



**UNIVERSIDAD MICHOCANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
FACULTAD DE HISTORIA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE MAESTRÍA EN HISTORIA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN HISTORIA CON OPCIÓN EN  
HISTORIOGRAFÍA**

**EL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN: UN ESTUDIO DE LAS  
TRANSFORMACIONES EN SU DISCURSO**

**PRESENTA**

Lic. Marina de Monserrat Fernández Olivares

**DIRECTORA DE TESIS**

Dra. Lorena Ojeda Dávila

Morelia, Michoacán, noviembre 2024.



***Dedicatoria***

*A mis padres que me han dado todo: Martha y Mario*

*A mis hermanas: Mariana y Martha*

*A mi niño y a mis niñas*

## AGRADECIMEINTOS

En esta tesis quiero manifestar mi agradecimiento, principalmente al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por sustentar el proyecto económicamente con una beca mediante el programa de Programa Nacional de Posgrados de calidad (PNPC). A la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, entidad que me acogió durante estos dos últimos años de duración del posgrado y que decidido apoyar mi proyecto de investigación.

De manera muy especial y afectuosa quiero reconocer el apoyo incondicional que mi directora de tesis y asesora, la Dr. Lorena Ojeda Dávila me brindo durante este camino. Gracias infinitas por la enorme paciencia, gentileza y cariño que siempre tuvo al momento de guiarme por etapa en mi vida, por considerarme siempre en sus otros proyectos, y sobre todo por enseñarme de una manera extraordinaria el oficio de historiar.

Agradezco también a mis profesores de la maestría, docentes con gran calidad humana, les agradeceré infinitamente que siempre me hayan tratado con mucha paciencia y consideración, sabiendo que mi formación principal es dentro de las artes visuales, pero, que, con los conocimientos, las clases y el trato que me dieron jamás me sentí rezagada y sus clases siempre me inspiraban a mejorar como historiadora.

Manifiesto también mi agradecimiento al Museo del Estado de Michoacán, a la Lic. Mónica Vásquez y la Lic. Susana Rocha, que me acogieron y aunque solo fue por un periodo corto de tiempo, aprendí muchísimo sobre sus conocimientos y sus historias que enriquecieron de manera especial a esta investigación, y sobre todo les agradezco porque confiaron en mí para manipular un archivo tan especial como lo es el archivo del MEM.

Esta investigación no hubiera sido la misma sin las entrevistas de las curadoras Dra. Eva María Garrido, la Dra. Amalia Ramírez Garayzar y el antiguo jefe de vinculación del MEM, el Dr. Benjamín Lucas, gracias infinitas por compartir su tiempo conmigo y poder escuchar de sus experiencias, anécdotas y travesías dentro de la institución.

Por supuesto, también manifiesto mi infinito agradecimiento a mis queridos compañeros de maestría, Andrea Paniagua, Laura Hernández y Alejandro Peña, que, aunque fuimos una generación muy pequeña, fuimos un grupo muy unido. Infinitas gracias por haber sido tan

comprensivos, pacientes y por siempre ser un espacio en el podríamos encontrar apoyo mutuo. Sin ustedes, este proceso de maestría hubiera sido imposible.

Finalmente, pero no menos importante, mi mayor agradecimiento es hacia mi familia, a ellos les debo la resistencia, la paciencia y la confianza. Gracias a mi madre y a mi padre por enseñarme que nunca es tarde para cumplir tus sueños, que no hay errores tan grandes y que sí existen las segundas oportunidades. Gracias a mis hermanas, gracias a mis niñas y a mi niño. Infinitas gracias a toda mi familia por siempre creer en mí, incluso cuando yo misma dudo. Ustedes han sido mi mayor fuente de motivación, apoyo y mis guías tanto en lo personal como en lo académico. En los momentos de incertidumbre, cuando pierdo mi camino o mi identidad, solo tengo que mirarlos para volver a encontrar(me). Mi corazón les pertenece.

## ÍNDICE

RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8

### CAPÍTULO I

#### **NACIONALISMO CULTURAL: EL MUSEO COMO HERRAMIENTA DEL ESTADO Y LA IDEA DE *LO POPULAR***

La estetización del Estado nacionalista mexicano.....	26
Nacionalismo posrevolucionario del Estado mexicano.....	32
Hacia un museo y el concepto de <i>lo popular</i> : patrimonio, discurso y política cultural.....	42

### CAPÍTULO II

#### **EL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN: CONTEXTO, POLÍTICAS Y CREACIÓN (1985-2016)**

Contexto en Michoacán y políticas culturales.....	65
El “Proyecto Museo del Estado” (1985-1986).....	73
Discurso museográfico del MEM (1986-2016).....	92
Sala de Arqueología.....	94
Sala de Historia y la Farmacia Mier.....	97
Sala de Etnología.....	101
Programas dentro del museo.....	107
Arte, Historia y Tradición Popular.....	107
Servicios Educativos.....	111

### CAPÍTULO III

#### **“RESISTENCIA” EXPOSICIÓN SEMIPERMANENTE DEL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN: LA TRANSFORMACIÓN DE UN DISCURSO (2016-2024)**

Restauración.....	120
“Resistencia. Tramo de tierra/Ríos de tiempo”.....	126
Corpus.....	126
Diseño expositivo.....	129
El Museo del Estado de Michoacán como herramienta discursiva.....	140

CONCLUSIONES.....	147
FUENTES.....	152
ANEXOS.....	160

## RESUMEN

La presente investigación se centra en analizar y reconstruir la evolución del discurso museográfico del Museo del Estado de Michoacán. Este trabajo rastrea los orígenes de dicho discurso, profundamente arraigado en la museología tradicional de la época posrevolucionaria mexicana, un periodo en el que se exaltaba la mexicanidad y el museo era concebido como una herramienta discursiva, cohesionadora y promotora de identidades nacionales y regionales.

El objetivo principal de la tesis es identificar las transformaciones y continuidades en el discurso de esta institución cultural. Para ello, se empleó una metodología que incluyó la revisión de documentos de archivo del propio museo, el análisis de fuentes secundarias y la realización de entrevistas. Los hallazgos de la investigación revelan que el discurso del museo ha evolucionado hacia los enfoques de la museología crítica o la nueva museología. Esta transformación ha sido influenciada por diversos agentes, entre los que destacan el contexto histórico regional, las decisiones tomadas por los responsables de la institución y las políticas culturales implementadas por el Estado.

Este estudio aporta una visión integral sobre cómo una institución cultural como el Museo del Estado de Michoacán refleja y responde a los cambios sociales y políticos a lo largo del tiempo, reafirmando su papel como un espacio dinámico de interpretación histórica y cultural.

