



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Facultad de Diseño

**El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como dispositivos
visuales de poder en México**

Tesis para obtener el grado de
Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Mtro. Luis Arturo Herrera Aldana

Directora de tesis

Dra. Mariana Teresa Silveyra Rosales

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, septiembre, 2026

Cuernavaca, Morelos, México

Índice general

Agradecimientos	1
Resumen	2
Abstract.....	3
Palabras clave	4
Introducción	5
Planteamiento del problema.....	6
Justificación	7
Objetivo general.....	8
Objetivos particulares.....	8
Preguntas de investigación	9
Capítulo I. Teorizando los estudios visuales y los museos arqueológicos	11
1.1 Comprendiendo la visualidad: Una introducción a los estudios visuales	11
1.2 Visualidad desde Latinoamérica	14
1.3 Estudios visuales en el contexto de museos arqueológicos.....	17
1.4 Museo dispositivo	22
Capítulo II. Metodología y alcances del estudio	29
2.1 Metodología y alcances del estudio	29
2.2 Criterios para la selección de museos a investigar	33
2.3 Consideraciones relevantes y limitaciones del estudio	36
2.4 Selección de dimensiones a investigar	37
2.5 El proceso de recolección e interpretación de los datos	42
Capítulo III. Transformaciones de los museos arqueológicos en México.....	45
3.1. Contexto histórico cultural de los museos arqueológicos en México.....	45
3.2. Orígenes y desarrollo de los museos arqueológicos en México.....	50
3.3 Los primeros museos arqueológicos en el contexto nacional	52
3.4 Evolución histórica de la museografía en museos arqueológicos	53
3.5 El Museo Nacional de Antropología: un referente en la museología mexicana	57
3.6 Museos de sitio y museos regionales del INAH: territorialización del relato arqueológico.....	61
Capítulo IV. Análisis crítico de museos arqueológicos en México	63
4.1 Estudios de caso: Museos arqueológicos como dispositivos visuales	63
4.2 Museo Regional de Los Pueblos de Morelos	64
4.3 Museo del Templo Mayor	73
4.4 Museo de Antropología de Xalapa.....	80

4.5 Museo Regional Comunitario Cuitláhuac.....	88
4.6 Museo Amparo	97
4.7 Museo de Sitio Xochicalco.....	105
4.8 Museo Anahuacalli	114
4.9 Museo Regional de Querétaro.....	123
Capítulo V. Visualidad, espacio y discursos en los museos arqueológicos	131
5.1 Dimensión histórica	131
5.2 Dimensión espacial-arquitectónica	134
5.3 Dimensión curatorial-expositiva	137
5.4 Dimensión visual-iconográfica	140
5.5 Dimensión textual-discursiva	142
5.6 Cartografía comparativa de la MAVEEA.....	143
5.7 Discusión final	155
Referencias	160
Anexo A. Análisis dimensión histórica	
Anexo B. Análisis dimensión espacial-arquitectónica	
Anexo C. Análisis dimensión curatorial-expositiva	
Anexo D. Análisis dimensión visual-iconográfica	
Anexo E. Análisis dimensión textual-discursiva	

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Comparativa de criterios de análisis para exhibiciones de arqueología</i>	32
Tabla 2 <i>Lista de Museos Arqueológicos considerados</i>	35
Tabla 3 <i>Dimensión Histórica</i>	38
Tabla 4 <i>Dimensión espacial-arquitectónica</i>	39
Tabla 5 <i>Dimensión curatorial-expositiva</i>	40
Tabla 6 <i>Dimensión visual-iconográfica</i>	40
Tabla 7 <i>Dimensión textual-discursiva</i>	42

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Materiales museográficos y vitrinas en sala planta alta</i>	65
Figura 2 <i>Disposición de conjuntos de objetos arqueológicos en vitrina</i>	67
Figura 3 <i>Jerarquización de pieza central en vitrina arqueológica</i>	69
Figura 4 <i>Sistema de iluminación en sala y vitrina arqueológica</i>	71
Figura 5 <i>Entierro in situ exhibido en el recorrido del museo</i>	72
Figura 6 <i>Vista general del Museo del Templo Mayor</i>	74
Figura 7 <i>Detalle de espacio de exhibición Coyolxauhqui</i>	75
Figura 8 <i>Relación espacial de objetos dentro de vitrinas temáticas</i>	76
Figura 9 <i>Espacio de exhibición con circulación</i>	78
Figura 10 <i>Cabeza colosal olmeca en el acceso principal del museo</i>	81
Figura 11 <i>Disposición espacial de esculturas monumentales en galería</i>	83
Figura 12 <i>Relación espacial entre escultura y texto en sala</i>	85
Figura 13 <i>Exhibición de cráneos en la sección Osteología Cultural</i>	87
Figura 14 <i>Espacio doméstico adaptado como museo comunitario</i>	90
Figura 15 <i>Vitrinas de madera y vidrio para la exhibición de braseros</i>	91
Figura 16 <i>Escultura de basalto al final del recorrido expositivo</i>	93
Figura 17 <i>Relación espacial equilibrada entre objetos arqueológicos</i>	95
Figura 18 <i>Fotografía del proceso de restauración de los braseros</i>	96
Figura 19 <i>Diseño museográfico del Museo Amparo</i>	97
Figura 20 <i>Jerarquización de conjunto central en sala</i>	98
Figura 21 <i>Recurso digital y visual del recorrido</i>	100
Figura 22 <i>Ilustración de apoyo museográfico</i>	102
Figura 23 <i>Ilustración en sala con pantalla multimedia integrada</i>	104
Figura 24 <i>Emplazamiento del museo en relación con la zona arqueológica</i>	106

Figura 25 <i>Museografía del Museo de Sitio Xochicalco</i>	107
Figura 26 <i>Distribución en vitrinas</i>	108
Figura 27 <i>Vitrina con iluminación natural</i>	110
Figura 28 <i>Pieza central en sala, Señor de Rojo</i>	111
Figura 29 <i>Textos en sala</i>	114
Figura 30 <i>Espacio de exhibición interior del Anahuacalli</i>	115
Figura 31 <i>Jerarquización de pieza central en el recorrido</i>	116
Figura 32 <i>Conjunto de piezas</i>	117
Figura 33 <i>Relación espacial entre objetos</i>	119
Figura 34 <i>Instalación arte contemporáneo en sala</i>	121
Figura 35 <i>Materialidad arquitectónica y museográfica del museo</i>	122
Figura 36 <i>Vista general del Museo Regional de Querétaro</i>	123
Figura 37 <i>Espacio introductorio del museo</i>	124
Figura 38 <i>Jerarquización visual de pieza arqueológica</i>	125
Figura 39 <i>Recurso gráfico del recorrido</i>	127
Figura 40 <i>Señalización con perspectiva de género</i>	129
Figura 41 <i>Mapa comparativo dimensión histórica</i>	145
Figura 42 <i>Mapa comparativo dimensión espacial-arquitectónica</i>	147
Figura 43 <i>Mapa comparativo dimensión curatorial-expositiva</i>	148
Figura 44 <i>Mapa comparativo dimensión visual-iconográfica</i>	150
Figura 45 <i>Mapa comparativo dimensión textual-discursiva</i>	154

Agradecimientos

Para la realización de este trabajo agradezco a la directora de esta tesis, la Dra. Mariana Teresa Silveyra Rosales quién con tiempo, compromiso y conocimiento me ayudó a culminar esta investigación en tiempo y forma. Asimismo, agradezco a todas mis lectoras, lectores y sinodales a lo largo del doctorado, en especial a la Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud, la Dra. Lorena Noyola Piña, la Dra. Emma Yanet Flores Zamorano, la Dra. Norma Angélica Juárez Salomo, el Dr. Miguel Ángel Cuevas Olascoaga y el Dr. Héctor C. Ponce de León Méndez, quienes con sus observaciones y sugerencias permitieron la presentación final de esta investigación, su apoyo fue fundamental.

A Xareni por todo el amor en este y todos mis proyectos, gracias totales. A mis padres, Aurora y Arturo, por creer siempre mí, ustedes son mi inspiración. A mi hermana, Aurora, por ser la otra mitad de mi vida. A Martín, Virgilio, José Antonio y Lucy por todo, y tanto cariño estos años. A mis compañeras y compañeros del doctorado y demás personas que participaron en este recorrido, mi más sincero agradecimiento.

Extiendo también mi agradecimiento a todo el personal directivo y administrativo de la Facultad de Diseño, y a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, mi segunda casa estos años. Este proyecto de investigación contó con la participación del Programa de Becas Nacionales de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación a quienes reconozco su apoyo.

Resumen

La presente tesis analiza los museos arqueológicos en México como dispositivos visuales de poder, entendidos como espacios donde el pasado prehispánico no solo se conserva y exhibe, sino que también se organiza, jerarquiza y legitima mediante decisiones museográficas, espaciales, visuales y discursivas. La investigación parte del reconocimiento de que las exhibiciones arqueológicas participan activamente en la construcción de imaginarios sobre la nación, la identidad y la diversidad cultural, al definir qué objetos se muestran, cómo se ordenan, qué narrativas los acompañan y qué formas de visualidad se vuelven dominantes dentro del espacio museal.

El estudio articula aportes de los estudios visuales, la museología crítica y la noción de dispositivo para examinar la manera en que los museos producen regímenes de mirada sobre el pasado. Metodológicamente, la tesis propone la Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas, MAVEEA, como herramienta de análisis cualitativo-comparativo. Esta matriz integra cinco dimensiones: histórica, espacial-arquitectónica, curatorial-expositiva, visual-iconográfica y textual-discursiva, organizadas en variables que permiten observar de manera sistemática la configuración de las exhibiciones arqueológicas.

La investigación se desarrolla a partir de ocho casos de estudio: Museo del Templo Mayor, Museo de Sitio de Xochicalco, Museo Regional de los Pueblos de Morelos, Museo Regional de Querétaro, Museo de Antropología de Xalapa, Museo Amparo, Museo Anahuacalli y Museo Regional Comunitario Cuitláhuac. A través de estos casos, la tesis identifica recurrencias y contrastes en la representación del pasado prehispánico, particularmente en la relación entre origen institucional, emplazamiento, recorrido, vitrinas, jerarquización de objetos, recursos gráficos y textos curatoriales. En conjunto, se sostiene que las exhibiciones arqueológicas son espacios fundamentales para comprender cómo se construyen visualmente las narrativas sobre identidad, patrimonio y poder en México.

Abstract

This dissertation analyzes archaeological museums in Mexico as visual devices of power, understood as spaces where the pre-Hispanic past is not only preserved and exhibited, but also organized, hierarchized, and legitimized through museographic, spatial, visual, and discursive decisions. The research is based on the premise that archaeological exhibitions actively participate in the construction of imaginaries about the nation, identity, and cultural diversity by defining which objects are displayed, how they are arranged, what narratives accompany them, and which forms of visibility become dominant within the museum space.

The study brings together contributions from visual studies, critical museology, and the notion of dispositif in order to examine how museums produce regimes of looking at the past. Methodologically, the dissertation proposes the Matrix for the Visual and Spatial Analysis of Archaeological Exhibitions, MAVEEA, as a qualitative-comparative analytical tool. This matrix integrates five dimensions: historical, spatial-architectural, curatorial-exhibitional, visual-iconographic, and textual-discursive. These dimensions are organized into variables that make it possible to systematically observe the configuration of archaeological exhibitions.

The research is based on eight case studies: Museo del Templo Mayor, Museo de Sitio de Xochicalco, Museo Regional de los Pueblos de Morelos, Museo Regional de Querétaro, Museo de Antropología de Xalapa, Museo Amparo, Museo Anahuacalli, and Museo Regional Comunitario Cuitláhuac. Through these cases, the dissertation identifies recurrences and contrasts in the representation of the pre-Hispanic past, particularly in relation to institutional origin, location, exhibition route, display cases, object hierarchies, graphic resources, and curatorial texts. Overall, the dissertation argues that archaeological exhibitions are fundamental spaces for understanding how narratives about identity, heritage, and power are visually constructed in Mexico.

Palabras clave

Museo, arqueología, visualidad, poder, museografía.

Introducción

Las exhibiciones arqueológicas contemporáneas rara vez han sido tratadas como un problema teórico en sí mismas, pese a ocupar un lugar central en la producción pública del pasado. Como señala Monica Stobiecka (2023, p.53), los museos de arqueología no operan al margen de otros discursos y prácticas. No solo generan conocimiento sobre lo ocurrido antes, sino que también ayudan a producir la realidad que dicen estar describiendo. Esta idea resulta útil para esta investigación, porque permite dejar de ver el museo como un simple depósito de objetos y empezar a verlo como una instancia activa: un lugar donde se traduce y se organiza aquello que se vuelve visible.

En México, los museos arqueológicos son espacios clave en la producción, organización y legitimación de relatos sobre el pasado. No se trata de recintos neutrales dedicados a resguardar y exhibir bienes patrimoniales. Por el contrario, estas instituciones participan activamente en la construcción de identidades culturales y en la definición de qué merece ser visto, qué tiene valor y qué resulta representable dentro del marco de la nación. A lo largo de su historia, han contribuido tanto a consolidar una memoria común como a fijar jerarquías sobre lo que se muestra y lo que se omite. En estos espacios persisten tensiones difíciles de resolver: entre el proyecto de nación y la pluralidad de culturas existentes, entre el discurso estatal y las visualidades locales, entre la conservación patrimonial y el derecho de las comunidades a resignificar sus objetos, entre los vestigios arqueológicos y las experiencias vivas que los rodean.

Estas tensiones son el punto de partida de esta investigación, que las examina desde la noción de dispositivo visual de poder. Desde esta perspectiva, el museo arqueológico se entiende como un entramado de prácticas, objetos, arquitecturas, textos e imágenes que no solo muestra el pasado, sino que lo produce al organizar lo que puede verse y decirse. Analizar los museos como dispositivos implica, entonces, preguntarse cómo sus elecciones construyen regímenes de mirada: modos de mirar que habilitan ciertas identidades y silencian otras.

Implica también interrogar las relaciones de fuerza que sostienen esas configuraciones: políticas institucionales, economías del prestigio, marcos legales, expectativas turísticas y los ritmos mismos de la investigación arqueológica.

Planteamiento del problema

En consecuencia, el problema de investigación se formula como la tensión entre un régimen de visualidad que tiende a estabilizar una historia nacional coherente y visualidades locales y comunitarias que buscan ser reconocidas en sus propios términos. El problema no se reduce a una cuestión de inclusión temática, sino que remite a la transformación de las condiciones de enunciación: quién decide qué se muestra y cómo, qué gramáticas visuales organizan el reconocimiento, de qué manera se configura la experiencia sensorial y cognitiva de públicos diversos, y qué formas de autoridad, mediación y cuidado se ponen en juego. Responder a estas preguntas exige una mirada integral que articule historia institucional, análisis de guiones, estudio de dispositivos museográficos, políticas de mediación y experiencias de los públicos. Este constituye, en suma, el campo problemático desde el cual la investigación aborda los museos arqueológicos en México como un espacio donde se entrecruzan poder, visualidad y comunidad.

En el caso mexicano, esta lógica de dispositivo adquiere rasgos particulares. El investigador Luis Gerardo Morales (2007) señala por ejemplo como la museografía arqueológica ha estado históricamente vinculada a proyectos de estado que buscaban unificar el relato nacional a partir del pasado prehispánico. Eso ha significado, en la práctica, que ciertos objetos y ciertas culturas (por ejemplo, la mexica o la maya) ocupen un lugar central en las salas, mientras otras, igualmente antiguas, pero menos integradas a esa narrativa dominante, aparecen en vitrinas secundarias o con escasa mediación interpretativa. No se trata necesariamente de una decisión consciente o malintencionada, sino del resultado de capas sucesivas de criterios de selección: arqueológicos, políticos, presupuestales y museográficos.

Con el tiempo, esas capas se naturalizan y el visitante termina viendo el pasado como si ese orden fuese el único posible.

Justificación

La presente investigación se justifica por la necesidad de examinar críticamente los museos arqueológicos en México no solo como espacios de resguardo y difusión patrimonial, sino como instancias de mediación donde el pasado adquiere visibilidad, orden y autoridad. Más que limitarse a identificar los contenidos que el museo comunica, el estudio busca analizar las formas concretas mediante las cuales esos contenidos son dispuestos, jerarquizados y legitimados dentro del espacio expositivo. Desde esta perspectiva, el interés de la investigación no radica únicamente en lo que el museo dice sobre el pasado, sino en cómo lo vuelve socialmente inteligible y culturalmente significativo.

La pertinencia de este enfoque se vuelve más clara en el contexto contemporáneo, marcado por discusiones sobre representación, inclusión, participación comunitaria y revisión crítica de los relatos institucionales en los museos (Karp y Lavine, 1991; Clifford, 1997; Hooper-Greenhill, 2000). En este escenario, el problema ya no radica únicamente en incorporar nuevos contenidos o nuevos sujetos al discurso expositivo, sino en examinar si esas transformaciones alcanzan a modificar las estructuras de representación y autoridad que han organizado históricamente la exhibición del pasado, o si permanecen en el nivel de una renovación discursiva sin alterar de fondo sus mecanismos de legitimación (Rufer, 2014).

La investigación busca contribuir al estudio de los museos arqueológicos en México mediante una lectura que articula patrimonio, visualidad y poder, pero también mediante una estrategia analítica que permite examinar comparativamente distintas dimensiones del espacio expositivo. El aporte del trabajo consiste en analizar de forma integrada trayectorias institucionales, organización espacial, decisiones de diseño, recursos visuales y dispositivos textuales, para comprender cómo se estabilizan narrativas específicas sobre el pasado

prehispánico. Esta perspectiva permite reconocer que la autoridad del museo no se sostiene únicamente en la relevancia de las piezas que conserva, sino en el conjunto de mediaciones que organizan su aparición, su lectura y su valor dentro de la exhibición.

Objetivo general

Analizar de manera crítica cómo los museos arqueológicos en México operan como dispositivos visuales de poder, identificando las estrategias museográficas, espaciales y discursivas mediante las cuales se estructuran y legitiman narrativas específicas sobre el pasado prehispanico, así como sus efectos en la construcción de imaginarios nacionales y en la representación de la diversidad cultural.

Objetivos particulares

- Desarrollar un marco teórico que articule los estudios visuales, la museología crítica y la noción de dispositivo para analizar los museos arqueológicos como espacios de producción visual, discursiva y simbólica del pasado prehispanico.

- Diseñar y fundamentar la Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas, MAVEEA, como herramienta metodológica cualitativa-comparativa para el estudio de exhibiciones arqueológicas en México.

- Reconstruir el contexto histórico e institucional de los museos arqueológicos en México, atendiendo a sus transformaciones, modelos de gestión y formas de participación en la construcción de relatos nacionales sobre el pasado.

- Comparar las recurrencias, contrastes e incidencias identificadas en los casos de estudio para reconocer patrones museográficos, visuales y discursivos en la representación del pasado prehispanico.

- Analizar los ocho museos seleccionados mediante las dimensiones histórica, espacial-arquitectónica, curatorial-expositiva, visual-iconográfica y textual-discursiva de la MAVEEA.

- Interpretar críticamente los resultados del análisis para explicar cómo los museos arqueológicos operan como dispositivos visuales de poder en la construcción de imaginarios sobre identidad, patrimonio y diversidad cultural en México.

Preguntas de investigación

A partir del objetivo general y de los objetivos particulares planteados, esta investigación se orienta por un conjunto de preguntas guía que permiten articular el análisis teórico, metodológico y comparativo de los museos arqueológicos estudiados. Estas preguntas no buscan comprobar una hipótesis, sino conducir una lectura crítica e interpretativa sobre las formas en que las exhibiciones arqueológicas producen visualmente determinados sentidos sobre el pasado prehispánico.

Las preguntas de la investigación son las siguientes:

1. ¿Cómo operan los museos arqueológicos en México como dispositivos visuales de poder en la construcción de narrativas sobre el pasado prehispánico?
2. ¿Qué estrategias museográficas, espaciales, visuales y discursivas intervienen en la organización, jerarquización y legitimación de los objetos arqueológicos dentro de las salas de exhibición?
3. ¿De qué manera las trayectorias históricas, los modelos institucionales y el origen de las colecciones influyen en las formas de representar el pasado en los museos seleccionados?
4. ¿Qué recurrencias, contrastes e incidencias pueden identificarse mediante la aplicación de la Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas, MAVEEA, en los ocho casos de estudio?

5. ¿Cómo contribuyen estas configuraciones expositivas a la construcción de imaginarios sobre identidad, patrimonio, nación y diversidad cultural en México?

Dado el carácter cualitativo e interpretativo de esta investigación, no se formula una hipótesis en términos de comprobación estadística o causal. En su lugar, el estudio se organiza a partir de preguntas guía que permiten analizar las relaciones entre visualidad, poder, museografía y discurso en los museos arqueológicos. Esta decisión metodológica responde a la naturaleza del objeto de estudio, ya que las exhibiciones museales no son abordadas como variables aisladas, sino como configuraciones complejas donde intervienen objetos, espacios, textos, imágenes, trayectorias institucionales y formas de mediación cultural. En este sentido, la investigación propone una orientación analítica abierta, sustentada en la MAVEEA, que permite identificar patrones, recurrencias y diferencias sin reducir la complejidad de los casos a una hipótesis única de verificación.

Capítulo I. Teorizando los estudios visuales y los museos arqueológicos

1.1 Comprendiendo la visualidad: Una introducción a los estudios visuales

Los estudios visuales son un campo interdisciplinario que permite la exploración profunda y multifacética de la visualidad. Según Ana María Guasch (2003), autora española reconocida en este campo, esta disciplina abarca una amplia gama de perspectivas, incluyendo la historia del arte, la antropología, la sociología, la teoría del cine, la semiótica y los estudios culturales. Al integrar estas diversas disciplinas, los estudios visuales ofrecen herramientas conceptuales y metodológicas firmes para analizar las múltiples dimensiones de las visualidades considerando aspectos como la producción, circulación, recepción y resignificación de las imágenes en diferentes contextos sociales y culturales, lo que permite una comprensión más compleja y rica de los fenómenos visuales en nuestras sociedades contemporáneas.

Es por estas características que el campo de los estudios visuales también ha sido objeto de múltiples críticas. Figuras prominentes como Rosalind Krauss y Hal Foster (Guasch, 2003) han planteado interrogantes sobre varios aspectos de este enfoque, señalando sus limitaciones y desafíos, especialmente en lo que respecta a la selección y delimitación de los objetos de estudio. Estos críticos sugieren que algunos de estos objetos podrían confundirse con productos de la mercantilización capitalista, lo que plantea interrogantes sobre la verdadera naturaleza de la investigación en este campo. Definitivamente estas críticas también han contribuido a enriquecer y profundizar el debate sobre los estudios visuales.

Aún dentro de este escenario durante las últimas décadas se ha experimentado un notable auge en investigaciones que abarcan diversos campos de la cultura visual. Una figura clave que debe ser revisada si se quiere conocer el origen del campo interdisciplinar de los estudios visuales es el investigador William John Thomas Mitchell, quien introdujo y desarrolló el concepto del "Giro de la Imagen" (Mitchell, 1994).

Claramente influenciado por el concepto de "giro lingüístico" de la filosofía postestructuralista, sugiere un cambio en la forma de entender y abordar el estudio de las imágenes en la cultura contemporánea. El "Giro de la Imagen" plantea que las imágenes no son simplemente representaciones pasivas de la realidad, sino que son entidades con una agencia propia, capaces de influir en nuestra comprensión del mundo y de generar significado de manera activa. Mitchell argumenta que las imágenes son formas de conocimiento que participan en la construcción de nuestras percepciones y creencias, y que merecen un estudio riguroso y multidisciplinario. Este enfoque considera las imágenes no sólo como objetos estéticos o medios de comunicación, sino como agentes culturales con un poderoso impacto en la política, la identidad, la memoria y otros aspectos de la experiencia humana (Mitchell, 1994). Además, el "Giro de la Imagen" reflexiona sobre cuestiones de representación, visibilidad, poder y ética en un mundo saturado de imágenes, donde la manipulación y la interpretación de estas juegan un papel crucial en la formación de nuestras percepciones y valores (Mitchell, 1994).

Uno de los aspectos más interesantes es su énfasis en el lado social de las imágenes, asumiendo que no son simplemente representaciones estáticas, sino que también son elementos dinámicos, interactuando con su entorno social, influyendo y siendo influenciadas por él. Este enfoque permite comprender también cómo las imágenes participan en la construcción y negociación de significados en una variedad de contextos sociales y políticos, y cómo pueden ser utilizadas para promover cambios sociales y políticos. Los Estudios Visuales según Mitchell también se presentan como un campo de interacción entre diversos elementos: visualidad, instituciones, discurso, cuerpo y figuralidad (Guasch, 2003, p.10).

El desplazamiento hacia lo visual propuesto por Mitchell (Mitchell, 1994) ha sido seguido por una serie de destacados autores, incluyendo a Chris Jenks, Norman Bryson, Mieke Bal, Keith Moxey y Ann Holly, quienes han contribuido significativamente a nuestra comprensión de la visualidad y su papel en la sociedad.

Chris Jenks (1995) introduce a la sociología de la cultura visual, que considera la visión como algo socialmente construido y localizado, alejado del perceptualismo positivista. Para Jenks la forma en que vemos el mundo está moldeada por una variedad de factores sociales, culturales e históricos, y nuestras percepciones visuales son inherentemente subjetivas y contextualizadas. Esta aproximación permite profundizar cómo las imágenes pueden y son utilizadas para perpetuar o desafiar las normas sociales y culturales dominantes, o cómo incluso pueden ser consideradas herramientas poderosas para el cambio social y político

Otros autores relevantes en el campo de los estudios visuales son Nicholas Mirzoeff, Jessica Evans y Stuart Hall, figuras destacadas asociadas a la Escuela de Birmingham. Bajo estos autores la imagen se convierte en una entidad dinámica y multifacética que va más allá de su apariencia superficial, actuando como un agente en la construcción y negociación de significados culturales, sociales e individuales.

La perspectiva de Evans y Hall considera los estudios visuales como un vasto y diverso campo de investigación, caracterizado por su eclecticismo y su capacidad para integrar una amplia gama de disciplinas y enfoques (Evans y Hall, 1999). El énfasis de Evans y Hall es en cómo las metáforas visuales y las terminologías del "mirar" y "ver" nos lleva a reflexionar sobre el acto de percepción visual como un proceso activo y significativo. Desde esta perspectiva, el "mirar" y el "ver" no son simplemente acciones mecánicas, sino procesos complejos que implican una serie de prácticas culturales y sociales que influyen en la interpretación y significado de las imágenes.

Mirzoeff (2016), por otro lado, nos introduce a una perspectiva que integra los Estudios Visuales en el contexto más amplio de los estudios culturales. Desde esta perspectiva, Mirzoeff invita a considerar cómo las imágenes no sólo reflejan, sino también producen y reproducen una multiplicidad de identidades y relaciones de poder en el seno de las sociedades contemporáneas. Al adoptar un enfoque interseccional, Mirzoeff explora las complejas intersecciones entre género, raza, clase, sexualidad, etnia y otras categorías de análisis, así

como las formas en que estas intersecciones se articulan y se negocian a través de la visualidad.

Otro autor relevante en el campo de los estudios visuales que es mencionado por Guasch es Malcolm Barnard (Guasch, 2003, p. 14), quien ofrece una distinción clara entre dos aspectos de la cultura visual. En su sentido "fuerte", según Barnard, la cultura visual abarca la profundidad cultural y social de las imágenes, reconociendo su papel fundamental en la construcción y negociación de significados en diversos contextos sociales, políticos y culturales y en su sentido "débil", la cultura visual sólo se centraría en su aspecto más superficial de la propia estética de las imágenes.

Así los estudios visuales emergen como un campo de investigación y práctica que ha transformado radicalmente nuestra comprensión del papel y la influencia de las imágenes en la sociedad contemporánea. En este contexto, la reflexión sobre los estudios visuales invita a cuestionar cómo interactuamos con las imágenes en nuestra vida cotidiana y cómo estas configuran nuestra comprensión del mundo que nos rodea. La diversidad de enfoques y las contribuciones de autores como Berger (1972), Jay (1993) y Mitchell (1994) destacan la riqueza y la complejidad de este campo de estudio, que sigue evolucionando para abordar los desafíos y las transformaciones culturales en curso.

1.2 Visualidad desde Latinoamérica

El campo de los estudios visuales en América Latina ha otorgado un lugar central a la relación entre arte y política, particularmente en el análisis de las prácticas visuales y su dimensión social, como plantea Yepes Muñoz (2019). El carácter abierto y la movilidad de su objeto de estudio generan disputas y tensiones, incluso debido a la imposibilidad de definir o establecer criterios cerrados para los objetos visuales.

Es cierto que los estudios visuales, derivados de la historia del arte, retoman algunas herramientas para analizar imágenes, pero este enfoque, ya ha ampliado los temas estudiados

y las imágenes consideradas, desplazando el estudio de las formas clásicas de arte hacia temas como la publicidad, el arte urbano o popular, los medios digitales y/o la moda.

Es importante mencionar nuevamente que los estudios visuales tienden a construir su objeto de estudio no como un objeto fijo, sino como un proceso. En un sentido similar, los estudios de museos, más que centrarse exclusivamente en la institución como espacio físico, se interesan por los procesos de significación que ahí se producen, desde la elaboración de contenidos hasta su recepción y apropiación. Como señala Mirzoeff, el estudio de la visualidad no se limita al análisis de las imágenes en sí mismas, sino a la comprensión de los eventos visuales y de la cultura visual como un conjunto de prácticas de producción de significado en las que lo visual desempeña un papel central (Mirzoeff, 2016).

Una de las críticas más fuertes y sostenidas sobre los estudios visuales es su relación con el contexto del poder. En muchos casos, estas investigaciones han soslayado el papel de lo político como un determinante en la producción de significados. Sin embargo, la investigación en este campo busca corregir este enfoque y asociar las prácticas visuales no solo a una crítica de las formas de construir visualidades, sino también a la manera en que el ámbito visual juega un papel determinante en la continuación de estas relaciones de poder.

En el caso de los estudios visuales desde América Latina, se han destacado por su interés en el ámbito político y en la construcción de imaginarios a través de las visualidades y su papel en el mantenimiento de las relaciones de poder. Los estudios visuales en América Latina no solo examinan la dimensión política de las prácticas visuales, sino que buscan intervenir en los campos sociales y prácticas en los que estas se inscriben. El trabajo intelectual no solo busca producir conocimiento sobre determinadas prácticas, sino también incidir en las relaciones de poder.

Además, estos estudios reconocen la importancia de entender cómo las visualidades contribuyen a la resistencia y a la disputa de las estructuras hegemónicas. En este sentido, se enfocan en analizar cómo los movimientos sociales y las comunidades históricamente

marginadas utilizan las imágenes y el arte visual para cuestionar, reconfigurar y transformar las narrativas dominantes. Por ejemplo, el arte urbano y los grafitis han funcionado como herramientas para expresar descontento social y político, mientras que diversas producciones digitales y audiovisuales han permitido amplificar voces que durante mucho tiempo permanecieron subordinadas o escasamente visibles (Hernández, 2005).

Un aspecto crucial de los estudios visuales en América Latina es su atención a los procesos de descolonización del conocimiento y a la crítica de las jerarquías visuales heredadas de la modernidad colonial. Esto implica cuestionar y reformular categorías y metodologías tradicionales de análisis para incorporar perspectivas situadas, experiencias locales y formas de conocimiento históricamente subordinadas. De este modo, el campo no solo amplía sus marcos analíticos, sino que también se vincula con una reflexión crítica sobre las desigualdades epistémicas y culturales que atraviesan la producción de imágenes y de saberes visuales (Barriandos, 2011)

Los estudios visuales en América Latina dialogan de manera constante con otros campos del conocimiento, como la sociología, la antropología, la historia del arte, la comunicación y los estudios culturales. Esta condición interdisciplinaria permite abordar la cultura visual regional no como un dominio autónomo y cerrado, sino como un espacio de cruces metodológicos y de problemas compartidos, capaz de dar cuenta de la complejidad social, política e histórica de las visualidades (Yepes, 2019). Los estudios visuales en América Latina pueden entenderse no solo como un campo de investigación académica, sino también como un espacio de intervención crítica, en la medida en que analizan las relaciones entre imagen, poder, memoria, conflicto y representación, y abren posibilidades para repensar los regímenes visuales dominantes desde perspectivas históricas y situadas (Yepes, 2019; Barriandos, 2011).

1.3 Estudios visuales en el contexto de museos arqueológicos

Esta investigación pretende relacionar los estudios visuales y la construcción de imaginarios en torno a los Museos Arqueológicos en México debido a la profunda interconexión entre estos espacios y la compleja trama de la historia y la identidad mexicanas que surge a partir de los museos arqueológicos. Además, el análisis de los estudios visuales permite desentrañar las políticas de representación en juego en estos museos. Una tarea importante es examinar críticamente cómo se construyen y se transmiten las narrativas históricas y culturales a través de las imágenes y los objetos expuestos, así como a explorar las múltiples voces y perspectivas que conforman la historia de México. Este enfoque permite comprender mejor las complejidades de la identidad mexicana y también impulsa la reflexión sobre formas más inclusivas y equitativas de interpretación y exhibición del patrimonio cultural.

Para complementar la comprensión sobre la aplicación de los estudios visuales en los Museos Arqueológicos, la investigación utiliza como base el trabajo de Eilean Hooper-Greenhill *Museums and the interpretation of visual culture* (2000) donde analiza la evolución de los museos en el contexto de la cultura visual contemporánea, examinando cómo estos espacios han pasado de ser instituciones de almacenamiento y exhibición a centros de interpretación y participación del público. A través de su análisis, Hooper-Greenhill ofrece una visión sobre cómo los museos pueden emplear estrategias visuales para involucrar a sus audiencias y construir significado en torno a las colecciones que albergan.

Eilean Hooper-Greenhill escribe una obra fundamental para los estudios de museos a partir de sus propias experiencias e intereses. Su motivación principal surge de dos aspectos. En primer lugar, reconoce la importancia de comprender qué ocurre cuando las personas visitan los museos y de qué manera construyen conocimiento dentro de estos espacios. En segundo lugar, su interés por la cultura material de los objetos la lleva a preguntarse cómo se produce el significado de los artefactos y de qué manera su dimensión material participa en la generación de conocimiento. Con estas preocupaciones en mente, Hooper-Greenhill propone

analizar lo que sucede en la experiencia museal a partir de un enfoque interdisciplinario que articula la sociología, la antropología, la historia del arte y la educación.

En su obra anterior, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Hooper-Greenhill (1992) analiza los modelos de museo predominantes en Europa desde los siglos XVIII y XIX, y muestra cómo estas instituciones no solo conservan objetos, sino que producen clasificaciones, jerarquías y formas específicas de ordenar el saber. incluso plantea la posibilidad del “post-museum” como una transformación del museo moderno tradicional. A partir de esta línea de reflexión, Hooper-Greenhill profundiza en los estudios de museos desde una perspectiva que también resulta relevante para los estudios visuales. Su interés no se limita a los objetos que los museos seleccionan para sus exhibiciones, sino que se extiende a las formas en que esos objetos son organizados, interpretados y narrados dentro del espacio expositivo. De este modo, se pregunta por qué ciertos objetos son privilegiados sobre otros y cómo estas decisiones influyen en la percepción y en la interpretación de los visitantes.

Hooper-Greenhill profundiza precisamente en esta dimensión interpretativa y visual del museo. Desde esta perspectiva, el museo puede entenderse como un espacio en el que convergen múltiples formas de comunicación y conocimiento, y en el que las interacciones entre visitantes, objetos, textos, diseños y narrativas producen un flujo constante de significado. Este enfoque permite analizar la evolución de los museos desde el modelo clásico del museo moderno hacia formas más abiertas, donde la participación del público adquiere un papel cada vez más importante en la producción de sentido. Los museos dejan de entenderse únicamente como instituciones estáticas que albergan colecciones para ser pensados como espacios vivos de intercambio cultural y social. Es aquí donde las perspectivas constructivistas y posestructuralistas adquieren relevancia, al cuestionar las nociones tradicionales de autoridad del conocimiento y la idea del espectador como sujeto pasivo. Esta transformación conceptual sitúa al visitante en el centro del proceso museístico y lo reconoce como un agente activo en la construcción y negociación de significados.

La obra de Hooper-Greenhill invita a reflexionar sobre la naturaleza cambiante de los museos y sobre el papel que estas instituciones desempeñan en la sociedad contemporánea. Sus planteamientos permiten interrogar de qué manera los museos pueden responder a públicos cada vez más diversos, así como qué estrategias pueden desarrollar para ampliar la inclusión, la accesibilidad y la participación en sus espacios. Más que ofrecer respuestas cerradas, su trabajo abre una serie de preguntas sobre la función social, cultural y pedagógica de los museos en el presente. Desde esta perspectiva, los estudios visuales permiten formular preguntas sobre cómo y qué se ve en el museo, y sobre quién hace posible esa visión. Para Hooper-Greenhill, esta cuestión no se reduce al análisis de los artefactos, sino que involucra también las instituciones, las prácticas culturales y las formas de mediación que configuran la percepción. Los estudios visuales, por tanto, orientan la atención hacia las condiciones bajo las cuales se construye la visualidad en el espacio museal.

Uno de los objetivos del museo ha sido hacer visibles los objetos y exponer el pasado material. Sin embargo, Hooper-Greenhill advierte que la visión no puede entenderse como un acto autónomo o transparente, sino como un proceso de interpretación y mediación. Durante mucho tiempo predominó la idea de que existía un punto de vista legítimo y estable desde el cual los objetos podían ser comprendidos de manera correcta. Esto implicó, en muchos casos, que la interpretación del significado del artefacto ofrecida por la institución se asumiera como la única válida.

Es precisamente en este punto donde los estudios visuales adquieren relevancia para el análisis de los museos, ya que permiten distanciarse de la supuesta transparencia entre objeto y observador para comprender las distintas maneras en que se producen las visualidades. La construcción de significado en el museo se apoya, en buena medida, en una construcción visual del conocimiento. Considerar al museo como un discurso visual permite entonces formular preguntas sobre las relaciones entre observación, interpretación, conocimiento y poder. Tanto en la historia del arte como en ciertos estudios visuales, se ha tendido a aislar los

objetos de sus contextos de producción, circulación y exhibición. Hooper-Greenhill subraya que el entorno, la procedencia y la organización de las colecciones influyen de manera decisiva en la percepción y en el significado de los objetos. Atender a la procedencia y a las condiciones de exhibición de los artefactos resulta fundamental para comprender cómo operan los museos en la producción de sentido.

Para complementar la revisión de literatura relacionada con la conceptualización del trabajo en estudios sobre museos, es importante seguir el trabajo de la investigadora e historiadora del arte polaca Monica Stobiecka (2023). Su investigación busca la reconexión entre la práctica arqueológica, los estudios de museos y la teoría arqueológica. La autora intenta vincular tanto la práctica de la arqueología como su construcción teórica, con el objetivo de repensar lo que sucede en las exhibiciones de objetos arqueológicos en museos. Este estudio se sitúa en la intersección entre la arqueología y los estudios de museos, y su enfoque, como también planteaba Hooper-Greenhill, requiere un abordaje complejo e interdisciplinario.

La investigación de Stobiecka (2023) se encuentra en la intersección de la historia y la historia del arte, abordando cómo los artefactos, al convertirse en exhibiciones, reflejan y continúan reflejando los paradigmas existentes en la disciplina de la arqueología. Esto manifiesta la prevalencia de los enfoques y métodos dominantes para producir conocimiento, así como las formas predominantes de interpretación social y, sobre todo, los modos de representar el pasado. La autora reconoce que existe una tensión permanente entre la academia y los museos, la cual influye en la presentación y percepción de los objetos arqueológicos.

Las preguntas que inician la investigación de Stobiecka abordan qué tipo de objetos se exponen y exhiben en los museos arqueológicos. Se cuestiona también qué significan las filas de vasijas y joyas antiguas expuestas en las vitrinas de un museo y, en general, qué podemos aprender de estos objetos y si nos dicen algo. Una de las primeras dudas que le surgen a la autora es cómo estas piezas pueden transmitir información cuando, en muchos casos, la

práctica arqueológica no puede mantener los contextos en los que fueron encontradas. Al final, las piezas son extraídas de su propio entorno y despojadas de sus connotaciones originales.

Presentar estas piezas sin el contexto pertinente puede hacer que parezcan desprovistas de sus significados, sugiriendo que la disciplina está desconectada de la materialidad de las excavaciones. La investigación de Monica Stobiecka sirve como base para demostrar que existen diversas formas de enfrentar este asunto. Propone una transición de la lógica que privilegia el orden y la presentación de los objetos en la estética sublime de su aspecto bello, hacia una estética del abyecto. Esto significaría ir más allá de la belleza para valorar las marcas de envejecimiento, como la pátina y el deterioro de los objetos. Además, busca revalorar estos objetos como partes de la vida cotidiana y su funcionalidad.

Stobiecka sugiere que los museos deberían reconsiderar la manera en que presentan los objetos arqueológicos, no solo como artefactos hermosos, sino como testimonios de vidas pasadas, marcados por el tiempo y el uso. Este cambio de paradigma implica una revalorización de la materialidad y la historia tangible de los objetos, reconociendo que su deterioro y pátina pueden ser tan informativos y valiosos como su estado original. Al hacerlo, se puede proporcionar una comprensión más rica y matizada de las culturas pasadas, ofreciendo al público una conexión más profunda con la historia material.

El trabajo de Stobiecka destaca la necesidad de una perspectiva interdisciplinaria y crítica en la presentación de objetos arqueológicos en los museos. Su enfoque busca equilibrar la estética y la autenticidad histórica, permitiendo que los visitantes de los museos comprendan mejor las historias complejas y multifacéticas que estos objetos tienen para contar.

A pesar de la utilidad de los estudios visuales como marco de referencia para la investigación museística, especialmente en museos arqueológicos, es crucial reconocer la necesidad de adaptar este enfoque para el contexto museístico. Esto implica alejarse de las perspectivas tradicionales centradas en artefactos específicos y considerar que cualquier objeto exhibido en un museo puede ser entendido como un medio visual.

1.4 Museo dispositivo

El concepto de "dispositivo" en la obra de Michel Foucault es fundamental para comprender cómo operan las relaciones de poder y conocimiento en la sociedad. Foucault define los dispositivos como una red heterogénea de elementos que incluye tanto prácticas discursivas (lenguaje, teorías, saberes) como no discursivas (instituciones, prácticas sociales, normas, regulaciones), que interactúan para producir efectos de poder y conocimiento (Foucault, 1997).

Para Gilles Deleuze, los dispositivos son “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze, 1999, p. 155), estructurando cómo las sociedades administran el saber y gestionan las conductas individuales y colectivas. Giorgio Agamben amplía esta perspectiva al señalar que los dispositivos no solo organizan prácticas sociales, sino que modelan la existencia humana al operar sobre los cuerpos y las subjetividades (Agamben, 2011).

Los museos, en este marco, se pueden entender como dispositivos de poder que no solo albergan objetos del pasado, sino que también producen narrativas que estructuran la forma en que los visitantes perciben la historia y el patrimonio cultural. Este proceso no es neutro: los museos seleccionan qué se exhibe y qué se omite, legitimando ciertas interpretaciones del pasado mientras invisibilizan otras. Como señala García Fanlo (2011), los dispositivos son sistemas dinámicos que producen y organizan formas de vida, actuando en un campo de tensiones entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible. En este sentido, los museos se configuran como espacios donde se negocian las tensiones entre diferentes visiones del pasado y del presente.

Foucault señala que un dispositivo es una red estratégica de elementos heterogéneos como discursos, instituciones, edificaciones, reglamentos, prácticas y saberes, que se articulan en una coyuntura específica para producir efectos de poder y conocimiento (1997). Estos efectos no son neutrales, sino que configuran las formas en que las sociedades administran el saber y, a su vez, cómo gestionan la conducta de los individuos. Así, el poder no es

simplemente coercitivo, sino que se manifiesta de manera sutil a través de los saberes producidos y distribuidos en instituciones como hospitales, cárceles y, de manera relevante aquí, los museos.

Un aspecto clave del dispositivo es su capacidad para moldear subjetividades, es decir, la manera en que los individuos se perciben a sí mismos y actúan en el mundo. A través de los dispositivos, los cuerpos y las mentes de los sujetos son moldeados, disciplinados y gestionados por prácticas que incluyen no solo las leyes y las reglas explícitas, sino también las normas implícitas que dictan el comportamiento "correcto" o aceptable. En el contexto de los museos, este proceso es crucial, ya que los museos no son solo espacios donde se conservan objetos del pasado, sino también lugares donde se construyen identidades, se produce conocimiento y se configuran narrativas sobre la historia y la cultura.

Siguiendo lo expuesto por Foucault, cada dispositivo responde a una necesidad histórica específica (1997). La cárcel como dispositivo surge en respuesta a una demanda de la sociedad de modernizar los sistemas de castigo, de manera similar, los museos como dispositivos responden a una necesidad de organizar, conservar y presentar el saber de la historia, el arte y la cultura en diferentes momentos históricos. Con el paso del tiempo, la función de los museos ha cambiado: si bien en sus orígenes los museos eran espacios de exhibición de colecciones privadas o imperiales, hoy son sitios de producción cultural que también reflexionan sobre su propio rol en la sociedad, adoptando nuevas estrategias museográficas que responden a urgencias contemporáneas.

Al aplicar el concepto de dispositivo a los museos, se pueden entender como formaciones complejas que no solo albergan y exponen objetos, sino que también estructuran relaciones de poder y conocimiento entre las instituciones, los curadores, los objetos exhibidos y el público. Los museos configuran una red de significaciones que influye en cómo las personas perciben la historia, el patrimonio y su propia identidad (Sánchez, 2019).

