el trabajo museográfico sea menos remunerado que profesiones similares con predominancia masculina.

La tienda departamental buscaba acercar a la consumidora popular a un modelo a seguir para elevar su gusto, puesto que la vendedora no es realmente un miembro de la clase alta, sino un miembro de la clase media o baja que ha adquirido un mayor estatus cultural a través del gusto fino que vende en el centro comercial. Así mismo la mujer de clase alta, puede convivir con las mujeres de la clase baja y compartir con ellas su buen gusto. Esta lógica homogenizante de la tienda departamental fue introducida al museo mediante su apertura al público, donde el visitante común e inculto podría homogenizar su nivel de gusto y cultura a partir de ser expuesto a las obras de buen gusto que solían ser reservadas solo a la clase alta.

Esta finalidad de “llevar la cultura a todos” sigue siendo un eje de operación para los museos, pero en muchos de éstos, particularmente los de arte, el efecto termina cargándose al sentido opuesto. Ya que el visitante no es una entidad culturalmente vacía que se llena con la cultura de las obras, sino que tiene un capital cultural determinado que pone en contacto con la misma, es común que el mensaje que se asume como integrado a las piezas, no llegue a los receptores, pues estos no necesariamente cuentan con el capital cultural para entenderlo. En este sentido los museos de arte y las galerías, al exponer piezas codificadas fuera de las posibilidades capitales del público general, en lugar de homogenizar algún mensaje determinado, terminan en la producción de élites y la separación de estratos sociales. Si bien el arte llega a todos, a la vez no llega a todos, esta es la paradoja del museo.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el museo se articula a una nueva función política, la de construir el estado-nación. Las políticas culturales miraron así en los museos, el dispositivo perfecto para anclar y legitimar, los discursos que constituirían la identidad nacional. De esta manera surgen los Museos Nacionales como instituciones capaces de narrar el contenido de un territorio que compartía una misma identidad. Así, el Museo Nacional de Antropología de México, se funda en 1964 para decirle al mundo, esto es México a la vez que decirnos a los mexicanos, esto somos.

La identidad nacionalista es un discurso creado no arbitrariamente, es por esto que no sorprende que las salas del Museo Nacional de Antropología, excluyen cualquier referencia fuera del discurso donde México es una nación constituida por la grandeza indígena prehispánica, por no decir a-hispánica, por lo que sus contenidos buscan representar el concepto de nación que se pretende visibilizar al pueblo. Para Habermas (citado en Bennett, 1995), la representación es hacer algo invisible, visible; desplazar aquel algo con cualidades de ser visto en la esfera pública a la existencia.

Todas las colecciones se encuentran involucradas en una organización de intercambio entre lo visible y lo invisible que en ellas se establece. En este sentido, el arreglo de la colección impone lo que puede ser visto al presentarlo en las salas y lo que no al ausentarlo de su exhibición. Como veremos adelante, no es casual que el tema menos incluido en todos los museos de la Península de Yucatán sea la Guerra de Castas, puesto que al tratarse de uno de los mayores genocidios indígenas del país, no era posible presentarlo en museos que surgieron en el mismo marco de construcción de una nación orgullosamente indígena. El racismo y la esclavitud indígena en general tampoco se observa en otros museos mexicanos, como otro ejemplo tenemos que los museos de Sonora tampoco incluyen la historia de la esclavitud Yuki durante el porfiriato.

Los siguientes estudios sobre museos centrarían entonces su atención en el proceso de representación, donde el visitante continuará siendo un receptor pasivo, cuya praxis solamente esta en la contemplación del mensaje contenido ya no solo en el objeto, sino en la representación museográfica del museo completo. Es en este momento que surge la concepción de otra utilidad del museo, la de representar no solo a un rey o una nación, sino el orden del universo (Bennett, 1995).

La representación museográfica del orden del universo se centra en la semiótica de sus contenidos y es una expresión material del discurso histórico que la construye. Es en los museos de la historia natural donde esta representación del origen y orden del universo (cosmogonía) tendría mayor influencia. Los gabinetes de curiosidades carecían de un arreglo ligado al orden del universo, los minerales, animales taxidermizados, semillas y demás objetos no eran agrupados conforme a categorías dadas por la ciencia, sino por otras lógicas. Pero es en el nuevo marco del museo moderno del siglo XX, donde el museo de la naturaleza pasa a ser el museo de la historia natural.

En 1991 Fisher (citado en Bennett, 1995) enuncia la tecnología de series, la cual es un sistema de representación donde las piezas son colocadas una después de la otra, con el objetivo de hablar de un proceso que conduce al observador hacia el objeto terminado. La primera pieza es un recurso o ancestro y la siguiente una consecuencia o descendiente, tal como los dioramas de la evolución colocan al “hombre de las cavernas” antes que al “hombre moderno”. Este principio de series es silenciosamente una estrategia más que se agrega a las técnicas para representar un distanciamiento entre la naturaleza primitiva y la sociedad civilizada, donde la antesala para la existencia del hombre culto y avanzado es la naturaleza exótica, impidiendo ver al bosque, la selva o el mar, tan actuales como la ciudad.

Aunque la mayoría de los museos de historia natural surgen también con el siglo XX, los principales hallazgos que aportaron a la reconfiguración de la representación en función del orden del universo, están ligados al entendimiento de la extensión del tiempo que ofrecieron los descubrimientos científicos en las áreas de la geología y la paleontología a partir de 1830, con las escalas geológicas, así como de la antropología que permitía junto con la biología, las construcciones de los “otros primitivos”, como testigos del paso del tiempo.

Mientras en los gabinetes de curiosidades, las cualidades que permitían a la naturaleza ser parte de la colección se basaban en la rareza y la diversidad. El nuevo museo de historia natural incluye en sus exhibiciones ejemplares pertenecientes al campo de lo común, ya que la nueva epistemología buscaba entender las leyes de la naturaleza, cuyos efectos se pueden apreciar no en lo raro, sino en lo común, en la norma. A la par, entender las leyes de la naturaleza permitiría explotarla y educar, no mediante la exhibición de cosas ya clasificadas, sino a través de entender la clasificación misma.

Para los primeros directores del Museo de Historia Natural de Londres (igualmente citados en Bennett, 1995) como Richard Owen, esta apuesta también buscaba incluir en la exposición, la representación completa de la diversidad, es decir que si una especie podía tener diferentes tallas o colores, el museo debía incluir en su colección al menos un ejemplar de cada variante (*principle of representativity*).

Opuesto a este pensamiento se encuentra la concepción de G. Brown Goode donde la exhibición debe mostrar en el mínimo de recursos la idea que pretende hacer llegar al visitante, este es el principio de esparcimiento (*principle of sparsity*). En este sentido las individualidades del objeto de la colección no importan, frente al arreglo con el que es dispuesto en la exhibición. De tal manera que la pieza de museo únicamente sirve para ilustrar las cédulas.

Este principio desplaza la colección del centro que había ocupado e implica el replanteamiento de los demás elementos de la exposición, el autor y el visitante. En 1898 Sir William Henry Flower el sucesor de Owen, planteo la idea de que el visitante no es un elemento inmóvil en la exhibición, sino que para que el discurso se produzca, el visitante debe desplazarse en el espacio, así como lo hace dentro de la feria. De donde derivan dos principios que distanciarían nuevamente al museo de arte del de ciencias.

De acuerdo a Flower el museo de arte sí pretende inmovilizar al visitante frente a la obra, apartando cualquier ruido que pudiera llamar su atención, cómo el mismo color de la pared, este es el principio de la contemplación (*principle of wonder*), por otro lado en los demás museos, la atención del visitante es atraída a observar la red de relaciones en las que se inserta el objeto, este es el principio de la resonancia (*principle of resonance*). Mientras en el principio de la contemplación el significado está en la pieza, en el de la resonancia el significado se encuentra en el sistema de relaciones. En ambos casos el visitante carece de participación en la producción del significado, pero comienza a llamar la atención el estudiarlo.

Sin embargo las primeras investigaciones que centran su atención en el visitante se darían hasta principios del siglo XX. Comenzando por Benjamin Ives Gilman en 1916 quien estudia la fatiga de museo como un efecto ligado a la ergonomía de visitarlo. En 1928 Edward S. Robinson establece la inutilidad de los folletos guía y propone que durante la visita, existe un “efecto de calentamiento”, que determina el mejor momento de la exposición para prestar atención a sus contenidos. Melton en 1933 menciona que la atracción de las piezas hacia el visitante está relacionada con el espacio que ocupan en la serie de su recorrido, siendo más atractivas las primeras a la derecha de cada sala. Cummings en 1940 enuncia el concepto del *Story Line*, que hace referencia a la historia que la exhibición pretende contar al visitante (Pérez Santos, 2000).

La consolidación de los estudios de visitantes se da entre los años 70s y 90s del siglo XX, con las aportaciones de Harris Shettel y Chanler G. Screeven quienes estudiaron los efectos del museo en función del cambio conductual que los elementos de la exposición generaban en la conducta del visitante, determinando que el tiempo de visita es un factor que influye en los datos adquiridos, que las personas más escolarizadas aprenden más y que cualquier medio es educativo y se rige por el mismo principio didáctico del museo.

En la década de los setenta y ochenta, comienza el replanteamiento del museo como una institución que debe ser económicamente sustentable y desvincularse del apadrinamiento del estado, surgiendo museos privados que podríamos ejemplificar con la inauguración de EPCOT Center en 1982. Los nuevos museos privados se enfocaron en el estudio de los visitantes para obtener información de mercado. Así el visitante pasó de ser contemplador a consumidor.

Es en este momento que podemos señalar el cambio de paradigma hacia una versión mercantilista, que como veremos más adelante se ve acompañado por la espectacularización de la cultura y la construcción de la naturaleza como producto de consumo.

Bastara este recuento de la transformación del museo, de sus objetivos y lógicas de operación para entender más adelante, a que me refiero cuando hablo del museo como un dispositivo, que a través de una constitución y configuración muy particulares, hace fluir los conocimientos del discurso de cada época y produce significados en torno a la naturaleza.

## 1.2.-Historia natural en el museo Mexicano

Para aterrizar la investigación hace falta hablar sobre la exhibición de la naturaleza en el museo mexicano, que si bien es compatible con lo que ocurría en otras partes del mundo, se deben añadir las particularidades que llevan a que un país latinoamericano biodiverso como México no tenga un museo nacional de historia natural.

Entre otras razones fisiográficas, la biodiversidad de nuestro país se debe a su posición biogeográfica entre las zonas neártica y neotropical, dicha diversidad se ve reflejada en los códices y crónicas recopiladas por los indígenas y los naturalistas españoles, como es el caso del Códice de la Cruz-Badiano. Sin embargo, la expedición encomendada por Felipe II en el siglo XVI al médico Francisco Hernández resultó en la primer colección científica de la biodiversidad mexicana junto con obras descriptivas de la historia natural de la Nueva España (Barrera, 1974).

Resultado de esta y otras expediciones fue un cambio en la relación de la corona con sus colonias, lo que modificó la visión de la explotación de la naturaleza que se había mantenido desde la conquista hacia un interés por inventariar, describir y recopilar los conocimientos de la nueva tierra con el objetivo de ayudar a su incipiente economía. (Maldonado Polo, 1999).

La expedición más famosa fue la realizada por el geógrafo y naturalista alemán Alejandro de Humboldt, acompañado por el botánico francés Amado Bonpland, que junto con el botánico alemán Kunth, describieron un porcentaje importante de la flora mexicana, razón por la que es común encontrar especies acompañadas de las siglas de autor H.B.K. Sin embargo ninguna de estas expediciones dejó acervos científicos en el país, ni siquiera de duplicados (Barrera, 1974).

En 1785 el médico aragonés Martín de Sessé, comisionado del Real Jardín Botánico de Madrid en México, propuso la continuación de las expediciones del siglo XVI y dos años mas tarde se llevaría a cabo La Expedición Botánica a Nueva España, que duraría hasta 1803. Incorporó grandes conocimientos científicos y culturales al mundo, en particular sobre botánica, ornitología y geología, que resultaron en una colección con duplicado enviada a España, así como la fundación del Jardín Botánico de México, los gabinetes de Historia Natural de México y de Guatemala, las cátedras mexicanas de botánica, química y farmacia y la construcción del laboratorio del hospital de San Andrés.

Esta expedición fue acompañada por estudiosos de las ciencias médicas, entre ellos el cirujano José Longinos Martínez Garrido, quien se dedicó al establecimiento del primer

Museo de Historia Natural. Este era un proyecto previsto antes de su llegada a la Nueva España y lo realizó con sus propios recursos sin necesidad de apoyos del erario público. Seguía los cánones de las instituciones científicas de Europa y contaba con piezas propias traídas de sus expediciones, así como colecciones privadas donadas por interesados y aficionados de la historia natural. Las gacetas publicaron su inauguración el 27 de abril de 1790 en la calle de Plateros número 189. (Maldonado Polo, op cit.)

La museografía incluía la taxonomía hasta variedad, hábitat, usos industriales, médicos o económicos e inclusive nombres comunes en lenguas autóctonas. Los reinos conocidos de la naturaleza (animal, vegetal y mineral) eran ilustrados con tres árboles en orden cronológico siguiendo el *principle of resonance* y basados en el pensamiento del *Sistema Naturae* de Linneo. 24 estantes repartidos en tres salas decoradas según cada reino, incluían material bibliográfico, ejemplares de consulta, modelos de cera, instrumentos y equipos de investigación. Además Longinos en persona realizaba actividades de comunicación científica, atención al público y aclaración de dudas.

El destino del gabinete no sería lo planeado por Longinos, quien buscó su traslado al castillo de Chapultepec aprovechando el papelo que buscaba colocar ahí al Jardín Botánico, pero ninguno de los dos museos lograría su cometido, quedando el primero como un montón de objetos abandonados y el segundo como un reducto en uno de los patios del Palacio Nacional (Maldonado Polo, 1999).

El Gabinete fue saqueado durante la independencia hasta que el emperador Agustín de Iturbide ordenara su reconstrucción en la Universidad Pontificia. Para 1825 Guadalupe Victoria decretó la creación del Museo Nacional; en 1833 Antonio López de Santa Anna suprimió esta universidad y anexó el Museo Nacional, el Gabinete de Historia Natural y la Cátedra de Botánica al Colegio de Minería.

En 1865 fue Maximiliano de Habsburgo quien buscó el establecimiento del Museo Público de Historia natural, Arqueología e Historia en el Palacio Nacional, saliendo finalmente la colección de la Universidad y ubicándose en un edificio contiguo a la Casa de Moneda. Fue inaugurado el 6 de Julio de 1866 por Maximiliano y Carlota, meses después de la caída del imperio sus últimos directores impuestos por el gobierno de Benito Juárez declaraban que la única sección respetable era la de Historia Natural

con la pena de que no existiera un catálogo para sus miles de ejemplares (Lorenzo, *et al.*, 2006).

Durante el reestablecimiento de la república se crearon instituciones y reestructuraron otras, entre ellas el Jardín Botánico y al museo de Maximiliano se le renombró como Museo Nacional, que para 1880 poseía más de 63, 945 ejemplares y se convirtió en una de las instituciones de producción académica más relevantes del país.

Esto que pasaba en la Ciudad de México repercutiría en la práctica museográfica de todo el país, fue de esta manera que se dió la creación del Gabinete de Botánica de Hidalgo, el Museo de Historia Natural de Morelia, entre otros (Lorenzo, *op cit.*).

En 1877 se creó la Comisión Geográfico Exploradora de México, dirigida por el ingeniero Agustín Reza, con la finalidad de investigar la diversidad natural del país. Dichos materiales formaron nuevas colecciones que se integrarían al Museo del Antiguo Convento del Arzobispado en Tacubaya, así como las primeras exposiciones itinerantes de historia natural mexicana llevadas a Nueva Orleans (1884), París (1889) y Chicago (1893). Todas bajo las reglas británicas para museos de historia natural (Lorenzo, *et al.* 2006).

Durante el Porfiriato el Museo Nacional recibió grandes apoyos que dieron luz a laboratorios y el primer número de *Los Anales del Museo*, dedicado a las colecciones de historia natural. El museo crecía a la vanguardia de los avances en historia natural y museografía en Europa y exhibía sus miles de ejemplares con enfoques evolutivos y fines educativos. El gran impacto del área de historia natural en el entonces Museo Nacional dió paso a su separación en dos temáticas. Por un lado al Museo de Arqueología, Historia y Etnografía y por el otro al Museo Nacional de Historia Natural, trasladado al “Palacio de Cristal” en la calle del Chopo e inaugurado en 1913.

En 1915 se creó la Dirección de Estudios Biológicos, donde se fusionaba el Museo Nacional de Historia Natural con otras instituciones, entre otros fines, para crear nuevos museos, acuarios, jardines botánicos e instituciones de investigación científica en el país. Esto agrandó las colecciones y permitió enviar duplicados de la Ciudad de México a museos de historia natural en diferentes estados, la creación del Jardín Botánico de Chapultepec (1922), el zoológico de Chapultepec (1923) y el laboratorio de biología

marina de Veracruz (1926).

La Universidad obtuvo su autonomía en 1929 y surgió el Instituto de Biología, lo que provocó que la práctica de colección e investigación abandonara las instalaciones del museo, dejando sus colecciones en el olvido en la década de los cuarenta. La falta de recursos y actividades de investigación, junto con el hecho de que el edificio no era apto para conservar las colecciones terminó con el cierre del último Museo Nacional de Historia Natural en 1964. Aunque en el mismo año, Adolfo López Mateos inauguraría el Museo de Historia Natural en la segunda sección del bosque de Chapultepec, éste ya no buscaría la representatividad nacional y su participación en la investigación y coleccionismo se reduciría drásticamente (Lorenzo, *et al.* 2006).

La naturaleza ha sido el terreno de los museos de Historia Natural, tanto en México como en el mundo, pero en esta propuesta la producción de significados sobre ella no le pertenece solo a los museos de las ciencias exactas, ni siquiera se reduce a los museos de ciencia, sino que se discute como un asunto transversal e inevitable de cualquier museo; ya sea de arte, de historia, comunitario o privado. Lo interesante será entender las maneras como los museos contemporáneos, herederos del trabajo museístico de los siglos XIX y XX, se suman al nuevo discurso sobre la naturaleza.

## **II.-Problema de investigación**

El presente trabajo tiene como objeto de estudio al museo, pero un museo entendido como dispositivo a partir de las propuestas de Tony Bennett (1995) que fueron descritas en el capítulo anterior. Un dispositivo cuya mecánica nació vieja en una época de cambio y revolución, pero que ha participado desde sus inicios en el ejercicio de control social.

El museo es planteado como dispositivo de visibilización de los discursos hegemónicos de la época, siendo principalmente diseñados, equipados, construidos y dirigidos por los reyes y gobernantes hacia la sociedad. Hacen accesible, evidente y claro lo que se debe saber y como se debe ser. Es en el museo donde el gobernante tiene permiso de explicar como se ha de ser gobernado.

Es también objeto de investigación el museo como dispositivo de sacralización, que extrapola materialidades de un espacio y un tiempo profano, para colocarlos en un espacio y tiempo sagrado, que se repite a sí mismo indefinidamente. El objeto, la materialidad que se exhibe tras la vitrina, deja de desgastarse, se congela en el tiempo cíclico que la sacraliza como algo nuevo a lo que era antes. Objetos con fines rituales, utilitarios o decorativos, no se usan más en ritos, en guerras o para decorar habitaciones; estos objetos son ahora puntos de anclaje para representar más allá de aquello a lo que originalmente fueron creados. Han alcanzado un estatus sagrado que sólo se consigue aquí, el ser “pieza de museo”.

El museo sacraliza lo que el discurso quiere que sea sacralizado, el resto permanece en el campo de lo profano, lo finito y lo extinguido. Es por esto que el museo es dispositivo al responder y reforzar un discurso. Un dispositivo, que mediante su red de actores, prácticas, palabras, objetos, edificios e instituciones, determina lo que se recuerda y lo que se olvida.

Una tercera cara, es el museo como un dispositivo de legitimación de su propio discurso, pues lo que quiere decir, se corrobora con lo que se expone. La pieza de colección ilustra la cédula a la vez que la cédula explica la pieza, materialidad y habla se corroboran mutuamente en vivo, *in situ*, frente a los ojos del visitante que puede en el momento de su visita dar fé de que las cosas eran o son como se exhiben y describen.

A la par que legitima lo que dice, legitima a quien lo dice, quien dentro de él expone sus obras o diseña sus salas, se legitima a sí mismo a través del museo. El museo se encuentra posicionado como un ente positivo, educativo, culto y necesario, con tal naturalidad que rara vez es incluido en la categoría de medio de comunicación, que a final de cuentas es lo que es, una tecnología más en el proceso de mediatización entre el sujeto y la realidad.

El museo como dispositivo de visibilización, sacralización y legitimación es detalladamente expuesto por Bennett (*op cit.*). Ahora bien, sin perder de vista estas características del museo como dispositivo, se plantea una más, la que compete al dispositivo de espectacularización.

Si bien la relación entre el museo y el espectáculo no es algo nuevo, como se detallará mas adelante, poco se ha estudiado sobre las implicaciones que tiene la espectacularización en el campo de la naturaleza. Una vieja característica del museo con una nueva modalidad operativa que se subsume en el fenómeno de occidentalización del saber y la naturaleza que propone Leff (2002).

Naturaleza como un concepto cargado de la historia humana (Raymond Williams, 1980), se plantea aquí como una construcción social que determina las formas como vemos y nos relacionamos con el medio ambiente, las especies, los eventos climáticos, el espacio, nuestro propio cuerpo y un sin fin más de aspectos de la realidad vital. Es interesante adentrarse a analizar las consecuencias, que el discurso emergente de la sociedad del espectáculo tiene sobre la producción simbólica de la naturaleza, pues es aquí donde logramos comprender las nuevas formas como la sociedad se relaciona con el medio.

Por lo tanto no se trata de analizar la condición de dispositivo que se encuentra detrás del funcionamiento del museo, sino estudiar cómo es que siendo dispositivo visibilizador, sacralizador y legitimador; el museo espectaculariza a la naturaleza y media las formas como la sociedad se relaciona con ella. De qué manera la naturaleza es espectacular en el discurso del museo, cómo la muestra, qué dice de ella, con qué la relaciona, qué visibiliza, qué omite y qué enfatiza.

Esto se desarrolla en el marco de un estado mexicano, creado a partir de objetivos específicos de turismo y mercantilización de los espacios naturales, Quintana Roo, donde se insertan museos con diferentes objetivos, perspectivas, retóricas, temáticas y locaciones. Frente a un ambiente mediado por el turismo, el consumo, el viaje, la aventura y la simbiosis cultural, cómo es que el museo responde y se integra al discurso de la sociedad del espectáculo que caracteriza a la “riviera maya”. A partir de esto, surge la pregunta de investigación:

¿De qué manera el discurso en los museos de Quintana Roo participa en el fenómeno de espectacularización de la naturaleza?

## 2.1.-Justificación

Como bien reconoce Enrique Leff (2002), vivimos en un sistema gobernado por el capitalismo y el neoliberalismo, donde los saberes científicos occidentales se posicionan hegemónicos sobre otras concepciones como los conocimientos populares. La naturaleza no es la excepción, pues es a partir de los análisis de datos duros, numéricos y muchas veces remotos, que se valora la vida en el planeta (Thomson, 1990). Pero los precios asignados a la naturaleza y a los productos resultantes de su transformación no reflejan el valor real económico, ni ambiental ni simbólico.

En un proceso de externalización de costos, la naturaleza y las comunidades que conviven directamente con los ecosistemas terminan por pagar los efectos secundarios de una economía ecológicamente incompatible. Esto es, los ciclos económicos que rigen el mercado de valores materiales y simbólicos no están, ni suelen coincidir con los ciclos naturales y culturales de los recursos.

Por una parte, la naturaleza termina pagando el costo, por ejemplo a través de la erosión de la biodiversidad y por otra parte, las comunidades rurales se quedarán con la deuda económica que la falta de recursos naturales genera sobre sus formas de vida. Pero también aparece una tercera deuda, la deuda de la razón, porque en el proceso de valoración de la naturaleza mediante el saber occidental, en su visión mecanicista y espectacular, los conocimientos locales y los elementos ambientales se disuelven en los fenómenos de expropiación de la naturaleza y el saber (Leff, 2002; Durand y Jimenez, 2010).

En el contexto actual y más aún en las porciones del país donde la naturaleza es la base de la economía y el turismo, es imperativo entender las construcciones espectaculares de la Naturaleza, puesto que son la base para entender las formas como nos relacionamos con ella.

La espectacularización de la naturaleza ha sido trabajada a partir de los medios audiovisuales, sobre todo del cine y la televisión, pero estos no tienen las propiedades de legitimación y sacralización del museo. Por lo que es importante realizar estudios enfocados a estudiar este fenómeno en instituciones como los museos, especialmente en

nuestro país.

Este proyecto se inserta en el campo de la comunicación, al ser un análisis de la producción social de sentido, el sentido de espectacularidad, asignado a elementos que originalmente carecían de él. Aporta al campo al estudiar los museos como medios de comunicación expositiva, que participan en la mediación entre sociedad y naturaleza a través del discurso.

Finalmente pretende explorar otra forma de operacionalizar el discurso y el dispositivo propuestos por Foucault, para estudiar un discurso entrelazado desde diferentes hilos discursivos que surgen en diferentes campos y lógicas estratégicas.

### **III.-Marco conceptual**

Este estudio busca aprovechar el vasto pensamiento de Michael Foucault, en particular al respecto del discurso y el dispositivo (1968;1970;1977;1990). Basado a su vez, en las investigaciones de Susana Herrera Lima, al respecto de las Exposiciones Universales (2013;2015), desde donde ha adaptado el pensamiento de Foucault al estudio de estos medios de comunicación expositiva. Cabe aclarar que la aplicación del dispositivo al museo es a la vez detonada por la lectura de las ideas de Tony Bennet (1995) descritas con anterioridad y que también son influenciadas por Michael Foucault.

Para operacionalizar al autor y apoyar en la construcción del marco conceptual, se aprovechó la revisión realizada por Siegfried Jäger que aparece en el libro de Métodos para el Análisis Crítico del Discurso (Wodak & Meyer 2015), desde donde se lograron aclarar y seleccionar los conceptos del marco y se adaptó la metodología para el análisis del museo y como se ha mencionado, en concordancia con la metodología utilizada por Herrera-Lima (2013;2015).

Ya que se postula al museo como dispositivo de espectacularización de la naturaleza, se realizó una revisión de las ideas de Guy Debord (1967) de quien surge el concepto de espectacularización que aquí se presenta y Josepa Brú (1997), quien lo utiliza en asuntos de naturaleza. Así mismo el concepto de Naturaleza es difícil de definir, pero a

lo que aquí me refiero con ésta se encuentra en concordancia con las ideas de Raymond Williams (1980), así como de McNaghten y Urry (1998)

### 3.1.-Discurso y dispositivo

Foucault es el autor central y se posiciona en una epistemología peculiar que se podría llamar post-estructuralista, donde la objetividad de las verdades materiales no existe, sino la construcción subjetiva de esta realidad, a partir de estructuras que determinan su construcción. A diferencia del estructuralismo, la relación entre concepto, sistema y estructura no es rígida e inamovible, sino que es a su vez un constructo social, que emerge en un contexto histórico determinado y cambia a través del tiempo. En ambos casos la estructura determina y condiciona el modo de decir o ver las cosas en un periodo histórico, pero en el post-estructuralismo, la estructura es concebida a su vez como un resultado del contexto histórico que la permite. En consecuencia la estructura se transforma en el tiempo (Horrocks, 2004).

Para Foucault mas que una estructura rígida existe una compleja relación de poder entre discursos y dispositivos, que delimitan a su vez que son limitados por la sociedad en un contexto espacial y temporal dado (Horrocks, *op cit.*).

Foucault se posiciona frente a la historia de la ciencia, desplazando el análisis de las verdades científicas hacia el hombre como sujeto de estudio. No busca verdades absolutas que se continúan en un proceso lineal hacia el perfeccionamiento de la ciencia, sino que se centra en la diversidad de la interpretación. Estas reflexiones sobre el hombre en la historia de la ciencia se muestran en sus estudios sobre la psiquiatría y la medicina (Horrocks, 2004).

Posteriormente en “Las palabras y Las cosas” propone con mayor claridad la arqueología, como proceso de desvelamiento del sistema de saber que organiza el discurso científico y define lo que puede pensarse científicamente y lo que no, a su vez que se centra en el concepto de representación como un proceso que ocurre para sustituir a lo que representa, (la representación del rey solo es, siempre que el rey esté ausente), el signo existe en el saber y no en el objeto (Foucault, 1968).

El concepto de discurso se distribuye a lo largo de “la arqueología del saber” (Foucault, 1970), aquí se contraponen a la visión historicista que busca en los documentos del pasado reconstruir verdades históricas llamadas epistemes. En su lugar vuelve a proponer una historia sin verdades, basada en complejas relaciones y reglas de poder dadas en formas discursivas. Así la historia no es una cadena de verdades, sino una serie de discursos que instalan verdades.

El discurso psiquiátrico define al loco y el penal al criminal. En La arqueología del saber, Foucault busca la reflexión sobre los ámbitos discursivos que definen de donde proviene dicho saber. Es decir, escavar el porqué las verdades en un contexto histórico determinado son verdaderas.

La propuesta del dinamismo del discurso foucaultiano implica la delimitación de momentos de formación del discurso en la historia, a lo que denomina genealogía. En esa cadena de discursos que se suceden, cada uno tiene su propia genealogía y el entendimiento de ésta es la arqueología del saber.

Es así como el análisis de la genealogía busca desentrañar las raíces del discurso, desde el estudio de las relaciones entre saberes y prácticas, instituciones y contextos. Esto delimita momentos de formación del discurso, que se identifican en un primer momento de constitución seguido por un momento de configuración y un tercer momento de reajuste.

El momento de constitución implica de primera mano la serie de condiciones históricas de posibilidad, que son el conjunto de características que en un tiempo determinado permiten el desarrollo del discurso; así como los actores que influyen en su constitución y las relaciones de poder que entre ellos existen. En Europa no se podría hablar de un mundo con cinco continentes si no se tuviera conocimiento de América.

Así mismo la constitución de un nuevo discurso parte de un punto de fractura de un discurso previo. Esto significa que cuando el discurso dominante de la época no puede abarcar o explicar la realidad que pretende para mantener el poder, se debilita. En ese momento se da la fractura y es entonces que surge a la par el momento de urgencia de

un discurso nuevo, que abarque, explique e incluya lo que el anterior no pudo. El momento de fractura/urgencia en conjunto con las condiciones históricas de posibilidad, conforman el momento de constitución.

Pensemos como ejemplo que todo avance científico produce nuevas condiciones de posibilidad, desde normativas hasta materiales, que fracturan los discursos instalados y lubrican el paso a una nueva configuración discursiva. Una teoría heliocéntrica que carecía de condiciones de posibilidad, puede en un momento de mejores condiciones fracturar el régimen geocéntrico de verdad y dar paso a un nuevo discurso que a su vez continua cambiando. Así materialidades como los satélites artificiales pueden corroborar el movimiento de la tierra alrededor del sol, pero a su vez que el sol gira alrededor de otros cuerpos y por lo tanto tampoco es el centro del universo. Así que, el discurso, se mueve.

Dialogar con Foucault en un trabajo sobre naturaleza, tiene la ironía de que su propuesta es muy evolutiva, es por esto que quisiera aclarar que la simpleza con la que se distingue la cadena de eventos: constitución, configuración, reajuste, tal vez no refleja realmente la naturaleza orgánica de sus propuestas. Puesto que no pretende ser una estructura estable en una serie de valores discretos que se siguen tras una fractura.

El discurso cambia a través del tiempo como cualquier especie, sin perder elementos del genoma de su ancestro directo, pero añadiendo mutaciones que le permiten sobrevivir a las nuevas condiciones. Es así que hablo del discurso de Foucault más en un sentido continuo. Sin embargo delimitar los momentos de configuración, constitución y reajuste permite entender y operacionlizar el discurso para el análisis que aquí se presenta.

Pues bien, además de la constitución, todo dispositivo y discurso tiene una funcionalidad, un para qué, este propósito es el objetivo estratégico. Para cumplir dicho objetivo es necesaria una lógica estratégica del cómo opera el discurso. Ésta se refiere al acomodo de los elementos que integran los dispositivos para hacer fluir el discurso y que a su vez está asentado en un régimen de verdad; es decir, lo que el discurso del dispositivo da por hecho.

Los elementos discursivos textuales en el sentido estricto de la palabra, en conjunto con

las prácticas no discursivas que limitan su operación (acciones, normas, instituciones) y las materialidades (espacios, tecnologías de representación, arquitecturas), son los elementos que se articulan en la lógica estratégica del discurso. El conjunto de estos caracteres determinan el momento de configuración.

Retomemos la historia del objetivo estratégico del museo expuesta al inicio de este capítulo. A lo largo de su existencia el objetivo ha ido ramificándose, pero no por eso ha dejado por completo sus intereses originales. Los primeros museos centrados en la colección buscaban afirmar el poder del coleccionista y posteriormente buscaron llevar la “alta cultura” a las clases bajas. Si bien estos objetivos han cambiado a lo largo del tiempo, el fortalecimiento del poder simbólico de una nación en los museos de historia o antropología y la educación del visitante en arte o ciencias, son de alguna manera, mutaciones de estos primeros objetivos.

Las lógicas también se modifican, de ser espacios destinados solo a la burguesía, a espacios “aptos” para la mujer, a enfocarse solo a públicos específicos como los niños; también aquí entran los principios museográficos (*principle of wonder, principle of resonance, principle of sparcity*). De tal manera que las lógicas estratégicas buscan la manera de resolver los objetivos.

El régimen de verdad ha sido ejemplificado con el cambio de geocentrismo a heliocentrismo, pero pudiera tratarse del aspecto más difícil de evidenciar, puesto que es difícil darse cuenta y cuestionar lo que damos por sentado como verdadero. Si visitamos los museos de historia natural nos toparemos con la clásica puesta en escena de los cinco reinos de la vida, rara vez tendremos explicados a los tres dominios y aun más ocasionalmente las nuevas teorías que incluyen otros reinos como Stramenopila. De cierta manera nos es imposible ver lo que desconocemos que existe. Se trata de la clásica situación en la que el pez no ve el agua en la que nada.

Por otro lado, el concepto de dispositivo se perfila en su obra en diferentes textos, pero aparece un poco más acotado en una entrevista de 1977, llamada “*The confessions of the flesh*” donde lo define como un “heterogéneo ensamble de discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones reguladoras, leyes, medidas administrativas, estatutos científicos, posiciones filosóficas, morales y proposiciones filantrópicas, en pocas

palabras, todo lo que se dice, cómo se dice, en donde se dice y hacia quién, aunque igual de importante aquello que no se dice, las maneras como nó se dice, los lugares donde no se presenta y las personas a quienes no se comunica (Foucault, 1977).

En este sentido el discurso desde Foucault, permite pensarlo en términos no solo de lo que se encuentra en un lenguaje escrito o transcribirle a él, sino que toda forma discursiva responde a signos en forma tanto de palabra como de imagen, de gesto o de acto. Al analizar el discurso en un dispositivo, se agregan también las formas no discursivas materiales como los reglamentos institucionales o los recursos económicos, históricos y biofísicos que permiten el establecimiento de cierto discurso a través de determinado dispositivo, así como las prácticas no discursivas que competen a los actos mismos de las personas.

Esto significa que para observar el discurso foucaultiano no basta con leer los textos y escuchar los audios, es necesario distanciarse más para incluir el mundo de materialidades y prácticas que obedecen al mismo discurso. Nada está ahí en vano, cada elemento textual, cada acto y cada materialidad obedecen al discurso, sus objetivos y su lógica. En palabras de museo, el discurso se encuentra tanto en lo que dice la cédula, como el objeto que explica y la manera como se ha decidido colocarlo en la sala.

En la lectura de Jäger sobre Foucault (Wodak, 2015) el conocimiento tiene un papel más evidente dentro del discurso, puesto que para él, “*el discurso es el fluir del conocimiento y de todo conocimiento societal acumulado a lo largo de la historia*”. Así mismo el discurso determina la realidad en medida que los sujetos que intervienen activamente como agentes de discursos, llevan a cabo prácticas discursivas y no discursivas porque disponen del conocimiento.

El discurso ejerce poder al transporatr un saber con el que se nutre la conciencia individual y colectiva. Este conocimiento en constante flujo es la base de la acción individual y social, así como de la acción formativa que moldea la realidad.

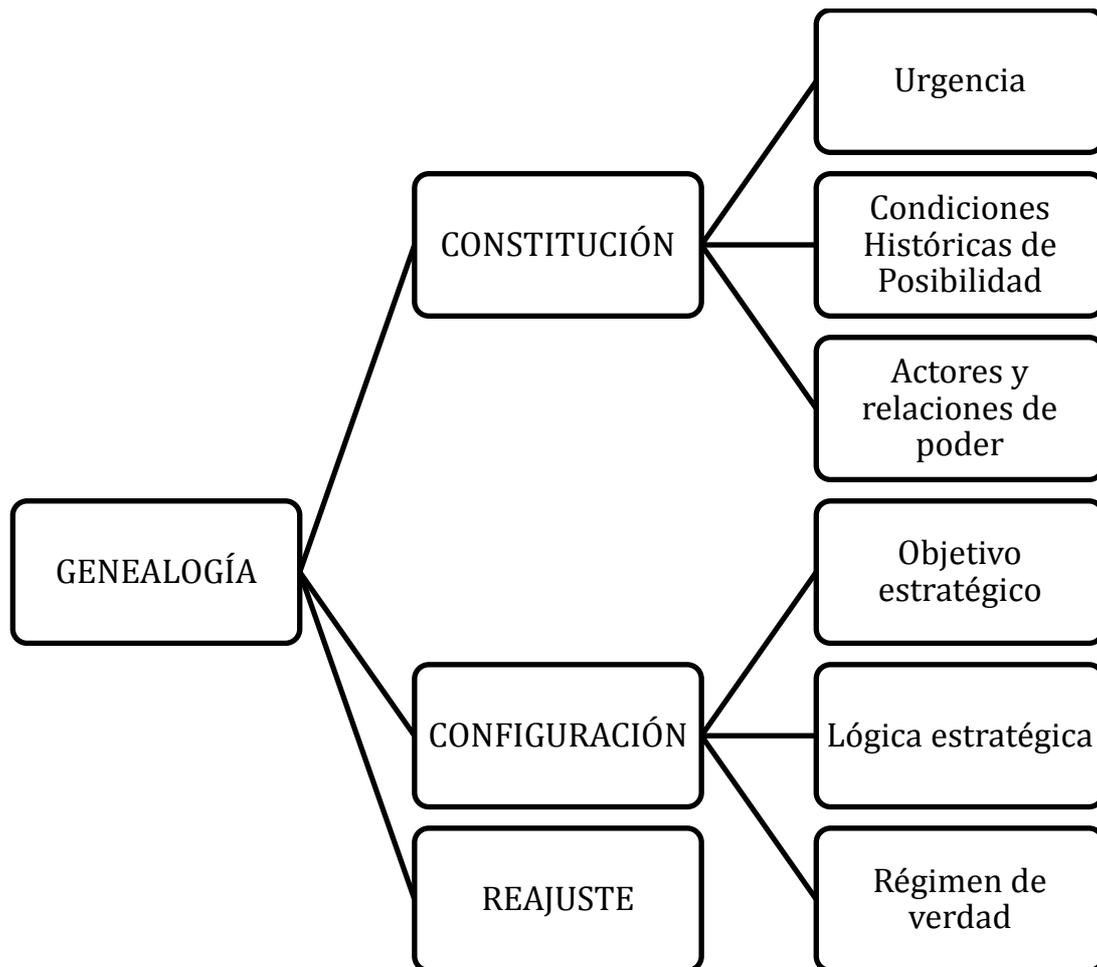


Figura 1.- Arqueología del Saber. Todo dispositivo sigue una especie de ciclo vital que Foucault denomina Genealogía. Ésta consta de tres momentos, la constitución, la configuración y el reajuste. La constitución comienza a la urgencia provocada por la fractura del discurso anterior y depende de las condiciones de posibilidad, los actores y las relaciones históricas de poder. Da paso a la configuración que obedece un objetivo estratégico, el cual es alcanzado mediante el ordenamiento de los elementos del discurso con una lógica estratégica, siempre obedeciendo el régimen de verdad. Configurado el discurso puede presentar fenómenos de reajuste que impidan la fractura, que daría paso a una nueva urgencia. El estudio de las genealogía del discurso es la arqueología del saber.

Cualquier acción lingüística o gestual implica conocimiento, así como cualquier manifestación material humana es el resultado de un conocimiento. Al ver a una persona ir por el pan, podemos intuir que sabe caminar, vestirse conforme a los estatutos de la panadería, escoger y pagar los productos, comunicarse con otras personas y demás conocimientos detrás de un acto que a simple vista, pareciera más sencillo.

Ésto aplica no solo a las prácticas sino también a las materialidades, si pensamos en una jarra de cristal, podemos intuir que alguien sabe soplar el vidrio para crearla, conoce los principios para que un cuerpo retenga el líquido, sea cargada por manos humanas, se pueda servir de ella apropiadamente e incluso sea aceptada estéticamente. Así cualquier acto y cosa, así como cualquier texto, esta cargado de un conjunto de conocimientos. Por lo que todo dispositivo implica realmente un flujo de conocimiento.

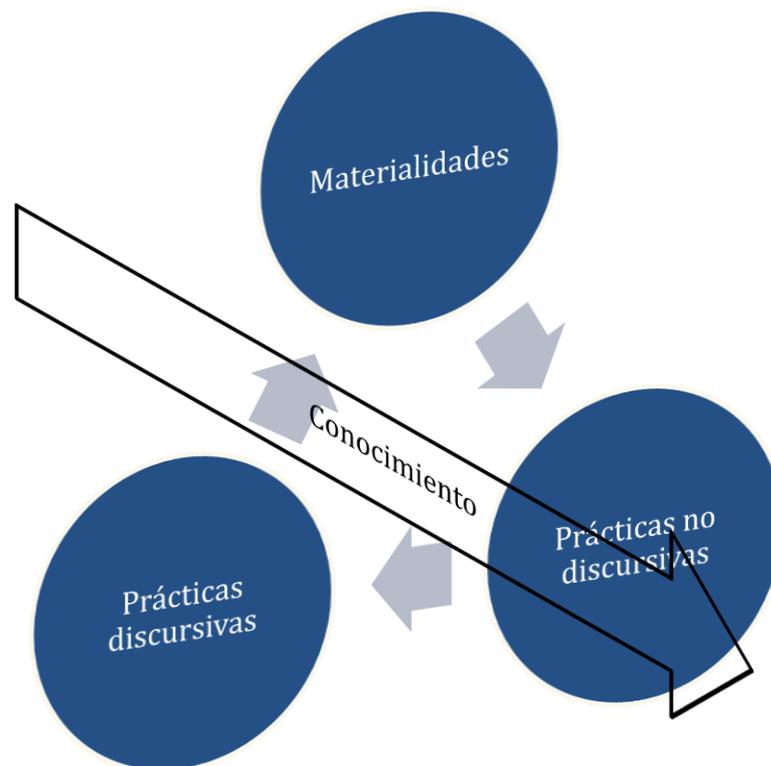


Figura 2.- Elementos del dispositivo. Los tres elementos del dispositivo (prácticas discursivas, prácticas no discursivas y materialidades no discursivas) se encuentran en un arreglo denominado lógica estratégica y lo que fluye a través de este acomodo es el conocimiento detrás del discurso.

Si el conocimiento contenido en un discurso cambia al respecto de un objeto determinado, a éste se le asignan otros significados y se convierte en otro objeto. Es lo que sucede cuando una planta nuclear se transforma en un parque de atracciones o como cuando un mendigo utiliza un banco para dormir. En este estudio hay varios ejemplos: el templo maya que se transforma en objeto de la colección del museo, el arrecife en sala de exposiciones, el cañon de guerra en fuente de jardín o una ceremonia religiosa en espectáculo de medio tiempo.

Si una persona se aleja del discurso dominante, confiere nuevos significados a un objeto, la parte de la realidad material que le corresponde aparece desprovista de significado en el más cierto de los sentidos y retoma un verdadero estado natural. De tal manera que el discurso puede ser tratado como una práctica que sistemáticamente constituye el objeto del que habla. Esto como veíamos, lo realiza para cumplir una función, mediante una estrategia, en respuesta a una urgencia y con un objetivo en la mira.

En ese momento en el que el mendigo utiliza un cajero automático de un banco para dormir, que el discurso dominante se desprende de la materialidad y es el actor quien al mismo tiempo que desprende el significado anterior (el cajero es donde saco dinero), provee el nuevo (el cajero es donde paso la noche).

Esta es la ironía que nos regala la lectura de Jäger al concepto de naturaleza, pues la verdadera naturaleza de las cosas solo existe cuando está libre de discursos, por lo tanto realmente nunca tenemos acceso a ella, solo al discurso desde el que la significamos.