**Palabras clave:** Museo del Estado de Michoacán, discurso museográfico, transformación, política cultural, identidad.

## ABSTRACT

This study looks at the evolution of the museographic discourse at the Museo del Estado de Michoacán. It explores how the museum's narrative started in traditional museology during Mexico's post-revolutionary period, a time when promoting Mexican identity was a priority, and museums were seen as tools for building national and regional unity.

The main goal of this research is to understand the changes and continuities in the museum's discourse over time. To do this, the study used a mix of methods, including archival research at the museum, analyzing secondary sources, and conducting interviews. The findings show that the museum's discourse has shifted toward ideas from critical museology or new museology. This shift has been influenced by factors like the local historical context, decisions made by the museum's leadership, and government cultural policies.

This research gives a clear view of how the Museo del Estado de Michoacán has adapted to social and political changes, showing its role as a space that keeps history and culture alive in a changing world.

**Keywords:** Museo del Estado de Michoacán, museographic discourse, transformation, cultural policy, identity.

## INTROUCCI3N

El museo y la concepci3n moderna que tenemos de 3l se puede decir que se basa en dos hechos importantes: El coleccionismo y la Ilustraci3n.<sup>1</sup> El coleccionismo como pr3ctica es tan antigua como la humanidad misma, alcanzando en Europa un auge dentro de las monarqu3as. Pero paralelamente al coleccionismo “estatal” u oficial se desarrolla el coleccionismo privado, que como iniciativa privada va a condicionar de una manera positiva el futuro de estas instituciones como forma de paliar el vac3o cultural.<sup>2</sup>

El segundo factor que impuls3 la creaci3n de museos fue la consecuencia directa de la Ilustraci3n, proceso que culmin3 con la Revoluci3n Francesa. Y es justo en ese momento que tiene lugar la creaci3n, con car3cter p3blico del museo de Louvre en 1793, mismo que servir3 como modelo de los grandes museos nacionales europeos y que despu3s servir3n como modelos para los museos nacionales del continente americano. Sin embargo, antes de la creaci3n del museo de Louvre se cre3 en 1683 el Ashmolean Museum<sup>3</sup>, dependiente de la Universidad de Oxford, que ten3a la particularidad de crearse a partir de colecciones privadas de Historia Natural, Arqueolog3a y Numism3tica, que aparte de la funci3n de conservar se origin3 con la funci3n de educar.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> La Ilustraci3n fue un movimiento cultural, intelectual y filos3fico desarrollado en Europa durante el siglo XVIII, tambi3n conocido como el "Siglo de las Luces". Este movimiento promov3 la raz3n, la ciencia, y los derechos naturales como bases para el progreso y la organizaci3n social. Sus exponentes cuestionaron la autoridad tradicional, como la de la monarqu3a y la iglesia, buscando sustituirlas por principios basados en la raz3n y la igualdad. ESPINOZA, “La ilustraci3n ayer y hoy”, pp. 155-159.

<sup>2</sup> HER3NDEZ HERN3NDEZ, *El museo como espacio de comunicaci3n*, p. 34.

<sup>3</sup> El Ashmolean Museum es el museo universitario m3s antiguo del mundo fundado en Oxford Inglaterra. Su nombre proviene de Elias Ashmole, un anticuario coleccionista ingl3s que don3 su colecci3n a la Universidad de Oxford. Lo importante de este museo es que ayud3 a consolidar la noci3n de museo como un espacio donde las colecciones est3n destinadas no solo al deleite, sino tambi3n a la educaci3n y a la investigaci3n y adem3s introdujo pr3cticas de organizaci3n y conservaci3n de colecciones que se convertir3an en est3ndares para los museos posteriores. En MACGREGOR, *Ashmolean Museum*, pp. 20-80.

<sup>4</sup> HER3NDEZ HERN3NDEZ, *Manual de museolog3a*, pp. 55-56.

Habiendo dicho esto podría decirse que la fundación de estas instituciones nos habla no solo del contexto cultural sino de la necesidad de la época por crear este tipo de instituciones.

México no fue la excepción, y aunque en la época prehispánica existía el coleccionismo<sup>5</sup>, y posteriormente en la época colonial se introdujeron colecciones sobre todo de arte religioso que se exhibían en conventos y catedrales<sup>6</sup>, la creación de un museo moderno no se dio sino hasta el siglo XIX con el desarrollo del Museo Nacional de Antropología el cual nació con una concepción tradicional<sup>7</sup> y estaba dividido en Historia Natural, Arqueología e Historia.<sup>8</sup>

Actualmente a nivel internacional, el museo se define como la institución encargada de conservar, investigar y difundir el patrimonio cultural. Esta definición, avalada por el Comité Internacional de Museos (ICOM)<sup>9</sup> y aceptada en México, encarna las tres grandes áreas de acción del museo, las cuales no pueden funcionar independientes unas de otras.

---

<sup>5</sup> En las civilizaciones mesoamericanas, como los mexicas y mayas, existían colecciones de objetos sagrados y valiosos que se guardaban en templos y palacios. Aunque estos no eran museos en el sentido moderno, sí reflejaban un interés por conservar y exhibir objetos significativos. LEÓN GARCÍA, “Historia, Antropología y Museos en México. Metodología y reflexión para la investigación histórica y antropológica en museos y exposiciones”, pp. 72-73.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ y Fernández DEL VILLAR FERNÁNDEZ, *Historia de los museos en México*, pp. 58-50.

<sup>7</sup> El museo tradicional refiriéndose a un museo que se centra en la preservación, educación y exhibición de objetos considerados de valor histórico, cultural, científico y artístico. El discurso suele ir de manera cronológica, haciendo énfasis en la historia y los ancestros como parte importante de la creación de una nación. ALEXANDER, Mary ALEXANDER y Julie DECKER, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, pp. 333-335.

<sup>8</sup> FLORESCANO, “La creación del museo nacional de antropología y sus fines científicos, educativos y políticos.”, pp. 153-155.

<sup>9</sup> El ICOM (International Council of Museums) es el Consejo Internacional de Museos, una organización internacional no gubernamental creada en 1946 que reúne a profesionales y entidades del ámbito museológico. Su objetivo principal es promover la preservación, conservación y comunicación del patrimonio cultural y natural, tanto tangible como intangible, alrededor del mundo. Es una referencia global para el desarrollo de estándares profesionales en la gestión de museos y para abordar cuestiones éticas en la práctica museística. El ICOM a su vez define las bases éticas y profesionales para los museos, revisa y actualiza periódicamente la definición del “museo”, que guía a instituciones de todo el mundo, colabora con organizaciones como la UNESCO para prevenir el tráfico ilícito de bienes culturales. En <https://icom.museum/es/> [consultado el 17 de mayo del 2023].