Los museos seleccionan qué se expone y qué se oculta, estructurando de este modo el saber público sobre el arte, la historia o la ciencia. Deciden qué narrativas son válidas y dignas de ser preservadas, y cuáles son marginalizadas o ignoradas. Los objetos exhibidos no solo son fragmentos del pasado, sino artefactos que adquieren nuevos significados en relación con las narrativas curatoriales. Al hacerlo, los museos ejercen poder sobre cómo se interpreta y recuerda la historia.

Al recorrer un museo, el visitante es guiado a través de una narrativa visual y espacial que organiza su experiencia del conocimiento. Los visitantes se inscriben en un proceso de subjetivación, donde se les presenta una historia oficial, un relato legitimado por la institución museal. Este proceso puede tener efectos en la manera en que las personas se identifican con el pasado y se reconocen dentro de una historia cultural o nacional.

Los museos también son espacios donde se negocian las tensiones entre diferentes visiones del pasado y del presente. La selección y presentación de ciertos objetos pueden legitimar ciertas versiones de la historia mientras que invisibilizan otras. En los últimos años, los museos han sido objeto de debate por su papel en la representación de historias coloniales y la exclusión de voces no occidentales, lo que ha llevado a la necesidad de reformularlos como dispositivos críticos que no solo exponen objetos, sino que permiten cuestionar las relaciones de poder detrás de su existencia.

En el mismo sentido, los museos también pueden funcionar como espacios de resistencia al poder hegemónico. A través de nuevas formas de museografía, como las exposiciones que incluyen perspectivas decoloniales o que incorporan voces y experiencias marginalizadas, los museos pueden desafiar las narrativas tradicionales y abrir espacio para diálogos más inclusivos y diversos sobre la historia y la cultura. En este sentido, se reconfiguran los dispositivos museísticos para dismantelar estructuras de poder previas y crear nuevas formas de relación entre los objetos y el público.

El concepto de dispositivo aplicado a los museos ha evolucionado. Los museos ya no son simplemente vitrinas estáticas de objetos, son espacios de interacción, participación y diálogo. La museografía contemporánea está cada vez más influida por enfoques participativos, lo que implica que el dispositivo museal incluye ahora las voces y experiencias de los visitantes. Esto es evidente en las exposiciones que invitan al público a contribuir a las narrativas, a través de actividades interactivas, o mediante la incorporación de herramientas digitales y tecnologías inmersivas. Este nuevo enfoque al dispositivo museístico expande su capacidad de moldear no solo el conocimiento y la subjetividad, sino también la manera en que los sujetos interactúan y se implican activamente con el pasado y el presente.

Al entender los museos como dispositivos foucaultianos, resulta pertinente relacionarlos con el concepto de "heterotopía". Michel Foucault (1997) define las heterotopías como "espacios otros", lugares reales que funcionan como reflejos, contrastes o desvíos de las estructuras sociales y culturales convencionales. A diferencia de las utopías, que carecen de localización física, las heterotopías tienen una existencia tangible y permiten la coexistencia de temporalidades y realidades múltiples. Los museos, en particular, ejemplifican este concepto al condensar en sus espacios objeto de diferentes épocas y lugares, yuxtaponiendo culturas, tiempos y significados que no suelen coexistir.

Según Foucault, estos espacios heterotópicos tienen una relación única con el tiempo, ya que comprimen, acumulan o yuxtaponen diversas épocas en un solo lugar. Este aspecto es especialmente relevante en los museos arqueológicos, los cuales operan como archivos vivos de objetos provenientes de diferentes periodos históricos y contextos geográficos (Foucault, 1997). Dichos espacios no solo conservan artefactos, sino que también los recontextualizan, permitiendo que dialoguen con las sensibilidades y discursos contemporáneos (Topinka, 2010). Así, los museos funcionan como marcos críticos donde el pasado se reconstruye y resignifica a partir de los discursos actuales.

Además, como señala Topinka (2010), las heterotopías no solo reflejan las dinámicas de poder y las estructuras culturales que las originan, sino que también ofrecen un potencial crítico para subvertirlas. Esto es especialmente evidente en los museos de arte moderno y contemporáneo, donde los objetos y las narrativas cuestionan las jerarquías tradicionales del conocimiento y proponen nuevas formas de conectar temporalidades y discursos. Al resignificar los objetos dentro de marcos expositivos que combinan lo simbólico y lo material, los museos operan como plataformas de diálogo que desafían la linealidad del tiempo y las estructuras tradicionales de significación.

El análisis de los museos como espacios heterotópicos permite explorar las complejas relaciones entre tiempo, espacio y poder que subyacen en las prácticas museísticas contemporáneas.

A partir de su capacidad para yuxtaponer temporalidades, culturas y significados, los museos se presentan como “espacios otros” donde los objetos patrimoniales y artísticos adquieren nuevas significaciones dentro de un marco expositivo que combina lo simbólico y lo material. En este sentido, los museos pueden entenderse como espacios que operan simultáneamente como archivos, dispositivos de poder y plataformas de diálogo, configurándose como heterotopías que desafían la linealidad del tiempo y las jerarquías tradicionales del conocimiento. En los museos de arqueología, la materialidad de los objetos proyecta narrativas sobre el pasado que, al estar organizadas y exhibidas en el presente, refuerzan o cuestionan determinados discursos históricos e identitarios. Estos espacios no solo conservan artefactos, sino que los recontextualizan, permitiendo que entren en relación con el visitante contemporáneo. La heterotopía en el museo, por tanto, no debe entenderse como un simple “contenedor” de tiempos y culturas dispares, sino como un marco crítico donde el pasado se interpreta y se reconstruye a partir de los discursos y sensibilidades del presente.

Los museos cumplen varios de los principios de las heterotopías propuestos por Foucault. Al yuxtaponer objetos de diferentes épocas y culturas en un mismo espacio, crean

una experiencia en la que temporalidades dispares conviven e invitan a reflexionar sobre las conexiones y rupturas entre el pasado y el presente. La noción de heterotopía proporciona así un marco crítico para comprender cómo los museos, en tanto dispositivos foucaultianos, organizan el conocimiento y las experiencias de sus visitantes.

En el contexto arqueológico, los museos funcionan como archivos visuales que estructuran y median las percepciones del pasado, mientras que, en otros ámbitos museales, como los del arte moderno y contemporáneo, pueden explorarse otras formas de relación entre temporalidades y discursos. En el caso de los museos arqueológicos, esta dimensión resulta especialmente relevante porque el pasado material se exhibe siempre desde condiciones presentes de selección, organización e interpretación.

Siguiendo la precaución planteada por la antropóloga colombiana Valeria Sánchez Prieto (2019), es necesario recalcar en este punto de la investigación que los elementos visuales exhibidos en los museos no son neutrales, sino que son elaborados por grupos sociales específicos, dentro de contextos históricos particulares y con fines determinados. Los museos, al seleccionar, organizar y exhibir artefactos arqueológicos, no solo preservan y presentan la historia, sino que también participan activamente en la construcción de narrativas que refuerzan identidades colectivas, al tiempo que producen y ordenan diferencias culturales (Sánchez, 2019).

Sobre el papel del Estado mexicano en el establecimiento de estos discursos visuales en los museos arqueológicos y antropológicos, Mario Rufer, uno de los referentes en el análisis de los usos públicos y políticos del pasado, permite problematizar la forma en que ciertos discursos llegan a instituirse como verdades y la manera en que otros espacios pueden abrir narrativas que se alejen de los relatos dominantes. El Estado nacional tiende a construir una historia compacta y autorizada del pasado (Rufer, 2014), pero es precisamente en otros espacios donde distintos sectores de la sociedad buscan también participar en formas

alternativas de imaginar, interpretar y concebir ese pasado desde sus propias realidades y desde sus problemáticas presentes.

Partiendo de este marco conceptual, el análisis ahora se mueve hacia la observación de casos concretos. Más que quedarse en un plano puramente teórico, lo que a continuación se presenta examina cómo estas discusiones sobre visualidad, poder y representación se vuelven concretas en un marco metodológico dentro de los museos arqueológicos estudiados

Capítulo II. Metodología y alcances del estudio

2.1 Metodología y alcances del estudio

Los museos arqueológicos exhiben objetos del pasado y los hacen inteligibles dentro de regímenes específicos de visibilidad y sentido. Sus vitrinas, cédulas, recorridos y recursos gráficos componen dispositivos de mediación cultural que, más allá de conservar y mostrar hallazgos materiales, organizan narrativas sobre el origen, la identidad y la memoria colectiva.

La investigación parte de observar los museos arqueológicos en México como escenarios donde se articulan formas específicas de ver, narrar y legitimar el pasado prehispánico. Esta aproximación exige una metodología que permita abordar las exhibiciones desde su complejidad, reconociendo que los discursos museográficos se producen tanto en lo que se dice como en lo que se muestra. Se propone un enfoque metodológico que entrelaza el análisis visual y textual, atendiendo tanto a la disposición espacial de los objetos como a los textos curatoriales, las imágenes, y los dispositivos tecnológicos empleados en las salas.

Existen antecedentes importantes en la literatura sobre museos, arqueología y análisis visual (McDonald y Fyffe, 1996; Roppola, 2012; Skeates, 2017), pero aún persisten desafíos metodológicos para captar con suficiente precisión cómo las exhibiciones construyen versiones específicas del pasado. Este apartado describe las herramientas analíticas que he desarrollado para estudiar las exhibiciones arqueológicas como ensamblajes complejos, en los que confluyen decisiones museográficas, políticas de representación y formas particulares de producción de conocimiento.

Conviene señalar que la investigación se inscribe en una tradición crítica de los estudios museales y dialoga con aportes recientes de autoras como Stephanie Moser (2010), Gemma Tully (2010), Felicity McDowell (2022) y Monica Stobiecka (2023), quienes han contribuido a examinar los museos como espacios activos de negociación simbólica.

Este marco metodológico se organiza en cinco dimensiones interrelacionadas: la histórica, la espacial-arquitectónica, la curatorial-expositiva, la visual-iconográfica y la textual-discursiva, articuladas a través de veinte variables. La organización en estas cinco dimensiones responde a la necesidad de observar las exhibiciones arqueológicas no como conjuntos estáticos, sino como configuraciones complejas donde intervienen al mismo tiempo trayectorias institucionales, disposiciones espaciales, decisiones de diseño, recursos visuales y estrategias discursivas. Cada una de estas dimensiones permite atender un nivel particular del fenómeno expositivo, pero solo en su articulación es posible reconocer cómo el museo construye formas específicas de visibilidad, interpretación y legitimación del pasado. La matriz propone una lectura integral que no se limita a registrar elementos aislados, sino que busca poner en relación los distintos componentes que hacen posible la exhibición como dispositivo cultural. En adelante, esta propuesta será referida como la Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas (MAVEEA).

La Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas, MAVEEA, constituye una aportación metodológica de esta investigación, en tanto articula de manera sistemática herramientas provenientes de los estudios visuales, la museología crítica, el análisis espacial, la observación de sala y la lectura textual-discursiva de los recursos curatoriales. Su propósito no se limita a registrar elementos aislados de las exhibiciones, sino a construir un procedimiento de análisis que permita observar cómo distintas decisiones museográficas producen formas específicas de visibilidad, jerarquización e interpretación del pasado arqueológico.

La MAVEEA parte del reconocimiento de que las exhibiciones arqueológicas no pueden comprenderse únicamente a partir de sus objetos o de sus textos curatoriales, sino como configuraciones complejas en las que intervienen trayectorias institucionales, emplazamientos, recorridos, vitrinas, iluminación, esquemas de color, recursos gráficos, dispositivos tecnológicos, representaciones corporales y formas de mediación discursiva. Por ello, la matriz

organiza el análisis en cinco dimensiones interrelacionadas: histórica, espacial-arquitectónica, curatorial-expositiva, visual-iconográfica y textual-discursiva. Esta organización permite pasar de una descripción general de los museos a una lectura comparativa de las estrategias mediante las cuales se construyen narrativas visuales sobre el pasado prehispánico.

La aportación metodológica de la MAVEEA reside en su capacidad para vincular el análisis cualitativo de cada caso con una lectura comparativa entre museos. A partir de sus dimensiones y variables, la matriz permite identificar recurrencias, contrastes e incidencias en la representación museográfica del pasado, sin reducir la complejidad de los casos a una medición exclusivamente estadística. En este sentido, la MAVEEA funciona como una herramienta cualitativa-comparativa que permite reconocer patrones de organización visual, espacial y discursiva, así como diferencias derivadas del tipo de institución, el origen de la colección, la escala del museo, su emplazamiento territorial y sus estrategias de mediación.

De este modo, la matriz no opera únicamente como instrumento de registro, sino como un procedimiento metodológico propio para analizar museos arqueológicos como dispositivos visuales de poder. Su aplicación a los ocho casos seleccionados permite ordenar la información de manera sistemática, comparar dimensiones específicas y construir una síntesis crítica sobre las formas en que los museos arqueológicos en México producen, estabilizan o disputan determinados imaginarios sobre identidad, patrimonio y diversidad cultural.

El estudio de las exhibiciones arqueológicas ha sido abordado desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas (Tabla 1). En este contexto, destaca la investigación de Stephanie Moser (2006) en *The devil is in the details: museum displays and the creation of knowledge*, cuyo trabajo combinó de manera articulada el análisis visual de las exhibiciones con el interés por la experiencia del visitante.

Moser no solo examinó aspectos clave como la disposición espacial de los objetos y el uso de recursos gráficos, sino que incorporó metodologías participativas como encuestas y entrevistas con asistentes al museo para comprender cómo el público interpreta y negocia los

significados de las narrativas museográficas. Su aproximación holística demostró que el museo trasciende su función como mero contenedor de objetos para convertirse en un espacio de diálogo complejo donde convergen diseño, percepción y construcción social del conocimiento.

Tabla 1 Comparativa de criterios de análisis para exhibiciones de arqueología

(Moser 2010)	(Tully 2010)	(McDowell 2022)	(Herrera 2026)
Espacio asignado	El enfoque global de la exhibición	Nombre de la sección	Tipo de institución
Ubicación dentro del Museo	Mobiliario de exhibición	Años de creación de la museografía	Año de creación de la museografía
Estructura de la colección exhibición	Uso del color e iluminación	Cantidad de objetos en exhibición	Periodos clave de transformación
Distribución espacial de los objetos	La arquitectura y decoración de la exhibición	Tipos de materiales de la exhibición	Origen de la colección
Arquitectura y diseño de salas y el edificio	Espacios Dedicados a diferentes temáticas/ jerarquías de exhibición	Esquema de Color	Emplazamiento del museo
Recursos interpretativos	Relación espacial entre los objetos	Tipo de iluminación	Espacios de la exhibición
		Mobiliario de la exhibición	Materiales museográficos
	Recursos interpretativos	Relación espacial entre los objetos	Jerarquía de objetos
	Arquitectura del museo	Textos en sala	Relación espacial entre objetos
		Interpretaciones adicionales	Vinculación histórica del diseño
		Representaciones de género	Iluminación
		Presentación de restos humanos.	Esquema de color
			Mapas
			Maquetas
			Ilustraciones y dibujos
			Fotografías
			Multimedia
			Representaciones de género
			Restos humanos
			Textos de la exhibición

Nota. Elaboración del autor con base en la tabla de F. McDowell (2022)

El estudio de Gemma Tully (2010), *Answering the calls of the living: Collaborative practice in Archaeology and ancient Egyptian daily life exhibitions in western museums* (citado

en McDowell, 2022), representa otra contribución al análisis de las exhibiciones museográficas, particularmente en el contexto de las representaciones de la vida cotidiana del antiguo Egipto en museos occidentales. A diferencia de enfoques centrados únicamente en los objetos o en narrativas históricas unidireccionales, Tully propone un marco analítico que integra la materialidad de la exhibición con su dimensión social y colaborativa, destacando la importancia de incluir voces diversas en la construcción de narrativas museísticas.

Finalmente, la investigación de Felicity McDowell (2022) *A visual and visitor-based analysis of the presentation of prehistory in museum displays across England*, es importante en el análisis de exhibiciones arqueológicas al tomar como base los trabajos previos de Moser (2010) y Tully (2010), pero transformando sus enfoques cualitativos en un sistema cuantificable de variables visuales.

A diferencia de McDowell, el enfoque de esta investigación se centra en una lectura interpretativa de las exhibiciones como construcciones visuales complejas, donde cada decisión expositiva, desde la disposición espacial de los objetos hasta el uso del color y la iluminación, se examina como parte de un sistema semiótico que transmite significados. Mientras que Stephanie Moser se concentró en la experiencia del visitante y Gemma Tully en los procesos colaborativos, este análisis se enfoca directamente en las estructuras visuales y espaciales de las exhibiciones, entendiéndolas como textos materiales que codifican relaciones de poder y construyen narrativas específicas sobre el pasado arqueológico.

2.2 Criterios para la selección de museos a investigar

El estudio de los museos arqueológicos en México representa un desafío considerable debido a la amplitud y diversidad del sistema museístico vinculado al patrimonio nacional. De acuerdo con la Red de Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el INAH cuenta con 165 recintos en el país, cifra que permite dimensionar la escala institucional desde la cual se preservan, investigan e interpretan múltiples procesos históricos y culturales, incluidos

aquellos relacionados con el patrimonio arqueológico (INAH, s. f.-a). Ante esta amplitud, la investigación optó por privilegiar un enfoque de mayor profundidad analítica sobre un conjunto delimitado de casos de estudio. Esta elección metodológica obedece tanto a consideraciones prácticas como conceptuales. A partir del reconocimiento de la diversidad institucional que caracteriza a estos espacios, se propuso una categoría de análisis basada en el tipo de institución responsable de cada museo: pública (ya sea federal, estatal o municipal), universitaria, comunitaria o privada. Esta clasificación permitió delimitar un conjunto representativo de casos que reflejan distintas formas de gestión, enfoques curatoriales y vínculos con los públicos. Así, los criterios empleados para seleccionar los ocho museos se derivan directamente de esta tipología institucional, con el objetivo de abordar comparativamente los modos en que se construyen y comunican los imaginarios sobre el pasado arqueológico

Las limitaciones de tiempo y recursos también hacen inviable un estudio exhaustivo de todos los museos existentes. Pero más allá de estas restricciones prácticas, se consideró un análisis en profundidad de casos seleccionados para entender mejor las dinámicas internas de cada institución, sus particularidades y su relación con los contextos locales.

Frente a esto el estudio se ha centrado en los ocho museos seleccionados por su capacidad para representar las principales variantes institucionales y museográficas presentes en México. La muestra incluye el Museo de Sitio del Templo Mayor y el de Xochicalco como ejemplos de instituciones vinculadas directamente a zonas arqueológicas, el Museo de Antropología de Xalapa como caso destacado de museo universitario, el Museo Comunitario de Tláhuac que representa las iniciativas locales, los museos Anahuacalli y Amparo como modelos de gestión privada, y los regionales el Museo Regional de los Pueblos de Morelos y Museo Regional de Querétaro.

Esta selección abarca un amplio arco temporal que permite observar la evolución de las políticas patrimoniales y los cambios en los enfoques museográficos a lo largo de casi un siglo.

Geográficamente, los museos seleccionados se distribuyen en cinco entidades federativas del centro del país, región que concentra una parte significativa del patrimonio arqueológico nacional. De tal forma que lo que hace particularmente valioso el estudio es su capacidad para mostrar los contrastes y tensiones que caracterizan a la museografía arqueológica mexicana contemporánea. Por un lado, permite comparar instituciones con más de ochenta años de historia con proyectos recientes que incorporan nuevas perspectivas, por otro lado, revela cómo operan los diferentes modelos de gestión, desde los centralizados hasta los comunitarios, y cómo estos condicionan las narrativas sobre el pasado prehispánico.

Más allá de su diversidad, estos ocho museos comparten el reto de mediar entre el rigor académico y la comunicación pública, entre la conservación del patrimonio y su apropiación social. Su estudio comparado ofrece así una ventana privilegiada para entender cómo se construye y transmite el conocimiento arqueológico en México, con sus continuidades, innovaciones y contradicciones.

Tabla 2 *Lista de Museos Arqueológicos considerados*

Nombre del Museo	Tipo de Museo	Creación	Museografía	Ubicación
Museo Templo Mayor	De Sitio	1987	1987 (original)	Ciudad de México
Museo de Xochicalco	De Sitio	1996	1996 (original)	Morelos
Museo de Antropología de Xalapa	Universitario	1986	1986 (renovación)	Veracruz
Museo Comunitario de Cuitláhuac	Comunitario	2002	2002 (original)	Ciudad de México
Museo Anahuacalli	Privado	1964	2021	Ciudad de México

Museo Amparo	Privado	1991	2010	Puebla
Museo Regional de los Pueblos de Morelos	Regional	2022	2022 (renovación)	Morelos
Museo Regional de Querétaro	Regional	1936	1998 (actual)	Querétaro

Nota. Elaboración del autor (2025)

2.3 Consideraciones relevantes y limitaciones del estudio

El Museo Nacional de Antropología (MNA) no fue incorporado al corpus de esta investigación, a pesar de su centralidad dentro del sistema museístico mexicano y de la relevancia de su colección arqueológica. Esta exclusión responde a razones metodológicas precisas. Como principal repositorio nacional, el museo concentra materiales representativos de múltiples regiones del país y ha sido objeto de una amplia atención en la literatura especializada. Incluirlo como un caso más dentro del estudio habría introducido un desequilibrio importante en el análisis comparativo, tanto por la magnitud del recinto como por la complejidad interna de sus once salas arqueológicas permanentes.

Cada una de estas salas equivale, en términos de escala, densidad expositiva e historicidad museográfica, a un caso de estudio de gran amplitud. Un análisis riguroso del MNA habría exigido concentrar en un solo museo buena parte del tiempo y de los recursos de investigación, reduciendo así la posibilidad de examinar otros contextos museográficos igualmente relevantes, aunque menos visibles dentro del panorama nacional. A esto se suma que su museografía no responde a una sola temporalidad, sino que combina el proyecto original de 1964 con renovaciones parciales realizadas en distintas décadas (Morales, 2007). Analizar críticamente esa complejidad interna habría requerido un estudio específico sobre la evolución del museo, más allá de los alcances reales de este trabajo.

La decisión de no incluir el MNA no implica restarle importancia, sino delimitar con mayor claridad el tipo de problema que esta investigación busca abordar. En lugar de concentrarse en el museo nacional por excelencia, el estudio privilegia una mirada comparativa sobre instituciones diversas en escala, adscripción y trayectoria, con el fin de observar cómo se construyen y negocian las narrativas sobre el pasado arqueológico en museos de sitio, regionales, comunitarios, universitarios y privados. Esta delimitación permite desplazar parcialmente el foco de la capital y atender configuraciones museográficas que suelen quedar subordinadas al peso simbólico e historiográfico del MNA.

La exclusión del Museo Nacional de Antropología debe entenderse como una decisión de equilibrio analítico. Los ocho casos seleccionados no pretenden sustituir el papel del MNA dentro del campo museológico mexicano, sino abrir una perspectiva más amplia sobre la diversidad institucional y expositiva de los museos arqueológicos en México. El corpus permite examinar no solo continuidades con el modelo nacional, sino también tensiones, variaciones y desplazamientos que resultan menos visibles cuando el análisis se organiza exclusivamente desde el museo central.

2.4 Selección de dimensiones a investigar

La Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas (MAVEEA) organiza las dimensiones de la siguiente forma: histórica, espacial-arquitectónica, curatorial-expositiva, visual-iconográfica y textual-discursiva. Cada una de estas dimensiones agrupa variables específicas que permiten registrar distintos componentes de las exhibiciones arqueológicas y, al mismo tiempo, poner en relación sus aspectos institucionales, materiales, visuales y discursivos.

La dimensión histórica reúne variables orientadas a reconstruir la trayectoria institucional de cada museo y el origen de sus colecciones. Su función dentro de la matriz es

identificar las condiciones de legitimidad, transformación y procedencia que permiten situar cada exhibición dentro de un marco político, administrativo y patrimonial específico.

Tabla 3 *Dimensión Histórica*

Número	Variable	Descripción	Cómo y qué registrar
1	Tipo de institución	Esta variable identifica el tipo de administración o gestión del museo o institución que alberga exhibiciones de arqueología en México. Permite distinguir si se trata de una institución pública, privada, estatal, municipal, comunitaria, universitaria, entre otras.	Se registra a partir de fuentes oficiales y de la información institucional disponible sobre su administración.
2	Año de creación	Esta variable registra el año en que fue fundado o creado el museo o institución que alberga exhibiciones de arqueología. Proporciona información histórica y contextual sobre la trayectoria institucional.	Se registra a partir de fuentes oficiales, documentos históricos, archivos institucionales y placas conmemorativas.
3	Periodos clave de transformación	Esta variable identifica los principales momentos de cambio en la trayectoria del museo, como aperturas, cierres, reaperturas, remodelaciones o modificaciones en las narrativas, el diseño de salas y los públicos objetivo.	Se identifican y documentan los momentos críticos en la vida del museo, registrando fechas, actores involucrados y transformaciones materiales o discursivas.
4	Origen de la colección	Esta variable analiza la procedencia de las piezas arqueológicas que forman parte de las exhibiciones del museo o institución. Permite identificar si las colecciones provienen de excavaciones, donaciones, compras, intercambios o reproducciones.	Se recopila información de fuentes oficiales sobre la procedencia de las piezas arqueológicas, así como sobre su contexto cultural y geográfico.

Nota. Elaboración del autor (2026)

La dimensión espacial-arquitectónica registra aquellos aspectos vinculados con el emplazamiento del museo, la organización de sus salas y la disposición material de los objetos. A través de estas variables se busca examinar cómo el espacio condiciona la experiencia del visitante y participa en la producción de jerarquías, recorridos y relaciones de sentido.

Tabla 4 Dimensión espacial-arquitectónica

Número	Variable	Descripción	Cómo y qué registrar
5	Emplazamiento del museo	Esta variable analiza la ubicación física y contextual del museo o espacio expositivo, examinando cómo su posición geográfica, sus características arquitectónicas y su relación con el entorno influyen en su función y percepción.	Se documenta la localización física del museo, así como su relación con el entorno urbano, paisajístico o arqueológico.
6	Espacios de la exhibición	Esta variable describe las dimensiones físicas y las características espaciales de las salas y galerías dedicadas a la exhibición de piezas arqueológicas. Incluye aspectos como tamaño, distribución, altura y circulación.	Se registran las características espaciales de los espacios dedicados a la exhibición.
7	Materiales museográficos	Esta variable analiza los materiales y objetos empleados en la construcción y diseño de los elementos museográficos, incluyendo el mobiliario y otros componentes de las salas de exhibición.	Se identifican y describen los principales materiales y objetos utilizados en el mobiliario museográfico y en otros elementos de la exhibición.
8	Jerarquía de objetos exhibidos por posición	Esta variable analiza cómo la disposición espacial de los objetos dentro de la exhibición comunica su importancia relativa o su significado cultural. Examina la ubicación estratégica de las piezas dentro del espacio museográfico.	Se identifican y documentan las piezas que ocupan posiciones privilegiadas dentro de la exhibición, considerando centralidad, altura, escala o aislamiento.
9	Relación espacial entre objetos	Esta variable analiza la disposición y organización de las piezas arqueológicas dentro de las salas. Considera la proximidad entre los objetos, la densidad de la exhibición y los criterios de asociación espacial.	Se observa la proximidad entre los objetos y se registra si su disposición responde a un orden tipológico, cronológico, temático o de otro tipo.

Nota. Elaboración del autor (2026)

La dimensión curatorial-expositiva atiende decisiones de diseño que inciden directamente en la percepción de la exhibición, como la vinculación histórica del montaje, la iluminación y el esquema de color. Estas variables permiten observar cómo la museografía construye atmósferas, regula la atención y orienta la lectura sensible de los objetos.

Tabla 5 Dimensión curatorial-expositiva

Número	Variable	Descripción	Cómo y qué registrar
10	Vinculación histórica del diseño general de la exhibición	Esta variable analiza cómo las decisiones de diseño de la exhibición remiten a periodos históricos específicos, y examina si los elementos visuales y espaciales evocan rasgos estilísticos de otras épocas.	Se observan los rasgos del diseño que remiten a lenguajes históricos, como el uso de materiales tradicionales o contemporáneos, patrones decorativos, tipografías o sistemas de exhibición asociados con un periodo específico.
11	Iluminación	Esta variable describe el tipo, la intensidad y la distribución de la luz utilizada para exhibir las piezas arqueológicas. Considera tanto sus características técnicas como sus posibles intenciones curatoriales.	Se registran de manera general los tipos de iluminación presentes en cada espacio de exhibición, detallando sus características y posibles funciones dentro del discurso expositivo.
12	Esquema de color	Esta variable describe la combinación de colores utilizada en el diseño museográfico de las salas, incluyendo paredes, vitrinas, paneles y otros elementos del espacio expositivo.	Se registran los colores predominantes en cada espacio de exhibición, considerando su presencia en paneles, vitrinas, muros y otros elementos museográficos.

Nota. Elaboración del autor (2026)

La dimensión visual-iconográfica concentra el mayor número de variables porque examina los principales recursos de mediación visual presentes en las exhibiciones arqueológicas. Su interés radica en registrar cómo mapas, maquetas, ilustraciones, fotografías, recursos multimedia, representaciones de género y restos humanos participan en la construcción de formas específicas de visualidad sobre el pasado.

Tabla 6 Dimensión visual-iconográfica

Número	Variable	Descripción	Cómo y qué registrar
13	Mapas	Esta variable describe la presencia y el tipo de mapas utilizados en las exhibiciones arqueológicas, considerando sus funciones informativas, narrativas e interpretativas.	Se identifican y registran los mapas presentes en la exhibición, considerando su contenido, estilo, escala y tipo de representación.

14	Maquetas	Esta variable describe la presencia y el tipo de maquetas utilizadas en las exhibiciones arqueológicas, atendiendo a sus características formales y a su función dentro del discurso expositivo.	Se identifican y registran las maquetas presentes en la exhibición, considerando su contenido, escala, materialidad y tipo de representación.
15	Ilustraciones y dibujos	Esta variable analiza el uso de ilustraciones y dibujos en las exhibiciones arqueológicas, considerando su función reconstructiva, técnica o artística dentro de la narrativa visual.	Se identifican y registran las ilustraciones y dibujos presentes en la exhibición, atendiendo a su contenido, estilo y función interpretativa.
16	Fotografías	Esta variable describe la presencia y el tipo de fotografías utilizadas en las exhibiciones arqueológicas, considerando sus funciones documentales, científicas o narrativas.	Se identifican y registran las fotografías presentes en la exhibición, atendiendo a su contenido, procedencia y función dentro del discurso expositivo.
17	Multimedia	Esta variable analiza el uso de recursos multimedia en las exhibiciones arqueológicas, considerando su papel en la mediación del conocimiento y en la experiencia del visitante.	Se identifican y registran videos, animaciones, proyecciones, pantallas interactivas, audioguías y otros recursos tecnológicos presentes en la exhibición.
18	Representaciones de género	Esta variable analiza cómo se representan los roles, identidades y relaciones de género en las exhibiciones arqueológicas, tanto en imágenes como en recursos textuales o multimedia.	Se identifican y registran referencias a roles, identidades y relaciones de género presentes en imágenes, textos, recursos audiovisuales o dispositivos interactivos.
19	Exhibición de restos humanos	Esta variable analiza la presencia, el tratamiento y la representación de restos humanos en las exhibiciones arqueológicas, considerando tanto su disposición museográfica como su encuadre discursivo.	Se identifica y registra la presencia de restos humanos en exhibición, así como las formas en que son nombrados, contextualizados y presentados al público.

Nota. Elaboración del autor (2026)

La dimensión textual-discursiva se centra en los textos de exposición como componentes fundamentales del dispositivo museográfico. A través de esta variable se analiza cómo cédulas, paneles y otros soportes escritos organizan la interpretación, jerarquizan información y fijan determinados sentidos sobre los objetos y contextos exhibidos.

Tabla 7 *Dimensión textual-discursiva*

Número	Variable	Descripción	Cómo y qué registrar
20	Textos en la exposición	Esta variable analiza los textos que forman parte de las exhibiciones arqueológicas, considerando su función informativa, interpretativa y narrativa dentro del discurso expositivo.	Se identifican y registran los textos presentes en la exhibición, incluyendo paneles informativos, cédulas de sala, cédulas de objeto, etiquetas, láminas, folletos y otros soportes textuales.

Nota. Elaboración del autor (2026)

2.5 El proceso de recolección e interpretación de los datos

Las visitas de campo realizadas para esta investigación se llevaron a cabo en un periodo comprendido entre febrero y septiembre de 2025. Antes de cada recorrido se realizaba una revisión previa de fuentes históricas, materiales institucionales y documentos disponibles en sitios oficiales del INAH o de los propios museos, con el fin de contar con una base mínima sobre la trayectoria del recinto, el tipo de colección y algunas de sus principales características. Esta preparación previa permitió llegar al trabajo de campo con un conocimiento inicial del caso, aunque fue en la visita directa donde comenzaron a hacerse visibles las condiciones específicas de cada exhibición y las particularidades de su montaje.

Cada visita se realizaba en una sola jornada y tenía una duración aproximada de tres horas. Durante el recorrido se utilizaban una libreta y una guía de observación, esta última concebida principalmente como una herramienta para ordenar el registro y asegurar que las variables pudieran observarse de manera operativa y contextual. En la práctica, ningún recorrido podía resolverse en una sola pasada general. El trabajo en sala se organizaba en al menos dos momentos. Primero se hacía un reconocimiento completo del museo, con el propósito de identificar la lógica general del recorrido, las salas, los puntos de énfasis y la disposición básica del conjunto. Después se realizaba una segunda pasada más lenta,

orientada ya al registro de observaciones específicas en notas de campo, tomando como referencia cada una de las variables que debían ser documentadas.

El registro fotográfico ocupó un lugar central dentro del proceso. La necesidad de trabajar con la visualidad de las exhibiciones hacía indispensable contar con imágenes que acompañaran y complementaran las notas levantadas durante la visita. Las fotografías permitieron registrar la disposición espacial de las piezas, la relación entre objetos y textos, el uso de vitrinas, la iluminación, los recursos gráficos y otros aspectos del montaje que difícilmente podían retenerse por completo en una sola observación in situ. Cada museo fue generando una carpeta propia de imágenes, integrada por registros tomados durante los distintos recorridos realizados en campo. Este material no se utilizó únicamente como apoyo ilustrativo, sino como parte del proceso de análisis y contraste posterior.

El tratamiento de los datos se realizaba después de cada visita a partir de una revisión detallada de las notas de campo, del material fotográfico y de la información documental reunida previamente. Se elaboraba un documento por museo, organizado según las variables de análisis, en el que se iban desarrollando descripciones más detalladas de cada caso. Este trabajo posterior no era inmediato ni breve, la traducción del recorrido de campo a un documento de análisis tomaba aproximadamente una semana por museo, considerando el tiempo necesario para ordenar las notas, revisar las imágenes, completar la información faltante y redactar una primera sistematización del caso. Fue de este proceso de elaboración de documentos individuales y de su contraste posterior de donde surgieron los apartados analíticos que estructuran esta investigación.

Conviene señalar que la herramienta metodológica tampoco permaneció fija desde el inicio. Las primeras visitas funcionaron como un momento de ajuste y precisión, ya que permitieron identificar la necesidad de ampliar algunas variables, reformular ciertos conceptos y afinar su operatividad en campo. En este sentido, la MAVEEA se fue consolidando conforme avanzaba el trabajo de observación, en diálogo con las condiciones concretas encontradas en

los museos. Este ajuste progresivo permitió fortalecer la lectura comparativa de las exhibiciones y hacer que la matriz respondiera de manera más adecuada a la complejidad de los casos estudiados.

Capítulo III. Transformaciones de los museos arqueológicos en México

3.1. Contexto histórico cultural de los museos arqueológicos en México

Los museos arqueológicos en México han sido fundamentales en la preservación, estudio y difusión del patrimonio cultural. En términos generales, esta investigación reconoce la definición propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), que entiende al museo como una institución permanente, sin fines de lucro y al servicio de la sociedad, dedicada a investigar, coleccionar, conservar, interpretar y exhibir el patrimonio material e inmaterial (ICOM, 2022). Recuperar esta formulación resulta pertinente porque introduce principios como accesibilidad, inclusión, participación comunitaria y comunicación ética, los cuales constituyen un punto de referencia útil para examinar críticamente el lugar de los museos arqueológicos en el presente.

Como señala Graciela Schmilchuk (1995), estos espacios no solo resguardan objetos del pasado, sino que también participan activamente en la construcción de narrativas que legitiman y consolidan la idea de lo que es considerado la “cultura mexicana” (Schmilchuk, 1995). A partir de esta premisa, distintos estudios han mostrado que el museo no es una institución neutra sino un dispositivo cultural atravesado por decisiones políticas, historiográficas y visuales (Bennett, 1995; Hooper-Greenhill, 2000; Macdonald, 2003; Preziosi y Farago, 2019). Este papel ha sido analizado desde perspectivas que van de la historia cultural a la museología crítica (Morales, 2007; Stobiecka, 2023), las cuales han explorado su influencia en la construcción de identidades nacionales, en la valoración del patrimonio arqueológico y en la manera en que el pasado se vuelve visible o invisible en el presente.

La naturaleza dinámica de la sociedad mexicana y de sus instituciones culturales obliga a seguir investigando cómo estos espacios contribuyen hoy a moldear las percepciones sociales sobre la diversidad cultural del país. Esto implica revisar no solo los relatos

celebratorios del museo como “guardián del patrimonio”, sino también las tensiones que atraviesan su vocación educativa, su función turística, su dependencia del Estado y su capacidad de incorporar las voces de los pueblos originarios y de los actores locales (Bonfil, 1987; García, 1990; Lomnitz, 1999; Clifford, 1997).

Este proyecto de investigación busca estudiar los procesos que enfrentan los museos arqueológicos en México para comprender su papel como dispositivos visuales de poder en la representación del pasado. El enfoque se nutre de los estudios visuales y de la teoría del museo como aparato de ordenamiento y exhibición, así como de la reflexión latinoamericana sobre patrimonialización y memoria. El trabajo analiza cómo los museos construyen narrativas visuales a través de salas permanentes, vitrinas, guiones, iluminación, rotulación, selección de piezas que configuran la percepción del pasado prehispánico y qué implicaciones tienen esas narrativas en la relación entre visitantes, objetos y Estado. Esto supone preguntar quién habla en el museo, desde dónde lo hace y a favor de qué proyectos culturales (Clifford, 1997; Ames, 1992).

La historia de los museos arqueológicos en México se remonta al siglo XIX, un periodo marcado por los esfuerzos de consolidación nacional. Graciela Schmilchuk destaca cómo estos espacios comenzaron a configurarse como símbolos del proyecto de identidad nacional tras la Independencia (1995). Un ejemplo temprano fue la apertura del Museo Nacional Mexicano en 1825, cuyo objetivo era reunir colecciones de arqueología, historia natural y arte, contribuyendo a una narrativa que vinculaba el pasado indígena con la construcción del México moderno (Morales, 2007). Esta operación cultural se reforzó tras la Reforma y el Porfiriato, cuando el Estado buscó mostrar un país “civilizado” y con pasado glorioso ante sus pares internacionales. Piezas como la Piedra del Sol o el monolito de Coyolxauhqui adquirieron un carácter emblemático, pero al mismo tiempo se produjo una selección restrictiva de lo prehispánico, privilegiando lo mexicana y lo “imperial” sobre otras tradiciones mesoamericanas menos útiles para el relato nacional (Florescano, 1993; Morales, 2007).

Durante el Porfiriato, el auge de las investigaciones arqueológicas, los congresos americanistas y las primeras políticas de protección al patrimonio reforzaron esta voluntad de Estado de controlar el pasado y de convertirlo en capital simbólico (Morales, 2007). No obstante, estas narrativas hegemónicas contrastan con los silencios que persisten en torno a la enorme diversidad cultural del México prehispánico como las zonas del norte, culturas del Occidente, presencia afrodescendiente en épocas posteriores que quedaron subrepresentadas o descontextualizadas en las primeras salas nacionales.

En el siglo XX, con la Revolución Mexicana y la redefinición de los valores culturales del país, los museos arqueológicos adquirieron un papel más relevante en la construcción pública del patrimonio y en la difusión de una narrativa histórica nacional (Morales, 2007). La creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939 profesionalizó la arqueología, centralizó la administración del patrimonio y dio pie a una política museística de alcance nacional. A partir de las décadas de 1940 y 1950 se ampliaron los museos regionales y, hacia los años sesenta, se consolidó el gran proyecto del Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964, como una de las vitrinas culturales más importantes del Estado posrevolucionario. Su organización en salas cronológicas y culturales, el uso de vitrinas didácticas y el énfasis en piezas emblemáticas se convirtieron en un referente importante dentro del sistema museístico mexicano.

Paralelamente, a lo largo del siglo XX y con mayor impulso en su segunda mitad, se consolidó una política de museos de sitio vinculados a zonas arqueológicas. Sin embargo, este proceso no fue homogéneo ni simultáneo. Mientras algunos casos emblemáticos, como Teotihuacan, contaron con museo de sitio desde fechas tempranas, otros se desarrollaron mucho después, como ocurrió con Monte Albán. La expansión permitió llevar la narrativa arqueológica más allá de la capital y reforzar la relación entre excavación, resguardo y exhibición in situ. No obstante, también mantuvo con frecuencia un guion centralizado en términos de discurso, iconografía y criterios de autenticidad, muchas veces sin incorporar de

manera suficiente memorias locales ni narrativas indígenas contemporáneas. En este punto se vuelve visible una tensión que recorre buena parte del siglo XX: si los museos arqueológicos hablan sobre los pueblos o si efectivamente abren espacio para hablar con ellos.

Ya hacia finales del siglo XX e inicios del XXI, las transformaciones museográficas y los debates poscoloniales empujaron a los museos arqueológicos a incorporar referencias a la multiculturalidad, al patrimonio inmaterial y a la participación comunitaria (Karp y Lavine, 1991; Hooper-Greenhill, 2000). Sin embargo, buena parte de estas incorporaciones no siempre alteró de fondo el régimen visual heredado, aún sostenido en vitrinas frontales, objetos separados de sus contextos rituales, textos curatoriales exclusivamente en español y una presencia todavía limitada de lenguas originarias y perspectivas decoloniales. En ese sentido, más que una sustitución plena del modelo anterior puede hablarse de una superposición entre nuevas demandas de representación y formas museográficas heredadas.

En años recientes, distintos proyectos de actualización museográfica han buscado renovar este panorama. Entre ellos puede mencionarse la apertura de nuevas salas etnográficas en el Museo Nacional de Antropología en 2024, orientadas a dar mayor visibilidad a prácticas y bienes culturales de comunidades indígenas contemporáneas (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2024). Este proyecto abre la posibilidad de introducir narrativas más inclusivas y de otorgar mayor visibilidad a las comunidades indígenas contemporáneas, desplazando la idea de los pueblos originarios como meras “supervivencias” hacia la de sujetos actuales con agencia histórica, política y cultural. Sin embargo, este tipo de intervenciones debe analizarse con cautela, ya que la incorporación de nuevas voces no implica por sí misma una transformación estructural del régimen de representación. Si las decisiones curatoriales continúan formulándose desde el centro, si la institución sigue operando como mediadora principal de las voces indígenas y si los criterios expositivos permanecen subordinados a marcos nacionalistas, patrimoniales y turísticos, el resultado puede reducirse a una inclusión

simbólica que no modifica de fondo la distribución del poder discursivo (Clifford, 1997; Ames, 1992).

Desde la perspectiva de este estudio, esta problemática resulta central porque muestra que la transformación museográfica no puede evaluarse únicamente a partir de los contenidos declarados o de la actualización temática de los guiones. También debe examinarse a partir de las formas materiales, espaciales y visuales mediante las cuales esos contenidos se hacen visibles y jerarquizables dentro del museo. En otras palabras, no basta con introducir nuevas narrativas si las estructuras que ordenan el recorrido organizan las piezas, distribuyen la autoridad del texto y definen la visualidad continuando respondiendo a la misma lógica institucional. Bajo esta premisa, el análisis de los museos arqueológicos no se limita a identificar qué dicen sobre el pasado prehispánico, sino que se dirige a reconocer cómo ese pasado es dispuesto, mediado y estabilizado en el espacio expositivo.

Las renovaciones recientes no deben asumirse automáticamente como signos de apertura o democratización, sino como escenarios de disputa en los que se pone en juego la posibilidad real de modificar las formas de representación dominantes. La pregunta de fondo no es solo si el museo incorpora nuevos sujetos al relato, sino si altera las estructuras a través de las cuales esos sujetos son traducidos, clasificados y exhibidos. Para esta investigación, el problema radica precisamente en determinar si tales transformaciones consiguen desafiar las formas hegemónicas de mediación o si, por el contrario, reconfiguran esas mismas estructuras en un lenguaje más contemporáneo, aunque todavía controlado por el centro institucional. De ahí que el examen de la museografía, la espacialidad, la visualidad y los dispositivos textuales resulte indispensable para valorar hasta qué punto estas reformas representan una redistribución efectiva del poder discursivo o solo una actualización formal de sus mecanismos.