De tal manera que el tapete de significados asignado originalmente a una práctica o materialidad, e inclusive a un discurso lingüístico, puede ser retirado y/o modificado por la asignación de uno o varios significados distintos. Esto es la base del presente proyecto, la museificación de cualquier elemento de la realidad implica la reasignación simbólica.

Es decir, la lógica estratégica del museo, implica la modificación del tapete de significados en los elementos textuales, prácticos y materiales que son museificados. Este proceso de reasignación de significados puede implicar los elementos propios de la espectacularización que se revisan más adelante. Lo que antes era mundano, cotidiano y natural, a través del museo, comienza a ser espectacular.

Foucault identifica en *Vigilar y Castigar* (Foucault, 1989) que el discurso se entrelaza con los objetos y las prácticas para formar el dispositivo. No solo se trata de un conocimiento hablado o escrito a manera de epistemes, sino que el conocimiento habita y actúa en las acciones de la gente y los objetos materiales que producen basados en ese conocimiento. De tal manera que los elementos discursivos y no discursivos del

dispositivo, se entrelazan para repeler la urgencia.

Este entrelazado se traduce en actividades sensoriales humanas, actividades mediadas entre sujetos y objetos, entre lo social y la realidad objetiva, por lo que el vínculo interno del dispositivo, existe más allá de la palabra, en las prácticas no discursivas. Así son los sujetos quienes logran vincular al discurso con la realidad a partir de la suma de sus actividades, desde ir a comprar pan o servirse de una jarra de cristal.

### 3.2.-El concepto de Naturaleza

Retomando las palabras de Raymond Williams (1980) “naturaleza es el nombre singular para una multiplicidad de cosas”. De este autor surgen los pensamientos que a continuación se describen sobre una diversidad de significados que conviven en este concepto así como de la posición fluctuante del hombre respecto a ella.

Tras hablar del flujo discursivo que nos plantea Foucault, podremos ver que este concepto en particular tiene su propia dinámica de significación, puesto que los distintos valores asignados en cada reajuste de la palabra se suman a una colección privada del concepto, en la que los nuevos significados parecen no reemplazar a los anteriores.

La naturaleza puede ser concebida como la condición primitiva, el paisaje remoto y distante, lo salvaje, *the wildernes*; frente a la cual nos contrastamos civilizados y superiores. Lo que caracteriza esta dimensión de la naturaleza es la carencia de nosotros, su existencia independiente de la voluntad humana.

Ha sido representada como un espíritu abstracto, ligado a distintos elementos de la vida y la armonía. Puede ser vista como un dios pero más comúnmente como una diosa madre, protectora, proveedora, dadora de vida.

La naturaleza también es en ocasiones, no la deidad, sino la expresión de la entidad divina. Dependiendo de la religión desde la que se hable, es el trabajo de una o varias deidades que han sumado sus fuerzas y habilidades para dar orden a la totalidad

natural que nos rodea. En ocasiones somos parte de su obra y en otras la naturaleza ha sido puesta a nuestro servicio como obra maestra de la creación divina, donde los demás seres no son más que el escenario de nuestra historia.

La naturaleza también es el medio y el mensaje de comunicación divina, es con los elementos naturales que los dioses nos hacen sentir con su furia o alegría. Con las catástrofes, las plagas y las enfermedades nos castigan; con las cosechas y las floraciones nos recompensan. Es la naturaleza el sistema de comunicación divina.

Con la revolución científica, pasó a ser un sistema de variables, un conjunto de conjuntos; de causas y efectos para descifrar; de leyes naturales que la explican y elementos que la conforman. Sus particularidades han de ser listadas y sus procesos descifrados, es así que la naturaleza se profana en el objeto de estudio de las “ciencias naturales” que se eventualmente se exhibe en los museos de la “historia natural” para ser nuevamente sagrada.

Irónicamente la ciencia y sus teorías le devolvieron la vida. La teoría de la evolución le concedió autonomía, pues la naturaleza tenía historia, etapas de crecimiento, de cambio, de adaptación y además era capaz de “seleccionar”, casi concientemente, sobre el futuro de las cosas, desde las rocas hasta las especies, incluyendo al hombre.

Atacada por el desarrollo humano, consumida por las calderas de las máquinas, tuvo que ser encerrada en reservas, parques y santuarios, donde podía ser ella misma, salvaje, lejana y solitaria. Así es como resuena “*natura es todo lo que no es cultura*”, porque no hay cabida para que lo hecho por el hombre sea visto como natural.

La química es producto del conocimiento humano, por lo que natural es antónimo de químico, como si antes del hombre no estuvieran compuestos de átomos las estrellas o como si los carbonos del diamante y el polietileno no fueran exactamente el mismo elemento. Lo artificial, lo híbrido, lo criado en cautiverio no es natural, porque aunque las variedades y razas respondan a las mismas leyes de las demás especies, son producto de la invención humana y por lo tanto entran y salen del irónico concepto.

En nuestra vida diaria buscamos constantemente exaltar sus caracteres a nuestros

intereses. La naturaleza, fuerte, sucia, salvaje e indomable es útil para vender autos de carga, pero gentil, sabia, sanadora y pacífica es mejor para vender tampones. Natural es ahora un concepto cargado de comercio, una retórica sumamente adaptable para la venta de todo tipo de productos que solo deben agregar un slogan eco-amigable, verde, libre de químicos (como si esto fuera posible) o simplemente decir que es al natural.

De esta manera volvemos al inicio al comentar como Raymond Williams (1980) que la naturaleza es el nombre singular para una multiplicidad de cosas.

El concepto de naturaleza (*nature*) se encuentra íntimamente ligado, casi al grado de sinónimo, con el de ambiente (*environment*) o “medio ambiente”, que pareciera ser más un pleonasma. Herndl y Brown (citados en Cox, 2010) argumentan que “ambiente” es un concepto y un *set* de valores culturales asociados construidos por el lenguaje, es decir que no existe un ambiente objetivo, separado de las palabras que usemos para representarlo.

De esta manera, tanto “naturaleza” como “ambiente” son el resultado de la combinación de diferentes significados posibles, que van desde el paraje salvaje hasta el río contaminado. Diferentes sociedades construyen mediante la comunicación, diferentes significados entorno a la naturaleza y el ambiente, y en consecuencia de este proceso de comunicación depende la identificación o no de un problema como ambiental (Cox, *op cit.*).

Que los conceptos de conservación y sustentabilidad surgieran después del siglo XIX, no significa que no existieran como prácticas en configuraciones culturales antecesoras. Muchas civilizaciones precolombinas demostraron sistemas sustentables y tecnologías que incluían los procesos productivos de la naturaleza, como las terrazas incas y las chinampas aztecas, pero que fueron arrasadas por la oleada colonizadora de Europa, donde las tecnologías de producción en masa se impusieron a los saberes locales y a el rey azúcar y los otros monarcas agrícolas consumieron la productividad de las nuevas tierras (Galeano, 1971).

El mismo concepto de “recurso natural” es resultado de una concepción económica, donde un *recurso* es “aquello con potencial para satisfacer una necesidad” y es *natural*

en tanto que “no fue creado por el hombre”. Pero como hemos visto, natural es una concepción social, es decir, nada es natural *per se* sino que socialmente se hace natural y lo mismo para la dicotomía tradicional de recursos renovables y no renovables.

Pensemos que un recurso renovable es el ganado vacuno, pero si las vacas se extinguieran, como muchos animales lo han hecho, no nos sería posible recuperarlo, en este sentido, y a pesar de que no son vistas de esta manera, todas las especies del planeta son el más importante recurso no renovable.

Por otro lado el petróleo, en su concepción clásica, es un recurso no renovable, puesto que hay una cantidad determinada de éste en el planeta que se va agotando. Sin embargo sabemos de donde viene y cómo se produce, así como sabemos que no depende tanto de la especie de la que se obtenga, por lo que en teoría es un recurso renovable (Mastrangelo, 2009).

La historia de la relación de la sociedad y la naturaleza nos habla de una serie de construcciones simbólicas en torno a un contexto totalmente cargado de la historia de la humanidad. Volviendo a Raymond Williams (1980) podemos entenderla como un concepto complejo cargado de la historia del hombre, incluso podríamos decir que naturaleza es tal vez uno de los conceptos más humanos que tenemos.

Aun así, podemos identificar una tradicional separación entre los estudios de la naturaleza de aquellos de la sociedad. Esto se debe a que desde el nacimiento mismo de la sociología se crea tal distinción incorruptible. La sociología surgió basada en la producción de una línea fronteriza con los estudios naturales, en su búsqueda de ser una disciplina autónoma e independiente capaz de proponer análisis a los hechos sociales distantes de aquellos producidos por las ciencias naturales. Mantuvo así a la naturaleza casi como antítesis de la sociedad (Macnaghten & Urry, 1998).

A partir de Dunlap y Catton (citados en Macnaghten y Urry, op cit.) surge el término de “sociología ambiental” que estudia básicamente, las relaciones entre el ambiente y la sociedad, dando centralidad a las relaciones intrínsecas con la naturaleza de las que las sociedades dependen para surgir y mantenerse. Pero esta postura aún sostiene a la

naturaleza separada de la sociedad con fines meramente instrumentales para la prosperidad del humano.

En su trabajo "*Contested Natures*" Phil Macnaghten y John Urry proponen que no podemos hablar de "la naturaleza" o "el ambiente" sino que nos encontramos ante un conjunto de naturalezas en disputa, producidas por procesos socioculturales. Esto es que en el concepto de naturaleza en realidad conviven naturaleza salvaje y pacífica, caótica y predecible, y así sucesivamente.

Los autores nos hablan de la existencia de tres doctrinas del pensamiento respecto a las relaciones de la sociedad con la naturaleza. La primera consiste en aceptar la naturaleza y el ambiente como un sistema real, perceptible, medible y objetivo, esto se llama "realismo ambiental".

El segundo es el "idealismo ambiental" que concibe a la naturaleza como el resultado de procesos culturales que le asignan valores, los cuales se encuentran por debajo de las características físicas y tangibles que pudieran adscribirse al ambiente.

El tercero, como en el concepto de recurso de la sociología ambiental, le infiere un carácter instrumental que la caracteriza como explotable, conquistable, comerciable, esto es el "instrumentalismo ambiental".

En mi opinión podemos estar seguros de un solo carácter del concepto, naturaleza implica diversidad. Y en lo que aquí respecta, el concepto se utiliza dentro de su carácter polisémico en concordancia con el pensamiento de Williams, Macnaghten y Urry, de tal manera que quienes definen las naturalezas en contraste son los propios museos a través de sus discursos.

### 3.3.-La sociedad del espectáculo

Guy Debord (1967) trabaja el espectáculo desde el idealismo hegeliano y nos habla sobre el papel que tiene en la sociedad moderna en el texto "La sociedad del

espectáculo”, donde postula que el mercantilismo ha completado su colonización de la vida social al remplazar lo vivido por lo aparentado o en sus palabras: “*lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación*”.

De esta manera convierte al espectáculo como la forma de poder que separa al sujeto de la realidad, a través de relacionarlo con una serie de irrealidades presentadas como verdaderas mediante mercancías espectacularizadas.

Este irrealismo social está constituido por los modelos de la sociedad dominante, cuyos signos se producen y replican en el mismo espectáculo, que mediante su positividad indiscutible, “*lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece*” origina el monopolio de la apariencia, convirtiéndose así en un autorretrato del poder.

Para el autor, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual, que puede ser encontrado como adorno indispensable de objetos producidos, exponente de la racionalidad del sistema y como sector económico de una creciente oferta de imágenes-objeto. En este sistema sólo aparece aquello que no existe, así el mundo real es cambiado por imágenes de lo irreal que se convierten en verdades. Esto se logra porque el espectáculo para Debord es lo opuesto al diálogo, impide la reconsideración y corrección de sus obras al delimitar la participación del espectador a observar.

Se plantea al espectáculo no como un conjunto de imágenes, sino como una relación social entre personas, mediatizada por imágenes, donde quien más contempla menos vive y cuanto más acepta las imágenes dominantes menos comprende su propia existencia y deseo.

Mientras que en otros tiempos lo sagrado justificaba la explicación embellecida del orden del universo a partir de lo que la sociedad no podía hacer, en la actualidad el espectáculo o ese embellecimiento de la realidad, refleja lo que la sociedad puede hacer, pero sin permitirle hacerlo.

Este es el planteamiento que lleva al autor a postular que el espectáculo ha separado al sujeto de la realidad, así como a una separación de clases basada en quien produce el espectáculo y quien lo observa.

Esta sociedad portadora del espectáculo no domina solamente por su hegemonía económica las regiones subdesarrolladas, las domina en tanto que sociedad del espectáculo, lo que se refleja en lugares del planeta donde aun cuando la materialidad esta ausente, la necesidad fabricada de codiciar pseudo-bienes y falsos modelos sociales esta presente. En otras palabras el espectáculo produce necesidades.

De esta manera el espectáculo proclama una unidad de clases, a la vez que enmascara una desigualdad que reposa en la producción capitalista, así lo que mueve a los productores a edificar el espectáculo también es lo que los separa de los no productores.

En su obra el tiempo tiene un papel central para entender el funcionamiento del espectáculo, pues éste opera a partir de unidades de tiempo-mercancía, que es un tiempo irreversible e intercambiable, dividido en segmentos con igualdad cuantitativa.

Este tiempo surge de la construcción capitalista de un tiempo cíclico pero irreversible, que es lo que Debord denomina tiempo pseudo-cíclico y que como las vacaciones, es representado a la distancia, como deseable y con capacidad de retorno, a la vez que refleja una vida espectacular.

El tiempo pseudocíclico es en sí mismo una mercancía consumible, que reúne lo que antes se hallaba diferenciado, vida económica, vida privada o vida política, en una sociedad unitaria; pensemos en el “antiguo Egipto” o el “antiguo imperio maya” e inclusive el “futuro de naves espaciales” como productos bien empacados; de tal manera que conforman unidades homogéneas intercambiables que aparecen en una sucesión de momentos falsamente individualizados. Así el tiempo pseudocíclico consumible es tiempo espectacular, como tiempo para el consumo de imágenes, en sentido estricto y como imagen del consumo del tiempo.

En la experiencia del tiempo espectacular, los pseudo-acontecimientos que se presentan en la dramatización no han sido vividos por quienes los presencian y lo que ha sido vivido no tiene relación con el subproducto consumido. Así la vivencia individual cotidiana es separada del espectáculo y queda sin lenguaje, sin concepto ni acceso crítico a su propio pasado.

Otro elemento que discute el autor es la mercantilización de la cultura: “*La cultura convertida en mercancía, debe también pasar a ser la vedette de la sociedad espectacular*”. El proceso de producción, distribución y consumo de los conocimientos integrados a la cultura, es el motor del desarrollo económico moderno tal como lo fue el automóvil y el ferrocarril en otros siglos.

Para el autor el espectáculo es un reinado que ha evolucionado y creado nuevas formas de defensa y que actúa hacia una invasión rápida que obliga a la gente a llevar una vida completamente distinta. Es una invasión civilizadora, inevitable e incluso deseada, donde quien así la asume prefiere ignorar para qué sirve esa conquista o cómo procede.

Posteriormente en 1990 Debord complementa su pensamiento con “Comentarios sobre la sociedad del espectáculo” (Debord, *et al.* , 1990), donde enfatiza que el espectáculo ha educado a las generaciones actuales, condicionando la experiencia de vida a lo que el mismo espectáculo permite o impide.

En este texto reconoce tres formas del poder espectacular, la primera es la concentrada, que opera mediante la posición central de un personaje o ideología y opera sobre un sector reducido de la sociedad, tal como el caso nazi. La segunda es la forma difusa, que a través de la puesta en escena de una diversidad de mercancías, transforma lentamente las elecciones cotidianas de las masas, como fue el proceso de americanización, de la cual solo se escapa una porción reducida de la sociedad.

La tercera es una fusión de ambas, el poder espectacular integrado, ésta no coloca a un jefe o ideología clara, sino que los mantiene ocultos a la vez que oferta una diversidad de mercancías no solo materiales, sino que operan en la totalidad de las prácticas, conductas y objetos sociales, donde no existe nada en la cultura ni la naturaleza que no haya sido transformado o polucionado según los medios e intereses de la industria moderna del espectáculo.

De esta forma, el espectáculo ejerce un gobierno que tiene bajo su poder a todos los medios de falsificación, tanto de producción como de percepción, posicionándose tanto como el amo de los recuerdos del pasado como de las conceptualizaciones del futuro.

El espectáculo organiza con destreza la ignorancia de lo que sucede para hacer desaparecer el conocimiento histórico. Así los eventos del pasado son recubiertos con capas de falsedades que terminan por transformarse en verdades. Si el espectáculo deja de hablar de algo es como si ese algo no existiese, a la vez que al comenzar a hablarlo, ese algo comienza a existir.

Al respecto de los sujetos, el espectáculo supone a un espectador que lo ignora todo y que a la vez no merece nada más que observar de forma pasiva. El espectador mira para saber la continuación, no actúa jamás. El ciudadano libre es una ilusión, puesto que el ciudadano como espectador no tiene permitido dar su opinión. Donde el espectador no debe saberlo todo, solo lo suficiente para ser persuadido a seguir observando.

Cabe mencionar, que los pensamientos de Debord los debemos situar en un contexto histórico externo a las tecnologías de comunicación social que existen actualmente, donde de alguna manera los individuos pueden acceder a un espacio de expresión. Si ese fuese el objetivo, podríamos reflexionar sobre la capacidad de réplica que las nuevas tecnologías digitales y de redes sociales permiten para la opinión y auto-espectacularización del propio tiempo y la realidad de los sujetos.

El estudio de Fernandez Repetto y Estrada Burgos (2014) sobre un proyecto de turismo en una comunidad Maya de Yucatán, sirve de ejemplo al respecto de los planteamientos de Debord. En este ejercicio las organizaciones no gubernamentales, bajo la iniciativa de ayudar a las comunidades locales, ejercen un dominio sobre el patrimonio de la sociedad maya al delimitar las características culturales que merecen ser espectacularizadas para su mercantilización en el sistema del turismo:

*“...el proyecto turístico no tiene otra alternativa que la de poner en escena y espectacularizar bienes y prácticas culturales que desde fuera se demandan, y esconde bajo la idea de revaloración cultural, lo que no es otra cosa que la mercantilización de estos bienes y prácticas.”*

(Repetto y Burgos, 2014)

En correspondencia con los postulados de Debord, los autores retratan cómo los

intermediarios externos a la comunidad, como agentes productores del espectáculo, determinan la retórica positiva de la cultura maya a través de la construcción de irrealidades románticas expuestas en diferentes medios de comunicación.

Al turista le es vendido un fragmento de tiempo pseudo-cíclico, “la estancia en la comunidad maya” a la vez que un fragmento temporal “la vida maya”, el cual proyecta al visitante en un escenario fuera del contexto propio y en una vida espectacularmente indígena, aunque para esto sea necesario modificar las temporalidades de las prácticas cotidianas de los mayas locales, como escenificar rituales fuera de temporada. Es decir la espectacularización de lo maya, construye una irrealidad que separa a los mayas de su realidad original, como al turista de la suya.

Sin embargo señalan como el espectáculo de vivir en la comunidad maya se enfrenta a la realidad vital de la sociedad local, donde sus necesidades limitan la experiencia vendida como vivencia espectacular a un simple ejercicio de vigilancia, donde el proyecto no construye vínculos afectivos entre quien hospeda y quien visita. Nuevamente en concordancia con Debord, el espectáculo tiende a la separación y no a la unificación social.

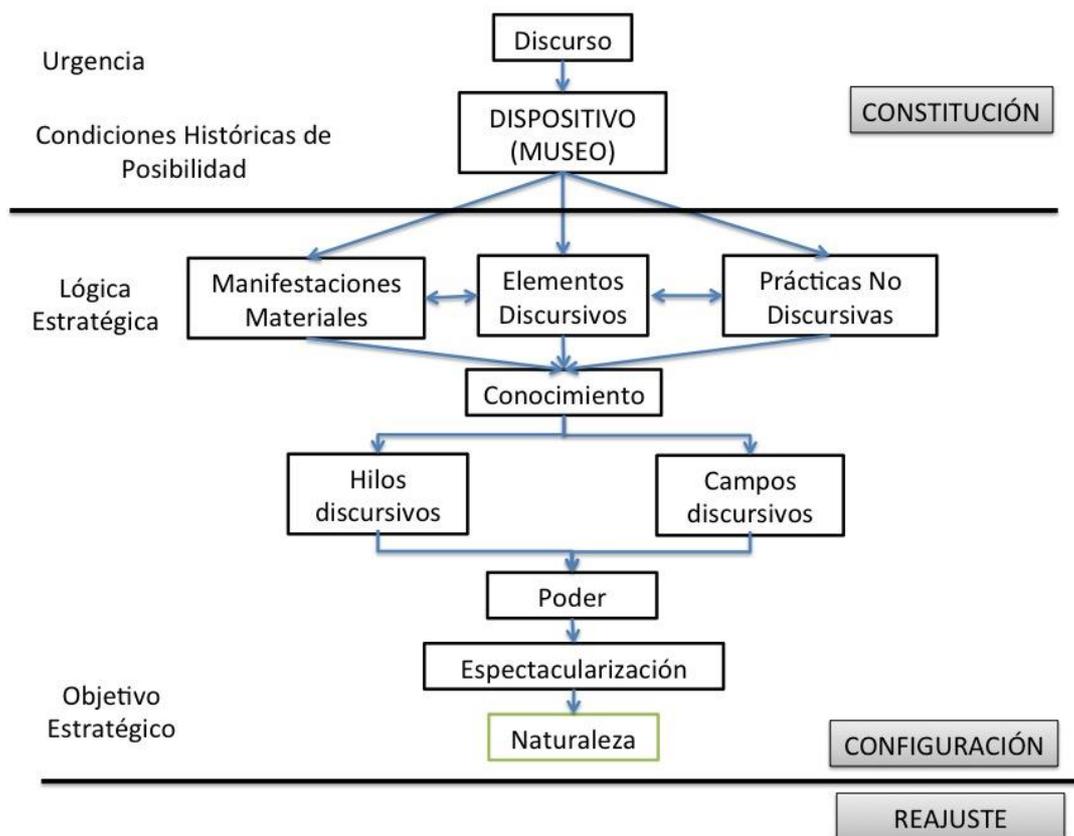


Figura 3.- Marco conceptual. El discurso se manifiesta en dispositivos constituidos por elementos discursivos, prácticas no discursivas y manifestaciones materiales. A través de éstos fluye el conocimiento en hilos discursivos, que son procesos temáticamente uniformes y de campos discursivos, que son espacios donde se presentan discursos, como las artes o las ciencias.

El flujo del conocimiento persigue un objetivo estratégico en respuesta a un momento histórico de urgencia que lo constituye. Este objetivo se pretende conseguir mediante una lógica estratégica que determina las formas como se articulan los tres elementos para configurar el dispositivo, bajo determinadas condiciones de posibilidad. Este flujo de conocimiento da la capacidad al dispositivo de ejercer poder.

Simultáneamente el conocimiento que fluye mediante el discurso del dispositivo obedece a un régimen de verdad, que también es un elemento históricamente situado. El dispositivo utiliza diferentes estrategias para adaptarse a las condiciones de su época y permanecer en el poder mediante fases de reajuste.

En los museos se ha estudiado el poder de legitimar, sacralizar y visibilizar. Se postula que no solamente utiliza la espectacularidad como medio para lograr estos fines, sino que la construcción de la realidad a partir de irrealidades espectaculares, la espectacularización, es un fin en sí mismo cuando se trata de la naturaleza.

### 3.4.-Hipótesis

La representación de cualquier tema (científico o artístico) a través de una exhibición museográfica, implica la modificación del tapete de significados en las cosas. Esto ocurre desde el momento en que los objetos de la colección se desprenden de los significados originales para los que fueron creados y son reasignados con nuevos valores que obedecen a los objetivos estratégicos del museo.

Si pensamos en un molcajete de barro bruñido, podemos imaginar que la misma pieza no tendría el mismo significado al ser exhibida en una sala de geología, que en una de antropología o una de arte popular y por supuesto el significado que le imprime el museo no corresponde al de su creador o sus usuarios originales.

Algo similar ocurre con objetos que carecen de un propósito de creación en términos antropocéntricos, como el fósil de un trilobite, un fragmento de meteorito o las huellas de un dinosaurio. Aun en estos casos, la interacción de los sujetos y el museo con los elementos del mundo natural, determinan el tapete de significados que se les será asignado como pieza de museo.

Si bien los significados en torno a las materialidades, los textos y las prácticas presentes en un museo dependen de los sujetos que los asignan al interactuar con ellos, al dejar por un momento de lado la capacidad activa del visitante, podemos descifrar que éstos tres elementos se encuentran agrupados dentro del museo, en una lógica estratégica dependiente del objetivo estratégico del discurso y el régimen de verdad que lo sustenta.

El museo se convierte así en un dispositivo que a través de este acomodo estratégico de sus elementos, hace fluir los conocimientos de su discurso. Este dispositivo tiene además la capacidad de visibilizar/invisibilizar, sacralizar/profanar y legitimar/deslegitimar conocimientos determinados a través de sus propias cualidades, principios y características comunicacionales, que nuevamente, obedecen al discurso dominante y su régimen de verdad.

Si el discurso actual se caracteriza por la espectacularización de la realidad, y el discurso del museo no lo niega, es entonces un dispositivo con el mismo fin. Consiste

en la puesta en escena de un conjunto de falsedades y omisiones presentadas como verdaderas, que al embellecer aspectos determinados, distancian a las personas y las sociedades de su realidad vital. Esto sería igualmente válido para el concepto de la naturaleza; de tal manera que nuestro entendimiento y relación con ella, depende de lo que el espectáculo permite y determina.

Si el museo tiene la capacidad de visibilizar, sacralizar y legitimar el discurso del que habla, se convierte también en un dispositivo de espectacularización en sí mismo. De tal manera que ancla en el tapete de significados cualquier conocimiento espectacularizado sobre el tema en cuestión, como puede ser nuestro entendimiento de la naturaleza.

Al visibilizar, sacralizar y legitimar sólo las bondades del espectáculo y ocultar, profanar y deslegitimar cualquier otro conocimiento que nos presente a la naturaleza en un sentido no espectacular, el museo puede terminar dando fé y legalidad del discurso espectacularizado de ésta, que vemos fluir por otros medios.

En resumen, se plantea que a través del acomodo de los elementos discursivos, no discursivos y materialidades, los museos de Quintana Roo presentan una versión idealizada y embellecida de la naturaleza, que termina por visibilizar, sacralizar y sobre todo legitimar, las propuestas discursivas del espectáculo.

## **V.-Metodología**

La investigación busca analizar de qué manera el museo participa en la espectacularización de la naturaleza. Para esto, se han seleccionado un conjunto de museos ubicados en el estado de Quintana Roo en México.

En este análisis, cada museo es revisado desde la arqueología del saber de manera individual, pero no se pretende verlos como casos aislados, sino como partes de una misma institución caracterizada como dispositivo de visibilización, sacralización y legitimación del conocimiento, el museo.

En primera instancia, se comenzó con la revisión de la evolución del discurso en torno a

la naturaleza y nuestra relación con ella, un fenómeno a nivel mundial que ayuda a entender el momento de fractura y urgencia de los museos en México y también en el estado peninsular. Ésto ya ha sido descrito por Herrera Lima (2013 y 2015) y aquí se complementa con la información sobre los acontecimientos que ocurrieron en el contexto mexicano.

Para poder analizar el discurso que fluye por el dispositivo, es necesario saber de lo que se visibiliza/invisibiliza, sacraliza/profana y legitima/deslegitima, para lo que también se hizo una revisión histórica del complejo biocultural como lo entiende Victor Manuel Toledo (2008). Es decir del conjunto que surge de la relación histórica entre la naturaleza y la sociedad que la habita.

El objetivo de esto es poder evidenciar, la diversidad de temas y aspectos de la península de Yucatán; en torno a la relación sociedad/naturaleza; que pudieran o no estar presentes en el museo y de las maneras como son exhibidos. Si el discurso resulta tanto de lo que se dice como de lo que se oculta, para poder estudiarlo, es necesario conocer más de la historia del complejo del cual habla.

Con esta información, se procedió a identificar las instalaciones museográficas que se presentan en la península de Yucatán y se optó por la elección del estado de Quintana Roo como caso de estudio, debido al desarrollo del turismo de naturaleza que lo caracteriza.

Se recopiló la información institucional de los distintos museos y se procedió a contactarlos y solicitar el permiso para realizar el levantamiento de datos. Todos los museos del estado podían ser parte la investigación pero se trabajó con aquellos a los que se tuvo acceso por los recursos y la oportunidad de entrevistar a sus operadores, además de buscar incluir al menos un museo de ciencias duras, un museo de antropología e historia y un museo de artes.

El conjunto de métodos se describen en el siguiente apartado sobre el trabajo de campo y los criterios de selección, se trató de una entrevista a informante clave, análisis documental y observación participante.

Tras describir estos dos elementos y con los datos de campo se procedió al análisis de la arqueología del saber para cada museo. Este proceso se dividió a su vez en dos fases que corresponden al momento de Constitución y al de Configuración. El momento de Reajuste queda fuera del análisis puesto que requiere una investigación más detallada de la evolución en el tiempo de los museos y necesitaría métodos diferentes para la obtención de los datos.

La fase de Constitución es más bien descriptiva, se detallan las características particulares de la urgencia de cada museo, sus condiciones de posibilidad, los actores y las relaciones que permiten el surgimiento del mismo.

Para la descripción de las condiciones de posibilidad que permitieron la creación de cada museo, se tratan los temas que propone Herrera-Lima (op cit.): Económicos, Geopolíticos, Biofísicos, Socioculturales y Científico-Tecnológicos. Éstos surgen a partir de la narración de los informantes quienes las describen durante la entrevista, complementadas con revisión de literatura.

Para la fase de Configuración se utilizó el Análisis Crítico del Discurso (ACD) desde las propuestas de Siegfried Jäger que se presentan en el manual de Métodos de Análisis Crítico del Discurso de Ruth Wodak y Michael Meyer (2015) y se complementa con las propuestas de Strauss y Corbin (2002) desde la Teoría Fundamentada.

Se plantea la hipótesis de que el museo es también un dispositivo de espectacularización, por lo que para el ACD se ha asentado esto como el objetivo estratégico del discurso. Basado en esta hipótesis, se buscó en la lógica estratégica de cada museo, el arreglo de sus elementos discursivos, prácticas no discursivas y materialidades; de manera tal que presenten una escenificación de la naturaleza espectacular a partir de falsedades y omisiones.

El ejemplo más claro corresponde a los sistemas de drenaje, abastecimiento de agua o recolección de basura. Si bien podríamos identificarlos como temas ambientales o de la naturaleza, no se presentaron en el discurso de ningún museo. Se discutirá más adelante cómo su omisión es parte de la construcción espectacular de una naturaleza en la que no hay cabida para lo no bello.

Este método se aplicó al conjunto de fuentes primarias y secundarias que se indican a continuación:

Primarias: Entrevistas a informantes clave de las instituciones, fotografías de cédulas, salas y objetos en el sitio y descripciones realizadas en campo.

Secundarias: Entrevistas a directivos y creadores del museo que estuviesen disponibles en línea dentro de sitios especializados en museos o los sitios oficiales de los mismos, videos de recorridos y fotografías en línea, páginas oficiales de los museos y folletos impresos por el museo.

A partir de la revisión histórica del Complejo Biocultural de la Península de Yucatán se obtuvieron las claves de observación de lo que podría aparecer o no en los museos. El complejo se describe en el apartado 7.2 del capítulo II y las claves se muestran en la tabla 7.

Estas claves de observación sirven para identificar en los elementos del discurso, los temas de interés de esta investigación en fragmentos discursivos. Por ejemplo, una clave de observación es “el henequén”, ha sido seleccionado porque en la historia del complejo biocultural, el henequén forma una parte importante de la relación sociedad naturaleza que además es frecuentemente representado.

Fue la materia prima de la que se obtenían las fibras en toda la península y la razón de la explotación indígena que detonaría la Guerra de Castas. El henequén es una planta, pero es interesante analizar las formas cómo se le menciona en el museo o representa en las instalaciones para entender la lógica estratégica de sus discursos. No se habla del henequén de la misma manera en el Museo de la Cultura Maya de Chetumal, como en el Museo de la Guerra de Castas y no figura específicamente en el Museo Subacuático de Cancún.

Así cada clave de observación ayuda a poner la lente en un fragmento del complejo biocultural y discutir las lógicas como se lo presenta. De igual manera, hay claves que no aparecen en ningún museo o su representación es mínima, como el asunto de la

basura y el drenaje; ésto también se plantea como parte de la construcción de una verdad a partir de falsedades, mitos y omisiones, que embellecen el tema de naturaleza al sacar del espacio público lo “no espectacular”.

Una vez que se comienza a hablar de una clave de observación se selecciona el fragmento y se continúa con el análisis crítico del discurso propuesto por Jäger (Wodak y Meyer, 2015). De acuerdo al autor, los diferentes elementos del dispositivo hacen fluir conocimientos (figura 2). Es importante no perder de vista esto pues se asienta en el régimen de verdad del discurso, para entonces poder analizar qué quiere decir y por qué.

Esta metodología se trianguló con estrategias de la Teoría Fundamentada de Strauss y Corbin (2002) respecto a la codificación abierta, axial y selectiva para poder llevar el dato textual, la práctica o la materialidad a una discusión teórica sobre la espectacularización de la naturaleza. Así el análisis de los elementos del dispositivo se realizó en tres pasos (tabla 1). Este proceso se aplicó en los tres elementos pero comenzaré describiéndolo para los elementos discursivos, es decir los fragmentos textuales:

1°.- A partir de las claves de observación se separaron los fragmentos discursivos y se procedió a sintetizar qué quieren decir (argumento) y cuál es la intención de decirlo con cierta retórica (estrategia discursiva). Esto se realiza de forma similar a una codificación abierta, pero el microanálisis no corresponde a palabra por palabra, sino a enunciados o párrafos completos.

2°.- Se realizó una categorización de las estrategias discursivas para descifrar los hilos discursivos que conglomeran los fragmentos del discurso. Un hilo discursivo es un conjunto de fragmentos que abordan un argumento con la misma estrategia, es decir es una categoría. Éstos hilos discursivos dieron origen a ejes analíticos por lo que se trata de la codificación axial.

3°.- Teniendo en mente la espectacularización de la naturaleza como categoría central, se articularon los ejes analíticos con ésta para entender de qué manera cada museo participa o confronta el fenómeno de espectacularización. Este proceso de codificación selectiva se repite en el conjunto de museos así como en cada museo a nivel individual.

Tabla 1.- Metodología de ACD con Teoría Fundamentada.

1.Codificación abierta	A partir de las claves de observación se identifica el argumento y la estrategia de los fragmentos discursivos
2.Codificación axial	Los fragmentos se agrupan en categorías llamadas hilos discursivos que funcionan como ejes analíticos
3.Codificación selectiva	Se comparan los hilos discursivos con la categoría central para identificar cómo el museo participa o se contrapone al fenómeno de espectacularización de la naturaleza.

Ya que la metodología es una de las aportaciones más relevantes en una investigación científica pretendo ilustrarla con diferentes ejemplos. Para los elementos discursivos tenemos el siguiente fragmento tomado de una cédula de objeto en el Museo Maya de Cancún:

*Los seres sobrenaturales.*

*El panteón maya era amplio y complejo; no sólo formado por deidades, sino por un gran número de criaturas sobrenaturales relacionadas con las fuerzas de la naturaleza. Para comunicarse con los dioses, los seres humanos debían quemar resina de copal, que limpiaba el cuerpo y la mente de los malos espíritus, facilitando la comunicación.*

(Ficha de objeto 8 en sala 2, Museo Maya de Cancún)

Las claves de observación corresponden a “naturaleza, criaturas sobrenaturales, dioses y mayas”. Elementos del complejo biocultural de Quintana Roo que funcionan como detonadores en esta investigación.

Sobre el conocimiento detrás de este fragmento podemos decir que la cédula ilustraba una serie de tres cajetes, que son piezas de cerámica a manera de platos, utilizados con diferentes propósitos. Posiblemente algunos de éstos contenían resina de copal, pero eso es lo de menos, pues evidentemente la pieza fue colocada en esta vitrina para ilustrar la cédula y no al revés, este es el principio museográfico de esparcimiento.

El argumento de esta cédula es que los mayas del pasado se comunicaban con sus dioses y otras criaturas sobrenaturales, los cuales eran diversos y se expresaban a través de las

fuerzas de la naturaleza.

Al analizar la retórica en la cédula vemos una intención que separa a los mayas del pasado con los del presente, parece que los contemporáneos no se comunican con sus dioses y a su vez que no tienen un panteón diverso.

Este fragmento es parte de un hilo discursivo que se caracteriza efectivamente por “contrastar los mayas del pasado con los del presente”, diciendo entre varias cosas, que la relación que se tenía con la naturaleza ya no se tiene.

Al articular el hilo discursivo con la categoría central, encontramos que cuando no se reconoce la relación del maya contemporáneo con la naturaleza como la tenía el maya del pasado, se produce una separación que aleja a la sociedad maya de su realidad actual, puesto que aún se comunican con su diverso panteón de seres sobrenaturales.

Guy Debord (1967) nos plantea que la separación de la sociedad de su realidad es una característica de la espectacularización; así como lo es la construcción de fragmentos de tiempo seudocíclico como “mayas del pasado”. De esta manera podemos discutir si el discurso en una cédula del museo de arqueología participa en la espectacularización de la naturaleza.

Por otro lado, las prácticas y manifestaciones materiales carecen de fragmentos textuales para un análisis lingüístico, como puede ser el hecho de utilizar focos ahorradores o una estatua con forma de hoja en la entrada de un museo. Sin embargo Jäger (Wodak y Meyer, 2015) propone que estos elementos también están haciendo fluir un conocimiento determinado y existe una razón para que se encuentren exhibidos. Por lo tanto al igual que los elementos discursivos, tienen un argumento (qué quieren decir) y una estrategia (con qué intención).

Lo que planteo es que estas características también se pueden describir a partir de la observación y de las entrevistas a sus informantes clave. Así como una imagen se traduce a un código binario, se puede analizar de manera crítica el discurso detrás de las prácticas y las materialidades.

Partimos del hecho de que existe un conocimiento en constante flujo. En el ejemplo de la práctica de utilizar focos ahorradores, la clave de observación es simplemente la “energía” donde el museo sabe de los beneficios, ambientales y económicos, de estos focos respecto a los incandescentes. De manera muy simple, lo que quieren decir al utilizarlos es que están de acuerdo con sus ventajas, este sería el argumento.

La intención no siempre es fácil de identificar, pudiera tratarse de buscar el ahorro económico o bien de ser parte de un movimiento que busca reducir la huella de carbono en el planeta o simplemente por pereza de buscar focos led. Pero esto se resuelve al observar y preguntar.

Pocos museos utilizan estos focos y la iluminación es parte central en la museografía; por lo que en gran medida de ésta depende el uso de determinado tipo de iluminación. Los directivos me confirmaron que nunca habían pensado en usar focos ahorradores o led con fines educativos respecto a la huella de carbono y algunos museos ni siquiera los necesitan porque su iluminación es completamente natural.

El ahorro de luz es una práctica no discursiva y como tal es un elemento del discurso de Foucault como lo entiende Jäger. Metodológicamente es nuestro fragmento de análisis y corresponde a un hilo discursivo que se caracteriza por “llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales”.

Al relacionarlo con nuestra categoría central encontramos que el museo al ser un dispositivo de legitimación de conocimientos, por un lado puede decir que le interesa la naturaleza pero al no llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales, las deslegitima.

Esto es parte del fenómeno de espectacularización, puesto que se trata de una puesta en escena de una naturaleza embellecida que no refleja la realidad práctica. En otras palabras, los sujetos observan el espectáculo de la naturaleza sin realmente participar de ella o sus problemas.

Es fácil pensar que lo mismo aplica para las materialidades. Comenzamos con una clave de observación: “Ecosistemas tropicales”, una parte importante del complejo biocultural

en cuestión. En campo he observado que el Museo Maya de Cancún presenta una estatua conformada por tres piezas prismáticas en la entrada. Cada una parece representar el ecosistema tropical en diferentes niveles, la hoja, el árbol y la selva y están montadas sobre un espejo de agua, frente a un muro verde.

Al preguntar sobre la estatua a su directora, me confirma que ese es el argumento de la pieza: representar los ecosistemas tropicales a diferentes niveles. Pero cuál es la intención de que una estatua así sea lo primero que recibe al visitante. La directora me explica que se trata de un museo de la civilización maya y lo primero que hay que entender sobre los mayas, es que se desarrollaron en una naturaleza caracterizada por la diversidad de ecosistemas tropicales.

Esta materialidad se integra a un hilo discursivo que se caracteriza por “describir el escenario natural de los mayas”. Este eje analítico busca entender las maneras como el museo describe los diferentes elementos de la naturaleza en la que habitaron o habitan los mayas. Esto hace referencia a aspectos ambientales que podríamos decir incluso “científicamente comprobados”, pero lo interesante en este hilo discursivo es lo que no se dice.

Si bien los ecosistemas tropicales se describen a detalle en los museos, es en este eje analítico donde se omiten los elementos ecosistémicos que no son espectaculares, como el sistema de drenaje, la basura, las plagas, las catástrofes meteorológicas y demás contingencias que por un lado son parte de la naturaleza y de la relación histórica del complejo biocultural; pero que como vemos, no son parte del discurso espectacularizado de la naturaleza y por lo tanto no se manifiestan en estatuas, dioramas, ilustraciones o esquemas.

Las materialidades que solamente visibilizan y sacralizan los elementos espectaculares de la naturaleza, participan en un discurso museográfico que invisibiliza la verdadera y compleja relación de la naturaleza con la sociedad. La destrucción de los ecosistemas tropicales pertenece al mundo de lo profano, no es digna de ser pieza de museo.

Por lo tanto los pasos en el análisis de los elementos no discursivos fueron:

1°.- Se seleccionaron los elementos no discursivos y materialidades que hacen alusión a elementos del discurso de naturaleza a partir de las mismas claves de observación. Cada elemento se describió con detalle, se integró el conocimiento detrás del elemento para evidenciar lo que quiere decir (argumento) y se buscó entender la razón por la que el museo decide incluirlo (estrategia).

2°.- Se comparó la estrategia discursiva con cada eje analítico al igual que con los elementos discursivos.

3°.-Se articularon los hilos discursivos con la categoría central .

En la sección de anexos se pueden revisar a detalle el conjunto de fragmentos, argumentos y estrategias por museo y por elementos del dispositivo. En cada caso se menciona el hilo discursivo al que fueron asignados, pero éstos se describen a detalle en el capítulo III en el apartado de resultados.

Finalmente se analizaron los museos en conjunto para descifrar los discursos que se complementan y los que entran en disputa así como las diferencias en las lógicas estratégicas. Esto también tuvo la finalidad de descifrar las claves de observación que no se encuentran en el discurso de los museos o son poco comunes.

Tabla 2.- Fases de la metodología.

Descripción del momento de fractura/urencia del discurso hegemónico			
Descripción de los elementos históricos del complejo biocultural			
Arqueología del Saber para cada museo	Constitución	Urgencia individual	
		Condiciones de posibilidad locales	
		Actores y relaciones de poder	
	Configuración	Objetivo estratégico: Espectacularización de la Naturaleza	
		Lógica estratégica	Análisis Crítico del Discurso con Teoría Fundamentada de los tres elementos del dispositivo.
Análisis holístico del conjunto de museos			

### 5.1.-Trabajo de Campo y Criterios de selección

Esta investigación es el resultado de varias propuestas, que incluyeron a la comunicación de la naturaleza en la península de Yucatán desde distintos enfoques. Desde un principio se planteó entender las naturalezas en disputa que surgen en un contexto complejo caracterizado por una diversidad natural, cultural y comercial, razones por las que esta zona geográfica del país se caracteriza.

Durante los meses de Junio y Julio del 2015 se realizó una estancia en los estados de Yucatán y Quintana Roo, desde donde se realizó un conteo y catalogación de todos los museos de ambos estados así como una recopilación de datos sobre su localización, operación e historia.

Tras recrear la historia del complejo biocultural de la península de Yucatán, se crearon guiones de entrevista personalizados para cada museo. Se realizaron visitas y registro fotográfico y se buscó acceder a una entrevista personalizada con la directora o director, o bien museógrafos o guías de cada institución. En algunos casos el contacto se hizo vía telefónica, en otros por correo y en otros en persona. Al final se tuvo acceso a entrevistar a 12 museos, como se muestra en la tabla 3.

Tabla 3.- Universo de la muestra

<b>Museos</b>	<b>Encontrados</b>	<b>Visitados</b>	<b>Contactados</b>	<b>Entrevistados</b>
<b>Yucatán</b>	26	18	13	5
<b>Quintana Roo</b>	36	14	12	7

En el estado de Quintana Roo había que añadir, a todos los parques temáticos que buscan a través de la exposición de ciertos elementos del ecosistema, recrear escenarios donde desarrollan actividades de turismo de aventura, turismo de naturaleza y ecoturismo, mismos que se muestran en la tabla 4.