Es decir, que la tarea de un museo tiene, o debería ser interdisciplinaria para cubrir el triple objetivo de conservar, investigar y difundir. Condición tripartita, en la cual, si es que alguno de esos objetivos falla, el objetivo general del museo no se cumple.<sup>10</sup>

El objeto de estudio de esta investigación es el Museo del Estado de Michoacán<sup>11</sup>, museo que se ha distinguido principalmente por cubrir el objetivo tripartita museal, y también, en palabras de algunos de sus directores, contribuir a “elevar el conocimiento de las artes e industrias populares en Michoacán y brinda elementos para perfilar el pasado y el futuro del estado”<sup>12</sup>. Es por eso por lo que el objetivo general de la presente tesis radica en rastrear el camino que tuvo que recorrer el concepto de museo en México para poder convertirse en la concepción contemporánea que conocemos y cómo es que, junto con este concepto, las políticas públicas y culturales y el contexto histórico-social ayudaron a la creación de un museo con las características del MEM.

Al momento de elegir al MEM como objeto de estudio, se tuvo que elegir un punto de partida que fuera crucial para el desarrollo de la idea de un lugar que conserva, investiga y difunde el pasado para entender el futuro y como consecuencia genera una identidad, es así como se rastrea y se analiza principalmente desde la concepción del nacionalismo, y el nacionalismo posrevolucionario específicamente. Apoyándonos en estos antecedentes se logró examinar y justificar la función del museo como una herramienta discursiva del Estado.

Pero, conservar, investigar y difundir ¿con qué fin? Uno de los objetivos particulares es estudiar cómo es que en México se da la creación de los museos con este fin. Sin embargo, se parte de la idea de que este fin tripartita se construye con la finalidad de que el museo sea una herramienta

---

<sup>10</sup> LEÓN GARCÍA, “Historia, Antropología y Museos en México. Metodología y reflexión para la investigación histórica y antropológica en museos y exposiciones”, pp.72-73.

<sup>11</sup> De aquí en adelante se abreviará usando las siglas MEM.

<sup>12</sup> Expresión de uno de los jefes de vinculación, José Guadalupe Escamilla, en OLIVO FERNÁNDEZ, “El Museo del Estado será impulsado con la sociedad Amigos”, p. 11.

del Estado y que, como herramienta se valdrá del *Nacionalismo Cultural*<sup>13</sup> y de la idea de lo *Popular*<sup>14</sup> para llegar a dichos fines.

Como un segundo objetivo, ya estableciéndose la idea del museo como herramienta estatal, se dirige la investigación a recopilar y examinar como es que se da la creación del MEM, bajo qué contexto regional y bajo que circunstancias locales específicas. Finalmente, el último objetivo consistió en analizar los cambios del discurso museográfico del MEM y demostrar la manera en que el discurso cambio a través de agentes y factores tanto internos como externos.

En función de lo anterior surgieron las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las bases teóricas e históricas por las que el museo se convierte en una institución cuyo fin se conceptualizó para reforzar la identidad mexicana y cómo se relaciona con el surgimiento del nacionalismo cultural?; ¿cuál es el contexto histórico-social de la época como para que se considerara hacer un museo de esa índole y cuáles fueron los procesos específicos de su creación?; ¿cuáles han sido las transformaciones que el MEM ha tenido en relación a su discurso a través del tiempo y cuáles han sido los factores principales para esos cambios?

Las interrogantes se responden a través de los tres capítulos que esta investigación contiene. El primer capítulo “Nacionalismo cultural: El museo como herramienta del Estado y la idea de *Lo Popular*” parte de la idea que existe una estetización del Estado nacionalista mexicano.

---

<sup>13</sup> Entendiendo al *Nacionalismo Cultural* como una ideología y un movimiento que promueven la valorización, preservación y promoción de la llamada cultura Nacional – o lo que se cree como una cultura nacional- como un medio para fortalecer la identidad y cohesión social. Este concepto se basa en la idea de que la cultura, incluyendo la lengua, tradiciones, costumbres, artes y patrimonio son fundamentales para la identidad de una nación. SMITH, *Nationalism and modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, pp. 189-190.

<sup>14</sup> *Lo Popular* se refiere a las expresiones culturales, sociales y simbólicas que emergen y se desarrollan en contextos colectivos, generalmente asociadas a las clases subalternas o mayoritarias dentro de una sociedad. Estas manifestaciones pueden incluir prácticas, creencias, saberes y formas de resistencia que, aunque a menudo en tensión con las culturas hegemónicas, contribuyen a definir identidades y experiencias compartidas. Lo popular, por tanto, no es estático, sino que se reconfigura continuamente en interacción con procesos históricos, económicos y políticos. En PÉREZ RUIZ, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, pp. 92-97.

Refiriéndose a que hay una creación de símbolos, imagerías y representaciones que el Estado moderno – y no tan moderno- implemento para la legitimación de una concepción y una identidad de “lo mexicano”. Misma identidad que se fue construyendo junto con relatos del pasado - supuestamente comunes- y que exaltó héroes nacionales, el pasado indígena y la cultura popular para lograr un sentido de pertenencia e identificación dentro del extenso territorio mexicano. Esta creación, que se denomina *Nacionalismo Cultural*, a su vez necesita y genera herramientas que le ayudaran a legitimar dicho discurso, las que se acentúan de índole cultural, como el museo.

En el segundo capítulo, “El Museo del Estado de Michoacán: Contexto, políticas y creación. (1985-2016)”, se aborda la idea de que ya establecida de manera nacional la idea de un *Nacionalismo Cultural*, este mismo nacionalismo se traduce a su vez a concepciones más particulares, y se explora el caso específico del estado de Michoacán, su contexto histórico-social y bajo qué bases y políticas se planificó un proyecto cultural como el MEM. En el caso de Michoacán, este resultaría ser el resumen de toda la “cultura michoacana”<sup>15</sup>, en donde en un solo espacio, se trata de exponer toda la diversidad cultural y patrimonial que el estado contiene.