3.2. Orígenes y desarrollo de los museos arqueológicos en México

Comprender la situación actual de los museos arqueológicos en México exige atender las transformaciones históricas de la práctica museológica y las formas en que la sociedad ha organizado su relación con el pasado. Como ha señalado Graciela Schmilchuk (1995), estos espacios han sido considerados lugares “privilegiados” en la legitimación y construcción de la denominada cultura nacional. A lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, su desarrollo estuvo estrechamente vinculado a la consolidación del Estado, a la formación de colecciones públicas y a la producción de marcos institucionales desde los cuales el pasado prehispánico pudo volverse visible, interpretable y socialmente significativo. A este proceso se sumó una transformación de mayor alcance en la relación entre conocimiento histórico, representación museográfica y formación del Estado. Luis Gerardo Morales (2007) propone entender el museo público mexicano como parte de una transición cultural prolongada, en la que la exhibición de objetos y la escritura de la historia colaboraron en la producción de nuevas formas de sentido sobre el pasado. Bajo esa dinámica, el museo reunió funciones científicas, pedagógicas y cívicas, y contribuyó a instituir una mirada pública sobre lo prehispánico que osciló entre el afán de conocimiento y la consagración simbólica de los orígenes nacionales. Seguir esa trayectoria permite observar cómo los museos arqueológicos participaron en la formación de una memoria organizada institucionalmente, en la que los vestigios materiales dejaron de ser únicamente restos antiguos para convertirse en referencias visibles de la nación.

En el caso mexicano, esta reorganización del pasado estuvo ligada a un cambio en los modos de observación y en los espacios donde los objetos podían adquirir valor público. Luis Gerardo Morales Moreno (2007) subraya que el museo participó en un proceso de secularización de la mirada, en el que la contemplación devota heredada de otros regímenes simbólicos fue desplazándose hacia una mirada curiosa, clasificatoria y pedagógica. Esa transición no suprimió la dimensión ritual de los objetos, pero sí la reordenó bajo nuevas formas institucionales. Los restos arqueológicos comenzaron a ser reunidos, descritos y exhibidos

como testimonios materiales de una historia colectiva, integrándose a un lenguaje público que los presentaba como evidencia del origen nacional y como parte de una pedagogía cívica orientada a la formación de ciudadanos.

Durante distintos momentos, los museos arqueológicos se erigieron como nodos fundamentales para la legitimación de narrativas culturales. Sirvieron como escenarios donde las élites imponían su visión del pasado, consolidando así el concepto de “cultura nacional” (Schmilchuk, 1995). La relación entre estos museos y las clases dominantes revela cómo la memoria colectiva se convierte en un terreno disputado, donde el poder busca moldear la interpretación de la historia en función de sus intereses. En paralelo, el desarrollo de la arqueología como disciplina ha sido clave en el enriquecimiento de la comprensión del pasado prehispánico. Los museos han sido receptáculos de los avances y descubrimientos arqueológicos, contribuyendo a la divulgación y educación de la sociedad (García, 2007). Sin embargo, esta evolución no ha estado exenta de tensiones y cambios, lo que evidencia la necesidad de adaptarse para seguir siendo relevantes en la generación de discursos sobre la memoria colectiva.

La evolución de los museos arqueológicos en México está marcada también por la dinámica global de la museología y por la creciente conciencia sobre la necesidad de abordar cuestiones éticas, como la repatriación de objetos culturales y la inclusión de diversas perspectivas en la narrativa histórica. En este sentido, los museos arqueológicos mexicanos enfrentan el desafío de equilibrar la preservación del patrimonio con la consideración de las comunidades indígenas y sus derechos culturales.

La materialidad expuesta en estos museos no solo representa artefactos antiguos, sino también las capas complejas de la identidad mexicana. La relación entre los objetos arqueológicos y la construcción de la memoria nacional es un proceso continuo y dinámico. La revisión constante de estas dinámicas es esencial para evitar la cristalización de narrativas

excluyentes y garantizar una representación auténtica y respetuosa de la diversidad cultural de México.

3.3 Los primeros museos arqueológicos en el contexto nacional

Los antecedentes de los museos arqueológicos en México se remontan a la práctica del coleccionismo durante la época de la Nueva España. Desde la llegada de los españoles en el siglo XVI hubo un marcado interés por recuperar piezas valiosas desde la perspectiva de los conquistadores. Fue en el siglo XVIII, con la publicación del *Catálogo del mundo indiano* elaborado por Lorenzo Boturini, que se vislumbró el primer intento organizado de preservar estos materiales prehispánicos. Influenciado por ideas de la Ilustración europea, Boturini reunió documentos y piezas durante un proyecto de ocho años, sentando las bases para lo que se convertiría, un siglo después, en el núcleo del primer museo nacional (Schmilchuk, 1995, p. 22).

Durante el periodo de Independencia mexicana, en el siglo XIX, se materializaron los esfuerzos para consolidar colecciones dispersas y dar forma a una institución dedicada a resguardar y exhibir antigüedades y otros objetos de interés histórico y natural, proceso que desembocó en la creación del Museo Nacional en 1825 (Morales, 2007). Entre los antecedentes materiales más significativos de este proceso se encuentran los monolitos hallados en la Ciudad de México en 1790, la Coatlicue y la Piedra del Sol, los cuales se convirtieron en referentes fundamentales para la formación de las colecciones nacionales (Matos, 2022)

La recuperación de estas colecciones refleja el indigenismo independentista, que buscaba establecer un puente entre posiciones antagónicas, como la intención de borrar la herencia hispánica y la de quienes se identificaban con ese legado. Además, el Museo Nacional desempeñó un papel en la secularización de la sociedad, transfiriendo la veneración de símbolos religiosos hacia los nuevos emblemas de la incipiente nación, basados en el

pasado glorioso de las civilizaciones prehispánicas. Estos símbolos, ahora bajo el control del Estado en lugar de la Iglesia, contribuyeron a forjar la identidad de una nación emergente (Morales, 2007).

La consolidación de los primeros museos arqueológicos en México coincidió con el periodo posindependencia y marcó una fase crucial en la construcción de la identidad nacional. Estos espacios se convirtieron en custodios no solo de objetos antiguos, sino también de la narrativa que buscaba enaltecer las civilizaciones prehispánicas como pilares fundacionales de la nación mexicana. A medida que avanzaba el siglo XIX, el Museo Nacional, con su rica colección, se erigía como un símbolo tangible del pasado glorioso. Sin embargo, la dinámica social y política del momento también influyó en su evolución. La tensión entre borrar la herencia hispánica y preservarla como parte de la identidad mexicana generó debates y transformaciones en la función y contenido de los museos.

Este proceso de evolución se intensificó en el siglo XX, con cambios significativos en la gestión y el enfoque de los museos arqueológicos. Surgieron nuevas corrientes que cuestionaban la narrativa oficial y buscaban una representación más inclusiva, reflejando la diversidad cultural del país. La noción de “indigenismo” se expandió para abrazar una comprensión más completa y respetuosa de las culturas originarias.

La relación entre el Estado y los museos también experimentó transformaciones, con ajustes en el papel de estos espacios en la construcción de la identidad nacional. La transición de la veneración de símbolos religiosos a la adopción de emblemas culturales prehispánicos marcó un hito en la secularización de la sociedad mexicana.

3.4 Evolución histórica de la museografía en museos arqueológicos

La museografía en los museos arqueológicos ha pasado por transformaciones importantes a lo largo del tiempo, marcadas por cambios en las prácticas arqueológicas y en las tendencias curatoriales. Estas transformaciones se pueden identificar en distintas etapas

que han definido la forma en que se organizan, presentan e interpretan las colecciones. Cada etapa refleja no solo el desarrollo de métodos y enfoques científicos en la arqueología, sino también el impacto de los contextos culturales, sociales y políticos en la construcción de discursos museográficos. Estas dinámicas han influido en la manera de comunicar el conocimiento arqueológico, adaptándose a las expectativas de los públicos y al entendimiento de los objetos como portadores de significados históricos y culturales.

Luis Gerardo Morales (2007) realiza un valioso recuento de la historia de la museografía mexicana, en su texto recorre de manera crítica a los principales autores que, desde la museología y la misma práctica, han abordado estos mismos temas. Expone que la primera etapa de la museología mexicana, que se extiende desde 1877 hasta 1924, es fundamental para entender el desarrollo de los museos en el país y su papel en la construcción de la identidad nacional. Durante este periodo se establecieron las bases de lo que se conocería como “museología” en México, diferenciándose entre la “vieja” y la “nueva” museología, según lo analiza Morales (2007). Señala que ese periodo se sitúa en un momento de transformación social y política en México. Los museos comenzaron a ser vistos no solo como lugares de conservación de objetos, sino como instituciones educativas que podían contribuir a la formación de una ciudadanía informada y consciente de su historia y cultura. La creación del Museo Nacional de México en 1826 fue un hito importante, pero fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando se consolidó la idea de los museos como espacios de educación y cultura. Durante este tiempo se publicaron guías y catálogos que sistematizaban las colecciones, lo que facilitó el acceso al conocimiento y la divulgación de la historia nacional. La organización de las colecciones se realizó con un enfoque en la etnografía y la arqueología, buscando narrar la historia de México a través de sus objetos. Alfonso Pruneda y Jesús Galindo y Villa son figuras clave en esta etapa. Pruneda, como rector de la Universidad Nacional de México, y Galindo y Villa, como pionero en la aplicación del término “museología”, realizaron importantes aportaciones teóricas. Galindo y Villa, en particular, introdujo la idea de

que los museos debían ser “escuelas” que fomentaran la educación y la cultura social, ampliando así el concepto de museología más allá de la mera conservación de colecciones.

La museología mexicana, como señala Morales (2007), se caracterizó por un enfoque historicista que buscaba desterrar el esencialismo y promover una visión más inclusiva de la historia. Se trataba de construir una “museopatria”, donde los museos se convirtieran en espacios de reflexión sobre la identidad nacional y la diversidad cultural del país. Este enfoque se tradujo en la creación de exposiciones que no solo mostraban objetos, sino que también contaban historias y promovían un sentido de pertenencia entre los ciudadanos. En este sentido, Luis Gerardo Morales argumenta que la primera etapa de la museología mexicana sentó las bases para el desarrollo de los museos como instituciones educativas y culturales. A través de la creación de colecciones, la organización de exposiciones y la reflexión teórica, se buscó construir una identidad nacional que reflejara la diversidad y la riqueza cultural de México.

Con el tiempo, la museografía en museos arqueológicos comenzó a evolucionar hacia un enfoque más contextualizado. En la primera mitad del siglo XX, los museos empezaron a reconocer la importancia de presentar los objetos en su contexto histórico y cultural. Se desarrollaron técnicas de exposición que recreaban escenarios arqueológicos, permitiendo a los visitantes comprender cómo se utilizaban los objetos en su época y cómo se relacionaban con la sociedad y el entorno (Morales, 2007).

La evolución de la museografía arqueológica que se dio desde la década de 1960 ha estado marcada por intentos de modernización que, si bien han transformado la experiencia del visitante, también han generado debates sobre las implicaciones de estos cambios. La introducción de la museología moderna trajo un enfoque más interactivo y educativo, con el uso de tecnología audiovisual, maquetas y representaciones gráficas que buscaron facilitar la comprensión del público. Sin embargo, este proceso ha enfrentado críticas por simplificar

excesivamente las narrativas históricas en aras de la accesibilidad, en ocasiones subordinando la profundidad analítica al atractivo visual.

Morales reflexiona, por otro lado, que la ruptura de la clase intelectual con el poder público y político que se dio en México a partir de 1968 dio lugar a un profundo revisionismo en la historiografía y la museología, que sometió a crítica el indigenismo y sus representaciones en los museos. Señala que intelectuales como Octavio Paz, David Brading, Guillermo Bonfil y Néstor García Canclini son ejemplos destacados de esta crítica hacia la museografía nacionalista (2007). Estas reflexiones, que abarcan el periodo de 1969 a 1990, promovieron un análisis inicial sobre la relación entre imágenes, objetos y el culto a la patria, extendiéndose más allá del ámbito de la museología.

A partir de las últimas décadas, la adopción de tecnología digital en museos arqueológicos, como realidad virtual, recorridos en línea y aplicaciones móviles, ha ampliado la manera en que se accede y presenta la información (Gándara, 2017). Aunque estas herramientas han hecho las colecciones más accesibles a públicos más amplios, también existe el riesgo de generar experiencias descontextualizadas, en las que la interacción virtual desplaza parcialmente la conexión directa con los objetos y su materialidad. Además, la dependencia de tecnologías avanzadas puede generar una exclusión digital, limitando el acceso para quienes no cuentan con los recursos o habilidades necesarias para interactuar con estas plataformas (Gándara, 2017)

Otro punto de crítica radica en los enfoques inclusivos y colaborativos que, si bien representan un avance significativo en términos de participación comunitaria, muchas veces enfrentan desafíos en su implementación real (Maceira, 2009). La colaboración con comunidades locales e indígenas, en muchos casos, se limita a consultas simbólicas o procesos superficiales que no alteran las estructuras de poder en la gestión y representación del patrimonio. Este tipo de iniciativas puede perpetuar formas de asimetría bajo una apariencia

de inclusión, dejando a las comunidades en una posición subordinada frente a las instituciones museísticas (Rufer, 2014)

La museografía contemporánea, al priorizar la interacción y la narración múltiple, ha intentado alejarse de un modelo enciclopédico tradicional. No obstante, estas iniciativas no siempre consiguen superar las limitaciones estructurales del campo, incluyendo la dependencia de narrativas oficiales o eurocéntricas que persisten en las instituciones. Esta evolución debe ser evaluada críticamente para garantizar que los museos arqueológicos no solo se adapten a las demandas contemporáneas, sino que también desafíen las desigualdades y los sesgos históricos que subyacen en sus prácticas.

3.5 El Museo Nacional de Antropología: un referente en la museología mexicana

El Museo Nacional de Antropología, uno de los espacios culturales más significativos de México, tiene sus raíces en el Museo Nacional Mexicano, fundado el 18 de diciembre de 1825 por decreto del presidente Guadalupe Victoria, como parte de los esfuerzos por consolidar una identidad nacional tras la Independencia (Cárdenas, 2017). Este museo, ubicado inicialmente en el Antiguo Palacio de la Real Universidad de México, tenía un enfoque amplio que abarcaba la historia natural, la arqueología, la etnografía y el arte, reflejando el espíritu ilustrado de la época. Entre sus primeras colecciones se encontraban fósiles, objetos minerales, ejemplares zoológicos, así como piezas arqueológicas recolectadas desde la época colonial, que empezaban a ser valoradas como símbolos del pasado prehispánico.

Con el paso del tiempo, el interés por las civilizaciones prehispánicas y la historia antigua de México fue ganando protagonismo. En 1865, bajo el reinado de Maximiliano de Habsburgo, el museo fue trasladado al edificio de la Calle Moneda, en el centro histórico de la Ciudad de México. Este traslado marcó un momento importante, ya que el nuevo espacio permitió reorganizar mejor las colecciones y dar mayor visibilidad pública a un patrimonio cultural cada vez más valorado (López, 2020; Cárdenas, 2017).

Durante el siglo XIX, el museo enfrentó desafíos significativos, como los limitados recursos económicos y las guerras que sacudían al país. Sin embargo, se mantuvo como un lugar clave para la preservación y el estudio del patrimonio cultural mexicano. En 1877, durante el gobierno de Porfirio Díaz, comenzó a consolidarse como una institución dedicada principalmente a la arqueología y la antropología. Este periodo estuvo marcado por la organización de expediciones arqueológicas en sitios como Teotihuacán, Monte Albán y Palenque, que permitieron recuperar objetos de gran valor histórico, incrementando las colecciones del museo (Campos, 2018).

En esta etapa, el Museo Nacional Mexicano se convirtió en un símbolo del proyecto de modernización y nacionalismo cultural promovido por el Porfiriato. Las piezas arqueológicas se exhibían como testimonios del glorioso pasado indígena, mientras que las colecciones de historia natural y arte comenzaban a ser trasladadas a otras instituciones, permitiendo al museo enfocarse cada vez más en la antropología y la arqueología. Este enfoque contribuyó a la construcción de un discurso sobre la identidad nacional que exaltaba las raíces prehispánicas de México, aunque desde una perspectiva muchas veces eurocentrista.

Para finales del siglo XIX, el museo ya era reconocido internacionalmente, participando en exposiciones universales como la de París en 1889, donde se presentaron piezas mexicanas y mayas que asombraron al público europeo. Este reconocimiento ayudó a posicionar al museo como una institución clave para la conservación del legado cultural de México, sentando las bases para su posterior transformación en el siglo XX (Campos, 2018; López, 2020).

Tras su participación en la Exposición Universal de París en 1889, el Museo Nacional Mexicano consolidó su prestigio internacional y se convirtió en una institución clave para la difusión del patrimonio cultural mexicano. Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, el museo continuó ampliando su colección, gracias a excavaciones arqueológicas y adquisiciones que incluyeron piezas excepcionales de las culturas mexicana, maya, zapoteca, mixteca y otras civilizaciones mesoamericanas (López, 2020). Estas

actividades se intensificaron durante el gobierno de Porfirio Díaz, quien impulsó proyectos arqueológicos como parte de su programa de modernización y nacionalismo cultural.

En el contexto de la Revolución Mexicana, el museo asumió un papel simbólico en la construcción de una nueva identidad nacional. El enfoque en las culturas indígenas como cimientos de la mexicanidad se fortaleció bajo el impulso de intelectuales y políticos posrevolucionarios, como José Vasconcelos (López, 2020). Sin embargo, las condiciones del museo en la sede de la calle Moneda comenzaron a mostrar limitaciones. El crecimiento de las colecciones, la falta de espacio y la necesidad de una infraestructura moderna dificultaban la adecuada exhibición y conservación del patrimonio cultural.

En 1939 se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la institución clave para el estudio y la preservación del patrimonio arqueológico, histórico y etnográfico de México. Este cambio administrativo marcó el inicio de una nueva etapa para el museo, ya que el INAH asumió un papel central en la protección y reorganización del acervo cultural del país. Durante las siguientes décadas se planificó un proyecto ambicioso para crear un nuevo espacio museográfico que respondiera a las demandas de modernidad, innovación y representación cultural que el viejo edificio ya no podía satisfacer (Machuca, 2014; Ramírez, 2014)

En paralelo, en las décadas de 1940 y 1950, se intensificaron los esfuerzos arqueológicos en distintos sitios del país, lo que contribuyó al enriquecimiento de las colecciones nacionales. El proyecto del nuevo museo comenzó a tomar forma bajo la dirección de Pedro Ramírez Vázquez, quien fue encargado de diseñar un espacio que representara la grandeza de las culturas mexicanas mientras incorporaba innovaciones arquitectónicas y museográficas (Ramírez, 2014). Finalmente, el actual Museo Nacional de Antropología abrió sus puertas el 17 de septiembre de 1964 en el Bosque de Chapultepec, en un contexto de creciente interés por consolidar el patrimonio cultural de México como símbolo de identidad nacional y de modernización (Ramírez, 2014; Díez, 2024). Diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, en colaboración con Rafael Mijares y Jorge Campuzano, el edificio es un

ícono de la arquitectura moderna en México, combinando elementos del modernismo internacional con referencias a la tradición prehispánica. Su diseño integra simbólicamente conceptos espaciales inspirados en las culturas antiguas, como patios centrales y plataformas, con soluciones técnicas de vanguardia, como su icónica fuente del “Paraguas” (Ramírez, 2014; Díez, 2024).

El museo supuso un cambio radical en la museografía de su tiempo. Se introdujo una museografía novedosa, que rompió con los enfoques tradicionales de exhibición. Las salas se organizaron en dos niveles: la planta baja dedicada a las culturas prehispánicas y el piso superior reservado a las etnografías vivas de los pueblos indígenas contemporáneos. Esto permitió una narrativa histórica y cultural que conecta el pasado con el presente (Ramírez, 2014). Además, las exposiciones no solo mostraban los objetos, sino que recreaban de manera inmersiva los contextos arqueológicos y culturales, con dioramas, paisajes y reproducciones arquitectónicas, como la réplica de la tumba de Pakal en la sala Maya o el monolito mexicana de Tláloc que da la bienvenida desde el exterior del museo (Ramírez, 2014).

El MNA también marcó un antes y un después en la integración de arte contemporáneo en espacios museográficos de carácter histórico y antropológico. Reconociendo el diálogo entre el pasado y el presente, se incorporaron obras de destacados artistas mexicanos. Asimismo, esculturas y piezas de artistas como Jorge González Camarena y José Chávez Morado enriquecieron las salas, aportando una visión contemporánea que revaloriza el simbolismo de las culturas originarias en el México moderno (Kaiser, 2014).

La colección del museo se amplió con piezas clave provenientes de excavaciones arqueológicas realizadas durante el siglo XX, consolidando su acervo como uno de los más importantes del mundo. Entre sus tesoros destacan la Piedra del Sol, el Atlante de Tula, la máscara de jade de Calakmul y múltiples objetos de las culturas olmeca, maya, zapoteca, mixteca y mexicana. A esto se sumaron piezas icónicas que antes habían estado dispersas en

otras instituciones, organizadas ahora en salas temáticas que narran de forma didáctica y visualmente impactante la evolución de las civilizaciones mesoamericanas.

3.6 Museos de sitio y museos regionales del INAH: territorialización del relato arqueológico

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el modelo centralizado que representaba el Museo Nacional de Antropología comenzó a desplegarse hacia las regiones mediante la creación de museos de sitio y museos regionales vinculados directamente con zonas arqueológicas o con procesos históricos locales. Esta expansión respondió a dos objetivos principales, por un lado, acercar el patrimonio arqueológico a las comunidades donde se localizaban los hallazgos, y por otro consolidar una presencia estatal que ordenara, interpretara y resguardara esos materiales dentro de un mismo marco legal y museológico. En la práctica, buena parte de estas instituciones replicó el guion nacional, periodización mesoamericana, énfasis en piezas maestras, español como lengua vehicular y centralidad del Estado como narrador, aunque ahora aplicado en territorio y frente a públicos no capitalinos, lo que produjo un nacionalismo museográfico descentralizado que extendió la gramática expositiva de la capital al resto del país, con sus ventajas de infraestructura y sus límites en términos de pluralidad interpretativa, tal como han señalado los balances críticos de la museología en México (Morales, 2007; Schmilchuk, 1995).

En los museos de sitio como Teotihuacan, Monte Albán y Tula se consolidó una cadena de sentido que articula excavación, restauración y exhibición como momentos de un mismo proceso, lo que se descubre debe ser explicado y lo que se explica debe permanecer bajo tutela institucional. Esta lógica fortaleció al INAH como mediador entre el conocimiento arqueológico y los públicos, pero también exhibió sus límites, la comunidad local quedó con frecuencia en el lugar de contexto, proveedora de mano de obra, de tradiciones o de relatos folclorizados, y no como sujeto de enunciación con capacidad de disputar significados del sitio y del territorio. De ahí que la museología crítica insista en incorporar lenguas originarias,

memorias orales y usos rituales vigentes para evitar que el museo de sitio funcione como cierre del pasado en vez de abrirse como espacio de diálogo (Schmilchuk, 1995).

El campo mexicano también ofrece experiencias que permiten matizar el diagnóstico. Iniciativas de corte comunitario han explorado arreglos distintos entre comunidad, especialistas y Estado, al poner en el centro la memoria situada, la lengua y la ritualidad como ámbitos de producción de conocimiento, no como anexos participativos. Parte de la obra de Rufer señala que estos ejercicios no solo suman actores, desplazan el centro de gravedad del dispositivo, activando relaciones nuevas entre territorio, ruina y nación (Rufer, 2014; 2018). Al dialogar estos casos con los museos de sitio y regionales del INAH, se vislumbran itinerarios para rearticular la relación entre resguardo técnico y coautoría local sin sacrificar estándares de conservación ni de investigación.

La red de museos de sitio y regionales del INAH logró territorializar el relato arqueológico más allá de la capital, pero lo hizo mayormente bajo un modelo discursivo cercano al nacional, centralidad del Estado, primacía de la arqueología como saber válido y agencia comunitaria acotada. Este resultado puede leerse como efecto de un complejo exhibitorio que estetiza y despolitiza la diferencia, y como resultado de una traducción museal que convierte el artefacto en exhibición bajo reglas que jerarquizan visibilidades y silencios. La pregunta que orienta esta investigación no es si conviene desmontar estos museos, sino cómo reintroducir la voz local como principio de organización del dispositivo, mediante multilingüismo efectivo, coautorías curatoriales, reconocimiento de usos rituales contemporáneos, devolución sistemática de resultados y diseño de espacios que hagan visible la disputa por el sentido del territorio. En ese horizonte, la territorialización del relato arqueológico podría pasar de la mera extensión administrativa a una verdadera redistribución de la palabra y de la mirada, donde el resguardo se combine con la apertura y donde el museo funcione como mediación crítica entre memorias en plural y saberes en negociación (Morales, 2007; Schmilchuk, 1995; Rufer, 2014, 2018; Stobiecka, 2023).

Capítulo IV. Análisis crítico de museos arqueológicos en México

4.1 Estudios de caso: Museos arqueológicos como dispositivos visuales

Este capítulo presenta el análisis de ocho museos arqueológicos en México seleccionados como estudios de caso, con el propósito de examinar de manera comparativa cómo se construyen y comunican distintas representaciones del pasado prehispánico en el espacio museal. Más que ofrecer una descripción aislada de cada recinto, el interés radica en identificar las operaciones mediante las cuales estas instituciones organizan sus colecciones, jerarquizan objetos, disponen recorridos, articulan recursos visuales y producen marcos específicos de interpretación. El capítulo desplaza la atención desde el museo entendido como simple contenedor patrimonial hacia el museo concebido como dispositivo visual y discursivo de producción de sentido.

La comparación entre casos permite observar que los museos arqueológicos en México no responden a un modelo único, aun cuando compartan ciertas tradiciones institucionales, museográficas y patrimoniales. Los recintos estudiados difieren en su adscripción administrativa, en la historia de sus colecciones, en la escala de sus espacios, en sus recursos de mediación y en los públicos a los que se dirigen. Estas diferencias no son secundarias. Inciden directamente en la manera en que cada museo construye autoridad sobre el pasado, vuelve visibles ciertos objetos y contextos, y delimita las formas en que el visitante puede aproximarse. Analizar estos contrastes permite reconocer que la representación museográfica de lo arqueológico no es homogénea, sino el resultado de decisiones institucionales, espaciales, visuales y textuales situadas.

El capítulo se apoya en la Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas (MAVEEA), desarrollada en el marco metodológico de esta investigación, pero no se limita a aplicar de manera mecánica sus variables. Por el contrario, los estudios de caso buscan mostrar cómo esas dimensiones se entrelazan en la práctica expositiva concreta y

cómo, en su articulación, hacen visible la lógica particular de cada museo. Así, el análisis no se concentra únicamente en registrar elementos museográficos, sino en comprender de qué manera estos participan en la construcción de narrativas, en la producción de jerarquías de valor y en la formación de regímenes de visibilidad sobre el pasado arqueológico. Los museos seleccionados permiten examinar una diversidad de configuraciones: museos de sitio estrechamente vinculados con la excavación arqueológica, museos regionales insertos en inmuebles históricos, recintos universitarios, proyectos comunitarios, y colecciones privadas organizadas bajo lógicas estéticas o culturales específicas. Esta amplitud comparativa resulta importante porque permite observar tanto continuidades como tensiones dentro del campo museístico arqueológico mexicano. En unos casos, predomina la autoridad del contexto excavado, en otros, la fuerza del edificio, la lógica del coleccionismo, la mediación comunitaria o la depuración museográfica reordenan de manera distinta la relación entre objeto, historia y exhibición.

Este capítulo constituye el núcleo analítico de la investigación. Es aquí donde se examina, en cada caso, cómo los museos arqueológicos no solo conservan y muestran piezas antiguas, sino que producen formas específicas de ver, clasificar y narrar el pasado. A través de estos estudios de caso será posible reconocer tanto las regularidades del sistema museográfico como las diferencias que emergen cuando el patrimonio arqueológico se articula con contextos institucionales, territoriales y visuales diversos.

4.2 Museo Regional de Los Pueblos de Morelos

El Museo Regional de los Pueblos de Morelos se localiza en el centro histórico de Cuernavaca, dentro del Palacio de Cortés, inmueble que concentra una larga trayectoria política, administrativa y patrimonial. Actualmente funciona como una institución pública federal adscrita al Instituto Nacional de Antropología e Historia y forma parte de la red de museos regionales de ese organismo (INAH, s.f.-b; Mener, 2012). Esta adscripción institucional define

tanto sus funciones de conservación y exhibición como el marco desde el cual se articula su discurso sobre el patrimonio arqueológico e histórico del estado. Comenzó a construirse en 1531 como residencia vinculada al Marquesado del Valle de Oaxaca, y su etapa principal concluyó en 1535. Siglos después, el inmueble fue adaptado para usos administrativos antes de convertirse, en 1974, en museo regional. Más recientemente, los daños ocasionados por los sismos de 2017 obligaron al cierre del recinto y abrieron un nuevo periodo de restauración arquitectónica y actualización museográfica que culminó con su reapertura, el 30 de marzo de 2023, bajo la denominación de Museo Regional de los Pueblos de Morelos. Este proceso no solo implicó la rehabilitación del inmueble, sino también la reformulación del recorrido y la reincorporación de elementos como el mural de Diego Rivera al guion (INAH, s.f.-b, 2023, 2024a).

Figura 1 *Materiales museográficos y vitrinas en sala planta alta*



Nota: Elaboración del Autor. Museo Regional de Los Pueblos de Morelos (2025)

El acervo del museo reúne materiales paleontológicos, arqueológicos, históricos y artísticos procedentes de distintas zonas del estado. Esta condición regional determina el tipo de relato que se construye en sala: no se trata de una exhibición centrada en un solo sitio arqueológico ni en una sola tradición cultural, sino de un montaje que busca integrar objetos de procedencia diversa dentro de una narrativa estatal más amplia. Sin embargo, esa misma amplitud se refleja en el grado desigual de contextualización arqueológica de algunas piezas. A partir del recorrido y de la observación del montaje, puede advertirse que no todos los objetos están acompañados por el mismo nivel de información contextual, lo que sugiere procesos diversos de incorporación al acervo, entre ellos acopios institucionales, hallazgos, entregas o reagrupamientos patrimoniales posteriores.

La arquitectura del Museo Regional de los Pueblos de Morelos condiciona de manera directa la organización espacial del recorrido. Las primeras salas dedicadas a la arqueología no corresponden a grandes espacios concebidos originalmente para exhibición, sino a habitaciones preexistentes adaptadas como salas museográficas. Esto da lugar a una experiencia espacial compacta, definida por muros gruesos, alturas moderadas y recorridos que responden a la lógica del edificio histórico más que a una planta abierta de museo contemporáneo. La circulación en estas primeras salas es relativamente lineal y se apoya en vitrinas adosadas a los muros, lo que conduce al visitante a desplazarse a lo largo de espacios contenidos, donde la arquitectura no permanece en segundo plano, sino que participa de forma constante en la percepción del conjunto. Más que operar como un simple contenedor, el edificio actúa como una capa adicional del discurso, ya que la materialidad virreinal del inmueble acompaña permanentemente la observación de los objetos arqueológicos.

Figura 2 *Disposición de conjuntos de objetos arqueológicos en vitrina*



Nota: Elaboración del Autor. Museo Regional de Los Pueblos de Morelos (2025)

Esta relación entre edificio y montaje se vuelve más evidente en los materiales museográficos utilizados. Aunque el recinto conserva muros, vigas, pisos y otros elementos asociados a su historia constructiva, la museografía actual recurre a recursos contemporáneos de exhibición: estructuras metálicas pintadas, capelos de vidrio templado, bases de MDF o madera y paneles de apoyo resueltos con un lenguaje formal contenido. No se observa un intento de mimetizar estos elementos con una supuesta estética prehispánica ni de producir ambientaciones teatrales, por el contrario, las vitrinas y soportes se presentan como dispositivos técnicos orientados a la conservación, a la legibilidad y a la separación visual entre objeto y contexto arquitectónico. El resultado de esta combinación no radica en una síntesis uniforme, sino en una convivencia visible entre temporalidades materiales distintas: el edificio

colonial como soporte histórico y la museografía institucional contemporánea como sistema de mediación.

Dentro de este marco, la disposición de los objetos revela una lógica de jerarquización moderada. En términos generales, las piezas no se organizan a partir de contrastes extremos de escala, color o iluminación, pero algunos objetos sí reciben una posición diferenciada. En la sala dedicada al fenómeno olmeca, por ejemplo, el llamado “hombre jaguar” ocupa una vitrina distinta de las demás, más cerrada y con mayor presencia dentro del espacio, lo que concentra la atención del visitante en ese punto del recorrido. Algo similar ocurre con una vasija restaurada ubicada en posición central en la sala inicial, así como con las esculturas monumentales localizadas en el patio del edificio, cuya escala y emplazamiento exterior les confieren un peso visual específico dentro del conjunto museográfico. En estos casos, la jerarquía no depende únicamente del valor arqueológico atribuido a las piezas, sino también de decisiones de montaje relacionadas con ubicación, visibilidad, tamaño del soporte y relación con la circulación.

La relación espacial entre los objetos no es homogénea a lo largo de todas las salas. En varias vitrinas se observa una densidad baja: pocas piezas son colocadas dentro de contenedores de dimensiones relativamente amplias. Esta disposición favorece en algunos casos una lectura individualizada del objeto, al permitir aislarlo visualmente del resto y dirigir la atención hacia sus rasgos formales. Sin embargo, cuando la diferencia entre el tamaño de la pieza y el del contenedor es demasiado marcada, el efecto puede ser inverso y producir una sensación de vacío o desproporción. Otras vitrinas, en cambio, agrupan conjuntos de materiales afines y generan una relación espacial más equilibrada entre objetos, soporte y escala del contenedor. El montaje oscila así entre dos operaciones: singularizar ciertas piezas y organizar conjuntos con mayor densidad interna. Esta oscilación es una de las características más visibles del recorrido arqueológico del museo.

Figura 3 *Jerarquización de pieza central en vitrina arqueológica*



Nota: Elaboración del Autor. Museo Regional de Los Pueblos de Morelos (2025)

La iluminación refuerza estas decisiones espaciales. El sistema combina focos direccionales instalados en rieles con fuentes de luz integradas en algunas vitrinas. En términos

generales, esta solución permite iluminar tanto el espacio como ciertos puntos específicos del recorrido, aunque su funcionamiento varía según las dimensiones del contenedor y la posición de la pieza. En la vitrina del “hombre jaguar” (Figura 3), por ejemplo, la profundidad del soporte y la dirección de la luz generan zonas de sombra que dificultan una lectura uniforme de la superficie del objeto. En otros casos, la iluminación cumple una función más eficaz de recorte visual y acompaña la jerarquización de ciertas piezas dentro del espacio. El esquema cromático, por su parte, se mantiene dentro de una gama neutra. Muros, vitrinas y bases recurren a tonos discretos, mientras que las cédulas y algunos paneles introducen acentos limitados para marcar secciones temáticas. El color no organiza aquí el discurso de forma dominante, sino que funciona como apoyo visual para la lectura del recorrido y para la separación entre elementos gráficos, piezas y arquitectura.

Los recursos visuales complementarios son relativamente acotados. El mapa de gran formato ubicado en la zona de acceso cumple una función importante al situar la colección en el territorio de Morelos y al recordar que el museo opera como recinto regional. Su presencia permite vincular el acervo con un espacio geográfico más amplio y con la distribución de zonas arqueológicas dentro del estado. En contraste, no se registran maquetas dentro del recorrido arqueológico, lo que resulta coherente con el perfil del museo, centrado en materiales de procedencia diversa y no en la reconstrucción espacial de un solo asentamiento.

Las ilustraciones son escasas y aparecen sobre todo como apoyos secundarios dentro de cédulas o láminas, más cercanas al diseño gráfico que a una mediación didáctica amplia. Las fotografías también tienen una presencia puntual, acompañan visualmente piezas exhibidas, pero no desarrollan por sí mismas una contextualización arqueológica extensa. En cuanto a los recursos digitales, no se observa una presencia significativa de multimedia: no hay pantallas, proyecciones ni dispositivos interactivos permanentes, de modo que la mediación sigue descansando principalmente en vitrinas, paneles y cédulas impresas.

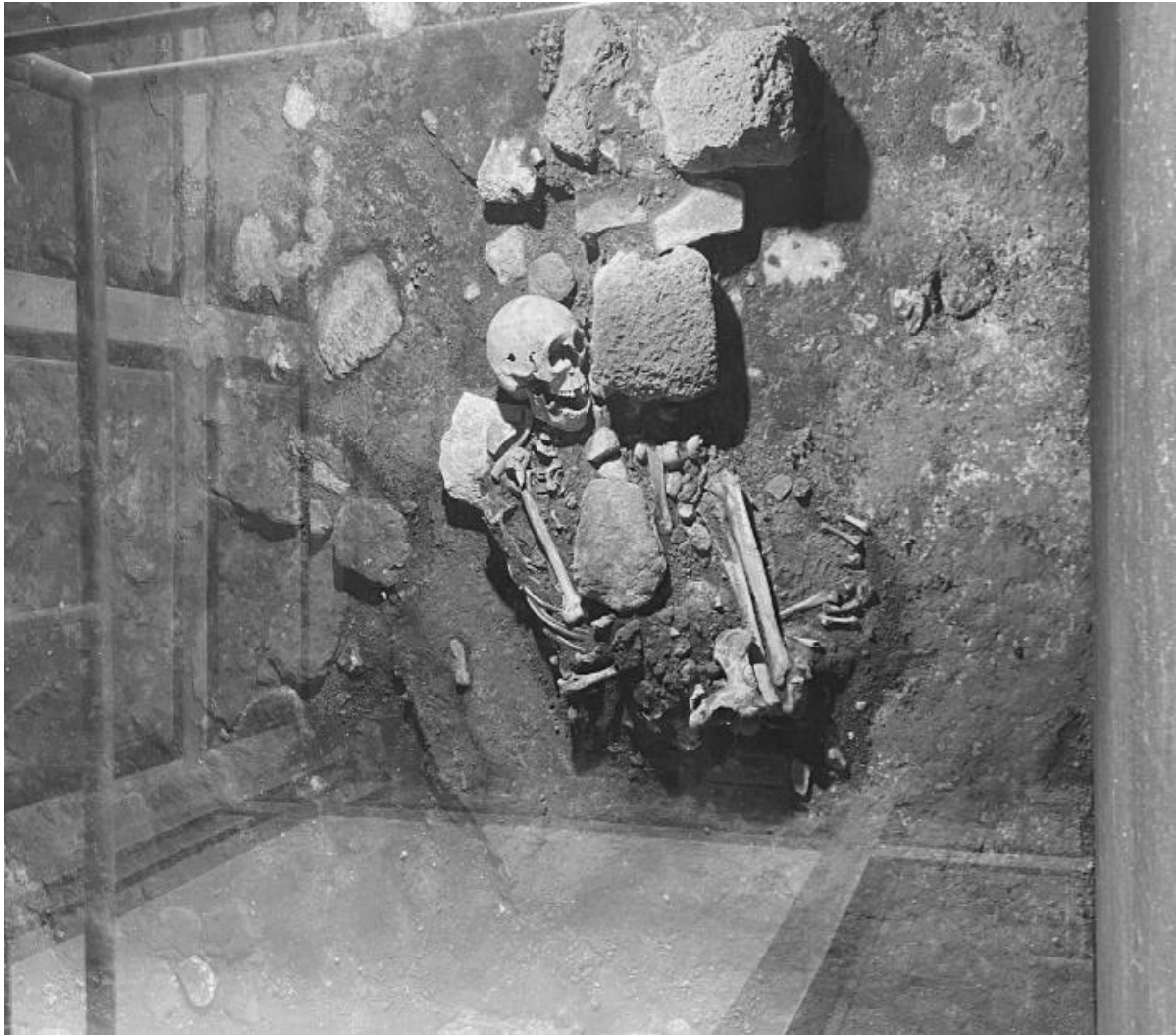
Uno de los rasgos más consistentes del montaje aparece en sus textos de sala. En comparación con modelos centrados en clasificaciones técnicas o en cronologías excesivamente cerradas, el museo recurre a cédulas con un tono más interpretativo y de lectura accesible. Esta orientación modifica la manera en que el visitante se aproxima a las piezas, ya que el texto no solo identifica o clasifica, sino que también propone relaciones de sentido más abiertas entre objeto, territorio e historia regional.

Figura 4 *Sistema de iluminación en sala y vitrina arqueológica*



Nota: Elaboración del Autor. Museo Regional de Los Pueblos de Morelos (2025)

Figura 5 *Entierro in situ exhibido en el recorrido del museo*



Nota: Elaboración del Autor. Museo Regional de Los Pueblos de Morelos (2025)

No obstante, este esfuerzo de mediación convive con algunos vacíos. Uno es la ausencia de una perspectiva explícita de género: en el recorrido no se observan recursos textuales o visuales dirigidos a problematizar este aspecto en las sociedades prehispánicas representadas. Otro aparece en la exhibición del entierro *in situ* localizado en el acceso del museo (Figura 5). La información reciente del INAH, que identifica el hallazgo como el cuerpo de una mujer tlahuica prehispánica y no como el de un monje español, modifica de manera importante la interpretación histórica del caso, pero esa actualización no parece haberse

incorporado todavía con suficiente claridad al dispositivo de exhibición (INAH, 2024). El problema no radica solo en la presencia del resto humano, sino en la falta de una mediación que explique de manera precisa su procedencia, su nueva interpretación y las implicaciones de mantenerlo en ese punto del recorrido. En ese sentido, el museo articula una experiencia donde la renovación institucional, la arquitectura histórica y la museografía actual conviven con zonas todavía abiertas a revisión, especialmente en lo que respecta a la contextualización de ciertos objetos y a la incorporación de problemáticas contemporáneas en el discurso expositivo.

4.3 Museo del Templo Mayor

El Museo del Templo Mayor se localiza en el Centro Histórico de la Ciudad de México, junto a la zona arqueológica del mismo nombre y a escasa distancia del Zócalo.

Se trata de una institución pública federal administrada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuya creación fue consecuencia de las excavaciones realizadas por el Proyecto Templo Mayor entre 1978 y 1982, iniciadas a partir del hallazgo del monolito de Coyolxauhqui en 1978. El museo abrió sus puertas el 12 de octubre de 1987 y desde entonces ha funcionado como un espacio dedicado tanto a la exhibición de hallazgos arqueológicos como a la interpretación del principal centro ceremonial mexica (Museo del Templo Mayor, s. f.-a; Sistema de Información Cultural, 2026).

La colección del museo procede, en lo fundamental, de las excavaciones del Proyecto Templo Mayor y de investigaciones posteriores vinculadas al Programa de Arqueología Urbana, creado en 1991 como una extensión de los trabajos arqueológicos en el área del antiguo recinto sagrado mexica (Museo del Templo Mayor, s. f.-b). Esa procedencia define una diferencia importante con respecto a otros museos arqueológicos: aquí el acervo no se integra a partir de colecciones reunidas, ni de materiales regionales reagrupados, sino de objetos recuperados dentro de un proceso de excavación continuo y estrechamente ligado al mismo

sitio donde el museo se emplaza. Esta relación entre excavación, hallazgo, interpretación y exhibición estructura el conjunto del recorrido.

Figura 6 *Vista general del Museo del Templo Mayor*



Nota. Elaboración del autor. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México (2025)

El museo resguarda miles de objetos procedentes del recinto sagrado mexica y su narrativa se organiza a partir de esa condición contextual, de modo que las piezas no aparecen como ejemplos aislados de una cultura material general, sino como componentes de un complejo ceremonial, político y económico con una ubicación precisa dentro del espacio urbano prehispánico.

Figura 7 *Detalle de espacio de exhibición Coyolxauhqui*



Nota. Elaboración del autor. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México (2025)

La organización espacial del museo responde a una estructura claramente definida. El recorrido permanente se compone de ocho salas distribuidas conforme a la dualidad simbólica del Templo Mayor: cuatro salas del lado sur, vinculadas con Huitzilopochtli, y cuatro del lado norte, asociadas con Tláloc. Esta disposición no solo ordena la circulación del visitante, sino que traduce al espacio museográfico una de las lógicas fundamentales del pensamiento mexica. El vestíbulo recibe al público con una de las piezas de mayor escala e impacto visual

del museo. El conjunto de una planta organizada articula continuidad temática, desplazamiento dirigido y relación constante entre piezas monumentales, vitrinas de objetos de menor formato y recursos de apoyo museográfico.

Figura 8 *Relación espacial de objetos dentro de vitrinas temáticas*



Nota. Elaboración del autor. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México (2025)

A diferencia de los museos instalados en edificios históricos adaptados, el Museo del Templo Mayor presenta una museografía pensada para funcionar en relación directa con su contenido arqueológico. Las vitrinas de cristal, los soportes de tonos neutros, la distribución del espacio y la jerarquización de piezas responden a una lógica contemporánea de exhibición en la que la arquitectura, el diseño y la colección operan de manera articulada. La disposición de los objetos evita una saturación excesiva en buena parte del recorrido y combina piezas

monumentales con conjuntos más compactos. En este marco, ciertos elementos adquieren un peso particular por su emplazamiento, escala y visibilidad, como ocurre con el monolito de Tlaltecuhltli en el vestíbulo y con otros objetos que organizan la lectura de salas específicas.

La jerarquización no depende solo del tamaño o del valor histórico de las piezas, sino también de cómo estas son colocadas dentro del espacio, del grado de aislamiento que se les concede y de su relación con el flujo del visitante. La relación espacial entre los objetos mantiene, en términos generales, una densidad media. El recorrido no se apoya en una acumulación indiscriminada de materiales, sino en una organización temática que permite distinguir conjuntos y núcleos interpretativos. Algunas vitrinas reúnen ofrendas, instrumentos o materiales afines, otras aíslan piezas concretas para enfatizar su singularidad formal o su importancia ritual. Esta alternancia entre concentración y aislamiento genera un ritmo expositivo estable, en el que el visitante pasa de escalas monumentales a observaciones más próximas de objetos de menor tamaño. La museografía no elimina por completo el efecto de acumulación asociado a ciertos contextos rituales, pero lo administra mediante una distribución que busca hacer legibles tanto la diversidad del acervo como la estructura conceptual del recorrido.