Algunas de ellas competen a proyectos locales, operados desde comunidades mayas como “la cueva de las serpientes colgantes” donde la modificación del ecosistema se reduce a la adaptación de senderos. Por otro lado en los megaparques de las compañías

*Xcaret o Dolphin discovery*, el medio es totalmente desmontado para la reconstrucción de un nuevo ecosistema que refleje una naturaleza exuberante, tropical y lista para ser descubierta.

En este tipo de compañías, las especies de fauna se incorporan en instalaciones museográficas, como encierros de fauna, mariposarios, acuarios y aviarios, así como elementos propios del espectáculo, como shows de delfines y aves rapaces incluidas en escenificaciones y danzas.

Tabla 4.- Museos de Quintana Roo. Las celdas sombreadas indican instituciones que no se encontraron en operación.

NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN	ESTADO	LOCALIDAD	ACTIVIDAD	TEMÁTICA	CATEGORÍA
Bioparque y albergue animal Chan Tamam	Quintana Roo	Cancún	Operando	Fauna Tropical de humedales	Zoológico/Acuario
Croco Cun Zoo	Quintana Roo	Cancún	Operando	Fauna Tropical de humedales	Zoológico/Acuario
Interactive Aquarium	Quintana Roo	Cancún	Operando	Fauna marina	Zoológico/Acuario
Jardín Botánico del Ecosur	Quintana Roo	Puerto Morelos	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Jardín Botánico
Museo Casa de la Naturaleza	Quintana Roo	Felipe Carrillo Puerto	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Museo
Museo de Arte Popular Mexicano de Xcaret	Quintana Roo	Playa del Carmen	Operando	Arte popular	Museo
Museo de la Ciudad de Chetumal	Quintana Roo	Chetumal	Cerrado	Antropología e Historia	Museo
Museo de la Cultura Maya de Chetumal	Quintana Roo	Chetumal	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo de la Guerra de Castas	Quintana Roo	Tihosuco	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo de la Isla de Cozumel	Quintana Roo	Cozumel	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo de la Música Mexicana	Quintana Roo	Cozumel	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo de la Prehistoria Parque Dos Ojos	Quintana Roo	Tulum	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Museo
Museo de Rescates Subacuáticos	Quintana Roo	Solidaridad	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo del Agua	Quintana Roo	Cancún	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Museo
Museo del Fuerte de Bacalar	Quintana Roo	Bacalar	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo del Templo de la	Quintana Roo	Felipe Carrillo	Cancelado en	Antropología e Historia	Museo

Cruz Verde		Puerto	obra negra		
Museo Maya de Cancún	Quintana Roo	Cancún	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo Maya Santa Cruz Xbaalam Naj	Quintana Roo	Felipe Carrillo Puerto	Operando	Antropología e Historia	Museo
Museo Parque Kabah	Quintana Roo	Cancún	Operando	Antropología e Historia	Parque
Museo Pelópidas	Quintana Roo	Cancún	Desconocido	Arte plástico clásico	Museo
Museo Subacuático de Arte MUSA	Quintana Roo	Cancún	Operando	Arte contemporáneo	Museo
Planetario de Cancún "Ka Yok"	Quintana Roo	Cancún	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Planetario
Planetario de Chetumal "Yook ol Kaab"	Quintana Roo	Chetumal	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Planetario
Planetario de Cozumel "Cha'an Ka'an"	Quintana Roo	Cozumel	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Planetario
Planetario de Playa del Carmen "Sayab"	Quintana Roo	Playa del Carmen	Operando	Ciencias y Medio Ambiente	Planetario
Zoológico Payo Obispo de Chetumal	Quintana Roo	Chetumal	Operando	Fauna mundial	Zoológico/Acuario

Recalco que este conteo se basa en un *seno lato* del concepto de museo, construido personalmente a partir tanto de lo establecido en el ICOM como de las propuestas de la nueva museología y la estética de la recepción de Lauro Zavala. Así mismo puede no reflejar toda la diversidad de espacios ecoturísticos con adaptaciones museográficas en el estado.

No se pretende teorizar sobre el concepto de museo, pero se propone como un espacio, permanente o temporal, donde una colección material (piezas arqueológicas, artísticas, naturales o históricas) o inmaterial (saberes, prácticas o creencias) es dispuesta bajo una lógica determinada (museografía) para detonar una experiencia museográfica en sus visitantes.

En el objetivo original del proyecto se buscaba incluir a museos de ambos estados, puesto que comparten una historia común en muchos aspectos del complejo biocultural. Sin embargo, tras la revisión de la literatura y la reflexión de la historia de los museos se decidió trabajar solamente con las instituciones de Quintana Roo.

Esta no fue una decisión sin fundamento, puesto que la creación de ese estado y sus ciudades marca un punto muy importante en México para el ecoturismo, que eventualmente se relaciona con la urgencia de la espectacularización y que no ocurre de

igual manera en el estado de Yucatán.

Desafortunadamente una falla técnica, resultó en la pérdida del material en audio de uno de los museos, el planetario Ka Yok de Cancún, por lo que el estudio se realiza únicamente con 6 museos de Quintana Roo, pero que representan una diversidad en temas y modelos de operación como se muestra en la tabla 5. Así mismo se encuentran distribuidos a lo largo de todo el estado, lo que también aporta ventajas en la representatividad estatal, como se ilustra en la figura 4.

Tabla 5.- Casos de estudio.

<b>Museos</b>	<b>Categoría</b>	<b>Temática</b>	<b>Operación</b>
Museo Casa de la Naturaleza	Historia Natural	Biodiversidad de la reserva de Sian Ka'an	Organización no gubernamental
Museo de la Guerra de Castas	Historia y Etnografía	Periodo de la Guerra de Castas y sobre la comunidad maya de Tihosuco	Museo comunitario a cargo de la Secretaría de cultura
Museo de la Cultura Maya de Chetumal	Antropología, Historia y Arte contemporáneo	Antropología e Historia de los mayas en el estado de Quintana Roo	Secretaría de Cultura
Museo Subacuático de Arte de Cancún	Arte Contemporáneo	Relación sociedad naturaleza	Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas y Asociación Civil
Museo Maya de Cancún	Arqueología e Historia	Arqueología e Historia de todo el territorio maya	Instituto Nacional de Antropología e Historia
Museo Maya Santa Cruz Balam Naj	Etnografía	Comunidades de Felipe Carrillo Puerto	Secretaría de Cultura



Figura 4.- Distribución de los 6 museos analizados. En orden descendente se localizan el Museo Subacuático de Cancún entre los municipios de Isla Mujeres y Benito Juárez; Museo Maya de Cancún, mpio. Benito Juárez; Museo de la Guerra de Castas, Tihosuco, mpio. Felipe Carrillo Puerto; Museo Santa Cruz Balam Naj, Felipe Carrillo Puerto, mpio. F. C. P.; Museo Casa de la Naturaleza, Felipe Carrillo Puerto, mpio. F.C.P. y Museo de la Cultura Maya de Chetumal, Chetumal, mpio. Othón P. Blanco.

## Capítulo II

El siguiente apartado se concentra en la revisión del estado de la cuestión. El primer tema, “Naturaleza, poder y espectáculo”, incluye las investigaciones que han analizado el fenómeno de espectacularización de la naturaleza y que principalmente se han concentrado en los medios audiovisuales.

El segundo, “el museo como espectáculo en si mismo” abarca las investigaciones que relacionan al objeto de investigación desde su dimensión espectacular.

Finalmente “La espectacularidad desde el visitante”, es una mirada opuesta al enfoque de esta investigación. Se concentra en los planteamientos de Lauro Zavala desde la estética de la recepción y las formas como ha sido trabajado el museo y el espectáculo desde el análisis del visitante.

Ya que este estudio tiene como foco al museo y no a quien acude a él, es necesario revisar los planteamientos de Zavala para comprender el fenómeno desde lo macro al incluir a los sujetos en la construcción del discurso.

Se incluye aquí la revisión bibliográfica sobre la urgencia histórica que desencadena en el nacimiento del discurso de sustentabilidad y la construcción espectacular de la naturaleza.

Finalmente se presenta la historia del complejo biocultural del mayatan a partir de la cual se han obtenido claves de observación para el análisis, así como los hilos discursivos resultantes del análisis crítico del discurso y la teoría fundamentada.

### **VI.-Estado de la Cuestión**

#### 6.1.-Naturaleza, poder y espectáculo

La relación entre naturaleza, poder y espectáculo ha sido revisada por diferentes autores, particularmente en los campos de la fotografía, el cine y la televisión, el museo

no ha sido particularmente socorrido en los estudios sobre esta triada, pero como veremos tiene muchos elementos en común con los estudios de otros medios.

Comenzaré citando *El espectáculo de la Naturaleza (The spectacle of Nature)* de Nicholas Green (1990). Basado en el discurso de Foucault y el estructuralismo de Althusser, explora la percepción del campo (*countryside*) a principios del siglo XIX en Francia. Argumenta que la explosión del crecimiento urbano parisino, formó a ciudadanos-espectadores, enriquecidos por la diversidad de edificios, teatros, cafés y tiendas, que les asignó una especie de “poder especular”, donde a la par con el crecimiento de maravillas urbanas, surgieron enfermedades, pobreza y violencias que contrastaban el peligro de la ciudad contra la paz del campo.

De esta dualidad surgió el interés por actividades fuera de la ciudad, como excursiones y visitas al campo con fines turísticos. De tal manera que la visita al campo se transformó en una comodidad visual, particularmente para el sector burgués masculino. La experiencia de la naturaleza, por el consumo de imágenes y la visita al campo, se ancla en una forma específica e histórica de ver la naturaleza como algo distinto de la cultura metropolitana.

Se trata de una discusión sobre la subjetividad y las clases, donde las formas de ver la naturaleza como espectáculo, refuerzan la identidad metropolitana de la burguesía masculina.

Existen estudios sobre la construcción de la naturaleza a partir de la imagen en diferentes países, la investigación de Lee & Pae (2015), relata como la península coreana de principios del siglo XX utiliza la imagen para construir a partir de la espectacularización de la naturaleza, un discurso de identidad nacional.

La autora central en este tema es Josepa Bru, quien analiza la relación entre el medio ambiente, el poder y el espectáculo en el texto publicado en 1997 con el mismo nombre. Su trabajo aporta al estudio de la relación de estos elementos a través del entendimiento de sus componentes, agentes y escenarios.

Llama agentes ambientales a todos aquellos sujetos, públicos o privados, individuales o

colectivos, cuyas decisiones y acciones inciden, cualitativa y/o cuantitativamente, sobre el medio ambiente y que a su vez son influenciados por los cambios en el. La gestión ambiental es así, el control de las acciones de los diferentes agentes medioambientales y la regulación de sus decisiones respecto al binomio medio-territorio.

En su obra incluye un capítulo poco común en los análisis de gestión ambiental y es precisamente lo competente a la espectacularización, que enuncia como “*el mundo de la imagen y la narrativa apoyada en imágenes*”.

Para Bru, la imagen en el marco de la gestión ambiental, va mas allá del marketing económico y político, sino que es un elemento central en la configuración del propio concepto de medio ambiente. Enfatiza que este mismo concepto de medio ambiente ha sido modelado por la técnica y la ciencia y en menor medida por la vida cotidiana, precisamente porque el discurso hegemónico alrededor de la gestión ambiental es el científico-técnico, el cual excluye otras percepciones del medio, el territorio y la naturaleza en general.

El concepto de espectacularización de la naturaleza es planteado a partir de dos aspectos diferenciables. El primero, alude a la utilización de imágenes del medio y de la naturaleza como objetos de consumo visual con un alto contenido simbólico; el segundo alude al hecho de que los conceptos, las imágenes y los valores que las sociedades contemporáneas asignan al medio y la naturaleza tienen muy poco que ver con un mayor conocimiento y una experiencia más directa de la realidad de ambos.

Es decir, la espectacularización de la naturaleza es el uso de imágenes con alto contenido simbólico que tienen poco que ver con conocerla en realidad. Tal como veíamos con Debord, la espectacularización es la construcción de la realidad a partir de la puesta en escena de irrealidades exhibidas como verdaderas.

Éste simulacro de la naturaleza se instrumentaliza para dar legitimidad a productos netamente culturales, donde se insertan contraposiciones como natural/social o natural/artificial. Y es a partir de la supuesta verosimilitud que confiere la imagen, que el espectáculo se desprende de la arbitrariedad del significado lingüístico.

El espectáculo presenta la imagen como verdad de lo visible, de lo real, a la vez que esconde la retórica de falsas certezas abiertamente. De esta manera el espectáculo desprecia la esencia antropológica de la narratividad, erosionando la capacidad humana de narrar su propia realidad, donde se acepta la realidad a partir de las imágenes espectaculares presentadas como verdades. Nuevamente en acuerdo con Debord, el espectáculo tiene la capacidad de separar a los sujetos de su propia realidad.

La autora realiza un revisión de las formas retóricas como la naturaleza es espectacularizada a través de los medios protagónicos en el uso de la imagen, el cine y la televisión. El cine tiene un particular interés para esta investigación, puesto que comparte ciertos elementos de formato con el museo, como es el hecho de que los visitantes deben desplazarse a un espacio delimitado por umbrales, donde el espectáculo es puesto en escena. En este formato el género documental es particularmente útil, puesto que comparte con el museo una oferta al público de “la versión real/oficial de las cosas”, sin apelar a la ficción, al menos en apariencia.

Así mismo las proyecciones de video son un elemento común en los espacios museográficos, ya sea a través de cortometrajes o espacios para largometrajes. Los materiales audiovisuales, cortos en ocasiones pero con retórica de documental, son herramientas frecuentes del guión museográfico.

En los productos audiovisuales, tres conceptos conforman la narrativa: exposición, relato y poesía; el documental se ha valido sobre todo del primer elemento desde sus inicios y se podría decir que el cine inició como documental, basándose en la exposición de secuencias de imágenes que buscaban retratar fragmentos de la realidad donde el habla esta ausente o limitada.

Se considera a Robert Flaherty como el creador oficial del estilo documental, con el filme *Nanook of the North* (1922), que muestra la vida de los esquimales. En esta pieza el énfasis recae en la relación escasamente mediada por la tecnología entre el hombre y la naturaleza y la recreación estética de las fuerzas naturales. En éste y los documentales siguientes *Moana* (1926) y *Man of Aran* (1934), Flaherty excluye a la sociedad al enfocar el lente hacia los personajes solitarios o comunidades pequeñas separadas del resto, aislados y en enfrentamiento con las condiciones naturales.

La separación sociedad/naturaleza se empezó a cuestionar en los años 30 con los filmes de la *Frontier Films*, *The plough* (1936) y *The River* (1937), el primero sobre la falta de agua en las llanuras de Tennessee y el segundo sobre las ventajas del aprovechamiento hidroeléctrico. Posteriormente *The City* (1939) de Willar VanDyke presenta el discurso medioambientalista con una crítica a los problemas de distribución de recursos en la creciente ciudad de Nueva York.

Las siguientes décadas enfatizaron temas relacionados a la segregación racial, que podríamos señalar como la “naturaleza humana”, y en 1958 la casa *Crown Flim Unit* presentó el primer documental que registra un movimiento sobre derechos ambientales con el documental *March to Andermaston*, que retrata una protesta contra una planta nuclear.

Para Brú el lenguaje cinematográfico del documental, que se discutirá contra el del museo, constituye un esfuerzo para plasmar “la realidad”, pero que termina por versionarla y ofrecerla como espectáculo. Éste género construye su sintaxis basado en imágenes que corresponden a la realidad, que aun sin abarcarla por completo, contienen lo suficiente para reproducirla. Es esta “realidad” de las imágenes lo que le imprime la veracidad al documental como garantía para el espectador.

Sin embargo, como en cualquier ejercicio de narrativa, el documental; y desde mi punto de vista el museo; obedecen a la dinámica de selección entre el recuerdo y el olvido. Puesto que en la construcción del guion no pueden incluirse todos los elementos, sino que es necesaria la selección estratégica de aquellos que representen la esencia de la realidad que se pretende exhibir.

Aun cuando el documental registra un suceso en vivo, al igual que en los sucesos del pasado, el agente productor debe seleccionar los fragmentos que han de integrar el hilo discursivo, es decir, el agente decide lo que se recuerda y lo que se olvida. El producto final, reemplazará la memoria, incluso en el momento en que ocurren los acontecimientos, por su versión propia, es decir, la espectaculariza.

Éste es el principio de *indiscernibilidad*, donde la veracidad que imprime la

correspondencia de las imágenes con la realidad, garantiza la aceptación del discurso como verdadero, donde el espectador rara vez es capaz de notar que entre lo que observa y lo que es, existe un proceso de mediatización.

Al mismo tiempo el registro de la realidad pasada, imprime al documental la posibilidad de invocar reiteradamente en el presente, fenómenos que acontecieron en otro tiempo. Esta multiplicidad de fenómenos, únicos en el tiempo tiene una correspondencia espacial, así cualquier lugar, representado por imágenes denotativas, puede hacerse presente en cualquier otro.

El pasado es presentado en los documentales a manera de recuerdos-ensañación, es decir un pasado que se actualiza conforme al presente, mientras que el presente se expone como recuerdos-virtuales, es decir una realidad actual indiscernible. Dicho en otras palabras, un documental sobre algo pasado, tendrá diferentes lecturas dependiendo del presente desde donde sea observado, mientras que al observar un documental sobre un fenómeno actual, no será posible discernir qué es verdadero y que no lo es.

La capacidad de invocar reiteradamente en el presente tiempos y espacios distantes, produce un refuerzo en la conciencia sobre el dominio del tiempo y del espacio, que desemboca en una confianza del control sobre la naturaleza. Sin embargo la autora no propone que sea el documental o la industria cinematográfica la única responsable de este concepto de dominación, sino que es parte de un fenómeno más complejo.

El otro género cinematográfico que nos aporta Brú y que vale la pena detallar es el de la ciencia ficción, pues ofrece elementos para discutir al respecto de las retóricas que han sido construidas sobre la naturaleza y la relación con la sociedad. La ciencia ficción es una fuente de imágenes sobre entornos creados, transformados o descubiertos por seres humanos a través de la cual refleja sus propias inquietudes.

En este género es posible distinguir dos rasgos comunes relacionados con la naturaleza, el primero es el papel de la alianza ciencia-tecnología, que hace referencia a las consecuencias y oportunidades que este binomio tiene para ella; y el segundo es sobre la visión intergeneracional, que se refiere a la superposición de elementos espaciotemporales distintos en una misma trama.

Los primeros filmes de ciencia ficción retratan un modelo occidental de dominio sobre la naturaleza como en *20,000 leguas de viaje submarino* (1907), posteriormente se construirían escenarios postapocalípticos de una naturaleza destruida por el hombre como en el film *Metrópolis* (1926). La hipótesis de la autora, es que las retóricas pueden ser clasificadas en al menos dos grupos estereotípicos de la relación sociedad/naturaleza. El primero es un trinomio entre naturaleza/armonía/esperanza y el segundo entre medio-artefacto/desolación/desesperanza.

En el primero, las imágenes de la naturaleza representan una añoranza hacia un estado de relación armónica. El contacto con la naturaleza implica para los personajes la adquisición de valores premodernos concebidos como eternos, androcéntricos y naturales: honor, nobleza, valentía, lealtad, respeto, tradición, etc. En *Star Wars* (1984) existen una gran cantidad de ejemplos donde las imágenes de naturaleza se vinculan directamente con los valores y elementos de bondad, pero también la naturaleza sirve como refugio y como escenario de la acción.

La naturaleza, representada por lo no artificial es símbolo de esperanza en *Blade Runner* (1982); mientras que la misma naturaleza humana al ser transgredida tiene consecuencias monstruosas en *Frankenstein* (1931); y se venga al ser manipulada en *Jurassic Park* (1993).

En el trinomio medio-artefacto/desolación/desesperanza, las líneas argumentativas se dividen en reactiva y propositiva. La primera busca detonar una reacción revulsiva en el espectador al presentar un futuro indeseable consecuencia de la degradación de la naturaleza en algún sentido, como se observa en *El planeta de los Simios* (1968), *Terminator* (1984) y *Mad Max* (1979).

La segunda enfatiza el potencial que tiene la ciencia y la tecnología en la construcción de un futuro del progreso y la armonía como en *StarTrek* (1966) o el replanteamiento de la naturaleza como solución al conflicto, donde la ciencia y la tecnología son insuficientes, como se observa en *Guerra de los Mundos* (1953).

En el caso televisivo se presenta una diferencia en sus documentales naturalistas

respecto a los cinematográficos. La información es presentada desde un marco científico y en muchos de ellos el narrador tiene un estatus científico o especialista, que se dirige directamente al público induciendo credibilidad. Estos documentales son un reducto de la palabra que expresa ideas y conocimiento, en la medida que la imagen tiene un carácter únicamente ilustrativo del discurso central que es de carácter lingüístico, para esto no hay mejor ejemplo que *Cosmos* (1980).

En oposición, los documentales clásicos de *National Geographic*, no presentan al narrador y la voz que explica la naturaleza desde las sombras, cambia el papel lingüístico a uno ilustrativo de la imagen. Así mismo ya que en el documental no se permiten los silencios, éstos son llenados con bandas sonoras, que en cierta medida ayudan a la artificialización del medio.

Este tipo de documentales imprime en su estructura narrativa dos componentes que podemos destacar: la antropomorfización de la naturaleza y la dramatización de los hechos que se muestran. La información no se basa en la explicación de un actor especialista, sino en el conocimiento empírico que emerge al comparar el comportamiento animal y vegetal con el humano. Como una flor que baila ballet al caer o una araña que toca tambores al aparearse.

Así mismo los hechos se muestran de forma dramatizada a través de analogías implícitas, poéticas y puestas como racionales, suponen intenciones y finalidades de los seres vivos protagonistas evocando una respuesta emotiva en el espectador, a ejemplo de esto se encuentran los documentales de *DisneyNature* como “*El reino de los monos*” (2015).

Es esta separación entre realidad y ficción, la apelación emotiva y la percepción entre el escenario y el espectador, lo que confiere al reportaje y al documental naturalista el estatus de espectáculo. Esto tiene la consecuencia en medida que el público percibe el documental como retrato de la realidad y habitúa su pensamiento en términos espectaculares, lo que se traduce en una posterior demanda a la naturaleza de satisfacción del deseo de espectáculo. Es esta naturaleza espectáculo expuesta por los medios, a la que apela la ciudadanía como referente.

La espectacularización de la naturaleza también ha sido analizada por diversos autores, particularmente en el ámbito del documental. Gascón y Rodríguez (2015), realizan una revisión sobre *Seaway*, una serie de documentales marinos, donde identifican que se presenta una naturaleza exótica, que solo pocos han visto, amable, que recuerda a un enorme jardín paradisiaco donde los animales viven en armonía y paz, dando a la par los mejores tips para el turismo de buceo a la vez que elimina toda imagen de violencia entre animales, depredación o fenómenos climáticos negativos para el turismo.

El estudio de Alberich-Pascual & Salermón (2015) relata el tránsito televisivo a una mentalidad de marketing, que ha hecho que el documental de divulgación científica cambiase de televisión informativa-pedagógica a una más focalizada en la espectacularización y en la diversión. Señalan una diferencia entre paleotelevisión y neotelevisión, donde la nueva televisión se caracteriza por una disminución en los costos de producción, número de localidades, rigor científico, tiempo de duración y una serie de elementos que vinculan a la naturaleza con el género emergente del *reality-show*.

En el estudio de Dingwall & Aldridge (2006) sobre los contenidos en los programas de vida silvestre (*wildlife*) al respecto de la evolución, encuentran que los discursos científicos no se enfrentan al discurso religioso del diseño inteligente y a la vez el contexto mercantil televisivo genera una tensión entre educación y entretenimiento, que conyuga una contraposición discursiva en los programas de historia natural.

La investigación sobre el documental *Planeta Azul* de Cabeza (2014), aunque poco crítica, describe claramente como los productores buscaron estructuras narrativas muy selectas en torno a momentos espectaculares de los grandes depredadores, como la cacería, de tal manera que presentaran a la audiencia, un programa que compitiera con otras series en el campo del entretenimiento a través de escenas espectaculares.

Scott & White (2003 a) analizaron *Caminando con Dinosaurios* (*Walking with Dinosaurs*) y la secuela *The Making of Walking with Dinosaurs*, para aclarar las formas como el primero utiliza la mediación, para generar una transparencia entre el espectador y lo observado; y el segundo la hipermediación, para aclarar al espectador que lo que observa es gracias a la intervención de la tecnología. Este es un ejemplo muy claro para

entender como la espectacularización de la naturaleza consiste en el uso de falsedades, como el caminar con especies inexistentes en la realidad, para crear una realidad.

En el mismo año, Scott (2003 b) realiza una cronología de los programas de historia natural, describiendo cómo han evolucionado hacia una espectacularización de la naturaleza en respuesta a la competencia del mercado televisivo. Entre sus comentarios encontramos que desde un inicio, la naturaleza suele ser representada principalmente por seres vivos en su estado salvaje, siguiendo patrones cíclicos como las estaciones o los ciclos de vida. Sin que esto cambie, ahora los documentales encuadran escenas que parecieran ocurrir aún sin la cámara presente dando la idea de una mirada escondida, casi morbosa, a un mundo secreto de las especies como ocurre en *La vida privada de las plantas* (1995).

Se han añadido tecnologías como el *time-lapse*, *close up*, *slow motion*, la termofotografía o la micro y macrofotografía que permiten ver una naturaleza invisible al ojo desnudo. Es decir, con la tecnología se presenta la realidad de una naturaleza a la que no tenemos acceso.

Los primeros documentales de historia natural se enfocaban en lo que existe en el aquí y el ahora, pero con el desarrollo de los animatronics y las imágenes generadas a computadora (CGIs), los documentales giraron hacia especies y ambientes del pasado.

Además de esto, se utilizan elementos del ámbito espectacular, que buscan a través de la dramatización, la detonación de las emociones en el espectador, como el peligro y la tensión en la cacería de un dientes de sable o las dificultades de una osa en criar a sus cachorros. Particularmente la ilusión de evocar un tiempo y espacio inexistente, la construcción de personajes antropomorfizados y la dramatización de sus historias, generó que *Caminando con Dinosaurios* se convirtiera en el documental de historia natural más visto en la historia.

Tras la naturaleza de lo vivo como tema central, se encuentran producciones que presentan a la naturaleza de lo no vivo, a partir del firmamento y el espacio como en *Cosmos* y en tercer plano a la naturaleza de las sociedades tribales e indígenas y finalmente las catástrofes naturales y los impactos humanos en el ambiente. Estas

últimas particularmente apelan a un viaje emotivo visceral con una postura política y ética más evidente.

Existe en la actualidad otra retórica socorrida en los programas televisivos de naturaleza, que busca amalgamar el género documental con el *reality show*, generando series que se enfocan a “las fuerzas mortales de la naturaleza” a través de colocar en situaciones inusuales, frecuentemente de peligro, a sujetos humanos reales, en ocasiones reconocidos o celebridades.

A diferencia de los documentales de Carl Sagan o de David Attenborough, donde vemos a un especialista en su campo, con un objetivo científico-informativo; los *realities* de naturaleza presentan al narrador en situaciones de peligro, con un fin del entretenimiento, mediante el desplazamiento del carácter informativo por la producción de una respuesta emotiva en el espectador como terror, admiración, respeto, miedo, angustia, asco, etc. Tal es el caso de Steve Irwin en *El cazador de cocodrilos* (1996) o Steve Leonard en *Ultimate Killers* (2001) y los nuevos programas de historia natural que se presentan en las cadenas de *NatGeo* y *Discovery*.

La espectacularización de la naturaleza es un recurso visual que también ha acompañado fines políticos y no gubernamentales al respecto del discurso medio ambientalista y de conservación. Igoe (2010), postula que la diseminación de imágenes media la percepción del mundo y tiene consecuencias en la relación sociedad naturaleza.

En tanto que la conservación se tensa con el capitalismo, las campañas conservacionistas se sirven de la espectacularización de la naturaleza para combatir fuego contra fuego, resultando en contradicciones ambientales dentro de un marco neoliberal.

El trabajo de Goodman y colaboradores (2016) aborda el ambientalismo espectacular, que hace referencia a espectáculos mediados a gran escala sobre problemas ambientales. En esta categoría menciona las formas como las celebridades utilizan retóricas espectaculares con fines ambientalistas, como el discurso de Leonardo di Caprio en los Oscars del 2016.

En estos casos, la dimensión de espectáculo es aportada directamente por la condición de celebridad del portador del mensaje frente a los medios de comunicación masiva, que le permite posicionar aspectos como el veganismo en una condición abiertamente ambientalista.

Mega eventos como los conciertos *Live Earth* y *Vanity Fair's Green Issues*, también son producciones espectaculares de este tipo y sus mensajes, aunque ambientalistas, no necesariamente tienen resultados positivos o con bases científicas en la mejora de los problemas ambientales de los que tratan.

En otros casos, la posición del emisor puede ser claramente anti ambientalista y utilizar la misma condición espectacular frente a los medios para posicionar su mensaje en el imaginario positivo de los espectadores, como el caso de los cronistas de la Fórmula 1 y la NFL.

Este fenómeno no se reduce a las celebridades y personajes públicos, de acuerdo a los autores, cualquier individuo puede llevar a cabo su ambientalismo espectacular gracias a las posibilidades que da la web 2.0 en lo que se menciona como Nature 2.0. Ésta se refiere a la capacidad de los individuos para producir y consumir contenidos digitales que construyan una apariencia de sí mismos como ambientalistas. Compartir un gif, comentar en un post, mandar un twit, son nuevos formatos para promulgar en los medios masivos una postura supuestamente preocupada por la naturaleza.

Así como el veganismo puede partir de una autosatisfacción y no de una preocupación real por el ambiente, la actividad en Nature 2.0, tampoco implica que los individuos realmente participen o se interesen de los problemas ambientales, simplemente que construyan el espectáculo de si mismos como ambientalistas.

Esto mismo aplica para el consumo de documentales o la asistencia a conciertos en pro de la madre naturaleza o en palabras de los autores:

*“observar películas de naturaleza es a cuidarla, tanto como ver pornografía a tener sexo.”*

De tal manera que el ambientalismo espectacular encuadra, implícita o explícitamente las maneras como los individuos deberíamos pensar y actuar en relación en el ambiente. Y se basa en la construcción espectacular de nosotros mismos con respecto al ambiente sin conyugar una verdadera participación en los problemas de la naturaleza.

En resumen la espectacularización de la naturaleza consiste en la puesta en escena de un conjunto de irrealidades naturales que son presentadas como verdaderas, a través de distintas estrategias retóricas y estereotipos de la relación sociedad/naturaleza y de los elementos de la naturaleza misma, que generan una respuesta emotiva en los espectadores.

Este espectáculo se propone ante los sujetos como un conocimiento de la naturaleza que en realidad no puede reflejar, produciendo una separación entre la sociedad y la realidad natural, entre agentes productores y receptores; y a la vez instala estereotipos como armonía o desolación que posteriormente son demandados por los sujetos en los espacios naturales reales.

## 6.2.-El museo como espectáculo en sí mismo

La relación museo-espectáculo es un tema recurrente en la literatura, pero en general se dedica a afirmar que el espectáculo siempre ha sido parte del museo y lo sigue siendo, o que conforme ha evolucionado el museo adaptándose a nuevos esquemas, tecnologías y demandas históricas, ha incorporado al espectáculo o lo ha hecho más evidente.

*“Las presentaciones espectáculo suponen diferentes intentos de integrar a los visitantes dentro de la realidad museal”*

(Hernández-Hernández, 2007 y 2015).

Otros estudios al respecto del museo y el espectáculo se han enfocado a la espectacularidad del edificio por encima de sus demás aportaciones, en la detallada revisión que realiza Isaac Landeros sobre el Museo Soumaya (Landeros, 2012),

comenta:

*“desde que la arquitectura se ha convertido en un producto del espectáculo, resulta más importante el edificio publicado que su calidad espacial o su contribución urbana”.*

Tras revisar la aportación del museo y compararlas con lo prometido en su campaña mediática, así como de su colección y actividades, asegura:

*“El Nuevo Soumaya es una pieza arquitectónica digna de colección, una provocación a la arquitectura mexicana, es incluso una buena forma de acercar el arte al público...pero, con todo, el Nuevo Soumaya no es un museo... es en el mejor de los casos, una galería privada con las puertas abiertas; solo así se justifica el capricho de su exhibición, de su forma, de su función y de su ejecución.”*

En las reflexiones arquitectónicas sobre el futuro de los museos de Gustavo Brandariz (2002) se define al museo como un medio que comunica a partir de una exhibición estructurada por un guión, materializada en un montaje y con la intención de transmitir un mensaje, donde el museo es un espectáculo presencial.

Pronostica que en los próximos años la exhibición no será más del 40% del museo y el resto se convertirá en un espectáculo interactivo auxiliado por las nuevas tecnologías.

En la revisión del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro Reidy (2003) menciona:

*“En lugar de confinar las obras de arte en cuatro paredes aislándolas del mundo exterior, se adopta una forma abierta donde la naturaleza circundante forme parte del espectáculo ofrecido a los visitantes del Museo”.*

Arrieta (2012) Trabaja el cambio de paradigma que ha posicionado al espectáculo como eje de operaciones en los museos, al respecto del Guggenheim comenta:

*“el modelo museístico del proyecto de Bilbao, se basa en mover masas humanas,*

*atraídas a una construcción novedosa, donde la meta es un espectáculo arquitectónico que aprovecha una estructura como meta final... no importa el arte, el lugar es un ejercicio vacuo donde ni se hace reflexión de un pasado artístico, ni se promueve una verdadera apreciación del arte contemporáneo, es un espacio sin líneas de trabajo serio”*

El texto de Huyssen (2002) es relevante por el postulado que realiza sobre la musealización del mundo, la cual observa en prácticas como el restaurar centros urbanos, el retorno de modas del pasado, la auto musealización a través de los videos con celulares y cámaras digitales, entre otros. El fin último es el recuerdo total, donde las nuevas esferas del consumo y el márketing son los vehículos posmodernos de la memoria.

Melella (2011), nos muestra un estudio sobre la transformación de las piezas de los museos arqueológicos en argentina hacia la estetización, estilización, espectacularización, mercantilización y comercialización del museo, esto como consecuencia del cambio de pensamiento a partir del posmodernismo de los años sesenta. Un cambio que implica una apertura económica y una revaloración de los objetos, es así como plantea una desnacionalización del espacio.

Los museos arqueológicos no son más propiedad de los países sino patrimonio de la humanidad y logran este estatus a través de la espectacularización de si mismos. Una vez que el museo es lo suficientemente espectacular, logra ser parte del patrimonio mundial.

Javier Gómez Martínez (Gómez, sin fecha) presenta un curioso estudio sobre la vinculación entre los museos y el cine, donde relata tres pasos en el cambio de visión del museo europeo como espacio para cuidar e investigar una colección al museo anglosajón como espacio para contar una historia.

En los Estados unidos los museos aparecieron en el cine al grado de ser protagonistas como en la cinta “Una noche en el museo” de Shawn Levi, posteriormente copiaron estrategias publicitarias del cine e inclusive armaron exhibiciones temporales basadas en temas de películas como King Kong, Jurassic Park, Titanic, Piratas del Caribe, El

extraño mundo de Jack, Harry Potter entre otras más. Estas estrategias propias del negocio del espectáculo no fueron bien recibidas en Europa como en los Estados Unidos.

Señala a la crisis económica del 2008 como un detonante que impulsó a muchos museos a realizar estudios de público con mayor profundidad, en la medida de obtener más clientes; así como de utilizar estas retóricas del cine como espectáculo del museo a partir de incluir en el título de las exhibiciones “*real objects*”, reforzando la concepción real que la pieza tridimensional de alguna manera tangible imprime en la experiencia museográfica.

En un tercer momento, el museo incorpora técnicas propias de la narrativa novelesca y la cinematografía, sin afán de copiar, sino para detonar un interés en el visitante potencial, mediante una premeditada evocación emotiva. Esto lo han logrado al integrar títulos provocativos que no solo describen de que va a tratar la exposición, sino añaden adjetivos para asentar rasgos como el conflicto, la pasión, el duelo, entre otros. Así mismo utilizan productos audiovisuales que solo habían sido vistos en el cine, como es el uso de *trailers* y *spoilers*, igualmente cargados de provocaciones, varios meses antes de la exposición, para así construir una expectativa en el público.

Pero el museo como espectáculo y dispositivo espectacularizador no es una condición nueva, viene desde sus inicios tal como muestra el texto de Fernández de Rota y Monter (2000). “Del objeto etnográfico como vida, a la vida como espectáculo” en el narra las formas como los museos de la “era de la antropología” también utilizaban la retórica espectacular de la vida humana, al fraccionarla en todos los objetos materiales y visuales que la componen.

Los primeros museos hasta principios del siglo XX, nos presentaban un espectáculo de la vida de los otros hombres, de los aborígenes, los indígenas o de los hallazgos de la antropología, era así un espectáculo de la cultura, que de cierta medida continúa.

### 6.3.-La espectacularidad desde el visitante

El papel del visitante en la espectacularización de la naturaleza no es el foco de esta investigación, sin embargo es necesario tenerlo en cuenta como punto de contraste de los pensamientos aquí planteados, a la vez que ayuda a comprender porqué la naturaleza nos parece espectacular aún cuando no este dentro de un comercial televisivo, una exposición de museo o un video documental.

El principal autor que ha trabajado la dimensión espectacular en relación al discurso museográfico es Lauro Zavala, por lo que a continuación se describe su propuesta a partir de sus planteamientos teóricos sobre la recepción (Zavala, 1993a; 1993b) y su aplicación al contexto museográfico (Zavala, 2012).

Su pensamiento surge de la teoría de los horizontes de expectativa de Hans Robert Jauss, las comunidades interpretativas como las concibe Michel Mafessoli, así como de la teoría de campos de Pierre Bordieu y los estudios culturales de Umberto Eco.

Retoma la teoría de los horizontes de expectativas, donde toda exposición museográfica busca cumplir los horizontes de expectativas del propio museo, (en gran parte para legitimar su discurso y justificar su existencia), pero donde al mismo tiempo, toda persona que decide gastar sus recursos y tiempos en visitarlo también desea satisfacer sus propias expectativas.

Estos horizontes de expectativas son el sistema de referencias culturales canonizadas, aprobadas, legitimadas o prestigiadas por una comunidad interpretativa específica y definido por un contexto histórico determinado. Es decir que nuestras expectativas frente a cualquier producto cultural son el resultado de nuestra historia de vida.

La interacción entre los horizontes de expectativas del autor (emisor) impresos en la obra y del observador de la misma (receptor) forma el proceso de comunicación. En este sistema, el autor de la obra siempre la deja incompleta, pues ninguna obra puede representar la totalidad de la realidad o la imaginación, por lo que se forman puntos de indeterminación, que el receptor “llena” con sus propios conocimientos.

En lenguaje de museos es exactamente lo mismo, un museo puede presentar en una exhibición un tema determinado, como “La cultura Olmeca”, pero no hay forma de que el museo pueda poner en la sala absolutamente todo sobre ese tema, empezando por lo que no conocemos. En este caso el visitante reconstruye la cultura Olmeca completando los vacíos con sus propias espectativas, supuestos y conocimientos. A esto le denomina comunicación museográfica.

Esto implica que el museo puede proponer cierto tema, con determinadas lógicas estratégicas, pero el discurso solo se completa mediante la interpretación del visitante, o en palabras del autor “el visitante tiene la última palabra”.

En la estética de la recepción este proceso se ha estudiado desde la literatura pero se traslada a cualquier tipo de obra. Podemos desconocer el autor de una obra y aun así identificar en ella elementos de la técnica y la intención, así como llenar los vacíos con nuestros propios conocimientos.

Desde mi punto de vista, los elementos de la naturaleza, carentes de autor e intenciones humanas, también son recibidos como obras; inclusive les podemos asignar un autor divino. En este sentido las reglas de la recepción, me parece, aplican de formas similares y tendemos a llenar puntos de indeterminación con nuestros propios conocimientos sobre la naturaleza. En otras palabras, construimos una historia en torno a lo que presenciamos a partir del conjunto de conocimientos acumulados en nuestros horizontes de expectativa.

Durante el proceso de comunicación museográfica el visitante tiene una experiencia museográfica al reconocer en un espacio determinado una dimensión ritual, una lúdica y una educativa. La dimensión ritual refiere a la sacralidad que identificamos en los objetos o los actos; como reconocer que algo es icónico o sagrado en la Gioconda o el Calendario Azteca.

En segundo término, la dimensión lúdica hace referencia a la capacidad que tiene la experiencia para hacernos entrar en el juego, ser parte del proceso de comunicación, interactuar con sus elementos y llenar los puntos de indeterminación.

Finalmente la dimensión educativa es resultante de las primeras dos y se refiere a que

frente a una experiencia determinada, nuestro horizonte de expectativa se expanda. Es decir, la experiencia hace que crezca nuestro conocimiento y por lo tanto nuestra expectativa, en ese sentido nos educa.

Por otro lado, mientras que la espectacularización es un proceso de construcción de una verdad a partir de falsedades que propone el autor; la espectacularidad es una propiedad asignada por el receptor con base a sus propios horizontes de expectativa frente a la obra. Es decir, la espectacularidad es resultado de la comunicación entre el sujeto y los elementos de la experiencia vivida.

Para Zavala, se trata de una relación inversamente proporcional entre la distancia del receptor y la transparencia de los códigos en el proceso de construcción de sentido de un texto cultural cualquiera. Donde a mayor distancia corresponde menor transparencia y mayor espectacularidad.

La distancia es la relación que existe entre el mundo familiar de quien observa y el mundo de lo observado. En otras palabras, mientras más familiar le resulta la información al visitante, le es menos espectacular. Así, la espectacularidad es el gradiente de suspenso informativo (lo que el visitante desconoce). Podríamos pensar que la distancia está ligada a la temática, es decir al elemento ritual de la experiencia.

Una persona que trabaja como guía en el palacio de Bellas Artes tendrá una menor distancia de “El hombre controlador del Universo” de Diego Rivera, respecto a un visitante que nunca ha visto el mural; así mismo una persona que nunca ha visto el mar, tendrá una distancia mayor al visitarlo que una que ha crecido ahí. Así a mayor distancia, mayor espectacularidad

Por otro lado, a menor distancia, existe una mayor transparencia de los códigos. La transparencia de códigos es la producción de verosimilitud en el receptor. Es decir a mayor transparencia, el visitante asimila la información con mayor grado de realidad. En otras palabras, mientras la información se presente de forma más familiar, le será más verosímil y menos espectacular. En el mismo sentido, la transparencia se liga más a la retórica y por lo tanto al elemento lúdico de la experiencia.

Cuando un mismo fenómeno se presenta con una retórica nueva, es menos transparente y más espectacular. Como ver por primera vez la cara de una hormiga en un microscopio electrónico de barrido; un animal común presentado de una forma poco convencional. Así a menor transparencia, mayor espectacularidad.

La distancia y la transparencia son características de los horizontes de expectativa, y como estos, se construyen a partir del conjunto de todas las experiencias de vida. Cada individuo tiene distancias y transparencias diferentes frente al mismo fenómeno, obra o experiencia.

En esta concepción, la espectacularidad no es una entidad unitaria, sino una escala cuya dimensión aumenta al respecto de los horizontes de expectativa. De tal manera que la espectacularidad de la naturaleza se basa en la distancia entre el sujeto y la realidad natural, así como la retórica como le es presentada.

El grado de espectacularidad es una característica del espacio museográfico, como de otros medios espectaculares, donde es también el visitante frente al espacio, quien determina su grado de espectacularidad. La espectacularidad de cualquier producto cultural como una exposición de museo, es determinada por el visitante y depende de qué tan familiar le sea el tema y la forma como se le presenta.

En este punto se menciona también, que el visitante común del museo, se define como aquel que no ha participado en la construcción de la exposición ni es experto en el tema. Es decir, es aquel que le confiere al espacio museográfico mayor distancia y menor transparencia.

Zavala aterriza los conceptos utilizados en la estética de la recepción al estudio de los visitantes de museos, entendiendo que estos son clave en el proceso de comunicación museográfica y de quienes depende realmente el éxito de una exposición en su dimensión educativa. La utilidad de su propuesta para la presente investigación es la contrapostura de un discurso que radica en el museo como institución-dispositivo y que no reconoce la participación activa del sujeto receptor.

Desde este planteamiento se puede entender que un análisis completo de la

espectacularidad implicaría un acercamiento al discurso museográfico desde la recepción del visitante. Sin embargo en esta ocasión lo que se busca entender es la arqueología del saber detrás del discurso de los museos y las maneras como sus lógicas estratégicas producen naturalezas espectacularizadas, independientemente de que el visitante así las reconozca.

Así este punto de vista ayuda a entender que la temática y la retórica imprimen una experiencia espectacular, pero estas son determinadas por el conjunto de experiencias a lo largo de la vida de cada individuo. Esta pudiera ser la razón por la que podemos reconocer algo como espectacular aún cuando no exista una intención que así lo construya, como caminar por un bosque, observar los colores en nuestros ojos o ver las estrellas en el firmamento.