Finalmente, en el tercer capítulo titulado “Resistencia. Exposición semipermanente del Museo del Estado de Michoacán: La transformación de un discurso. (2016-2024)” se hace un recorrido sobre los cambios y transformaciones que el MEM ha sufrido como museo y como un aparato discursivo. Dichos cambios se verán reflejados en los agentes que componen el discurso y

---

<sup>15</sup> Es importante aclarar que este concepto se reconoce también como un constructo, y se invita al lector a cuestionarse si de verdad existe una cultura michoacana, o al igual que la mexicanidad, es un conjunto de ideologías que, posiblemente no tiene mucho que ver con las comunidades y las expresiones del territorio. Pero, para fines de la presente investigación, y sobre todo porque, como se verá más adelante, el MEM, en el proyecto de creación, se menciona explícitamente que uno de sus principalmente objetivos es representar a la cultura michoacana, es que se decide seguir usando este concepto.

se analizará cómo es que este ha seguido perpetuando la idea de una herramienta del Estado pese a su cambio discursivo.

La hipótesis generada de esta tesis es la siguiente: El Museo del Estado de Michoacán (MEM) funciona como una herramienta discursiva diseñada para promover la cohesión social, configurando un relato que se adapta y transforma según la influencia de sus agentes, como curadores, autoridades culturales, y la comunidad. A través de esta investigación, se analiza cómo estas transformaciones discursivas reflejan las prioridades culturales, políticas e históricas de sus agentes y, en consecuencia, se determina el carácter dinámico del MEM como un espacio de construcción identitaria.

La presente investigación cuenta con una relevancia sobre todo a nivel local y regional. Estudia y observa el desarrollo de un museo como el MEM aporta conocimientos significativos en el sentido de ver cómo es que una institución cultural se comporta, cuáles son las misiones y visiones que este muestra al exterior y sobre todo observar qué es lo que aporta a la sociedad y en qué nivel, aparte de ser una institución con objetivo tripartita, se convierte en un espacio donde se puede reflexionar y cuestionar sobre el pasado, el presente y el futuro.

Este estudio se ha nutrido de distintas fuentes y distinta disciplinas:

En el texto titulado *Museo, Museología Museografía* de la autora Sonia Rozana Gamboa Fuentes nos abre un panorama sobre la evolución del museo a través de la historia y la importancia de la participación de agentes como los museógrafos y los museólogos y sus respectivas diferenciaciones. Esta obra nos ofrece un panorama general pero interesante respecto al funcionamiento interno de los museos y como los procesos se llevan a cabo para la formación de la unidad logrando así el éxito o el fracaso de una exposición artística.

Es imperativo para esta investigación entender conceptos como museográfica y discurso museográfico. La museografía se entiende como un proceso museológico<sup>16</sup> que lleva consigo concepción de una idea, investigación sobre el tema, curaduría y diseño. Con estas herramientas es que se decide presentar y transmitir una o varias ideas que generaran el discurso.

Dentro de la investigación también encontraremos dos conceptos clave inscritos en la museografía: el primero de ellos es la museografía tradicional, dicho concepto es clave ya que el MEM sigue esta corriente museográfica en sus inicios en la década de 1980, para después seguir corrientes contemporáneas como la museología crítica y la nueva museología. La museografía tradicional se refiere al conjunto de técnicas y prácticas utilizadas en los museos para diseñar, montar y organizar exposiciones de manera que faciliten la comprensión y apreciación del público y se caracteriza por ciertas particularidades y enfoques como una presentación lineal y cronología, un énfasis en la autenticidad de los objetos exhibidos, espacios expositivos fijos, el uso de vitrinas y barreras que ayudan al discurso de autenticidad de las piezas y la valoración de las mismas y un enfoque educativo y autoritario.<sup>17</sup>

Por otro lado y como segundo concepto se encuentra la museología crítica y la nueva museología, corrientes que estudian al museo como un espacio de conflicto, tensiones y cruce de culturas, ya que se plantea al mismo no como un dispositivo comunicador neutro sino como una esfera pública, cargada de ideas, condiciones e historias, nunca es visto como un espacio

---

<sup>16</sup> Según Luis Gerardo Torres (2019) la museología se refiere al estudio o investigación del museo y se separa de la praxis especialmente en el caso mexicano, conocida como museografía. Pero estos conceptos están ampliamente relacionados y no puede coexistir uno sin el otro.

<sup>17</sup> PEARCE, *Museums, Objets and Collections: a Cultural Study*, pp.110-115. Véase también GRAY, Clive, “Instrumental Policies: Causes, Consequences, Museums and Galleries”, *Cultural Trends*, núm. 17, vol. 4, 2008, pp. 209-222.

institucional autónomo<sup>18</sup> y se establece un discurso en tono a los roles sociales y las políticas de los museos sobre la comunicación y la apretura social.

En *Museos, artefactos y significados*<sup>19</sup> de Charles Smith, se hace mención sobre que la nueva museología es importante dentro de los discursos porque implican una redefinición en cuanto a las relaciones que tienen los museos con las personas y sus comunidades, lo que llegaría a contemplar un acceso más amplio y representado para los diversos grupos sociales.

En la obra *Museología crítica y arte contemporáneo*<sup>20</sup> de Jesús Pedro Lorente nos habla de la museología como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio cultural, ya que las piezas exhibidas dentro de un museo pierden su contexto original y adquieren otro completamente distinto. Esto aplicado al arte indígena enriquecerá la visión de cómo es que las piezas de carácter de vida cotidiana y ritual pierden el contexto y se les atribuye otro completamente diferente. Esta obra de crucial importancia pues muestra a la museografía y a la museología no solo como una forma de exhibición de objetos sino una manera de contar historias y crear contextos propios y únicos.

Respecto al arte, las artesanías y la cultura, la antropóloga Michele A. Feder Nadoff contribuye a esta investigación de forma importante, pues sus múltiples obras dedicadas a la vida artesanal y a los artesanos y a la estética indígena de los pueblos purépecha y pone en contexto la importancia y la riqueza del arte y la artesanía purépecha y el arte popular michoacano de sus alrededores. En su obra compilada titulada *Performing Craft in Mexico. Artisans, Aesthetics and*

---

<sup>18</sup> MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, *Museología Crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock*, p. 392.

<sup>19</sup> SMITH, Charles Saumarez, *Museos, artefactos y significados* en VERGO, Peter (ed.) *La Nueva Museología*, Londres, Reaktions Books, 1989.

<sup>20</sup> LORENTE, Jesús Pedro, *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2003.

*the Power of Translation*<sup>21</sup> habla sobre las agencias y el conocimiento tradicional de la cultura y tradición purépecha, aparte de que trabaja en conjunto con el autor Eugenio Mercado López para hablar sobre la construcción de un México postrevolucionario. Esta obra pues, la considero fundamental para la construcción de la investigación pues la compila a autores valiosos en el tema como Eva María Garrido Izaguirre, Lorena Ojeda Dávila y Amalia Ramírez Garayzar.