La iluminación forma parte de esta organización visual. El museo privilegia un esquema controlado de luz artificial, sin ingreso de luz natural directa en las salas, lo que permite mantener condiciones de conservación más estables y dirigir con mayor precisión la atención hacia piezas y conjuntos determinados. Los sistemas de iluminación focal y de apoyo dentro de vitrinas acentúan texturas, relieves y volúmenes, especialmente en piezas pétreas de gran formato. En lugar de producir una ambientación teatral, la luz cumple sobre todo una función de recorte visual y de orientación perceptiva. El visitante es conducido por un entorno donde la iluminación contribuye a separar planos, reforzar jerarquías y mantener un nivel relativamente constante de visibilidad sobre objetos de materiales y escalas distintas.

Figura 9 *Espacio de exhibición con circulación*



Nota. Elaboración del autor. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México (2025)

El color también participa en la construcción del recorrido, aunque de manera más estructural que ornamental. La museografía utiliza bases y soportes de tonos neutros, pero recurre a gamas cromáticas diferenciadas según las salas y sus asociaciones temáticas. Esta estrategia permite reforzar la distinción entre ámbitos vinculados con el agua, la fertilidad, la guerra, el sacrificio o el tributo sin desplazar el protagonismo de los objetos. Se incluyen recursos gráficos inspirados en motivos mexicas, mapas, esquemas y maquetas que amplían la comprensión espacial del recinto ceremonial y de la expansión territorial del mundo mexica. Los

dispositivos cartográficos y tridimensionales funcionan como instrumentos de mediación que ayudan a situar las piezas dentro de su contexto urbano, ritual y político.

El museo combina mapas, maquetas, ilustraciones y fotografías con una presencia digital acotada pero existente. Las fotografías de excavación y de hallazgos cumplen una función documental importante, pues vinculan lo expuesto con el proceso científico que permitió su recuperación. Las ilustraciones, por su parte, sirven para explicar escenas rituales, relaciones simbólicas o aspectos constructivos que no pueden inferirse de manera inmediata solo a partir del objeto. A diferencia de museos donde las imágenes cumplen una función secundaria o decorativa, aquí la fotografía y la gráfica están integradas a una lógica de explicación arqueológica. La presencia de medios digitales en el recorrido no implica una transformación sustantiva de la mediación museográfica. Aunque se incorporan algunos dispositivos interactivos, la exposición continúa organizada en torno a vitrinas, cédulas, maquetas y paneles. Estos recursos son los que sostienen, en mayor medida, la relación entre el visitante, los objetos y el relato arqueológico.

Los textos de sala y los recursos de contextualización muestran una intención clara de traducir al visitante la complejidad del recinto ceremonial, de sus ofrendas y de su cosmovisión. Aun así, el recorrido no deja de producir ciertas tensiones. Por una parte, el uso preciso del término “mexica” en lugar de “azteca” indica un cuidado historiográfico y terminológico, por otra, la presencia de capas discursivas vinculadas al relato nacional y al peso emblemático del Templo Mayor dentro de la historia de México introduce una mediación que no es únicamente arqueológica, sino también patrimonial e identitaria.

La exhibición de restos humanos se mantiene relativamente restringida en comparación con otros contextos arqueológicos. No se trata de un museo que base su impacto en la exposición masiva de cuerpos o materiales óseos, sino que incorpora estos elementos de manera puntual y subordinada al contexto ritual o histórico en el que fueron hallados. Esa moderación no elimina los problemas éticos asociados a la exhibición de restos humanos, pero

sí modifica el modo en que aparecen dentro del recorrido: no como espectáculo central, sino como parte de una narrativa más amplia sobre sacrificio, ceremonialidad y transformación histórica del recinto. En conjunto, el Museo del Templo Mayor articula una experiencia donde la excavación arqueológica, la museografía contemporánea y la carga simbólica del lugar convergen en un dispositivo expositivo de alta densidad histórica, espacial y discursiva.

4.4 Museo de Antropología de Xalapa

El Museo de Antropología de Xalapa (MAX) constituye uno de los principales recintos dedicados al patrimonio arqueológico del Golfo de México y ocupa una posición singular dentro del panorama museístico mexicano por su carácter universitario.

Se trata de una entidad académica de la Universidad Veracruzana, creada formalmente en 1957, cuyo origen se vincula a procesos previos de organización de colecciones arqueológicas en Veracruz desde la década de 1940 (Museo de Antropología de Xalapa, s.f.). De acuerdo con la propia Universidad Veracruzana, el museo tomó carta de naturaleza en 1957 y su inauguración oficial ocurrió el 20 de noviembre de ese mismo año, después, entre 1959 y 1960 se construyeron sus primeros edificios, mientras que el inmueble actual fue inaugurado el 30 de octubre de 1986 (Universidad Veracruzana, 2023).

La adscripción universitaria del museo define una parte importante de su funcionamiento. A diferencia de los recintos administrados directamente por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el MAX se presenta como una entidad académica que participa en actividades de investigación, conservación, difusión, formación de estudiantes y colaboración institucional.

El propio Plan de Desarrollo de la Universidad Veracruzana lo describe como una dependencia orientada a conservar y difundir el patrimonio arqueológico e histórico de las culturas prehispánicas asentadas en el actual estado de Veracruz, al tiempo que funciona como un servicio público y como un espacio de formación de recursos humanos (Universidad

Veracruzana, 2023, p. 5). Esta condición institucional incide también en la naturaleza del museo: no se limita a exhibir colecciones, sino que articula labores académicas, recorridos guiados, audioguías y proyectos tecnológicos de difusión, como el recorrido virtual abierto al público en 2025 (Universidad Veracruzana, 2025).

Figura 10 *Cabeza colosal olmeca en el acceso principal del museo*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz (2025)

El acervo del MAX está constituido en su mayor parte por materiales arqueológicos procedentes del estado de Veracruz y se ha conformado a partir de investigaciones

sistemáticas, excavaciones, rescates y donaciones. La propia Universidad Veracruzana señala que el museo resguarda aproximadamente 29,000 piezas arqueológicas y que su colección se ha enriquecido a través del trabajo arqueológico realizado en distintas regiones de la entidad (Universidad Veracruzana, 2023, p. 4). Esta procedencia regional determina la estructura del relato museográfico: el recorrido no se organiza alrededor de un solo sitio, sino de un conjunto de culturas y zonas arqueológicas veracruzanas que permiten construir una narrativa territorial de larga duración. En ese sentido, el museo no exhibe simplemente objetos destacados del pasado prehispánico, sino que construye una lectura del territorio veracruzano a través de su materialidad arqueológica.

La ubicación del museo en la ciudad de Xalapa y la configuración de su edificio inciden de manera directa en la experiencia del visitante. El inmueble actual fue concebido expofeso para el museo y alcanza cerca de 12,000 m² de construcción, de los cuales alrededor de 9,000 m² corresponden a exhibición permanente (Universidad Veracruzana, 2023, p. 4). Esta escala produce un recorrido extenso, articulado por salas, patios y galerías que alternan espacios cerrados con áreas abiertas o semiabiertas. La visita no se resuelve en una secuencia breve de salas compactas, sino en un trayecto largo en el que la relación entre arquitectura, circulación y paisaje tiene un peso constante. La disposición del conjunto permite mantener perspectivas largas, variaciones de escala y pausas espaciales entre grupos de piezas, de modo que la circulación no se percibe como una mera sucesión de vitrinas, sino como una organización del movimiento a través de un edificio que fue diseñado para acompañar la lectura del acervo. El criterio museográfico espacial, según la propia Universidad Veracruzana, toma como referencia la geografía alargada y diversa del estado de Veracruz, y esa lógica se refleja en la configuración prolongada del recorrido y en los desniveles de las salas (Universidad Veracruzana, 2023, p. 5).

En términos materiales, el museo combina pisos de mármol, muros de piedra aparente, plafones de madera y un sistema de vitrinas de gran escala que mantiene una relación

constante con la arquitectura. A partir de la observación se advierte que los materiales museográficos no buscan ocultarse ni fundirse del todo con el edificio, sino establecer una continuidad con él. Las vitrinas, los basamentos de concreto y los soportes de objetos medianos y pequeños generan una relación de correspondencia con la escala monumental de muchas de las piezas del acervo. Esta situación resulta particularmente evidente en los patios y galerías donde se exhiben esculturas de gran formato, como las cabezas colosales olmecas, cuya presentación depende menos de dispositivos espectaculares y más de una relación medida entre pieza, altura del soporte, distancia de observación y amplitud del espacio. La museografía no recurre a reconstrucciones escenográficas ni a ambientaciones historicistas, más bien organiza condiciones de visibilidad, separación entre objetos y legibilidad espacial.

Figura 11 *Disposición espacial de esculturas monumentales en galería*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz (2025)

La jerarquización de piezas se produce mediante la ubicación, la escala y el tipo de soporte antes que por una sobrecarga de recursos visuales. Desde el acceso, la presencia de una cabeza colosal olmeca en el vestíbulo establece un punto axial que ordena la entrada al museo. A lo largo del recorrido, otras piezas adquieren una centralidad similar, como el Señor de las Limas o ciertos conjuntos escultóricos y cerámicos cuya disposición los convierte en núcleos visuales dentro de salas específicas. En estos casos, la jerarquía no depende únicamente de la importancia histórica del objeto, sino de su relación con el espacio circundante: una pieza aislada en el centro de una galería, una escultura visible desde varios ángulos o un conjunto colocado al final de un eje visual producen efectos de atención distintos a los de los materiales agrupados en vitrinas laterales. El museo construye así una secuencia en la que conviven objetos tratados como puntos de concentración visual con otros que operan como series o conjuntos comparativos.

La relación espacial entre los objetos se caracteriza por una densidad relativamente baja y por la existencia de amplios intersticios entre grupos de piezas. Este rasgo no significa ausencia de concentración, sino una forma particular de administración del espacio. En varios sectores del museo, los objetos monumentales disponen de áreas amplias a su alrededor, lo que permite recorridos visuales completos y evita que compitan de manera inmediata con otros elementos del montaje. En las vitrinas de materiales medianos y pequeños, la disposición suele apoyarse en agrupaciones por afinidad formal, cultural o funcional, aunque sin llegar a saturar el campo visual en sus vitrinas y espacios de exhibición. Esta organización produce un ritmo de visita estable, en el que se alternan episodios de observación frontal de esculturas de gran escala con momentos de lectura más cercana de cerámica, lítica u osteología. La amplitud del edificio y la integración de patios contribuyen a esta modulación del recorrido, ya que entre una sala y otra no siempre hay una ruptura, sino una transición espacial que redistribuye la atención del visitante.

Figura 12 *Relación espacial entre escultura y texto en sala*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz (2025)

La iluminación del MAX responde a una combinación de luz artificial y luz natural. A partir del trabajo de campo puede observarse que la incidencia de la luz natural es especialmente importante en patios, pasillos y zonas donde la arquitectura abre la circulación hacia el exterior. Esta condición produce variaciones en la percepción de las piezas a lo largo del día y hace visible la relación entre el museo y su entorno paisajístico. En las salas interiores, en cambio, la iluminación artificial adquiere un papel más controlado, aunque no

siempre genera acentos intensos sobre todos los objetos. En lugar de un sistema basado en contrastes fuertes o en teatralidad lumínica, el museo privilegia una iluminación más estable, en la que la arquitectura y los materiales del edificio participan junto con la luz en la construcción del ambiente. Algo semejante ocurre con el color. La cromática general se mantiene en registros contenidos, apoyada en muros claros, bases grises o terrosas y algunos acentos puntuales en paneles o recursos gráficos. El color no domina el recorrido, sino que se utiliza para distinguir ciertos núcleos temáticos o reforzar aspectos concretos de la lectura museográfica, como ocurre en la sala de las Cihuateteotl.

Los recursos visuales tienen un papel menos relevante dentro del museo. Aunque el recorrido incorpora mapas, paneles territoriales, líneas del tiempo, maquetas e ilustraciones no permiten situar las colecciones dentro de un marco espacial más amplio. Aunque la propia Universidad Veracruzana indica que el criterio museográfico del museo se basa en la geografía del estado de Veracruz y en su diversidad ecológica y cultural (Universidad Veracruzana, 2023, p. 5), esto no logra reflejarse totalmente en la configuración del recorrido.

A partir de la observación de sala, puede añadirse que estos recursos no funcionan tanto como apoyos secundarios, sino como parte de la lógica explicativa del museo. El mapa artístico introductorio, las láminas con secuencias cronológicas y las maquetas de sitios como El Tajín y Cempoala amplían la comprensión de las piezas al relacionarlas con territorio, arquitectura y temporalidad. Las ilustraciones, por su parte, intentan ayudar a explicar procesos de transformación escultórica, deformación craneal o prácticas rituales, mientras que las fotografías históricas y de excavación pretenden conectar el objeto exhibido con su contexto arqueológico o con su proceso de hallazgo.

En cuanto a los recursos digitales, el museo ha incorporado en años recientes herramientas de difusión como audioguías, catálogo en línea y un recorrido virtual, lo que muestra una ampliación de sus formas de mediación más allá de la visita presencial. En 2025 la Universidad Veracruzana informó la puesta en línea de un recorrido virtual vinculado al portal

del museo, así como la disponibilidad de audioguías y de un catálogo digital del acervo (Universidad Veracruzana, 2025). No obstante, en el recorrido presencial la mediación sigue dependiendo principalmente de vitrinas, cédulas, paneles, maquetas y soportes gráficos, mientras que lo digital opera como complemento y no como estructura dominante de la experiencia.

Figura 13 *Exhibición de cráneos en la sección Osteología Cultural*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz (2025)

Uno de los rasgos más consistentes del MAX se encuentra en la forma en que articula el discurso académico con la exhibición pública. Por su condición universitaria, el museo no separa por completo la función expositiva de la investigativa. Esto se traduce en cédulas, paneles y recursos de apoyo que buscan mantener una mediación accesible sin renunciar a cierta densidad informativa. A partir del trabajo de campo puede observarse que el discurso del museo combina una lectura territorial de Veracruz con una selección de piezas y conjuntos que refuerzan momentos, regiones y tradiciones culturales específicas. Sin embargo, esa estructura también muestra zonas desiguales. Algunos paneles ofrecen información amplia y conexiones territoriales claras, mientras que en otros casos la legibilidad disminuye por el tamaño tipográfico, la extensión del texto o la forma de integración entre cédula, imagen y pieza.

Del mismo modo, la incorporación de secciones como Osteología Cultural, la sala de las Cihuateteotl o las galerías de esculturas monumentales amplía la lectura del acervo, pero no siempre da lugar a un desarrollo equivalente de temas contemporáneos como género, representación o ética de exhibición. En conjunto, el Museo de Antropología de Xalapa presenta una museografía en la que el edificio, la escala del acervo, la territorialidad veracruzana y la función académica de la institución se articulan en una experiencia de larga duración, apoyada en la amplitud espacial, la coexistencia de objetos monumentales y series comparativas, y una mediación que combina recursos analógicos y digitales sin desplazar el peso principal de la exhibición hacia la tecnología.

4.5 Museo Regional Comunitario Cuitláhuac

El Museo Regional Comunitario Cuitláhuac, ubicado en la alcaldía Tláhuac, en la Ciudad de México, constituye un caso distinto dentro del conjunto analizado porque su origen no depende de una política museística estatal diseñada desde una institución central, sino de un proceso de organización comunitaria. La ficha del Sistema de Información Cultural (2025), lo ubica en Calzada Tláhuac-Chalco 63, en el barrio La Magdalena, y señala como responsable a

la Alianza de los Barrios Tizic, Tecpancalco, Atenchincalca y Teopancalco, A. C. y registra como fecha de fundación el 3 de agosto de 2002.

La historia del museo comienza antes de su apertura formal pues el hallazgo que dio origen a este proceso ocurrió en agosto de 1995, cuando se recuperaron en la zona ejidal de San Pedro Tláhuac cinco braseros ceremoniales vinculados con distintas deidades mexicas (Asociación Civil Museo Cuiclahuac, s.f.). El boletín institucional publicado en 2024 (INAH, 2024b) precisa que la recuperación se realizó entre el 3 y el 15 de agosto de ese año, y que el hallazgo fue reportado por Jesús Galindo Ortega, quien posteriormente donó la vivienda que hoy alberga el museo. Esta secuencia permite entender que el recinto no surgió únicamente como un contenedor para piezas arqueológicas, sino como resultado de una apropiación comunitaria del patrimonio a partir de un hallazgo concreto y de una gestión sostenida en el tiempo.

La dimensión comunitaria del museo se expresa también en la manera en que se articulan el espacio doméstico, la organización barrial y la exhibición. El museo ocupa parte de una vivienda adaptada, situación que incide de manera directa en la escala del recorrido, en la distribución de las salas y en la relación entre arquitectura y colección. El visitante transita por espacios de dimensiones contenidas, donde persisten huellas de la estructura doméstica original. Esta condición modifica el modo en que se experimenta el museo, la exhibición no aparece separada de la vida cotidiana por una arquitectura institucional de gran escala, sino inserta en un ámbito barrial y familiar que mantiene una cercanía material y simbólica con la comunidad que lo gestiona.

Figura 14 *Espacio doméstico adaptado como museo comunitario*



Nota. Elaboración del autor. Museo Comunitario de Tláhuac, Ciudad de México (2025)

La organización espacial del recorrido responde a esa misma lógica. El Sistema de Información Cultural (2025) señala que el museo cuenta con tres salas de exhibición: una prehispánica, una colonial y una dedicada a costumbres y tradiciones. La observación en sitio confirma esa estructura general, aunque muestra que el paso entre una sala y otra no se percibe como una secuencia museográfica rígida, sino como un desplazamiento a través de espacios adaptados. Las dos primeras salas, dedicadas a materiales arqueológicos, conservan

proporciones reducidas y una relación cercana entre objetos, soportes y visitante, mientras que la tercera concentra contenidos etnográficos y contemporáneos. En conjunto, el recorrido combina materiales arqueológicos, elementos históricos y recursos producidos desde la propia comunidad, de manera que la exposición no se limita a mostrar piezas prehispánicas, sino que articula pasado arqueológico, memoria local y vida social actual.

Figura 15 *Vitrinas de madera y vidrio para la exhibición de braseros*



Nota. Elaboración del autor. Museo Comunitario de Tláhuac, Ciudad de México (2025)

El origen de la colección es uno de los elementos más importantes para comprender el museo. El hallazgo de 1995 incluyó cientos de fragmentos cerámicos, incluidos los fragmentos

de cinco braseros ceremoniales de gran formato. Las piezas originales se conservan en el Museo Nacional de Antropología, mientras que en el Museo Regional Comunitario Cuitláhuac se han restituido de forma simbólica reproducciones de esos braseros. El boletín de noviembre de 2024 (INAH, 2024b) documenta la entrega de la réplica correspondiente a Chalchiuhtlicue, con lo que se completó el conjunto de las cinco deidades identificadas en el hallazgo: Chicomecóatl, Centeocíhuatl, Tonacatecuhtli, Tláloc y Chalchiuhtlicue (Figura 16) .

Las réplicas de los braseros ocupan una posición central dentro de la exposición y organizan buena parte de la lectura del visitante. La jerarquización de las piezas depende menos de una complejidad tecnológica del montaje y más de su posición, del tipo de vitrina que las contiene y de la densidad relativamente baja con que se distribuyen los objetos en las salas. Los braseros no aparecen confundidos dentro de una acumulación general de materiales, sino aislados en vitrinas construidas para destacar su presencia. Algo semejante ocurre con la escultura de basalto situada hacia el final del recorrido, cuya ubicación refuerza su papel como punto de cierre visual. La jerarquización del acervo se apoya en una disposición de baja densidad, en vitrinas diseñadas para piezas específicas y en la ubicación estratégica de algunos objetos dentro del recorrido. A través de estos recursos, los braseros ceremoniales y la escultura de basalto adquieren un lugar central en la narrativa expositiva.

Los materiales museográficos responden a esa escala y a esas condiciones de producción. Durante la visita se observan vitrinas de madera con vidrio, mesas protegidas con cubiertas transparentes, bases pintadas y sistemas de iluminación relativamente sencillos. No hay una museografía de alta especialización técnica, pero sí una búsqueda clara por adaptar los recursos disponibles a las necesidades de cada pieza. La disposición de las vitrinas, la separación entre objetos y la dosificación del espacio muestran una organización que evita la saturación. En varias salas, pocos objetos ocupan cada soporte, lo que permite una lectura pausada y una percepción individual de las piezas. Esta densidad baja se sostiene a lo largo

del recorrido y da lugar a una relación espacial relativamente equilibrada entre objetos, contenedor y visitante.

La iluminación cumple una función semejante. Las salas arqueológicas carecen de iluminación natural dominante y dependen de rieles y focos dirigidos que permiten modular la luz sobre vitrinas y piezas centrales. La estrategia lumínica no está pensada para producir efectos dramáticos, sino para garantizar visibilidad y orientar la atención hacia determinados objetos. Los braseros, por ejemplo, reciben una iluminación puntual que refuerza su posición como núcleos del relato. La eficacia del sistema no depende de tecnología compleja, sino del uso dirigido de recursos relativamente simples.

Figura 16 *Escultura de basalto al final del recorrido expositivo*



Nota. Elaboración del autor. Museo Comunitario de Tláhuac, Ciudad de México (2025)

Uno de los rasgos más distintivos del museo aparece en el color y en los elementos decorativos producidos desde la comunidad. A diferencia de muchos museos arqueológicos que privilegian paletas neutras, aquí el zaguán, el patio y varios recursos de apoyo incorporan tonos saturados y contrastes visibles. También destacan figuras de cartonería y otros elementos visuales que no funcionan solo como ornamento, sino como parte del dispositivo de mediación (Figura 17). Desde la entrada, estas piezas vinculan el recorrido arqueológico con una lectura contemporánea del pasado local. Su presencia modifica el registro visual del museo y lo sitúa en una zona intermedia entre exhibición arqueológica, producción cultural comunitaria y representación identitaria.

En términos de recursos visuales, el museo no presenta mapas ni maquetas dentro del recorrido observado. Esta ausencia limita la contextualización territorial del hallazgo, ya que no se ofrece un recurso que ubique con precisión el predio donde aparecieron los braseros ni su relación con el entorno más amplio de Tláhuac y la antigua zona lacustre. En cambio, las ilustraciones y fotografías cumplen una función más activa. Entre ellas destaca la reproducción de un códice postconquista utilizada para explicar el uso de ciertos soportes pétreos vinculados al fuego, así como fotografías del proceso de excavación y de restauración de los braseros. Estos materiales conectan las piezas exhibidas con su recuperación arqueológica y con su interpretación posterior.

No se registra la presencia de elementos multimedia. En el recorrido no se observan pantallas ni dispositivos interactivos permanentes, de modo que la mediación sigue dependiendo principalmente de vitrinas, cédulas, fotografías, ilustraciones y objetos de cartonería. Esta condición no debe leerse únicamente como carencia tecnológica, sino también como una consecuencia del tipo de institución y de los recursos materiales con los que opera. En el caso de este museo, la fuerza del recorrido no radica en la digitalización del discurso,

sino en la articulación entre objetos arqueológicos, memoria comunitaria y apropiación simbólica del hallazgo.

Figura 17 *Relación espacial equilibrada entre objetos arqueológicos*



Nota. Elaboración del autor. Museo Comunitario de Tláhuac, Ciudad de México (2025)

Uno de los aspectos más relevantes del museo aparece en el modo en que construye su discurso. Los textos de sala y los recursos de apoyo combinan, por una parte, un registro más cercano a la asesoría arqueológica e institucional y, por otra, una narrativa que enfatiza la participación de la comunidad en la protección y gestión del patrimonio. Esa dualidad se hace

visible tanto en la historia del recinto como en la propia restitución simbólica de las réplicas de los braseros. El boletín del INAH de 2024 (INAH, 2024b) es especialmente importante en este punto, porque no solo informa sobre la devolución de Chalchiuhtlicue, sino que enmarca el acto en un discurso sobre el cuidado compartido del patrimonio y el vínculo entre el instituto y los pueblos originarios de Tláhuac.

Figura 18 *Fotografía del proceso de restauración de los braseros*



Nota. Elaboración del autor. Museo Comunitario de Tláhuac, Ciudad de México (2025)

El Museo Regional Comunitario Cuitláhuac no puede analizarse solo por sus piezas o por la modestia de sus recursos técnicos. Lo que define su especificidad es la relación entre hallazgo arqueológico, gestión barrial, espacio doméstico adaptado y construcción comunitaria del discurso museográfico. La exposición articula arqueología, memoria local y representación contemporánea sin borrar las tensiones entre original y réplica, entre centralización institucional y apropiación comunitaria, o entre conocimiento arqueológico y narrativa identitaria. En ese sentido, el museo ofrece un caso particularmente útil para esta investigación, porque hace visible cómo un descubrimiento arqueológico puede convertirse en un eje de organización cultural y en una forma de disputa por la interpretación del patrimonio desde el ámbito local.

4.6 Museo Amparo

El Museo Amparo ocupa un conjunto arquitectónico ubicado en el centro histórico de Puebla, cuya historia se remonta a usos previos a su función museística, entre ellos los relacionados con el antiguo Hospital de San Juan de Letrán, fundado en 1538 (Museo Amparo, s. f.-a). La apertura del museo ocurrió el 28 de febrero de 1991, a partir de la iniciativa de Manuel Espinosa Yglesias y Ángeles Espinosa Yglesias Rugarcía, quienes lo fundaron en memoria de Amparo Rugarcía de Espinosa (Museo Amparo, s. f.-b). Esta trayectoria permite situarlo como un museo privado, inscrito en un proyecto filantrópico y cultural que se diferencia de los museos arqueológicos administrados por el Estado.

Figura 19 *Diseño museográfico del Museo Amparo*



Nota. Elaboración del autor. Museo Amparo, Puebla (2025)

El recorrido se desarrolla en este conjunto arquitectónico intervenido y rearticulado para usos museísticos, de manera que la visita se organiza a través de patios, corredores, salas y espacios de transición que conservan huellas de distintas etapas constructivas.. A diferencia de un museo proyectado desde cero como caja neutra, el Amparo articula su discurso expositivo dentro de una estructura histórica adaptada, y esa condición repercute de forma directa en la experiencia espacial.

Figura 20 *Jerarquización de conjunto central en sala*



Nota. Elaboración del autor. Museo Amparo, Puebla (2025)

Figura 21 *Recurso digital y visual del recorrido*



Nota. Elaboración del autor. Museo Amparo, Puebla (2025)

En lo que respecta a la colección prehispánica, el museo la presenta bajo el título *El México antiguo. Salas de Arte Prehispánico*. De acuerdo esta información, las salas ofrecen una introducción a la cultura y a la historia del México antiguo entre 1200 a.C. y 1500 d.C., abordando aspectos como geografía, organización social, historia y expresiones artísticas (Museo Amparo, s. f.-c). Además, los recursos del museo dedicados a esta colección muestran que el recorrido se organiza en salas temáticas que incluyen “Un espacio y un tiempo”, “El mundo religioso”, “Cuerpos, rostros, personas”, “Sociedad y costumbres”, “Lenguaje y

escritura”, “Arte, forma y expresión”, “La muerte” y “Cambio cultural: Siglo XVI” (Museo Amparo, s. f.-a).

Esta estructura indica que la colección no se presenta mediante clasificaciones arqueológicas cerradas, sino a través de una secuencia temática pensada para la mediación con públicos amplios.

La visita no depende de una acumulación extensa de piezas ni de una lógica enciclopédica, sino de la dosificación del acervo, de la separación entre objetos y de la relación entre obra, cédula y recurso gráfico. En ese sentido, el visitante no se enfrenta a un inventario continuo, sino a una serie de núcleos interpretativos que organizan la lectura del México antiguo desde problemas específicos.

El acervo prehispánico del Museo Amparo reúne objetos procedentes de distintas regiones de México y de múltiples tradiciones culturales Museo Amparo, s. f.-c). La publicación de Pablo Escalante Gonzalbo sobre la colección subraya precisamente que este conjunto permite aproximarse a dimensiones amplias de la civilización mesoamericana, entre ellas pensamiento religioso, vida cotidiana, organización social y formas de representación (Escalante, 2019). Esa orientación coincide con lo que se observa en sala: las piezas no aparecen como objetos aislados, sino como parte de una narrativa en la que la comparación, la secuencia temática y la asociación formal permiten construir sentido.

La museografía recurre a vitrinas de alta factura, soportes contenidos, paneles de texto e iluminación controlada. A partir de la observación directa puede señalarse que el montaje evita tanto la saturación de objetos como la escenografía excesiva. Los soportes son visibles y funcionales, pero no desplazan el protagonismo de la colección. Las piezas se presentan en condiciones que favorecen la lectura individual y comparativa, sin recurrir a reconstrucciones historicistas o simulaciones de contexto arqueológico. La museografía opera, más bien, mediante una separación clara entre objeto, soporte y contexto gráfico.

Figura 22 *Ilustración de apoyo museográfico*



Nota. Elaboración del autor. Museo Amparo, Puebla (2025)

La jerarquización de las piezas se construye por medio de la posición, del aislamiento relativo y de la secuencia temática del recorrido. Algunos objetos funcionan como puntos de concentración visual por su escala o por la amplitud del espacio que los rodea, mientras que otros se comprenden mejor dentro de agrupaciones que permiten reconocer variaciones formales, técnicas o iconográficas. Esta organización favorece una relación entre singularidad y serie, ciertas obras concentran la atención del visitante, pero el sentido general del recorrido depende de la manera en que esas piezas se articulan con otras dentro de cada núcleo expositivo.

La relación espacial entre objetos mantiene una densidad media a baja. En varias vitrinas se observa una selección dosificada de piezas, suficiente para establecer relaciones internas sin llegar a una acumulación que dificulte la lectura. Esta moderación espacial se vincula con la lógica temática del recorrido y permite pasar de objetos de escala media y pequeña a piezas con mayor presencia visual sin perder continuidad. El espacio, en este caso, funciona como recurso de legibilidad.

La iluminación participa de manera importante en esta construcción del recorrido. A partir del trabajo de campo puede advertirse que el museo privilegia una luz controlada, dirigida y estable, adecuada para la conservación y para la lectura detallada de piezas de distintos materiales. En lugar de depender de contrastes muy marcados, la iluminación acompaña la claridad del montaje y subraya determinados objetos sin romper la continuidad visual de la sala. Algo semejante ocurre con el color. La museografía mantiene una base contenida y utiliza acentos cromáticos para distinguir secciones o reforzar ciertos núcleos temáticos. El color, por tanto, no cumple una función ornamental dominante, sino que forma parte de la organización visual del recorrido.

Figura 23 *Ilustración en sala con pantalla multimedia integrada*



Nota. Elaboración del autor. Museo Amparo, Puebla (2025)

Los recursos visuales tienen una presencia constante. El museo ofrece líneas del tiempo, materiales gráficos, visitas guiadas y recursos de mediación vinculados con las colecciones prehispánicas (Museo Amparo, s. f.-b. Desde la observación de sala, puede añadirse que mapas, esquemas, cédulas y otros apoyos no funcionan como un adorno secundario, sino como parte activa de la narrativa temática. La colección se sostiene tanto en los objetos como en estos recursos de contextualización, que ayudan a situar las piezas dentro de marcos temporales y culturales más amplios.

En cuanto a los recursos digitales, el museo presenta un desarrollo mayor que otros casos del corpus. El sitio institucional menciona recorridos virtuales, materiales multimedia y herramientas de apoyo para la visita, lo que muestra una política de mediación que rebasa la sala física (Museo Amparo, s. f.-c). La experiencia sigue dependiendo principalmente de vitrinas, textos, piezas y apoyos gráficos, lo digital amplía la visita, pero no sustituye la estructura analógica del montaje.

Las Salas de Arte Prehispánico del Museo Amparo organizan una colección amplia mediante un recorrido de carácter temático. La exposición introduce al visitante al México antiguo a partir de categorías generales, más que desde una secuencia cerrada de tipos de objetos o periodos arqueológicos. Esta forma de organización incide en la lectura de las piezas, pues las integra en problemas más amplios vinculados con la religión, el cuerpo, la escritura, la muerte, la organización social y el cambio histórico. El recorrido funciona como una interpretación curatorial de la colección, donde la diversidad material del acervo se articula bajo ciertos ejes del mundo mesoamericano. Esta mediación también implica una selección, ya que algunos aspectos posibles de lectura quedan en segundo plano (Escalante, 2019).

. El recorrido articula piezas arqueológicas, orden temático, apoyos visuales y recursos digitales sin depender de la lógica de un museo de sitio ni del modelo estatal de monumentalización arqueológica. Su especificidad radica en la combinación entre colección, proyecto educativo, intervención arquitectónica y estrategia curatorial, a través de la cual el México antiguo se presenta como un campo de interpretación organizado desde el espacio museográfico.

4.7 Museo de Sitio Xochicalco

El Museo de Sitio de Xochicalco funciona como parte del recorrido de la zona arqueológica ubicada en Miacatlán, Morelos. Su emplazamiento dentro del propio conjunto arqueológico condiciona la manera en que se organiza la visita, pues el museo opera como un

espacio de mediación entre los vestigios del asentamiento y los materiales recuperados en las excavaciones. La colección está integrada principalmente por cerámica y escultura procedentes de los trabajos arqueológicos realizados en el sitio.

Figura 24 *Emplazamiento del museo en relación con la zona arqueológica*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Sitio Xochicalco, Morelos (2025)

De forma complementaria, la ficha del Sistema de Información Cultural señala que el sitio cuenta con museo de sitio y con un departamento de servicios educativos que realiza visitas guiadas, lo que confirma su integración al conjunto arqueológico y a una estrategia de mediación más amplia (Sistema de Información Cultural, 2022a).

Figura 25 *Museografía del Museo de Sitio Xochicalco*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Sitio Xochicalco, Morelos (2025)

Xochicalco ocupa un lugar relevante dentro del Epiclásico en el centro de México, periodo marcado por la reconfiguración política posterior al declive de Teotihuacan. Su cronología principal se sitúa entre 650 y 900 d. C., momento en el que distintas regiones mesoamericanas experimentaron cambios en sus formas de organización, intercambio y control territorial. En este contexto, el sitio destaca por la articulación entre arquitectura, relieve, paisaje y conocimiento astronómico. Los relieves del Templo de las Serpientes Emplumadas muestran la presencia de influencias diversas, mientras que otros elementos del asentamiento permiten

reconocer la importancia de la observación astronómica y de la organización territorial en la configuración de la ciudad (INAH, 2022a).

Esta caracterización permite comprender el papel del museo dentro de la visita. Los materiales exhibidos no remiten únicamente a objetos recuperados en excavación, sino a una ciudad construida sobre una topografía intervenida y organizada mediante terrazas, plazas, edificios ceremoniales y sistemas de circulación. La colección adquiere sentido en relación con ese entorno, pues las piezas cerámicas y escultóricas funcionan como fragmentos de una organización urbana más amplia. Desde esta perspectiva, el museo contribuye a conectar los objetos con las condiciones históricas, políticas y espaciales que dieron forma a Xochicalco como uno de los asentamientos más importantes del Epiclásico mesoamericano

Figura 26 *Distribución en vitrinas*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Sitio Xochicalco, Morelos (2025)

El área expositiva se organiza en seis salas distribuidas en dos módulos, articulados por vestíbulos y pasillos que ordenan el desplazamiento del visitante. Esta disposición permite un recorrido progresivo, en el que los contenidos se presentan de manera temática y secuencial. La museografía mantiene un lenguaje sobrio, basado en vitrinas de concreto y cristal, soportes metálicos, pedestales y bases con grava volcánica. Estos materiales cumplen funciones de protección y estabilidad, pero también producen una continuidad visual con el entorno arqueológico. En ese marco, algunas piezas reciben un tratamiento diferenciado por su ubicación y por el tipo de soporte que las presenta. La estela conocida como Señor de Rojo, colocada de manera exenta en un pedestal central, concentra la atención del recorrido y permite una observación directa de sus detalles materiales. Algo similar ocurre con otras esculturas, como la figura de jaguar en cerámica o la estela calendárica, cuya posición central las distingue de los objetos de menor formato, ubicados principalmente en vitrinas laterales o secundarias.

En términos espaciales, el museo responde a una escala menor que la de otros recintos del corpus, pero esa menor escala no implica una experiencia reducida. El montaje organiza la lectura de los objetos a partir de salas donde la relación entre piezas, gráfica y recorrido mantiene una conexión constante con el asentamiento exterior. La observación in situ muestra que la arquitectura del museo no busca competir con la monumentalidad de Xochicalco, sino ofrecer un espacio de lectura más controlado en el que los materiales recuperados de excavación puedan ser comprendidos dentro de una secuencia temática clara.

El origen de la colección refuerza esta lógica. El museo cuenta con objetos arqueológicos provenientes de las excavaciones de la zona, principalmente piezas de cerámica y esculturas de piedra (INAH, 2022a). Esta procedencia confiere al conjunto una cohesión distinta a la de los museos regionales, ya que las piezas no están reunidas por afinidad general o por criterios estatales de patrimonialización, sino por pertenecer a un mismo contexto arqueológico. En este sentido, el museo funciona como un dispositivo que restituye a los

objetos una relación de proximidad con el sitio del que fueron recuperados y permite establecer un diálogo constante entre la evidencia material exhibida y la arquitectura visible en el exterior.

Figura 27 *Vitrina con iluminación natural*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Sitio Xochicalco, Morelos (2025)

La museografía del recinto se orienta a esa tarea de mediación. El montaje combina vitrinas, cédulas, maquetas, mapas y otros recursos gráficos con un criterio de legibilidad más que de espectacularidad. Las piezas se distribuyen en relación con temas vinculados con la

organización urbana, la arquitectura, la iconografía y la vida cotidiana de Xochicalco. Algunos elementos escultóricos o arquitectónicos adquieren una posición central por su vínculo con edificios relevantes del sitio y otros conjuntos cerámicos de menor formato permiten introducir aspectos domésticos, rituales o comerciales.

Figura 28 *Pieza central en sala, Señor de Rojo*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Sitio Xochicalco, Morelos (2025)

La relación espacial entre los objetos mantiene una densidad media. En diversas vitrinas se observan agrupaciones que permiten reconocer asociaciones funcionales o formales sin llegar a una saturación que dificulte la lectura. Este equilibrio resulta coherente con la función del museo: no se trata de exhibir la mayor cantidad posible de materiales, sino de construir una lectura inteligible del sitio. La disposición de piezas, soportes y textos tiende a favorecer una observación pausada, y el visitante puede relacionar los objetos exhibidos con la información territorial y arquitectónica que proporcionan los recursos de apoyo. En ese sentido, el espacio museográfico se organiza para complementar la experiencia del sitio y no para reemplazarla.

La iluminación y el color participan también de esta función interpretativa ya que el museo privilegia una iluminación controlada y suficiente para la lectura de piezas y cédulas, sin recurrir a contrastes marcados o a efectos teatrales. La atención se dirige hacia los objetos y hacia la información gráfica que los acompaña, de modo que la luz funciona como un apoyo de visibilidad más que como un recurso de dramatización. El esquema cromático, por su parte, se mantiene contenido y subordinado al discurso expositivo. No se observan decisiones cromáticas orientadas a competir con los objetos o con la información cartográfica, sino una base visual que permite distinguir secciones, sostener la lectura y mantener continuidad entre los distintos núcleos del recorrido.

Uno de los rasgos relevantes del Museo de Sitio de Xochicalco se encuentra en sus recursos de contextualización espacial y visual. El INAH señala que el visitante puede conocer en el museo aspectos territoriales del sitio, así como su flora, fauna y relaciones comerciales (INAH, 2022a). En ese marco, las maquetas cumplen una función importante, ya que condensan la complejidad topográfica y arquitectónica del asentamiento y ofrecen una visión de conjunto de una ciudad construida sobre un cerro, articulada mediante terrazas, plazas y edificios de distinta escala.

La mediación visual no se limita a estos recursos. A lo largo del recorrido aparecen ilustraciones que retoman símbolos y escenas vinculadas con la cultura de Xochicalco. Desde los pasillos iniciales se incorpora el motivo de la serpiente emplumada, relacionado con los relieves del templo dedicado a Quetzalcóatl, mientras que en las salas se observan láminas que recrean escenas de mercado, actividades domésticas y trabajos artesanales. Estas imágenes no funcionan solo como ambientación, sino como apoyos interpretativos que permiten vincular los objetos arqueológicos con prácticas sociales, actividades productivas y aspectos simbólicos del sitio. Su estilo gráfico, cercano a la ilustración narrativa, introduce una mediación visual más accesible, aunque también interpretativa, sobre la vida en la antigua ciudad.

El museo también incorpora fotografías en algunos puntos del recorrido, principalmente para documentar procesos de excavación, conservación e intervención del sitio. Aunque su presencia no es dominante, estas imágenes permiten establecer una relación entre el estado anterior de algunos edificios, los trabajos arqueológicos realizados y la condición actual de la zona. A ello se suma el uso de códigos QR, incorporados como recurso de apoyo para acceder a contenidos auditivos sobre piezas y secciones del recorrido. Esta estrategia amplía las formas de consulta sin modificar de manera sustancial la estructura material de la exposición, que continúa apoyándose en vitrinas, textos, maquetas, mapas, ilustraciones y objetos arqueológicos.

El Museo de Sitio de Xochicalco permite observar con claridad la relación entre zona arqueológica, colección excavada, recursos museográficos y lectura territorial. Su especificidad radica en que la interpretación se organiza alrededor de un asentamiento concreto, cuyos objetos, maquetas, mapas, ilustraciones y apoyos explicativos remiten de manera directa al sitio. El recorrido funciona como una extensión analítica de la zona arqueológica: ordena información, selecciona ciertos énfasis y relaciona los materiales recuperados en excavación con la arquitectura visible en el exterior. En conjunto, la museografía contribuye a que la

colección se lea en diálogo con la topografía, la organización urbana y los referentes iconográficos de Xochicalco.

Figura 29 *Textos en sala*



Nota. Elaboración del autor. Museo de Sitio Xochicalco, Morelos (2025)

4.8 Museo Anahuacalli

El Museo Anahuacalli se encuentra al sur de la Ciudad de México, en la alcaldía Coyoacán, en la zona de San Pablo Tepetlapa. La información institucional del museo y la ficha del Sistema de Información Cultural aparece como un museo concebido por Diego Rivera para resguardar su colección de arte prehispánico y legarla al pueblo de México. Construida en piedra volcánica, establece desde el exterior una relación explícita con el paisaje del Pedregal y

con referencias formales tomadas de la arquitectura mesoamericana, especialmente en su composición maciza, en sus volúmenes escalonados y en el uso del basalto como material dominante (Museo Anahuacalli, s.f.; SIC, 2023).

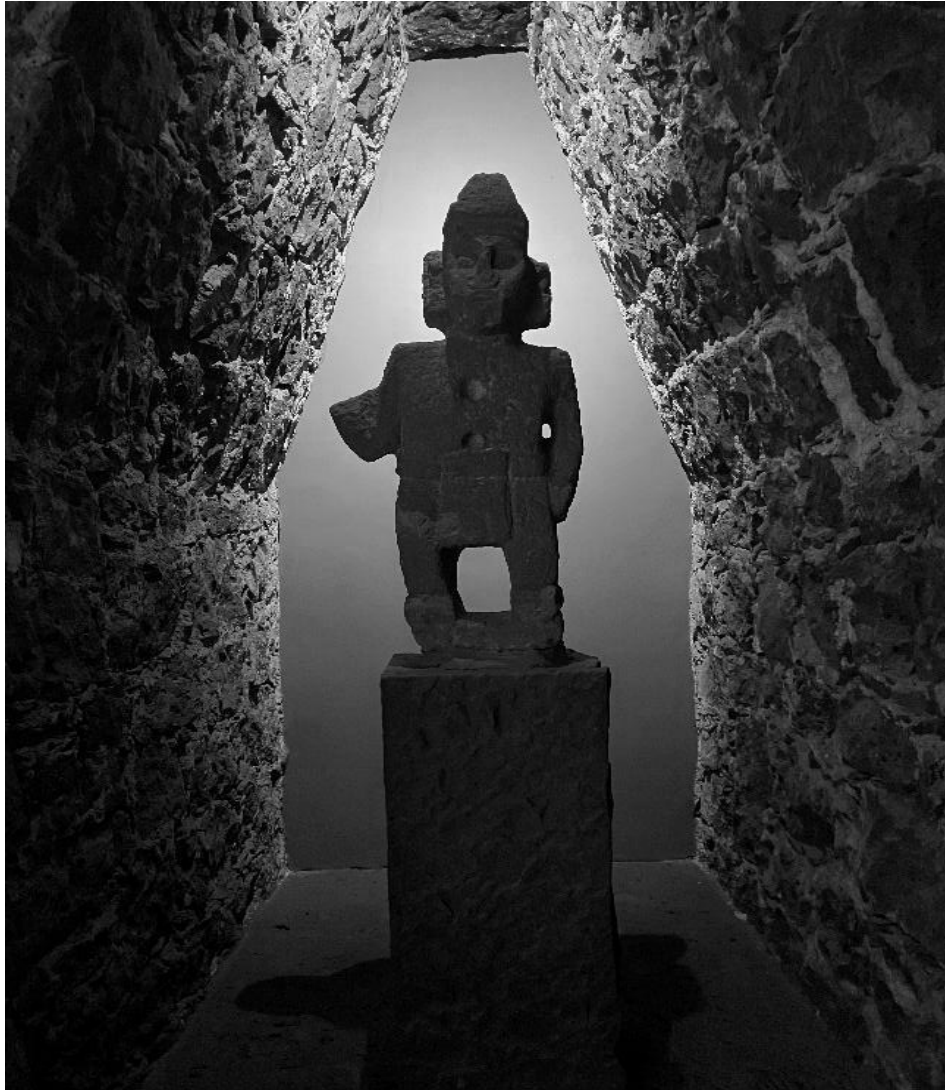
El proyecto fue pensado por Diego Rivera como una “ciudad del arte”, como un espacio donde la colección prehispánica, la experimentación artística y la arquitectura formaran parte de una misma concepción cultural.