## **VII.-Contexto**

### 7.1.-La urgencia por el espectáculo de la naturaleza

El comienzo del siglo XX se caracterizó por una visión progresista del futuro, que resaltaba la dominación de la naturaleza a través de las múltiples invenciones científicas. El campo de la química por ejemplo, aportaba nuevas tecnologías para el control de plagas y la mejora de los campos de cultivo y el ganado, así como los nuevos productos sintéticos para el hogar. Sin embargo este crecimiento tecnológico industrial fue el detonante de algunos de los primeros movimientos ambientalistas que buscaban el “*back to nature*” como fue el documental “The city” publicado en 1939 como crítica hacia el crecimiento industrial de las grandes ciudades y la distribución desigual de los recursos (Herrera-Lima, 2013; 2015).

Entre los años 40 y 60 el interés por el estudio de la naturaleza aumentó y se vio reflejado en una triplicación del número de ecólogos. En México se promulgó la primer ley ambientalista (Ley de Conservación de Suelo y Agua). En los 60s los científicos de la ecología se interesaron por los modelos económicos y en 1962 Rachel Carson publica la “La primavera silenciosa” una obra que detonaría el interés por los efectos de la ciencia y la tecnología en la degradación del ambiente.

Sin embargo la demanda eléctrica de la creciente población en todo el mundo producía una multiplicación desmedida de presas y plantas hidroeléctricas, que en un futuro causarían una multiplicidad de daños y desequilibrios en los ecosistemas.

La primera organización ambientalista, *Environment Defense Fund*, fue creada en 1967 como consecuencia de un caso llevado a la corte por científicos y ambientalistas. Hacia los 70s se fusionaron las visiones de la ecología en el interés medioambiental que se consagra en la celebración del Día de la Tierra.

Tanto organizaciones civiles como postulados gubernamentales, posicionaron el término *medioambiente* en la agenda pública por sobre el de naturaleza y desde su concepción va cargado de una condición de vulnerable que debe ser protegido de las atrocidades del hombre. El movimiento ambientalista despegó durante esta década resultando en la creación de instituciones internacionales como *Green Peace* en 1971.

El Club de Roma realiza un estudio sobre los límites del crecimiento humano en el planeta en 1972, el mismo año en el que se crea el Programa de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente (PNUMA) y se celebra la primera conferencia de la ONU sobre el medio humano en Estocolmo.

Este es el marco histórico en el que se creó la ciudad de Cancún y dos años después se haría oficial el estado soberano de Quintana Roo.

La crisis energética incrementó en 1973 el debate sobre las energías alternativas y surgió el debate sobre la industria maderera en 1974, mismo año en que se celebró la primera exposición dedicada al medioambiente "*Celebrating tomorrows flesh, new environment*" en Spokane, Estados Unidos.

En los 80s se inaugura el discurso de los límites del crecimiento y la explotación, primero con la Carta Mundial de la Naturaleza publicada por el PNUMA en 1982 y posteriormente la ONU crea la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo en el año siguiente.

El Informe Brundtland, también conocido como Nuestro Futuro Común (*Our Common*

*Future*), propondría por primera vez el concepto de “*sustainability*” en 1986. Aunque los límites del crecimiento cambiarían por el crecimiento de los límites dando la victoria al neoliberalismo (Santamarina, 2006, citado en Herrera-Lima 2013 y 2015).

En 1988 se creó la LEGEEPA o Ley General Para el Equilibrio Ecológico y Protección al Ambiente, misma que hasta la fecha rige la política ambiental en México. Un año después surgiría El Museo Casa de la Naturaleza, el primer museo en Quintana Roo.

En 1992 se realiza en Río de Janeiro la Conferencia del Medio Ambiente y Desarrollo de la ONU, evento en el que México presentó la creación de su Comisión para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, Instituto de Ecología y Procuraduría Federal de Protección al Ambiente (CONABIO, 2012).

El mismo año se celebró el Foro Global de las ONG donde surgió la Declaración de los Pueblos de la Tierra, que enfatizaba que “el que contamina paga”. La conferencia de Río de Janeiro consagró el crecimiento económico a partir del desarrollo sostenible y el establecimiento de un discurso hegemónico hasta nuestros días (Herrera-Lima 2013;2015).

En 1994 surgió la primer Secretaría de Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca (SEMARNAP) que cambiaría para el 30 de noviembre del año 2000 a Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales SEMARNAT. (<http://www.semarnat.gob.mx/conocenos/antecedentes>)

Los museos del estado de Quintana Roo, así como la soberanía del mismo estado, surgieron en el marco del discurso dominante del desarrollo sostenible. El concepto de sostenibilidad establece que la economía, como la naturaleza, se rigen por las leyes de la termodinámica, donde la energía se degrada a lo largo del proceso de producción y consumo. Es decir que la naturaleza como alimento de la economía no es infinita y se deben buscar estrategias que permitan “sostener” el sistema económico, evidentemente antes que al natural.

Así mismo, en el concepto de “desarrollo sustentable”, funde el carácter mecanicista de “productividad” ante cualquier otro atributo de la naturaleza. Esto es, que el principal

atributo de la naturaleza es el de servir al desarrollo. Podemos ver entonces, en el caso más perverso, al “desarrollo sostenible”, un concepto meramente económico que con hojitas verdes en etiquetas y logotipos, enmascara un fin comercial diferente al ecológico.

Redactándolo en otras palabras, el desarrollo sostenible busca estrategias de aprovechamiento de la naturaleza que permitan sostener el sistema de mercado para el desarrollo económico (Leff, 2002).

Tabla 6.- Museos del estudio por año de inauguración. Se incluye el primer planetario del estado.

Museos	Año de Inauguración	Discurso hegemónico
Museo Casa de la Naturaleza	1989	Desarrollo sostenible
Museo de la Guerra de Castas	1993	
Museo de la Cultura Maya de Chetumal	1993	
Museo Subacuático de Arte de Cancún	2010	
Planetario Yook’ol Kaab de Chatumal (primero de la red de planetarios)	2011	
Museo Maya de Cancún	2012	
Museo Maya Santa Cruz Balam Naj	2014	

Podemos decir entonces que los museos en Quintana Roo surgen como parte de un conjunto de instituciones que responden a la urgencia de buscar estrategias de aprovechamiento de la naturaleza que no impidan el desarrollo económico a partir del Turismo.

## 7.2.-El Complejo Biocultural de la Península de Yucatán

El complejo biocultural es el resultado de una coexistencia de la especie humana con los demás aspectos de la naturaleza, en una secuencia de olas de expansión cuyo resultado es la diversidad natural y cultural que lo caracteriza.

Es la apropiación y producción de significados en torno a la flora y la fauna, pero también a los componentes abióticos como los ríos, los lagos, las rocas, el cielo o las estrellas. Es el resultado de la transmisión oral y escrita de los conocimientos, creencias y prácticas de las sociedades al respecto de la naturaleza y por lo tanto el planeta es un conjunto de complejos bioculturales.

Cada complejo biocultural responde a características ambientales y sociales únicas y el conjunto de complejos conforman la memoria biocultural, que es la memoria colectiva de cada especie (Toledo, 2008). El complejo biocultural que aquí interesa es el de la Península de Yucatán.

Hace millones de años, la península de Yucatán se encontraba pegada al norte de África formándose bajo el mar por el depósito de carbonato de calcio que compone las conchas de animales marinos. Hacia finales del cretácico la deriva continental desplaza la península y el resto de México hacia donde hoy lo encontramos en centro América y tras el descenso del nivel del mar durante el pleistoceno, quedó expuesta como una enorme placa plana de carbonato y que se caracteriza por una escases de elevaciones y serranías, así como de ríos continentales. Actualmente esta dividida políticamente por los estados de Yucatán, Quintana Roo, Belice y una porción de Campeche y Guatemala.

Al quedar expuesta la porción continental, fue colonizada por la vegetación, que tuvo 2,59 millones de años para producir ácido carbónico como resultado de la putrefacción de sus restos orgánicos, lo que comenzó a disolver el principal componente de la placa peninsular, el carbonato de calcio, tal como si fuera un antiácido efervescente.

Por estas razones químicas el suelo es poroso, denominándose cárstico o Karst. Esta porosidad absorbe el agua de la lluvia, impidiendo la formación superficial de ríos, creándose solamente ríos subterráneos. En ocasiones la capa que oculta el río

subterráneo es muy ligera y débil, derrumbándose y creando una apertura visible al manto freático. Estas aperturas pueden estar totalmente expuestas, ser cilíndricas, semi-cerradas o a manera de gruta y en todos los casos están inundadas. Estos espacios fueron llamados por los mayas *dzono'ot* que significa “pozo de agua” y posteriormente pasaría al español como cenote (Munro, 2011; Gaona-Vizcayno, *et al.*, 1980).

Al final del cretácico un meteorito hizo colisión en la porción nor-oeste de la península creando el cráter multi anillado de 200 kilómetros frente al actual puerto de Chicxulub y, según la teoría, causó la gran extinción del periodo de los dinosaurios, dando fin a la era mesozóica e inicio al cenozoico (Koeberl, *et al.*, 1994; Pope, *et al.*, 1993).

El impacto produjo la colisión de muchas bóvedas de gruta, lo que hoy se conoce como el “Anillo de cenotes” en esta porción de Yucatán, y que explica el porqué el mayor porcentaje de cenotes se encuentre en este estado por sobre Quintana Roo, así como el semicírculo de su distribución (Pope, *et al.*, 1993).

La diversidad biológica de la península es el resultado de la fusión entre la diversidad proveniente de las sierras continentales, como el istmo y el eje neo volcánico, así como de elementos insulares antillanos, además de una gran cantidad de especies que sólo se encuentran aquí. Son cinco los tipos de cobertura vegetal, 4 selvas y el manglar, y ya que no presenta altitudes mayores a los 350 metros sobre el nivel del mar, su distribución depende de dos factores: el suelo y la precipitación (Carnevali, *et al.* 2003). Además de estar rodeada por los ecosistemas marinos altamente diversos que incluyen una gran porción de prados marinos y arrecifes de coral (Espinoza-Avalos, 1996).

Desde hace más de 3,000 años la península se comenzó a poblar por humanos y ante la falta de ríos superficiales, los cenotes se convirtieron en las únicas fuentes de agua potable, por lo que podemos decir que todos y cada uno de los asentamientos humanos de la región conocida como el Mayatán tendrían al menos un cenote asociado.

La civilización Maya floreció en estas condiciones y desarrollaron una relación con la naturaleza muy particular, en el sentido de ser el único sistema de abastecimiento hídrico en el mundo basado en cenotes (Munro, 2011). Por lo que el Mayatán es una región geográfica, biológica y culturalmente bien definida.

Desde entonces los cenotes tienen, entre otros, el significado de puertas al inframundo (Munro, 2011). Si bien todos los cenotes se conectan al manto freático, algunos tienen porciones tan profundas como más de 30 metros (Gaona-Vizcayno, et al, 1980), por lo que no es fácil sumergirse hasta el fondo en una amnea, y seguramente sería prueba contundente de su condición como túneles hacia el Xibalba.

Para los mayas todos los elementos de la selva son resguardados por una entidad espiritual que cuida de la naturaleza, que en algunas poblaciones es conocida como “Juan del Monte” a quien debe pedírsele permiso para el acceso. Sus aguas y lodos también suelen ser consideradas con propiedades medicinales, tanto para malestares corporales como espirituales (enfermedades provocadas por los “malos vientos” principalmente). En estas situaciones la persona con la capacidad de realizar las ceremonias de entrada y curación es el denominado *hmen* o *jmen*. Además de que los cenotes suelen ser puntos frecuentes donde se aseguran haber sido avistados seres míticos (Carrillo González, 2015).

Los "antiguos mayas" (como figuran en la literatura), desaparecen por razones aun sin una explicación concreta, aunque algunas teorías apuntan a la falta de recursos para abastecer a la enorme población y la sobreexplotación de los mismos. Eventualmente su sociedad se fragmenta en varios pueblos que se distribuyen desde San Luis Potosí hasta la frontera con Nicaragua aun en la actualidad (Munro, 2011).

La conquista, tardó en llegar a la porción peninsular, pues los cenotes servían como refugio para los mayas y los españoles no podían adaptar su poder naval a un terreno sin ríos. Para cuando México se independizó aun no se había conseguido el control de la península. Cuando se logró finalmente la conquista, se debió precisamente al control de los terrenos con cenotes, pues el poder pertenecía a quien controlaba las únicas fuentes de agua potable (Munro, 2011).

Las haciendas se establecieron junto a los cenotes con un doble propósito, la producción de fibras del henequén (*Agave fourcroydes* Lem.), que fue la principal industria de la península y cuyo procesamiento requería una gran cantidad de agua; y por otro lado para esclavizar a los indígenas al limitar su acceso al agua. Por lo que el hacendero

mantenía un control sobre los cenotes para producir riquezas y someter a la población.

Los españoles nacidos en la península eran llamados “yucatecos” y se oponían al movimiento revolucionario del joven México, por lo que para enfrentarse a los mestizos mexicanos armaron a la población indígena prometiéndoles un mejor trato. Pero esto no fue cierto y ante los continuos maltratos hubo varios levantamientos indígenas.

Sin embargo los yucatecos contaban con armas de fuego, con las que sometían a la población maya al sur de Quintana Roo y Guatemala, mientras continuaba el desarrollo de las ciudades de Mérida, Izamal y Valladolid. Los mayas se continuaron levantando, pero es hasta la Guerra de Castas, de 1847 donde tienen mayor éxito.

La Guerra de Castas se gestó en torno a los cenotes, los indígenas ocultos en los cenotes al sur de Quintana Roo se organizaban contra los yucatecos. En este fenómeno tuvo un papel importante una cruz que “se apareció” tallada en una ceiba, y que profetizaba, (literalmente hablaba por ventriloquismo) la victoria de los mayas.

Moralizados por la cruz parlante, el grupo insurgente se hacía llamar los “Cruzob” (fusión del español Cruz y el prefijo maya de pluralidad *ob*). Y gracias a que Inglaterra comenzó a proveerlos de armas de fuego desde su colonia en Belice, para no perder el control sobre las maderas preciosas y los recursos peninsulares; los cruzob se levantaron contra los yucatecos (Munro, 2011).

Algo interesante del simbolismo de la cruz, es que ésta ya era idolatrada antes de la llegada de los españoles. Esto se debe a que en el conocimiento espiritual maya del cosmos, el *axis mundi* o eje que sostiene al mundo, es representado por una ceiba, desde donde se disponen los cuatro puntos cardinales; así, en la cruz, que suele ser verde como el tronco de las ceibas, se significa el eje y los cuatro puntos cardinales.

Aunque la cruz verde maya no simboliza la pasión de Cristo, los españoles aprovecharon este sincretismo para sus fines de evangelización y actualmente mantiene ambos significados (datos del Popol Vuj editorial Dante y Munro, 2011).

Volviendo a la Guerra de Castas, es de éste movimiento que la población maya se

volvió a distribuir en los estados de Yucatán y Campeche, sacando a los españoles de la segunda ciudad más poblada, Valladolid, y por poco de Mérida. Muchos de estos yucatecos se fueron a habitar la isla de Cozumel desde donde poblarían la actual ciudad de Cancún.

Éstos descendientes españoles yucatecos fueron los poseedores de las tierras que entraron en el proyecto de desarrollo turístico de 1972 en Cancún y Cozumel y que actualmente gobierna la economía peninsular, subsumiendo nuevamente a la población maya en una especie de neo-latifundio ecoturístico (Munro, 2011). A consecuencia de este mismo proyecto de desarrollo, el estado libre y soberano de Quintana Roo vio la luz dos años más tarde el 8 de Octubre de 1974.

Durante la Revolución, México hizo un trato con Inglaterra lo que detuvo la provisión de armas a los mayas y terminó con el movimiento cruzob (Munro, op cit.). Posterior a la revolución y la abolición del régimen hacendario, algunos indígenas fueron provistos de tierras, pero la gran mayoría se integraron a las filas de las nuevas economías.

Con el desarrollo de las fibras sintéticas, el henequén dejó de ser una empresa redituable, pero para entonces la cultura pop estadounidense del béisbol y los soldados yanquis de la segunda guerra mundial, habían hecho del mascar chicle (*chewing gum*) toda una empresa en asenso (Ponce Jiménez, 1990).

El chicle es una resina obtenida del árbol de chico zapote (*Manikara zapota* (L.) P. Royen), principalmente extraída de las selvas altas en Campeche, aunque también del sur de Yucatán y Quintana Roo. Increíblemente fue desde aquí que México abasteció el 80% del chicle del mundo.

Las plantaciones chicleras recibieron felizmente a las miles de manos indígenas “libres” para integrarse a sus filas productivas hasta la invención de la resina sintética, el acetato de polivinilo (inventada en 1912 como base para el *resistol*). Un invento que dejaría a México con una industria bloqueada y pobre y apoyaría a Estados Unidos a superar la crisis de la posguerra (Ponce Jiménez, op cit.).

Al norte de la península, donde no crece el chicle, las exhaciendas henequeneras se

convertirían en los principales puntos de interés para los exploradores que buscaban encontrar tesoros del antiguo mundo maya en sus cenotes.

Con la evolución del buceo, y el éxito de las narrativas del explorador estadounidense John Lloyd Stephens, los poseedores de las tierras vieron en el “turismo de aventura” una nueva oportunidad.

Las instalaciones que eran utilizadas para transportar el henequén al cenote, se convirtieron en caminos para el acceso del turismo. Inclusive algunos cenotes aun utilizan las vías para transportar en ellas a los buzos y su equipo. Desde entonces, la península a optado por un turismo de masas con un objetivo específico “la aventura”. El famoso complejo de parques temáticos de *Xcaret* basa su éxito en este fenómeno, tanto así que uno de sus complejos se llama *Xplor* como alegoría a la exploración (Munro, 2011).

Actualmente muchos cenotes naturales siguen siendo el motor del turismo en las comunidades que rodean el círculo de cenotes en Yucatán. Otros son creaciones artificiales resultado de la dinamitación del terreno, como los de *Xcaret*, y muchos complejos turísticos de Quintana Roo donde son menos frecuentes. Otros son utilizados para industrias como la pesca deportiva y la agricultura.

En todo caso, aún siguen siendo la principal fuente de agua de la región del Karst, por lo que de sus aguas y de su sistema freático se extra el agua potable que abastece a las crecientes ciudades y poblados de la península. Tan solo en Cancún existen 60,000 habitaciones de hotel, las cuales consumen entre 1,000 y 2,000 litros de agua por día (Munro, op cit.).

Los cenotes siguen teniendo atribuciones sagradas y aun se realizan ceremonias (dentro y fuera de ellos) para las lluvias y las buenas cosechas, la curación de males físicos y espirituales e inclusive se venden paquetes espirituales como un atractivo más para el turismo de cavernas (Munro, 2011; Pérez Flores, 2012; Carrillo González, 2015).

Las áreas naturales protegidas federales no han incluido gran porcentaje de los cenotes en sus hectáreas de conservación y son las Unidades de Manejo Ambiental (UMAs) las

industrias privadas por excelencia para la administración de estos recursos hídricos, particularmente cuando se insertan en el ecosistema de manglar.

Al respecto, las comunidades parecen tener una percepción positiva sobre la administración de los recursos naturales, aunque algunos consideran que los ejidatarios administradores de las UMAs podrían estar siendo corruptos en la administración turística de una naturaleza que originalmente era de todos (Carrillo González, 2015).

Por otra parte la playa y el arrecife de coral han sido los más famosos atractivos turísticos de la península de Yucatán y particularmente en el estado de Quintana Roo. Sin embargo desde la fundación del proyecto turístico de Cancún en los años setenta, estudios como el de (Bozec, *et al.*, 2008), demuestran que la presión del turismo en el norte de la península ha modificado la estructura de estos ecosistemas, básicamente perdiéndose los corales que son reemplazados por especies más tolerantes a los contaminantes como las macroalgas aunque menos llamativas para los turistas que se han tenido que desplazar de Holbox a Mahahual buscando nuevos arrecifes de coral.

Actualmente la península de Yucatán es un complejo turístico en evolución, lo que comenzó en Cancún y Cozumel se ha distribuido a Valladolid, Mérida y todas las comunidades costeras y del cinturón de cenotes en Yucatán. En Quintana Roo incluye todos los complejos insulares y el crecimiento urbano con fines turísticos avanza con rapidez sobre las costas hacia Playa del Carmen, Tulum y Bacalar (Munro, 2011).

Las investigaciones, como la citada de Bozec (2008), demuestran catastróficos efectos de la creciente población sobre los ecosistemas marinos, además de que la disposición de residuos se basa en un sistema de fosas sépticas, cuyos contenidos se filtran al subsuelo que abastece la red de cenotes. Sumado a esto el turismo requiere el desmonte de los otros ecosistemas selváticos y del manglar para la edificación de los mega complejos turísticos (Munro, 2011).

Los productos de consumo ecoturístico han desbordado las ciudades hotel como Cancún y los parques temáticos para buscar nuevas formas de vender espectáculos naturales; como el nado con tiburón ballena, la observación y pesca deportiva de pez vela, los avistamientos de aves tropicales, los campamentos tortugeros, los *tours* para ver

migraciones de flamings, recorridos de buceo en lagunas con estromatolitos, entre otros nuevos mercados de turismo de naturaleza.

## CAPÍTULO III

Este último apartado contiene los resultados, discusiones y conclusiones de la investigación. Comienza con el planteamiento de las claves de observación encontradas a partir de la revisión del complejo biocultural y los hilos discursivos que surgieron de la codificación abierta a partir de dichas claves.

Posteriormente se discute cada museo de manera individual conforme a los hilos discursivos y se realiza una discusión global del papel del museo en la espectacularización de la naturaleza. Finalmente se apuntan las conclusiones de la investigación.

### **VIII.-Resultados**

#### 8.1.-Claves de observación e hilos discursivos

A partir de este resumen del complejo biocultural del Mayatán se han obtenido las claves de observación. No todas se han mencionado ni se pretende cubrir todos los aspectos del complejo, simplemente asistirse de ciertos términos para observar los fragmentos en el discurso que pudieran relacionarse con la espectacularización de la naturaleza.

Se han agrupado en cinco categorías:

- a) Elementos abióticos: Se refiere a las características físicas, geológicas, hidrológicas y meteorológicas de la península.
- b) Elementos bióticos: Comprende las especies de la región que no han sido explotadas explícitamente como recursos pero que se ven afectadas por las actividades humanas.
- c) Recursos naturales: Se refiere a los elementos explotados como materia prima con fines comerciales, así como a los resultantes de los procesos secundarios y terciarios de la explotación.
- d) Elementos de la cosmovisión maya: Aquí se concentran las especies y aspectos de la naturaleza que se encuentran presentes en los saberes y

creencias populares, por lo que están en estrecha relación con las sociedades locales.

- e) Conceptos centrales: Incluyo aquellos que no corresponden a alguna de las cuatro categorías anteriores pero que son clave para la investigación como naturaleza, museo o espectáculo.

Tabla 7.- Claves de Observación

Categoría	Claves de Observación
Elementos abióticos	Océano, cenote, montaña, cueva, paisaje, karst, agua, energía, roca, carbonato, península, isla, manto freático, lluvia, huracán, meteorito, monte, planeta, estrella, universo, átomo, constelación, fuerza, ola, marea, luna, caribe.
Elementos bióticos	Especies, flora, fauna, biodiversidad, planta, animal, selva, manglar, arrecife de coral, ecosistema tropical, cocodrilo, tiburón ballena, pasto marino, coral, caguama, flamingo, pez espada, esponja, alga, mangle, orquídea, migración, árbol, semillas, peces, mamíferos, iguana, jaguar, tortuga, venado
Recursos Naturales	Henequén, caña de azúcar, chicle, caoba, palo tinte, cacao, algodón, miel, caracol, langosta, basura, drenaje, desagüe, electricidad, delfín, pezca, cacería, agricultura, ganadería, recolección, turismo, ecoturismo, parque, deforestación, explotación, conservación, milpa, terreno, cultivo, conchas, plumas, recursos marinos
Elementos de la cosmovisión maya	Ceiba, cosmovisión, inframundo, celestial, sagrado, curativo, medicinal, sobrenatural, dios, panteón, espíritu, guardián, Xibalba, ofrenda, rito, ritual, celebración, santuario, tumba, templo, mayas del pasado, ancestros, mayas contemporáneos.
Conceptos centrales	Naturaleza, museo, espectáculo, discurso, maya, ecosistema, entorno, jardín botánico, zoológico, acuario, sustentabilidad, educación ambiental, conocimiento, comunicación, conservación, cosmogonía, áreas naturales protegidas, ciencias ambientales.

A partir de las claves de observación se detectaron los fragmentos del discurso que se relacionan en algún sentido con la naturaleza. Se analizó el argumento detrás de cada

fragmento junto con el conocimiento del que parte, así como de su intención al estar integrado al discurso del museo.

Con estos dos elementos se agruparon los distintos fragmentos en hilos discursivos y se comparó cada fragmento con todos los hilos para delimitar los componentes que los caracterizan. Es decir que se realizó una primera codificación abierta para identificar los argumentos, una condificación axial para identificar los hilos discursivos y una segunda codificación axial para delimitar los atributos de cada categoría.

Los hilos discursivos que en sumatoria se encontraron en todos los museos son los siguientes:

#### 1.El concepto de naturaleza.

Esta hilo discursivo agrupa los fragmentos que declaran una definición de lo que es la naturaleza. En este sentido incluyen o excluyen en el concepto lo humano y lo “no humano”, así como pueden hablar solamente de la naturaleza de lo vivo o de lo no vivo.

El hilo no incluye las descripciones de la naturaleza que corresponde a los mayas u otro grupo social, las cuales se encuentran en otra categoría. Es decir, este hilo busca completar la frase “la naturaleza es...” y no la frase “la naturaleza en la que se desarrollaron los mayas fué...”

El centro de la categoría es el listado de los elementos del sistema y la descripción de sus procesos. Excluye los usos, visiones, creencias, valoraciones o problemas de los grupos sociales en torno a ella.

Ejemplos de prácticas y las materialidades no discursivas en esta categoría son los dioramas, maquetas, mapas, esquemas y representaciones de la diversidad de elementos de un ecosistema o región.

Talleres, pláticas y conferencias sobre biodiversidad o fenómenos naturales. Instalaciones zoológicas y botánicas con especies de la región y colecciones de historia natural.

## 2. Los problemas de la naturaleza.

Explica lo que debe ser considerado un problema ambiental y lo que no. Señala las causas y los causantes de los problemas. Se incluyen las expresiones éticas o morales respecto a los problemas ambientales.

Este hilo se separa del primero porque no se queda en palabras sino en hechos. Se caracteriza principalmente por prácticas y actos que incluyen iniciativas y programas que buscan dar solución a problemáticas ambientales, como pueden ser el acopio de residuos, la reforestación o las campañas de esterilización.

Incluye talleres diseñado para combatir la fuente de los problemas ambientales como la pezca, la cacería, la ganadería o la agricultura. Esto incluye que dichos talleres, platicas y conferencias se den a actores clave en la solución de los problemas.

Se incorporan prácticas relacionadas con el uso de energías renovables, el reciclaje, los sistemas de ahorro de agua y todas las materialidades afines como la arquitectura sustentable, los huertos comunitarios, mingitorios secos, focos ahorradores y similares.

Las materialidades también pueden ser representaciones de fenómenos como la deforestación, la contaminación, el cambio climático o temas similares. Las prácticas incluyen talleres, conferencias y charlas dedicadas a comunicar este tipo de temas a visitantes en general sin buscar comunicarlo a actores clave.

## 3. La Naturaleza como recurso.

Trata sobre la dimensión económica de la naturaleza. Los fragmentos de esta categoría le atribuyen adjetivos como recurso o fuente de empleos. Aquí se incluye lo relacionado al ecoturismo, el turismo de naturaleza y el turismo de aventura, los proyectos de desarrollo sustentable y el aprovechamiento de la naturaleza dentro del museo. Las prácticas pueden incluir la participación activa en proyectos de este tipo.

## 4. La Naturaleza en el Tiempo.

Habla sobre la dimensión temporal de la naturaleza. Incluye fragmentos que apuntan a la retórica de continuidad o desarticulación de la escala temporal. Marca las diferencias de la naturaleza del pasado y la del presente.

Incluye fragmentos que relacionan la naturaleza con alguno de los tres tiempos pseudocíclicos identificados: “El Gran Imperio Maya”, “La Guerra de Castas” y “Mayas Contemporáneos”.

O bien presenta un discurso con retóricas evolutivas o con continuidad temporal. Donde la naturaleza es vista como un continuo en constante movimiento.

Las materialidades incluyen representaciones en escalas de tiempo y las prácticas que tienen una visión de la naturaleza del pasado, presente y futuro.

#### 5. Visiones de la Naturaleza

Los fragmentos aquí incluidos hablan de la relación entre la sociedad y la naturaleza. No distinguen el grupo social del que se trate, sino del ser humano como especie frente a los elementos del ambiente.

Este hilo discursivo incluye las referencias a diferentes maneras de ver la naturaleza a lo largo de la historia. Habla de los cambios de actitud en el gobierno, las leyes y los ciudadanos frente a los problemas ambientales.

Opina sobre las formas como la sociedad ha consumido o consume la naturaleza y realiza comparaciones en diferentes grupos sociales.

Incluye opiniones sobre los discursos emergentes de sustentabilidad, así como de los discursos del pasado sobre armonía y explotación.

Las prácticas en esta categoría vinculan o separan a la sociedad de la naturaleza a través de experiencias significativas.

#### 6. La Naturaleza y las sociedades Mayas.

Describe los elementos ecosistémicos que rodean o rodearon a la sociedades mayas. Realiza comparaciones entre los mayas del pasado y del presente en base a la naturaleza en la que se desenvuelven. Asigna juicios de valor, opiniones morales y éticas sobre el

uso de los recursos naturales por parte de los mayas.

Incluye representaciones, dioramas, esquemas, maquetas y escenografías de los mayas y la naturaleza. Así como exposiciones de los diferentes pueblos donde se describan sus recursos naturales y conocimientos de la naturaleza.

Suelen incluir expresiones que utilizan la palabra “maya” como un adjetivo calificativo, comunmente ligado a una posición positiva y armónica de la relación sociedad y naturaleza.

Buscan explicarle al visitante cómo eran los paisajes donde se desarrollaron los mayas y la relación que tenían con los ecosistemas.

Las prácticas no discursivas involucran talleres, pláticas o conferencias con temáticas etnobiológicas.

Se encuentran los fragmentos enfocados a las explicaciones del orden del universo concebidas desde sus sociedades. Realiza comparaciones entre las cosmogonías del pasado y del presente. Profundiza en aspectos de la relación entre cosmogonía y jerarquías sociales, así como en el diseño de otros aspectos de las sociedades a partir del cosmos, como la arquitectura.

Finalmente incluye descripciones, representaciones, ilustraciones o prácticas relacionadas con elementos sobrenaturales, deidades y seres míticos, así como objetos relacionados a esto.

## 7. El papel histórico de la Naturaleza.

Este hilo discursivo aborda los temas relacionados con el papel de la naturaleza en momentos históricos específicos. No busca describir las características naturales de un grupo social o ecosistema, sino las implicaciones que un elemento o fenómeno de la naturaleza ha tenido en un momento de tiempo determinado.

No se enfocan a comparar el pasado con el presente, sino a describir el evento, como puede ser el rol del henequén en la guerra de castas. De tal manera que trata los temas

relacionados con el papel de la naturaleza en la guerra, la esclavitud, la colonia y el poder en general a lo largo de la historia.

Explica las razones históricas por las que algún elemento de la naturaleza adquiere un tapete de significados particular, como la ceiba o el henequén.

Como es de esperarse no todos los hilos discursivos se encontraron en cada museo, puesto que se trata de instalaciones muy distintas entre sí. Por esto mismo no se trata de un estudio comparativo, puesto que no son unidades comparables, sino de un análisis de del discurso que surge de cada una de estas instalaciones así como del conjunto.

En el siguiente apartado se describe la urgencia particular para cada museo así como el resultado de la codificación selectiva de cada uno al articular sus hilos discursivos con el objetivo estratégico propuesto como categoría central: La espectacularización de la naturaleza.

Cabe remarcar, que no pretende ser una evaluación de los museos o emitir una valoración de su rol positivo o negativo en el fenómeno. En todo caso se busca entender de que manera el discurso del museo participa en la espectacularización de la naturaleza, o bien se confronta a través de sus textos, prácticas y materialidades a las características de este concepto.

La condición temporal de las cosas es una parte nuclear en lo planteado por Guy Debord (1967). En su propuesta el espectáculo produce fragmentos discontinuos o seudocíclicos que se repiten infinitamente a sí mismos, sin difuminarse unos con otros.

A partir de la observación en campo identifiqué tres de estos fragmentos seudocíclicos que nombro en base a categorías en vivo. El primero es “El Gran Imperio Maya”, tres palabras que suelen estar asociadas entre sí y que denotan una condición positiva, de grandeza y superioridad a los mayas del pasado.

Agrupó un conjunto de poblados que no son una unidad histórica ni culturalmente homogénea. De Uxmal a Dzibichaltún a Chichén Itzá o Tulum, aunque se trate de sociedades que existieron en diferentes periodos, alcanzaron diferentes logros

científicos, artísticos y culturales o no compartieron los mismos ecosistemas, se caracterizan en razón de una sola cosa “no son españoles”.

Con esto me refiero a que se trata de los “mayas puros” que no han sido tocados por la ola europea y se imaginan en una especie de apogeo científico y militar dentro de un espacio natural exuberante donde se desarrollan de manera armoniosa.

En cierta medida, este es el fragmento espectacular que se encuentra con mayor facilidad. El mismo uso de la palabra “maya” para adjetivar todo como positivo (El Gran Hotel Maya, El Museo Maya, Restaurante Maya) hace referencia a este periodo.

Los avances científicos y arquitectónicos de los diferentes grupos que han quedado atestiguados en las zonas arqueológicas confirman constantemente la grandeza del imperio. Así mismo la cosmogonía rescatada por el Popol Vuj y las ilustraciones de cerámica y piedra se suman a una grandeza que pareciera solo pertenecer a este fragmento de la historia.

Los otros dos corresponden a lo que podríamos denominar como mayas contemporáneos pero se pueden observar separados por las condiciones bélicas y religiosas que los caracterizan.

Por un lado se encuentra “La Guerra de Castas”, donde se habla de los mayas como rebeldes o insurgentes dependiendo de quien los nombre. Es un fragmento controversial que marca una época cargada de conflicto donde las creencias religiosas de los cruzob en la defensa del territorio, pone a verdaderamente a la naturaleza en una disputa simbólica donde encontramos por un lado al árbol de la Ceiba combatir del lado de los mayas y al henequén del lado de los españoles.

Se diferencia del último fragmento “Mayas modernos” porque éstos no se conciben desde un punto de vista rebelde o insurgente, sino servicial y sumiso dentro de un marco del turismo actual de la zona. Las representaciones de los mayas modernos están cargadas de significados como la pobreza, el campo, la desigualdad social y curiosamente la naturaleza.

A este fragmento se le ha erosionado en gran medida la cultura y la cosmogonía heredada por aquel imperio del pasado. Es una sociedad carente de ciencia, arquitectura y arte o bien en todo caso reducida a su idioma y alguna que otra ceremonia.

Estos tiempos seudocíclicos son necesarios para entender cómo se concibe la naturaleza en el tiempo o el papel que se le asigna en fenómenos históricos. Con lo que es posible proceder a la revisión de cada museo.

Finalmente se observaron afinidades en el discurso de algunos museos por lo que se decidió presentarlo de manera agrupada que también coincide con su posición como instituciones y sus temáticas. De tal manera que los museos se discuten con forme al acomodo que se muestra en la tabla 8.

Tabla 8.- Resumen de resultados. Se distinguen las agrupaciones temáticas, hilos discursivos y fragmentos de tiempo seudocíclico.

<b>Afinidad discursiva de los Museos</b>	<b>Hilos Discursivos</b>	<b>Fragmentos de tiempo seudocíclico</b>
Historia Natural: Museo Casa de la Naturaleza	1.El Concepto de Naturaleza	El Gran Imperio Maya
Antropología del INAH: Museo de la Cultura Maya de Chetumal y Museo Maya de Cancún	2.Los Problemas de la Naturaleza	
		3.La Naturaleza como recurso
Museos Comunitarios: Museo Maya Santa Cruz Balam Naj y Museo de la Guerra de Castas	4. La Naturaleza en el tiempo	La Guerra de Castas
	5. Visiones de la Naturaleza	
	6. La Naturaleza y las sociedades mayas	
Nueva Museología: Museo Subacuático de Arte de Cancún	7. El papel histórico de la Naturaleza	Mayas Contemporáneos

## **IX.-Discusión**

### 9.1.-Museo Casa de la Naturaleza

Tras la creación de la Reserva de la Biósfera de Sian Ka'an en 1987, los fundadores como el biólogo Arturo Bayona consideraron que era necesaria la creación de espacios para la educación ambiental, puesto que la población de la zona debía conocer qué era la reserva, cómo funcionaba y de qué les servía que fuese protegida.

De esta manera el 27 de septiembre de 1989, se decidió la creación de este espacio para la comunicación ambiental, principalmente por la falta de este tipo de actividades en la zona y la ubicación estratégica al centro del Área Natural Protegida que a su vez se localiza en el centro de Quintana Roo, configurándose como el primer museo del estado.

Sin apoyo formal del gobierno, la asociación civil Econciencia A.C. rentó una casa dentro del poblado de Felipe Carrillo Puerto y comenzó la colección de ejemplares, animales principalmente, obtenidos tras eventos meteorológicos como los huracanes, encontrados en las costas o donados por los pobladores. Por problemas con la renta de este recinto se terminó trasladando el museo a otra instalación en el mismo poblado donde actualmente opera (figura 5).

Con un costo de visita gratuito, la principal fuente de sus recursos económicos proviene de la participación y descarga de programas gubernamentales y de apoyos de organizaciones no gubernamentales, en su mayoría internacionales, así como de donaciones y el hecho de que el costo de mantenimiento y obtención de su colección es mínimo por la naturaleza de sus piezas.

Es dirigida por un biólogo experimentado en la biodiversidad de la región, en la exploración de cuevas y en el desarrollo de proyectos productivos enfocados al ecoturismo en comunidades indígenas.

El museo ha participado en la creación de videos de naturaleza en conjunto con *NatGeo* y *Discovery Channel*, así como en la elaboración de guías de flora y fauna, artículos de

biología, publicaciones en la revista *Especie y México desconocido*, producción de libros de etnobiología y taxonomía.

Actualmente el museo se encuentra en una casa habitación de una sola planta, consta de una biblioteca, una sala de fósiles e invertebrados, una sala de aves, una sala de reptiles, anfibios y mamíferos y una sala de usos múltiples que funciona como bodega y espacio para talleres.



Figura 5.- Museo Casa de la Naturaleza. Fachada de la casa habitación adaptada para contener el museo, se representa a la naturaleza a partir de imágenes de fauna y flora.

El arreglo de los ejemplares sigue el principio de resonancia, basado en conglomerados con relación taxonómica, que se disponen en mesas de madera y son cubiertos por vitrinas de cristal. Carece de cédulas y la única información textual corresponde a las etiquetas de especie (figura 7).

El personal es mínimo y depende en su mayoría de su director y los voluntarios y prestadores de servicio social de la misma comunidad. Cada año se les permite a cinco alumnos participar en el museo y deben cubrir un periodo de capacitación de seis meses y cubrir un año de servicio. Además de esto están obligados a trabajar un proyecto de investigación con el cual titularse y conseguir una beca.

Esto pareciera reducir su actividad a talleres y guías programadas con escuelas del municipio, sin poder acceder a la visita no programada. Sin embargo cuentan con un servicio de transporte de niños al museo, de nivel preescolar y primaria cada martes y jueves. Y debido a su constante trabajo en la comunidad, las escuelas realizan visitas constantemente, así como actividades y talleres con el museo (figura 6)



Figura 6.- Actividades en el Museo Casa de la Naturaleza. La imagen superior muestra alumnos tras haber tomado un taller sobre tortugas, la imagen inferior izquierda una estudiante trabajando con ejemplares de la colección y la imagen inferior derecha al director Arturo Bayona explicando aspectos biológicos de un oso hormiguero.

El director del museo se encuentra fuertemente ligado al Tecnológico de la ciudad, da clases en la universidad y lo vincula a diferentes actividades del museo, así como en los proyectos eco turísticos, investigaciones y talleres.



Figura 7.- Colección del Museo Casa de la Naturaleza. Consta de ejemplares obtenidos tras huracanes y donaciones personales. La conforman piezas en taxidermia, osamentas y ejemplares en alcohol, también exhibe los trabajos de los niños y fotografías de talleres, salidas y conferencias.

El Museo Casa de la Naturaleza, se enfoca en una concepción de la naturaleza a partir de lo “no humano” como podemos ver en los decorados de su fachada (figura 5), pero involucra activamente lo vivo y lo no vivo dentro del concepto. Basa todas sus actividades desde un punto de vista científico, biológico particularmente, e incluye en sus prácticas el conocimiento local como parte de las maneras de entender a la naturaleza, aunque no así en sus materialidades.

Se concibe a sí mismo como la entidad encargada y con el deber de comunicar a la sociedad lo que la naturaleza es a través de una retórica científica. Esto legitima el concepto de la naturaleza como aquella caracterizada por lo no humano.

Aclara como punto central que la naturaleza es el espectáculo; lo que se exhibe en el museo es el espectáculo mismo, que es gratuito y diverso; conformado tanto por lo vivo como lo no vivo. En este museo los huracanes son tan espectaculares como las especies que habitan los ecosistemas.

La retórica que utiliza es claramente del campo de lo científico, desde el hecho que la colección se encuentra agrupada en grupos taxonómicos. No presenta dioramas que simulen escenas de la vida, al contrario representa la naturalidad de la muerte y a la muerte como dadora de espectáculo.

Es la belleza de los ejemplares, de sus detalles anatómicos y su concordancia taxonómica la que se escenifica, así como la belleza de haber sido regalados por las “fuerzas de la naturaleza”.

En este sentido, es el mismo discurso científico el que configura la irrealidad de la espectacularización. Se presenta una naturaleza ordenada y lógica, donde los animales son los representantes de la diversidad natural. Esto es algo que comparte con todos los museos de historia natural, desde el primer gabinete mexicano, pues la ciencia se instala como régimen de verdad, por encima del conocimiento local.

Podríamos pensar en un museo de historia natural con un arreglo de los ejemplares basado en los conocimientos locales y sería más fácil ver incongruencias u o misiones en este discurso, pues el régimen de verdad lo determina el discurso científico. El acomodo taxonómico o evolutivo del principio de esparcimiento es parte de lo que se acepta como verdadero, el régimen de verdad en el que se instala este discurso. Aunque este arreglo museográfico es clave para comunicar el discurso científico del museo, no puede reflejar la naturaleza del “caos” presente en cualquier ecosistema real.

El museo de historia natural representa una naturaleza llena de vida a partir de una colección de muertos agrupados en formas que no podrían ser encontradas en la realidad. El nombre científico, una construcción meramente social, es puesto como el nombre legítimo del animal, por encima de cualquier otro nombre regional o el hecho de que la nomenclatura, si bien tiene una funcionalidad científica, no deja de ser una arbitrariedad caprichosa de la biología.

La construcción de conceptos y categorías es básica en la práctica científica y esto resulta en fragmentos de tiempo-espacio pseudocíclico que llamamos ecosistemas, que en ocasiones podemos ver exhibidos como unidades discretas en el museo de historia natural (dioramas).

Si pensamos más a fondo, los ecosistemas se encuentran en un continuo inseparable por unidades. ¿Dónde termina la playa y comienza el océano o el manglar?, éstos también son constructos sociales basadas en un discurso científico que establece límites en el espacio y tiempo de la naturaleza. Este aspecto es biológicamente importante, puesto que existe una controversia por entender donde empieza un ecosistema y termina otro, esta analogía nos permite ver que realmente nos enfrentamos ante una escala continua que buscamos comprender desde unidades discretas.

Es en este sentido que el concepto de naturaleza exhibido desde la ciencia siempre tiene un componente de espectacularidad.

El tema de los problemas ambientales es el eje central del Museo Casa de la Naturaleza. Con una colección e instalaciones pequeñas, este museo ha sobrevivido por más de 25 años gracias a su activa participación en la definición e investigación de problemas ambientales, así como del diseño e implementación de proyectos productivos con enfoques sustentables ligados al desarrollo social local.

El discurso de este museo se centra en la identificación de los contenidos que deben ser comunicados a actores clave en la solución de conflictos ambientales. Vincula a la sociedad en estos programas desde temprana edad, al incorporar diversas estrategias diseñadas para públicos desde preescolar hasta adultos de la tercera edad.

Mantiene una congruencia entre lo que dice y lo que hace, al tener un consumo mínimo de energía, en gran medida por la talla de sus instalaciones; pero también al procurar prácticas amigables con el ambiente tanto en sus talleres como en las excursiones con todos sus visitantes, como son el consumo de alimentos libres de empaques o realizar programas de rescate de fauna y la misma naturaleza de su colección.