Otras obras de la misma autora como *Rhythm of fire: the art and Artisans of Santa Clara del Cobre, Michoacán, México*<sup>22</sup> y *Cuerpo de conocimiento, entre praxis y teoría: la agencia de los artesanos y su artesanía. Santa Clara del Cobre, Michoacán. Hacia una antropología de hacer*<sup>23</sup> tienen como objetivo la investigación de la agencia artesana y el conocimiento de éste, así como poner el trabajo artesanal en una concepción de sentido y permanencia del lugar. Hablan también de las políticas culturales que conforman todas estas actividades, las estéticas sociales, los pensamientos tradicionales y las transmisiones y transformaciones culturales dentro de las comunidades purépechas.

La obra titulada *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism, and Performance*<sup>24</sup> de la autora Ruth Hellier-Tinoco se enfoca en los actos y las actividades encarnadas de los purépechas. La autora nos hace reflexionar sobre las personificaciones y los referentes icónicos de la mexicanidad postrevolucionaria. Nos muestra cómo es que tras la década de 1920 el turismo fue guiado bajo el concepto de apoyar el folklore mexicanista, apoyando al presente trabajo sobre la concepción de

---

<sup>21</sup> FEDER NADOFF, Michele Avis, *Performing Craft in Mexico: Artisans, Aesthetics, and the Power of Translation*, Rowan & Littlefield, 2022.

<sup>22</sup> FEDER NADOFF, Michele Avis, *Rhythm of Fire: the Art and Artisans of Santa Clara del Cobre, Michoacán, México*, Cuentos Foundation, 2004.

<sup>23</sup> FEDER NADOFF, Michele Avis, “Cuerpo de conocimiento, entre praxis y teoría: la agencia de los artesanos y su artesanía. Santa Clara del Cobre, Michoacán. Hacia una antropología de hacer”, tesis de doctorado, México, COLMICH, 2017.

<sup>24</sup> HELLIER TINOCO, Ruth, *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism, and Performance*, E.U.A, Oxford University Press, 2011.

que las instituciones museísticas se emplearon bajo prospectos y necesidades políticas y sociales del siglo XX.

Es necesario aclarar que, aunque el presente estado de la cuestión se integra principalmente de autores y obras relacionadas con el arte y la cultura purépecha, no se deja aún lado la visión de del arte popular de la región michoacana en general. Pues el museo que será nuestro objeto de investigación aborda los distintos pueblos originarios de Michoacán, como los mazahuas, nahuas, otomíes y pirindas.

La antropóloga y etnógrafa Frances Toor en 1925 fundó una revista llamada “Mexican Folkways” en México, fue una revista y uno de los primeros espacios de reflexión sobre la mexicanidad postrevolucionaria. La idea de la revista fue hablar sobre los usos y costumbres folcloristas de México. Esta revista es un claro ejemplo de la implementación de políticas públicas respecto al patrimonio y a la cultura pronacionalista identitaria y el interés del turismo en México a través de una presentación folclorista.

En esta investigación, las políticas públicas se definen como un conjunto de decisiones, acciones y estrategias adoptadas por las autoridades gubernamentales para abordar problemas o necesidades que afectan al bienestar colectivo. Estas políticas se diseñan a partir del análisis de situaciones específicas y se estructuran mediante un proceso de discusión y consenso entre los ciudadanos y las instituciones. A través de instrumentos normativos y recursos gubernamentales, las políticas públicas buscan implementar soluciones concretas que promuevan el desarrollo social, económico y cultural, y garanticen la justicia y equidad en el acceso a los bienes y servicios públicos.<sup>25</sup> Las políticas públicas están estrechamente relacionadas a la tradición y la cultura de un

---

<sup>25</sup> ARELLANO GAULT y BLANCO, *Políticas Públicas y Democracia*, pp. 24-28.

lugar específico y es a través de estas que se establecen criterios de divulgación, preservación, conservación y acervo del patrimonio material e inmaterial.

Las políticas públicas no sólo crean marcos legales y directrices de actuación, también suponen una expansión de ideas, pretensiones y valores que paulatinamente comienzan a convertirse en una manera inevitable de pensar, pues, al fijar unas preocupaciones y un lenguaje, establecen no solo un programa político, sino un programa ideológico en el que toda la sociedad se ve envuelta.<sup>26</sup>

En cuanto a políticas públicas es indispensable el análisis de la obra *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas: Pasado y Presente del Patrimonio Cultural en Michoacán*<sup>27</sup> coordinada por Lorena Ojeda Dávila, Eduardo Mijangos Díaz y Eugenio Mercado López. En esta obra se prioriza analizar los procesos de patrimonialización de los recursos naturales y bienes culturales de Michoacán. Aborda temas patrimoniales tanto materiales como inmateriales, desde la identidad hasta las manifestaciones de las propias comunidades. Esta obra abre un panorama rico para la explicación y la contextualización del estado de las políticas públicas actuales respecto al patrimonio, la cultura y las artes, mismo conocimiento que se traducirá al aspecto museístico.

En esta obra, en la que se ligará principalmente la idea de patrimonio y las políticas públicas, se establece que la protección y el aprovechamiento del patrimonio cultural se conduce a través de políticas públicas, que son principalmente un instrumento de acciones mediante el cual se pretenden alcanzar ciertos objetivos de interés para el bienestar comunitario. Tanto la concepción

---

<sup>26</sup> CONTRERAS DOMINGO, *La autonomía del profesorado*, pp. 174-175.

<sup>27</sup> OJEDA DÁVILA, L., E. N. MIJANGOS DÍAZ, & E. MERCADO LÓPEZ, (COORD.), *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas: Pasado y Presente del Patrimonio Cultural en Michoacán*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.

como la acción de estas políticas incluyen necesariamente al Estado<sup>28</sup> y a la Sociedad Civil<sup>29</sup>, por lo tanto, las políticas públicas deben expresar una visión total o integral de la sociedad y plantear con claridad el papel que tendrá el Estado respecto a la ciudadanía.<sup>30</sup>

Dentro del diseño de políticas públicas se encuentra el diseño de las políticas culturales entendidas por Jaime Hernández Díaz en su artículo *La alternancia política y la política cultural en Michoacán*<sup>31</sup> como el conjunto de acciones o directrices que rigen la actuación del Estado en materia de cultura y que hoy en día estas parten de maneras implícitas o explícitas de una concepción de la cultura, que, frente a la visión tradicional elitista que reducía está a bellas artes o a la idea de lo culto. Es este sentido hay que mencionar que se entiende en este trabajo a la cultura como:

“El conjunto de símbolos, valores, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y organización sociales, y bienes materiales que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a las siguientes (...) Desde la perspectiva antropológica entonces, todos los pueblos, todas las sociedades y todos los grupos humanos tienen una cultura.”<sup>32</sup>

Junto con la definición antes dada sobre cultura de Bonfil Batalla, y en conjunto con la definición de la historiadora Patricia Padilla, entendemos a la cultura como el producto que cultiva

---

<sup>28</sup> Entendido como una sociedad organizada políticamente en torno al poder.