Figura 30 *Espacio de exhibición interior del Anahuacalli*



Nota. Elaboración del autor. Museo Anahuacalli, Ciudad de México (2025)

Figura 31 *Jerarquización de pieza central en el recorrido*



Nota. Elaboración del autor. Museo Anahuacalli, Ciudad de México (2025)

El origen de la colección condiciona la lectura del Museo Anahuacalli. El acervo procede del coleccionismo de Diego Rivera, quien reunió miles de piezas prehispánicas a partir de su interés por el patrimonio arqueológico mexicano y por las cualidades formales de estos objetos. Según el museo, la colección destaca por su diversidad y por el sentido escultórico que Rivera reconocía en las piezas, además de formar parte de un proyecto orientado a preservar y compartir el arte antiguo como base visual y cultural de la identidad nacional (Museo Anahuacalli, s. f.). Esta procedencia introduce una lógica museográfica particular: la exposición

no parte de un contexto arqueológico único, sino de una selección construida desde la mirada del artista. El recorrido presenta, en consecuencia, una colección reunida a partir de criterios de apreciación estética, valoración cultural y construcción simbólica del pasado prehispánico.

Figura 32 *Conjunto de piezas*



Nota. Elaboración del autor. Museo Anahuacalli, Ciudad de México (2025)

La arquitectura del museo condiciona de manera directa la experiencia espacial del visitante. El edificio no opera como caja neutra ni como simple soporte de vitrinas, sino como un elemento con fuerte presencia material que organiza el recorrido mediante salas de piedra, circulaciones verticales, vanos controlados y una relación constante entre interior y exterior (Figura 31). Las superficies de basalto, los espacios contenidos, las escalinatas y la presencia de luz natural filtrada producen una secuencia donde el desplazamiento es tan importante como la observación de los objetos. La arquitectura no queda en segundo plano frente a la colección, por el contrario, dirige la percepción del visitante y modifica la lectura de las piezas al situarlas en un entorno que ya de por sí remite a una interpretación del pasado mesoamericano.

Esta articulación entre arquitectura y colección es uno de los rasgos más visibles del museo. El Anahuacalli no presenta las piezas arqueológicas dentro de una museografía separada o autónoma respecto del edificio, sino en diálogo constante con él. Los soportes, las vitrinas y la distribución de los objetos mantienen una relación estrecha con la espacialidad del inmueble. En muchos casos, la experiencia de la obra depende tanto de la pieza en sí como de su emplazamiento dentro de un interior de piedra, de la altura a la que se presenta o del modo en que la luz la alcanza.

La disposición de los objetos en el Museo Anahuacalli responde a la lógica espacial del edificio. El recorrido se organiza en un inmueble de tres niveles y un sótano, construido con piedra volcánica y conformado por salas de distinta escala. En la planta baja predominan espacios pequeños e interconectados, cercanos a la idea de cámaras interiores, mientras que en el segundo nivel se abre una galería central de mayor amplitud, rodeada por salas laterales. Esta organización produce una experiencia de visita marcada por cambios de escala, variaciones de luz, circulación vertical y relaciones visuales entre los objetos, los muros y los nichos.

En este contexto, la colección no se presenta mediante una secuencia temática explícita ni mediante una organización territorial. Su lectura depende en buena medida de asociaciones visuales y espaciales. Algunas piezas aparecen concentradas en vitrinas de alta densidad, con poca separación entre objetos y distintos planos de profundidad; otras se colocan de manera más aislada en nichos o pedestales, lo que permite una observación más detenida de su silueta, volumen y materialidad. Esta variación genera contrastes dentro del recorrido: en ciertas zonas domina la acumulación visual, mientras que en otras la pieza adquiere mayor presencia por su separación, por la penumbra o por su relación directa con la piedra volcánica del edificio.

Figura 33 *Relación espacial entre objetos*



Nota. Elaboración del autor. Museo Anahuacalli, Ciudad de México (2025)

La jerarquización de las piezas se construye, entonces, a partir de su ubicación, su visibilidad y su relación con la arquitectura. En términos generales, el museo mantiene una presentación de conjunto, sin subrayar de forma constante una pieza sobre las demás. Sin embargo, algunas obras adquieren una presencia particular por su emplazamiento. Un caso claro es la escultura de piedra con forma de sapo ubicada en el sótano, colocada de manera aislada al fondo de un espacio semioscuro. Su posición central dentro de ese recinto le otorga un peso visual específico y la convierte en un punto de cierre dentro de la experiencia museográfica.

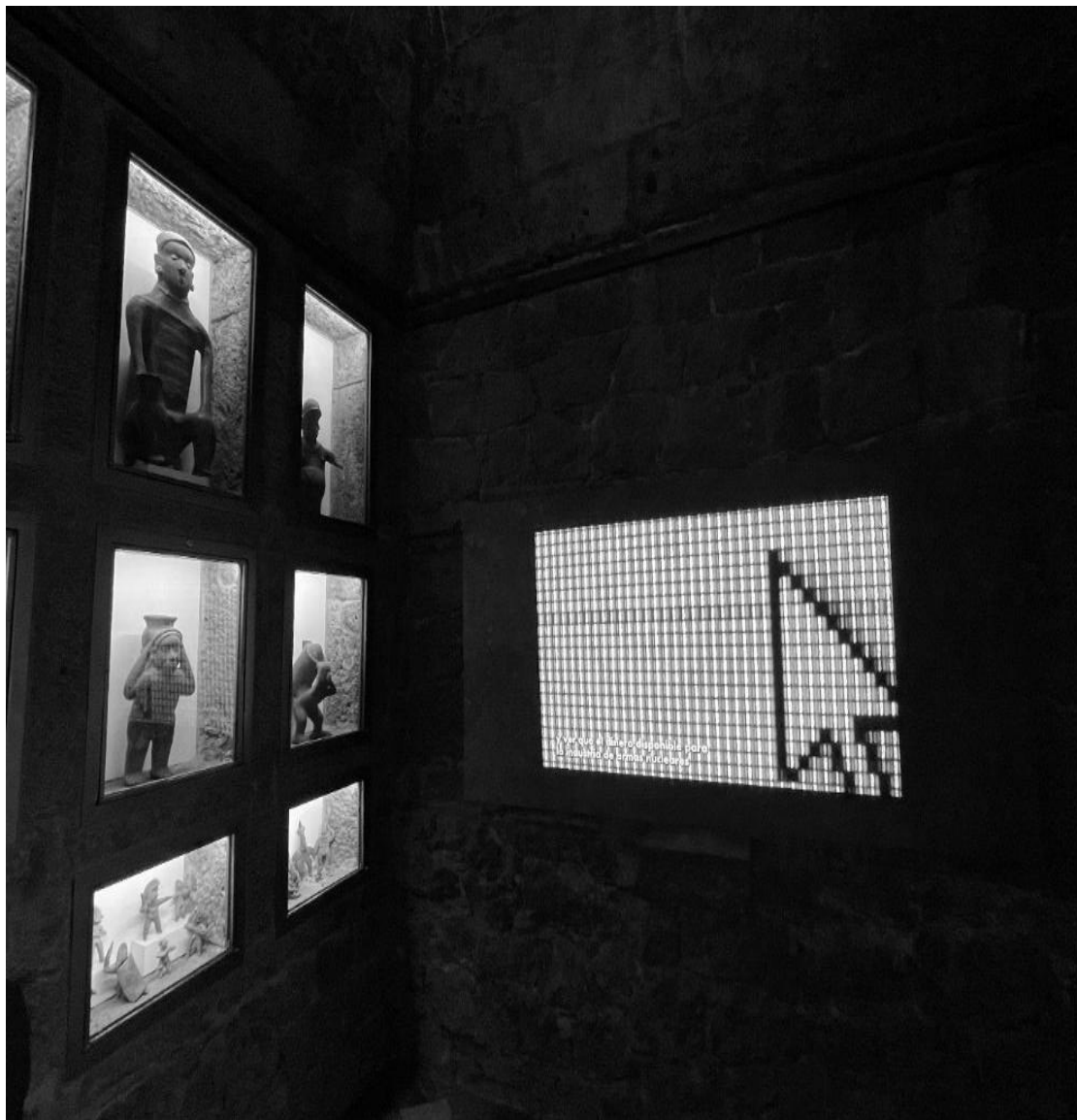
La iluminación desempeña un papel decisivo en esta configuración. La observación de campo muestra que el museo depende en buena medida de la luz natural filtrada a través de vanos, alabastros y aperturas controladas, combinada con apoyos artificiales en puntos específicos. Esta condición produce un ambiente cambiante, donde la percepción de las piezas se modifica según la hora del día y según la posición de cada sala dentro del conjunto arquitectónico. A diferencia de museos que privilegian una iluminación enteramente controlada y constante, en el Anahuacalli la luz forma parte del discurso espacial del edificio. No funciona solo como recurso de visibilidad, sino como componente de la experiencia arquitectónica, de modo que las sombras, los contrastes y la modulación de la claridad participan en la lectura de los objetos.

El color aparece subordinado a la materialidad del edificio. En lugar de una museografía basada en paneles cromáticos o en una separación marcada de secciones por medio de tonos distintivos, el recorrido está dominado por la piedra volcánica, por superficies oscuras y por la textura misma de los muros y pisos. Esta condición produce una continuidad visual entre arquitectura y colección, pero también desplaza el papel del color hacia un segundo plano.

En cuanto a los recursos de apoyo, el museo no basa su mediación principal en grandes despliegues cartográficos, maquetas o dispositivos digitales permanentes dentro de la experiencia presencial. Su fuerza reside en la relación entre edificio, colección y símbolos

plásticos integrados al propio inmueble. La información oficial del museo subraya, por ejemplo, la presencia de bocetos de murales de Diego Rivera, mosaicos colados en concreto y referencias a la cosmogonía mesoamericana como parte del discurso del edificio (Museo Anahuacalli, s.f.). Este punto es relevante porque amplía el sentido del museo: el visitante no solo observa piezas prehispánicas, sino también la forma en que Rivera incorporó ese universo simbólico en la propia construcción.

Figura 34 *Instalación arte contemporáneo en sala*



Nota. Elaboración del autor. Museo Anahuacalli, Ciudad de México (2025)

Figura 35 *Materialidad arquitectónica y museográfica del museo*



Nota. Elaboración del autor. Museo Regional de Querétaro (2025)

El Anahuacalli ofrece una lectura del pasado prehispánico filtrada por el proyecto estético e ideológico de Diego Rivera. La colección entonces no aparece mediada principalmente por una narrativa arqueológica especializada, ni por una organización académica centrada en cultura, cronología o sitio, sino por una concepción artística del objeto antiguo. Las piezas se exhiben como parte de una genealogía visual y cultural que Rivera entendía como fundamento de la identidad mexicana. Esto no significa ausencia de discurso

histórico, pero sí una mediación distinta a la de los museos administrados por el INAH. En el Anahuacalli, el pasado mesoamericano se lee a través de una operación de apropiación estética, arquitectónica y nacional-cultural, visible tanto en la selección de las piezas como en el tipo de espacio que las contiene.

4.9 Museo Regional de Querétaro

El Museo Regional de Querétaro ocupa lo que era el antiguo convento franciscano de Santiago, ubicado en el centro histórico de la ciudad, junto al templo de San Francisco y frente al Jardín Zenea.

Figura 36 *Vista general del Museo Regional de Querétaro*



Nota. Elaboración del autor. Museo Regional de Querétaro (2025)

Es uno de los conjuntos religiosos e históricos más importantes de la ciudad y su funcionamiento actual depende en buena medida de esa condición. La información del INAH indica que fue fundado en 1936 y que es el recinto museístico más antiguo, siendo su antecedente directo, el Museo Patrio del Estado, que estuvo en funciones de 1892 a 1934 (INAH, 2022b).

Figura 37 *Espacio introductorio del museo*



Nota. Elaboración del autor. Museo Regional de Querétaro (2025)

Comenzó a edificarse entre la segunda mitad del siglo XVI y los primeros años del XVII, y desempeñó durante siglos funciones religiosas y urbanas centrales en la vida de Querétaro.

Después de los procesos de secularización y cambio de usos del siglo XIX, una parte del convento fue destinada en 1934 al Museo Regional de Querétaro (INAH, 2022b; INAH, 2024c).

Figura 38 *Jerarquización visual de pieza arqueológica Adolescente Huasteco*



Nota. Elaboración del autor. Museo Regional de Querétaro (2025)

Actualmente cuenta con 5,600 m² abiertos al público, dentro de los cuales destacan siete salas de exposición permanente con 1,659 m², tres salas de exposiciones temporales con 520 m² y un auditorio con capacidad para 250 personas (INAH, 2022b). Estos datos muestran que el museo es una institución de escala considerable.

El acervo del Museo Regional de Querétaro reúne materiales arqueológicos, históricos y artísticos relacionados con la historia del estado y con procesos más amplios del centro de México. La colección arqueológica está compuesta por aproximadamente 3,500 piezas, principalmente cerámicas, líticas y metálicas, procedentes de sitios como Las Ranas, El Cerrito y San Joaquín. Dentro del conjunto general del museo, esta sección convive con acervos de arte virreinal y del siglo XIX, en correspondencia con la trayectoria histórica del edificio y con la función regional de la institución.

La arquitectura del antiguo convento franciscano de Santiago incide de manera directa en la organización espacial del recorrido. La sala arqueológica ocupa el primer tramo de la exposición permanente y se desarrolla en un pasillo en forma de “L”, de aproximadamente 350 metros cuadrados. Las arcadas, bóvedas y muros de mampostería revocada forman parte de la experiencia de visita, no solo como contenedor del montaje, sino como estructura que orienta la circulación y la percepción de los objetos. La altura de las bóvedas, las crujías y la continuidad de los arcos generan una relación constante entre arquitectura virreinal y exhibición arqueológica.

En términos museográficos, el montaje busca articular la conservación de las piezas con las condiciones del inmueble histórico. Las vitrinas, bases y soportes utilizan materiales contemporáneos, como estructuras metálicas, MDF, acero y vidrio templado, integrados dentro de las salas sin desplazar visualmente la arquitectura del convento. En la sala arqueológica, las vitrinas lineales y de curvatura suave permiten ordenar conjuntos de piezas de distinta procedencia, cronología y función, mientras que los soportes centrales abren puntos de observación más directa. Esta organización produce un recorrido de densidad equilibrada,

donde los objetos se presentan con suficiente separación para su lectura individual y, al mismo tiempo, como parte de un acervo regional más amplio.

Figura 39 *Recurso gráfico del recorrido*



Nota. Elaboración del autor. Museo Regional de Querétaro (2025)

La jerarquización de las piezas se organiza mediante su ubicación en sala, el tipo de soporte empleado y la relación que establecen con los ejes visuales del recorrido. En la sala arqueológica, las vitrinas abiertas de forma circular ocupan el centro del espacio y permiten una observación directa de los objetos, sin capelos o cubiertas de vidrio que interrumpen la visibilidad. En este conjunto destaca la pieza conocida como *Adolescente huasteco*, colocada en un punto central de la galería. Su escala, su emplazamiento y la posibilidad de observarla desde distintos ángulos la convierten en uno de los principales focos visuales del recorrido.

La relación espacial entre los objetos mantiene una densidad media. En diversas vitrinas pueden observarse agrupaciones que permiten reconocer afinidades formales o temáticas sin llegar a una saturación que dificulte la lectura. Esta organización resulta coherente con el carácter regional del museo, ya que el recorrido necesita administrar materiales de distinta procedencia, cronología y función dentro de un espacio expositivo compartido. La museografía resuelve esta dificultad a partir de una distribución que alterna objetos de atención individual con conjuntos comparativos, lo que permite al visitante reconocer variaciones dentro del acervo sin perder continuidad en la visita.

La iluminación y el color participan de esta lógica de mediación. A partir del trabajo de campo puede advertirse que el museo privilegia una iluminación suficiente para la lectura de objetos y cédulas, sin depender de efectos dramáticos o teatralidad lumínica. En lugar de generar contrastes muy marcados, la luz acompaña la visibilidad general del recorrido y subraya ciertos objetos de forma puntual. Algo similar ocurre con el esquema cromático. El color no domina el discurso museográfico, sino que se utiliza para sostener la lectura de las salas, distinguir recursos gráficos y mantener una cierta continuidad visual entre vitrinas, paneles y arquitectura. En ese sentido, la museografía se apoya más en la claridad del recorrido que en una construcción cromática intensa.

En cuanto a los recursos complementarios, el museo incorpora textos de sala, paneles, apoyos gráficos y otros elementos interpretativos que permiten situar las piezas dentro de

marcos históricos más amplios. Dado que se trata de un museo regional y no de un museo de sitio, estos recursos cumplen una función especialmente importante: ayudan a articular objetos de diferente procedencia dentro de una narrativa histórica compartida. A partir del recorrido puede observarse que la mediación se apoya sobre todo en materiales impresos, vitrinas y organización espacial, más que en dispositivos digitales de gran presencia. La experiencia del museo sigue dependiendo principalmente del vínculo entre objeto, cédula, sala y edificio histórico.

Figura 40 *Señalización con perspectiva de género*



Nota. Elaboración del autor. Museo Regional de Querétaro (2025)

El Museo Regional de Querétaro construye su lectura a partir de la convivencia entre materiales arqueológicos, colecciones históricas y un edificio con una fuerte carga patrimonial. La sala de arqueología introduce el pasado prehispánico dentro de un recorrido que después se amplía hacia otros momentos de la historia estatal. Esta secuencia hace que los objetos arqueológicos no se presenten como un conjunto separado, sino como parte de una narración más extensa sobre Querétaro. El antiguo convento franciscano de Santiago también interviene en esa lectura, pues sus arcadas, bóvedas y pasillos condicionan la circulación y establecen un diálogo constante entre el montaje contemporáneo y la arquitectura virreinal. Desde esta organización, el museo reúne distintas temporalidades en un mismo espacio y las ordena como parte de una memoria regional institucionalizada.

Capítulo V. Visualidad, espacio y discursos en los museos arqueológicos

5.1 Dimensión histórica

La lectura conjunta de las primeras cuatro variables permite reconocer un rasgo estructural del campo museístico arqueológico en México: la diversidad institucional no elimina la centralización de la legitimidad patrimonial. Aunque los museos analizados pertenecen a ámbitos distintos, como el federal, el universitario, el comunitario y el privado, todos terminan articulándose con un mismo régimen de validez sobre lo arqueológico, cuyo eje sigue siendo el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En los museos de sitio, como el Museo del Templo Mayor y Xochicalco, esa centralidad es explícita, pues excavación, custodia y narrativa forman parte de un mismo entramado. En los museos regionales, como el Museo Regional de los Pueblos de Morelos y el Museo Regional de Querétaro, la adscripción institucional se traduce en lineamientos curatoriales, criterios de conservación y formatos expositivos que remiten a un sistema común. El campo aparece diverso en titularidades, pero ordenado por reglas compartidas que sostienen la autoridad del discurso arqueológico.

Los casos universitario y comunitario introducen, sin embargo, tensiones específicas en torno a la legitimidad y al control de las colecciones y de los relatos. En el Museo de Antropología de Xalapa, la articulación con el INAH limita parcialmente la autoridad del museo, mientras que la gobernanza universitaria imprime otras lógicas curatoriales. En el Museo Comunitario de Tláhuac, la legitimidad se origina en el hallazgo y en la organización vecinal, pero para sostenerse debe dialogar con marcos estatales de custodia y reconocimiento. La fricción no es únicamente administrativa, sino también epistémica, porque abre la pregunta por quién certifica la verdad del pasado: el expediente arqueológico o la memoria social. En los museos privados, por su parte, el INAH queda más relegado en la administración cotidiana, aunque se mantiene en los umbrales legales de dictamen y custodia. El Museo Amparo cohesiona una colección heterogénea bajo estándares contemporáneos, mientras que el

Anahuacalli combina custodia estatal, gobernanza privada y una arquitectura concebida desde la autoría y el coleccionismo.

La procedencia de las colecciones resulta decisiva porque condiciona la forma en que el museo puede construir autoridad sobre lo exhibido. Cuando el acervo proviene de excavaciones controladas y del propio sitio, la relación entre lugar, objeto y relato tiende a ser directa. En el Museo del Templo Mayor esto se expresa en la trazabilidad de las ofrendas, en la referencia constante a las estructuras y en la continuidad entre el recorrido por la zona arqueológica y la lectura en sala. En estos casos, la legitimidad se apoya en la cadena de custodia, y la museografía puede privilegiar el contexto arqueológico por encima de una escenificación más enfática.

Algo distinto ocurre con las colecciones territoriales reunidas por investigación y rescate y concentradas posteriormente en museos regionales de capital estatal. Allí se abre una doble problemática. Por un lado, la distancia entre los objetos y sus comunidades de origen lo que debilita vínculos de memoria y alimenta demandas de devolución o de reterritorialización del patrimonio. El caso de Xico Viejo y las solicitudes de retorno del dintel de Xicochimalco lo ejemplifican bien (Herrera, 2018). Por otro, aparecen desplazamientos interestatales que complejizan los marcos de pertenencia y representación. El llamado Joven Huasteco, exhibido en el Museo Regional de Querétaro, muestra con claridad esa tensión al remitir a la Huasteca potosina. En estos casos, el museo gana densidad expositiva, pero también adquiere una mayor responsabilidad de transparencia: no basta con incorporar la pieza a un relato regional, sino que resulta necesario explicitar su trayectoria y reconocer la voz de sus lugares de origen.

En los acervos formados por coleccionismo, el punto más frágil suele ser la heterogeneidad de su composición. En el Museo Amparo, la museografía cumple una función decisiva para producir coherencia dentro de un conjunto muy diverso, integrado por piezas con trayectorias de adquisición complejas, como fragmentos arquitectónicos de Teotihuacan o estelas huastecas. En el Anahuacalli, por su parte, la custodia institucional coexiste con una

gobernanza privada y con una arquitectura que enfatiza la dimensión estética del objeto. En ambos casos, la museografía adquiere un papel más visible precisamente porque los contextos originales no siempre están disponibles.

El origen comunitario introduce otra lógica. En el Museo Comunitario de Tláhuac, la autoridad se construye a partir del acontecimiento local y de la organización social que lo sostuvo. La colección se apoya en donaciones y en la memoria del hallazgo, pero uno de los rasgos más relevantes es el trabajo con réplicas en diálogo con la comunidad y con instituciones nacionales. Ese recurso permite devolver a sala la posibilidad de mostrar forma y función sin vulnerar los marcos de resguardo, y al mismo tiempo hace visibles procesos de devolución y reconocimiento. La legitimidad se construye aquí de cara al público, distinguiendo con claridad qué es original, qué es réplica y por qué, e incorporando testimonios, fotografías de campo y memorias barriales al dispositivo museal.

En términos metodológicos, esta dimensión confirma la pertinencia de haber comenzado por variables históricas y de procedencia antes de pasar al análisis espacial y visual. Identificar quién funda, con qué colección y bajo qué condiciones de legitimidad permite leer con mayor precisión las decisiones museográficas posteriores. La disposición espacial, los recursos de mediación y las estrategias de visualidad no pueden desligarse de estas condiciones iniciales. Un museo cuya colección proviene de excavación controlada puede sostener una museografía más austera, centrada en el objeto y en su contexto, un museo cuya colección proviene de compras o hallazgos requiere con mayor frecuencia recursos demostrativos, explicativos o tecnológicos para sostener una pretensión semejante de autenticidad.

En síntesis, el análisis de las dimensiones 1 a 4 permite sostener dos ideas generales: la centralidad del INAH como garante de legitimidad arqueológica persiste incluso en contextos institucionalmente diversos, y el origen de la colección no constituye un dato neutro, sino un operador de poder que condiciona la forma en que el pasado puede ser mostrado.

5.2 Dimensión espacial-arquitectónica

La dimensión espacial y arquitectónica muestra que los museos analizados no organizan el pasado de manera abstracta, sino mediante disposiciones concretas que orientan corporalmente la experiencia del visitante. El emplazamiento, la configuración de los espacios, los materiales museográficos, la jerarquía posicional de las piezas y la densidad del montaje participan en la construcción de regímenes diferenciados de experiencia arqueológica. La espacialidad no aparece aquí como soporte pasivo del discurso, sino como una de las condiciones desde las cuales el pasado se vuelve visible.

El emplazamiento deja ver diferencias estructurales. Algunos casos se insertan en centros históricos coloniales, como Morelos, Amparo y Querétaro, otros se vinculan con grandes proyectos modernos asociados con la nación o con la academia, como el Templo Mayor y el MAX, Xochicalco mantiene una relación directa con el territorio arqueológico, Tláhuac desplaza la lógica museal hacia una vivienda particular, y el Anahuacalli se presenta como edificio singular concebido por un coleccionista en la periferia urbana. Estas diferencias no son meramente geográficas. En el Museo Regional de los Pueblos de Morelos y en el Museo Regional de Querétaro, lo prehispánico se relee desde arquitecturas coloniales que lo contienen material y simbólicamente. En el Templo Mayor y en Xochicalco, en cambio, el museo aparece como prolongación institucional del proceso de excavación. En Tláhuac, el emplazamiento adquiere un peso discursivo propio. El hallazgo entra en una casa situada en la periferia, y esa condición transforma el marco mismo de exhibición. Las piezas se presentan en un espacio doméstico y localizado que las reinscribe en una escala barrial y comunitaria, alejadas de una arquitectura monumental o de un gran relato estatal. La vivienda funciona como un elemento activo en la producción de sentido: modifica la relación entre objeto, memoria y territorio, y vuelve visible una forma distinta de legitimación del pasado arqueológico.

La primera lógica es la del trayecto extenso y construido expresamente para la exhibición. Aquí el recorrido está diseñado desde cero, sin condicionantes arquitectónicos

previos. El MAX y el Templo Mayor operan bajo esta lógica, aunque con diferencias notables. En el MAX, terrazas, patios y cambios de nivel producen una secuencia larga entre espacios abiertos y salas. El visitante atraviesa un recorrido amplio, cargado de contenido y con múltiples puntos de atención. Esa amplitud refuerza la monumentalidad del museo, aunque también puede generar saturación por la duración del trayecto y la cantidad de información visual disponible. En el Templo Mayor, en cambio, la densidad y calidad de las piezas también exigen un recorrido prolongado, pero la organización temática de las salas ayuda a hacer más legible la experiencia. La visita se ordena a partir de núcleos temáticos y de una secuencia más controlada.

La segunda lógica es la del recorrido condicionado por la arquitectura heredada. Morelos y Querétaro dependen de plantas históricas que generan secuencias de cuartos encadenados, todavía marcadas por la memoria arquitectónica del edificio. En estos casos, el recorrido no favorece una visualización conjunta de lo prehispánico, sino un paso fragmentado entre salas sucesivas. Amparo, aunque también ocupa una casa histórica, la articula con una ampliación contemporánea mediante pasillos, escaleras y dobles alturas. El resultado es una transición más controlada entre distintas temporalidades arquitectónicas. Xochicalco, por su parte, propone una antesala compacta del sitio, donde el recorrido del museo se entiende en relación directa con la experiencia posterior de la zona arqueológica.

La tercera lógica es la del recorrido que incorpora la escala del edificio como parte del sentido de la visita. Aquí la arquitectura no solo contiene el recorrido, sino que le imprime un carácter específico. En Tláhuac, la escala doméstica de una casa adaptada modifica de manera importante la experiencia del visitante. El tránsito por espacios pequeños, el paso cercano entre personas y la percepción del ritmo barrial hacen que la visita mantenga una intimidad difícil de encontrar en museos de mayor escala. El recorrido no solo organiza el desplazamiento, sino que incorpora una forma distinta de proximidad con las piezas y con la memoria local. En el Anahuacalli, finalmente, el recorrido laberíntico, escaleras, alturas,

sótanos, cambios de dirección alteran de manera perceptible la orientación y el tiempo de estancia. Esa disposición suma una dimensión experiencial intensa y acerca la visita a una sensación de exploración, como si el museo quisiera producir, desde la arquitectura, una experiencia próxima a la del descubrimiento arqueológico.

Los materiales delatan otras diferencias. En Morelos, Querétaro y Amparo, los muros históricos conviven con vitrinas contemporáneas y producen una tensión constante entre materialidad heredada y estándares actuales de conservación. En el Templo Mayor y en Xochicalco, la combinación de piedra arqueológica, concreto y vidrio responde a una lógica de neutralidad institucional. En el MAX, los grandes volúmenes, los patios ajardinados y las recreaciones arquitectónicas refuerzan la escala monumental del museo universitario. En el Anahuacalli, la piedra volcánica deja de ser fondo y pasa a formar parte del discurso mismo. Tláhuac, por su parte, mantiene visibles sus materiales modestos, sus muros de colores intensos y sus vitrinas sencillas, haciendo perceptible el carácter comunitario y situado del proyecto.

En la jerarquización espacial de las piezas un primer patrón ubica una pieza emblemática como organizador visual del recorrido. En Morelos, el Hombre jaguar ocupa el centro de la sala olmeca. En el Amparo, la estela maya funciona como umbral simbólico en el acceso a la sala prehispánica. Xochicalco concentra su énfasis en la estela del Señor de Rojo, sin vitrina de por medio. Un segundo patrón, más complejo, distribuye la atención en varios nodos a lo largo del trayecto. En el Templo Mayor, monolitos, ofrendas clave y conjuntos rituales organizan los momentos de mayor intensidad. En el MAX, la cabeza colosal del vestíbulo, el Señor de las Limas y otras esculturas estructuran la lectura de un acervo muy amplio. En Tláhuac, los braseros y luego la escultura de basalto condensan la restitución simbólica del patrimonio a la comunidad. Un tercer patrón, aparentemente opuesto, diluye la jerarquía en una acumulación controlada. En el Anahuacalli, aunque la cantidad de piezas

parece nivelar la atención, ciertas colocaciones puntuales, como el sapo del sótano o algunos ejes visuales, muestran que también allí existe una estructura de énfasis.

La densidad del montaje en Morelos, Amparo, Querétaro y Tláhuac tienden a densidades bajas o medias, con vitrinas de pocas piezas y suficiente separación entre ellas. En Morelos, esta disposición puede hacer que objetos pequeños parezcan perdidos dentro de contenedores demasiado amplios, mientras que en Tláhuac el espacio libre alrededor de los braseros refuerza su peso ritual y comunitario. En términos generales, la centralidad visual de las piezas suele apoyarse en la escala: son los objetos monumentales o de mayor tamaño los que con más frecuencia organizan los desplazamientos de la mirada y estructuran el recorrido, mientras que las piezas pequeñas rara vez ocupan ese lugar de énfasis. Esta relación entre densidad y jerarquía se vuelve especialmente visible cuando la museografía no logra sostener la presencia de objetos menores, como ocurre en algunas vitrinas de Morelos y también en ciertos conjuntos de Xochicalco, donde piezas muy pequeñas quedan debilitadas dentro del montaje.

Xochicalco y algunas vitrinas del Templo Mayor presentan, por el contrario, densidades más altas, sobre todo en conjuntos pequeños. Esto genera un efecto de saturación, pero también dificulta la lectura detallada de las asociaciones entre objetos. El MAX alterna entre zonas despejadas y tramos más cargados, combinando momentos de contemplación abierta con otros de mayor concentración visual. El Anahuacalli constituye el caso límite, la saturación, la distribución en varios niveles y la presencia de piezas sobre muros, nichos y pedestales hacen que la densidad misma forme parte del efecto expositivo.

5.3 Dimensión curatorial-expositiva

En la museografía en el Templo Mayor, el diseño mantiene una relación directa con la arqueología urbana y con la idea de museo de sitio, de manera que sala, ruina y relato forman un continuo. Algo parecido ocurre en Xochicalco, donde la museografía se articula con la lógica

del ecomuseo y con la relación entre edificio, paisaje y zona arqueológica. El MAX comparte parte de esta tradición, aunque en otra escala: patios, galerías, recreaciones arquitectónicas y amplitud espacial participan en la monumentalización de la colección veracruzana. En varios de estos casos también se hace visible una museografía de alta gama, sostenida por vitrinas y sistemas de resguardo técnicamente más complejos. Ese nivel de control puede observarse con claridad en el Templo Mayor y en el Museo de Antropología de Xalapa, donde las condiciones de conservación forman parte del propio lenguaje expositivo.

En otros casos, el diseño se define más bien por la tensión con el edificio que lo contiene. En Morelos, la museografía contemporánea se instala dentro del Museo Regional de los Pueblos de Morelos sin intentar mimetizarse con la arquitectura virreinal. En Querétaro sucede algo semejante, el montaje opera dentro del edificio colonial sin borrar el peso del inmueble histórico. En ambos casos también se advierte un esfuerzo técnico importante en vitrinas y condiciones de resguardo, aunque subordinado a la presencia material del edificio. La lectura del pasado arqueológico queda así condicionada por una arquitectura que no funciona como soporte neutro, sino como un marco cargado de otras temporalidades.

El Museo Amparo muestra un control museográfico visible y consistente a través de la precisión del montaje, la limpieza formal de las salas y el uso de vitrinas con condiciones técnicas rigurosas evidencian una fuerte capacidad de inversión y un manejo controlado de las variables de conservación y exhibición. La museografía del Amparo organiza visualmente la colección y proyecta una imagen institucional de alto dominio técnico. Este nivel de intervención depende en gran medida de sus propios recursos y decisiones de inversión, dado su carácter privado.

El Anahuacalli opera con otra lógica, es también un museo privado, pero su museografía responde a una relación distinta entre colección y edificio. La fuerza del recinto viene menos del control técnico visible y más de la articulación entre arquitectura, penumbra, textura material y acumulación de piezas. El recorrido puede hacer pensar en procesos de

conservación más complejos o menos evidentes. El énfasis se desplaza hacia una experiencia espacial y estética más envolvente.

En Tláhuac, la situación del acervo modifica de raíz el montaje pues no requiere sistemas sofisticados de conservación. Esta condición técnica reduce la complejidad del resguardo. La museografía concentra su fuerza en la proximidad con la comunidad, en la escala doméstica del espacio y en la función social del museo.

La iluminación acompaña estas diferencias. En Morelos, Querétaro y Xochicalco predomina una luz bastante uniforme, orientada a sostener la lectura general del conjunto más que a producir una atmósfera marcada. En Morelos esto puede hacer que piezas pequeñas se perciban con cierta planitud, en Querétaro, la legibilidad del recorrido prevalece sobre los contrastes internos, en Xochicalco, la luz acompaña la continuidad entre sala y exterior. Templo Mayor y MAX, en cambio, deben resolver escalas y ritmos más complejos. En el primero, la luz alterna entre la lectura técnica de vitrinas densas y la modelación de monolitos y esculturas mayores. En el segundo, acompaña la amplitud del recorrido sin perder la capacidad de enfatizar piezas emblemáticas. En Amparo la iluminación participa directamente en la estetización del objeto arqueológico. En el Anahuacalli, por el contrario, la penumbra y los contrastes construyen una atmósfera de contemplación vinculada al edificio. Tláhuac mantiene una escala distinta, más íntima y próxima, acorde con el tamaño reducido de las salas y con el protagonismo de los braseros.

El color actúa de forma más silenciosa, pero también organiza la experiencia. Morelos, Templo Mayor, Xochicalco y Querétaro trabajan sobre todo con tonos neutros y sobrios que estabilizan visualmente el discurso. En Amparo, esa operación se vuelve todavía más depurada a través de blancos, grises y tonos discretos que proyectan limpieza y control. En el MAX, la base contenida se interrumpe en ciertas salas, como la de las Cihuateteotl, donde el color refuerza un nodo temático. En Querétaro, algo semejante ocurre con la línea morada del recorrido de género. Tláhuac, por el contrario, incorpora una cromática más activa, vinculada

con la identidad del lugar. En el Anahuacalli, finalmente, el color emana de la piedra, la madera y los tonos terrosos del edificio mismo.

Lo que esta dimensión permite advertir es que el diseño participa en la construcción de una distancia específica frente al pasado arqueológico. En unos casos, esa distancia se regula mediante claridad técnica y continuidad con el sitio, en otros, mediante monumentalidad, fricción con el edificio histórico, depuración estética, atmósfera o proximidad comunitaria. El diseño no aparece entonces como un acabado superficial, sino como una condición de posibilidad para la percepción.

5.4 Dimensión visual-iconográfica

Mapas, maquetas, ilustraciones, fotografías, recursos multimedia, representaciones de género y decisiones sobre la presencia o ausencia de restos humanos participan en la construcción de un orden de visibilidad que distribuye contexto, jerarquía y opacidad.

La cartografía deja ver un contraste claro. En el Templo Mayor, Xochicalco y el MAX, mapas y planos sitúan piezas, estructuras y relaciones territoriales dentro de marcos más amplios, de modo que el objeto aparece como parte de una red espacial e histórica. En Morelos, Tláhuac y parcialmente Querétaro, la cartografía cumple una función más contenida de orientación. Esta diferencia afecta la lectura del acervo: allí donde el mapa solo ubica, también se reducen las posibilidades de hacer visibles trayectorias, procedencias y desplazamientos. En Amparo, esa ausencia vuelve más evidente la necesidad de explicitar recorridos específicos de los objetos. El Anahuacalli, en el extremo opuesto, prescinde de cartografía porque la orientación del visitante recae en la arquitectura.

Maquetas, reconstrucciones e ilustraciones operan de forma semejante. Cuando se usan con una función analítica, como en el Templo Mayor, Xochicalco, Querétaro o el MAX, permiten reconstruir relaciones espaciales, arquitectónicas, rituales o funerarias que no son evidentes en la observación de la pieza aislada. Allí donde estos apoyos faltan o son mínimos,

la inteligibilidad recae más directamente en la vitrina, la cédula y la disposición espacial. La diferencia muestra que el museo arqueológico oscila entre presentar el objeto como evidencia autosuficiente o reconocer que necesita mediaciones visuales para restituir parte de su contexto.

La fotografía introduce otra mediación relevante porque puede hacer visible, o atenuar, el trayecto entre hallazgo y exhibición. En Templo Mayor, el Museo Comunitario de Cuicuilco y el Museo de Xochicalco funciona como prueba de proceso y como refuerzo de la relación entre museo, sitio e intervención arqueológica. En el Museo de Antropología de Xalapa se amplía hacia una función de archivo y comparación. En el Museo Regional de Morelos y el Museo Amparo, en cambio, tiende a operar más como apoyo de memoria o como fondo visual que como documento de procedencia o de custodia. De este modo, la fotografía participa activamente en la decisión museográfica de mostrar o silenciar el proceso que hizo posible la presencia del objeto en sala.

Los recursos multimedia ocupan un lugar más restringido. En ninguno de los casos dominan la experiencia del recorrido. Incluso en los museos con mayor infraestructura, tienden a mantenerse en un plano auxiliar. En el Museo de Cuicuilco, la casi total ausencia de estos recursos es consistente con una mediación más presencial y comunitaria. En el Museo Anahuacalli, la renuncia responde a una lógica contemplativa. En otros museos, su presencia limitada confirma que el discurso sigue confiando más en el texto, la vitrina y la disposición espacial que en capas inmersivas o interactivas.

Las variables de género y restos humanos muestran con más claridad los límites de este orden visual. En la mayoría de los museos, el género no aparece como eje explícito, aunque existan piezas y contextos que permitirían desarrollarlo. Cuando emerge, lo hace de forma puntual, como en las Cihuateteotl del MAX o en los marcadores recientes del Museo Regional de Querétaro. Con los restos humanos ocurre algo semejante: su ausencia no equivale a neutralidad, sino a una política visual específica, raras veces explicitada. Allí donde

sí aparecen, como en ciertas áreas del MAX o en el tratamiento técnico del Templo Mayor, la mediación insiste en el contexto arqueológico y en la contención del impacto visual. En ambos casos, lo que se regula no es solo la visibilidad del objeto o del cuerpo, sino también el límite ético e institucional de su exhibición.

5.5 Dimensión textual-discursiva

En Morelos predomina una escritura contenida, con jerarquía clara entre cédulas generales, cédulas de conjunto y fichas de objeto, pero con un tono bastante uniforme. La atención se concentra en cronologías, adscripciones culturales y funciones básicas, mientras que quedan menos desarrolladas cuestiones vinculadas con la historia de las colecciones o con el lugar desde el cual se exhiben hoy esas piezas. La sala gana claridad, pero el texto rara vez se convierte en un espacio de tensión crítica, aun cuando el museo ocupa un edificio cargado de historia política y colonial.

En el Templo Mayor, por el contrario, la escritura está fuertemente comprometida con el trabajo de excavación. Los textos enlazan ofrendas, estratigrafía, estructuras y cosmovisión mexica y hacen que la sala funcione como extensión del sitio. El uso de un lenguaje técnico, aunque accesible, refuerza esa orientación. A veces la densidad de información exige bastante del visitante, sobre todo cuando se acumulan paneles, cédulas, mapas y maquetas, pero justamente allí se hace visible la función del texto: no solo explicar, sino conducir la lectura hacia una interpretación específica del recinto como espacio ritual, político y urbano.

En el MAX, la escritura cumple una función didáctica y territorial más marcada. Los paneles introductorios organizan regiones culturales, cronologías y contextos amplios, mientras que las cédulas de conjunto y de pieza se concentran en clasificación, función y procedencia. El tono es menos denso que en el Templo Mayor, pero responde a la necesidad de dar continuidad de lectura dentro de un museo de gran escala, donde edificio, colección y apoyos visuales podrían desbordar al visitante.

El Museo Comunitario de Cuitláhuac se aparta claramente de esa lógica. Los textos acompañan una experiencia próxima, localizada y vinculada con la historia del hallazgo y con la organización comunitaria. Su función no es solo explicar los objetos, sino hacer visible el proceso mediante el cual llegaron al museo o regresaron a él como réplicas. El texto adquiere así un valor ético además de informativo, porque legitima un proceso de defensa y apropiación barrial.

En el Museo Amparo, la escritura se ajusta a una museografía que controla cuidadosamente la extensión, la disposición y el tono de los textos. El resultado es una sala donde la palabra no interrumpe la limpieza visual del conjunto y donde cronologías, paneles introductorios y cédulas de sección ordenan la colección sin saturar el espacio. Esa misma contención, sin embargo, deja en segundo plano preguntas sobre procedencia, mercado, acumulación o historia de las colecciones.

En Xochicalco los textos parecen orientados menos a construir un contexto cerrado dentro de la sala que a preparar o afinar la visita del sitio. La escritura no busca clausurar la experiencia dentro del museo, sino sostener una continuidad entre sala y zona arqueológica.

5.6 Cartografía comparativa de la MAVEEA

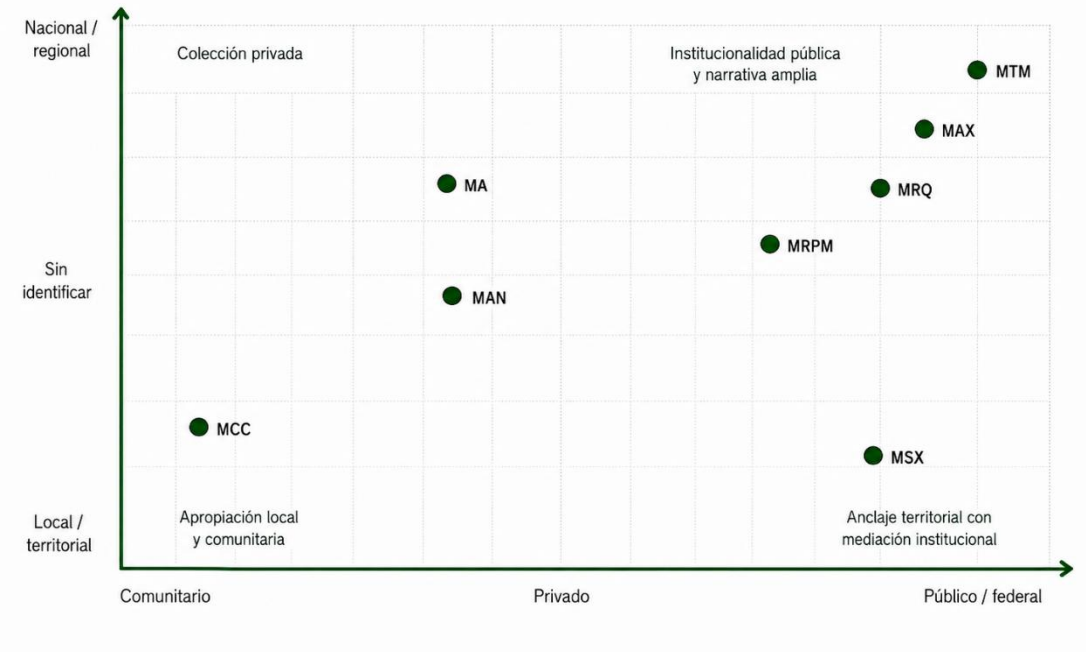
Para sintetizar los resultados comparativos derivados de la aplicación de la MAVEEA, se incorporan cinco mapas cartesianos correspondientes a las dimensiones histórica, espacial-arquitectónica, curatorial-expositiva, visual-iconográfica y textual-discursiva. Estas visualizaciones no buscan establecer mediciones estadísticas estrictas, sino representar relaciones, posiciones relativas y patrones de comportamiento entre los ocho museos analizados. Para mantener la limpieza visual de las figuras, los museos se identifican mediante siglas:

Sigla	Museo
MTM	Museo del Templo Mayor
MSX	Museo de Sitio de Xochicalco
MRPM	Museo Regional de los Pueblos de Morelos
MRQ	Museo Regional de Querétaro
MAX	Museo de Antropología de Xalapa
MA	Museo Amparo
MAN	Museo Anahuacalli
MCC	Museo Regional Comunitario Cuitláhuac

En el mapa de la dimensión histórica el eje horizontal permite ubicar los casos según su orientación comunitaria, privada o pública/federal, mientras que el eje vertical distingue entre relatos de alcance local/territorial, narrativas nacionales o regionales y casos en los que la escala del relato histórico no se encuentra claramente identificada.