Sus servicios se extienden más allá de los muros que lo contienen, lleva conferencias y talleres a todos los municipios del estado, sobre todo dentro de Felipe Carrillo Puerto y realiza convenios internacionales que han movido al personal del museo a dar pláticas fuera del país.

Mientras que en la espectacularización de la naturaleza el discurso separa a la sociedad de la realidad natural; el discurso, las acciones y las materialidades de este museo buscan involucrar a la sociedad en todos sus niveles a una naturaleza donde las problemáticas son parte de la realidad. No excluye estos fenómenos fuera del escenario que si bien no se observan en su colección, sí en los otros elementos del dispositivo.

Éste museo rechaza la hipótesis de ser una instalación que espectaculariza a la naturaleza al presentar solamente los elementos que la embellecen y separar a la sociedad de las problemáticas ambientales reales. En este sentido esta pequeña casa con un director y cinco voluntarios da un contrapunto a la investigación.

En el fenómeno de espectacularización, se monta un escenario con una naturaleza embellecida, donde al observador se le otorga la información mínima pero suficiente para mantenerlo atrapado en lo que observa con un fin comercial. Toda la maquinaria de la espectacularización se alimenta del consumo de lo que escenifica.

Sin embargo este museo no busca presentar una realidad embellecida, integra aspectos de la naturaleza que en otras instalaciones quedan fuera de ella, como los desastres ecológicos, la contaminación, la sobrepesca o las malas prácticas de turismo.

El acceso a sus instalaciones es gratuito y busca atender a la mayor proporción de la población rural en el estado. Las conferencias, talleres y guías se realizan con el mínimo de recursos y la economía del museo no se basa en la entrada del visitante.

Sin embargo es una apuesta fuerte en el museo, la participación en la investigación, diseño y desarrollo de proyectos de turismo de aventura y turismo de naturaleza. Junto con la universidad local y a través de sus voluntarios, analizan espacios en los ecosistemas de Quintana Roo que pudieran ser consumidos por el ecoturismo. Esto se realiza con fines de desarrollo local.

En todo caso, un espacio natural que no se encontraba en el marco del espectáculo, es presentado dentro de él. Se señalan los puntos espectaculares de la naturaleza y se busca detonar en el turista ese sentimiento de aventura, riesgo y descubrimiento a partir de un lenguaje científico. Esto desemboca en la construcción de recursos naturales donde

antes no existían, que proveen de una entrada económica a los locales y permiten al museo descargar fondos de convocatorias nacionales e internacionales.

La cueva de las serpientes colgantes en la comunidad de Kantemó es un ejemplo de este fenómeno y resultado de las investigaciones del museo. Se trata de un espacio natural que no era utilizado por los locales con fines económicos. A partir de la exploración de este espacio, se descubre que se trata de un cenote habitado por serpientes que se dejan caer de las ramas durante las noches para atrapar los murciélagos que salen y entran de la caverna.

La investigación resultó en la publicación científica del fenómeno, pero con fines de turismo de aventura. Se realizaron videoclips de la cueva, se adaptaron senderos para su visita y se capacitaron a los guías locales, todo a través del personal del museo.

Así se construyó el escenario y se ensayó el guion del espectáculo, después simplemente se dejó que la naturaleza hiciera su acto previamente embellecido por los diferentes medios de comunicación. De esta manera la dimensión recurso de la naturaleza se sobrepone a la relación original de los habitantes de Kantemó con la cueva.

La dimensión económica de las cosas es parte del discurso de Sustentabilidad, en este sentido el museo participa activamente en el desarrollo sustentable local a la vez que obtiene fama por este tipo de investigaciones y apoyo de otras instituciones.

El crecer como una institución sustentable implica espectacularizar la naturaleza, al igual que el espectáculo está ligado a la retórica de la ciencia.

Respecto al tiempo, este museo también se posiciona contra la espectacularización. Su discurso nos habla de una naturaleza caracterizada por ser “continua” y con base a este adjetivo se adapta la colección y las prácticas que realiza el museo.

Por un lado el director narra que no quieren pertenecer al gobierno porque depender de éste implica adaptarse a periodos y sexenios, un aspecto incompatible con la continuidad de las dinámicas naturales.

Por otro busca soluciones a largo plazo en el diseño de sus estrategias que se suman a una concepción de la naturaleza temporalmente continua que no responde a fragmentos separados. Esto se corrobora con el interés por formar profesionales en las ciencias ambientales para los problemas del futuro:

*“En algunos casos los problemas quizá hayan disminuido, pero no se acaban, son fijos, y quizá no podamos incidir en la generación que los ocasiona, pero si en las generaciones que vienen, con la formación de ingenieros ambientales, biólogos y demás profesionales...”*

(Arturo Bayona, director del museo Casa de la Naturaleza)

Así mismo se habla de una colección en constante crecimiento porque los huracanes, que son la fuente de la misma, son continuos; por lo que la colección que observamos nunca va a ser la última o la definitiva.

No utiliza la palabra maya en ningún sentido, ni incluye en su discurso alguna diferencia entre la naturaleza de los mayas del pasado o los del presente. Aunque pueden prestar sus servicios en ese idioma, lo maya y sus diferentes sociedades no son parte de la museografía, de su intención o sus actividades.

Al tratarse del primer museo de Quintana Roo, La Casa de la Naturaleza ha visto la transformación del pensamiento al respecto de los problemas ambientales. El director comenta:

*“Obtener recursos ahora es más sencillo, pero hace 25 años cuando la palabra ecología no se conocía, era verdaderamente difícil...”*

(Arturo Bayona, Director del Museo Casa de la Naturaleza)

Este fragmento resume en muchos sentidos que el discurso de la sustentabilidad no era una realidad cuando el museo comenzó y que esta visión ha cambiado, lo que se refleja en los apoyos brindados por parte del gobierno a instituciones de este tipo.

Este mismo cambio en el pensamiento y consumo de la naturaleza es lo que ha ligado el

museo a la investigación e implementación de proyectos de desarrollo sustentable basados todos en el turismo. Así las nuevas formas de ver la naturaleza explican las formas como se la cuida y se la consume. Es en este sentido que el cambio incluye la espectacularización. La fundación de este museo responde a esa necesidad del cambio:

*“El Museo y Centro de Educación Ambiental nace debido a la necesidad de contar en la zona de Quintana Roo, con un espacio educativo de información y actividades a favor del uso sostenido de los recursos naturales, la conservación de la biodiversidad y la protección al ambiente y la cultura”*

(Arturo Bayona, director del museo Casa de la Naturaleza)

Observamos que parte de la idea de que el cambio es necesario, donde la visión de la naturaleza era ajena a la sustentabilidad y la conservación. El fin justifica todos los medios y estos nuevos objetivos del discurso emergente son los que parecen justificar la espectacularización de los espacios naturales.

Para lograr ese cambio en la visión de la naturaleza, así como en la visión de sí mismos, el museo busca la construcción de experiencias significativas en sus visitantes. Permitirle a los niños estar en contacto con animales que no habrían podido encontrar de otra forma y conectarlos con niños de otras partes del mundo, donde pueden valorar la realidad natural de los otros a la vez que exponen y revaloran la propia.

En la teoría, la espectacularización de la naturaleza, produce una separación entre la sociedad y su entorno, pero como hemos revisado, si bien este ejercicio de museo presenta una visión embellecida de la naturaleza a través de la retórica que otorga la ciencia, habría que analizar si realmente la sociedad se distancia de su realidad natural a través de este fenómeno o si la construcción de experiencias significativas que apelan a la detonación de emociones, los pone en contacto con un ambiente del que antes eran diferentes.

La relación de este museo con la naturaleza se plantea desde su capacidad como institución educativa, para a través de la ciencia, producir una reflexión en sus visitantes y mediar una relación armónica. Se presenta a sí mismo como un ejemplo de museo sustentable cuya apuesta más fuerte es la de llevar a cabo soluciones a problemas

ambientales.

No incorpora un discurso indigenista o maya pero reconoce que la diversidad cultural es tan valiosa como la natural, por lo que el museo sacraliza por un lado el conocimiento científico y por el otro el local. Esta es una razón de que no se hayan encontrado fragmentos ligados a los hilos discursivos 6 y 7 que encontramos con mayor claridad en los museos de historia, antropología y etnografía.

## 9.2.-Museo de la Cultura Maya de Chetumal

Abre por primera vez sus puertas en abril de 1993 y volvió a ser inaugurado el 15 de septiembre de 1994. Arrancó años atrás por la necesidad de constituir el primer museo gubernamental de la zona, en el joven estado de Quintana Roo, que tan solo tiene 41 años en comparación con Mérida que existe hace más de 400 años.

Así el Museo de la Cultura Maya de Chetumal, se posicionó en la ciudad elegida como capital de estado con la intención de ser el primer museo “en forma” de la región. Ésto se refiere a ser colocado y administrado por una dependencia gubernamental, así como por contar con una arquitectura y museografía vanguardistas diseñadas personalmente para los fines del museo.

Si bien la fachada del museo pareciera ser simple respecto a sus contenidos (figura 8), una de las razones es que se encuentra enfrentando una escultura instalada en la ciudad en el año de 1981 llamada “alegoría al mestizaje” de Carlos H. Terres (figura 9), la cual presenta al primer niño nacido de la cruce indígena y española, flanqueados por un caracol gigante. Si bien esta escultura no fue creada para el museo, su presencia frente al mismo aporta una visión contrapuesta del maya como resultado del mestizaje cuando el museo nos habla de la cultura maya desde una retórica de la raza pura.

Fue de los primeros museos en utilizar proyecciones audiovisuales e interactivos que permitían al visitante acceder a la información sin necesidad de un guía. Años atrás de la inauguración, el edificio era parte de las instalaciones de la Comisión Federal de Electricidad, y por la amplitud y ubicación céntrica, se crea el proyecto bajo el mandato

del ex gobernador Miguel Borge Martí.

Cuenta con 4 salas de exposición temporal que ofrecen al público plástica local, nacional o internacional. La sala permanente se actualiza cada 3 años, aunque ha mantenido sus elementos esenciales desde el inicio y de acuerdo a sus operadores contiene la historia de la cultura maya en el estado de Quintana Roo.



Figura 8.-Museo de la Cultura Maya de Chetumal. Acceso principal al museo.

Se integra por una taquilla, ventanillas y un proyecto de sala interactiva, librería y la biblioteca *Chilam Balam*, especializada en documentación histórica. El recinto también incluye la escuela de artes plásticas, un auditorio y un jardín central con réplicas del pozo y la choza maya.

Este museo no responde a la pregunta ¿qué es la naturaleza?, habla de ella solamente en relación a los mayas. Esto no es de sorprender por la temática y objetivos del museo, pero como podremos deducir, para este museo la naturaleza es el escenario de las civilizaciones.

Los asuntos de la naturaleza de los que se habla no son mínimos, pero dependen de los elementos que el visitante debe saber para mantenerse atento al espectáculo del Gran

Impero Maya. Es por esto que los fragmentos en el discurso de este museo solamente giran en torno al hilo discursivo número 6, “La naturaleza y la sociedad maya”.

La temática del primer museo formal fue la espectacular forma de vida de los mayas del pasado. Para reflejarla el edificio mismo se construyó para imitar el orden del universo según la cosmogonía maya.



Figura 9.-Alegoría al mestizaje. Escultura de Carlos H. Terres, localizada entre el mercado Manuel Altamirano y el Museo de la Cultura Maya de Chetumal. Trata sobre el nacimiento del primer niño mestizo de madre maya y padre español, también sobresale el símbolo prehispánico del caracol.

El conjunto de tres salas que contiene la colección permanente está acomodado de tal manera que una queda por encima de la otra a manera de los tres niveles del universo: el inframundo (Xibalba) a la base, el mundo terrenal en medio y el plano celestial hasta arriba (figura 10).

Los tres espacios son unidos por un elemento columnar que representa la ceiba, el árbol sagrado y *axis mundi* de la cosmogonía maya. De acuerdo a lo expuesto en el Popol Vuj, la ceiba une los tres planos. Las raíces crecen hacia el inframundo, el tronco con

espinas representa las dificultades de la vida terrenal, así como sus ramas las direcciones cardinales y finalmente la copa del árbol sube al plano celestial donde se posan las aves míticas como el pájaro moa, poseedores de los conocimientos.



Figura 10.- La cosmogonía como inspiración arquitectónica. Las tres salas del Museo de la Cultura Maya de Chetumal son unidas por la representación del *axis mundi*, la ceiba. Emerge de un cenote artificial en el inframundo, muestra las espinas y las ramas en el mundo terrenal y en la copa se muestra el ave Moa y la serpiente emplumada como elementos del plano celestial.

En este caso, el escenario del guion museográfico completo es el arreglo cosmogónico maya, cada piso contiene diferentes aspectos de la cultura maya, pero siempre con retóricas del pasado.

La parte del inframundo es la más pequeña y habla de las creencias míticas, del panteón de los dioses y los simbolismos atañidos a los cenotes, las cuevas y las ceibas. En la sala central se muestran las maquetas de diferentes civilizaciones mayas, como Chichen Itzá, Cobá y Tulúm, los usos y costumbres, sus sistemas de comercio y piezas arqueológicas del sistema de jerarquías. El tercer piso está dedicado a deidades principales como Kulkán y Chac, así como a los temas del lenguaje y las ciencias, como la astronomía y las matemáticas.

La colección permanente no incluye en su discurso los momentos anteriores o consecuentes a este tiempo seudocíclico que corresponde al Gran Imperio Maya. La megafauna prehistórica y su extinción, los eventos tras la conquista, la guerra de castas o los mayas contemporáneos no aparecen en el museo.

Esto se traduce en un museo que visibiliza, sacraliza y legitima la “cultura maya” solo desde el discurso de los mayas del pasado, en este sentido es que espectaculariza al maya al representar como verdad un discurso lleno de omisiones sobre la vasta temática que implicaría hablar de los mayas y su cultura.

La naturaleza al ser el escenario de la civilización, figura en el museo con las mismas consecuencias espectaculares. La sala del espacio terrenal es atravesada por una selva creada con plantas y árboles de plástico, así como las maquetas que representan a la civilización rodeada del ecosistema en una especie de relación armónica (figura 11).

La diversidad de la naturaleza de los mayas del pasado también se representa en las pinturas, los textos de sala, las cédulas y los murales. Esto se observa desde los dioramas de las ciudades hasta los temas del comercio, agricultura y pesca (figura 12).

La naturaleza de la sala principal es complementada con la versión viva de la ceiba en el patio central del recinto. Se dispone en un jardín cuadrangular con otras especies de importancia en el ecosistema donde se desarrolló la civilización, como la palma chit que sigue siendo un recurso constructivo utilizado en el estado.

En los alrededores del jardín se presentan las salas de arte, que se desvinculan a la naturaleza, en tanto que su temática es totalmente independiente, de la sala principal y de unas con otras.

La naturaleza pertenece a los mayas del pasado, es el escenario exuberante y fantástico que hace más fantástica a una cultura “milenaria” y “desaparecida”. En el marco del museo que adorna la capital del estado, no hay una posición manifiesta de los mayas contemporáneos o del pasado inmediato al que hace referencia la guerra de castas.



Figura 11.- La naturaleza como escenario de la civilización. En la imagen superior e inferior izquierda se observa como la sala central es atravesada por una serie de plantas artificiales con el propósito es ambientar las piezas y los dioramas de las civilizaciones. La imagen inferior derecha es el patio central del museo donde plantas vivas rodean la representación de la choza maya. El museo sigue el principio de resonancia, donde cada pieza dice algo en relación al escenario que la rodea.

La naturaleza maya se muestra en su esplendor, con los árboles que invaden las salas, la limpieza de los trazos en las maquetas de las pirámides; la diversidad de frutos, peces y animales de cacería que aparecen en sus dioramas; así como de la ausencia simbólica del tema de la sobreexplotación de la naturaleza, la invasión, las pestes, la guerra de castas o la precaria condición de los actuales mayas en el estado.



Figura 12.-Mural de la riqueza natural y la relación armónica de los mayas. Este mural ubicado en la sala central del museo, ilustra la diversidad natural en la que se desarrollaron las civilizaciones del pasado. Los mayas se presentan realizando actividades cotidianas como la agricultura, la recolecta, la caza y la pesca, sin perturbar la biodiversidad de su entorno. Es posible apreciar una sociedad utópica en completa armonía con sus ecosistemas, así como apreciar los conocimientos del pasado sobre los recursos naturales.

El turismo de naturaleza tampoco es un tema que figure en el museo, lo maya pertenece a una condición prehispánica y armónica, donde difícilmente podemos entender que haya desaparecido. Lo mismo podemos referir al tiempo anterior al desarrollo del imperio, puesto que para contar esta historia poco parecen importar las condiciones geológica, climáticas o biológicas de la región.

La naturaleza es la escenografía en el espectáculo del Gran Imperio Maya. Esta espectacularización pone de manifiesto una verdad cultural localizada únicamente en un pasado distante, que llena el imaginario de lo maya y lo natural con falsedades y omisiones.

El museo que en el nombre lleva la soga, asfixia la unión de un pueblo vivo con su pasado distante. En este ejercicio coloca a la naturaleza en un tiempo seudocíclico

encapsulado en el pasado. Así como se acepta y legitima que la cultura maya perteneció al pasado, la naturaleza y su exuberancia se aceptan como una condición extinta.

En este caso, el museo se convierte en un dispositivo de espectacularización del maya, de su naturaleza y su cultura.

### 9.3.-Museo Maya de Cancún

Abrió sus puertas al público el 1 de noviembre del 2012 y se ubica en la zona hotelera de la ciudad de Cancún en respuesta al interés de sus visitantes, principalmente turistas, por conocer más de la historia de la cultura maya en general, desde una institución formal “alejada” del espectáculo de los parques temáticos y los hoteles.

Actualmente se considera el único punto de la zona hotelera donde se puede encontrar un recinto cultural en este sentido y es el punto más conservado en recursos naturales forestales de la misma franja turística y antigua isla de Cancún, precisamente por el diseño de la instalación.

El proyecto surge a partir del interés del INAH en Quintana Roo, por la conservación del patrimonio arqueológico de la península de Yucatán. Se consolida como el tercer museo creado exprofeso para la conservación de este tipo de colecciones, después del Museo Nacional de Antropología y el Museo del Templo Mayor.

Originalmente el museo era local, se ubicaba en el kilómetro 14.5 en lo que son los edificios anexos al centro de convenciones. Constaba de pocas vitrinas en un pequeño edificio, pero no correspondía a las características que el inmueble necesitaba para la curaduría, investigación y conservación de las piezas, así como para la atención a la creciente demanda del turismo internacional.

Durante un fenómeno meteorológico, el área del museo se vio afectada, esta circunstancia fue aprovechada para plantear el interés por crear un nuevo museo arqueológico enfocado a la cultura maya que fuese un espacio digno para el tema. Así mismo para ofertar al turista información que le permitiera complementar las visitas a

las zonas arqueológicas, que en general carecen de museos de sitio.

El museo está basado en un diseño del arquitecto Alberto García Lascurain, con adaptación del INAH para conservar las colecciones arqueológicas. Así mismo, fue pensado para resguardar la integridad de la zona arqueológica con la que comparte el predio.

A pesar de su actual éxito en cifras, el principal problema del museo es que impera el intercambio comercial, por lo que es difícil competir con otras ofertas turísticas.

Cuenta con tres salas de exhibición, dos permanentes y una sala de exposiciones temporales, oficinas, jardín y una zona arqueológica original.



Figura 13.- Explanada frontal del Museo Maya de Cancún. Se aprecian las escultura de los ecosistemas tropicales en tres niveles, la hoja, el árbol y el manglar, sobre un espejo de agua, así como el muro verde que enmarca el título del museo.

La zona arqueológica recibe el nombre de San Miguelito porque el predio perteneció al rancho cocotero de San Miguel (figura 14). Las exposiciones permanentes abarcan los 5 estados de la zona maya, Yucatán, Quintana Roo, Tabasco, Campeche y Chiapas; y la sala temporal depende de las participaciones de las secretarías de cultura del estado.

Durante la visita realizada para la presente investigación se encontraba en exhibición, convenientemente, “To’on. Mayas contemporáneos”.

El Museo Maya de Cancún es el espacio con mayor información en material discursivo (textual), su museografía, a diferencia del Museo de la Civilización Maya de Chetumal, utiliza a las piezas de la colección, como ilustraciones de las cédulas (principio de esparcimiento) y no a las cédulas para explicar la pieza.

Es también un museo cargado densamente con alusiones a la naturaleza de lo vivo, que se observa en el diseño arquitectónico de la explanada de entrada donde se presentan las ya mencionadas esculturas de los ecosistemas tropicales y el muro vivo que enmarca el nombre del museo (figura 13).

Cada sección de las salas permanentes está dedicada a un fragmento de la vida, la sociedad, la dinámica y demás temáticas de la civilización maya del pasado. Su museografía corresponde a las exhibiciones del INAH caracterizadas por una limpieza del espacio para que el visitante se enfoque en los atributos de la pieza y no en los elementos que la rodean (principio de maravilla), a diferencia del museo en Chetumal donde el discurso se construye por la relación que se establece entre las piezas y la escenografía (principio de resonancia) como se muestra en la figura 14.

Los mayas contemporáneos quedan fuera de la colección permanente, puesto que desde la posición institucional del INAH, no pueden ser estudiados por la arqueología, que es el campo científico discursivo en el que se mueve este museo. Sin embargo si reconoce la existencia de mayas presentes en la exposición temporal de la tercer sala.

Al igual que el Museo de la Cultura Maya de Chetumal no nos habla de qué es la naturaleza, sino cómo es la naturaleza que rodea al mundo maya. Los problemas de la naturaleza tampoco son interés en el discurso textual del museo, sin embargo desde su diseño ha sido concebido para resolver ciertos asuntos relacionados con problemas ambientales.



Figura 14.- El principio de la maravilla en el Museo Maya de Cancun. Las piezas son aisladas unas de otras, para concentrar al observador en sus atributos individuales o en resonancia con otras piezas dentro de la misma vitrina pero no en relación al escenario.

Por un lado la arquitectura de los espacios permite que la iluminación de las primeras dos salas sea totalmente natural, así como de los pasillos, vestíbulos y oficinas (figura 15). Su color blanquesino y disposición al respecto del movimiento de la luz solar disminuyen el uso de electricidad y llevan a la práctica soluciones a problemas ambientales a la vez que vinculan los espacios con las áreas verdes:

*“El edificio del museo, de diseño vanguardista y profundamente cuidadoso del entorno, fue diseñado por el arquitecto Alberto García Lascurain, cuenta con espacios recubiertos con vidrio de alta resistencia a los huracanes, que permiten una magnífica vista de la selva de San Miguelito y la laguna Nichupté...”*

(Sitio oficial de museos del INAH)

Podemos observar que el edificio se incorpora a un discurso de naturaleza sustentable, donde son considerados los aspectos ambientales para la protección y admiración de sus contenidos, desde el diseño hasta las actividades de operación.

En comparación con los espacios del Museo de la Cultura Maya de Chetumal, éstos no fueron pensados bajo esta lógica ni con estas tecnologías y por lo tanto se basan más en un ambiente oscuro donde se escenifica el discurso museográfico. Así aunque la

naturaleza esta constantemente presente, esta es artificial y plástica y lo que dice sobre la armonía de los mayas con su entorno no se corresponde con las prácticas propias del museo.

El mejor ejemplo de la congruencia entre el discurso de naturaleza expuesto en las cédulas y la práctica se encuentra en la zona arqueológica de San Miguelito (figura 16). Integrada como una cuarta sala del museo, la zona se presenta rodeada de la vegetación que ha conseguido crecer a su alrededor. Los visitantes observan tanto los reductos arqueológicos como los árboles y las iguanas que los rodean.



Figura 15.- La sustentabilidad como inspiración arquitectónica. Vidrios especiales contra huracanes que permiten la iluminación natural de las salas, la apreciación de los ecosistemas circundantes y la reducción de consumo energético.

Desde mi punto de vista este ejercicio efectivamente pone a la naturaleza como el escenario donde se desarrollaron las civilizaciones mayas, sin embargo el visitante convive en este caso con un montaje vivo y actual, por lo que la naturaleza maya no ha quedado atrapada en el pasado sino se presenta como un continuo temporal que ha trascendido hasta nuestros tiempos.



Figura 16.- Zona arqueológica de San Miguelito. La visita al sitio arqueológico se complementa con los espacios arbolados conformados por vegetación nativa con un arreglo estético y senderos de piedra. Incluye cédulas tanto de las construcciones como de algunos tipos de árboles.

En este caso, la selva se transforma en una cámara del tiempo que da vida a la zona arqueológica a la vez que une al visitante actual con el habitante del pasado. Es en parte espectacular por apelar a las emociones del observador y representar solo fragmentos de la diversidad natural que rodea al mundo maya, además de que se trata de un jardín embellecido para el visitante y no una selva original.

Sin embargo no me parece que delimite del todo el gran imperio maya como un fragmento seudocíclico perteneciente al pasado, sino que de cierta forma lo relaciona con el habitante del presente, precisamente a través de establecer que antepasados y contemporáneos compartimos una misma naturaleza.

Esta arquitectura vanguardista lo es en tanto que responde a una nueva visión de la naturaleza que no se tenía durante la fundación de la ciudad. La antigua isla donde ahora existe la zona hotelera de Cancún fue deforestada casi en su totalidad. Aun es posible observar manchones de manglar y letreros que advierten tener cuidado con la fauna local, sin embargo el único reducto real de los ecosistemas pertenece precisamente a la zona donde se instala el museo.

Frente a un discurso dependiente de la naturaleza para el ecoturismo, la ciudad no podría haberse quedado sin un fragmento propio de naturaleza. Es en este sentido que el Museo Maya de Cancún y la Zona Arqueológica de San Miguelito se integran al discurso que depende de una naturaleza espectacular, limpia y exuberante.

La vegetación es ahora parte de la exposición, no una representación de ella, sino la vegetación misma. Es cuidada, conservada, limpiada y mantenida como cualquier otra pieza y debe presentarse siempre visualmente deseable. Es en este sentido que el museo se une a la espectacularización de la naturaleza, integra en su discurso la flora como escenario a la vez que pieza. Esto se puede ver en los jardines que decoran los pasillos del museo. La vegetación que no busca imitar el caos del ecosistema, sino un acomodo estético con el edificio, enfatiza esta concepción de relación armónica humano/naturaleza de la sustentabilidad (figura 17).

Aun con todo lo expuesto, el tema central del museo son los mayas, principalmente los del pasado, por la naturaleza también ocupa un papel central en el discurso de este museo.

El guion comienza desde la explanada de entrada donde se muestra la escultura de los niveles del ecosistema. Como veíamos con anterioridad, representa la diversidad pero con la intención de establecer que hablar de mayas es hablar de naturaleza.



Figura 17.- Jardineras del Museo Maya de Cancún. La vegetación es integrada a la arquitectura como parte del discurso de sustentabilidad. Las plantas mantienen un arreglo estético que representa una convivencia armónica entre el edificio y la naturaleza.

A lo largo del museo la dicotomía mayas/naturaleza se persigue continuamente en términos de que determina uno del otro. Esta continua representación de elementos de la naturaleza se aprecia desde los restos arqueológicos (figura 18) a las explicaciones cedulares a los jardines y por supuesto la zona arqueológica. Por lo que a lo largo de todo el guión museográfico la naturaleza es un constante referente.

Comienza con la biodiversidad virgen que fue dominada por los conocimientos mayas:

*“A lo largo de los siglos el paisaje tuvo enormes cambios...las selvas se fueron fragmentando de manera gradual debido al crecimiento de las zonas de cultivo necesarias para alimentar a cientos de habitantes del mundo maya.”*

(Sala 1, 2ª cédula de sala. Museo Maya de Cancún)



Figura 18.- Representaciones de animales en cerámica. El Museo Maya de Cancún exhibe una colección rica en piezas que presentan alegorías vegetales y animales, piezas hechas con conchas y fragmentos vegetales u otras materialidades que continuamente evocan la relación naturaleza/sociedad.

A la vez la naturaleza marcaba las formas en que el imperio se desarrolló en todos los aspectos de la vida social:

*“La naturaleza jugó un papel fundamental en la organización social, política e ideológica de los mayas. Los animales eran protadores de poderes sobrenaturales, mismos que podían ser transmitidos a los seres humanos a través de ceremonias religiosas...”*

(Sala 2, 7ª cédula de sala. Museo Maya de Cancún)

*“...la arquitectura evocaba un paisaje sagrado, donde las plazas eran el mar primordial de la creación y las pirámides, las montañas o esquinas del mundo. Los templos representaban las cuevas primigenias y los juegos de pelota se consideraban la entrada al inframundo.”*

(sala 2, 10º cédula de sala. Museo Maya de Cancún)

El guión mantiene un argumento sobre la relación armónica de los mayas con la naturaleza, en donde ciertamente existe una tensión entre la fuerza y la generosidad natural. Se trata de una especie de equilibrio ambiental que es presentado como espectacular en diferentes medios de comunicación y que el museo como dispositivo de legitimación del conocimiento termina corroborando:

*“Asentados en un entorno ambiental diverso y generoso, pero a veces hostil e impredecible, desarrollaron técnicas agrícolas y de manejo de la naturaleza que les permitieron mantener enormes ciudades con miles de habitantes.”*

(Sala 2, 6º cédula de sala Museo Maya de Cancún)

Las civilizaciones del pasado fueron resultado de sus ecosistemas, así como sus ecosistemas el resultado de la existencia de los mayas. Pero en este discurso no se entiende entonces de quién son resultado los mayas contemporáneos.

Puesto que al museo de arqueología solo interesa el pasado, el guion termina cuando los mayas son colonizados por los españoles. La historia incompleta de la cultura maya se corresponde con el Museo de la Cultura Maya de Chetumal. Se concreta así el fragmento de tiempo seudocíclico que marca “El Gran Imperio Maya” como un tiempo que se repite, desarticulado de lo que le presidió y lo que le sigue, consumible en los parques temáticos y en las réplicas de las figurillas de cerámica en las tiendas del aeropuerto.

El espectáculo de los mayas es nuevamente uno que habla de la naturaleza. Sociedad y naturaleza están unidos, pero como dos actores de la misma obra escenificada. Se resaltan las bellezas de la naturaleza donde se desarrollaron los mayas a la vez que la belleza como los mayas utilizaron la naturaleza.

La separación entre un fragmento de tiempo y otro, se corrobora con la puesta en escena de la contraparte de tiempo seudocíclico en la exposición “To’ón, Mayas Contemporáneos” de la sala temporal. Aquí se da la oportunidad de comparar la sociedad actual respecto a lo expuesto en las dos permanentes (figuras 19 y 20).



Figura 19.- Exposición temporal To'ón, Mayas Contemporáneos I. Instalada como una especie de túnel, narra historias aisladas sobre la vida cotidiana actual. La exposición sigue el principio museográfico opuesto, el de resonancia, donde cada conjunto de fotografías, textos y audio ayudan a entender un mismo fragmento de la realidad del maya contemporáneo.



Figura 20.- Exposición temporal To'ón. Mayas contemporáneos II. Las fotografías se intercalan entre diferentes temas como usos, creencias, utensilios, plantas y animales que rodean a las comunidades mayas actuales a la vez que una voz en off narra una historia local. Aunque diverso, no presenta una relación clara con los mayas del pasado. Observamos una realidad absolutamente distinta a la exhibida en la colección permanente, donde esta sociedad pareciera haber heredado solamente el nombre.

Será que el museo no puede escapar a las consecuencias del espectáculo o que la espectacularización es un mal necesario dentro de la museografía.

En el marco de lo espectacular, la irrealidad del Museo Maya de Cancún radica en la presentación de un escenario inconcluso, uno carente de otros elementos relevantes del desarrollo del pueblo maya, de sus conflictos y sobre la explotación de los recursos.

El jardín es la falsedad, que oculta la dureza que el manglar y la selva ejercen a cualquier sociedad que se desarrolle en ellas. Se presenta nuevamente la naturaleza idealizada del jardín del edén donde floreció el Grán Imperio Maya.

La espectacularidad que representa este museo se basa en la puesta en escena de una naturaleza como escenario para el desarrollo, pero en un sistema vectorial entre proteger y cooperar con la sociedad, a la vez que dominable, pero nunca explotada. Esto es, una naturaleza utilizada de forma sustentable por el antiguo pueblo maya, quienes adelantados a su época parecieran ser un ejemplo a seguir para el desarrollo sustentable del ahora.

#### 9.4.-Museo Maya Santa Cruz Balam Naj

Tras la reestructuración del gobierno en el estado de Quintana Roo en el 2014, desapareció la secretaría de cultura. La oficina de culturas populares que se ocupaba de las actividades culturales de Felipe Carrillo Puerto se traslado al actual edificio que contiene al museo (figura 21).

El museo Maya Santa Cruz Balam Naj tuvo una inauguración formal en el 2010, y la nueva dirección de culturas populares tuvo que hacer un levantamiento de los activos, recursos y patrimonio que contenía al trasladarse al inmueble, pues no hubo un pase oficial ni un detalle de los recursos con los que se contaría.

El director carecía para el 2015 de capacitación sobre museografía y el manejo de este tipo de instalaciones, como el mismo mencionó durante la entrevista con preocupación. En el momento en que se visitó el museo, las salas tenían un material mínimo,

básicamente colocado sin guión museográfico y resultado de la aportación de objetos arbitrariamente seleccionados en la comunidad.

El museo se denominó Santa Cruz Balam Naj, en honor al nombre de la antigua ciudad de los mayas rebeldes durante la Guerra de Castas, que fuera fundada en 1850 y autónoma hasta 1901 cuando el ejército mexicano tomó la ciudad.

Para entonces era considerada como ciudad sagrada porque aquí surgió el mito de la Santa Cruz Parlante, una cruz española vestida de hipil y a la función del grupo rebelde. Era la cruz quien daba instrucciones de organización militar a los mayas insurgentes. Cualquier acción del grupo maya rebelde se hacía por instrucciones de la Santa Cruz a quienes los investigadores denominaron cruz parlante.



Figura 21.- Museo Maya Santa Cruz Balam Naj. Los arcos de la fachada de estilo colonial parecieran indicar un asentamiento español de la misma época de la ciudad de Mérida, sin embargo el edificio fue construido durante el periodo de la Guerra de Castas y fungió como casa del general Venancio Puc hasta 1862. Aún conserva testigos de este periodo histórico como los fragmentos de locomotora y la pila de los azotes.

El edificio que lo resguarda fue construido en 1858, ocho años después del origen del poblado y fue construido por españoles esclavizados por los mayas, como una símbolo

de venganza a la opresión de los mismos. Funció como casa y cuartel del general Venancio Puc hasta 1862 y continuó siendo un punto de planeación bélica hasta la toma de la ciudad por el ejército mexicano.

Formó parte de los anexos del templo de la cruz parlante pero no fué habitado por curas ni monjas, pues no había conventos en este grupo insurgente. Se utilizó como complejo habitacional para los dirigentes, sacerdotes y líderes de los cruzob.

Después de 1901 se ocupó como cuartel de los militares mexicanos que tomaron la plaza durante los siguientes 15 años. Cuando fué devuelto los mayas, éstos destruyeron todo lo que había sido ocupado por los blancos de quienes no querían saber nada y se retiraron a comunidades aledañas.

Fue reconstruido en la época de Lázaro Cárdenas y se transformó en internado para jóvenes mayas donde eran albergados, alimentados y escolarizados en nivel primaria. Posteriormente sirvió como oficinas de la SEP y tras su deterioro solo fué ocupado como bodegas del ayuntamiento durante 5 años.

Fue entonces que se planteó la remodelación como museo y desde hace 5 años y medio se transformó en el actual recinto, por lo tanto, a diferencia del Museo de la Cultura Maya de Chetumal y el Museo Maya de Cancún, no existió un proyecto arquitectónico para este fin.

Este pequeño museo ubicado al centro del estado, tiene una cacofonía de objetos colocados de forma arbitraria como colección. Sin embargo es un ejercicio que nos permite ver a través de los ojos de una comunidad que ha recopilado las materialidades de su propia memoria, los elementos que ellos mismos identifican como propios y representativos, sagrados y legítimos del quienes son.

En las salas se exhiben pirámides de cartón hechas por niños de preparatoria, representaciones de la casa maya regional, plumas de aves de corral, dibujos, juguetes, piezas de artistas regionales y demás elementos entre lo científico, lo histórico y lo artístico que el director ha considerado en conjunto con varios participantes de la comunidad, como representativos de sí mismos

Igualmente durante el 2016 las salas han sido rehabilitadas para mantener un contenido más claro sobre el pueblo maya desde una perspectiva contemporánea, incorporando la vestimenta y actividades tradicionales actuales como la apicultura, los elementos de la cocina (k'oooben), así como actividades relacionadas con el pasado productivo del municipio como la extracción del chicle (figura 22).



Figura 22.-Colección del Museo Santa Cruz Balam Naj. Superior izquierdo: vestimenta tradicional; Inferior izquierdo: la ofrenda de muertos; Superior derecho: las herramientas del chiclero (sicté) e Inferior derecho: el K'oooben, la cocina tradicional maya.

La naturaleza pareciera pasar desapercibida de este contexto, pero podemos ver rastros de los elementos que el museo pretende asentar en el ejercicio de colección.

Las plumas de aves muestran una apreciación estética a la naturaleza, pues se muestran solo aquellas más llamativas, disolviendo el hecho de que pertenecían a un animal sacrificado, tal vez para una comida local; y acentuando la belleza de su iridiscencia por encima de su animalidad. Las plumas cuelgan de la pared, donde su único soporte museográfico es el clavo que las sostiene; es la belleza de la naturaleza la que no necesita explicación, y solo la belleza tiene espacio en el discurso del museo.

Otras representaciones se encuentran en los cuadros del director que decoran el recinto, la naturaleza se muestra asociada al mito, particularmente de la Xtabay, una leyenda maya españolizada para cambiar a la protagonista, de doncella de sacrificio a súcubo del demonio.

El mito vivo de la xtabay se articula a la concepción sagrada de la naturaleza y al representarlo en el museo que pretende ilustrar “lo maya vivo”, se incorpora de esta manera a la idea de una naturaleza sagrada, viva y celebrada por la comunidad.

La integración de la cocina y la actividad chiclera, hablan por un lado del conocimiento y uso de la biodiversidad local, así como del pasado y presente la relación sociedad naturaleza, no desde un punto de vista de lo que fue, sino de lo que somos.

El elemento del jardín es un constante de varios museos y una forma de exponer a la naturaleza a partir de una tranquilidad diseñada en un arreglo vegetal. Esta tranquilidad, falsa, expuesta en el jardín es utilizada como estrategia retórica para modificar el significado de objetos materiales, como puede ser un cañon de la guerra de castas, de bélico a decorativo (figura 23).



Figura 23.- Fragmentos de cañones y locomotoras. Los jardines del museo modifican el tapete de significados de bélico a decorativo a objetos de la Guerra de Castas.

Lo considero un museo comunitario no por su forma de administración, sino porque sus contenidos son decididos y colectados por la comunidad, a su vez que es a la comunidad a quien pretende representar.

En el ejercicio de hablar de los mayas y su naturaleza, los museos de antropología, arqueología e historia nos han presentado una escenificación de los mayas en tanto que mayas del pasado. Es decir, estos museos suelen hacer referencia a ese espacio del

tiempo seudocíclico que podemos identificar como “El Gran Imperio Maya” y dejan fuera del discurso lo que no compete a este periodo de tiempo casi perfectamente delimitado.

El museo comunitario se contrapone a esta lógica y presenta un discurso de sí mismos como mayas vivos. En este caso, no es el externo quien representa al maya sino el maya representándose a sí mismo.

Al igual que en los casos anteriores, el museo no puede abarcar la gran diversidad de temas que implica hablar de la cultura maya, por lo que en esa medida, el museo comunitario también es una puesta en escena de una verdad con omisiones. Podríamos decir que sólo en el discurso conjunto de los museos, las carencias informativas de uno se complementan con la información de los otros.

El museo comunitario no discute la grandeza de sus antecesores, pero le grita al mundo que los mayas viven y no pertenecen al pasado:

*“Estamos visualizando un museo vivo, donde participe la comunidad más que un espacio donde se muestran cosas del pasado...al hablar de los mayas se habla de una cultura viva, dinámica y en constante cambio, por lo que el museo debe albergar manifestaciones vivas, no objetos del pasado, sino elementos dinámicos...”*

(Marcelo Jiménez Santos, Director del Museo maya Santa Cruz Blam Naj)

Si el museo es un dispositivo de espectacularización, ¿quién decide lo que aparece en el espectáculo? Tal vez esta es una pregunta más interesante de analizar, pues es precisamente aquí donde la comunidad, cansada de ser representada desde la otredad, decide participar en la espectacularización de sí mismos.

Este museo busca criticar la omisión de las sociedades contemporáneas mayas en el discurso de otros museos, a la vez que visibiliza, sacraliza, legitima y espectaculariza sus conocimientos actuales. Un aspecto muy evidente en este sentido es el hecho de que las cinco salas que lo conforman llevan el nombre de alguno de los líderes cruzob, dando a conocer al mundo, sus propios héroes históricos.

Sobre la naturaleza el director mismo ya lo mencionaba, aun esta en pañales. La falta de experiencia y de recursos han impedido que reflexionen en las maneras como este museo también podría definir lo que es la naturaleza y la relación que tiene el maya contemporáneo con ella. Se tienen identificados temas como la época chiclera, que no se habían representado en otros museos del estado y que forman parte de una historia donde la naturaleza tendrá el foco de atención.

Finalmente es necesario marcar la fuerte postura de las comunidades mayas contemporáneas frente al discurso “mayista” de los mega parques, los complejos turísticos y los museos gubernamentales que se refleja no solamente en sus museos comunitarios sino otros textos sembrados a lo largo de los poblados (figura 24).



Figura 24.- Mural del Pueblo en Marcha. Se encuentra pintado en la casa de cultura que es el ala opuesta al Museo de Santa Cruz Balam Naj. Se resalta el lema “La zona maya no es un museo etnográfico, es un pueblo en marcha” donde la palabra museo es un adjetivo cargado de negatividad asociada al petrificación cultural. Así como la representación del maya, mitad humano, mitad naturaleza.

## 9.5.-Museo de la Guerra de Castas

Inaugurado en 1993 consistía en un pequeño museo en el poblado de Tihosuco con un horario dependiente de la presencia de visitantes. Años más tarde se integró a Carlos Chan como director tras un curso de museos en Chetumal. El proyecto renació y su nuevo director incorporó a los habitantes de la comunidad en el diseño y contenidos de la exhibición.

Gobierno y comunidad platicaron sobre la posibilidad de rehabilitar una casa más grande para contener al museo y encontraron la opción en un edificio colonial que ya tenía solicitud para el uso de una sala como biblioteca (figura 25).

El edificio fue considerado como la casa de Jacinto Pat, uno de los líderes de la guerra de castas, pero esto pareciera ser un mito, pues en realidad debió pertenecer a un hacendado, lo que se se puede notar en lo ostentoso que era el recinto para la época y la región.

En la inauguración del museo participó la comunidad al donar piezas privadas, mismas que habían obtenido al escavar las construcciones de sus casas. Es por la participación de la comunidad que surge la idea de reunir a los abuelos del poblado para construir el guión museográfico de forma comunitaria:

*“un día me dijeron de la existencia de este motor, de los años 40 y me pareció muy bien, dije vamos a buscarlo, es un generador de corriente que prendía más de 40 focos para cuando había alguna fiesta o evento de la comunidad, eso ocupaban...”*

(Carlos Chan, Director del Museo de la Guerra de Castas)



Figura 25.- Museo de la Guerra de Castas. Antigua casa de hacendero que alberga el Museo de la Guerra de Castas y la biblioteca de Tihosuco.



Figura 26.- Vista interna del Museo Guerra de Castas. Se aprecian los arcos que delimitan el vestíbulo de entrada a las salas de exhibición y el jardín botánico al fondo. Al frente sobre un pedestal de madera se observa un tunkul, fue colocado en el umbral del museo como símbolo de comunicación entre el pasado y el presente.

Para esta actividad se dejó libre el jardín original de la casa, que actualmente se ha transformado en un pequeño jardín etnobotánico donde también se exhiben algunos objetos de la época (figura 26).

El museo surge porque en el año de 1847, bajo el yugo de la esclavitud de los españoles, los mayas fueron obligados a la construcción de templos católicos, así como a cumplir con trabajos forzados en las haciendas. Cansados de la injusticia, emprenden el plan para levantar un movimiento insurgente que los librase de los españoles, en ese entonces conocidos como “yucatecos”.

La historia cuenta que tres personajes: Manuel Antonio Ay de Chihimilá Yucatán, Cecilio Chi de Tepich y Jacinto Pat de Tihosuco, planearon el movimiento en secreto y regresaron a sus pueblos para comunicarlo.

Percatándose de estar siendo vigilado por el enemigo, Cecilio Chi escribe una carta preguntando por las fechas del levantamiento a Manuel Antonio Ay, esta carta es interceptada por las autoridades y Antonio Ay es fusilado en Valladolid.

A partir de esto Cecilio Chi y Jacinto Pat arrancan el movimiento de la Guerra de Castas con más de 40,000 mayas. Presionaron al gobierno de Yucatán a renunciar a las tierras mayas y al igual que en Santa Cruz Balam Naj, obligan a españoles capturados a levantar un templo en Tihosuco como símbolo de victoria y venganza (figura 27).