<sup>29</sup> Entendida como el conjunto de organizaciones sociales o culturales, territoriales o funcionales, empresariales o sindicales, voluntarias, no gubernamentales o independientes.

<sup>30</sup> MERCADO LÓPEZ, “Políticas del patrimonio cultural en conservación de monumentos históricos de comunidades indígenas de Michoacán”, p. 91.

<sup>31</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, Jaime, “La alternancia política y la política cultural en Michoacán” en OIKIÓN, V. y ZÁRATE, J. E. (COORD.) Michoacán. Política y Sociedad. Final del siglo XX y el alba del siglo XIX, Michoacán, El Colegio de Michoacán A.C., 2019.

<sup>32</sup> BONFIL BATALLA, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en FLORESCANO (coord.), El patrimonio nacional de México, pp. 29-30.

una sociedad en su vida cotidiana, a través de las expresiones, en su hacer, en su pensar y que suelen impregnarse en prácticas materiales e inmateriales.<sup>33</sup>

En la obra coordinada por Francisco Martínez Gracián y Álvaro Ochoa Serrano, *Espacios y saberes de Michoacán*<sup>34</sup>, los autores nos hablan principalmente de cultura y como es que ésta suele ser heredada y expresada de manera tanto simbólica como material. Es entonces que la cultura produce textos como edificaciones, libros, escritos, tejidos, cuentos, narraciones, costumbres, mercados, interacciones y diversos objetos que son significativos. Esta obra a su vez no abre un panorama sobre las costumbres de Michoacán y hace un recorrido muy detallado sobre las danzas populares, que, nos servirán para entender el discurso del objeto de estudio de este trabajo, el Museo del Estado.

El autor Jorge Hernández Díaz en su libro *Artesanías. Urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*<sup>35</sup> nos lleva por un camino de diferenciación entre artesanos de diferentes regiones y como es que la artesanía es una legitimación del pasado y una creación e identidad de tradición. A su vez en su obra titulada *Artesanas y artesanos. Creación, innovación y tradición en la producción de las artesanías* reafirma el hecho de la tradición respecto a la creación de las artesanías y como esta tradición es una forma de la construcción de identidad y autenticidad dentro de la comunidad de los pueblos originarios.

La obra titulada *¿Arte popular o Artesanías?*<sup>36</sup> de Carlos Espejel hace mención sobre la mezcla entre varias culturas a la hora de hablar de artesanías y que por ende estas no se pueden

---

<sup>33</sup> PADILLA, “Espacios de cultura popular”, p. 17.

<sup>34</sup> MÁRTINEZ GRACIÁN, Francisco y OCHOA SERRANO, Álvaro, (ED.), *Espacios y Saberes en Michoacán*, Zamora, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Morevalladolid, 2012.

<sup>35</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge, *Artesanías. Urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones Sociológicas, 2016.

<sup>36</sup> ESPEJEL, Carlos, *¿Arte popular o artesanías?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

considerar como puramente indígenas. El autor hace una observación sobre las diversidades de influencias artísticas y culturales que son resultado de una síntesis dentro del pueblo mexicano.

La autora Vanessa Freitag en un artículo de su autoría titulado *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*<sup>37</sup> busca reflexionar sobre el trabajo artesanal de los mexicanos y propone repensar el término arte y artesanía, conceptos que han sido contruidos ideológicamente a lo largo del tiempo. Esta obra de es importancia pues es una reflexión interesante sobre la posibilidad de repensar términos acuñados al arte popular y a la artesanía y cuáles son las características que lo distinguen del arte.

En el artículo “Ser indio, artista y artesano en México”<sup>38</sup> la antropóloga Victoria Novelo manifiesta y visibiliza que los trabajos artesanales se han visto envueltos en una exigencia de innovación de su conocimiento artesanal y tradicional aprendido por parte de los consumidores y las necesidades sociales.

Larry Shiner en la obra *La invención del arte. Una historia cultural*<sup>39</sup> realiza un valioso análisis sobre la diferenciación entre arte y artesanía y como es que artesanía suele tener denotaciones de inferioridad respecto al arte. El autor nos invita a cuestionar lo que hemos dado por sentado por arte y a repensar que los conceptos occidentalizados bien no podrían caben en contextos latinoamericanos. Esta obra es indispensable para la estructura de la investigación pues nos habla sobre conceptos, ideas, creencias y oficios que se han construido a lo largo de la historia conceptualizándolos como cultura y arte. A su vez menciona la creación de museos como un

---

<sup>37</sup> FREITAG, Vanessa, “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, en *El Artista*, núm.11, 2014, pp. 129-143.

<sup>38</sup> NOVELO, Victoria, “Ser indio, artista y artesano en México”, en *Espiral*, vol. IX: núm. 25, 2002, pp. 165-178.

<sup>39</sup> SHINE, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural, España*, Grupo Planeta, 2014.

aspecto de civilización, abriendo debates sobre cómo conceptualizar las producciones artísticas michoacanas que están fuera de los museos.

El tema del arte y las artesanías se conecta directamente con el MEM, ya que su función principal es preservar y difundir las expresiones culturales y artísticas de Michoacán. El museo no solo conserva piezas artesanales como objetos de exhibición, sino que también destaca su relevancia histórica y social. Estas discusiones sobre el arte y las artesanías abren un diálogo en la investigación sobre cómo las creaciones expuestas en el MEM están vinculadas a la vida cotidiana, las tradiciones, las festividades y las comunidades indígenas de la región. Además, las artesanías actúan como un puente para explorar la relación entre lo popular, lo tradicional y lo contemporáneo, temas que son fundamentales en la narrativa museográfica del MEM.