Los museos con mayor presencia institucional pública, como el Museo del Templo Mayor, el Museo de Antropología de Xalapa, el Museo Regional de Querétaro, el Museo Regional de los Pueblos de Morelos y el Museo de Sitio de Xochicalco, tienden a ubicarse hacia el extremo público/federal del eje institucional. Esta localización no implica una posición equivalente en la escala del relato histórico. El Museo del Templo Mayor y el Museo de Antropología de Xalapa articulan narrativas de mayor alcance nacional o regional, mientras que el Museo de Sitio de Xochicalco aparece más cercano al anclaje local/territorial debido a su relación directa con el sitio arqueológico y con el contexto espacial inmediato

Figura 41. Mapa comparativo de la dimensión histórica



El Museo Amparo y el Museo Anahuacalli permiten visualizar la posición de los museos vinculados con colecciones privadas. Entre ambos también existen diferencias relevantes. El Museo Amparo se sitúa más cerca del eje privado y con una proyección histórica más amplia, debido a la manera en que su museografía organiza la colección dentro de un relato cultural de mayor escala. El Museo Anahuacalli se ubica más cerca del punto intermedio de “sin identificar”, ya que su relato no se organiza de forma estrictamente local ni nacional, sino a partir de una construcción simbólica y estética asociada al origen coleccionista, la arquitectura del museo y la puesta en escena de los objetos.

El Museo Regional Comunitario Cuitláhuac ocupa una posición distinta dentro del mapa, al situarse en el cuadrante de apropiación local y comunitaria. Su ubicación permite reconocer una forma de relación con el patrimonio arqueológico menos dependiente de una narrativa nacional amplia y más cercana a procesos de memoria, gestión local y vinculación territorial. Esta diferencia resulta significativa porque muestra que la dimensión histórica no depende únicamente del origen de las colecciones, sino también del tipo de institución, de la escala del

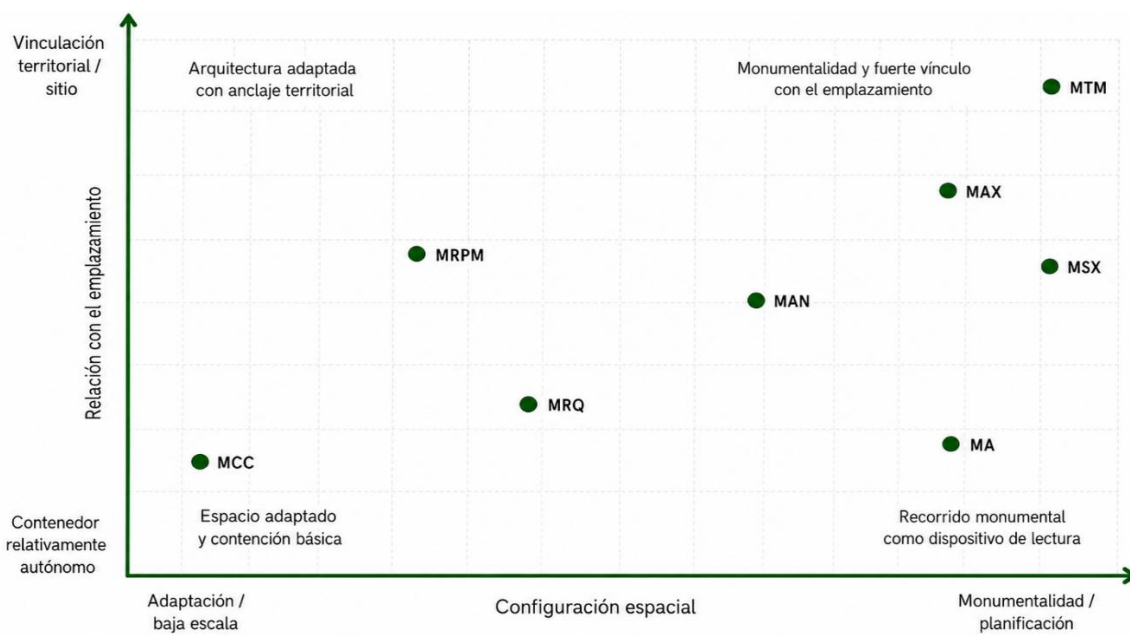
relato que se construye y de la manera en que cada museo articula patrimonio, territorio e identidad.

El mapa comparativo de la dimensión histórica permite visualizar que los museos arqueológicos analizados no constituyen un conjunto homogéneo. Aunque varios de ellos participan de marcos institucionales públicos y de narrativas históricas autorizadas, cada caso ocupa una posición específica según su régimen institucional, su relación con el territorio y la escala del relato que propone. Esta lectura cartográfica complementa el análisis cualitativo desarrollado en los capítulos anteriores y muestra, de manera sintética, cómo la historia institucional de cada museo condiciona las formas de visualidad y legitimación del pasado prehispánico.

En el caso de la dimensión espacial- arquitectónica el siguiente mapa organiza los casos a partir de dos ejes de lectura: la configuración espacial y la relación con el emplazamiento. El eje horizontal distingue entre museos con espacios adaptados o de baja escala y museos con mayor monumentalidad, planificación arquitectónica o control del recorrido. El eje vertical permite observar el grado de vinculación del museo con su sitio, territorio o contexto inmediato, frente a aquellos casos donde el edificio opera como un contenedor relativamente autónomo.

El Museo del Templo Mayor y el Museo de Sitio de Xochicalco se ubican hacia el extremo de mayor relación con el emplazamiento, aunque por razones distintas. En el primer caso, el museo se articula directamente con el recinto sagrado de Tenochtitlán y con el proceso de arqueología urbana que dio origen a su configuración. En el segundo, la relación con la zona arqueológica de Xochicalco marca de manera decisiva la lectura del recorrido, aunque su escala espacial resulta más contenida que la de otros museos de carácter monumental. Esta posición permite reconocer que la vinculación territorial no depende únicamente del tamaño del museo, sino de la relación entre edificio, sitio arqueológico y experiencia de visita.

Figura 42. Mapa comparativo de la dimensión espacial-arquitectónica



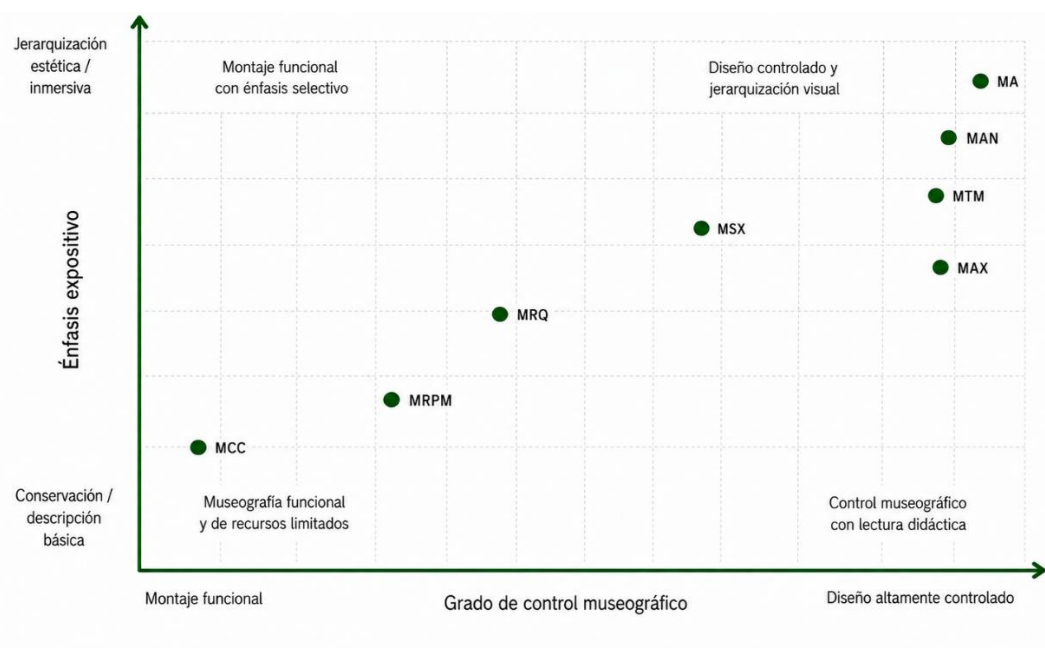
El Museo de Antropología de Xalapa y el Museo Anahuacalli destacan por el peso de su arquitectura en la construcción del sentido expositivo. En ambos casos, el edificio no funciona solo como soporte de la exhibición, sino como parte activa de la experiencia museal. En el MAX, la escala de sus salas y la presencia de piezas monumentales generan una lectura espacial de autoridad patrimonial. En el Anahuacalli, la arquitectura produce una atmósfera simbólica e inmersiva que condiciona la manera en que se perciben los objetos arqueológicos y su relación con el espacio.

El Museo Amparo aparece en una posición cercana al eje de la planificación y el control espacial, aunque con una relación menos directa con el emplazamiento arqueológico. Su importancia no reside en la conexión con un sitio específico, sino en la manera en que el recorrido, la disposición de salas y el diseño museográfico ordenan la experiencia visual del visitante. El Museo Regional de Querétaro y el Museo Regional de los Pueblos de Morelos se sitúan en posiciones intermedias, ya que ambos articulan edificios con valor histórico y

funciones museísticas regionales, aunque su relación con el territorio arqueológico no es tan directa como en los museos de sitio.

La dimensión curatorial-expositiva permite observar uno de los aspectos más decisivos en la construcción visual del pasado arqueológico: la manera en que el montaje transforma los objetos en piezas patrimoniales legibles. Las vitrinas, la iluminación, el mobiliario, la selección de piezas, la secuencia de salas y la jerarquización del recorrido no funcionan como elementos neutros de presentación, sino como operaciones que asignan valor, producen énfasis y orientan la experiencia del visitante. Desde esta perspectiva, el mapa comparativo permite ubicar a los museos según el grado de control museográfico y el tipo de énfasis expositivo que predomina en cada caso.

Figura 43. Mapa comparativo de la dimensión curatorial-expositiva



El Museo Amparo, el Museo Anahuacalli, el Museo del Templo Mayor y el Museo de Antropología de Xalapa se distinguen por una mayor elaboración del dispositivo expositivo. En ellos, la museografía no solo resguarda o acompaña los objetos, sino que organiza una experiencia visual con altos niveles de control. El Museo Amparo destaca por la precisión de su

diseño, la limpieza del montaje, la iluminación y la secuencia del recorrido. El Museo Anahuacalli, por su parte, desplaza el énfasis hacia una experiencia más atmosférica e inmersiva, donde la arquitectura y la disposición de los objetos producen una lectura simbólica del pasado arqueológico.

El Museo del Templo Mayor y el MAX también muestran un control museográfico considerable, aunque con lógicas distintas. En el primero, la exhibición se articula con la narrativa arqueológica e institucional de Tenochtitlán, reforzada por la centralidad de hallazgos específicos y por la organización de salas que conducen al visitante por un relato de descubrimiento, excavación e interpretación. En el segundo, la escala de las piezas, la amplitud espacial y la disposición de esculturas monumentales producen una experiencia de autoridad visual que sostiene la lectura patrimonial del acervo.

El Museo de Sitio de Xochicalco ocupa una posición significativa porque muestra que el control museográfico no depende exclusivamente de la escala monumental o de la sofisticación tecnológica. Aunque el museo opera en una escala más contenida, su montaje articula con claridad la relación entre objetos, sitio arqueológico y recorrido interpretativo. En este caso, el diseño expositivo se sostiene en la organización funcional de la sala, en la selección de piezas representativas y en la vinculación con el contexto territorial inmediato.

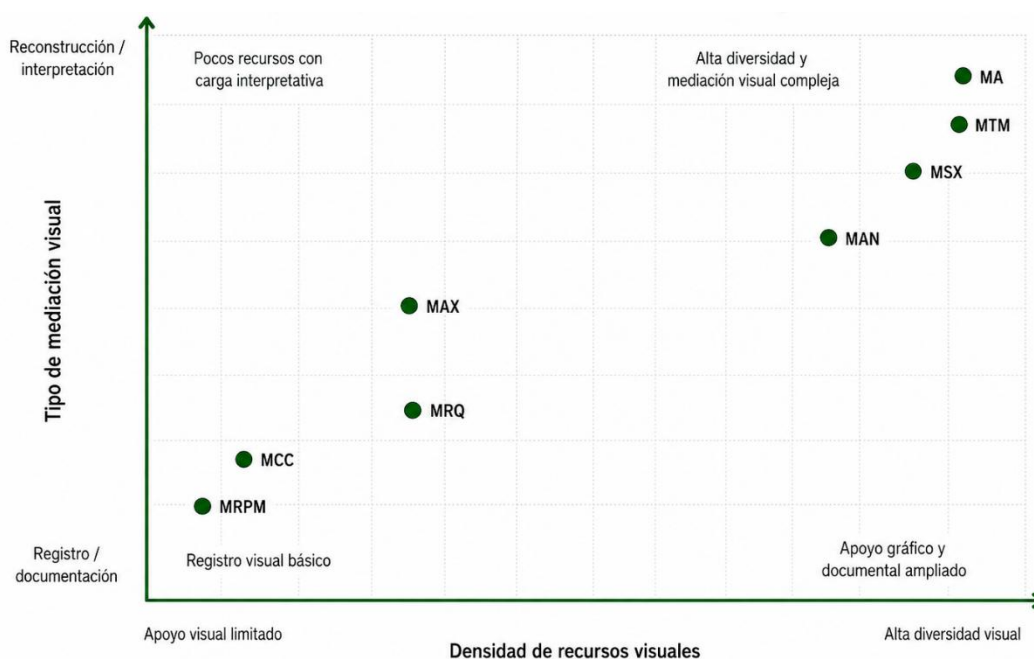
El Museo Regional de Querétaro y el Museo Regional de los Pueblos de Morelos se sitúan en una zona intermedia, donde la museografía cumple una función de ordenamiento histórico, conservación y explicación institucional. Sus montajes no alcanzan el mismo grado de inmersión o control visual que los casos anteriores, pero sí establecen jerarquías internas mediante vitrinas, ubicación de piezas, recursos gráficos y secuencias de lectura. Esta posición intermedia permite reconocer cómo los museos regionales adaptan recursos museográficos a edificios históricos y a narrativas patrimoniales más amplias.

El Museo Regional Comunitario Cuitláhuac se ubica en el extremo del montaje funcional. Su caso permite ampliar la lectura de la dimensión curatorial-expositiva, ya que

evidencia que no todas las formas de legitimación del patrimonio dependen de la sofisticación museográfica. La presentación de los objetos responde más a una lógica de conservación, comunicación básica y apropiación local que a una puesta en escena altamente controlada. Esta diferencia resulta importante porque muestra que el montaje también está condicionado por la escala institucional, los recursos disponibles y los objetivos sociales del museo.

En la dimensión visual-iconográfica, la imagen cumple una función que va más allá del acompañamiento didáctico. Su presencia organiza formas de aproximación al pasado, propone asociaciones entre objetos y contextos, y ofrece al visitante marcos visuales para imaginar prácticas, territorios, cuerpos y temporalidades que ya no pueden observarse de manera directa. Por ello, esta dimensión permite analizar no solo cuántos recursos visuales aparecen en cada museo, sino qué tipo de operación interpretativa producen dentro del recorrido.

Figura 44. Mapa comparativo de la dimensión visual-iconográfica



La comparación entre los ocho casos muestra que la visualidad museográfica se construye de maneras muy distintas. En algunos museos, los recursos gráficos, digitales o documentales amplían la lectura de los objetos y establecen conexiones con procesos

arqueológicos, paisajes, ciudades antiguas o escenas reconstruidas. En otros casos, la fuerza visual depende menos de apoyos externos y más de la presencia material de las piezas, de su acumulación, escala, ritmo o disposición dentro de la sala. Esta diferencia es importante porque permite distinguir entre la visualidad producida por medios interpretativos y la visualidad generada por el propio montaje de los objetos.

El mapa ubica a los museos según dos aspectos complementarios: la densidad de recursos visuales y el tipo de mediación visual predominante. El eje horizontal permite observar si la exhibición cuenta con apoyos visuales limitados o con una alta diversidad de recursos. El eje vertical distingue entre usos más cercanos al registro, la documentación o el apoyo básico, y formas de mediación orientadas a la reconstrucción, la interpretación o la producción de una experiencia visual más compleja.

El Museo Amparo se ubica en el punto de mayor densidad visual e interpretativa. Su museografía incorpora recursos gráficos, apoyos visuales y medios digitales que no se limitan a acompañar los objetos, sino que ordenan activamente la experiencia del visitante. En este caso, la visualidad adquiere un papel central porque permite construir relaciones entre piezas, periodos, prácticas culturales y formas de interpretación contemporánea. La imagen no aparece como un elemento secundario, sino como una mediación que participa en la producción de sentido.

El Museo del Templo Mayor y el Museo de Sitio de Xochicalco también presentan una fuerte presencia de recursos visuales. En ambos casos, la imagen cumple un papel relevante para articular objeto, territorio y relato arqueológico. En el Templo Mayor, los apoyos visuales permiten vincular los hallazgos con la historia de Tenochtitlán, los procesos de excavación, la organización del recinto sagrado y las interpretaciones sobre la cultura mexicana. En Xochicalco, la mediación visual se relaciona con la comprensión del sitio, su emplazamiento y los vínculos entre museo, zona arqueológica y territorio. Aunque se trata de escalas museográficas

distintas, ambos casos muestran que la imagen puede funcionar como puente entre el objeto exhibido y el contexto arqueológico que ya no está plenamente presente en sala.

El Museo Anahuacalli ocupa una posición particular dentro de esta dimensión. Su alta densidad visual no depende tanto de apoyos gráficos, mapas o recursos documentales, sino de la acumulación de piezas, la atmósfera arquitectónica y la organización visual del conjunto. La experiencia iconográfica se produce por saturación, ritmo, materialidad y puesta en escena. En este caso, la imagen no se presenta necesariamente como explicación, sino como una construcción sensorial que intensifica la relación entre colección, arquitectura y visitante. Esta diferencia es importante porque muestra que la visualidad museográfica puede operar tanto mediante recursos gráficos explícitos como mediante atmósferas, repeticiones, densidades objetuales y formas de disposición espacial.

El Museo de Antropología de Xalapa, aunque posee una colección de gran fuerza visual y piezas monumentales, aparece en una posición más moderada respecto a la densidad de recursos visuales complementarios. La potencia visual del MAX proviene principalmente de la escala, presencia y disposición de sus objetos, más que de una documentación amplia de la colección o de una diversidad alta de recursos gráficos interpretativos. Por ello, su ubicación en el mapa no disminuye la relevancia visual del museo, sino que distingue entre la fuerza visual de las piezas y la densidad de mediaciones iconográficas añadidas.

El Museo Regional de Querétaro y el Museo Regional de los Pueblos de Morelos se sitúan en posiciones más contenidas. En ambos casos existen recursos visuales de apoyo, pero no alcanzan la misma densidad ni complejidad interpretativa que en el Museo Amparo, el Templo Mayor o Xochicalco. Su visualidad depende en mayor medida de la disposición de objetos, cédulas, algunos apoyos gráficos y soluciones museográficas puntuales. Esta localización permite observar una forma de mediación más sobria, donde la imagen acompaña el relato histórico sin convertirse necesariamente en el eje principal de interpretación.

El Museo Regional Comunitario Cuitláhuac muestra una presencia visual limitada, aunque significativa dentro de su propia escala. Sus recursos no responden a una estrategia de alta producción gráfica o tecnológica, sino a una visualidad más próxima al registro, la memoria local y la presentación directa de los objetos. Esta posición permite reconocer que la densidad visual no debe evaluarse únicamente desde criterios de sofisticación técnica, ya que en los museos comunitarios la imagen puede funcionar como evidencia de apropiación, proceso, restauración o vínculo con la comunidad.

La lectura comparativa de esta dimensión permite distinguir entre museos donde la imagen produce una mediación interpretativa compleja y museos donde opera como apoyo documental, registro básico o complemento de la exhibición. También permite señalar una diferencia importante: no todos los museos visualmente potentes son necesariamente los que poseen mayor diversidad de recursos iconográficos. Algunos, como el MAX o el Anahuacalli, construyen su fuerza visual a partir de la presencia material de las piezas y de la organización espacial; otros, como el Museo Amparo, el Templo Mayor o Xochicalco, integran recursos gráficos, digitales o interpretativos que amplían la comprensión del pasado.

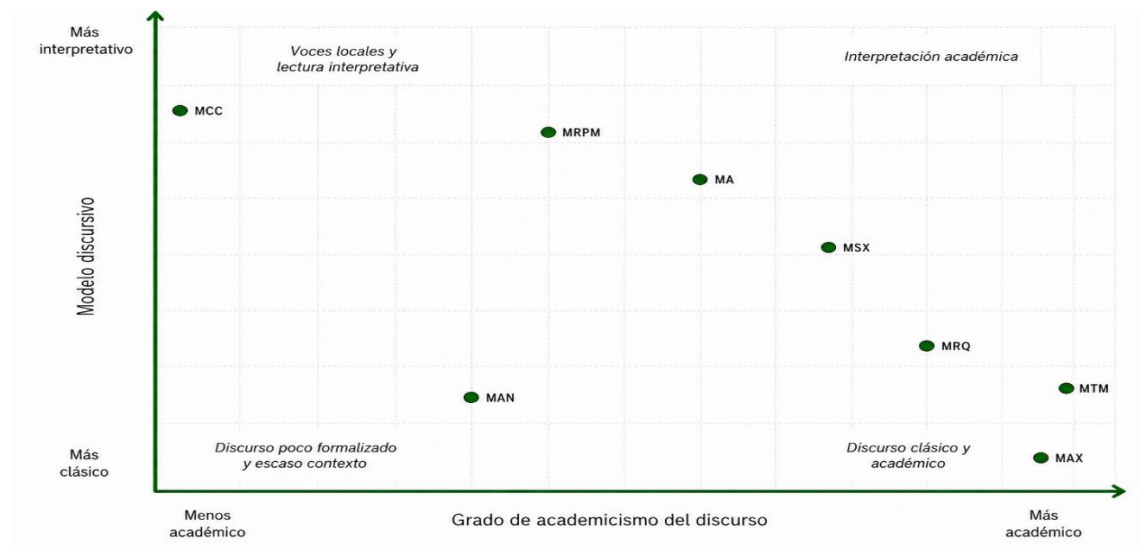
Finalmente en el mapa correspondiente a la dimensión, textual-discursiva, esta permite analizar esa zona de mediación en la que los objetos arqueológicos dejan de aparecer como piezas aisladas y se integran a una explicación histórica, cultural o simbólica.

El Museo del Templo Mayor, el Museo de Antropología de Xalapa y el Museo Regional de Querétaro aparecen del lado más académico, aunque con matices. El Templo Mayor y Querétaro se aproximan a un discurso clásico, institucional y arqueológico, donde la autoridad del texto se apoya en la explicación especializada y en la organización tradicional del conocimiento. El MAX se sitúa todavía más cerca del extremo académico, pero con una textualidad más limitada en términos interpretativos, lo que sugiere que la fuerza del museo descansa más en la presencia material y monumental de sus piezas que en una mediación textual extensa. Xochicalco ocupa una posición intermedia-alta, pues mantiene un discurso

institucional, pero más orientado a explicar el sitio y su relación territorial que a construir una narrativa textual amplia.

El Museo Regional Comunitario Cuitláhuac y el Museo Regional de los Pueblos de Morelos se ubican hacia modelos más interpretativos, aunque desde lugares distintos. Cuitláhuac destaca por una discursividad menos académica, pero con mayor cercanía a voces locales y procesos comunitarios de apropiación del patrimonio. Morelos, en cambio, se aproxima a una lectura temática e interpretativa con un grado medio de academicismo. El Museo Amparo queda en una zona intermedia, donde la textualidad acompaña una experiencia museográfica más curada y visualmente controlada. El Anahuacalli aparece con bajo grado de academicismo y un modelo discursivo más clásico o poco contextualizado, lo cual corresponde con una exhibición donde predomina la atmósfera, la acumulación de piezas y la potencia arquitectónica sobre la explicación textual detallada.

Figura 45. Mapa comparativo de la dimensión textual-discursiva



5.7 Discusión final

A partir del análisis individual de los casos y de la cartografía comparativa desarrollada en el apartado anterior esta investigación examinó de qué manera los museos arqueológicos en México construyen visual y discursivamente el pasado prehispánico, así como las relaciones de poder implicadas en ese proceso. El análisis comparativo de ocho casos permitió mostrar que estos recintos no operan únicamente como espacios de resguardo o exhibición patrimonial. Los objetos son situados dentro de tramas institucionales, espaciales, visuales y textuales que orientan su lectura, jerarquizan sus significados y regulan las condiciones de su aparición pública.

Uno de los hallazgos más consistentes del estudio fue la persistencia de la centralidad del Instituto Nacional de Antropología e Historia en la validación de lo arqueológico, incluso en contextos institucionalmente diversos. Aunque los casos analizados pertenecen a ámbitos distintos, como museos de sitio, recintos regionales, espacios universitarios, proyectos comunitarios y museos privados, todos terminan articulándose, de un modo u otro, con un mismo régimen de legitimidad patrimonial. En unos casos esta relación es explícita, como ocurre en los museos de sitio, donde excavación, custodia y narrativa forman parte de un mismo entramado institucional. En otros, se vuelve visible en lineamientos curatoriales, criterios de conservación, autorizaciones de custodia o mecanismos de dictamen. Incluso en los museos privados o comunitarios, donde la gobernanza parece más abierta o localizada, la autoridad sobre el pasado arqueológico sigue negociándose en relación con marcos estatales de validez. Este hallazgo permite afirmar que la diversidad de modelos museísticos en México no ha eliminado la concentración del poder patrimonial, sino que la ha modulado bajo formas distintas.

El análisis mostró también que el origen de las colecciones no constituye un dato meramente descriptivo, sino un operador decisivo en la forma en que el pasado puede ser exhibido. Allí donde el acervo procede de excavaciones controladas y del propio sitio, como en

el Museo del Templo Mayor, la relación entre objeto, lugar y relato se vuelve más directa, y la museografía puede sostener una mayor austeridad porque el contexto arqueológico ya opera como fuente de autoridad. En cambio, en los museos regionales, en los acervos formados por coleccionismo o en los proyectos comunitarios, la legitimidad requiere otras formas de mediación, de explicación y de transparencia. En estos casos, la museografía, los apoyos visuales y el texto en sala adquieren un papel más visible para sostener coherencia, procedencia y sentido. De esta manera, la tesis muestra que la forma en que los objetos ingresan al museo condiciona la manera en que después son jerarquizados, contextualizados y narrados.

Otro aporte importante de la investigación fue demostrar que el pasado arqueológico se construye en el museo a través de una articulación entre espacio, diseño, visualidad y discurso. La dimensión espacial permitió advertir que el museo no organiza el pasado de manera abstracta, sino mediante recorridos, emplazamientos, densidades, materiales y jerarquías posicionales que orientan corporalmente la experiencia del visitante. La dimensión de diseño hizo visible que la iluminación, la historicidad del montaje y el color no son aspectos accesorios, sino elementos que regulan la distancia frente a los objetos y condicionan su legibilidad. La dimensión visual-iconográfica mostró que mapas, maquetas, fotografías, ilustraciones, recursos multimedia y decisiones sobre género y restos humanos construyen un orden de visibilidad específico, donde ciertas relaciones se vuelven legibles y otras permanecen en segundo plano. Finalmente, la dimensión textual permitió observar que cédulas, paneles y textos de sala no solo informan, sino que fijan jerarquías de interpretación, estabilizan lecturas y, en algunos casos, limitan la posibilidad de problematizar la historia de las colecciones o el lugar desde el cual se exhiben. Estas dimensiones permitieron reconocer la existencia de regímenes diferenciados de visibilidad del pasado arqueológico, producidos por cada museo a partir de su historia, su colección y su modelo institucional.

Uno de los aportes conceptuales centrales de la tesis consiste en proponer que los museos arqueológicos en México participan en la construcción de un régimen escópico sobre lo prehispánico. Este régimen no depende solo de los objetos ni de su valor patrimonial, sino del conjunto de operaciones que regulan qué puede verse, cómo puede verse y bajo qué marcos interpretativos debe entenderse. En algunos museos predomina una visualidad de trazabilidad y contexto, ligada a la excavación, al sitio y al método arqueológico. En otros, el pasado se estabiliza mediante una museografía más depurada, más estética o más asociada al lenguaje del museo de arte. En otros más, como en el Museo Comunitario de Cuitláhuac, la legitimidad se apoya en una relación distinta entre comunidad, memoria y colección. Lo importante no es que exista un solo modelo, sino que todos estos casos muestran que la mirada sobre el pasado está mediada por decisiones espaciales, formales, visuales y textuales que no son neutrales. La tesis sostiene que los museos arqueológicos no solo conservan una memoria, sino que la producen activamente bajo condiciones históricas e institucionales específicas.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación aporta la Matriz de Análisis Visual y Espacial de Exhibiciones Arqueológicas, MAVEEA, como una herramienta cualitativa y comparativa capaz de registrar la complejidad de las exhibiciones sin reducirlas a un solo plano de análisis. Uno de los hallazgos metodológicos más claros fue que el estudio de las exhibiciones gana en precisión cuando parte de variables históricas y de procedencia antes de pasar al análisis del espacio, del diseño, de la visualidad y del discurso. Esta secuencia hizo posible leer con mayor fineza las decisiones museográficas y comprenderlas no como elecciones aisladas, sino como respuestas situadas a determinadas condiciones de legitimidad, custodia y circulación patrimonial. La MAVEEA permite identificar regularidades, contrastes y desplazamientos entre museos con adscripciones, escalas y trayectorias distintas, y hacer visible la forma en que institución, colección, espacio, imagen, diseño y texto se articulan en la producción de sentido. Su utilidad radica en que pone en relación dimensiones que en muchas investigaciones aparecen fragmentadas, y al hacerlo abre una reflexión metodológica más

amplia sobre cómo estudiar exhibiciones sin separar de antemano sus condiciones históricas, materiales, visuales y discursivas. La tesis constituye así una propuesta de análisis transferible a otros estudios sobre exhibiciones arqueológicas, históricas o patrimoniales, en la medida en que ofrece una herramienta capaz de comparar casos diversos sin perder de vista la especificidad de cada uno.

La investigación confirma que los museos arqueológicos en México siguen enfrentando tensiones importantes entre conservación, autoridad científica, apropiación social del patrimonio y pluralidad interpretativa. En varios de los casos analizados existen formas de centralización discursiva, políticas de exhibición poco abiertas a la explicitación de trayectorias de colección y usos todavía limitados de recursos que podrían transparentar mejores procesos de hallazgo, rescate, circulación y resguardo. La representación de género continúa siendo, en general, lateral o insuficientemente articulada, y la ausencia o presencia de restos humanos rara vez se hace explícita como política ética de exhibición. Del mismo modo, la incorporación de recursos digitales e interactivos sigue siendo acotada y, cuando existe, no siempre se orienta a ampliar la transparencia del dispositivo museográfico.

Los museos arqueológicos no pueden pensarse hoy como instituciones homogéneas ni como simples extensiones del modelo nacional clásico. El análisis mostró modelos importantes, el peso de la arquitectura en el Anahuacalli, la depuración estética del Museo Amparo, la mediación territorial y universitaria del Museo de Antropología de Xalapa, la lógica del sitio en el Museo del Templo Mayor y el Museo de Xochicalco, la fricción entre edificio histórico y guion contemporáneo en el Museo Regional de Los Pueblos de Morelos y el Museo Regional de Querétaro, y la legitimidad comunitaria construida en Museo Comunitario de Cuitláhuac. Estos casos obligan a abandonar cualquier idea de museo arqueológico único o estable y a reconocer que la relación entre patrimonio, visualidad y autoridad se reconfigura de manera distinta según la procedencia del acervo, el tipo de institución, el emplazamiento y las formas de mediación. Esa diversidad no cancela la existencia de un régimen patrimonial centralizado, pero sí

introduce matices, tensiones y fisuras que resultan fundamentales para pensar críticamente el campo museístico arqueológico mexicano.

Finalmente, esta investigación tiene también límites que conviene reconocer. El corpus se concentró en ocho museos del centro del país y, aunque permitió una comparación amplia entre variantes institucionales significativas, no agota la diversidad del sistema museístico arqueológico en México. La exclusión del Museo Nacional de Antropología, aun plenamente justificada por razones metodológicas, deja abierta la posibilidad de un estudio específico que confronte de manera más detallada el modelo nacional clásico con los casos aquí analizados. Del mismo modo, la investigación se centró en la exhibición como dispositivo y no desarrolló una línea de trabajo sistemática con públicos, recepción o etnografía prolongada de visitantes, algo que podría enriquecer futuras aproximaciones. Precisamente, una línea de trabajo posterior podría extender la MAVEEA hacia el análisis de recepción, profundizar en la dimensión multilingüe y decolonial de los montajes, y explorar comparativamente museos de otras regiones del país o colecciones arqueológicas fuera de México.

La tesis permite sostener que los museos arqueológicos en México constituyen espacios donde se organiza la inteligibilidad del pasado. A través de sus colecciones, de sus espacios, de sus decisiones de diseño, de sus recursos visuales y de sus textos, estos recintos producen modos específicos de ver lo prehispánico, de insertarlo en narrativas nacionales, regionales, comunitarias o estéticas, y de regular la relación entre patrimonio, conocimiento y público. Reconocer ese carácter construido no disminuye el valor del museo, permite, por el contrario, abordarlo con mayor precisión crítica. En esto reside el sentido principal de esta investigación: mostrar que el pasado arqueológico, tal como aparece en el museo, es siempre resultado de una operación de selección, organización e interpretación realizada desde el presente.

Referencias

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249–264.

<https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

Ames, M. M. (1992). *Cannibal tours and glass boxes: The anthropology of museums*. UBC Press.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

Asociación Civil Museo Cuitláhuac. (s. f.). Asociación civil. Museo Cuitláhuac.

https://cuitlahuac.org/a/sec_1.htm

Bal, M., y Bryson, N. (1991). Semiotics and art history. *The Art Bulletin*, 73(2), 174–208.

<https://doi.org/10.1080/00043079.1991.10786750>

Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 2(1), 5–32. <https://doi.org/10.1177/147041290300200101>

Barnard, M. (2001). *Approaches to understanding visual culture*. Palgrave Macmillan.

Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.

Nómadas, 35, 13–29. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9781315002668>

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.

Berger, P., y Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books.

Bonfil Batalla, G. (1987). *México profundo: Una civilización negada*. Secretaría de Educación Pública. CIESAS.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.

Campos Vela, M. (2005). El Museo Nacional: génesis de la museografía mexicana. *Diario de Campo*, 75, 53-58.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/9314>

Cárdenas Carrión, B. M. (2017). Los comienzos de la etnología en México y el Museo Nacional. Cuicuilco. *Revista de Ciencias Antropológicas*, 24(68), 77–100.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-84882017000100077&script=sci_arttext

Carr-Locke, S. (2015). *Indigenous heritage and public museums: Exploring collaboration and exhibition in Canada and the United States* (Tesis doctoral, Simon Fraser University).

SFU Summit. <https://summit.sfu.ca/item/15622>

Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. En *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press, 188–219.

https://people.ucsc.edu/~jcliff/PUBS/Contact_Zones.pdf

Consejo Internacional de Museos. (2022). Definición de museo. ICOM.

<http://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo? En E. Balbier, G. Deleuze, H. L. Dreyfus, A. Glucksmann, et al., Michel Foucault, filósofo (pp. 155–163). Gedisa.

Dibley, B. (2005). The museum's redemption: Contact zones, government, and the limits of reform. *International Journal of Cultural Studies*, 8(1), 5–27.

<https://doi.org/10.1177/1367877905050160>

Díez Canedo, J. (2024). Una modernidad incompleta: mestizaje, arquitectura y cultura material en el Museo Nacional de Antropología. *Academia XXII*, 15(29), 150–174.

<https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2024.15.29.88660>

Evans, J., y Hall, S. (Eds.). (1999). Visual culture: The reader. SAGE.

Escalante Gonzalbo, P. (2019). Un recorrido por el Museo Amparo: La Colección Prehispánica. Museo Amparo.

Foucault, M. (1997). Los espacios otros. Traducción al español de “Des espaces autres (1967)”.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2611573.pdf>

- Florescano, E. (Comp.). (1993). El patrimonio cultural de México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fondo de Cultura Económica.
- Gándara Vázquez, M. (2017). Nuevas tecnologías y estrategias de comunicación para la divulgación del patrimonio cultural. *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, 1(1), 135–153. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/11219>
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo.
- García Canclini, N. (1995). Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo.
- García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze y Agamben. *A Parte Rei*, 74, 1–8. <https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/fanlo74-1.pdf>
- García Macías, N. I. (2007). Arqueología y educación. Estado de la cuestión. *Cuicuilco*, 14(39), 203–226. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35111319009.pdf>
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales: Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1, 8–16. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>
- Guber, R. (2001). La etnografía: Método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma.

Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Educação & Realidade*, 30(2). <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12413>

Herrera Aldana, L. A. (2018). Tensiones comunitarias alrededor del museo Xicochimalco en Xico Viejo, Veracruz (Tesis de maestría, Universidad Veracruzana). Xalapa, Veracruz, México.

Holly, M. A. (1996). Past looking: Historical imagination and the rhetoric of the image. Cornell University Press.

Hooper-Greenhill, E. (1992). Museums and the shaping of knowledge. Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (2000). Museums and the interpretation of visual culture. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003124450>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2022a). Museo de Sitio de Xochicalco.
<https://inah.gob.mx/museos/museo-de-sitio-de-xochicalco>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2022b). Museo Regional de Querétaro.
<https://www.inah.gob.mx/museos/museo-regional-de-queretaro>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2023). Bajo el nombre de Museo Regional de los Pueblos de Morelos, reabre al público el Palacio de Cortés (Boletín 180).
<https://www.inah.gob.mx/images/boletines/2023/180/Boletin%20180.pdf>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2024a). Celebran el Centro INAH Morelos y el Museo Regional de los Pueblos de Morelos medio siglo de existencia (Boletín 370). <https://inah.gob.mx/images/boletines/2024/370/Boletin%20370.pdf>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2024b). Retorna a Tláhuac la diosa mexicana Chalchiuhtlicue, “la de la falda de jade”. <https://inah.gob.mx/boletines/retorna-a-tlahuac-la-diosa-mexica-chalchiuhtlicue-la-de-la-falda-de-jade>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2024c). Museo Regional de Querétaro: custodio y protagonista de la riqueza cultural queretana. <https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/museo-regional-de-queretaro-custodio-y-protagonista-de-la-riqueza-cultural-queretana>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s. f.-a). Red de Museos. <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s. f.-b). Museo Regional de los Pueblos de Morelos, Palacio de Cortés. Lugares INAH. <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/4249>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s. f.-c). Museo del Templo Mayor. Lugares INAH. <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/4236>

Jay, M. (1993). Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought. University of California Press.

Jenks, C. (Ed.). (1995). Visual culture. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315084244>

Jiménez del Val, N. (2017). Los estudios visuales 'en español': Un estado de la cuestión. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, (6), 9–22.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7618316>

Kaiser, M., & Xavier, D. (2008). Murales en el Museo Nacional de Antropología. *Gaceta de Museos*, (45), 26–33.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/1530>

Karp, I., y Lavine, S. D. (Eds.). (1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press.

Lombardo de Ruiz, S. (1994). *El pasado prehispánico en la cultura nacional: Memoria hemerográfica, 1877–1911* (2 vols.). INAH. <https://ru.dgb.unam.mx/items/f04f5b54-b720-4760-ac28-f018accb8f03>

Lomnitz, C. (1999). *Modernidad indiana: Nueve ensayos sobre nación y mediación en México*. Planeta.

López Jáuregui, L. (2020). El objeto antiguo y su negociación moderna: Una historia del patrimonio arqueológico latinoamericano en redes de competencia y colaboración internacional entre museos (1894-1914). *Intervención*, 11(21).
<https://doi.org/10.30763/intervencion.237.v2n22.16.2020>

Maceira, L. M. (2009). El museo: espacio educativo potente en el mundo contemporáneo.

Sinéctica, (32), 13-17. <https://sinectica.iteso.mx/index.php/SINECTICA/article/view/179>

Macdonald, S. (2003). Museums, national, postnational and transcultural identities. *Museum & Society*, 1(1), 1–16. <https://doi.org/10.29311/mas.v1i1.3>

Macdonald, S., y Fyfe, G. (Eds.). (1996). *Theorizing museums: Representing identity and diversity in a changing world*. Blackwell.

Machuca R., J. A. (2014). El Museo Nacional de Antropología y la metamorfosis del patrimonio cultural. *Gaceta de Museos*, 58, 4–13.
<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/555>

Matos Moctezuma, E. (2022). De la Piedra del Sol. *Arqueología Mexicana*, 175, 82-83.
<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/de-la-piedra-del-sol>

McDowell, F. (2022). A visual and visitor-based analysis of the presentation of prehistory in museum displays across England (Tesis doctoral, University of York). White Rose eTheses Online. <https://etheses.whiterose.ac.uk/31064/>

Mener Vargas, A. (2012). Palacio de Cortés: 38 años como Museo Regional del estado de Morelos. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
https://www.mener.inah.gob.mx/archivos/articulo_palaciodecortes.pdf

Mignolo, W. D. (2005). *The idea of Latin America*. Blackwell.

Mirzoeff, N. (Ed.). (1998). *The visual culture reader*. Routledge.

- Mirzoeff, N. (2016). How to see the world: An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more. Basic Books.
- Mitchell, W. J. T. (1994). Picture theory: Essays on verbal and visual representation. University of Chicago Press.
- Morales Moreno, L. G. (2007). Museológicas: Problemas y vertientes de investigación en México. Relaciones. *Estudios de Historia y Sociedad*, 28(111), 31–66.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13711102>
- Moser, S. (2010). The devil is in the detail: Museum displays and the creation of knowledge. *Museum Anthropology*, 33(1), 22–32. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01072.x>
- Moxey, K. (2013). Visual time: The image in history. Duke University Press.
- Museo Amparo. (s. f.-a). Museo Amparo. <https://museoamparo.com/>
- Museo Amparo. (s. f.-b). Historia de los edificios. <https://museoamparo.com/historia-de-los-edificios>
- Museo Amparo. (s. f.-c). El México antiguo. Salas de Arte Prehispánico.
<https://museoamparo.com/colecciones/piezas/1/el-mexico-antiguo-salas-de-arte-prehispanico/1>
- Museo Anahuacalli. (s. f.). Museo Anahuacalli. <https://boletos-oficiales.museoanahuacalli.org.mx/>

Museo de Antropología de Xalapa. (s. f.). Historia del MAX. Universidad Veracruzana.

<https://www.uv.mx/max/historia-del-max/>

Museo del Templo Mayor. (s. f.-a). Museo del Templo Mayor.

<https://www.templomayor.inah.gob.mx/>

Museo del Templo Mayor. (s. f.-b). Programa de Arqueología Urbana.

<https://www.templomayor.inah.gob.mx/historia/programa-de-arqueologia-urbana>

Preziosi, D., y Farago, C. (Eds.). (2019). Grasping the world: The idea of the museum.

Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429399671>

Universidad Veracruzana. (2023). Pladea: Museo de Antropología de Xalapa. Universidad Veracruzana.

https://www.uv.mx/planeacioninstitucional/files/2023/01/Pladea_MAX_13ene23.pdf

Universidad Veracruzana. (2025). Recorrido virtual del MAX. Museo de Antropología de Xalapa.

<https://www.uv.mx/max/coleccion/recorrido-virtual/>

Ramírez Vázquez, P. (2014). Museo Nacional de Antropología: Gestación, proyecto y construcción. *Gaceta de Museos*, (57), 24–31.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/544>

Roppola, T. (2012). Designing for the museum visitor experience. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203070284>

- Rufer, M. (2014). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antíteses*, 7(14), 94–120. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193332875007>
- Rufer, M. (2018). La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A Contracorriente*, 15(2), 149–166. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1737>
- Russell, I. G. (2018). La digitalización de fondos patrimoniales. El caso de México. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 41(3). <https://doi.org/10.24901/rehs.v39i154.300>
- Sánchez Prieto, V. (2019). El museo como dispositivo de poder: Construcciones simbólicas en torno al proceso de paz en Colombia (Tesis, Pontificia Universidad Javeriana).
- Schmilchuk, G. (1995). Historia, antropología y arte: Notas sobre la formación de los museos nacionales en México. *Runa: Archivo para las Ciencias del Hombre*, 22(1), 21–38. <https://doi.org/10.34096/runa.v22i1.1314>
- Sistema de Información Cultural. (2023). Museo Anahuacalli. SIC. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=442
- Sistema de Información Cultural. (2026a). Museo del Templo Mayor. SIC. https://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=476
- Sistema de Información Cultural. (2026b). Museo Regional de Querétaro. SIC. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=434

Sistema de Información Cultural. (s. f.). Museo de Sitio de Xochicalco. SIC.

https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1043&disciplina=

Skeates, R. (Ed.). (2017). *Museums and archaeology*. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9781003341888>

Stobiecka, M. (2023). *Theorizing archaeological museum studies: From artefact to exhibit*

(eBook ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003327851>

Topinka, R. J. (2010). Foucault, Borges, heterotopia: Producing knowledge in other spaces.