De esta riqueza histórica participan museógrafos, antropólogos y pintores mayas para dar vida al museo. Es el mismo gobierno, en su entonces instituto de cultura quien diseña el guion museográfico y pone en funcionamiento la institución.

Su colección está integrada totalmente por donaciones de la comunidad y pinturas de Marcelo Jiménez Santos, siguiendo un principio de resonancia entre los objetos y con el inmueble (figura 28). Sin embargo la actividad cultural del museo no se detiene hacia el interior del mismo, pues realiza ciertos servicios comunitarios extra museográficos.



Figura 27.- Tihosuco. Se observan los restos del antiguo templo de Tihosuco, el museo de la Guerra de Castas y de alguna manera se pueden apreciar las condiciones del poblado.



Figura 28.- Interior del Museo de la Guerra de Castas.- El inmueble permite el ahorro de energía y la conservación del jardín, pero esto no siguió un discurso de presentarse a sí mismos desde la sustentabilidad, sino de cuestiones presupuestales y decisiones lógicas.

El museo de la guerra de castas es otro ejercicio en la península de un museo comunitario. Su colección está conformada por donaciones de la comunidad que se identifica como maya, heredera del pasado de la Guerra de Castas.

Este museo declara que la naturaleza es aquella que definen los pueblos que con ella viven. Esto surge de pensar que se trata de un ejercicio comunitario, donde toda la sociedad que será representada determina los elementos que la representan. Es decir, la comunidad define qué es lo maya, y en este ejercicio, al incluir en su exposición elementos de la naturaleza, legitima que ésta no es solo un escenario de la civilización, sino parte de la identidad.

Es por esto que cuando se construye una exposición o ejercicio nuevo dentro de este museo, se convoca nuevamente a los abuelos y los voluntarios a construir el guión. Al preguntar si han realizado exposiciones sobre la naturaleza obtenemos el siguiente ejemplo:

*“En el aniversario exhibimos las diversas semillas que hay en la comunidad, que son de la misma gente, cuando se monta se pide a los abuelos que donen las semillas de maíz, porque hay maíz de color rojo o el exu que es como morado y sirve para hacer el relleno negro, esta es una exposición temporal de marzo”*

(Carlos Chan, Director del Museo de la Guerra de Castas)

En otras palabras, cuando se expone lo que es la naturaleza, la comunidad es quien la define. Ellos mismos determinan lo que exponen y lo que identifican como.

El ejercicio del jardín etnobotánico surge a su vez de identificar un cambio en el conocimiento de sus pobladores, la naturaleza que antes se veía de cierta manera utilitaria y cosmogónica, deja de serlo para los jóvenes y las nuevas generaciones. Por lo que el museo busca no perder el conocimiento de la naturaleza a través de esta colección botánica.

En este museo la naturaleza se presenta como un elemento que constituye la identidad. Naturaleza e identidad se entrelazan a tal grado que la pérdida de una conlleva a la desaparición de la otra:

*“La relación entre el terreno y los cultivos, en combinación con un sistema de creencias y una lengua común, se manifestó en el mantenimiento de una identidad maya coherente”*

(Fragmento del folleto oficial del Museo Guerra de Castas)

*“Para los mayas, el sistema de castas amenazó a cada aspecto de su comunidad, especialmente su agricultura tradicional, la milpa.”*

(Fragmento del folleto oficial del Museo Guerra de Castas)

La naturaleza es comparada con el lenguaje y las creencias, las prácticas relacionadas con su aprovechamiento como la milpa son parte de su comunidad y elementos de su identidad.

# EL MUSEO DE LA GUERRA DE CASTAS

Tihosuco, Quintana Roo, México



## Visitante:

*Estás en Tihosuco y te acercas al umbral de una epopeya: La Guerra de Castas.  
Si crees que todos los hombres tienen derecho a la libertad, pasa el dintel y  
contempla el testimonio solemne de nuestra historia.*

*Este no es museo inerte confinado entre las paredes de esta construcción colonial.  
Su espíritu cobra vida e intención en la calzada, en el estuco y la cantera, en la  
eufonía del idioma Maya, en la mano creativa, en el pequeño mundo de la milpa  
donde el tiempo es ritual y la fuerza de las creencias deja huella en el devenir de la  
vida comunitaria.*

**¡Bienvenido!**

Figura 29.- Folleto oficial del Museo Guerra de Castas. Es posible observar el discurso contrapuesto al Gran Imperio del Mundo Maya, se trata de un ejercicio comunitario de autorepresentación y enfrentamiento contra los otros museos de historia, lo cual se resalta en la expresión “Este no es un museo inerte...”.

Inclusive podemos ver que la naturaleza es un reflejo de la identidad al grado que los elementos externos debían ser destruidos durante la guerra de castas para mantener pura la cultura:

*“Andrés Chi encabezó el movimiento basado en el regreso a la veneración de los dioses mayas, también propuso destruir todas las plantas y animales introducidos por los españoles a la península de Yucatán.”*

(Fragmento del folleto oficial del Museo Guerra de Castas)

Nuevamente el museo comunitario exige al discurso ecoturístico de Quintana Roo, el reconocimiento de su relación con la naturaleza. Una relación que se manifiesta en prácticas, materialidades y discursos vivos que unen a la sociedad con su realidad natural.

Este es un museo pensado para sí mismos, ubicado en un poblado escasamente visitado por el turista, donde el público objetivo lo constituyen principalmente los niños y jóvenes de Tihosuco.

No escapa de la espectacularización de la guerra al incluir las armas bélicas y presentar una historia llena de héroes y villanos. El guion museográfico de la exposición permanente, apuesta explícitamente a detonar un sentimiento de ira frente a la opresión y esclavitud de sus antepasados.

Pero este museo no busca la dimensión comercial del espectáculo y ni mantener al público a partir de detalles mínimos emotivamente cargados. En contraposición, busca constantemente la construcción de nuevos discursos que complementen lo que no alcanza a ser exhibido en sus salas.

Esto lo realiza a partir de diferentes formatos que van desde realizar obras de teatro y festivales, hasta comics de la vida de los personajes de la Guerra de Castas (figura 30).

Trabaja con un fragmento de tiempo seudocíclico, Guerra de Castas, pero no para reforzarlo sino para darle continuidad al Gran Imperio Maya y dar el preambulo del Maya Contemporáneo. Se presenta como un testigo de un momento histórico pasado pero a la vez mantiene prácticas que nos hablan más del maya y la naturaleza del presente.

Una pieza en particular resume esta continuidad temporal en el discurso del museo. Se trata de un tunkul ubicado sobre un pedestal en el vestíbulo de entrada (figura 26). Un tunkul es un instrumento prehispánico fabricado con un trozo de tronco que es escavado al interior para producir un par de sonidos al ser golpeado con una baqueta. Es llamativo al encontrarse aislado del resto de las salas. Justo donde se encuentran las entradas de la colección permanente, la temporal y el jardín botánico.

El director explica que la razón por la que este tunkul se encuentra en el museo es por que desde los tiempos prehispánicos y hasta la actualidad, es un instrumento utilizado para comunicarse con las deidades en diferente rituales.

El tunkul en este caso simboliza una materialidad y una práctica compartida entre los mayas del pasado y del presente, a su vez que es un símbolo de la comunicación entre los diferentes planos del universo, como de las diferentes generaciones.

El tunkul se presenta como un umbral que une a los mayas del Gran Imperio, con los insurgentes de la Guerra de Castas y los visitantes del pueblo de Tihosuco.



Figura 30.- Cómics sobre la vida de Jacinto Pat. Realizado y distribuido por el Museo de la Guerra de Castas, busca dar a conocer a los pobladores la vida de los héroes de la guerra.

Este museo confirma la estrecha relación de los mayas con la naturaleza que se encuentra desplegada en la parafernalia publicitaria de la rívera maya, sin embargo a diferencia de otras instalaciones, es un ejercicio que no pone en escena un supuesto sino una relación real entre el la sociedad y la naturaleza.

En este sentido la información que aporta y las prácticas de diálogo con la comunidad, en todo caso refuerzan el acercamiento de la sociedad con su medio. Si las plantas del jardín efectivamente se usan en la comunidad como en el museo se indica, sería injusto asumir que el museo escenifica una irrealidad y que por lo tanto espectaculariza la relación de los mayas contemporáneos con su naturaleza.

Por otro lado se exhibe la relación de los recursos naturales para entender la guerra, el elemento del henequen y el hecho de cómo fue la causa de la explotación indígena es exhibido visualmente en las salas, presentando a una naturaleza casi aliada de los españoles en contra de los indígenas (figura 31).

Por otro lado los cenotes fueron los espacios donde se refugiaban los rebeldes y desde donde apareció la cruz parlante que reforzó el movimiento maya, por lo que el conocimiento de la naturaleza y la naturaleza misma también es aliada de la resistencia. Este ejercicio museográfico legitima el tapete de significados en ciertos elementos de la naturaleza, como el papel positivo de la ceiba y el negativo del henequén.

En general el museo plasma una historia desde la versión de los explotados, que se revelan contra el tirano español y que habrían ganado de no ser porque “los malos eran más”. En este escenario la naturaleza tiene varios papeles, como opresora desde el henequen, protectora como los cenotes e inclusive guía como la cruz parlante asociada a la ceiba.

Esto tiene una implicación añadida, la naturaleza es medio de comunicación de los dioses, pero solo se comunicaba con los mayas, por lo que la naturaleza local como la ceiba pertenece a los mayas, es parte de su identidad y es ajena a los españoles.

Esto podría concebirse como una verdad formada por irrealidades, la falsedad de la

dualidad de la naturaleza en los conflictos bélicos, de la pertenencia ontológica a un grupo racial u otro, o del carácter agresivo del henequen y protector de la ceiba.



Figura 31.- Representaciones del maya muerto por las pencas del henequén. Superior e inferior izquierda de Fernando Castro Pacheco exhibidas en el Museo Ateneo de Mérida e inferior derecha de Marcelo Jiménez Santo exhibida en el Museo de la Guerra de Castas de Tihosuco.

Todos estos son elementos culturales identitarios de la comunidad y no es papel de esta investigación aseverar que son falsos o equivocados, sino de aclarar, que las formas como es representada la naturaleza en el museo, a la vez que se opone al espectáculo, espectaculariza una condición bélica de la misma.

#### 9.6.-Museo Subacuático de Arte de Cancún (MUSA)

El área turística marina a lo largo de Cancún pertenece a la Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas, es un parque marino dirigido por el doctor Jaime González Cano y tiene la más alta concentración de turistas en una ANP mexicana, que asciende al medio millón de turistas al año.

Tras el paso del huracán Wilma en el 2005 se vió afectada la segunda poligonal de la barrera arrecifal, dentro de las tres que conforman el parque. A manera de solución ambiental, el doctor González entabló el diálogo con los operadores náuticos de Cancún, entonces bajo el cargo de Roberto Días Abraham de la marina *Aquaworld*. El tema era solicitarles su cooperación para descargar al turismo que usualmente era llevado al arrecife natural hacia un arrecife artificial que permitiera la restauración del ecosistema marino.

En colaboración con *The Reef World Foundation* se había planteado la idea de fusionar esferas de concreto con viveros de coral para la reparación del arrecife, tras combinar ambos proyectos se desarrolló el nuevo arrecife artificial. Sin embargo, los prestadores de servicios turísticos, no lo encontraron comercialmente viable, pues el turismo no lo preferiría por encima del otro arrecife para el consumo del *tour*.

La CONANP debía cerrar el arrecife para su sanación, pero la asociación de operadores náuticos planteó una amenaza de demanda si les era quitada su forma de vida.

Para evitar este punto *The reef world foundation*, recomienda la obra de Jason deCaires Taylor, que resulta ser compatible con el proyecto del arrecife artificial y los materiales de concreto patentado para el vivero de coral. Así en el 2009 se hicieron las primeras pruebas con tres esculturas que fueron sumergidas en espacios donde no se encontraba

el ecosistema natural.

El éxito del primer ejercicio permitió la inauguración oficial del Museo Subacuático de Arte de Cancún en noviembre del 2010, que ha crecido hasta desarrollar al rededor de 500 esculturas en 6 años.

Desde entonces el proyecto ha tenido éxito como arrecife artificial, con índices aceptables de generación de biomasa y biodiversidad, que son monitoreados por la Dra. Vivian Solis Paez del Instituto de Limnología y Ciencias del Mar de la UNAM. Esta investigación se realiza desde hace 3 años a partir del monitoreo de la instalación *La evolución Silenciosa*, que esta compuesta por 450 figuras humanas agrupadas, que a su vez es la pieza más significativa del proyecto (figuras 32, 33 y 34).

Se desarrolló un plan estratégico por etapas para fortalecer la institución puesto que la primer etapa de creación había terminado, a partir de entonces se incluyó a Gena Bezanilla, especialista en historia del arte, como directora ejecutiva del proyecto. El museo ha sido apoyado por practicantes y auxiliares, pero prácticamente es operado por la misma directora.

El acceso al museo depende directamente de los operadores que llevan al turismo a la instalación. Algunas asociaciones civiles también aportan recursos y fortalecimiento. La marina *aquaworld* dona 1 dolar por cada visitante que va a sus tours. El 80% de los donativos se utilizan para la producción de esculturas y el 20% para gastos administrativos.

El museo subacuático de Cancún es el caso paradigmático de la presente investigación. A partir de observarlo es que surge el pensamiento del museo como un dispositivo que claramente puede ejercer una construcción simbólica en elementos del mundo material que carecían de éstos, o les eran atribuidos significados diferentes.

Antes de la instalación del museo, el arrecife ya era visitado por el turismo como un espectáculo en sí mismo. Las propagandas del *snorkeling* y el buceo en la rívera maya podían ser comprobadas con la realidad natural del sitio.



Figura 32.- La evolución silenciosa I. Obra de Jason DeCaires Taylor conformada por 450 esculturas humanas, antes de ser sumergida en el océano.



Figura 33.- La evolución silenciosa II. Aspecto de la obra tras su primer mes de inmersión.



Figura 33.-La evolución silenciosa III. Estado actual de las piezas sumergidas con generación de biomasa y asentamientos arrecifales.

Este proyecto museográfico, construye claramente una realidad a partir de irrealidades. Un arrecife de coral puesto en un espacio donde no existía originalmente, independientemente de las potencialidades de la zona para la propagación de las especies en un periodo determinado.

Este territorio originalmente inhabitado por el visitante es sembrado de esculturas-arrecife delimitadas por una contenedor simbólico, puesto que no existe edificio que encierre sus colecciones, salas delimitadas por muros y techos y donde el umbral lo define la misma tensión superficial del agua de mar.

Mientras en los demás museos del mundo se busca preservar la colección de los efectos destructivos de la naturaleza, en el MUSA se busca todo lo contrario, la naturalización de la colección material. En este sentido el objeto sólo es pieza de este museo en tanto que sea invadido por la naturaleza.

*“Me gusta ese poder atractivo de la decadencia pero me fascina aun más ser testigo de la capacidad vivificadora de la naturaleza.”*

(Jason deCaires Taylor, coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico)

Quien visita el MUSA, no solamente va al arrecife, entra a un museo donde el límite entre lo humano y lo natural es difícil de distinguir. Es complicado delimitar donde empieza y donde termina el museo y en este ejercicio produce un efecto de sacralización de un territorio que se extiende físicamente entre la Isla Mujeres y la Ciudad de Cancún, pero simbólicamente a todos los ecosistemas del mar.

*“Los museos poseen ese aura casi eclesiástica y los valoramos porque son espacios de preservación, conservación y educación. En ellos guardamos y cuidamos objetos que consideramos valiosos por la simple razón de ser lo que son. Por eso, cuando realicé el primer parque de esculturas en Cancún, quise que fuera un museo. Porque creo que le debemos al mar el respeto de ser un espacio sagrado.”*

(Jason deCaires Taylor, coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico)

La realidad es construida a partir de la mentira, pero el mismo museo lo expone aprovechándose de la hipermediación, tal como en el documental que explica como se hizo “caminando con dinosaurios”. Al contrastar la naturalidad del paisaje con la artificialidad de la escultura, el museo grita que no es natural, que no es real, pero que eventualmente evolucionará hasta convertirse en una realidad.

Un caso extraordinario de la transformación de la falsedad a la verdad, no solo en el plano de lo simbólico, sino en la materialidad objetiva de los corales, las esponjas, las algas y los peces que de hecho ocupan el espacio, que están ahí y son palpables.

En un juego entre lo simbólico y lo material, así como lo verdadero y lo artificial, el MUSA propone un concepto donde no es posible distinguir donde termina la sociedad y comienza la naturaleza.

Las retóricas detrás de este dispositivo de espectacularización, apuntan hacia la reflexión de un presente social respecto del ambiente. El MUSA habla sobre la forma indiferente y estática que tenemos de actuar frente a una naturaleza que constantemente

avanza en el tiempo y cuya inercia eventualmente nos llevará con sí:

*“El que veas un señor obeso sentado en un sillón viendo una televisión comiendo una hamburguesa con papas en el fondo del mar es impactante, pues tienes una idea muy clara del ¿qué estamos haciendo para ayudar al medio ambiente? A través de lo cómico, de la crítica social, del morbo y la curiosidad de ver una escena cotidiana propia de la tierra, dentro del agua, donde los peces se acercan a comer algas en las papas...genera información, asociaciones, disociaciones y cumple la tarea de concientización del visitante”.*

(Gena Bezanilla Álvarez, Directora Ejecutiva del MUSA, ver figura 35)



Figura 35.- Inercia. Autor: Jason DeClaire Taylor. Expona la humanidad estática frente a las dinámicas de la naturaleza.

La escultura se convierte en una materialidad que representa una práctica no discursiva, la espera. Una sociedad representada por esculturas en espera de que la evolución del planeta la consuma, una sociedad inmóvil y no participativa. La sociedad que no quiere ver la naturaleza que la rodea (figuras 35 y 36).

Es una pieza que instala una relación sociedad/naturaleza en su máxima claridad, en una trama artística donde su significado solo aparece cuando la artificialidad humana se encuentra con la naturalidad del arrecife. Es solo en el contacto de ambos mundos que la pieza existe.



Figura 36.- Los banqueros. Autor: Jason DeCaires Taylor. La sociedad que no quiere ver la naturaleza que la rodea, representada por empleados del comercio.

La Evolución Silenciosa detona una respuesta emotiva inmediata en quien la observa, por su gran formato y su eminente efecto reflejante. Quien se acerca a la pieza ve aparecer en el horizonte humanos, no esculturas. El componente emotivo que detona el museo, es lo que produce el espectáculo como finalidad objetiva.

El tiempo en la naturaleza es un referente constante de estas obras. El consumo de la escultura y el reemplazo de lo artificial por lo natural se suman al diseño de ciertas piezas que exaltan la dimensión temporal que no siempre vemos expuesta en el discurso de los museos al hablar de la naturaleza, particularmente sobre el futuro que nos depara.

El continuo avance de la naturaleza se suma a su espectáculo. Es aquí donde el tiempo puede ser medido, puesto que no todas las piezas han sido sumergidas en los mismos

momentos. El visitante del museo puede de esta manera, observar las diferentes fases del proceso al comparar las esculturas nuevas con aquellas que fueron sumergidas primero.

Unicamente en este museo es posible ver de forma tan evidente al tiempo como objeto de la colección y parte del espectáculo (figuras 37, 38 y 39).



Figura 37.- La última cena. Autor: Jason DeCaires Taylor. En la ironía de esta pieza, la comida sobre la mesa se marchita a la vez que revive; el mismo título de la obra también hace referencia a la dimensión temporal de nuestra existencia en el planeta.

El museo no se queda en el plano de decir su preocupación por el medio ambiente, el mismo acto de su existencia es una solución a los problemas que el turismo de naturaleza ejerce sobre los arrecifes de coral nativos.

Fusiona el arte con la ciencia para crear instalaciones que buscan el desarrollo de algunos grupos específicos del ecosistema, como son los peces en la instalación Bacab (figura 40), los corales abanico en Reclamación (figura 41) o las langostas en Antropoceno (figura 42).



Figura 38.- Bombas de tiempo. Autor: Jason DeCaires Taylor. La bomba representa la autodestrucción de la sociedad, puesta por ella misma y que solo espera el momento de detonar.



Figura 39.- Herencia. Autor: Jason DeCaires Taylor. La pieza apunta a un futuro decadente que le depara para las nuevas generaciones.

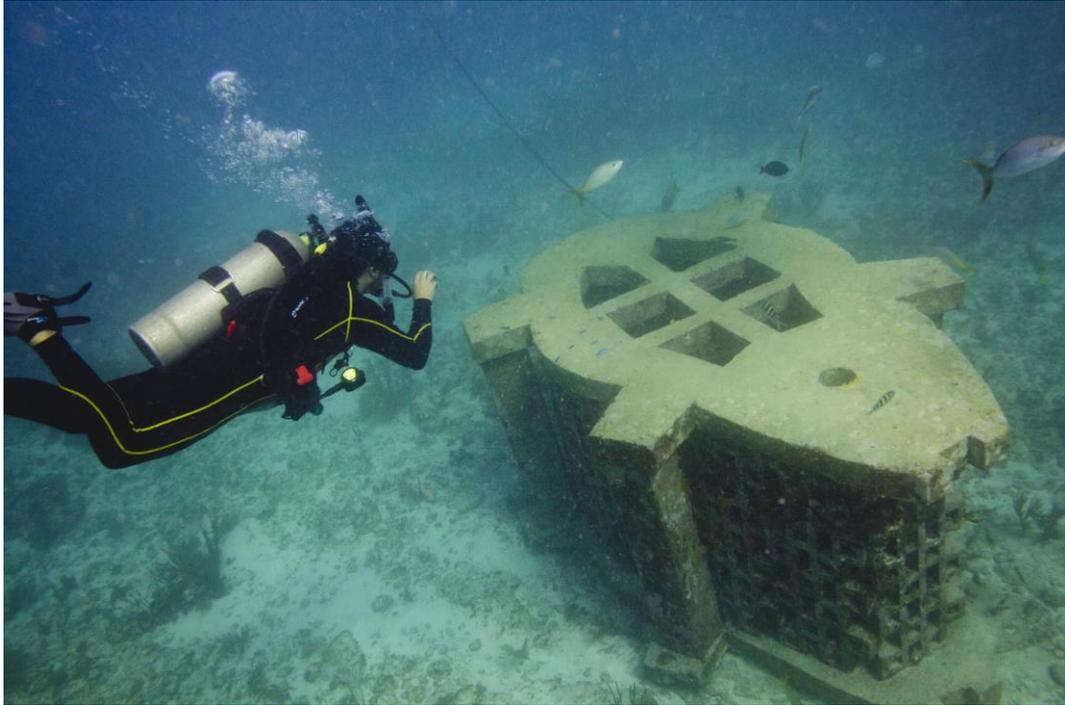


Figura 40.- Bacab. Autor: Salvador Quiroz. Diseñada para que las crías de peces puedan tener refugio de las corrientes y los depredadores.



Figura 41.- Reclamación. Autor: Jason DeCaire Taylor. Diseñada para el crecimiento de corales abanico y como una reclamación desde dentro del mar hacia fuera.



Sculpture & photo © Jason deCaires Taylor

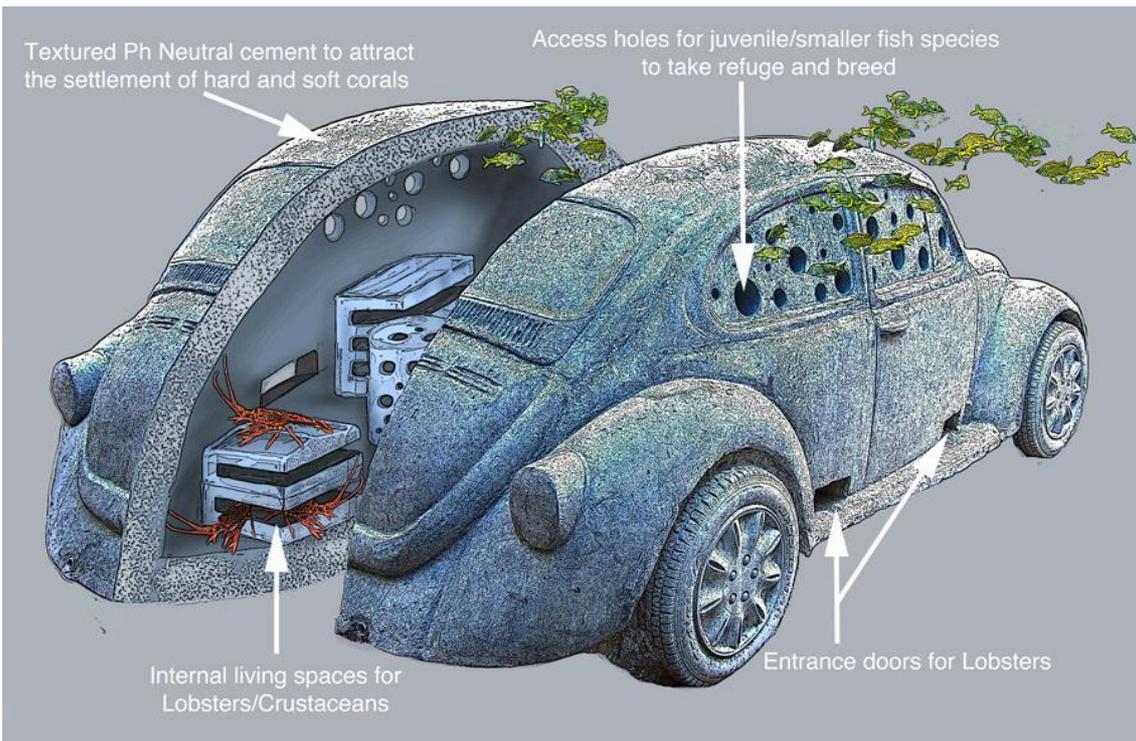


Figura 42.- Antropoceno. Autor: Jason DeCaires Taylor. Diseñada para la reproducción de las langostas en su interior, cuestiona si estamos en la era donde sólo el humano importa, el antropoceno.

El visitante puede contrastar la realidad del arrecife con los supuestos que tenía antes de visitarlo, contruidos por una sociedad del espectáculo. Puede corroborarlos, y legitimarlos, la naturaleza es efectivamente, espectacular.

En este sentido, quien visita el MUSA no visita solamente el arrecife, visita a su vez la representación de éste, expuesta en discursos sobre la relación sociedad naturaleza, una representación que busca detonar emociones en el espectador para hacerle aceptar la exhibición como un fragmento legítimo del mundo real.

A su vez quien observa el espectáculo no recibe solo lo mínimo para mantenerse enganchado, este es un espectáculo que refleja al arrecife en su totalidad. El museo aquí no puede excluir, negar u omitir el conjunto de elementos del ecosistema.

Lo único que faltaba en el concepto de naturaleza era el humano y en este caso, a través de la presencia escultórica y del mismo visitante se consigue.

El museo que espectaculariza a la naturaleza, al naturalizar el espectáculo.

## **X.-Discusiones finales**

El museo se configura como un dispositivo que a través del acomodo de sus elementos discursivos, no discursivos y materiales cumple el objetivo estratégico del discurso histórico al que pertenece.

Actualmente este discurso habla de la sustentabilidad, una relación que busca el equilibrio entre la dimensión social y económica con los elementos de la naturaleza no humana.

Desde mi punto de vista el sistema funciona sin necesidad de que el objetivo planteado se cumpla, sino que basta con la representación de su éxito. Esto significa que no se trata de ser sustentables sino de parecer serlo.

Ya que en el concepto de naturaleza conviven un sin fin de significados arrastrados por la historia humana. Es fácil para un dispositivo escoger aquellos que quiere incluir en su sustentabilidad. Decidir que partes de la naturaleza merecen aparecer en el plano de lo conservable, de lo explotable o de lo extingible.

Estos pedazos de la naturaleza se acomodan en un arreglo tal que el observador puede constatar que es verdaderamente la naturaleza misma de la que se trata. No es la naturaleza de lo humano o lo no humano en su totalidad, sino las partes que el dispositivo ha decidido que valen la pena representarla.

En este sentido es que hablo del fenómeno de la espectacularización de la naturaleza, un conjunto de representaciones subjetivas que determinan que elementos de lo humano, lo no humano, lo vivo y lo no vivo pueden estar en el campo de lo visible.

El espectáculo visibiliza las partes que representan al todo, pero no todos los medios espectaculares tienen el mismo poder para asegurar que lo que se observa es verdadero o científicamente legítimo, como ocurre con el museo. Es aquí donde radica la importancia de estudiar la espectacularización en la institución que históricamente ha surgido para presentar “la verdad”.

Como he desarrollado en el primer capítulo, el museo comienza siendo una institución configurada para comunicar el conocimiento aceptado como verdadero y desde ahí evidenciar y legitimar el régimen de poder. El museo es un espacio donde se visibilizan conocimientos a la vez que se legitiman.

Por un lado tenemos un conjunto de espectáculos que presentan una naturaleza con determinados elementos, pero que se caracterizan por omitir aquellas partes que no embellecen lo observado. Los productos de la relación sociedad naturaleza, el residuo, la basura, la contaminación, son aspectos que no merecen estar en el espectáculo.

De esta manera el espectáculo nos sirve de una bandeja de símbolos con sabores agradables y se encarga de tirar a la basura los que de antemano ha construido como no deseables. En este sentido participa activamente en la construcción de necesidades y deseos.

Cuando nos presenta a la naturaleza lo hace a través de la hoja verde, viva, clorofílica y limpia; esta hoja jamás está seca o podrida, no se encuentra quemada o infectada con un virus. Todos estos elementos, al fin de cuentas naturales, son barridos fuera de su

representación y luego del concepto.

El asunto es que el museo no puede desprenderse de su dimensión espectacular, así como no puede dejar de ser un medio de visibilización, sacralización y legitimación de conocimientos. El museo nació siendo el espectáculo de los fragmentos que conforman lo verdadero, lo artístico, lo científico, lo histórico o lo natural.

La espectacularidad es una dimensión nata del medio de comunicación. El museo no puede escapar de construir la verdad a partir de fragmentos socialmente seleccionados. Pero desde mi punto de vista es un dispositivo que a la par que espectaculariza también puede confrontar los efectos del espectáculo mismo.

De acuerdo a lo obtenido al analizar el espectáculo en los museos de Quintana Roo, opino que el hecho de que éste sea parte del museo no lo obliga a participar de todas las consecuencias de la espectacularización.

De acuerdo a Guy Debord (1967), la espectacularización apela a la detonación de sentimientos en los visitantes; los mantiene comiendo de su mano al brindarles pequeños fragmentos emocionantes para que quieran seguir observando más. Posteriormente para acceder a más, el observador debe pagar un precio, porque el fin de la espectacularización va ligado a la obtención de más recursos que alimenten el espectáculo.

El espectáculo le presenta una manzana al observador y le asegura que es la única fruta que existe. Si el espectador acepta esto como verdadero no podrá ver las demás como frutas aunque las tenga en la mano y curiosamente el único que vende manzanas es el mismo dueño del espectáculo.

Por otra parte lo que se presenta al observador es una escenificación embellecida de la verdad, de la realidad natural en este caso. Presentada como auténtica, esta representación termina separando al espectador de su propia realidad, así como del resto de la sociedad.

Finalmente el espectáculo busca no presentar el todo sino porciones aisladas del mismo.

Estos fragmentos se envuelven a través del tiempo seudocíclico que hace que se repitan a si mismos infinitamente, sin continuarse históricamente unos con otros.

La fragmentación temporal de la verdad, separa a la sociedad y la naturaleza de su propia continuidad. Aleja a los herederos de su propio pasado cultural, así como de su pasado natural.

Que el pasado no se relaciona con el presente, también ocasiona que el presente no se ligue con el futuro. De tal manera que asimilamos que las acciones de nuestro ahora, como no separar la basura o contaminar los mares, no parezcan relevantes en el futuro.

Este aspecto es muy evidente en el hecho de que no se observaron claves relacionadas al pasado de la península, sobre su megafauna, el fenómeno de la caída del meteorito en esta región del planeta o las condiciones geológicas de su formación. Al ser éstos, aspectos invisibilizados de la naturaleza, cómo podríamos cuestionar que el depósito de residuos por ejemplo, no tome en cuenta la naturaleza biogeográfica de la región.

El museo es un espacio tridimensional para corroborar la espectacularidad vista en los medios audiovisuales. Quien observa en los documentales de naturaleza la exuberancia de la diversidad animal, puede corroborarla en el museo de historia natural al acercarse a apreciar los espectaculares detalles en vivo de lo que había sido observado en la pantalla.

El museo de historia natural representa a una naturaleza llena de vida a partir de una colección de muertos agrupados en formas que no podrían ser encontradas en la realidad. El nombre científico, una construcción meramente social, es puesto como el nombre legítimo del animal, por encima de cualquier otro nombre regional o el hecho de que la nomenclatura, si bien tiene una funcionalidad científica, no deja de ser un producto social.

El museo puede hablar de la importancia del conocimiento local pero incluir en sus textos solamente lo científico, entonces la incongruencia entre la diversidad de saberes y los que se permiten dentro del museo de ciencias, hace evidente su condición espectacular. El museo de ciencias naturales omite en este sentido el saber local de la

escenografía espectacular.

Cada museo tiene una vocación que determina lo que no es espectacular. Para las ciencias, el saber local simplemente no es parte del espectáculo. En ese sentido lo invisibiliza, profana y deslegitima como conocimiento digno de ser comunicado.

Esto se ve en diferentes niveles dentro del museo de historia natural, así como el de antropología. Sean ciencias sociales o naturales, es la ciencia misma la que da al visitante los fragmentos científicamente emocionantes que lo mantienen en el recorrido.

Sin embargo el Museo Casa de la Naturaleza nos ofrece un contrapunto a su dimensión espectacular. Efectivamente presenta una verdad natural a partir de ciertos elementos, pero no fragmenta la naturaleza en lapsos de tiempo.

Este museo trabaja desde la concepción de que la naturaleza tiene continuidad. Su urgencia obedece a dar continuidad al establecimiento del Área Natural Protegida de Sian Ka'an. Además de que busca dar solución a problemas ambientales del futuro a partir de acciones en el presente.

Acepta que los fenómenos de la naturaleza no se detienen y lo presenta activamente a lo largo de todo su discurso.

Para este museo, por un lado la naturaleza es aquella que define la ciencia, pero por otro esta compuesta por lo vivo y lo no vivo. El huracán y las tempestades son parte de la naturaleza, además de sus problemas y nuestra relación con ella.

La naturaleza se presenta como aquella definida por lo no humano, pero en estrecha relación con nuestros actos. A partir de este pensamiento este museo busca que sus visitantes comprendan su concepto de naturaleza científicamente avalado, pero también de la relación causa efecto que tenemos con ella.

A mi parecer este museo de historia natural no plantea un concepto de la naturaleza donde estemos del todo incluidos pero sí busca unir a la sociedad en sus problemas y soluciones.

El espectáculo ofrece fragmentos emotivos para que el observador pague el precio para recibir más. Este museo aprovecha esa condición y busca la construcción de experiencias significativas que mantengan a los niños interesados en el espectáculo de la naturaleza, pero en este caso, el precio que hay que pagar para seguir observando no se encuentra en el plano de lo monetario.

Ya que la naturaleza tiene continuidad en este discurso de sustentabilidad a largo plazo, el precio de verla en el futuro es actuar en el presente. Estudiarla, conservarla y aprovecharla de manera sustentable es lo único que asegura el espectáculo de la naturaleza en el futuro.

El museo comunitario también ofrece una respuesta alternativa al planteamiento de que la espectacularidad aleja a la sociedad del conocimiento de la realidad natural.

Por un lado cumple efectivamente con su condición de espectáculo. Presenta una serie de fragmentos de la historia como la verdad, pero realiza un pequeño cambio. El museo comunitario no se presenta a sí mismo como el poseedor de la verdad histórica, sino como el poseedor de una versión de la historia, la de la comunidad. Revive el papel activo del visitante para complementar los conocimientos en su horizonte de expectativa con lo expuesto en un museo que basa su discurso en una alternativa a la verdad de los museos del INAH.

En estos museos observamos un ejercicio que más que en lugar de alejar a la sociedad de las naturalezas del pasado. Presenta una colección viva, objetos que aún se encuentran en uso y que se corresponden con los objetos que se suelen presentar como testigos del pasado. Se trata de un “Los antiguos mayas los utilizaban, como los mayas actuales los utilizamos”.

No puede escapar de espectacularizar a la naturaleza al imprimírle un carácter participativo en la guerra, una especie de espectacularización bélica de la naturaleza. Donde ciertos elementos como el henequén y la ceiba son cargados de significados positivos o negativos, desde su propio punto de vista. La construcción simbólica de una especie de recelo o admiración a una especie vegetal.

Los elementos de la naturaleza que rodea a la sociedad, sus creencias y cosmogonía alrededor de los ecosistemas y las especies, así como las prácticas como se relacionan con ella son parte de un ejercicio de espectacularización de sí mismos para sí mismos.

Los museos comunitarios contestan el discurso de los museos gubernamentales, a la vez que se recuerdan a sí mismos sobre el quiénes son. Visibilizan al maya contemporáneo y su relación con el pasado, sacralizan sus conocimientos al nivel del conocimiento científico y legitiman una identidad frente al otro y frente a sí.

Cómo aseverar que es una escenificación de falsedades, cuando el museo comunitario expone aquello que para el visitante local puede ser verdadero. El mito de la Xtabay existe y tiene un tapete de significados que ha permanecido hasta la época en que se decide el museo, es falso en tanto que mítico y verdadero en tanto que sagrado para el maya contemporáneo. Así, la línea entre la falsedad del espectáculo y la realidad del mito se difumina en el museo comunitario.

Al igual que en el museo Casa de la Naturaleza, los museos comunitarios de Quintana Roo plantean una naturaleza con dimensión temporal continua. Aseguran que el presente cultural y natural es el resultado del pasado. Constatan que aquella planta utilizada por los imperios mayas, sigue siendo utilizada por los habitantes actuales y el visitante la puede ver y tocar en el jardín del museo.

Por otro lado, existe un discurso fuertemente arraigado en los discursos gubernamentales del Museo Maya de Cancún y el Museo de la Cultura Maya de Chetumal. Cuando se trata de construir museos del mundo maya, la naturaleza se muestra en una relación totalmente armónica con las sociedades prehispánicas, sin hacer hincapié a los errores ecológicos que los mayas pudieron tener con sus recursos, o las guerras que la escasez de los mismos ocasionara entre sus pueblos.

El maya del pasado tiene una concepción idealizada, pura, sabia y llena de conocimientos que se reflejan en su arquitectura y uso de las matemáticas, la cerámica o el lenguaje. Fueron protectores del ambiente y sacralizaron sus elementos desde los cenotes hasta las aves y las plantas.

En el discurso de lo maya y lo natural, la naturaleza no humana carece de defectos, es perfecta, diversa, exuberante, protectora y proveedora. Es en la representación del museo que se puede corroborar.

Otro aspecto importante es que no se trata de ser naturales sino de parecerlo, es una condición evidente en los museos de antropología y arqueología. Por un lado en la escenificación artificial de la selva en el Museo de la Cultura Maya de Chetumal y por otro en la inclusión de jardines perfectamente ordenados y visualmente atractivos del Museo Maya de Cancún.

La espectacularización de la naturaleza va más allá de ser una retórica para atraer al público. El museo confirma la belleza natural y la relación armónica de los mayas del pasado, al recrearla en sus propias instalaciones.

El discurso de explotación y control se fusiona con el de armonía en el nuevo planteamiento de sustentabilidad. Ahora ser sustentable es llegar a controlar a la naturaleza en un estado de armonía y tranquilidad. Esto se presenta en los parques temáticos, en los hoteles, en los restaurantes y en los museos. Es sustentable aquel que tiene un muro verde o un ordenado jardín en su diseño. Donde solo hace falta incorporar la palabra maya para completar el discurso. Esta es la nueva corriente que podría llamar seudosustentabilidad.

La espectacularización en estos museos incluye un tratamiento de belleza a todo lo que es maya, donde se le quitan las impurezas de la guerra, la destrucción, la sobreexplotación, la injusticia o la ignorancia. La naturaleza carece de un concepto propio sino que es una característica del concepto de ser maya.

Otro aspecto es el hecho de la clara separación de los tiempos seudocíclicos. El maya del pasado se diferencia del maya del presente. Las piezas del museo se exhiben con el principio de la maravilla (*principle of wonder*) para que el visitante observe los maravillosos detalles aislados en ella. De la misma manera, el principio se aplica para aislar un tiempo de otro y así el visitante puede apreciar la grandeza del Gran Imperio Maya y la pobreza del Maya Contemporáneo sin relacionarlos entre sí (*principle or*

*resonance*).

En ningún momento los fragmentos del pasado dialogan a la par con los del presente en la exhibición principal. El discurso no pretende exponer al visitante la cultura maya en su totalidad, sino solo la que compete al fragmento del tiempo seudocíclico del Gran Imperio Maya.

La exposición temporal de To'om de los mayas contemporáneos es un intento por incluir en un mismo espacio ambos grupos sociales, pero desde mi punto de vista, aún en este ejercicio las representaciones de uno y otro no dialogan entre sí, sino que en todo caso confirman su distanciamiento, pues no es posible entender la relación entre el maya contemporáneo y el Gran Imperio Maya, si en ningún punto de la trama se presenta la colonización, la explotación española, la guerra de castas y el surgimiento de las ciudades hotel.

En mi opinión, la ciencia parece haber decidido quedarse con la belleza del pasado y hablar de una cultura de forma incompleta. Queremos ver la sociedad maya tanto como los banqueros al arrecife de coral (figura 36).

El Museo Subacuático de Arte de Cancún consolida con gran potencia y claridad la capacidad del museo de configurarse como un dispositivo de espectacularización de la naturaleza. Presenta un espacio construido a partir de falsedades expuestas como verdaderas, donde la experiencia de visita resulta en la detonación de emociones y la sensación de haber conocido la realidad del mundo natural.

A la par el MUSA, lleva a la práctica el discurso de sustentabilidad, al presentar una relación armónica entre humano-naturaleza, objeto-naturaleza, ciencia-naturaleza, turismo-naturaleza, negocio-naturaleza y museo-naturaleza. La sincronía de los ciclos naturales con los ciclos del mercado y el turismo alcanza su mejor ejemplo en este museo pionero en el mundo.

La espectacularización de la naturaleza en el MUSA utiliza la fuerza del océano para dar un giro de 360 grados al concepto del espectáculo. Embellece la realidad natural con el discurso de las esculturas y la detonación del sentimiento de aventura y exploración

en su máxima expresión.

Quien visita este museo es un explorador, que descubre en su inmersión al mar un museo distinto que no ha sido visitado por nadie más. Esto es cierto no solamente de forma poética, puesto que la fotografía que se lleva es única, pues los corales y los peces no volverán a esa misma posición. Las formas y colores de las piezas que observa el visitante son fragmentos fugaces en el tiempo. El sentimiento espectacularizado de la aventura es llevado a la realidad.

El mismo ejercicio opera en el sentido opuesto, la artificialidad humana de la escultura es embellecida por la verdad de la naturaleza no humana. El discurso surge de la unión de ambas a la vez que habla de una sociedad y una naturaleza que jamás estuvieron separadas.

La retórica de hipermediación de este museo nos presenta un concepto de naturaleza donde el humano es parte de ella. Sociedad y ambiente son la misma cosa y es en este museo/ecosistema donde se reencuentran.

Lo curioso es que hay museos en todos los ecosistemas, pero nunca se había pensado en dejar que la naturaleza de lo no humano, invada la humanidad, como nosotros la invadimos a ella.

El tiempo también participa de la exhibición, al grado que es pieza de la colección. La naturaleza, al igual que en el museo de historia natural, se caracteriza por su continuidad. Lo único que nunca se puede detener es el cambio. Este cambio se acepta como parte del espectáculo.

La dimensión económica está presente, se acepta la condición de recurso de la naturaleza y se paga un precio para poder acceder al espectáculo. Pero el recurso económico no es el fin del museo, que no obtiene dinero de sus visitantes, al contrario el proyecto busca la distribución del recurso en la sociedad.

El MUSA lleva el concepto de espectacularización a un nivel tal que lo fractura. Es una construcción de la verdad a partir de falsedades emocionantes, que evoluciona a una

realidad natural imposible de falsificar.

## **XI.-Conclusiones**

El Museo Casa de la Naturaleza, construye el espectáculo a partir de la veracidad en la retórica científica. Lo que omite del espectáculo es aquello que no sea científico, pero incluye en lo natural tanto lo vivo como lo no vivo.

Utiliza la naturaleza de lo no humano para desafiar la construcción de fragmentos de tiempo seudocíclico y dar continuidad al concepto. El precio que propone es el actuar en el presente para tener el espectáculo de la naturaleza en el futuro.

Une a la sociedad con la realidad natural a partir de investigar sus problemas y proponer soluciones a los mismos desde la comunicación de la ciencia. Incluye la dimensión económica en su discurso de sustentabilidad y es congruente con el mismo desde sus materialidades hasta sus prácticas y textos.