Otro concepto fundamental para esta tesis es el concepto de *patrimonio* y específicamente al *patrimonio cultural*. Este término está ligado y referenciado a identidades nacionales y está vinculado a acuerdos y disposiciones del Estado. Desde la definición de Rodney Harrison, el patrimonio cultural se entiende como una relación que vincula al actor social con aquel bien que le pertenece (creación, toma de decisiones, los usos del patrimonio), no remite a una entidad y objeto pasivo, como tampoco a un simple interés para preservar cosas que se mantienen en el pasado. El patrimonio entonces corresponde a un proceso de articulación, de apropiación o reapropiación de series de objetos, prácticas, y lugares que son elegidas -en el presente- por la sociedad con una serie de valores que se pretenden proyectar en el futuro.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> HARRISON, *Heritage. Critical Approaches*, pp. 4-12.

Laurajane Smith en la obra *El Espejo Patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?*<sup>41</sup> realiza un análisis de lo que conceptualmente se conoce como patrimonio y la manera en que éste se promueve principalmente a través del Estado. En su análisis, Smith destaca que el patrimonio no es un concepto estático, sino que está en constante cambio debido a diversos factores económicos, políticos y sociales, pues a medida que las sociedades evolucionan también lo hace la interpretación y el uso del patrimonio. Este cambio se ve influenciado por la globalización, el turismo, y las políticas neoliberales que han transformado la manera en que se gestiona y valora el patrimonio.

La obra *El patrimonio cultural de México*<sup>42</sup> coordinada por Enrique Florescano, es una obra esencial para entender la concepción del patrimonio cultural en el contexto mexicano. Este libro reúne las perspectivas de diversos autores, quienes abordan el patrimonio desde múltiples ángulos, permitiendo una comprensión amplia y matizada del tema. En esta obra, el patrimonio cultural se analiza no sólo como un conjunto de bienes materiales e inmateriales que se preservan en museos, sino también como una construcción social y política. Además, el sentido de patrimonio está ligado a aquello que es valorado positivamente como legado en y desde sociedades que producen cultura.<sup>43</sup> Los autores exploran cómo el patrimonio puede ser definido, reinterpretado y manipulado a través de políticas públicas, reflejando los intereses y valores de diferentes grupos en la sociedad.

A través de estos conceptos ya mencionados, como el patrimonio, las políticas, el arte, artesanía y lo popular es que la metodología se centra en estudiar cómo es que a partir de estas concepciones se construye una idea de legitimidad e identidad. Para esto, tanto en la obra de Roger

---

<sup>41</sup> SMITH, Laurajane, “El ‘espejo patrimonial’. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”, en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 12, 2011, pp. 39-63.

<sup>42</sup> FLORESCANO, Enrique (COORD.), *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>43</sup> CASTILLEJA, “Patrimonio Cultural: ¿De quién? ¿Para quién? ¿Para qué?”, p. 222.

Bartra *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*<sup>44</sup> como en la obra *La invención de la tradición*<sup>45</sup> de Hobsbawm y Ranger, se argumenta que la identidad mexicana no es el resultado de una aparición natural, sino una construcción social. Esta identidad se legitima a través de tradiciones nacionales que, aunque parecen ser muy antiguas, en realidad han sido forjadas en contextos más recientes, a menudo en momentos de crisis.

En cuanto a la metodología que se siguió para la elaboración de este trabajo de investigación se estructura en varias etapas clave combinando sobre todo enfoques cualitativos para abordar diferentes dimensiones del tema.

En un primer momento, se llevó a cabo una revisión bibliográfica y documental con el objetivo de recopilar y analizar fuentes primarias y secundarias relevantes sobre la historia y teoría de los museos, el nacionalismo cultural, las políticas públicas y el patrimonio en México. Entre las fuentes primarias, se encuentra el Archivo del Museo del Estado de Michoacán, al cual tuve acceso gracias a la colaboración de la institución y el apoyo de la Lic. Mónica Vásquez, encargada de la biblioteca del MEM. Es importante señalar que, dado que el archivo no está catalogado, solo se trabajaron tres cajas que cubren el período de 1985 a 2000. También se realiza un análisis historiográfico con el objetivo de contextualizar la creación y el desarrollo tanto de los museos en México, pero más específicamente el MEM y como se desenvuelve su creación dentro de la historia cultural y política.

En un segundo momento, las entrevistas cualitativas fueron de carácter fundamental para este estudio para obtener perspectivas y testimonios de actores clave sobre todo en la historia del MEM y el ámbito museístico. Las entrevistas se realizaron tanto a trabajadores del MEM, como a

---

<sup>44</sup> BARTRA, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, p. 19.

<sup>45</sup> HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (EDS.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Critica, 2022.

jefes de vinculación, curadores y museógrafos. Fueron un total de cinco entrevistas realizadas en un periodo aproximado de un año, y estas se realizaron en el lugar acordado principalmente por el entrevistado dentro de la ciudad de Morelia Michoacán. Es importante añadir que en un principio se plantearon alrededor de cuatro entrevistas más, pero por circunstancias como la complejidad del encuentro y el tiempo es que no se pudieron realizar, pero no se descartan para una próxima investigación.

Esta metodología tiene como objetivo abordar la complejidad de la evolución del MEM y su papel en la construcción de identidades culturales y nacionales en México. Al combinar el análisis documental, el histórico y las entrevistas, la investigación ofrecerá una visión integral y matizada del MEM como una institución cultural y como ejemplificación de una herramienta discursiva del Estado.

La estructura principal de la tesis consta de tres capítulos, acompañados de anexos que incluyen principalmente imágenes complementarias. Estas incluyen fotografías de cómo estaban montadas las salas del museo a finales del siglo XX, tomadas principalmente de los boletines y del archivo del MEM. Además, se incorporan fotografías tomadas por la autora que muestran el estado actual del museo, así como la disposición de la sala de Resistencia.

## CAPÍTULO I

### NACIONALISMO CULTURAL: EL MUSEO COMO HERRAMIENTA DEL ESTADO Y LA IDEA DE *LO POPULAR*

#### La estetización del Estado nacionalista mexicano

Hablar de una estetización del Estado es hablar sobre las imagerías y los símbolos nacionalistas que el Estado mexicano moderno -y no tan moderno- ha implementado en el imaginario social para la legitimación de una concepción y una identidad de lo que podemos llamar “lo mexicano”. Sin embargo, como lo mencionó ya hace varias décadas Roger Bartra:

“El mito de carácter nacional pareciera no tener historia; pareciera como si los valores nacionales hubieran ido cayendo del cielo patrio para integrarse a una sustancia unificadora en la que se bañan por igual y para siempre las almas de todos los mexicanos”.<sup>46</sup>

Haciendo referencia a que eso, el concepto de “lo mexicano”, “la mexicanidad” – y, por ende, “lo nuestro”- siempre ha estado ahí, como una esencia casi incuestionable y razonablemente conveniente -al menos para el Estado-.