Foucault Studies, 9, 54–70. <https://doi.org/10.22439/fs.v0i9.3059>

Tully, G. (2010). “Answering the calls of the living”: Collaborative practice in archaeology and ancient Egyptian daily life exhibitions in Western museums (Tesis doctoral, University of Southampton). Soton. <https://eprints.soton.ac.uk/169795/>

Van Dijk, T. A. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203–222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>

Walsh, K. (1992). *The representation of the past: Museums and heritage in the post-modern world*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203075722>

Waterton, E., y Watson, S. (Eds.). (2015). *The Palgrave handbook of contemporary heritage research*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137293565>

Weiss, E. (2017). Hermenéutica y descripción densa versus teoría fundamentada. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 22(73), 637–654.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662017000200637

Anexo A. Análisis dimensión histórica

Museo	1. Tipo de institución	2. Año de creación	3. Periodos clave de transformación	4. Origen de la colección
Museo del Templo Mayor	Es una institución pública federal dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Su carácter de museo de sitio se define por su relación directa con el recinto sagrado de Tenochtitlán y con los trabajos de arqueología urbana realizados en el centro histórico de la Ciudad de México.	Fue inaugurado en 1982, como resultado de los trabajos arqueológicos derivados del hallazgo de la Coyoxtauhqui y del desarrollo del Proyecto Templo Mayor.	Su principal momento de transformación se vincula con la consolidación del Proyecto Templo Mayor y con la integración del museo al recorrido del sitio arqueológico. La organización en ocho salas permitió articular los materiales recuperados en excavación con un guion museográfico centrado en la vida ritual, política y económica de los mexicas.	La colección del Museo del Templo Mayor está conformada por los objetos recuperados durante las excavaciones del proyecto de arqueología urbana liderado por el arqueólogo Leonardo López Luján, investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Incluye monumentos, esculturas y artefactos excavados en el sitio arqueológico del Templo Mayor, ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México, junto al Zócalo. Entre las piezas destacan grandes monolitos, como la representación de Coyoxtauhqui y el Tlaltecuhltli, así como ofrendas rituales, máscaras, cuchillos de sacrificio y otros elementos asociados a la cultura mexica.
Museo de Sitio de Xochicalco	El Museo de Sitio de Xochicalco es una institución de carácter federal, administrada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Su operación y mantenimiento dependen de los ingresos asignados por el gobierno federal, lo que asegura su funcionamiento dentro de la red de museos de sitio del país. El museo está construido en función del resguardo y la interpretación del sitio arqueológico de Xochicalco, localizado en el estado de Morelos, a unos 25 kilómetros de la ciudad de Cuernavaca, en las cercanías de las comunidades de Alpuyec y Miacatlán.	Fue inaugurado en 1996 y en su momento se presentó como un proyecto museográfico innovador. Fue considerado el primer ecomuseo del mundo, ya que su diseño arquitectónico y funcional se planteó en relación directa con el entorno natural y cultural que lo rodea. Este modelo de gestión y concepción museológica resultó relevante en el proceso de reconocimiento internacional del sitio, lo que contribuyó a que en 1999 la zona arqueológica de Xochicalco fuera inscrita en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.	Como el primer ecomuseo en México, con un diseño sustentable que integró paneles fotovoltaicos, captación de agua de lluvia, tratamiento de aguas residuales y sistemas de ventilación e iluminación natural. Desde su apertura no ha tenido modificaciones estructurales significativas, manteniendo su concepción original. La única actualización reciente corresponde a la incorporación de recursos digitales en 2024, con el fin de ampliar los contenidos interpretativos sin alterar el diseño museográfico y arquitectónico del recinto.	Las investigaciones arqueológicas en Xochicalco tienen una larga trayectoria dentro de la arqueología mexicana. El sitio fue mencionado desde el siglo XVI por fray Bernardino de Sahagún, aunque no fue explorado formalmente hasta el siglo XVIII, cuando José Antonio de Alzate realizó recorridos, mapeó parte del asentamiento y efectuó excavaciones en algunos montículos. Durante el siglo XIX diversos viajeros visitaron la zona, lo que derivó en la extracción de piezas arqueológicas que fueron llevadas al extranjero.
Museo de Antropología de Xalapa (MAX)	Institución universitaria administrada por la Universidad Veracruzana, en colaboración con el INAH, dedicada a la investigación, conservación y difusión del patrimonio arqueológico y cultural de Veracruz.	Antecedentes desde 1937 con la Sección de Asuntos Indígenas; en 1951 adoptó el nombre de Museo Veracruzano de Antropología; en 1957 se fundaron el museo, el Instituto de Antropología y la Escuela de Antropología; el primer edificio circular abrió en 1960 y el edificio actual se inauguró en 1986 tras la demolición de 1985.	El momento transformador central fue la sustitución del edificio circular por la estructura diseñada por Raymond Gómez, con 12,000 m ² de construcción y 9,000 m ² de exhibición permanente. La museografía de Iker Larrauri y Fernando Gamboa consolidó al MAX como referente regional, con reconocimientos de paisaje en 1992 y 2000.	El museo resguarda más de 1,150 piezas arqueológicas que abarcan cerca de 30 siglos de historia, con énfasis en las culturas olmeca, del Centro de Veracruz y huasteca. La colección procede de investigaciones, rescates y acopios vinculados al Instituto de Antropología y a la Universidad Veracruzana, y destaca por reunir 13 cabezas colosales olmecas.
Museo Comunitario de Cuicatláhuac (Tláhuac)	Este museo es de tipo comunitario, categoría muy importante para este estudio. En primer lugar, porque su administración y gestión surgieron de la asociación de cuatro barrios locales de la alcaldía de Tláhuac, en la Ciudad de México. Estos se unieron para consolidar una asociación civil que fungiera como apoyo en las labores de protección y conservación del patrimonio arqueológico. La colaboración se	El museo fue inaugurado el 3 de agosto de 2002, tras un largo proceso de 7 años de gestión comunitaria ante autoridades locales y federales. Este esfuerzo colectivo permitió concretar el proyecto, reflejando el compromiso de la población por preservar y difundir su patrimonio cultural. Este proceso representó un logro clave para la comunidad, destacando la participación de la familia Galindo.	La historia del museo comunitario de Tláhuac está marcada por momentos transformadores que reflejan su evolución y consolidación. Comenzó en 1998 cuando después de los hallazgos arqueológicos, cuatro de los barrios de Tláhuac lograron constituirse formalmente como asociación vecinal, un paso fundamental que les dio reconocimiento legal bajo la Ley Federal de Monumentos y Zonas	El origen de la colección se remonta a 1995 alrededor del hallazgo, en un solar ejidal de San Pedro Tláhuac, de varios cientos de tepalcates y materiales arqueológicos durante las labores de la siembra. Entre estos materiales, se descubrieron cinco braseros ceremoniales y fragmentos de vasijas rituales, los cuales fueron reportados de inmediato al INAH. Si bien el instituto actuó conforme a

Museo	1. Tipo de institución	2. Año de creación	3. Periodos clave de transformación	4. Origen de la colección
	dio en el contexto del hallazgo de cinco braseros ceremoniales mexicas muy relevantes, ubicados en terrenos ejidales de San Pedro Tláhuac e 1995. Fue así como la alianza de los cuatro barrios gestionó la creación de este espacio.	responsables del hallazgo en 1995 y del cuidado inicial de la colección	Arqueológicas, permitiéndoles participar activamente en la gestión de su patrimonio. Este logro organizativo sentó las bases para lo que vendría después.	protocolos, enviando arqueólogos y resguardando las piezas, este caso ejemplifica el extractivismo y centralismo que históricamente han marcado la gestión del patrimonio arqueológico en México, donde rara vez se confía a las comunidades su custodia directa.
Museo Amparo	El Museo Amparo es una institución de carácter privado perteneciente a la Fundación Amparo, creada por el empresario Manuel Espinosa Yglesias. Su fundación estuvo motivada por como homenaje a su esposa, Amparo Rugarcía de Espinosa, y se inscribe dentro de un modelo de mecenazgo cultural que adquirió gran relevancia en México durante las últimas décadas del siglo XX. Espinosa Yglesias, quien fue director de Bancomer hasta la nacionalización de la banca en 1982 durante el gobierno de José López Portillo, figuró entre los empresarios más influyentes del país.	El museo fue inaugurado en 1991 en un edificio que había funcionado previamente como hospital en el centro histórico de Puebla. La creación del museo se dio a través de la Fundación, dirigida entonces por la hija del empresario, con la participación del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. El antecedente es relevante porque constituye uno de los primeros museos de iniciativa privada en México, dentro del contexto neoliberal, que se dedicó a conformar una colección de piezas arqueológicas. Inicialmente se planteó con la denominación de Museo de Arte Prehispánico.	Después de su inauguración en 1991, el Museo Amparo experimentó una remodelación importante en 2013. La intervención abarcó la restauración de los dos edificios históricos que lo conforman, la casa del siglo XVIII y el antiguo Hospital de San Juan de Letrán, con trabajos en muros, cubiertas, pisos y sistemas de soporte estructural. Se introdujeron circulaciones internas más claras, la construcción de un vestíbulo acristalado con vista al centro de Puebla y la integración de nuevos accesos con rampas y elevadores. En paralelo se adecuaron salas para exposiciones temporales y se habilitó un área educativa.	El origen de la colección ha sido criticado desde la apertura del museo. La Fundación Amparo reunió un lote inicial de piezas arqueológicas adquiridas, principalmente del occidente de México, la región central de Veracruz y la zona maya, conformando un acervo de más de 500 ejemplares. Por un lado, el mercado de estos objetos está prohibido, es un mercado negro, donde muchas veces donde el origen es el saqueo de contextos arqueológicos. Por el otro lado, existe siempre el riesgo es que, al no ser de contextos controlados de excavación, en muchos de estos supuestos mercados se ofrecen piezas falsas.
Museo Anahuacalli	El Museo Anahuacalli es una institución privada que depende de la Fundación Diego Rivera y se encuentra bajo la administración del Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, organismo encargado de la gestión del patrimonio material y artístico vinculado con ambos artistas. Su operación y mantenimiento se sostienen mediante recursos provenientes de dicho fideicomiso, así como de ingresos autogenerados por actividades culturales, educativas y de servicios.	Fue inaugurado en 1957, un año después del fallecimiento de Diego Rivera. El proyecto se originó en 1941, cuando el artista adquirió un terreno al sur de la Ciudad de México con la intención de construir una "Ciudad de las Artes", que integrara espacios dedicados a la creación artística y al resguardo de su colección de piezas arqueológicas. A lo largo de los años, el proyecto enfrentó diversas dificultades financieras y técnicas, pero se consolidó tras la muerte del pintor gracias a la intervención de su hija Ruth Rivera, así como del arquitecto Juan O'Gorman, Dolores Olmedo y el apoyo institucional del Instituto Nacional de Bellas Artes.	Desde su apertura en 1957, el Museo Anahuacalli ha permanecido fiel al proyecto arquitectónico concebido por Diego Rivera en colaboración con Juan O'Gorman y el museógrafo Carlos Pellicer. El edificio principal conserva su diseño original, caracterizado por una estructura de piedra volcánica inspirada en la arquitectura mesoamericana. Las modificaciones posteriores han sido mínimas y se han centrado en áreas adyacentes, con la incorporación de aulas, salas multiusos y una bóveda destinada al resguardo y conservación de la colección. Estas intervenciones no han alterado la concepción museográfica inicial, que se mantiene como uno de los elementos más distintivos del museo.	El origen de la colección se vincula directamente con el interés personal de Diego Rivera por el patrimonio arqueológico mexicano. A lo largo de su vida, el artista reunió más de 50 000 piezas prehispánicas provenientes de distintas regiones del país, en un contexto en el que el coleccionismo privado de objetos arqueológicos era una práctica extendida, especialmente durante el periodo posrevolucionario. Aunque desde el siglo XIX existían disposiciones legales que prohibían el tráfico de antigüedades, la regulación efectiva del patrimonio arqueológico se consolidó hasta la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939.
Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés)	El Museo Regional de los Pueblos de Morelos, conocido como Palacio de Cortés, es una institución pública de carácter federal, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Su administración y operación se realizan a través del Centro INAH Morelos, que coordina tanto la gestión museográfica como el resguardo de las colecciones. El financiamiento proviene de recursos asignados por la federación y su función principal es exhibir y conservar materiales arqueológicos e históricos provenientes de distintos municipios del estado de Morelos, en el marco de la red de museos regionales del INAH.	Fue inaugurado el 1 de febrero de 1974, después de un proceso de adecuación del edificio histórico conocido como Palacio de Cortés, que anteriormente había tenido distintos usos, entre ellos como sede del Congreso del Estado de Morelos. Con su apertura como museo, el inmueble adoptó una nueva función orientada a la exhibición y resguardo del patrimonio arqueológico e histórico del estado, integrándose al sistema de museos regionales del INAH.	A lo largo de su historia, uno de los momentos más significativos para el Museo Regional de los Pueblos de Morelos ocurrió tras los sismos de 2017, que provocaron daños estructurales importantes en el edificio del siglo XVI. Las afectaciones obligaron a su cierre temporal y al inicio de un amplio proceso de restauración arquitectónica y conservación preventiva. El museo permaneció cerrado durante varios años y fue reabierto en 2023 con una museografía renovada, que actualizó los contenidos y adaptó las salas a nuevos criterios expositivos. En esta misma etapa se llevó a cabo la restauración del mural de Diego Rivera, ubicado en el propio edificio, incorporándolo nuevamente al recorrido del museo.	La colección del museo es de carácter histórico y arqueológico, integrada principalmente por materiales provenientes de distintas zonas del estado. Una parte importante de las piezas ingresó al acervo a través de acopios realizados por autoridades estatales y federales, con el objetivo de resguardar el patrimonio disperso en municipios y comunidades. Aunque algunas piezas provienen directamente de contextos de excavación arqueológica efectuados por el INAH, la mayoría ingresó mediante donaciones, hallazgos fortuitos o entregas voluntarias, sin registro detallado de procedencia o contexto estratigráfico.

Museo	1. Tipo de institución	2. Año de creación	3. Periodos clave de transformación	4. Origen de la colección
Museo Regional de Querétaro	El Museo Regional del Estado de Querétaro es una institución pública de carácter federal, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Su administración, mantenimiento y operación están a cargo de esta dependencia del Gobierno de México, que le proporciona los recursos económicos, técnicos y humanos necesarios para su funcionamiento. Esta estructura le permite mantener su labor como recinto cultural destinado a la conservación, estudio y difusión del patrimonio arqueológico e histórico del estado.	fue inaugurado en 1936, convirtiéndose en uno de los primeros museos del siglo XX en México con una orientación moderna. Su creación se inscribe en el contexto del periodo posrevolucionario y de las políticas culturales impulsadas durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien posteriormente fundaría el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939. El museo se estableció en el antiguo convento de San Francisco, un edificio del siglo XVI que, tras los procesos de nacionalización de bienes eclesiásticos, fue destinado a funciones culturales.	Desde su inauguración, el Museo Regional de Querétaro ha permanecido en funcionamiento continuo, aunque ha atravesado diversas etapas de remodelación y actualización museográfica. Uno de los momentos más significativos ocurrió entre 1995 y 1998, cuando se llevó a cabo una renovación integral de la sala de arqueología. Esta intervención, resultado de los avances en las investigaciones arqueológicas en el estado, culminó con la reinauguración de la sala y fue reconocida con el Premio INAH a la mejor restauración museográfica del año.	La colección arqueológica del Museo Regional de Querétaro, compuesta por aproximadamente 3,500 piezas, está integrada principalmente por materiales cerámicos, líticos y metálicos procedentes de sitios arqueológicos relevantes del estado, como Las Ranas, El Cerrito y San Joaquín, importantes centros culturales de la Sierra Gorda queretana. Aunque la sección arqueológica constituye una parte significativa del acervo, gran parte de la colección del museo se orienta al arte virreinal y al siglo XIX, en correspondencia con la historia del propio edificio, que fue uno de los monasterios franciscanos más importantes de la región durante la época colonial.

Nota. Elaboración del autor. 2026

Anexo B. Análisis dimensión espacial-arquitectónica

Museo	5. Emplazamiento	6. Número y dimensiones de salas	7. Materiales museográficos	8. Jerarquías visuales	9. Densidad expositiva
Museo del Templo Mayor	El museo se encuentra en el centro histórico de la Ciudad de México, adosado al sitio arqueológico del recinto sagrado mexica. Este emplazamiento es decisivo porque la visita no separa completamente ruina y sala: el museo funciona como prolongación interpretativa de la excavación. La ubicación refuerza la relación entre hallazgo, ciudad contemporánea y memoria del poder mexica.	Los espacios del museo y del recorrido constan de 8 salas. La distribución del museo está integrada de manera inteligente al sitio arqueológico, ya que la entrada, ubicada en el lobby, obliga al visitante a recorrer primero la zona de excavaciones antes de culminar con la visita al museo de sitio. El edificio está diseñado en varios desniveles: una mitad de las salas sigue un sentido ascendente, mientras que la otra desciende, creando un juego de alturas que evoca la cosmovisión mexica. Las 8 salas principales están delimitadas temáticamente y se articulan alrededor de la pieza central: la escultura de la diosa del maíz, excavada en la década de 2000.	La museografía de la exposición evidencia un trabajo especializado y hecho a medida, donde la selección de materiales responde tanto a criterios de conservación como a una intencionalidad estética y narrativa. En el caso de los elementos transparentes, destacan los cristales templados de alta resistencia utilizados en vitrinas y protectores, que aportan un aspecto contemporáneo sin comprometer la seguridad de las piezas. Estos materiales modernos contrastan deliberadamente con otros elementos que evocan la arquitectura prehispánica, creando un diálogo entre pasado y presente. Los acabados arquitectónicos del recinto refuerzan esta atmósfera: pisos con tratamiento tipo piedra natural en tonos neutros.	Las jerarquías se producen mediante hitos simbólicos, remates temáticos y piezas de fuerte carga ritual. La disposición conduce al visitante hacia objetos que condensan el sentido de cada sala, sin depender solo de la espectacularidad. La ubicación, el aislamiento y la relación con mapas, maquetas o textos permiten que ciertas piezas funcionen como ejes interpretativos.	No se precisa una densidad global uniforme, porque el museo alterna salas con alta concentración de materiales y espacios donde predomina una pieza o conjunto central. La densidad responde a la lógica de ofrendas, estratigrafía y contextos excavados. Por ello, la acumulación no opera únicamente como saturación, sino como forma de representar complejidad ritual y arqueológica.
Museo de Sitio de Xochicalco	El Museo de Sitio de Xochicalco se localiza en el municipio de Miacatlán, en el estado de Morelos, a unos 20 kilómetros de la ciudad de Cuernavaca. Su ubicación fue determinada con el propósito de contar con un espacio cercano a la zona arqueológica, donde pudieran resguardarse y exhibirse los materiales recuperados en las investigaciones realizadas en el sitio, uno de los más relevantes en la historia de la arqueología mexicana. El proyecto de construcción incorporó criterios sustentables pioneros en el país, lo que le permitió ser reconocido como el primer museo de este tipo en México.	El Museo de Sitio de Xochicalco fue construido en un predio de aproximadamente 18,000 m ² destinados a sus instalaciones. El área de exhibición está organizada en seis salas que integran la colección arqueológica. El recorrido inicia en un vestíbulo que funciona como antesala de la exposición permanente y que conduce, a través de un pasillo, hacia un primer módulo de tres salas contiguas. Posteriormente se accede a un segundo módulo que concentra las otras tres salas, conectadas también por un vestíbulo intermedio. La distribución espacial responde a una lógica temática y secuencial, lo que permite que el visitante siga un recorrido progresivo.	En el Museo de Sitio de Xochicalco los materiales empleados en el mobiliario museográfico responden a un diseño sobrio y funcional. Las vitrinas están elaboradas con bases de concreto pintadas de blanco y cubiertas de cristal, lo que permite mantener la estabilidad de las piezas y asegurar condiciones de protección básicas. En algunos casos se complementa con estructuras metálicas de soporte pintadas en verde oscuro, especialmente en vitrinas inclinadas que muestran objetos de menor formato.	Durante el recorrido se otorga una posición destacada a ciertas piezas que funcionan como ejes centrales de la exposición. Un ejemplo es la estela conocida como Señor de Rojo, ubicada de manera exenta en el espacio principal. Su colocación en un pedestal central y sin vidrio protector permite al visitante apreciar directamente los detalles de la escultura, incluyendo restos de color y características materiales. Esta disposición facilita una observación cercana y refuerza la importancia de la pieza dentro del discurso del museo. De forma similar, otras esculturas representativas, como la figura de un jaguar en cerámica o la estela calendárica, han sido colocadas en posiciones centrales dentro de las salas.	En la distribución de piezas dentro de las vitrinas se observa una alta densidad que limita la apreciación individual de los objetos. En varios casos las piezas se encuentran colocadas con muy poco espacio entre ellas, e incluso algunas llegan a apoyarse unas sobre otras debido a sus dimensiones y materialidad. Este fenómeno genera la sensación de saturación en ciertas vitrinas, dificultando la observación detallada de cada objeto. Sin embargo, esta situación se presenta principalmente en las vitrinas murales. En contraste, las esculturas de gran formato y los objetos ubicados en pedestales o vitrinas centrales cuentan con mayor separación, lo que permite un recorrido visual más claro.
Museo de Antropología de Xalapa (MAX)	El MAX se ubica en un campus con jardines, lo que favorece una experiencia de acceso más abierta e inmersiva. Su emplazamiento no depende de un sitio arqueológico puntual, sino de una lectura regional amplia de Veracruz. El edificio funciona como gran contenedor universitario, capaz de reunir territorios, temporalidades y tradiciones culturales diversas bajo un recorrido continuo.	La exhibición permanente se distribuye en 6 salas, 3 patios interiores y 18 galerías, con un recorrido aproximado de 1.5 km. Las salas principales y patios alcanzan dimensiones cercanas a 24 × 24 m, mientras que las galerías miden alrededor de 13 × 13 m. Esta escala permite una circulación amplia, pausas en jardines y zonas de descanso, además de accesibilidad para personas con movilidad limitada.	En los datos disponibles no se detallan materiales museográficos específicos para este apartado. Sin embargo, el montaje se apoya en una arquitectura de gran escala, bases, apoyos gráficos y recursos de iluminación que permiten articular piezas monumentales y objetos menores. La materialidad se percibe subordinada a la amplitud espacial y a la continuidad del recorrido.	Las jerarquías visuales se organizan mediante piezas monumentales que marcan el ritmo del recorrido. Cabezas, esculturas de gran formato y conjuntos de fuerte presencia espacial funcionan como nodos de atención dentro de una secuencia extensa. La jerarquía no depende solo de vitrinas, sino de la escala arquitectónica y de la capacidad de ciertas piezas para ordenar el tránsito.	La densidad se equilibra gracias a la amplitud del edificio. Aunque la colección es numerosa, la circulación fluida y la separación entre patios, galerías y salas evitan una saturación constante. La escala amplia permite que los objetos respiren, aunque en ciertos tramos la acumulación de apoyos gráficos y piezas puede ralentizar la lectura del visitante.
Museo Comunitario de Cuitláhuac (Tlahuac)	El museo se encuentra en la Alcaldía de Tlahuac, al oriente de la Ciudad de México, una zona que junto con Milpa Alta y Xochimilco conserva fuertes rasgos rurales y donde persiste la	El museo se organiza en tres salas expositivas con características particulares: las dos primeras salas, dedicadas a los materiales arqueológicos, miden 5.40 metros de	El museo presenta una solución museográfica particular en su tratamiento de los materiales expositivos. Las vitrinas principales, diseñadas para albergar los cinco	La disposición de las piezas en el museo establece claras relaciones de importancia entre los objetos exhibidos. Los cinco braseros ceremoniales ocupan una posición central, no solo	El museo presenta una disposición museográfica caracterizada por una densidad baja y equilibrada en todas sus salas. La organización de las piezas evita cuidadosamente el

Museo	5. Emplazamiento	6. Número y dimensiones de salas	7. Materiales museográficos	8. Jerarquías visuales	9. Densidad expositiva
	tradición agrícola de las chinampas, herencia del antiguo lago de Chalco. El recinto ocupa parte de la casa de la familia Galindo, cuyo espacio alberga dos áreas expositivas principales: una dedicada a los cinco braseros ceremoniales de gran valor arqueológico -descubiertos por el hijo de la familia en un predio de cultivo cercano- y otra que establece un diálogo entre piezas prehispánicas y objetos contemporáneos.	largo por 4.50 metros de ancho cada una, mientras que la tercera sala, ubicada al fondo de la propiedad, tiene dimensiones más amplias al concentrar diversos contenidos etnográficos contemporáneos y artísticos en un solo espacio. Estos ambientes, adaptados de la estructura original de la casa familiar de los Galindo, muestran claramente su doble función: por un lado, mantienen su esencia como espacios domésticos transformados y, por otro, cumplen ahora con un propósito museográfico.	braseros ceremoniales, fueron construidas en madera con vidrio, con dimensiones cuidadosamente calculadas (más de un metro de altura por aproximadamente setenta centímetros de ancho) que se adaptan a las características de las piezas. Estas estructuras incluyen sistemas de iluminación que permiten una adecuada observación. El espacio cuenta además con bases de madera pintada para soporte de diversos materiales arqueológicos, y mesas con cubiertas de cristal que protegen vasijas completas.	por su ubicación física en el espacio, sino por el significado que han adquirido como piezas restituidas a la comunidad tras su hallazgo y restauración. La escultura de basalto destaca como otro elemento clave en esta jerarquía. Su colocación sobre un pedestal al final del recorrido, junto con los elementos decorativos que la acompañan, refuerza su importancia simbólica como representación de los orígenes comunitarios, según las propias palabras de Jesús Galindo.	amontonamiento, incluso en el caso de materiales líticos como navajillas de obsidiana y otros elementos cotidianos, donde se exhibe una cantidad reducida de ejemplares que representan adecuadamente cada tipo sin caer en repeticiones innecesarias. Esta configuración espacial demuestra un claro respeto por cada objeto, otorgándoles su propio espacio para ser apreciados individualmente.
Museo Amparo	El emplazamiento del Museo Amparo es relevante porque se localiza en el primer cuadro de la ciudad de Puebla, dentro del centro histórico. El complejo está conformado por dos edificios: una casa del siglo XVIII que perteneció a Vicente Espinosa Bandini, abuelo del fundador Manuel Espinosa Yglesias, y el antiguo Hospital de San Juan de Letrán, inaugurado en 1538, que a lo largo de su historia tuvo distintos usos antes de ser adquirido y fusionado con la casa contigua para dar origen al museo. Su ubicación resulta significativa, pues al encontrarse en el corazón de la ciudad es actualmente el museo más visitado del estado de Puebla.	Las dimensiones del museo abarcan dos edificios con usos diferenciados. En el antiguo hospital se localizan ocho salas dedicadas al arte prehispánico, mientras que en la casa se distribuyen las colecciones de arte virreinal, del siglo XIX, del siglo XX, de arte contemporáneo y los espacios destinados a exposiciones temporales. El complejo también cuenta con un centro de documentación, cafetería, terrazas, un área de restaurante y un vestíbulo que en ocasiones se utiliza para exhibiciones temporales. La remodelación iniciada en 2010 integró estos espacios en un proyecto de reorganización arquitectónica, incorporando además infraestructura para la movilidad de personas con discapacidad.	Los materiales utilizados en los mobiliarios y vitrinas fueron diseñados expropro para las salas de exhibición. Las vitrinas están construidas con estructuras metálicas recubiertas y vidrios de calidad museística con sellado hermético. Se emplean bases y pedestales en MDF para dar soporte a las piezas arqueológicas, lo que permite su organización en conjuntos específicos. Los pisos son de madera pulida y los techos conservan vigas de madera expuesta, integrando elementos arquitectónicos originales del edificio.	El recorrido inicia con una estela maya colocada en posición destacada, que representa la reunión de dos personajes y que además ha sido prestada a otros museos internacionales para su exhibición. Esta pieza funciona como eje conductor del discurso curatorial al introducir temas sobre el origen de las sociedades agrícolas y la importancia del maíz en la organización de comunidades complejas. Al final del recorrido se presentan tres esculturas de gran formato: una figura femenina huasteca, un felino procedente del centro de México y dos fragmentos de murales teotihuacanos. La disposición de estas piezas crea un juego visual que establece un diálogo entre distintos contextos culturales y cronológicos.	Los objetos arqueológicos están distribuidos en vitrinas amplias que permiten mantener separación entre las piezas para su observación individual. Varias se presentan bajo capelos o con soportes específicos, de acuerdo con las necesidades de conservación. La disposición evita la saturación, generando recorridos visuales claros. Las piezas se colocan en distintos niveles de altura mediante pedestales, repisas o soportes internos de las vitrinas. Este recurso rompe la linealidad del montaje y produce planos verticales y horizontales que obligan al visitante a dirigir la mirada en varias direcciones.
Museo Anahuacalli	Se localiza al sur de la Ciudad de México, en la colonia San Pablo Tepetlapa, dentro de la alcaldía Coyoacán. Está construido sobre un terreno de aproximadamente 46 000 metros cuadrados, asentado en los flujos de lava solidificada del volcán Xitle. Cuando Diego Rivera adquirió el predio en la década de 1940, el área se encontraba prácticamente aislada del desarrollo urbano y conservaba una fuerte conexión con el paisaje natural del Pedregal. Sin embargo, el crecimiento acelerado de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX transformó el entorno en una zona predominantemente residencial.	El museo se organiza en un edificio principal de tres niveles, más un sótano, construido con piedra volcánica del propio terreno. La distribución espacial fue concebida por Diego Rivera y desarrollada arquitectónicamente por Juan O'Gorman. En la planta baja se encuentran pequeñas salas interconectadas, diseñadas con la intención de evocar la sensación de cámaras interiores propias de los templos mesoamericanos. En el segundo nivel se abre un espacio central de mayor amplitud que funciona como galería principal, rodeado en sus cuatro lados por salas adicionales.	La selección de materiales en el Museo Anahuacalli responde a una lógica de integración entre el edificio y su entorno natural. Construido sobre un terreno formado por los flujos de lava del volcán Xitle, Diego Rivera y sus colaboradores optaron por emplear piedra volcánica tanto en la estructura exterior como en los espacios interiores. Este material fue extraído de minas cercanas y constituye el elemento dominante en muros, pisos, escaleras, columnas y pasamanos. En el interior, los nichos, pedestales y vitrinas están elaborados con la misma piedra o con materiales que mantienen una continuidad visual, reforzando la idea de unidad estética y simbólica.	La disposición de las piezas en el Museo Anahuacalli mantiene un tratamiento uniforme, sin establecer jerarquías visuales marcadas entre los objetos exhibidos. Las piezas arqueológicas se distribuyen de manera equilibrada en las distintas salas, ocupando tanto las zonas altas del edificio como los nichos laterales y centrales. En general, no se privilegia ninguna pieza sobre las demás, manteniendo una homogeneidad expositiva que refuerza la idea de conjunto. Sin embargo, destaca un caso singular en el sótano del museo, donde se ubica una escultura de piedra con forma de sapo, colocada de manera aislada al fondo del recinto.	la disposición de los objetos arqueológicos varía considerablemente entre salas. En las vitrinas principales, las piezas se colocan con una alta densidad, distribuidas en diferentes planos de profundidad y con escasa separación entre ellas, lo que en algunos casos dificulta su apreciación individual. En contraste, otras piezas se exhiben de manera aislada en nichos o sobre pedestales específicos, lo que permite una mejor lectura visual y material. Esta falta de uniformidad genera contrastes perceptivos a lo largo del recorrido: mientras algunas áreas presentan una saturación visual notable, otras muestran objetos ubicados en zonas de penumbra o a alturas que complican su observación directa.
Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés)	Se encuentra ubicado en el primer cuadro de la ciudad de Cuernavaca, dentro del Palacio de Cortés, uno de los edificios civiles más antiguos del	Cuenta con siete salas permanentes y tres salas destinadas a exposiciones temporales. Las dos primeras salas del recorrido, ubicadas en la planta baja,	Si bien el museo se aloja en un edificio histórico construido con mampostería antigua, los elementos museográficos incorporados en las salas responden a	En el Museo Regional de los Pueblos de Morelos no se percibe una jerarquización marcada entre las piezas, ya que la disposición general	La disposición de los objetos en las salas arqueológicas del Museo Regional de los Pueblos de Morelos se caracteriza por una distribución amplia y

Museo	5. Emplazamiento	6. Número y dimensiones de salas	7. Materiales museográficos	8. Jerarquías visuales	9. Densidad expositiva
	periodo colonial en México. Su emplazamiento en el centro político y social del estado lo convierte en el museo más visitado de Morelos, tanto por su accesibilidad como por su valor histórico y arquitectónico. La adaptación del inmueble, originalmente no concebido como museo, ha representado retos en materia de conservación, especialmente en lo relacionado con control de humedad y temperatura.	están dedicadas a la temática arqueológica. Estos espacios forman parte de las antiguas habitaciones del edificio histórico, adaptadas para su uso museográfico. La primera sala, titulada Aquí llegamos para quedarnos, presenta una superficie aproximada de 38 metros cuadrados y una altura de cerca de cuatro metros. La segunda sala, dedicada al tema del fenómeno olmeca, es ligeramente menor, con una superficie cercana a 36 metros cuadrados y una altura algo inferior a la anterior.	criterios modernos de diseño y conservación. Las bases y estructuras de exhibición están elaboradas en metal pintado, con capelos de vidrio templado que protegen las piezas arqueológicas. En el interior, las bases de las vitrinas son de MDF o madera, complementadas con detalles en acrílico, lo que genera un contraste visual con la arquitectura original.	mantiene una presentación equilibrada y homogénea. Sin embargo, existen algunos casos donde se otorga mayor centralidad a ciertos objetos emblemáticos. En la sala dedicada a los orígenes olmecas, por ejemplo, destaca la escultura conocida como "hombre jaguar", ubicada al centro de la sala dentro de una vitrina de mayor tamaño y diseño distinto al resto, completamente cerrada, lo que enfatiza su relevancia visual y simbólica.	espaciada, donde las vitrinas suelen albergar pocas piezas en relación con su tamaño. En varios casos, se emplean capelos de gran formato para exhibir objetos que no superan los 15 centímetros de altura, lo que genera un contraste desproporcionado entre la escala del contenedor y la del contenido. Esta decisión puede responder tanto a criterios museográficos de conservación como a una intención estética de enfatizar la singularidad de cada pieza; sin embargo, en ciertos montajes provoca una sensación de vacío o pérdida de unidad visual.
Museo Regional de Querétaro	se encuentra en el centro histórico de la ciudad, en el edificio que originalmente fue el convento franciscano de Santiago, uno de los más importantes de la época novohispana. Su ubicación en el núcleo político y cultural de la ciudad le otorga un carácter central dentro de la vida patrimonial del estado. El conjunto arquitectónico, que incluía un amplio huerto y un patio exterior con árboles, fue expropiado tras las Leyes de Reforma y posteriormente utilizado con distintos fines, entre ellos cuartel militar, bodega y locales comerciales.	La sala dedicada a la arqueología es la primera dentro del conjunto de exposiciones permanentes del museo. Se desarrolla en un pasillo con forma de "L", con una superficie aproximada de 350 metros cuadrados. El espacio conserva las arcadas originales del antiguo monasterio, integradas como parte estructural y estética del recorrido. La altura promedio de las bóvedas oscila entre los 4 y 5 metros, con crujiás abovedadas y arcos que generan una sensación de amplitud y continuidad espacial característica de la arquitectura virreinal adaptada al uso museográfico.	El espacio arquitectónico está conformado por muros y bóvedas de mampostería revocada, mientras que los pisos son de duela de madera. Los materiales museográficos incluyen bases y estructuras metálicas, con postes de acero y vitrinas lineales o de curvatura suave, elaboradas con acabados en MDF y cubiertas con capelos de vidrio templado. Estos materiales garantizan estabilidad química y resistencia, además de integrarse visualmente con la arquitectura del edificio histórico, generando una relación armónica entre los elementos constructivos y los dispositivos expositivos contemporáneos.	Las piezas arqueológicas están dispuestas en vitrinas abiertas de forma circular que ocupan el centro de la sala. Su emplazamiento respeta las proporciones de cada objeto y permite una observación directa, ya que no se emplean capelos o cubiertas de vidrio que limiten la visibilidad. En la parte central destaca la pieza conocida como Adolescente huasteco, una escultura de tamaño natural que representa una figura juvenil. Esta obra se sitúa en un punto focal del recorrido, convirtiéndose en el eje visual de la galería. Su presentación sin protección de vidrio permite al visitante apreciar plenamente los detalles de la superficie y la volumetría de la escultura desde todos los ángulos.	La distribución de las piezas en los espacios expositivos es equilibrada y mantiene una densidad constante en cada vitrina. La disposición evita la saturación visual, permitiendo que cada objeto cuente con el espacio suficiente para su apreciación individual. Las vitrinas con capelos de vidrio agrupan conjuntos de piezas con una separación adecuada entre sí, lo que favorece la lectura clara de cada elemento y un recorrido visual ordenado a lo largo de toda la sala.

Nota. Elaboración del autor. 2026

Anexo C. Análisis dimensión curatorial-expositiva

Museo	10. Vinculación histórica del diseño museográfico	11. Iluminación	12. Esquemas de color
Museo del Templo Mayor	Las vitrinas especializadas, con cristal antirreflejante y soportes diseñados para piezas específicas, sostienen una lectura arqueológica precisa. El sistema permite observar conjuntos complejos sin desprenderlos del relato de excavación. La vitrina no solo protege; también clasifica, jerarquiza y dirige la mirada hacia relaciones entre objeto, contexto y función ritual.	El diseño lumínico de la exposición se basa exclusivamente en iluminación artificial controlada, concebida para crear efectos específicos sobre las piezas arqueológicas. Un sistema de reflectores direccionales proporciona luz focalizada a cada objeto, permitiendo un alto control sobre la intensidad (medida en luxes) y la temperatura del haz lumínico, factores críticos para la conservación preventiva de los materiales. Las vitrinas emplean un sistema que combina iluminación externa, con fuentes luminosas ubicadas en el techo de cada estructura, y otras fuentes de luz en su interior. Esta solución técnica cumple con los estándares actuales de museografía, evitando fuentes de calor cercanas a las piezas.	El esquema cromático es relativamente austero: muros neutros, tonos oscuros o medios en algunos puntos y una paleta que no distrae de la piedra, la cerámica o los materiales rituales. El color se usa para sostener el contraste y facilitar la concentración del visitante en la pieza y en la secuencia narrativa. En general, la cromática refuerza la sobriedad institucional del museo de sitio.
Museo de Sitio de Xochicalco	El diseño general del Museo de Sitio de Xochicalco se vincula directamente con las corrientes de la nueva museología desarrolladas en México a partir de finales de la década de 1970 y durante los años ochenta y noventa. Estas propuestas impulsaban la creación de museos orientados a la sustentabilidad y a la participación comunitaria en la gestión del patrimonio arqueológico. En este contexto, Xochicalco fue concebido como un ecomuseo, con el objetivo de preservar el entorno natural y operar con un impacto ambiental mínimo. El museo es pionero en este modelo en México y se considera uno de los primeros en el mundo diseñados de manera integral bajo criterios de sustentabilidad.	La iluminación en el Museo de Sitio de Xochicalco combina recursos naturales y artificiales de manera puntual. En los pasillos se han diseñado nichos iluminados con pequeñas lámparas tipo boya que proporcionan luz suficiente para la apreciación de las piezas expuestas. En las salas predominan las entradas de luz natural, generadas por tragaluces y vidrios traslúcidos que filtran y concentran la luz solar, funcionando como luminarias naturales que bañan el espacio de manera uniforme. En el caso de las vitrinas, no se emplea iluminación artificial integrada. La visibilidad de las piezas depende de la luz general de la sala y de la incidencia directa de los tragaluces.	El esquema de color en el Museo de Sitio de Xochicalco se caracteriza por la uniformidad y el uso de tonos neutros. Las paredes de las salas están pintadas en blanco, lo que favorece el aprovechamiento de la iluminación natural y asegura una visibilidad homogénea en todo el recorrido. Las vitrinas mantienen un diseño uniforme sin variaciones cromáticas entre ellas, lo que refuerza la continuidad visual en el montaje. La decoración cromática es mínima y se limita a pequeños detalles distribuidos en los espacios, sin generar contrastes marcados entre una sala y otra.
Museo de Antropología de Xalapa (MAX)	En los datos disponibles no se detallan vitrinas o sistemas específicos para este apartado, aunque sí se registra una relación importante con iluminación y luz natural. El sistema expositivo parece apoyarse en la combinación de piezas exentas, bases, vitrinas puntuales y espacios amplios. La presentación privilegia la experiencia espacial antes que la compartimentación estricta de cada objeto.	La iluminación combina luz general abundante con acentos sobre piezas mayores y conjuntos específicos. La amplitud del museo exige un sistema que haga legible el recorrido sin fragmentarlo, de modo que la luz acompaña tanto la monumentalidad del espacio como la visibilidad de objetos aislados. En algunos sectores la iluminación parece pensada para sostener una experiencia continua y abierta, mientras que en otros subraya piezas emblemáticas. La luz, por tanto, no solo ilumina, también ayuda a graduar el ritmo del recorrido.	Predomina una cromática sobria y controlada, aunque en ciertas salas aparecen acentos más enfáticos, como en el caso de la sala de las Cihuateteotl. En términos generales, el color se emplea para sostener la claridad de la lectura y acompañar la fuerza visual de la piedra, sin saturar el espacio. El museo combina neutralidad con momentos de énfasis cromático que refuerzan nodos temáticos concretos.
Museo Comunitario de Cuitláhuac (Tláhuac)	El diseño decorativo del museo establece un diálogo constante entre referentes contemporáneos y motivos prehispánicos, creando una síntesis visual particular. La cartonería emerge como elemento fundamental en esta propuesta. Su versatilidad permite adaptaciones rápidas a necesidades cambiantes, desde representaciones de deidades hasta soportes didácticos temporales. Los motivos decorativos se distribuyen estratégicamente: las referencias prehispánicas aparecen principalmente en áreas de transición y remates arquitectónicos, mientras elementos contemporáneos dominan los espacios de circulación. Esta disposición crea ritmos visuales que acompañan el recorrido sin competir con las piezas arqueológicas.	La iluminación del museo demuestra cómo un diseño eficiente no requiere de grandes infraestructuras para cumplir su función museográfica esencial. Aunque con recursos técnicos modestos, el sistema implementado logra cubrir adecuadamente todas las áreas expositivas, destacando especialmente en el tratamiento de las piezas clave. Los braseros ceremoniales, como elementos centrales de la colección, reciben una atención particular mediante focos LED estratégicamente colocados. Esta solución, aunque técnicamente sencilla, permite una iluminación precisa que realza las características de estas piezas cerámicas sin necesidad de complejos dispositivos.	El Museo Comunitario Cuitláhuac despliega una propuesta cromática radicalmente distinta a la sobriedad tradicional de los museos arqueológicos. Desde el acceso, el zaguán y patio exterior impactan con sus muros en amarillo vibrante y rosa mexicano, colores planos y saturados que establecen inmediatamente una identidad visual poderosa. El mural de la fachada, aunque más contenido en su paleta de tierras, incorpora destellos de estos mismos tonos brillantes, creando un diálogo entre exterior e interior. Dentro de las salas de exhibición, la intensidad cromática se mantiene a través de los elementos museográficos.
Museo Amparo	La vinculación histórica del diseño museográfico se sitúa en una línea moderna, aunque incorpora elementos tradicionales propios de las exhibiciones arqueológicas, como el uso de capelos y vitrinas compartidas diseñadas para cada espacio. Estos recursos se combinan con dispositivos contemporáneos, como pantallas integradas en muros y sistemas de audio de	Las salas cuentan con distintos formatos de iluminación que combinan la luz general de los espacios con sistemas focalizados para resaltar piezas específicas. En las vitrinas principales se utilizan luces LED integradas en la parte superior, con difusores que distribuyen la luz de manera uniforme y reducen al mínimo los reflejos en el vidrio. Este	En el diseño de color predomina una paleta cromática neutra. Las paredes y fondos de vitrinas se presentan principalmente en color blanco, mientras que algunos muros se acentúan con tonos suaves de gris claro, azul claro, verde claro y arena. Estas variaciones mantienen dentro de la misma escala cromática, lo que permite dar continuidad al recorrido y

Museo	10. Vinculación histórica del diseño museográfico	11. Iluminación	12. Esquemas de color
	sala, que funcionan como apoyos multimedia en el recorrido. La museografía articula así recursos históricos de exhibición con tecnologías actuales de display. La última renovación en este rubro se realizó en 2017, cuando se actualizaron los sistemas de presentación e integración de medios digitales.	diseño permite mantener controlados los niveles de temperatura y luminosidad, asegurando la conservación de las piezas. Para los objetos de mayor formato, como la figura huasteca, el jaguar mexica y los fragmentos de murales teotihuacanos, se colocaron dispositivos de luz dirigidos que enfatizan sus detalles formales y las texturas de los materiales.	cohesión a los discursos museográficos. Los cambios de color entre salas funcionan como marcadores sutiles para señalar transiciones temáticas sin restar protagonismo a las piezas. En cuanto a los textos de sala y cédulas, se emplean fondos en blanco o gris con tipografía uniforme, lo que mantiene la homogeneidad del esquema general.
Museo Anahuacalli	Se inscribe dentro de un estilo arquitectónico y museográfico identificado con el neoindigenismo, corriente que buscó reinterpretar los lenguajes formales de la arquitectura mesoamericana en clave moderna. El edificio retoma elementos característicos de distintas tradiciones constructivas prehispánicas, como el talud y tablero propio del altiplano central y el falso arco de influencia maya, integrándolos en una composición unificada. Asimismo, la distribución de las salas responde a principios cosmológicos mesoamericanos: los cuatro rumbos cardinales estructuran la organización espacial, aludiendo a las direcciones del universo y sus asociaciones simbólicas.	La iluminación en el Museo Anahuacalli es un elemento central dentro del diseño arquitectónico y museográfico, concebido para recrear la atmósfera de los templos prehispánicos. La luz es escasa y dirigida, generando espacios en penumbra donde sólo las piezas adquieren visibilidad. En las vitrinas, la iluminación se orienta de forma puntual hacia los objetos, dejando el resto del espacio en sombra. En la planta baja, las ventanas no son de cristal sino de alabastro, material que filtra la luz y produce una luminosidad difusa similar a la de los edificios mesoamericanos.	Predominan los tonos oscuros derivados de la piedra volcánica, que constituye tanto la estructura como el acabado principal de muros, pisos y columnas. Este color natural del basalto determina una atmósfera general de penumbra, en la que los objetos arqueológicos destacan por contraste. En las vitrinas, los fondos suelen conservar el mismo tono gris oscuro o negro, lo que refuerza la unidad visual del conjunto. No hay uso de colores complementarios o decorativos; la paleta se mantiene deliberadamente sobria y uniforme.
Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés)	El tipo de vitrinas y los sistemas de exhibición utilizados en el Museo Regional de los Pueblos de Morelos reflejan un diseño museográfico actualizado, coherente con los lineamientos contemporáneos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. La museografía actual fue concebida desde la propia institución, con un enfoque orientado hacia la interpretación significativa de las piezas arqueológicas y la experiencia del visitante. Las vitrinas diseñadas exprofeso incorporan tecnologías que optimizan la conservación y visibilidad de las piezas, incluyendo sistemas de iluminación integrados, materiales de alta durabilidad y acabados que mejoran las condiciones ambientales de exhibición.	La iluminación en las salas arqueológicas del Museo Regional de los Pueblos de Morelos combina dos fuentes principales de luz: una serie de rieles con focos direccionales ubicados en la parte superior de las salas y sistemas LED integrados en las vitrinas. Los primeros cumplen la función de iluminar de manera general el espacio y resaltar piezas específicas, mientras que los segundos buscan optimizar la visibilidad dentro de los capelos y garantizar una conservación adecuada.	El esquema cromático del Museo Regional de los Pueblos de Morelos se caracteriza por su sobriedad y neutralidad, en coherencia con el carácter histórico del edificio y las restricciones de conservación patrimonial que limitan alteraciones estructurales o visuales significativas. Predominan los tonos neutros en paredes, vitrinas y bases, lo que favorece la integración de los objetos arqueológicos dentro del conjunto museográfico. No obstante, en los paneles informativos y cédulas se incorporan acentos cromáticos en tonos azul y verde, utilizados de manera discreta para diferenciar secciones temáticas y guiar visualmente el recorrido del visitante.
Museo Regional de Querétaro	El diseño museográfico combina un enfoque contemporáneo con la integración de elementos arquitectónicos de estilo novohispano propios del edificio. La propuesta sigue una corriente didáctica, en la que se incorporan paneles informativos, ilustraciones y otros recursos gráficos que complementan la presentación de las piezas arqueológicas e históricas	La iluminación de la sala se basa en un sistema de focos tipo spot con luz cálida, dirigidos desde la parte superior para acentuar las piezas centrales, los paneles y los arcos del espacio arquitectónico. Este esquema genera un juego de luces y sombras que resalta las formas y materiales sin alterar la lectura general del conjunto. Las vitrinas no cuentan con iluminación interna, lo que provoca en algunos casos reflejos provenientes de las fuentes externas. No obstante, el balance lumínico general permite una adecuada visibilidad de las piezas y un ambiente uniforme en las áreas de exhibición.	El esquema cromático del museo se basa en una paleta de tonos oscuros, predominando el color negro en los elementos museográficos principales. Las bases, vitrinas, pedestales y marcos mantienen esta tonalidad, generando un efecto visual que resalta los objetos, especialmente las piezas cerámicas, a través del contraste con la iluminación cálida. En las cédulas y otros recursos gráficos se emplean ligeros acentos de color en cenefas y detalles, pero sin romper la coherencia general del conjunto, que privilegia la sobriedad y la unidad visual.