Los museos de la cultura maya propuestos desde instituciones de gobierno basan su discurso en un fragmento de tiempo seudocíclico identificado como El Gran Imperio Maya. A partir de esto refuerzan una concepción que separa este tiempo del continuo y consigo imprimen a la naturaleza una especie de distanciamiento entre la naturaleza del pasado y la del presente.

En estos museos la naturaleza carece de significados fuera de la relación que tiene con las civilizaciones. Particularmente la reduce al escenario de nuestra sociedad y utiliza representaciones artificiales de los ecosistemas tropicales para “naturalizar” su discurso y dar veracidad a la diversidad del esplendor maya del pasado.

Sin embargo el Museo Maya de Cancún ha incorporado en su discurso de sustentabilidad acciones que se mueven entre parecer ser sustentable y realmente serlo, así como ejercicios que buscan incorporar en sus espacios la versión del maya contemporáneo.

Sin embargo el actor principal en el espectáculo de estos museos es la civilización del pasado y la naturaleza funciona más como escenografía. Invisibilizan las relaciones desiguales de los mayas actuales y pasados, con su entorno y sacralizan la versión idealizada del indígena que se comunica en otros espacios.

Finalmente legitiman el discurso de la antropología como verdad histórica de los hechos del pasado, de la descripción de la naturaleza y de nuestra relación con ella. Esta postura petrificada de cultura les ha valido el ser vistos por los mayas contemporáneos como afrentas a su propia identidad.

Los museos de antropología y arqueología se configuran así, como los más apegados al concepto de espectacularización que propone Guy Debord.

Por otro lado los museos comunitarios realizan una crítica al espectáculo. Museifican una versión de la verdad contada por sí mismos sin presentarla como la verdad única de los hechos. En todo caso complementan el discurso de los museos gubernamentales y dejan al visitante la reflexión.

Buscan unir a la sociedad con su realidad ambiental, a través de un espectáculo de sí mismos. Incluyen conocimientos locales como parte del guion museográfico en un ejercicio de horizontalidad, donde el museo les permite visibilizar, sacralizar y legitimar sus propios saberes y problemas ambientales, así como aquellos conocimientos de quien los visita.

Disuelven los tiempos seudocíclicos al presentar un diálogo entre elementos del pasado distante con el pasado próximo y el presente. Aclaran que su colección recae en piezas y prácticas vivas que también se corresponden a materialidades y prácticas del pasado.

En su discurso la naturaleza no es un escenario de su civilización, sino parte identitaria de ella. Naturaleza y sociedad son uno en tanto que la identidad solo existe al incluir los elementos de ambos.

El Museo Subacuático de Arte de Cancún es un espectáculo pensado para ser reconocido como tal. Utiliza el lenguaje del arte para expresar resultados de la ciencia

en concordancia con un objetivo estratégico de sustentabilidad. Es así una solución en sí mismo de los problemas socioambientales en la región.

Aporta un concepto de naturaleza en el que nos vemos incluidos, sin negar su condición como recurso. La retórica de las piezas busca aclarar que no existe distinción entre lo humano y lo no humano, a través de las técnicas del espectáculo como la detonación de emociones, el entretenimiento y la aventura.

A partir de la diversidad temática revisada en el complejo biocultural del mayatán, se encontró que la historia natural del estado está muy lejos de ser representada. Las características geológicas e hidrológicas del complejo, únicas en el mundo, no son relevantes para ninguno de los museos y quedan fuera del espectáculo. Ni siquiera los dinosaurios, que suelen ser un tema recurrente en los museos, se encontraron en los casos estudiados, aun cuando el famoso meteorito cayó en esta región del mundo.

Lo mismo ocurre con las nuevas formas de explotación de la naturaleza, de la diversidad de especies actuales de sus ecosistemas y los efectos del turismo. Nada se habla explícitamente de estos temas así como sobre los sistemas de residuos líquidos y sólidos o de asuntos relacionados a la política ambiental en México.

Esto nos habla de un espectáculo que se basa únicamente en la verdad embellecida por el turismo de la Riviera Maya. Este lo podemos caracterizar porque no interesan los elementos del pasado o el futuro del sistema, ni los procesos que lo conforman, solamente aquellos que corroboran la escenificación de la diversidad de lo vivo y la relación armónica del Gran Imperio Maya con la naturaleza.

Desde mi punto de vista, los museos se desplazan en dos facetas al hablar de la naturaleza. Por un lado en la disputa de quién tiene la verdad sobre la historia natural maya y por otro en una denuncia a la sociedad sobre las formas como nos relacionamos con los problemas ambientales. Es en este sentido que los demás detalles del complejo biocultural, así como los problemas y otros contenidos quedan fuera del discurso museográfico en Quintana Roo.

En conclusión el museo espectaculariza la naturaleza a la par que legitima el

espectáculo en ella. Una vez visitado el museo, el espectador comprueba que la naturaleza es espectacular, como se muestra en otros medios de comunicación.

Sin embargo, este análisis se queda en el umbral del museo, pues es a partir de que el visitante ha tenido la experiencia que continuará el proceso del pensamiento que lo lleve a la reflexión de lo que ha visto, a la aceptación del espectáculo como verdadero y al crecimiento de sus horizontes de expectativa.

Se propone que el museo plantea una verdad sobre la naturaleza a partir de falsedades pero el visitante tiene un pensamiento activo del que dependerá la aceptación del discurso.

En algunos casos el museo opera al pie de la letra con el concepto del espectáculo, lo que podría resultar en la separación de la sociedad con respecto al ambiente; en el consumo de la naturaleza en tanto que esta se presente como espectacular y la consecuente demanda de una versión embellecida en la realidad natural.

En otros casos el museo es un dispositivo que a través del mismo espectáculo, confronta el discurso de otras instituciones y las otras versiones de la verdad sobre la naturaleza, la cultura, la historia y la relación con la sociedad.

La espectacularización de la naturaleza puede determinar que nuestra relación con los elementos no humanos del concepto exista solo en términos de lo que aceptamos como espectacular. Esto ciega a la sociedad frente a los problemas del pasado y del futuro y distancia a los grupos culturales de su conocimiento sobre los ambientes y sus elementos.

La construcción espectacular de la naturaleza interviene en la forma en que se relacionan las personas con ella, donde el museo es un dispositivo que no solamente construye un significado espectacular donde no lo había, corrobora la espectacularidad previamente construida en una sociedad donde todo, incluida la naturaleza, es parte del espectáculo.

Pero este fenómeno no es una novela de buenos y malos. Los casos revisados de

Quintana Roo han demostrado que si bien la espectacularización es una dimensión ontogénica del museo, no necesariamente conlleva a los efectos propuestos por los autores.

El ejercicio del espectáculo de la naturaleza se contrasta y se complementa entre diferentes instituciones. El discurso no es homogéneo ni rígido, es flexible y experimental.

Los museos aportan prácticas, narrativas y materialidades que confrontan los discursos espectaculares de los parques y los hoteles. Así mismo existe una contestación entre museos sobre la historia y el papel de la naturaleza en ella.

El museo es un dispositivo, y como tal es un ejercicio donde intervienen instituciones, normas, valores y los elementos que se han revisado en esta investigación. La sociedad museifica la naturaleza y en consecuencia se construye un espectáculo de ella.

Pero la espectacularización no es un fenómeno determinadamente negativo, simplemente es un efecto nato del museo, tal como visibilizar, sacralizar y legitimar. Ahora corresponde investigar los efectos que el espectáculo del museo tiene en el visitante y su relación con ese complejo concepto humano que llamamos naturaleza.

## Referencias bibliográficas

Alberich-Pascual, J., & Salmerón, M. A. (2015). Cambios en el documental de naturaleza televisivo en España. De Félix Rodríguez de la Fuente a Frank Cuesta (1974-2011). *Vivat Academia*, 18(130), 1.

Arrieta, I. U. . (2012). Museos y Turismo: Expectativas y Realidades. Bilbao, España: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zeritzua.

Barrera, A.(1974). Las colecciones científicas y su problemática en un país subdesarrollado: México. *Biología*, 4, 12-29.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Routledge. Londres y Nueva York. 278 pps.

Bozec, Y. M., Acosta-González, G., Núñez-Lara, E., & Arias-González, J. E. (2008). Impacts of coastal development on ecosystem structure and function of Yucatan coral reefs, Mexico. In *Proceedings of the 11th International Coral Reef Symposium* (pp. 691-695).

Brandariz, A. (2002). Museos del siglo XXI. *Revista Conceptos*, 2(49-52).

Brú, J. (1997). *Medio ambiente, poder y espectáculo: gestión ambiental y vida cotidiana* (Vol. 108). Icaria Editorial.

Cabeza, J. (2014). " Planeta azul"(Rodríguez de la Fuente, 1968-1974): un laboratorio del documental moderno de naturaleza. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20,193-208.

Carnevali, G., I. M. Ramírez y J. A. González-Iturbe. (2003). Flora y vegetación de la península de Yucatán. En Colunga García-Marín, P. Laarqué Saavedra A. *Naturaleza y Sociedad*. CICY. Pp. 152.

Carrillo González, J. (2015). Ritualidad entre los mayas peninsulares en tiempos de la

colonia. Presentación del Seminario Permanente “El pueblo maya y la sociedad regional”. CIESAS Peninsular.

Carson, R. (2002). *Silent spring*. Houghton Mifflin Harcourt.

Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. (2012). *CONABIO, Dos décadas de historia 1992-2012*. México: CONABIO.

Cox, R. (2010). *Environmental Communication and the Public Sphere*, 2th ed. SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC. 386 pp.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Castellote.

Debord, G., López, C., & Capella, J. R. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama.

Dingwall, R. & Aldridge, M. . (2006). Television wildlife programming as a source of popular scientific information: a case of study of evolution. *Public Understanding of Science*, 15, pp. 131-152.

Durand, L y Jiménez, J. (2010). Sobre áreas naturales protegidas y la construcción de no-lugares. *Notas para México. Revista lider*, 16 (12), 59-72.

Espinoza-Avalos, J. (1996). Distribution of seagrasses in the Yucatan Peninsula, Mexico. *Bulletin of marine science*, 59(2), 449-454.

Fernández de Rota y Monter, J. (2000). Del objeto etnográfico como vida a la vida como espectáculo. In *Anales de la Fundación Joaquín Costa* (No. 17).

Fernández Repetto, F., & Estrada Burgos, I. (2014). Esencialización y espectacularización de lo maya. Turismo voluntario y étnico en una comunidad yucateca. *Península*, 9(1), 9-32.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas 2º edición*. Siglo Veintiuno Editores, S.A.

376 pp.

Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno Editores, S. A. 355 pp.

Foucault, M. (1977). *The Confession of the Flesh*. Entrevista. In *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings* (ed Colin Gordon), 1980: pp. 194–228.

Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo xxi.

Galeano, E. (2001). *Las venas abiertas de América Latina, 73 ed.* México: Siglo XXI.

Gaona-Vizcayno, S. T., de Anda, G., & Villasuso-Pino, M. (1980). Cenotes, karst característico: mecanismos de formación. *Inst. Geol. Rev*, 4, 32-36.

Gascón, F. G., & Rodríguez, F. J. M. (2015). La espectacularización de la naturaleza: estudio de la serie documental Seaway. *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, (20), 128-141.

Gómez, J. M.. (sin fecha). ¿Al cine? No: al Museo. Acta do I Seminário de Investigaçao em museologia dos países de lingua portuguesa e espanhola, 1, pp. 136-150.

Goodman, M. K., Littler, J., Brockington, D., & Boykoff, M. T. Spectacular Environmentalisms: Media, Knowledge and the Framing of Ecological Politics.

Green, N.. (1990). *The spectacle of nature: Landscape and Burgeois culture in nineteenth century France*. England: Manchester University Press.

Hernández-Hernández, F. (2007). Retos de Los Museos Científicos ante el Desarrollo de la Sociedad del Siglo XXI. *Museology and Techniques Muséologie–Les techniques au Musée Museología y Tecnologías*, 121.

Hernández, F. H. (2015). La Museología ante los retos del siglo XXI. *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, (1), 333-358.

Herrera Lima, S. (2013). *De la comunicación del progreso a la comunicación de la armonía. Las transformaciones en los discursos sobre las relaciones sociedad/naturaleza en el escenario de las Exposiciones Universales (1851-2010)*. Tesis del Doctorado en Estudios Científico-Sociales. ITESO.

Herrera Lima, S. (2015). Dispositivos de visibilización y propuesta de modelos de mundo: genealogía y devenir del discurso medioambiental contemporáneo en las Exposiciones Universales. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5 (2). Recuperado a partir de: <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n02a03>

Horrocks, C. & Zoran J. (2004). *Introducing Foucault*. Icon Books Ltd., Royston, R. U.

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.

Igoe, J. (2010). The spectacle of nature in the global economy of appearances: Anthropological engagements with the spectacular mediations of transnational conservation. *Critique Of Anthropology*, 30(4), 375-397. doi:10.1177/0308275X10372468

Koeberl, C., Sharpton, V. L., Schuraytz, B. C., Shirey, S. B., Blum, J. D., & Marin, L. E. (1994). Evidence for a meteoritic component in impact melt rock from the Chicxulub structure. *Geochimica et Cosmochimica Acta*, 58(6), 1679-1684.

Landeros, Isaac. (2012). Nuevo Soumaya: Percepciones alteradas de la arquitectura del espectáculo. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34(101), 183-192. Recuperado en 24 de abril de 2016, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762012000200007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762012000200007&lng=es&tlng=es).

Lee, M., & Pae, J. (2015). Nature as Spectacle: Photographic Representations of Nature in Early Twentieth-Century Korea. *History Of Photography*, 39(4), 390-404.

doi:10.1080/03087298.2015.1112939

Leff, E. (2002). *Saber ambiental: sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Lorenzo, C., Espinoza, E., Briones, M., Cervantes, F. (2006). Colecciones mastozoológicas de México. Instituto de Biología de la UNAM y Asociación Mexicana de Mastozoología, A.C. México

Macnaghten, P., & Urry, J. (1999). *Theory, Culture & Society: Contested natures*. London: SAGE Publications Ltd. doi: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446217337>

Maldonado Polo, J. L. (1999). El primer gabinete de historia natural de México y el reconocimiento del noroeste novohispano. *Estudios de historia novohispana*, 21 (21).

Mastrangelo, A. V. (2009). Análisis del concepto de recursos naturales en dos estudios de caso en Argentina. *Ambiente & Sociedade*, 7(2), 341-355.

Melella, C. E. (2011). El museo como mercancía y la estetización de la vida cotidiana. *Question*, 1.

Munro, P. G. & Ma. De L. Mero Z. (2011). The role of cenotes in the social history of Mexico's Yucatán Peninsula. *Environment and History*, 17: 583-612.

Our Common Future, World Commission on Environment and Development. 1987

Pérez Flores, A. (2012). Percepción, uso y manejo de los cenotes en El Puerto, Yucatán. Tesis de la Maestría en Ciencias en la especialidad de Ecología Humana. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Unidad Mérida.

Pérez Santos, E. (2000). Historia de los estudios de visitantes. En *Estudio de Visitantes en Museos. Metodología y aplicaciones*. Ediciones Trea, Gijón. Pp. 19-43.

Ponce Jiménez, M. A., (1990). La montaña chiclera Campeche: vida cotidiana y trabajo (1900-1950). Cuadernos de la Casa Chata, CIESAS, SEP.

Pope, K. O., Ocampo, A. C., & Duller, C. E. (1993). Surficial geology of the Chicxulub impact crater, Yucatan, Mexico. *Earth, Moon, and Planets*, 63(2), 93-104.

Reidy, A. E. (2003). *El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro* (No. 19, pp. 44-49). Edicions UPC.

Scott, K. D. (2003). Popularizing Science and Nature Programming. *Journal Of Popular Film & Television*, 31(1), 29.

Strauss, A. L., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Toledo, V. y N. Barrera-Basols (2008). La memoria Biocultural, La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales. Icaria editorial, s.a. Barcelona.

Williams, R. (1980). "Ideas of Nature". En *Problems in Materialism and Culture*. Londres, Inglaterra: Verso.

Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.). (2015). *Methods of critical discourse studies*. Sage.

Zavala, L. 1993. La recepción museográfica, entre el ritual y el juego en Zavala, L., Ma de la Paz Silva y J. Franciso Villaseñor. Posibilidades y Límites de la Comunicación Museográfica. UAM. Ciudad de México. Pps: 15-82.

Zavala, L. 1993. Towards a Theory of Museum Reception, En Bricknell, S. y G. Farmello (eds.) *Museum Visitor Studies in the 90's*. Londres. Pp. 82-85.

Zavala, L. 2012. Antimanual del Museólogo, hacia una museología de la vida cotidiana. Editorial Abate Faria. UAM. INAH. CONACULTA. México. 184 pp.

## Anexos

<b>MUSEO CASA DE LA NATURALEZA</b>					
Elementos discursivos					
CLAVE DE OBSERVACIÓN	ENUNCIADO	ARGUMENTO (qué quiere decir)	ESTRATEGIA (cuál es la intención)	HILO DISCURSIVO	POSICIÓN DE ENUNCIACIÓN
Huracán	En Cancún dicen que el huracán es un fenómeno de destrucción, pero aquí el huracán es un fenómeno de renovación, porque aquí tumba el árbol o la rama vieja, lo que esta mal puesto y en el espacio que va a dejar, ahí van a crecer las semillas que las aves y los murciélagos dispersan, y ese es el enfoque, así esta dado ese taller.	El museo informa y desmitifica los conocimientos instalados sobre la naturaleza. Busca una visión que incluye en el sistema lo vivo y lo no vivo.	Presentar una visión completa del sistema donde lo vivo y lo no vivo son parte de la dinámica natural	El Concepto de Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
medicina tradicional, conservación	Aquí promovemos la medicina tradicional, la cosmogonía, la cultura, la conservación del lenguaje, mucho de lo que hemos llevado en los viajes a diferentes países...	El museo incluye el conocimiento local en su discurso y actividades	Se consideran igualmente valiosos los conocimientos locales para ser incluidos en el museo	El Concepto de Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
conocimiento	Nosotros somos un lugar de conocimiento, la gente viene aquí a adquirir conocimiento	El museo comunica conocimiento	El museo es la entidad tiene la obligación y capacidad de comunicar el verdadero conocimiento sobre la naturaleza	El Concepto de Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Museo, Ecoturismo	Carrillo Puerto en el estado, es el centro del ecoturismo, empezó con proyectos del tecnológico... y son proyectos de desarrollo sustentable que han salido a través del museo, de chavos que han tomado su curso aquí y que hemos unido su conocimiento del tecnológico para hacer eso	El museo a detonado la elaboración de proyectos sustentables que son la clave para el desarrollo local	Los locales han sido los pioneros del turismo de naturaleza en el municipio, no los empresarios	La Naturaleza como Recurso	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Problemas ambientales	En algunos casos los problemas quizá hayan disminuido, pero no se acaban son fijos, y quizá no podamos incidir en la generación que lo ocasiona, pero si en las generaciones que vienen, con la formación de ingenieros ambientales, biólogos y demás profesionales interesados en esto, que de	El museo busca generar un cambio a través de la comunicación y la formación científica continúa	Pensar los problemas ambientales en un tiempo continuo y no en fragmentos temporalmente aislados	La Naturaleza en el Tiempo	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo

	aquí salieron, aquí hicieron sus servicios				
museos	Aquí lo que funciona es la continuidad, no obedecemos a un gobierno porque si vamos a hacer lo mismo que otros museos para qué, por eso fundamos una ONG para no depender del gobierno	El museo debe buscar la continuidad, por encima del gobierno	La naturaleza tiene una continuidad que no obedece a las temporalidades del gobierno	La Naturaleza en el Tiempo	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
museos	Este museo ha dado resultados, en ingenieros ambientales, biólogos y todos lo que salieron con la semilla que adquirieron aquí y ese es el enfoque de museo, a largo plazo.	El efecto del museo es a largo plazo y en medida de la formación de una sociedad educada	Mide sus resultados a largo plazo en medida que los problemas de la naturaleza también se miden a escalas temporales distantes	La Naturaleza en el Tiempo	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Problemas ambientales, aves	Nuestros talleres y proyectos tienen que ir enfocados a las problemáticas detectadas desde un principio. La migración de las aves fue el primer programa que se hizo, por la gran deforestación y la disminución del bosque, por lo que los millones de aves que llegan aquí son los que mantienen vivo el bosque, con la dispersión de semillas y la renovación de los suelos	El museo tiene que producir actividades que ayuden al entendimiento de los principales problemas ambientales	Involucrar a la sociedad en la solución de problemas ambientales	Los problemas de la naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Pesca, tortugas marinas	El programa de tortugas marinas, existe porque recibimos 4 especies... y muchos de los padres de los niños que vienen, son lancharos y tienen relación con estos animales, a través de este programa llevamos conciencia a las casas, para que coman huevos de gallina y no de tortugas	El museo produce contenidos a partir de un público objetivo que incide en la solución de problemas ambientales	Comunica conocimiento a los sujetos clave en la solución de conflictos ambientales	Los problemas de la naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Pesca, recursos marinos	El taller de la pesca comercial, se enfoca a la pesca de la langosta, la segunda actividad comercial de la región, también a la pesca del caracol, la pesca deportiva, las malas artes de pesca como veneno y explosivos, para tener un panorama más grande de estos recursos	El museo produce contenidos a partir de un público objetivo que incide en la solución de problemas ambientales	Comunicar conocimiento específicos para los sujetos clave en la solución de conflictos ambientales	Los problemas de la naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo

Áreas Naturales Protegidas	El programa de la Reserva de Sian Kaán difunde para qué está la reserva, para qué sirve y que hay, porque es la que tenemos aquí en frente	El museo informa sobre las características de la naturaleza local	Construye actividades que vinculan a la sociedad con la naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Conservación, cosmogonía	...son manifestaciones de aquí, para que los chavos se deslumbren de la cara que pone la gente al conocer lo que hay aquí, y esto sirve para que se evalúen y se valoren.	Los colaboradores locales del museo pueden autovalorar sus conocimientos al verlos exhibidos	Incluir el conocimiento local ayuda a generar una valoración positiva de sí mismos	Visiones de la Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
ecología	Obtener recursos ahora es más sencillo, pero hace 25 años cuando la palabra ecología no se conocía, era verdaderamente difícil...	La naturaleza no siempre fue un tema de interés	Ha visto el cambio en la manera como se habla o apoya a proyectos ambientales	Visiones de la Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo
Conservación, sustentabilidad, museo	El Museo y Centro de Educación Ambiental nace debido a la necesidad de contar en la zona maya de Quintana Roo, con un espacio educativo de información y actividades a favor del uso sostenido de los recursos naturales, la conservación de la biodiversidad y la protección al ambiente y la cultura	El museo cubre la necesidad de educar a la sociedad sobre sustentabilidad	Existe una necesidad de educar a la población sobre sustentabilidad y conservación	Visiones de la Naturaleza	Sitio oficial del Museo Casa de la Naturaleza
conocimiento	...el impacto que puedes hacer, al ponerle a un niño en la mano, las plumas de un buho, ese tipo de cosas jamás se olvidan y ese conocimiento significativo es lo que marca.	El museo produce conocimientos significativos sobre la naturaleza	vincular a la sociedad con la naturaleza mediante experiencias significativas	Visiones de la Naturaleza	Arturo Bayona, investigador, docente y director del museo

## MUSEO CASA DE LA NATURALEZA

### Prácticas no discursivas y materialidades

CLAVES DE OBSERVACIÓN	PRÁCTICAS NO DISCURSIVAS O MANIFESTACIONES MATERIALES	CONOCIMIENTO BASE DEL ARGUMENTO (Qué dice)	ESTRATEGIA DISCURSIVA (Con qué intención)	HILOS DISCURSIVOS
Fauna, huracán	Incrementar la colección de fauna mediante la recolecta de más ejemplares tras huracanes.	Los residuos de los fenómenos meteorológicos pueden servir para propósitos educativos	Mientras más elementos de la naturaleza se exhiban, habrá más material para transmitir el mensaje de conservación	El Concepto de Naturaleza

animales	Exhibir a los animales conforme a grupos taxonómicos y montados como ejemplares de colección de investigación científica	La colección es una representación de la biodiversidad y la agrupación taxonómica lo refleja.	El orden de la naturaleza que el público debe entender es aquel que da la ciencia	El Concepto de Naturaleza
animales	La fachada de la casa que resguarda al museo tiene un fondo blanco donde se encuentran dibujados animales de la región, momoto, tapir, tortugas marinas, una langosta y un pez, separados por elementos marinos y selváticos.	El museo trata sobre la naturaleza, y la mejor manera que considera para representarla son los animales y plantas	La naturaleza no humana es de la que habla el museo, la naturaleza de lo vivo principalmente y que esta integrada por especies tropicales	El Concepto de Naturaleza
	Participar en la investigación de la biodiversidad regional	La investigación apoya el prestigio del museo pero además ayuda a la creación de nuevos proyectos de desarrollo sustentable local y de conservación	El museo participa en la investigación de la naturaleza para apoyar en el desarrollo sustentable local	La Naturaleza como recurso
sustentabilidad	Los alumnos participantes del museo deben plantear proyectos de investigación y uso sustentable de los recursos	El desarrollo local se basa en el ecoturismo	La sustentabilidad implica pensar en la naturaleza tanto desde la conservación como desde el aprovechamiento	La Naturaleza como recurso
Museo, recursos	La entrada al museo es gratuita y su economía se basa en la canalización de recursos a través de convocatorias públicas	Los pueblos a los que atiende el museo son de escasos recursos pero son los actores clave para la conservación de los ecosistemas	El objetivo del museo no es generar recursos sino comunicar conocimientos	La Naturaleza como recurso
Ejemplares, catástrofes naturales	Mantener una colección únicamente conformada por ejemplares rescatados de catástrofes naturales	El uso de ejemplares rescatados disminuye los costos a su vez que apoya el discurso de sustentabilidad	Demostrar que el museo puede ser un ejemplo de una relación armoniosa con la naturaleza y una práctica sustentable	Visiones de la Naturaleza
naturaleza	Realizar convenios con instituciones fuera del país en torno a temas de la naturaleza	La creación de redes sociales se traduce en apoyos internacionales y en la autovaloración local	El museo es un nodo de conexión para establecer redes de conservación de la naturaleza	Visiones de la Naturaleza
biodiversidad	El salón de talleres exhibe dibujos, trabajos y fotografías de talleres anteriores, desplegados sobre la pared y rodeados de posters con información sobre la biodiversidad, destaca el tema de las aves en general.	Las fotografías son testigo de los trabajos pasados y los convenios.	Los visitantes pueden ver en el muro el resultado del trabajo del museo y las posibilidades que tienen para estar en el	Visiones de la Naturaleza
Museos, ambiente	Se realizan conferencias con temas ambientales en otros museos y escuelas, tanto en ciudades como en poblados rurales	Existen pocas opciones en el estado de prestadores de servicios de comunicación	La comunicación de la ciencia debe llegar a todos los sectores de la población	La sociedad con o contra la Naturaleza

		ambiental		
Especies	Se realizan conciertos de ecomúsica en escuelas y diferentes espacios del estado. Estos eventos tratan sobre las especies en peligro de extinción	Existen muchas localidades que necesitan los servicios del museo	La comunicación de la ciencia debe llegar a todos los sectores de la población	Visiones de la Naturaleza
Ciencias ambientales	Incentivar a los jóvenes de la región a especializarse en ciencias ambientales	Los problemas ambientales se resuelven con la educación	Para resolver los problemas de la naturaleza es necesario contar con profesionales en estos temas.	Los problemas de la Naturaleza
animales	En los martes de ecomúsica se cantan canciones en las escuelas, apoyadas con peluches de manatíes o tortugas marinas, son canciones enfocadas a los animales en peligro de extinción	Los animales de peluche ayudan a la producción de experiencias significativas en los niños	Vincular a la sociedad en la conservación y conocimiento de la naturaleza desde temprana edad	Los problemas de la Naturaleza
Natural	Se promueve la comida "natural" con alimentos libres de azúcares añadidos y productos similares	El uso de productos naturales reduce la basura y los químicos arrojados al ambiente	Las acciones cotidianas son parte de la solución a problemas ambientales	Los problemas de la Naturaleza
ambientales	Se realizan exposiciones itinerantes en todos los municipios del estado con temas científicos ambientales	Existen muchas localidades que necesitan los servicios del museo	La comunicación de la ciencia debe llegar a todos los sectores de la población	Los problemas de la Naturaleza
Ecoturismo, aves, paisajes	Se capacitan adultos en materia de ecoturismo, sobre los conocimientos de aves, tortugas, paisajes u orquídeas.	Los pescadores y guías pueden apoyar en la conservación de la naturaleza	Los sujetos relacionados con el problema son los primeros que hay que educar	Los problemas de la Naturaleza
Fauna	Ofrecen servicios de rescate y recuperación de fauna	El museo cuenta con los únicos especialistas que pueden realizar actividades de este tipo en su comunidad	El museo debe ser congruente con lo que dice y realizar actos de conservación en vivo	Los problemas de la Naturaleza

## MUSEO DE LA CULTURA MAYA DE CHETUMAL

### Elementos discursivos

CLAVE DE OBSERVACIÓN	ENUNCIADO	ARGUMENTO (qué quiere decir)	ESTRATEGIA (cuál es la intención)	HILO DISCURSIVO	POSICIÓN DE ENUNCIACIÓN
flora, fauna	La flora atraviesa el centro de nuestra sala de manera diagonal, para expresar al visitante que la cultura maya se desarrolló en una zona rica de flora y fauna	Los mayas se desarrollaron en selvas tropicales, por lo que para escenificarlos estos árboles son necesarios	Aclarar que el museo reconoce la exuberante naturaleza de los mayas del pasado	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación

flora/naturaleza/fauna	la naturaleza esta incluida de manera expositiva, pero también prescencial, en el jardín te vas a encontrar con especies mayas: ceiba, chico zapote, cedro, chit, el árbol de guaya y otras especies más, se incorporan porque son parte de muchos pueblos.	Los mayas contemporáneos aun existen en un escenario diverso	El museo reconoce la naturaleza de los mayas contemporáneos	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación
mayas, entorno	El mural te va a permitir darte cuenta de cómo los mayas se adaptaban al entorno	Los recursos naturales se encuentran en los restos de las civilizaciones del pasado	Los mayas del pasado se adaptaban	La Naturaleza y la Sociedad Maya	
palo de tinte/henequén	el manejo del palo de tinte no destaca mucho en este museo como lo hace en el museo de la ciudad, el palo de tinte que es mas de Bacalar y el chicle que algo más reciente, no se toman en el guion museográfico, porque no eran el objetivo de este museo de la cultura maya	El palo tinte y el chicle son elementos descartables en el discurso de los mayas del pasado	El museo no puede evitar excluir algunos temas de naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación
cenotes/ recursos hídricos/mar	Los recursos hídricos y los cenotes estan presentes en la sala permanente, desde la base de la ceiba en la cueva, la comunicación y el comercio a través del mar caribe, tulum como centro de intercambio comercial, etc. Estan presente a través de las fichas y las réplicas...	Los recursos hídricos se ligan a la cosmovisión y el comercio de los mayas el pasado	La naturaleza en el museo se incluye en tanto que se relacione con algun aspecto de la vida de los mayas	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación
animales/plantas	Los animales y plantas sagrados estan presentes en la cosmogonía maya, te das cuenta en el árbol rojo, el ave moa, la serpiente emplumada en la zona del cielo y efectivamente aparece en los murales	Las vinculaciones de la naturaleza con los mayas tienen solo dos dimensiones cosmogónicas o económicas	Los mayas tenían una relación armónica con la naturaleza reflejada en la cosmogonía	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación
árbol	El tema del árbol es bastante respetado porque hay gente que al visitarnos abraza a la ceiba por esa cuestión de respeto...	La ceiba es la especie más respetada de la región	La concepción sagrada de la ceiba es una creencia que representa la cosmogonía maya pasada y actual	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación
ceiba	El elemento del árbol que surge desde las profundidades y se extiende hasta la zona del cielo, permite al visitante conocer que la ceiba era la forma de comunicarse con sus dioses, tanto del cielo como del inframundo	La ceiba es el elemento central del arreglo museográfico	El museo imita el orden natural del universo	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Francisco Sierra Morales, director del departamento de educación

## MUSEO DE LA CULTURA MAYA DE CHETUMAL

### Prácticas no discursivas y materialidades

CLAVES DE OBSERVACIÓN	PRÁCTICAS NO DISCURSIVAS O MANIFESTACIONES MATERIALES	CONOCIMIENTO BASE DEL ARGUMENTO (Qué dice)	ESTRATEGIA DISCURSIVA (Con qué intención)	HILOS DISCURSIVOS
Ceiba	La sala de la exposición principal esta dividida en tres niveles, que imitan el arreglo cosmogónico del inframundo o , el mundo terrenal y el cielo. Los tres niveles son unidos por una columna roja al fondo del museo que hace referencia a la ceiba, ésta surge de un cenote artificial en el primero piso y llega hasta una bóveda pintada como el firmamento en el tercer piso.	Los mayas entendían el universo en un arreglo tridimensional, en el centro se ubicaba un ceiba que emerge de una cueva con cenote. El ave es símbolo de los dioses y la comunicación con ellos, la ceiba el axis mundi y el cenote la entrada al inframundo.	El edificio esta inspirado y refleja el orden cosmogónico de los mayas	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Árboles, selva	La sala principal es dividida por una cortina de árboles artificiales que separa los distintos temas, los árboles no son de ninguna especie particular, pero simulan la exuberancia de la selva	Los mayas se desarrollaron en un ecosistema siempre verde, caracterizado por selvas y manglares	La naturaleza, aunque artificial, permite ambientar la exposición y entender la realidad del contexto maya	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Terreno, selva	La primera sección del museo, donde se representa el mundo terrenal tiene un piso de cristal con un diorama de las pirámides mayas, en dicha representación se muestra la selva alrededor.	La naturaleza estuvo presente entre los mayas, durante el apogeo de sus ciudades	El museo sostiene una idea armónica entre los mayas y sus ecosistemas	La Naturaleza y la Sociedad Maya

## MUSEO MAYA DE CANCÚN

### Elementos discursivos

CLAVE DE OBSERVACIÓN	ENUNCIADO	ARGUMENTO (qué quiere decir)	ESTRATEGIA (cuál es la intención )	HILO DISCURSIVO	POSICIÓN DE ENUNCIACIÓN
----------------------	-----------	------------------------------	------------------------------------	-----------------	-------------------------

chicle	La parte chiclera y la guerra de castas se han incorporado en la sala 1 y tenemos programada una exposición sobre guerra de castas y todo lo que involucra, la parte chiclera será un tema interesante a tratar en esa exposición	Guerra de Castas y Chicle son temas importantes de la historia maya que no están siendo completamente expuestos en el museo	Los recursos naturales tienen un papel central para entender la guerra	El papel histórico de la naturaleza	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestría en Literatura comparada.
crisis ambiental	La crisis ambiental provocó una escasez alimentaria que desembocaría en guerras intestinas.	El papel que jugó la crisis ambiental en el desarrollo de la guerra	Los mayas no siempre tuvieron una relación armónica con sus recursos	El papel histórico de la naturaleza	Ficha de objeto 3 en sala 1
iguanas, animales	Nosotros resguardamos la zona arqueológica, pero en realidad quien ha estado ahí siempre son las iguanas y aunque no falta quien quiera tomarse una foto o alimentarlas, las personas les tienen mucho respeto a estos animales, tal vez no aparecen tan frecuentemente representados en las piezas, pero si los llegamos a encontrar...	Las iguanas son parte de la experiencia de visitar el museo maya de Cancún	La naturaleza es parte de nuestro pasado como de nuestro presente	La Naturaleza en el Tiempo	Jose Antonio Reyes Solís, Arqueólogo de la ENAH
Ecosistema	Los distintos ecosistemas de los actuales estados de Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo han compartido por más de 2,500 años su presencia y las innumerables manifestaciones materiales que identifican su universo. (hablando del universo maya)	Los ecosistemas comparten la existencia de los mayas	Los ecosistemas siguen siendo los mismos que compartieron las sociedades del pasado y las actuales	La Naturaleza en el Tiempo	1ª Ficha de sala, en sala 1
selva	Las antiguas ciudades mayas del actual Quintana Roo permanecieron resguardadas por la selva mientras la exploración arqueológica se concentraba en otras regiones.	Los descubrimientos en Quintana Roo son recientes	La naturaleza avanzó en el tiempo creciendo sobre las ciudades del pasado	La Naturaleza en el Tiempo	1ª Ficha de sala, en sala 1
animales, peces, mamíferos	Hay una vitrina dedicada especialmente a las representaciones animales, puedes ver diseños, algunos más abstractos otros más figurativos, hacia la fauna de la región. Peces, felinos y otros mamíferos que conformaban su imaginario, el animal no era solo algo que cazabas sino estaba ligado a ti desde tu nacimiento, una parte de ti con forma animal.	Los mayas tenían una relación estrecha con la fauna que no se limitaba al comercio y consumo, sino a una relación espiritual	El maya del pasado tenía una relación armónica con la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestría en Literatura comparada.
arrecife, selva, manlar, caribe	Las esculturas que presiden el acceso al museo son del artista Jean Hendrich, representan la flora de la región Hay dos versiones, puedes apreciar el arrecife en el prisma circular, la selva en	Las tres figuras a la entrada del museo son una alegoría a los ecosistemas tropicales de Cancún	El museo incorpora a la naturaleza en el diseño de sus instalaciones	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestría en Literatura comparada.

	el prisma cuadrangular y el manglar en el prisma triangular, la segunda es ver un acercamiento en la selva cuadrada, mas cerca en las ramas en el prisma triangular y a la hoja en el circular, así como es un espejo de agua a la base por estar en el caribe.				
jardín/árbol	El museo está integrado a los jardines, la entrada y los árboles, de tal manera que son parte de ese querer mostrar parte de la cultura viva	El museo integra áreas verdes con especies de importancia cultural	La diversidad natural sigue siendo parte del escenario maya	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Jose Antonio Reyes Solís, Arqueólogo de la ENAH
cenotes/mar	En la sala 1 el video de Tulum habla sobre el intercambio comercial y el comercio marítimo, aunque nunca se ha hecho una plática al respecto de cenotes y el mar, sin embargo hay una exposición en proceso de elaboración, encaminada a la arqueología subacuática y los hayzgos en cenotes	Los pueblos mayas estaban ligados al mar y los cenotes para su intercambio comercial	El agua tiene importancia para el museo en tanto que recurso	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestría en Literatura comparada.
Naturaleza, felinos, ceiba.	Dentro del discurso museográfico la naturaleza es un continuo presente, puedes encontrar representaciones de felinos, en lítica, cerámica y dentro del discurso también se habla de la ceiba, en los incensarios por ejemplo.	La naturaleza de lo vivo fue representada en diferentes piezas de los mayas del pasado	Las piezas son testigo del exuberante escenario de los mayas	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestría en Literatura comparada.
Fauna, felinos, jaguar, tortuga, maya	Dentro del área educativa también se da un taller plático donde los niños realizan actividades relacionadas a la fauna de la región, felinos, jaguares, tortugas y nombres mayas	La fauna regional sigue existiendo como testigo de los ambientes mayas	Los talleres comunican la diversidad de la naturaleza en el mundo maya	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestría en Literatura comparada.
iguana	La zona arqueológica es muy didáctica porque en ella lo vives, lo hueles lo respiras, ves una iguana y luego subes a la colección y ves el tocado del rey y te cuadra, porque lo relacionas.	La zona arqueológica es un elemento didáctico para entender la colección	La naturaleza complementa la experiencia museográfica	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Jose Antonio Reyes Solís, Arqueólogo de la ENAH
diversidad/selva	El entorno geográfico de las ciudades de esta región abarca la selva baja y espinosa del norte del estado, la densa selva tropical del extremo sur, con una vegetación alta y pródiga en maderas preciosas, así como las dunas costeras, manglares y pantanos. Tal diversidad permitió a los mayas de Quintana Roo desarrollar diversas estrategias de subsistencia e incorporar esta enorme variabilidad a su concepción del universo.	La diversidad ecosistémica fungió como crisol de la cultura maya	Los mayas se desarrollaron en un escenario biodiverso	La Naturaleza y la Sociedad Maya	1ª Ficha de sala, en sala 1

entorno	Los mayas construyeron su concepción del mundo y de la vida a partir de su entorno. Encontraron en el mar una rica fuente de alimentos y materias primas así como una extraordinaria vía de comunicación.	La cultura maya creció a partir de las características de su entorno	Los mayas fueron el resultado de los ecosistemas donde se desarrollaron	La Naturaleza y la Sociedad Maya	2ª Ficha de sala, en sala 1
selva	Desde tiempos antiguos, los mayas obtuvieron de la selva medicinas, provisiones, materiales constructivos, combustibles, abonos, gomas, insecticidas y un sin fin de productos para elaborar bienes ornamentales y de uso ritual.	Los mayas extrajeron de la selva diversos recursos	Los mayas fueron el resultado de los ecosistemas donde se desarrollaron	La Naturaleza y la Sociedad Maya	2ª Ficha de sala, en sala 1
ceiba	La ceiba fue para ellos el centro del universo y el símbolo fundamental de su cosmovisión	Importancia de la ceiba en la cosmovisión	La ceiba ejemplifica la condición sagrada de la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	2ª Ficha de sala, en sala 1
animales	Además de ser parte de su dieta, los animales protagonizaban el mundo cosmogónico, donde eran el alter ego del espíritu humano, protectores, y compañeros tanto en la vida terrena como en el mundo de los muertos	Los animales tienen un papel protagónico en la cosmogonía	La naturaleza es sagrada en la cosmovisión maya	La Naturaleza y la Sociedad Maya	2ª Ficha de sala, en sala 1
bosques/selvas	A lo largo de los siglos el paisaje tuvo enormes cambios, los bosques espinosos y las praderas del pleistoceno fueron sustituidos por selvas que se fueron fragmentando de manera gradual debido al crecimiento de las zonas de cultivo necesarias para alimentar a cientos de habitantes del mundo maya.	Los ecosistemas originales fueron desplazados por los asentamientos humanos	La destrucción de la naturaleza fue una necesidad	La Naturaleza y la Sociedad Maya	2ª Ficha de sala, en sala 1
entorno	La necesidad de sobrevivir a un entorno imprevisible provocó que surgiera un pequeño grupo de sacerdotes y de señores, como intercesores entre el hombre y los seres sobrenaturales que controlaban las actividades del pueblo, desde las faenas agrícolas hasta las grandes obras públicas	El papel de los sacerdotes era el de comunicarse con la naturaleza	Los sacerdotes surgieron de la necesidad de comunicarse con los dioses y seres sobrenaturales	La Naturaleza y la Sociedad Maya	2ª Ficha de sala, en sala 1
animales	Los animales tuvieron un papel fundamental en la conformación de las ideas sobre el mundo y el cosmos mayas: los tapires sostenían los cuatro rumbos del mundo, la superficie terrestre era un cocodrilo y las aves eran el vínculo con el cielo	Los animales tienen un papel protagónico en la cosmogonía	El orden de la naturaleza se reflejaba en las formas de los animales y plantas	La Naturaleza y la Sociedad Maya	3ª Ficha de sala, en sala 1

selva/montaña/cueva/cenote	Los elementos de la urbe - plazas, estelas y templos - reproducían el paisaje sagrado primigenio - selva, montaña y cueva - . Los campesinos de los alrededores replicaban a su modo este esquema del universo en los cerros de la selva, cuevas y cenotes	El diseño de las urbes imita el orden del universo maya	Las civilizaciones buscaban reflejar el orden del universo que marcaban los elementos de la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ficha de objeto 1 en sala 1
cacao/ henequén	Con las semillas y pulpa del cacao (Kakaw) se preparaba una bebida refrescante, dulce o salada, muy apreciada en la corte. Podía endulzarse con miel, perfumarse con vainilla, condimentarse con sal o chile o mezclarse con masa de maíz. También se bebía atole (ul) y su versión más espesa (toham) elaborados con agua y masa de maíz. Así mismo existían bebidas rituales, algunas fermentadas hechas a base de maguey o henequén, y otras con propiedades alucinógenas como el balché, preparado con la corteza del árbol del mismo nombre.	Los mayas crearon diversas bebidas tradicionales a partir de plantas	Los mayas tenían un amplio conocimiento de sus recursos naturales	La Naturaleza y la Sociedad Maya	4ª Ficha de sala, en Sala 1
Naturaleza	Los artistas mayas pertenecían a la nobleza pues la producción de las vasijas pintadas para la élite requería un profundo conocimiento de la naturaleza y las ideas sobre los seres sobrenaturales.	Los artistas debían tener conocimientos sobre la naturaleza	Las piezas son testigo del exuberante escenario de los mayas	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ficha de objeto 2 en sala 1
Naturaleza, ambiente, agrícola	Asentados en un entorno ambiental diverso y generoso, pero a veces hostil e impredecible, desarrollaron técnicas agrícolas y de manejo de la naturaleza que les permitieron mantener enormes ciudades con miles de habitantes.	Los mayas controlaron las adversidades naturales a través de conocimientos científicos	La naturaleza debe ser domada para el desarrollo de la civilización	La Naturaleza y la Sociedad Maya	6ª Ficha de sala, en sala 2
terreno/selva/manglar	El área maya comprendía terrenos abruptos y ríos caudalosos, lugares planos con selvas inexpugnables, bajas y espinosas, sabanas y manglares costeros.	La diversidad ecosistémica en el mundo maya no era fácil	La naturaleza debe ser domada para el desarrollo de la civilización	La Naturaleza y la Sociedad Maya	7ª Ficha de sala, en sala 2
Naturaleza, maya, sobrenatural, aves, venados, jaguares	La naturaleza jugó un papel fundamental en la organización social, política e ideológica de los mayas. Los animales eran protadores de poderes sobrenaturales, mismos que podían ser transmitidos a los seres humanos a través de ceremonias religiosas. Las aves, los venados y los jaguares fueron de los más representados debido a su presencia en los mitos sobre la creación del mundo.	La naturaleza refleja el orden del universo y las civilizaciones se inspiraban en este para sus propias jerarquías	La naturaleza tenía un papel importante en la organización jerárquica de los mayas del pasado	La Naturaleza y la Sociedad Maya	7ª Ficha de sala, en sala 2