Nota. Elaboración del autor. 2026

Anexo D. Análisis dimensión visual-iconográfica

Museo	13. Mapas y cartografías	14. Maquetas / reconstrucciones	15. Ilustraciones y gráficos	16. Fotografías	17. Recursos multimedia e interactivos	18. Representaciones de género	19. Restos humanos
Museo del Templo Mayor	Cartografía robusta: planos del recinto sagrado, barrios, relaciones urbanas y, en ocasiones, mapas de provincias tributarias. El mapa no solo ubica: modela la comprensión del templo como dispositivo espacial del poder. La integración con el recorrido de sitio refuerza la continuidad lugar-sala.	Maquetas estructurales y cortes del templo, con modelos complementarios (chinampas, estratigrafía selecta). Más que "maqueta bonita", son piezas analíticas que aclaran sistema constructivo y secuencias rituales.	El recurso gráfico de ilustraciones está ampliamente implementado en diversos. elementos museográficos. Las láminas informativas, cédulas de pieza y fondos de vitrinas incorporan representaciones visuales que en su mayoría derivan directamente de códices prehispánicos y coloniales. Este enfoque permite mantener coherencia visual con los objetos exhibidos y proporciona referencias contextuales para su interpretación. En las vitrinas, las ilustraciones funcionan como complemento didáctico, mostrando reconstrucciones de los objetos en su contexto original según las representaciones documentadas en códices.	Las fotografías aparecen principalmente en las primeras salas, donde documentan los momentos históricos del descubrimiento de los monolitos durante las obras del Metro en el centro de la Ciudad de México. Estas imágenes en blanco y negro muestran a los arqueólogos trabajando en las excavaciones y el rescate de las piezas, contextualizando el origen del proyecto de arqueología urbana del Templo Mayor. En la sala de flora y fauna, se utilizan fotografías a color de diversas especies animales y vegetales, muchas de ellas endémicas de la región.	El museo presenta recursos multimedia limitados, con varios dispositivos interactivos que permanecen inactivos en distintas salas. Esta situación evidencia los desafíos comunes en el uso de tecnología para exposiciones museísticas, donde los equipos digitales requieren actualizaciones constantes y mantenimiento especializado para evitar su rápida obsolescencia. Actualmente, la experiencia del visitante se sustenta principalmente en elementos tradicionales como láminas informativas, ilustraciones basadas en códices y fotografías documentales, que ofrecen mayor estabilidad y permanencia.	El enfoque de género en el discurso museográfico muestra un desarrollo desigual a lo largo de las salas. Mientras que la representación de mujeres en roles científicos contemporáneos es visible en la sección de arqueología urbana donde se destacan arqueólogas, restauradoras y especialistas en laboratorio, en el resto del recorrido esta perspectiva aparece más diluida. Las ilustraciones históricas basadas en códices tienden a reproducir roles tradicionales femeninos sin cuestionamiento crítico, particularmente en escenas domésticas o de cuidado.	El museo aborda la exhibición de restos humanos con un criterio notablemente restrictivo, presentando únicamente un cráneo humano en el contexto de las vitrinas dedicadas a la práctica del sacrificio ritual. Este elemento óseo aparece dispuesto sobre una estructura de madera que recrea de manera hipotética los soportes utilizados en los tzompantlis, los altares de cráneos característicos de la cultura mexicana. La escasa presencia de restos humanos en la exposición resulta particularmente llamativa considerando la abundante evidencia arqueológica disponible sobre prácticas funerarias y sacrificiales asociadas al Templo Mayor.
Museo de Sitio de Xochicalco	El uso de mapas es limitado pero puntual. Se presentan en láminas murales al inicio del recorrido, donde aparecen dos ejemplos principales. El primero es un mapa general de Mesoamérica en el que se distinguen las principales áreas culturales y sus regiones asociadas. El segundo se concentra en la localización específica del sitio arqueológico de Xochicalco y su posición en relación con el cerro sobre el que se asienta.	En el vestíbulo se encuentra una maqueta arquitectónica de la zona de monumentos. Tiene aproximadamente 2.5 x 2.5 metros y está instalada sobre una base cuadrada en el centro del espacio. La maqueta representa en forma tridimensional el conjunto principal del sitio arqueológico y está colocada de manera que dialoga directamente con un ventanal posterior, desde el cual se aprecia la vista hacia la propia zona de monumentos. Este recurso ofrece al visitante una visión general del sitio antes de recorrer las salas y la zona arqueológica, funcionando como un punto de referencia introductorio. Se trata del único ejemplo de maqueta dentro del museo, pero	En el recorrido museográfico destaca la incorporación de ilustraciones que retoman símbolos y escenas vinculadas con la cultura de Xochicalco. Desde los pasillos iniciales se emplea el motivo de la serpiente emplumada, inspirado en los relieves de la pirámide dedicada a Quetzalcóatl, lo que introduce al visitante en la iconografía característica del sitio. Dentro de las salas, las láminas se distinguen por un estilo gráfico particular, semejante al cómic, que recrea escenas de la vida cotidiana y de las actividades productivas.	En el ámbito fotográfico, el museo de Xochicalco hace un uso limitado de este recurso. Las imágenes aparecen en láminas distribuidas en ciertos puntos del recorrido, principalmente con la finalidad de documentar los trabajos arqueológicos que se han llevado a cabo en el sitio. Estas fotografías cumplen la función de mostrar procesos de excavación y conservación, así como de ofrecer versiones del estado original de algunos edificios antes de las intervenciones de reconstrucción.	Otro elemento del museo es el recorrido multimedia que se logra a través de una serie de códigos QR instalados en distintas secciones de la exposición. Estos códigos permiten acceder a audios que explican segmentos de las piezas y los contenidos más relevantes del recorrido. Se trata de un recurso añadido en 2023 que complementa de manera accesible los contenidos y amplía las posibilidades de interpretación para públicos diversos.	En este museo no existe un tratamiento específico del tema de género dentro del recorrido, ni en los recursos visuales ni en los textos de sala. A lo largo de las ilustraciones se reproducen representaciones que corresponden a roles tradicionales, en las que se observa una clara división entre las actividades femeninas y masculinas. Las mujeres aparecen asociadas principalmente a labores domésticas o de mercado, como la preparación de alimentos, el cuidado de los hijos o el intercambio de productos, mientras que los hombres son mostrados en actividades vinculadas al trabajo artesanal, la construcción, el comercio o el ejercicio de poder.	En este museo no se exhiben entierros ni restos óseos. La museografía, diseñada a mediados de los años noventa, parece haber considerado desde su origen la discusión en torno a la representación de restos humanos, un tema que ya era objeto de debate en los espacios museísticos de la época. La omisión de este tipo de materiales en la exposición permanente puede interpretarse como una decisión intencional, orientada a privilegiar otros recursos de contextualización, como ilustraciones y reconstrucciones, evitando mostrar directamente restos humanos dentro del recorrido.

Museo	13. Mapas y cartografías	14. Maquetas / reconstrucciones	15. Ilustraciones y gráficos	16. Fotografías	17. Recursos multimedia e interactivos	18. Representaciones de género	19. Restos humanos
		ocupa una posición central dentro del recorrido.					
Museo de Antropología de Xalapa (MAX)	La sala introductoria incluye un mapa artístico de Veracruz que asocia regiones con elementos prehispánicos, cercano a la estética pedagógica de Miguel Covarrubias. También aparecen mapas esquemáticos de la renovación de los años noventa y paneles por culturas como la olmeca y la totonaca. Algunos mapas resultan visualmente atractivos, aunque su transparencia, textos pequeños y omisión de nombres dificultan la interpretación.	El museo cuenta con dos maquetas mayores. La primera reproduce la ciudad de El Tajín, con cerca de 7 × 3 m, vista de pájaro, detalles realistas, montículos no excavados y edificios como El Tajín Chico y el Templo de los Nichos. La segunda representa Cempoala con un lenguaje más arquitectónico y abstracto, en tonos cafés, centrado en templos y palacios sin elementos naturales o humanos.	Las ilustraciones aparecen en láminas sobre reutilización de tronos olmecas, jugadores de pelota, frisos de El Tajín y temas de osteología, como deformación craneal y dental. Funcionan como apoyos didácticos para explicar procesos técnicos, rituales y arquitectónicos. En algunos casos la relación entre reproducción, dibujo e interpretación puede ser ambigua para públicos no especializados.	Las fotografías se usan para documentar sitios, excavaciones y temas rituales. Destacan imágenes de gran formato del entierro de El Zapotal y registros del sitio vinculado a Mictlantecuhli, además de fotografías antiguas de canchas y sitios como Xochicalco y Uxmal para explicar el juego de pelota. La fotografía opera como archivo, evidencia visual y recurso comparativo.	El museo no cuenta con recursos multimedia extensos, salvo códigos QR vinculados al catálogo de piezas, aunque no siempre conducen a información correcta. La experiencia descansa más en la escala del edificio, los jardines, las piezas monumentales, los paneles y las maquetas. La ausencia de pantallas interactivas no afecta el recorrido general, pero limita posibilidades para públicos que requieren mediaciones digitales.	Énfasis puntual en Cihuateotl: subrayado cromático y centralidad que abren lectura de género. Hay terreno fértil para expandir agencia femenina en prácticas rituales y de cuidado.	Osteología Cultural con panel de contexto y vitrinas bajas que evitan espectacularizar. La mediación privilegia comprensión sobre impacto, y sostiene bien la ética del dispositivo.
Museo Comunitario de Cuitláhuac (Tláhuac)	Sobre mapas en el museo comunitario de Cuitláhuac no hay mapas en el recorrido, no hay ningún elemento que muestre p la ubicación en el contexto de la ciudad de México o la ubicación del predio donde salieron los braseros.	Este museo no cuenta con maquetas que representen ningún elemento arquitectónico o geográfico.	El museo incorpora ilustraciones como un recurso fundamental para contextualizar y enriquecer la comprensión de los objetos arqueológicos exhibidos. Entre estas destaca especialmente la reproducción de un códice postconquista que muestra el uso de estructuras pétreas como basamentos para contener el fuego. Esta representación visual no opera de manera aislada, sino que se articula estratégicamente con los materiales expuestos, en este caso una vasija de cerámica, para reforzar la interpretación de su función original.	Las fotografías cumplen una función documental clave en la exhibición, estableciendo un puente entre el presente museográfico y los contextos originales de los objetos. Un conjunto selecto de imágenes muestra dos momentos fundamentales: la excavación arqueológica de los braseros ceremoniales por especialistas del INAH, y las etapas de su restauración. Estas fotografías, aunque reducidas en número, aportan información valiosa sobre el origen de la colección y los procesos técnicos que hicieron posible su preservación. Las fotografías de excavación destacan por su valor testimonial, mostrando las condiciones de hallazgo y la relación espacial entre los braseros y su contexto arqueológico.	La ausencia de recursos multimedia en este museo responde a su naturaleza comunitaria y a su enfoque expositivo centrado en la experiencia directa con los objetos. A diferencia de instituciones con mayores recursos tecnológicos, aquí la mediación digital no forma parte de la estrategia museográfica. Esta carencia, sin embargo, no se percibe como una limitación, sino como una característica coherente con su planteamiento conceptual.	El museo desarrolla una propuesta significativa en sus representaciones de género a través de las figuras de cartonería que forman parte de su discurso expositivo. Destaca particularmente el predominio de personajes femeninos representados en diversos roles sociales que trascienden los estereotipos tradicionales. En la entrada a las salas arqueológicas, una instalación muestra a una mujer en trajinera, captada en plena actividad de transporte lacustre, lo que la presenta como participante activa en la economía y vida cotidiana. En el interior del museo, junto a la escultura central de basalto, se encuentra la figura de una princesa mexica ataviada con elementos que denotan su estatus gobernante.	La presente exhibición no presenta restos humanos en la colección permanente del museo.
Museo Amparo	En el Museo Amparo los mapas tienen una presencia limitada en las salas de arte prehispánico. Solo se encuentra un mapa en la introducción de la	En el Museo Amparo no se presentan maquetas asociadas directamente a los contenidos de la colección prehispánica. En la entrada de las salas se	Las ilustraciones tienen una presencia destacada en las salas de arte prehispánico. Se utilizan en distintos formatos y escalas: desde muros	No se registró un uso de fotografías dentro del recorrido de las salas de arte prehispánico. No se presentan imágenes de excavaciones	El uso de recursos multimedia se integra de manera variada a lo largo del recorrido de las salas de arte prehispánico. Entre los contenidos se incluyen	No se registran representaciones específicas que destaquen las condiciones de género en las salas de arte prehispánico. En las	Durante el recorrido no se exhiben restos óseos, por lo que esta dimensión no puede ser analizada en el caso de esta colección. En las salas donde se

Museo	13. Mapas y cartografías	14. Maquetas / reconstrucciones	15. Ilustraciones y gráficos	16. Fotografías	17. Recursos multimedia e interactivos	18. Representaciones de género	19. Restos humanos
	sala, donde se presenta de manera esquemática la extensión de Mesoamérica y Aridoamérica, con la intención de situar geográficamente el contexto de las piezas exhibidas. Este recurso no busca detallar procedencias específicas, sino ofrecer un marco general. El mapa utiliza un estilo gráfico cercano a las imágenes satelitales, similar a los formatos de Google Maps o Google Earth.	encuentra, sin embargo, una línea del tiempo de gran formato diseñada por Pedro Ramírez Vázquez, que compara el desarrollo mesoamericano con el de otras civilizaciones del mundo. En este mismo espacio se ubican dos maquetas arquitectónicas: una del edificio del antiguo hospital de San Juan de Letrán y otra de la casa del siglo XVI que fue integrada para conformar el museo. Fuera de este contexto introductorio, el uso de maquetas es limitado y no se emplea dentro del recorrido de las salas arqueológicas	completos con representaciones de escenas de la vida en sociedades mesoamericanas, hasta pequeñas imágenes insertas en cédulas explicativas para señalar la función de ciertos objetos o complementar detalles que no son visibles debido al desgaste de las piezas. Las ilustraciones cumplen un papel didáctico al traducir en imágenes información que resulta difícil de percibir en los objetos. En algunos casos se incluyen imágenes tomadas de códices, que funcionan como referencia para contextualizar los temas tratados en la exposición.	arqueológicas, de los objetos en su contexto original ni de los sitios de procedencia. La ausencia de este recurso visual hace que la exposición se concentre en la dimensión formal y material de las piezas, sin añadir información fotográfica que vincule los objetos con los espacios arqueológicos de los que provienen.	videos dedicados a mostrar procesos de conservación y rescate de piezas arqueológicas, así como grabaciones que acompañan vitrinas específicas mediante juegos de sombra con siluetas humanas, con la intención de reimaginar las estéticas representadas en los objetos. En otros casos, las pantallas presentan pequeñas ilustraciones animadas que explican los motivos decorativos de las piezas.	ilustraciones se reproducen formas tradicionales de representación, como la figura de los conquistadores y el papel de las mujeres como intérpretes o mediadoras entre dirigentes indígenas y españoles. En otros casos, las mujeres aparecen vinculadas a labores como la costura o el cuidado de los niños, mientras que los personajes masculinos se muestran en roles asociados a sacerdotes, campesinos, guerreros o tlatoanis.	presentan reproducciones de tumbas de tiro, se emplea únicamente una ilustración en forma de silueta o sombra para señalar el lugar donde se ubicaría el cuerpo, sin recurrir a la reproducción del esqueleto ni a la exhibición de restos humanos reales.
Museo Anahuacalli	En el museo no se presentan mapas ni elementos gráficos que sitúen espacial o geográficamente las piezas arqueológicas, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los museos dedicados a la arqueología. Esta ausencia responde a la concepción original de Diego Rivera, quien no pensó el Anahuacalli como un museo arqueológico tradicional, sino como un espacio de arte prehispánico. Por esta razón, se omitieron recursos visuales como mapas o diagramas que contextualizaran el origen de las piezas, privilegiando en cambio una lectura estética y simbólica de los objetos, desvinculada de su procedencia territorial o cultural específica.	No se utilizan maquetas arquitectónicas ni reproducciones tridimensionales de sitios o estructuras prehispánicas. Al igual que en el caso de los mapas, este tipo de recurso no forma parte del guion museográfico ni del concepto original del museo. La ausencia de maquetas responde a la intención de Diego Rivera de evitar dispositivos explicativos o pedagógicos que remitan a una interpretación arqueológica del pasado. En su lugar, el museo privilegia una disposición directa de las piezas, entendidas como obras de arte autónomas, sin mediaciones visuales que representen su contexto original o su uso funcional.	Los recursos visuales asociados con ilustraciones o representaciones pictóricas se manifiestan principalmente a través de murales elaborados con piedras de colores que representan deidades y símbolos del mundo prehispánico mesoamericano. Estos murales, diseñados bajo la dirección de Diego Rivera, se encuentran integrados en la arquitectura del edificio y distribuidos en diferentes salas, particularmente en las zonas altas y en los techos. Su función no es explicativa, sino ambiental y simbólica, acompañando el recorrido del visitante mediante una secuencia visual que refuerza el carácter ritual y contemplativo del museo.	No se utilizan fotografías ni registros visuales complementarios. Esta ausencia distingue al museo de otros montajes museográficos tradicionales, en los que las imágenes suelen emplearse para contextualizar o documentar las piezas arqueológicas. En este caso, la decisión curatorial, atribuida a Carlos Pellicer, responde a un planteamiento museográfico más experimental, centrado en la experiencia estética y simbólica del visitante	En el recorrido permanente del Museo Anahuacalli no se emplean recursos multimedia como pantallas, proyectores, audios o videos. La museografía original, concebida por Diego Rivera y Carlos Pellicer, se mantiene fiel a un modelo analógico y material, centrado en la presencia física de las piezas y en la atmósfera arquitectónica del espacio. No obstante, en las exposiciones temporales que se presentan en salas anexas o en el segundo nivel del museo, es frecuente la incorporación de medios digitales y proyecciones audiovisuales. Estos recursos son introducidos por los artistas o curadores invitados, quienes utilizan el espacio como un contenedor adaptable a propuestas contemporáneas.	No existen representaciones diferenciadas vinculadas con los temas de género. La museografía se mantiene al margen de interpretaciones sociales o simbólicas en torno a los roles femeninos o masculinos. La intención original de Diego Rivera fue presentar las piezas arqueológicas como fuentes de inspiración estética, más que como objetos para construir discursos históricos o antropológicos.	No se exhiben restos humanos ni reproducciones asociadas a contextos funerarios. Esta ausencia refuerza la idea de que el espacio fue concebido por Diego Rivera como un museo de arte indígena, más que como un museo de arqueología tradicional.
Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés)	En el recorrido del Museo Regional de los Pueblos de Morelos se presenta un mapa de gran formato	El museo no cuenta con maquetas dentro de su recorrido expositivo. Este recurso no fue incorporado.	En las dos salas dedicadas a arqueología no se emplean ilustraciones de manera significativa dentro	Las fotografías se emplean de manera muy puntual y con una función principalmente estética. En	En el recorrido de arqueología no se emplean recursos multimedia. No existen pantallas,	No se identifican elementos que hagan referencia explícita a cuestiones de género. No existen	En la entrada del museo se presenta un caso particularmente significativo: un entierro in

Museo	13. Mapas y cartografías	14. Maquetas / reconstrucciones	15. Ilustraciones y gráficos	16. Fotografías	17. Recursos multimedia e interactivos	18. Representaciones de género	19. Restos humanos
	ubicado en la zona de acceso, que cumple una función introductoria y de contextualización geográfica del estado de Morelos. Este mapa muestra la distribución de los principales yacimientos arqueológicos del territorio, permitiendo al visitante comprender la extensión y diversidad del patrimonio arqueológico estatal. Al tratarse de un museo regional, la inclusión de este único mapa resulta fundamental para situar las piezas exhibidas dentro de su marco territorial, ofreciendo una lectura espacial que vincula el acervo del museo con el paisaje cultural del estado.	probablemente debido a que el enfoque del museo no está centrado en un sitio arqueológico específico, sino en el resguardo y difusión del patrimonio material proveniente de distintas zonas del estado de Morelos. Por ello, no se consideró necesario representar mediante maquetas algún asentamiento o estructura particular.	del recorrido expositivo. Estos recursos no forman parte de los cedularios ni de los paneles principales, y su presencia se limita a elementos gráficos menores, como cenefas decorativas o pequeñas imágenes de apoyo. Solo en una lámina se utiliza una ilustración puntual para distinguir algunos motivos representados en materiales cerámicos, como vasijas, aunque su función es más de diseño gráfico que de interpretación didáctica o contextual.	la parte superior de algunas vitrinas se colocan ampliaciones fotográficas de gran formato que reproducen las mismas piezas exhibidas, generando un contraste visual entre la imagen y el objeto original contenido en la vitrina. Aunque estas imágenes aportan un recurso visual complementario, su función es más ornamental que contextual, ya que no proporcionan información arqueológica adicional ni cumplen un papel interpretativo dentro del discurso museográfico general.	proyecciones, videos ni audioguías dentro de las salas permanentes. En fechas recientes se han incorporado algunos códigos QR que permiten descargar información general sobre el museo; sin embargo, estos contenidos no incluyen material multimedia, sino únicamente texto e información complementaria en formato digital.	imágenes, textos ni recursos museográficos que aborden la representación de roles, identidades o relaciones de género en las culturas prehispánicas. Esta ausencia limita las posibilidades interpretativas del discurso expositivo, ya que el montaje no introduce perspectivas contemporáneas ni reflexiones sobre la diversidad de roles o las relaciones sociales desde un enfoque de género.	situ exhibido bajo una cubierta de vidrio. Durante años se indicó que los restos pertenecían a un fraile del periodo colonial, residente del antiguo palacio cortesiano. Sin embargo, análisis osteológicos recientes demostraron que se trata de una mujer de origen tlahuica, lo cual transforma por completo la lectura e interpretación de este espacio. A pesar de la relevancia del hallazgo, no existe actualmente una explicación museográfica clara que contextualice esta nueva información.
Museo Regional de Querétaro	El uso de mapas en este museo cumple una función introductoria y contextual. Al inicio del recorrido se presenta un mapa general que muestra la ubicación geográfica de México, las regiones culturales de Mesoamérica y Aridoamérica, así como los principales sitios arqueológicos del país. En el interior de la sala, un segundo mapa localiza los yacimientos arqueológicos de la sierra de Querétaro, destacando los sitios más representativos asociados al horizonte huasteco. Estos recursos visuales facilitan al visitante situar espacialmente las piezas y comprender su procedencia dentro de un marco geográfico amplio y regional.	El museo incluye una maqueta que representa una escena de entierro ritual vinculada con los pueblos mesoamericanos y grupos chichimecas de la región. A través de un vitral superior y una estructura tridimensional, la maqueta muestra el interior de una cueva donde una familia, a escala miniatura, convive en torno a un contexto funerario. En la parte superior, otras figuras representan habitantes mesoamericanos realizando labores de caza y recolección.	El uso de ilustraciones en este museo es amplio y cumple una función pedagógica fundamental. En cada cédula, además de las vitrinas sin capelo, se incluyen imágenes que sitúan al visitante en las escenas representadas por los objetos exhibidos. Estas ilustraciones muestran, por ejemplo, el uso de herramientas para la obtención de lascas de obsidiana o los árboles y recursos naturales característicos de la región que recolectaban los antiguos habitantes. Asimismo, destacan las ilustraciones realizadas por Iker Larrauri -uno de los museógrafos del Museo Nacional de Antropología-, quien también participó en este museo elaborando representaciones visuales de los pueblos y paisajes queretanos.	El uso de fotografías en este museo, aunque limitado, se integra de forma estratégica dentro de los paneles informativos. Predominan las imágenes del paisaje queretano, con vistas amplias del territorio y composiciones que destacan la relación entre naturaleza y ocupación humana. Estas fotografías se presentan a manera de collage, enmarcadas en tonos oscuros, y sirven como recurso visual complementario para contextualizar la procedencia geográfica y ambiental de las piezas arqueológicas. Su función principal es reforzar la lectura territorial del discurso museográfico.	En la sección dedicada a la arqueología no se emplean recursos multimedia. Aunque en otras áreas del museo existen dispositivos digitales y audiovisuales, el recorrido arqueológico mantiene un enfoque tradicional basado en vitrinas, cédulas e ilustraciones impresas. No se observan proyecciones, pantallas interactivas ni recursos sonoros, lo cual limita la posibilidad de una experiencia más dinámica o multisensorial en esta parte del museo.	Un aspecto particularmente relevante en este museo es la reciente intervención museográfica que propone un recorrido con enfoque de género femenino. A través de una línea morada trazada en el piso y pequeños círculos gráficos que marcan puntos específicos, se señalan piezas y textos vinculados con representaciones de lo femenino en el mundo prehispánico mesoamericano. Este gesto curatorial introduce una lectura contemporánea sobre los roles y simbolismos asociados a las mujeres, lo cual resulta significativo, ya que son pocos los museos arqueológicos en México que han incorporado de manera explícita discursos de género en su narrativa expositiva.	En el recorrido arqueológico del museo no se presentan restos humanos. Ninguna de las vitrinas ni secciones exhibe materiales óseos o contextos funerarios, por lo que este tipo de elementos está completamente ausente de la colección expuesta.

Nota. Elaboración del autor. 2026

Anexo E. Análisis dimensión textual-discursiva

Museo	20. Textos en sala
Museo del Templo Mayor	El museo emplea un lenguaje estratificado que refleja distintas capas discursivas, desde lo ceremonial hasta lo informativo. En el texto de bienvenida se observa una transición significativa: comienza con un tono casi ritual al referirse al espacio como "ombligo del cosmos" y eje de los cuatro rumbos cardinales-términos que evocan directamente la cosmovisión mexica-para luego derivar hacia instrucciones prácticas para los visitantes. Esta dualidad entre lo sagrado y lo normativo establece desde el inicio una tensión entre la dimensión simbólica del espacio y su función museística contemporánea.
Museo de Sitio de Xochicalco	Los textos en sala responden a los lineamientos de la nueva museología, orientados a la comunicación con los visitantes más que a la transmisión de información académica especializada. Están redactados en un lenguaje accesible, con explicaciones que buscan relacionar el significado de los objetos exhibidos con la experiencia cotidiana de los públicos, evitando formatos excesivamente técnicos. En lugar de acumular datos históricos o cronológicos, los textos procuran ofrecer interpretaciones sobre los usos, funciones y posibles significados de las piezas, facilitando un vínculo entre el objeto arqueológico y el visitante.
Museo de Antropología de Xalapa (MAX)	Los textos se organizan en cédulas de sala, cédulas de objeto, láminas principales y códigos QR. El texto inaugural de Agustín Acosta Lagunes, fechado en 1986, tiene una fuerte carga nacionalista al presentar el museo como resguardo de grandes alegorías mesoamericanas y a la cultura olmeca como "madre" de las civilizaciones. Las cédulas son más simples y directas, orientadas a públicos amplios, aunque los QR no siempre funcionan adecuadamente.
Museo Comunitario de Cuitláhuac (Tláhuac)	Los textos del museo presentan una dualidad significativa en su autoría y tono discursivo. Por un lado, los contenidos arqueológicos muestran un lenguaje formal y académico, claramente influenciado por la asesoría de especialistas del INAH en la redacción de cédulas técnicas. Por otro lado, los textos introductorios y de bienvenida adoptan un tono más cercano que enfatiza el papel activo de la comunidad en el rescate del patrimonio exhibido, la creación y gestión del museo y la preservación de la memoria local.
Museo Amparo	Los textos de sala se presentan como parte fundamental del recorrido museográfico. Se ubican en paneles murales de gran formato al inicio de cada sección, como el titulado "El México antiguo, Mesoamérica", que introduce al visitante en los marcos geográficos e históricos de la exposición. Este tipo de láminas ofrece explicaciones generales sobre las diferencias entre los cazadores-recolectores del norte y los pueblos agrícolas del sur, además de situar las áreas culturales de Mesoamérica y Oasisamérica. El diseño tipográfico es claro, con títulos en sans serif de gran tamaño y párrafos de lectura continua que mantienen la legibilidad incluso a cierta distancia.
Museo Anahuacalli	Los textos en sala son escasos y no cumplen una función explicativa detallada. La museografía carece de cédulas individuales para cada pieza, por lo que la información contextual sobre su procedencia o uso es mínima. En su lugar, se presentan paneles generales que contienen citas textuales y reflexiones sobre la visión de Diego Rivera respecto al coleccionismo y al valor estético de los objetos prehispánicos. Algunos textos hacen referencia a temas amplios de la cosmovisión mesoamericana, como el papel simbólico de los animales, por ejemplo, los perros colima en los mitos del inframundo.
Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés)	Los textos del museo constituyen uno de los mayores aciertos del nuevo diseño museográfico, ya que logran equilibrar la función educativa con una propuesta interpretativa accesible. Aunque el museo forma parte del sistema estatal y mantiene una vocación pedagógica clara, los contenidos de los nuevos cedularios evidencian una renovación en la forma de comunicar el conocimiento arqueológico e histórico. A diferencia de enfoques anteriores centrados en datos técnicos como cronologías exactas, clasificaciones tipológicas o nombres específicos de piezas, los textos actuales privilegian una escritura interpretativa y reflexiva, en la que el visitante es invitado a relacionar los objetos con su propia experiencia.
Museo Regional de Querétaro	En general, los textos de sala mantienen un tono didáctico e institucional: impersonal, claro y orientado a ofrecer contexto histórico y cultural. Predomina un discurso expositivo estructurado bajo la lógica tradicional de la periodización mesoamericana -región, tiempo, evidencias y grupos culturales- que organiza la narrativa sin recurrir a adjetivaciones ni recursos emotivos. El objetivo principal es transmitir información de manera ordenada y accesible, más que generar una interpretación crítica o reflexiva. Aunque el enfoque resulta pedagógico, deja poco margen para la problematización o la incorporación de perspectivas actuales sobre identidad, memoria o patrimonio.

Nota. Elaboración del autor. 2026

Cuernavaca, Morelos a 27 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: los museos arqueológicos como dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: la solidez teórica, metodológica y crítica de la investigación, la cual desarrolla un análisis profundo sobre el papel de los museos arqueológicos en México como espacios de construcción simbólica, representación histórica y producción de discursos sobre el pasado prehispánico.

La tesis destaca por abordar al museo no únicamente como un espacio de conservación y exhibición patrimonial, sino como un dispositivo cultural y visual mediante el cual se articulan relaciones de poder, mecanismos de legitimación histórica y narrativas institucionales sobre la identidad nacional. A través de este enfoque, la investigación logra evidenciar cómo las estrategias museográficas, espaciales y discursivas participan activamente en la construcción de imaginarios colectivos sobre el pasado y en la representación de la diversidad cultural en México.

Asimismo, el trabajo presenta una adecuada articulación entre los estudios visuales, la teoría crítica, la museología y los estudios patrimoniales, permitiendo desarrollar una lectura interdisciplinaria que aporta elementos relevantes para comprender las implicaciones políticas y culturales de la exhibición arqueológica. La investigación ofrece además una reflexión pertinente sobre los procesos de selección, jerarquización y representación del patrimonio prehispánico dentro de los espacios museísticos contemporáneos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

En este sentido, la tesis constituye una contribución significativa para los estudios sobre patrimonio, museos, memoria e identidad cultural, aportando herramientas críticas para el análisis de las instituciones culturales y su papel en la configuración de narrativas históricas y nacionales. Por lo anterior, considero que cumple satisfactoriamente con los requisitos académicos correspondientes al grado de Doctorado, motivo por el cual emito mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES

[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES | Fecha:2026-05-27 12:45:17 | FIRMANTE

QFR/2Ugl4v7osbJK8XuKTPZtr+GF3YIzPV8rXl4qADnkFOiHa58AnvCj80HUFtovY380pTczsRJDj3ZMKed7eU9SS4ISiTh86xIzI5y3hqW3AZ32jyVUm00S0EedbwRG05QlAvjmc8tVLA9ExPRpl25BxWhG5Sdo2TycuUgf7WtsKvESoyN/d/1Ca3XldiM/wYX/oWsrXrOus/XwlrEUnb1Y0sNr98oP46CaMbE7wONzr1N9aMbPuchPJFGjkYBkmHV2+cvJfGVpud7/TEdTzlr28/zpK/NTBkVaep0bVYvy+aL5GVsszGhgDtdCeBUmJiYAbC8bhn3VAxj6jXzaWg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



qWV8koFGx

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/hUAQojA4HsyYEqX6sNWwAUuF9YNcCR2j>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 29 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como
dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: Su desarrollo coherente en el Cuerpo de entrada, con sus consideraciones de planteamiento acordes entre el título de la tesis, el planteamiento del problema, la justificación, el objetivo general y los particulares, junto con la pregunta de investigación; en el desarrollo capitular están de igual manera coherentemente ligados el marco teórico con la metodología y sus respectivos análisis, resultados y su discusión final.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DR. MIGUEL ÁNGEL CUEVAS OLASCOAGA
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MIGUEL ANGEL CUEVAS OLASCOAGA | Fecha:2026-05-31 13:51:21 | FIRMANTE

MSQnRfx0y301ru69OcwS4ZfO6nfUX7I9ZJrYniHmQpqrI3YD9JMaqtGdAVRPKOHR3HD/4hUhV0cUq1ffuFQgy9/QBINt++1y+6WTjKLhYElcEMrcrV4GkIVCZ8cVGfkqDT6Lu6fPaFo+IMefW0oY68CyGexWHzLmvdRG9f7Ax/ZFFfAGlrq7TubJZB712Ggtgw7wvxuP4kLdSNOgCBdToqprJfmD9O7VBsAq4JpxoVB1M+6/CsK190T/Qq561x/f5vFiUHHd+uoley2/YJjaq+ZB38KdnyY3Xe99Wkxu/MvhdYUeQiajV77pps6zthHcNOUbrK+nJgY2Pvx3oyhLQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



HelJxcT0V

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/EIJmUihDgumaB4SjHirsOk0mpZvHswG9>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 28 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como
dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- La redacción, organización y estructura del documento es congruente con la calidad de una tesis doctoral y, además, cumple con los lineamientos de DIMACS.
- Aplica una metodología pertinente que permite el alcance de los objetivos planteados en el trabajo de tesis.
- La originalidad del trabajo se encuentra en la consideración crítica del museo como dispositivo visual de poder; lo cual se evidencia en las diferentes dimensiones analizadas de los distintos estudios de caso.
- Una de sus principales aportaciones es el recorrido histórico de las transformaciones de los museos de arqueología en México, donde sobresalen los factores institucionales, sociales y políticos que perfilan los discursos hegemónicos en épocas distintas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

- La tesis se construyó bajo una amplia revisión bibliográfica, que fue indispensable para complejizar debidamente la problemática planteada y desarrollar el contenido de manera coherente.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. EMMA YANET FLORES ZAMORANO

[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

EMMA YANET FLORES ZAMORANO | Fecha:2026-05-29 23:07:45 | FIRMANTE

m7v3RD1TIP5idBfn7CU+PnU831oNNtCZMcxwnX9gLgyHq8zC3Z/1ihUa9Rr0fZyggKeZmeuGO6htVupcYEJHyZi4CaKC7i6lQ5ZWZO325ytLRxH+zjnf0W9Zi6cTDtV3GxUPbw8B
OhqrUApVpRu13HkfjkWQ5wxI5Pn/UjJsHGWSEZMRaNJQ/dTF5qhugGr4D2WZgwC0+D0Nx/WLdBFZgAAK392y0brxg3nqLEhpH/gGnAd0AGtYd0+sWIXf3mxnW0XajCdJ8DgaZF
KEZ0SK1cHDCQ/6qz2Sqz9B8Xakbem6/BTlItgKghfx0vBir6kwt/Po+JPVV9+Td22foco/ug==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



eRv5APflV

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ghtuZQ4WTmsfWHs4OR5MIXVfr0HfOWOs>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 14 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como
dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- El trabajo de tesis logra una aceptable profundidad de análisis teórico, desarrollando y aplicando un instrumento metodológico original (MAVEEA) que contribuye directamente al campo de estudio.
- Analiza de manera crítica la forma en que los museos arqueológicos en México operan como dispositivos visuales de poder.
- El trabajo identifica las estrategias museográficas, espaciales y discursivas que estructuran y legitiman narrativas específicas sobre el pasado prehispánico como una instancia activa que organiza lo visible y lo decible, produciendo regímenes de mirada que construyen imaginarios nacionales y, a la vez, silencian visualidades locales.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

- Permite una lectura integral y comparativa de ocho casos de estudio diversos (sitio, regional, universitario, comunitario y privado), demostrando la no homogeneidad del sistema museístico mexicano.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. NORMA ANGÉLICA JUÁREZ SALOMO

[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

NORMA ANGELICA JUAREZ SALOMO | Fecha:2026-05-15 21:06:36 | FIRMANTE

gt8qx+P+dN6xtRY6N56GblZlnK5oDAPmfQHeyGSwyYHXINqv3Z/cD8BMpwwfGdhlTf/EadHjj+llBmxtsEJzvTyWhMkpesxQaKgfbSh25BhvxN4rBXIcHFa8P7cK3H6fBF81ft8aplygl
aJlsgycKyEXSOdb0QhdR3pS+OXsL6q8Ri12XBfgKmsgKdsZc6xA50cwOETSbQabKMqlzkMGa26uvFi51DoyvxnTtiFAd04kRvSrT77n50prRYm4kHYwA2+kT2MbgrP5x+2B7wmx
+/izpaD1YnWpN8/C//tVO9Rn62/nXi2Q/NJRWr43j8/nbv1NRw7Ho0iy7z5W8JfRg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[q3mxvjpei](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/TDY80hY3Elw3l5fdK5sQDcJHx6Nq96oo>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 26 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como
dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- La investigación aporta una importante reflexión sobre la relación entre visualidad, poder y representación en los museos arqueológicos mexicanos.
- La metodología ocupada permite la resolución del objetivo de investigación y aporta en sí misma una novedosa sistematización del conocimiento.
- El desarrollo de la MAVEEA permite analizar de forma crítica los dispositivos museográficos y regímenes de visualidad adecuadamente.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. LORENA NOYOLA PIÑA
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LORENA NOYOLA PIÑA | Fecha:2026-05-26 12:12:23 | FIRMANTE

Oeg9KoKjBdDJ1j0BsXQ+5mk90KE1Ar3VkwAr/WZYBy+o6Vf/HvcoELfzw8YHLZnGdZ4HylAksPq43+DGv1iuz3vnJm79SddyJlf3AIBZ/IVJZRZZglCnmMI0nXq1xP6l8HTJ/zovtmi9
GacAWaoBx4Lt5CUBULoYu3l+YUDv6wyUfb3sVDUx23vFN/A/PcG43Ysf0eYPdCA3ZrcE2LCwNfJXuXhKVnkGuane0dFgHsiStHauICWIB+aaSaoDuLRUqP7hvr86JyoGwp44w/
Qt/4NYV0CPjfqIzly5HjjL+MkBP0ppiJSrYhbqOXG5as/acgia9hVM30W1ruVZGjVbQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



8bjArImo3

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/qJyAHPou2WIZdUXeCeJHwnMUoM3xOx0K>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 13 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como
dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LAURA SILVIA ÑIGO DEHUD | Fecha:2026-05-13 11:43:17 | FIRMANTE

miYhqUMDdMpxzcVB4HDcqbK0TB3pJTPQ4ATUSWkMYFVAUN6qTSrQSn37mfDSrQzGtE7J2LHqjftA7EiMR+8Z0ZgBnZFYC3i6wL8XBEOUZ5dPbcgg4VRWKiqWhnZvzm75elKm9Budsl2pgsOBZdFUqvwwth/k9mYz7ICEyTka+QvT3XkSwOlqHRnTlu5wfaUj5HOCEGMy4VhTHJWcq8b27wycfzej8xbofAy+lgJMTTFgNAPtokRfG2dOUtrXO63edpoasQ7CYSXSJ8JZHbJDO2zNbTW2BlzqpqX29htod1LIHG9Pr3hgHj+cxRRzKLxe02oBMMxba/SoSdErY6bWBg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



hyGEOCecU

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/6cojn6ltXI1IAP0p5iAQZJZoaDkVgqjJ>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 8 de mayo de 2026.

MTRA. BIANCA VANESSA FARÍAS BAHENA
Directora de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El pasado en vitrinas: Los museos arqueológicos como
dispositivos visuales de poder en México

que presenta el alumno:

LUIS ARTURO HERRERA ALDANA

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La integración de conocimientos en la tesis, además de que se alinean de manera coherente con el objetivo general y específicos planteados, establecen un marco teórico que enriquece el campo del conocimiento abordado en el Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

HECTOR CUAUHEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2026-05-08 20:11:18 | FIRMANTE

HGm7abS8qDL32R0npw3cwiY8McywcZ7QFGUGfiOf1XPsmY2r+F6Nj2KIIY+dKYG9653Hi3lBSHVrNPLdJ6WDBgtQO+bcfRYQHj9dsq7wKCSSkartnSjuEMDbnArO/IR9WyyKHI
L3mAJc/owale6CR/k3OlcREkwvssh6nGdrFyHgT74WGfNOKfgMXuclslGLa7fBvQk7alV4OEgBatmXRTvIbgZhPK9W3yedchKtyXKTnnCoBvrYd0f+ogUygosrZe5cBQebwzQA1OX
JU4ssJBnOwArhTHcROkR9paf739UMZVh5qVTBWc4diOw4qr54zNMLidsMilx9NWLiaKdHw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



fmHPYtcTD

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/VWXjhfnMhvH35ku57XOSCMtXHdTawIjs>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029