Naturaleza	Los gobernantes de las ciudades mayas buscaban protección divina para sus súbditos. A través de la arquitectura atrajeron los poderes de la naturaleza, representada en animales como el búho, el jaguar o la serpiente. De esta manera, en las urbes se reunían la naturaleza, las deidades y el hombre, mediados por la realeza.	La realeza dialogaba con los dioses para interceder con la naturaleza	La naturaleza y la sociedad no son parte de lo mismo pero estaban en comunicación	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ficha de objeto 5 en sala 2
animales	Cada hombre y mujer maya, así como los seres sobrenaturales, tenían un espíritu protector y acompañante con forma de animal desde su nacimiento, el <i>way</i> . Las enfermedades, los accidentes y por supuesto, la muerte del individuo afectan a su <i>way</i> y viceversa	Los humanos se encuentran ligados a seres naturales en una conexión sagrada	Esa conexión pertenece a los pobladores del pasado	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ficha de objeto 6 en sala 2
mono	Los mayas asociaban al mono con la escritura, los conocimientos y las artes. También se le relacionó con los placeres como la gula, la sexualidad, la danza o la música, entretenimientos propios de las élites mayas. Incluso eran parte de los mitos sobre la creación y el origen de las deidades	Relevancia del mono en la cosmovisión maya	Las especies tenían más significados de los que tienen ahora	La Naturaleza y la Sociedad Maya	8ª Ficha de sala en sala 2
agricultura/naturaleza	Los mayas observaron cuidadosamente los ciclos meteorológicos y astronómicos y crearon un calendario preciso. Además de regir la agricultura, les permitió anticipar eventos astronómicos, los cuales relacionaron con seres sobrenaturales. Los sacerdotes encargados del calendario ( <i>aj k'inob</i> ) organizaban las ceremonias para preservar la armonía entre humanos y fuerzas de la naturaleza	Los mayas se caracterizaron por sus desarrollos científicos que servían para preservar la armonía con la naturaleza	La ciencia fue un apoyo para la relación armónica con la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ficha de objeto 7 en sala 2
montaña/cueva/árbol	Los mayas imaginaban al mundo como una tortuga o un cocodrilo que flotaba en el mar primigenio. La superficie de la Tierra era un cuadrángulo; sus lados se orientaban hacia cuatro rumbos y en su centro surgió una montaña con una cueva en cuya entrada se levantaba un árbol. Éstos lugares se consideraban la entrada al inframundo	Estructura del cosmos maya	La naturaleza era un reflejo del orden del universo	La Naturaleza y la Sociedad Maya	9ª Ficha de sala en sala 2

ceiba	La tierra, el mar, el inframundo y le cielo se dividían en cuatro partes. En su centro se levantaba una enorme ceiba o gran planta de maíz, sobre la que se encontraba Yax Itzam, el primer sacerdote.	Estructura del cosmos maya	La naturaleza era un reflejo del orden del universo	La Naturaleza y la Sociedad Maya	10º Ficha de sala en sala 2
montañas/paisaje	... la arquitectura evocaba un paisaje sagrado, donde las plazas eran el mar primordial de la creación y las pirámides, las montañas o esquinas del mundo. Los templos representaban las cuevas primigenias y los juegos de pelota se consideraban la entrada al inframundo.	La arquitectura imita el orden del universo maya	La relación con la naturaleza se encontraba en todas las partes de la vida	La Naturaleza y la Sociedad Maya	10º Ficha de sala en sala 2
recursos naturales	Urbes del sur del área maya como Copán, Palenque, Tikal, Calakmul y Dzibanche decayeron por fuertes rivalidades y la sobreexplotación de los recursos	La sobre explotación de la naturaleza llevó a varias ciudades a la caída	Los mayas no siempre tuvieron una relación armónica con sus recursos	La Naturaleza y la Sociedad Maya	11ª Ficha de sala en sala 2
recursos naturales, conchas, plumas	La diversidad de recursos naturales en el área maya fue aprovechada por la población, varios siglos antes de nuestra era. De hecho, algunas materias primas de gran valor en Mesoamérica, como la jadeíta, conchas, plumas y otros productos, eran distribuidas desde la península de Yucatán al resto de Mesoamérica	Los mayas aprovecharon diversos recursos naturales mucho antes de nuestra era	En la antigüedad se aprovechaban de manera diferente los recursos	La Naturaleza y la Sociedad Maya	12ª Ficha de sala en sala 2
Naturaleza	El panteón maya era amplio y complejo; no sólo formado por deidades, sino por un gran número de criaturas sobrenaturales relacionadas con las fuerzas de la naturaleza.	Las deidades mayas están relacionadas con fuerzas de la naturaleza	Los dioses se comunicaban a través de la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Ficha de objeto 8 en sala 2
entorno	El edificio del museo, de diseño vanguardista y profundamente cuidadoso del entorno, fue diseñado por el arquitecto Alberto García Lascurain	El museo está pensado para evocar el entorno y respetarlo	El museo como espacio diseñado a partir de la naturaleza y su relación sustentable	Los problemas de la naturaleza	Sitio oficial del INAH
huracán/selva	... cuenta con espacios recubiertos con vidrio de alta resistencia a los huracanes, que permiten una magnífica vista de la selva de San Miguelito y la laguna Nichupté	El museo está pensado para poder admirar la selva y resistir a los huracanes	La naturaleza es parte de la exhibición	Los problemas de la naturaleza	Sitio oficial del INAH
naturaleza/animales/plantas	Cuando se visita la zona arqueológica de San Miguelito, es importante no solo observar las piedras y las ruinas, sino ver el pulmón verde en un espacio arquitectónico integrado a la	La zona arqueológica integrada al museo es el único pulmón verde de la zona hotelera y un	La naturaleza complementa la experiencia museográfica	Visiones de la Naturaleza	Jose Antonio Reyes Solís, Arqueólogo de la ENAH

	naturaleza, es importante que vean la totalidad del área, porque si en las piezas encuentras diseños de animales o plantas, en la zona arqueológica los ves, serpientes, iguanas, aves...	complemento de la exhibición arqueológica			
flora/naturaleza/fauna	Cuando hacemos una visita guiada, siempre hablamos de la fauna y la flora, como: "esto es un incensario pero fíjense en la forma de la ceiba", hoy en día las ceibas no se pueden talar así, hay un protocolo, porque es un elemento sagrado y hay un protocolo que seguir, lo mismo pasa con los animales, eran sagrados, pero hoy en día también están aquí, no es convencerlos que la boa es sagrada por tal y tal, sino explicarles como eran vistos hace 800 años y como son vistos hoy en día y desde ahí inculcar el respeto a ellos, por lo que significaron, significan y van a seguir significando, como símbolo de lo que hay que conservar	Durante las visitas guiadas se hace hincapié en el respeto por la naturaleza a partir de sus concepciones sagradas	La naturaleza ha tenido significados que han cambiado en algunos casos y se han conservado en otros, como es lo sagrado	Visiones de la Naturaleza	Ximena Arellano Núñez, Historiadora del arte maestra en Literatura comparada.
vegetación/jardín	El complejo ha logrado integrar la vegetación original de San Miguelito con las áreas jardinadas del Museo, por lo que el visitante puede realizar un recorrido integral y altamente gratificante	El museo penso integrar la vegetación que rodea la zona arqueológica	La naturaleza es parte de la exhibición	Visiones de la Naturaleza	Sitio oficial del INAH
Manglar	La mayor parte de los peces, cangrejos, caracoles, langostas y aves que consumían los mayas de San Miguelito provenían del manglar que se encuentra prácticamente al lado de sus estructuras	El manglar que se observa en la zona arqueológica permite entender al visitante de donde obtenían los mayas sus recursos	La naturaleza es parte de la exhibición	Visiones de la Naturaleza	Cédula 2 en Zona Arqueológica
Naturaleza	Contribuye con el cuidado de nuestro patrimonio. En este espacio se conjuga la naturaleza y la cultura; si introduces alimentos, bebidas o fumas, generas basura que propicia su deterioro	No se debe introducir basura en la zona arqueológica para cuidar el patrimonio	La naturaleza es parte del patrimonio para conservar	Visiones de la Naturaleza	Cédula 1 en Zona Arqueológica
Ecosistema/animales/plantas	Ayúdanos a cuidar a nuestros animales y plantas, éste es su ecosistema y sólo sobrevivirán aquí. Si los lastimas, los alimentas o los extraes de la zona, seguramente morirán.	No extraer animales o hacerles daño durante la visita	La naturaleza habita el museo y no debe ser perturbada	Visiones de la Naturaleza	Cédula 1 en Zona Arqueológica

## MUSEO MAYA DE CANCÚN

### Prácticas no discursivas y materialidades

CLAVES DE OBSERVACIÓN	PRÁCTICAS NO DISCURSIVAS O MANIFESTACIONES MATERIALES	CONOCIMIENTO BASE DEL ARGUMENTO (Qué dice)	ESTRATEGIA DISCURSIVA (Con qué intención)	HILOS DISCURSIVOS
Selva, fauna, especies	El Museo se encuentra instalado en los alrededores de una zona arqueológica denominada San Miguelito, la cual mantiene fragmentos de la selva baja caducifolia y varias especies de fauna en vida libre.	Conocimiento de la zona arqueológica, y de la biología de las especies que la rodea	La zona arqueológica y la diversidad que la rodea, funcionan como un diorama del pasado maya y complementa la experiencia del museo	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Marino, caracol	La escalera que conduce al segundo piso del museo es de caracol y esta pensada de esta forma para hacer alusión a elementos marinos	Los recursos marinos fueron la base de las civilizaciones mayas	El caracol pretende hacer alusión a la relación de los mayas del pasado con el mar	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Ecosistemas, diversidad, mar	Las esculturas de Jean Hendrich, son el punto focal en la entrada del museo, en conjunto hacen alusión a diferentes niveles de los ecosistemas y el entramado de su diversidad, se colocan sobre un espejo de agua que hace alusión al mar	Representan los diferentes niveles y diversidad de ecosistemas tropicales	Lo primero que debe saber el visitante, es que los mayas se desarrollaron en una naturaleza diversa	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Museo	El nombre Museo Maya de Cancun que se encuentra en la entrada del museo, esta colocado sobre un muro verde que se extiende a lo largo de la plaza de entrada	Representa la diversidad tropical del mayatan	Lo primero que debe saber el visitante, es que los mayas se desarrollaron en una naturaleza diversa	La Naturaleza y la Sociedad Maya
fauna	La primer pieza que se exhibe en la primer sala, es un ejemplar fosilizado de dientes de sable. El animal es circundado por las fichas relacionadas al proceso de colonización humana de la península de Yucatán. El animal se muestra erguido y tranquilo no atacante.	La península de Yucatán fue colonizada durante el pleistoceno cuando aún existían especies como el dientes de sable	La naturaleza del pasado no es la misma que la del presente	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Fauna	Una vitrina exhibe piezas agrupadas por los materiales en las que fueron realizadas, siendo estos restos de animales como conchas de moluscos, corales, caparachos de tortuga y huesos	Los mayas utilizaban estructuras rígidas de la fauna para realizar elementos rituales, decorativos y utilitarios	Las piezas reflejan la diversidad de la naturaleza en la que se desarrollaron los mayas del pasado	La Naturaleza y la Sociedad Maya

Cosmogonia, fauna	Diferentes, piezas, vitrinas, cédulas y objetos, muestran animales que son correlacionados con mitos y deidades mayas. Destaca el plato oblongo con una escena del Popol Vujh donde dos hermanos guerreros derrotan a un ser demoníaco con forma de ave.	Los mayas corelacionaban las características de los animales con aqueyas de sus dioses y estos mitos quedaron plasmados en los objetos materiales	La naturaleza estaba llena de significados cosmogónicos	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Biodiversidad	La exposición temporal Mayas actuales, exhibe fragmentos de historias contadas por mayas contemporáneos, a manera de túnel donde pueden ser leídas en español y maya, las historias que a la vez son contadas por una voz en maya. Las cédulas son decoradas con fotografías de las comunidades actuales donde se muestran, casas, perros, aves, paisajes, rostros, alimentos, utensilios y demás cotidianidades de las comunidades. La exposición muestra a la herencia cultural pero en un escenario de pobreza.	Los mayas contemporáneos aun realizan prácticas relacionadas a los mayas del pasado, el diseño de la choza, los mitos alrededor de los alimentos y el nacimiento, entre otros, reflejan la herencia cultural de los mayas del pasado	Los mayas contemporáneos son herederos de los mayas del pasado, pero sus civilizaciones no tienen nada que ver una con la otra	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Ecosistemas	La zona arqueológica presenta cédulas que explican elementos del ecosistema, particularmente del manglar, en ellas se indican las especies en México y el porcentaje de estos ecosistemas en el país respecto al mundo, entre otros datos.	La diversidad de manglar en México y su relevancia para el desarrollo de las civilizaciones	El ecosistema que rodea la zona arqueológica es parte de la exposición, por lo que debe llevar una cédula	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Energía	Las salas están diseñadas con ventanales para utilizar la luz solar por encima de la eléctrica, así como para ventilar las piezas.	El diseño del inmueble puede reducir los costos, el impacto en el ambiente y la degradación de la colección	La arquitectura tiene un diseño sustentable	Los problemas de la Naturaleza
Vegetación	Una maqueta frente a la taquilla, esquematiza la extensión de la zona arqueológica y la posición del museo dentro de una gran porción de vegetación	El área donde se ubica el museo es el único pulmón verde de la franja hotelera de Cancún	Un valor añadido al visitar el museo es que se visita un área natural	Visiones de la Naturaleza

## MUSEO MAYA SANTA CRUZ BALAM NAJ

### Elementos discursivos

CLAVE DE OBSERVACIÓN	ENUNCIADO	ARGUMENTO (qué quiere decir)	ESTRATEGIA (cuál es la intención)	HILO DISCURSIVO	POSICIÓN DE ENUNCIACIÓN
----------------------	-----------	---------------------------------	--------------------------------------	-----------------	-------------------------

henequén/chicle /caoba	Aquí más que henequén fue un territorio chicle, la explotación de madera preciosa como el palo de tinte y las caobas. La explotación del chicle fue un factor importante por el cual pacificar a los rebeldes, por la riqueza forestal que en ese tiempo había una demanda importante y le importaba al gobierno mexicano tener un bastión de chicle. Esto está planeado en los espacios del museo, pero no se ha logrado.	La extracción del chicle es un fenómeno económico relevante que se pretende incorporar a futuro al museo	Los recursos naturales tienen un papel central para entender la guerra	El papel histórico de la naturaleza	Marcelo Jiménez Santos, Jefe de la unidad de culturas populares de Quintana Roo y director
Museo	Estamos visualizando un museo vivo, un museo donde participe la comunidad más que un espacio donde se muestran cosas del pasado, como museo de la cultura maya, al hablar de los mayas de Quintana Roo, se habla de una cultura viva, dinámica y en constante cambio, por lo que el museo debe albergar manifestaciones vivas, no objetos del pasado, sino elementos dinámicos...	El museo de Santa Cruz trata sobre una cultura viva, por lo que debe exponer la vitalidad del pueblo	Los mayas no son un pueblo muerto	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Marcelo Jiménez Santos, Jefe de la unidad de culturas populares de Quintana Roo y director
Naturaleza	La naturaleza va implícita en algunas manifestaciones tradicionales, porque la cultura maya prehispánica y actual está siempre vinculada con el entorno natural, porque en la cosmovisión maya todo está regido por dioses, si se va a hacer una milpa hay que pedir permiso a los dueños del territorio, si se va a cosechar los primeros productos de la milpa hay que hacer una ofrenda de agradecimiento por lo que provee la tierra...	La naturaleza no necesita salas de exhibición porque va implícita en las manifestaciones culturales mayas	Hablar de mayas es hablar de naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Marcelo Jiménez Santos, Jefe de la unidad de culturas populares de Quintana Roo y director
Naturaleza	La naturaleza en la cultura maya actual viva es cien por ciento cotidiana, no hay acción que no esté vinculada con alguna deidad de la naturaleza, si no llueve hay que invocar al dios Chaac, si hay plagas hay que hacer una ceremonia para que los dioses encargados de cuidar al entorno intervengan y ayuden a ayuntar a las aves	La naturaleza es cotidiana en la cultura maya, pues es la forma como se interactúa con los dioses	Los dioses se comunican a través de la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Marcelo Jiménez Santos, Jefe de la unidad de culturas populares de Quintana Roo y director
Naturaleza	El museo no ha logrado incorporar algo de la naturaleza en sus salas, pero sí en las manifestaciones locales de la vida cotidiana vivas, pero que si es necesario socializar, porque el ambiente cotidiano urbano no conoce y el museo debe hacer algo para integrar a los sectores que están más apegados a la tecnología	El museo no tiene salas dedicadas a la naturaleza y es necesario incorporarlas porque hay personas que no las conocen	La naturaleza es desconocida para muchas personas	Visiones de la Naturaleza	Marcelo Jiménez Santos, Jefe de la unidad de culturas populares de Quintana Roo y director

## MUSEO MAYA SANTA CRUZ BALAM NAJ

### Prácticas no discursivas y materialidades

CLAVES DE OBSERVACIÓN	PRÁCTICAS NO DISCURSIVAS O MANIFESTACIONES MATERIALES	CONOCIMIENTO BASE DEL ARGUMENTO (Qué dice)	ESTRATEGIA DISCURSIVA (Con qué intención)	HILOS DISCURSIVOS
Jardín	El frente del museo conserva un jardín adornado por elementos de la guerra, como cañones y fragmentos de maquinaria de hierro.	Los cañones y las máquinas son herramientas utilizadas durante la guerra de castas. El jardín es un espacio de tranquilidad	La naturaleza del jardín puede disolver el significado bélico de las máquinas de guerra y sacralizarlos como recuerdos de la resistencia maya	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Aves	En la primer sala se encuentran las plumas de guajolote y faisán, clavadas a la pared, sin ninguna información adicional. Las plumas no están identificadas y se presentan como un cúmulo sin forma, donde solo se entiende que son los restos de un ave.	Las aves eran elementos importantes en el sistema de comercio de los mayas, así como de su gastronomía.	Las plumas de guajolote y faisán, son un ejemplo de la belleza natural en la que se desarrolla el pueblo maya.	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Criaturas sobrenaturales	Una pintura del mito de la Xtabay ilustra el pasillo entre la oficina y las salas. La pintura de Marcelo Jiménez, muestra a la Xtabay como una mujer exuberante parada de forma paralela a la ceiba y acariciando cual mascota a un jaguar sedente. Su mirada y su postura indican a la xtabay como guardiana y domadora de la naturaleza	El mito de la Xtabay y su posición identitaria en la cosmogonía maya	Los mitos alrededor de la naturaleza reflejan la vitalidad de la cultura maya.	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Guerra de castas	Las cinco salas que conforman el museo llevan cada una el nombre de algún militante maya de la época de la guerra de castas	El museo rinde homenaje a personajes históricos que no figuran en otros espacios educativos	Vincula la sociedad maya contemporánea con los mayas de otros tiempos a la vez que se enfrenta al discurso central antropológico donde estos personajes no figuran	La Naturaleza y la Sociedad Maya

## MUSEO DE LA GUERRA DE CASTAS

### Elementos discursivos

CLAVE DE OBSERVACIÓN	ENUNCIADO	ARGUMENTO (qué quiere decir)	ESTRATEGIA (cuál es la intención)	HILO DISCURSIVO	POSICIÓN DE ENUNCIACIÓN
----------------------	-----------	------------------------------	-----------------------------------	-----------------	-------------------------

maíz	(hablando del aniversario) Se exhiben las diversas semillas que hay en la comunidad, que son de la misma gente, cuando se monta se pide a los abuelos que donen las semillas de maíz, porque hay maíz de color rojo, el exu que es como morado y sirve para hacer el relleno negro y es una exposición temporal de marzo	En los eventos especiales del museo también se integran conocimientos locales sobre la biodiversidad	La diversidad de la naturaleza se ve reflejada en el conocimiento local	El Concepto de Naturaleza	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
Caña de azúcar	Cuando se desarrollan los talleres, se platica de todo eso (hablando del henequén y otros recursos naturales), principalmente de la caña de azúcar, que fue una entrada fuerte para los españoles que aprovechaban la mano de obra maya	Los talleres tratan los temas de esclavitud y su relación con los recursos naturales	Los recursos naturales tienen un papel central para entender la guerra de castas	El papel histórico de la naturaleza	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
henequén/caña de azúcar	En el aniversario siempre armamos una exposición donde se puede ver la penca del henequén y la caña y se platica como pudo ser consecuencia del movimiento	La esclavitud indígena se basó en el difícil trabajo del henequén y la caña de azúcar	Lo que ahora vemos con naturalidad, tuvo un papel importante en el desarrollo de la guerra de castas	El papel histórico de la naturaleza	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
caña de azúcar, algodón, ganadería	En la segunda sala vamos a conocer como era la vida de los mayas a principios del siglo XIX... (hablando del cuadro de Marcelo Jimenez), los mayas se resistían a levantar la producción de azúcar de caña, de algodón, la cuestión de la ganadería, el hidalgo tiene la obligación de ir a capturar a su propio hermano para entregarlo al rico hacendado.	Las pinturas del museo reflejan la traición que los mayas hacían a su pueblo para salvarse de ser esclavos	Los recursos naturales tienen un papel central para entender la guerra	El papel histórico de la naturaleza	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
plantas/ animales	Andrés Chi encabezó este movimiento basado en el regreso a la veneración de los dioses mayas, también propuso destruir todas las plantas y animales introducidos por los españoles a la península de Yucatán.	El movimiento de rebelión incluía regresar a las características originales de los mayas	La naturaleza introducida no es parte de la naturaleza maya	El papel histórico de la naturaleza	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
caña de azúcar/henequén/terreno	El sistema de haciendas se transformó en uno de plantaciones de caña de azúcar y fibra vegetal henequén, lo cual también necesitaba mano de obra abundante y barata y acceso a terrenos tradicionalmente controlados por mayas	Las haciendas consumieron los terrenos mayas	Los recursos naturales tienen un papel central para entender la guerra	El papel histórico de la naturaleza	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas

tierras	A lo largo de este período los mayas hicieron todo lo posible para conservar sus tierras ancestrales, su cultura y sus formas de vida mientras que el mundo alrededor seguía cambiando.	Conservar la cultura es resistir al cambio	La conservación de la naturaleza es parte de la consevación de identidad cultural	El papel histórico de la naturaleza	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
maíz/lluvia	Para 1848, las fuerzas mayas habían tomado la mayoría de la península yucateca, pero a solo 24 km de Mérida y 8 km. de Campeche, la llegada de las lluvias estacionales y el inicio de la época de la siembra de maíz, causaron que los insurgentes abandonaran sus posiciones y regresaran a sus milpas	Los mayas se replegaron por la falta de recursos	Los recursos naturales tienen un papel central para entender la guerra	El papel histórico de la naturaleza	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
cenote	En 1850, mientras los mayas consideraban el destino de su lucha, una "cruz parlante" apareció cerca de un cenote, hoy Felipe Carrillo Puerto. La cruz transmitió un mensaje divino que sirvió para reorganizar y revitalizar su campaña militar.	Un mensaje divino apareció en un cenote y revitalizó la lucha	Los dioses se comunican a través de la naturaleza	El papel histórico de la naturaleza	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
recursos naturales	Ya por 1521, España había afirmado su derecho a las tierras de Yucatán y a sus recursos naturales, utilizando a los mayas como mano de obra mientras iban convirtiéndonos a la fé católica	El proceso de colonización no reconocía la naturaleza de los mayas	Los españoles despojaron a los mayas de su naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
agricultura, maya, milpa	Durante los siglos XVI a XVIII los españoles utilizaban un sistema de mano de obra forzado y tributario, en esta misma época, la cultura tradicional maya estaba basada en la agricultura tala y quema que se llama milpa.	Los españoles utilizaban sistemas agrícolas diferentes y agresivos con los mayas y los ecosistemas	Los españoles despojaron a los mayas de su naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
cultivo, terreno	...Ésta relación entre el terreno y los cultivos, en combinación con un sistema de creencias y una lengua común, se manifestó en el mantenimiento de una identidad maya coherente	La tierra, las prácticas y las creencias mantienen la identidad	La naturaleza es parte de la identidad cultural	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
Huracán	Los mayas fueron inspirados a regresar a sus dioses antiguos cuando un huracán destructivo se interpretó como signo del enojo de los dioses hacia los que habían abandonado a la religión maya	Los dioses se enojaron con los mayas y lo manifestaron mediante un huracán	Los dioses se comunican a través de la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas

agricultura	Para los mayas, el sistema de castas amenazó a cada aspecto de comunidad, especialmente su agricultura tradicional, la milpa.	El sistema de castas amenazó la cultura maya	La naturaleza es parte de la identidad cultural	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas
selva/cueva	Los mayas siempre tenían oportunidades para conservar su idioma, su religión, al acudir a la selva o a las cuevas, para poder comunicarse con sus dioses y este lugar nos da la oportunidad de mirarlo	Los mayas conservaban su cultura a unque fuese a escondidas de los españoles	Los dioses se comunican con los mayas a través de la naturaleza	La Naturaleza y la Sociedad Maya	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
Jardín Botánico, planta	Es una preocupación el que tengamos que ocuparnos de la comunidad y su contacto con el museo, por eso emprendemos la tarea de establecer un jardín botánico con cosas muy sencillas, pedimos a los abuelos que nos digan el nombre de la planta, qué cura y nada más. Después tuvimos contacto con un estudiante que se trajo los nombres científicos y comunes, así se logra establecer el jardín botánico y se hizo inclusive un libro que no pudimos imprimir	La comunidad tiene conocimientos relevantes sobre las plantas y sus propiedades	El jardín botánico es un ejercicio que une a la sociedad con sus conocimientos sobre la naturaleza a través de la museificación de sus saberes	Visiones de la Naturaleza	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
cenotes/mar	En el curso de verano estamos considerando la salida de los niños para conocer los cenotes que ha identificado la universidad en el municipio, ojalá y pudiéramos trasladarlos también para que conozcan el mar.	El curso de verano es una oportunidad para que los niños conozcan la diversidad natural	La naturaleza es desconocida para muchas personas	Visiones de la Naturaleza	Carlos Chan Espinoza, Director del Museo de la Guerra de Castas, Escolaridad Preparatoria
Museo	Este no es museo inerte confinado entre las paredes de esta construcción colonial. Su espíritu cobra vida e intención en la calzada, en el estuco y la cantera, en la eufonía del idioma Maya, en la mano creativa, en el pequeño mundo de la milpa donde el tiempo es ritual y la fuerza de las creencias deja huella en el devenir de la vida comunitaria.	El museo no es solamente el mueble y los objetos que contiene	El museo como expresión de la vitalidad de un pueblo	Visiones de la Naturaleza	Folleto oficial del Museo Guerra de Castas

## MUSEO DE LA GUERRA DE CASTAS

### Prácticas no discursivas y materialidades

CLAVES DE OBSERVACIÓN	PRÁCTICAS NO DISCURSIVAS O MANIFESTACIONES MATERIALES	CONOCIMIENTO BASE DEL ARGUMENTO (Qué dice)	ESTRATEGIA DISCURSIVA (Con qué intención)	HILOS DISCURSIVOS
-----------------------	---	--	---	-------------------

Museo de la Guerra de Castas	Un cuadro de Marcelo Jiménez, exhibido en la tercer sala donde se indica la vida de los mayas durante el siglo XIX. En la esquina inferior derecha otro hombre maya descansa muerto sobre una penca de henequén atravesado por las hojas afiladas.	El henequén afilado es un símbolo de la explotación maya y la imagen alude a la clásica escena creada por Fernando Castro Pacheco	El henequén se convirtió en un símbolo histórico de la esclavitud y la explotación	El papel histórico de la Naturaleza
Museo de la Guerra de Castas	Un cuadro de Marcelo Jiménez, exhibido en la tercer sala donde se indica la vida de los mayas durante el siglo XIX, en la imagen un hombre maya entrega un saco de semillas a los pies del hacendero español mientras un fraile observa.	Los mayas debían pagar tributo a los españoles y la iglesia o eran asesinados	Los mayas no tenían derecho a poseer sus propias tierras	La Naturaleza como recurso
Museo de la Guerra de Castas	La parte trasera del Museo presenta un espacio destinado a un "jardín botánico" con algunas especies de plantas con usos tradicionales de la región. Las plantas presentan una piedra con su nombre científico y maya pintado a mano. Entre ellas se encuentra una ceiba.	Existen especies vegetales con usos tradicionales.	Ya que el museo busca reflejar la historia de un pueblo vivo, incluye los saberes actuales como parte de su exhibición	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Museo de la Guerra de Castas	Un tuncul tallado en madera con alegorías a deidades mayas, se presenta solitario en el vestíbulo de entrada, únicamente montado en un pedestal y fuea de las demás salas.	El uso del tuncul como instrumento ceremonial, era y es utilizado para la comunicación con los dioses	El tuncul como símbolo de la comunicación, liga a los mayas del pasado con los mayas contemporáneos, quienes aun comparten sus prácticas	La Naturaleza y la Sociedad Maya
Museo de la Guerra de Castas	Es un centro de acopio de materiales de reciclaje	El reciclaje es una práctica de cuidado de la naturaleza	El museo participa en la educación ambiental y la solución de problemas	Los problemas de la Naturaleza

## MUSEO DE LA GUERA DE CASTAS

### Elementos discursivos

CLAVE DE OBSERVACIÓN	ENUNCIADO	ARGUMENTO (qué quiere decir)	ESTRATEGIA (cuál es la intención)	HILO DISCURSIVO	POSICIÓN DE ENUNCIACIÓN
Museo	El museo de arte permite una visión más amplia, no es solamente antropológico, no es solamente ambiental, sino que permite una lectura mas amplia del hombre	Los museos de arte presentan diferentes aspectos del hombre y su entorno	El museo de arte tiene el potencial para presentar diferentes aspectos de la relación sociedad/naturaleza	El Concepto de Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA

mar	Adoro la idea de que la evolución de la humanidad tuviera su origen en el mar. Es como si pareciera que pudiéramos retornar a nuestro mismo principio. Me inquieta ese intercambio misterioso entre la vida y muerte	El mar refleja la dualidad entre la vida y la muerte	El museo escenifica la temporalidad de las cosas	La Naturaleza en el Tiempo	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
mar/Naturaleza	Sumergir bajo el mar una civilización de humanos de hormigón, con los ojos muertos, para ver después cómo la naturaleza marina los invade tejiendo una capa de vida, resucitándolos de su anterior condición inerte. Es una suerte de metamorfosis, como la de las mariposas: las esculturas parecen larvas quietas que florecen después por influjo de la biomasa submarina.	Las esculturas submarinas aluden a la metamorfosis al ser colonizadas por la flora y la fauna	El museo evidencia la continuidad de la naturaleza en el tiempo	La Naturaleza en el Tiempo	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
vegetación	Me resulta similar a la belleza de una ruina cuando es devorada por la vegetación. La alusión al pasado se revela misteriosamente como señal de muerte y a su vez como germen de nueva vida.	Las esculturas submarinas son cubiertas por la biodiversidad tal como sucede en la tierra	El humano puede regresar a la naturaleza	La Naturaleza en el Tiempo	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
Naturaleza	Me gusta ese poder atractivo de la decadencia pero aún me fascina más ser testigo de la capacidad vivificadora de la naturaleza.	A la vez que la escultura muere la naturaleza vive	La naturaleza es dadora de vida	La Naturaleza en el Tiempo	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
océano	Ante la inmensidad del océano la humanidad parece fragil. Sumergida en el agua, además, pierde toda sensación de temporalidad. El pasado, el presente y el futuro se mezclan y confunden con la vida y la muerte.	El océano aporta una reflexión sobre el tiempo en las piezas escultóricas	El tiempo se disuelve en la naturaleza	La Naturaleza en el Tiempo	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico

Museo, mar	(Hablando del MUSA) Es un proyecto muy noble, es benéfico para la comunidad, benéfico para los empresarios y el destino en general y evidentemente benéfico para el mar y la sociedad.	El MUSA es un proyecto con muchos beneficios sociales y para el ambiente	El MUSA es una solución de un problema socioambiental	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
Museo/especies	Helen Scales desarrolló junto con Taylor "The listener" o "el oyente" que es una figura humana conformada por orejas de estudiantes de una escuela de Cancún y que en la parte de atrás tiene un receptáculo para poner un hidrófono y un disco duro para almacenar por varias horas, las frecuencias sonoras de distintas especies. La tesis de Helen es que se puede identificar especies a partir del sonido, siendo esto más económico respecto al uso de buzos; si avanzamos con esta investigación tendríamos mucha información abaratando costos	Algunas piezas del museo, además de ser parte de la colección de arte, funcionan para la investigación de las especies marinas	El museo de arte también puede producir ciencia para la conservación	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
Museo	La mayor fortaleza del museo es la innovación porque es un proyecto que satisface distintas áreas, satisface el área turística, el área ambiental y el área cultural de manera importante, es innovador que un proyecto pueda tener tanto éxito en tres áreas y que puedan ser compatibles, cuando muchas veces justo son antagónicas, hay piezas de arte que son impresionantes pero que dañan el ambiente...	El MUSA es un proyecto innovador al conjugar exitosamente, arte, naturaleza y turismo	El museo como mediador en la relación armónica sociedad/naturaleza	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA

Naturaleza	... el arrecife artificial tiene de artificial solo la estructura, en realidad la idea es proveer de superficie a la naturaleza para que se adhiera mas y más, le damos centímetros cúbicos de superficie para que de ahí se agarre, pueda establecerse y colonizar, es esa la tarea de la colección allá adentro.	El arrecife de coral crece en espacios porosos de manera natural	El museo es una excusa para proveer de superficie al arrecife	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
huracán/arrecife	Independientemente de la teoría, los huracanes ahí estan, son fuerzas que anticipamos y prevenimos un poco, pero que no podemos cambiar, lo que podemos hacer es fortalecer las estructuras subacuáticas para que soporten esta energía antes de que pegue al arrecife, es la labor de La evolución Silenciosa, ésta esta conformada como una especie de ojo, que se puede ver hasta nivel satelital, que queremos pensar, ayuda a distribuir un poco la energia del fenómeno meteorológico guardando como una barrera a la barrera arrecifal	Otra función de las piezas del MUSA es la de disminuir la energía de los huracanes que impactan el arrecife	El museo como herramienta en el cuidado de la naturaleza viva	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
coral	"Reclamation", reclamación digamos, se hizo con corales recuperados, flexibles (coral abanico) que se montaron sobre visagras móviles o con movimiento, entonces con las corrientes da la apariencia como de aleteo..."El hombre en llamas" esta sembrado con coral de fuego y tiene este juego de palabras entre el coral y las llamas, "La jardinera" es una figura femenina recostada boca abaco con la cabeza levantada sobre los brazos y los pies levantados, como cuando estas sobre un jardín admirando las flores, como esta postura recreativa tal vez introspectiva y tiene macetas	Algunas piezas son viveros a su vez, al ser sembradas con fragmentos de corales, de tal manera que la pieza ayuda al desarrollo de algunas especies determinadas	El museo como espacio para el desarrollo de la naturaleza	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA

	al rededor con coral sembrado en ellas, así han habido piezas con diferentes especies de coral sembrado y que han sido parte integral del diseño, es parte de la intención.				
conservación	"Anthropocene" o antropoceno, "el bocho viejo" que le llaman los buzos, tiene distintos orificios de distintos diámetros y el otro, "el beetle", tiene una cámara interior que puedes apreciar por fuera a través de una celosía de rombos y si te asomas puedes ver las comunidades que viven ahí adentro, sin embargo una de las piezas que más me impresionaron es "el Bacap", es una tortuga que si la vez de manera lateral a la altura que vienes buceando, lo que vez es una fachada como de un edificio de departamentos, porque se ve la celosía de rectángulos y cuadrados y a través de ellos puedes distinguir la cantidad de peces que se refugian ahí, a lo mejor a descansar o a desovar, pero es impresionante la cantidad de peces que habitan adentro, y por arriba, en vista de pájaro digamos, puedes percibir la abstracción del bacap que tiene que ver con la lectura maya de la tortuga. Esta pieza si tiene esta relación con algo de lo maya y la conservación.	El bacap y los bochos son piezas que funcionan también como guarderías para los peces	El museo como espacio para el desarrollo de la naturaleza	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA

recursos naturales	A través de este puente busco crear una forma de conservar los recursos marinos y proponer otra perspectiva más amplia desde la que percibir nuestras vidas en un contexto mayor	El objetivo del museo es conservar los recursos marinos	El conocimiento como auxiliar en el cuidado de la naturaleza	Llevar a la práctica soluciones a problemas ambientales	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
Museo/conservación	Como buen museo con vocación definida, estamos enfocados a la parte de la conservación, pero podemos tener un sin fin de lecturas en torno al hombre y la conservación, a cómo se difunde y qué discurso se construye a partir del arte y sobre todo a partir de la idea innovadora de hacer que la colección este literalmente viva	El MUSA esta enfocado a la conservación a través de un mensaje artísticamente innovador	El museo de arte tiene el potencial para presentar diferentes aspectos de la relación sociedad/naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
pastos marinos/arrecifes	Hay ciertas condiciones del medio, ciertas características que se necesitan para poder anclar las esculturas, empezando por laja de piedra y arena para no ponerlas sobre algún organismo en desarrollo o sobre pastos marinos; tratando así de tener el menor impacto posible y a una distancia prudente y relativamente cercana a los arrecifes y así haya una mejor dispersión...	Las características ambientales y el objetivo de conservación delimitan el guion museográfico	El guion museográfico depende de la naturaleza geográfica	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
Naturaleza, océano	La misión es la reflexión del visitante a partir del papel del hombre en torno a la conservación del arrecife y en general de la naturaleza, aunque enfocado al océano	La misión del MUSA es la reflexión del visitante para la conservación de la naturaleza	El museo como espacio de reflexión para la conservación de la naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA

museos	Tenemos un gran problema, la gente abraza las esculturas para tomarse fotos, interactuando de manera invasiva con ellas, sabemos que en los museos no se toca, me parece que este no debe ser la excepción, este menos que nada, porque al tocar ciertas especies sabemos que pueden morir, por ejemplo el coral que es muy muy delicado, e incluso es delito federal, entonces la gente debe estar más enterada del daño que pueden hacer	Para el MUSA es imperativo no tocar las piezas, pues esto afecta la vida que en ellas se desarrolla	La naturaleza es frágil y puede ser amenazada por el hombre.	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
Museo	Estamos en un medio que no nos pertenece, ni siquiera podríamos decir que estamos de invitados porque nadie nos ha invitado, estamos invadiendo, y aun estando invadiendo nos atrevemos a tocar, entonces la regla número uno del museo es no tocar	El visitante del arrecife es un invasor que al menos debe aprender a no tocarlo	El hombre invade la naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
Museo/Medio ambiente	Es un museo vivo, una colección viva, pero lo que ayuda a transmitir el mensaje es la pieza, el impacto estético; es un personaje, que tiene una posición social, un rol socioeconómico, de algún género o edad específica. El que veas un señor obeso sentado en un sillón viendo una televisión comiendo una hamburguesa con papas en el fondo del mar, que además se llama "Inercia", es impactante, pues tienes una idea muy clara de ¿que estamos haciendo para ayudar al medio ambiente?. A través de lo cómico, de la crítica social, del morbo y la curiosidad de ver una escena cotidiana propia de la tierra, dentro del agua, donde los peces se acercan a comer algas en las papas, es muy cómico y en fin, es una interacción de la flora y la fauna al rededor de la colección y cómo eso nos impacta; genera información, asociaciones, disociaciones y cumple la tarea de concientización del visitante	La experiencia de visitar el MUSA crea conciencia al respecto del cuidado de la naturaleza, a través de imágenes impactantes en contextos poco comunes	El museo como espacio de reflexión para la conservación de la naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión. CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
Naturaleza	La evolución silenciosa es el impacto estético más importante y cuando lo recorres y ves esa interacción de peces, de vida marina, de erizos, de algas, de corales, cuando vez como solita la	La evolución silenciosa es la pieza con el mayor impacto visual, por la evidente transformación	El museo como espacio de reflexión para la conservación de la naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Gena Bezanilla Álvarez. Historiadora del Arte. Ibero. Especialidad en Comunicación y Difusión.

	naturaleza va encontrando ese equilibrio y hay algunas piezas mas limpias por los erizos y otras piezas con algas o con esponjas, cuando ves esa aleatoriedad de formaciones que la naturaleza va desarrollando sobre la colección es muy interesante, porque además siempre va a ser distinta, nunca la vas a ver igual.	que la vida marina le imprime			CDMX. Directora Ejecutiva del MUSA
mundo marino	Mi objetivo ha sido crear una interfaz, un puente entre el desconocido mundo marino y nuestro familiar mundo terrestre	El objetivo del artista fue crear una conexión entre la realidad terrestre y el mar	El museo como mediador en la relación armónica sociedad/naturaleza	Visiones de la Naturaleza	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
Naturaleza	Cuando buceo, la naturaleza no deja de sorprenderme. Me adentro en el mar con la intención de crear preguntas a través del arte, pero es la naturaleza la que finamente se revela y responde, muchas veces conduciéndome a formularme nuevas preguntas. Ahí yo no tengo ningún control.	En la naturaleza del océano el artista encuentra nuevos planteamientos	La naturaleza como inspiración del hombre	Visiones de la Naturaleza	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico
museo	Los museos poseen también ese aura casi eclesíastica y los valoramos porque son espacios de preservación, conservación y educación. En ellos guardamos y cuidamos objetos que consideramos valiosos por la simple razón de ser lo que son. Por eso, cuando realicé el primer parque de esculturas en Cancún, quise que fuera un museo. Porque creo que le debemos al mar el respeto de ser un espacio sagrado.	Se buscó hacer un museo para hacer sagrado el espacio oceánico que contiene las esculturas	El museo tiene la capacidad de sacralizar lo que contiene	Visiones de la Naturaleza	Jason deCaires Taylor, escultor. Coproductor del guion museográfico y creador del primer grupo escultórico

## MUSEO DE LA GUERRA DE CASTAS

### Prácticas no discursivas y materialidades

CLAVES DE OBSERVACIÓN	PRÁCTICAS NO DISCURSIVAS O MANIFESTACIONES MATERIALES	CONOCIMIENTO BASE DEL ARGUMENTO (Qué dice)	ESTRATEGIA DISCURSIVA (Con qué intención)	HILOS DISCURSIVOS
Natural	Se encuentra conformado totalmente por piezas vivas, sumergidas, que integran escenas del hombre con la realidad natural que las rodea	El coral invadirá las esculturas así como la escultura esta invadiendo el mar	La sociedad necesita darse cuenta de que somos parte de la misma naturaleza	El Concepto de Naturaleza

Sustentabilidad	El es parte de una mega campaña de sustentabilidad que involucra a la CONANP, la UNAM, el propio museo y las comunidades locales de Cancún e Isla Mujeres	El océano es una fuente de trabajo para muchos sectores de la población y debe ser protegido	El museo es un mediador a la vez que una solución al problema del uso de los recursos	La Naturaleza como recurso
Corales	Todas las esculturas están conformadas de un concreto hidráulico diseñado ex profeso para la colonización de los corales	El concreto no libera contaminantes al océano y aporta superficies de colonización para las especies	Lo que se embellece no es la naturaleza, sino nuestras invenciones humanas	La sociedad con o contra la Naturaleza
Museo, recursos naturales	El museo no cobra un acceso a los visitantes, este recurso va directamente a los prestadores de servicio locales	La población local depende de los arrecifes de coral para subsistir	El museo provee una solución a la explotación del arrecife de coral	Los problemas de la Naturaleza
Museo, naturaleza	Todas las piezas que entran al museo deben contener una carga simbólica hacia una reflexión sobre nuestra posición frente a la naturaleza	La sociedad actual se ha desplazado hacia un nuevo discurso de naturaleza y el museo esta en concordancia con este	La sociedad necesita reflexionar sobre nuestras formas de ver la naturaleza	Visiones de la Naturaleza