La realidad, no obstante, está más cercana a una construcción, como Hobsbawm y Ranger proponen, sobre que las tradiciones o concepciones nacionales que pueden parecer antiquísimas en realidad se han forjado bajo un contexto más moderno, que, a menudo, son respuestas a situaciones o tiempos de crisis. Razón por la cual, estas tradiciones buscan de alguna manera apaciguar y legitimar los hechos del presente con los hechos del pasado. Pero a pesar de que estas concepciones son invenciones, estas sí cuentan con un bagaje histórico-simbólico y se ayudan de la imagería nacional tratando así de obtener una cierta legitimidad.<sup>47</sup> Idea que también comparte Pérez Monfort,

---

<sup>46</sup> BARTRA, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, p. 19.

<sup>47</sup> Según Hobsbawm y Ranger la identidad cultural y la identidad nacional son invenciones, y por lo tanto las naciones y los nacionalismos también lo son. Sin embargo, el autor considera que la invención de las tradiciones fue y sigue

pues él menciona que el concepto de “lo mexicano” está vinculado a una construcción social e histórica que va más allá de lo biológico o lo esencialista. En su análisis, lo mexicano se configura a través de una serie de símbolos, tradiciones y valores que se han ido forjando a lo largo del tiempo, especialmente desde el periodo postrevolucionario. Este concepto es el resultado de un proceso de invención cultural y nacionalista que busca establecer una identidad unificada frente a la diversidad del país.<sup>48</sup> Pérez Monfort sostiene que lo mexicano es una narrativa colectiva que ha sido moldeada por las élites políticas y culturales a través de las políticas públicas, los discursos nacionales y las representaciones simbólicas que, aunque están en constante cambio, apuntan a ciertos valores, como la solidaridad, el mestizaje y la resistencia frente a influencias externas.

Con relación a esto Katya Mandoki agrega lo siguiente, continuando la idea de la necesidad del Estado para crear esta estetización:

“Un Estado requiere de enunciados precisos de carácter estético apuntados a la sensibilidad de la ciudadanía para generar la imprescindible hegemonía y legitimar su posición. (...) En su materialización y para su comunicación, tales enunciados se articulan en cuatro registros: el canal verbal (discursos presidenciales, institucionales, estéticos), el canal acústico (himno nacional y canciones patrióticas), el canal ritual (festividades, desfiles), el canal simbólico escópico (sitios históricos, monumentos patrios, estatuas de héroes oficiales)”<sup>49</sup>

Siguiendo a Hobsbawm y Ranger y situándolo en el caso de México en el que hay una idea de que la herencia histórica nacional mexicana proviene directamente del pasado prehispánico e indígena, de que los indígenas contemporáneos son la “herencia viva” de ese mundo antiguo destruido por la Conquista y la idea de que ese lejano pasado representa el patrimonio nacional de

---

siendo un elemento importante de estabilidad en las sociedades que se encuentran en procesos de cambio rápidos y profundos.

<sup>48</sup> PÉREZ MONFORT, “Un nacionalismo sin nación aparente”, pp. 178-182.

<sup>49</sup> MANDOKI, *La construcción estética del Estado y de la identidad Nacional. Prosaica III*, p. 26.

todos los mexicanos, son en realidad innovaciones que se dieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.<sup>50</sup>

Históricamente podemos situar la creación de estas identidades nacionales desde la época decimonónica. En septiembre de 1821 el Acta de Independencia proclamó el nacimiento de la nación mexicana, pero, casi inmediatamente, estos “nuevos mexicanos” se enfrentaron con dificultades para definir o incluso para describir la nueva nación. Entre las características territoriales se encontraban un territorio extenso y mal comunicado y una población heterogénea y desigual, resultando así la tarea de una definición de México y “lo mexicano” como una tarea contenciosa y desigual.<sup>51</sup>

La idea de definir a la nueva nación, de darle una identidad y características propias no solo tenía que ver con definir “lo nuestro”, tenía que ver con diferenciarse de “lo suyo”, separarse de las concepciones del *otro* para poder tener una identidad del *yo*. Irónicamente, menciona Erika Pani, la labor de definir “lo nuestro” inició con trabajos de extranjeros ya desde el siglo XVII<sup>52</sup>, especialmente viajeros y cronistas decimonónicos que escribían sobre sus andanzas en el país y describían con detalle los paisajes, las gentes y el ambiente del México exótico de sus imaginarios. “Cómo portadores de ciencia y progreso, estadounidenses, franceses, ingleses y alemanes describieron, sobre todo al México que esperaban encontrar: un pueblo atrasado, pervertido por el legado colonial, (...) Pintaron un país falto de una mano disciplinada y perseverante”.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> LÓPEZ CABALLERO, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, p. 137.

<sup>51</sup> PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 27.

<sup>52</sup> Véase, por ejemplo, los textos de Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva-España*, Vol. 2, Rosa, 1822; Frances Erskine de Calderón de la Barca, *Life in Mexico During a Residence os Two Years in that Country*, Londres, Champan and Hall, 1843; Jhon Lloyd Stephens, *Incidents os Travel in Yucatán, by...Author of Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, Londres, John Murray, 1843; Paula Kolonitz, *Un Viaje a México en 1864*, México, SEP, 1976; Désiré Charnay, *Ciudades y Ruinas Americanas*, México, Conaculta, 1994; Henrik Eggers, *Memorias de México*, México, Miguel Ángel Porrua, 2005.

<sup>53</sup> PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 28.

Esta situación, ponía en conflicto a los hombres públicos mexicanos pues ellos buscaban consolidar una nación -especialmente hacia afuera- que se identificara con lo moderno y civilizado. Fue así como la situación de una mirada extranjera poco agraciada contribuiría a que los historiadores, políticos, arqueólogos y artistas definieran elementos clave -aunque muy inestables- sobre el nacionalismo mexicano, recurriendo así principalmente a la exaltación del pasado prehispánico.<sup>54</sup>

Así, el Estado fue construyendo una versión de la identidad nacional a través del conjunto oficializado y estetizado de relatos acerca de un pasado supuestamente común a todos los habitantes de un territorio que se proyecta en el presente para legitimar ciertas identidades, como los héroes patrios, los mártires, el pasado indígena y así generar un sentimiento de compañerismo entre los ciudadanos, un sentido de pertenencia e identificación con el territorio y al mismo tiempo un sentido de lo único, que los pone en contraposición al *otro*, al extranjero.

Lo ideal para el Estado era que México se empezara a definir como una nación y como una comunidad política, imaginada como limitada y soberana<sup>55</sup> y que los ciudadanos tuvieran ese sentido de identidad colectiva que se basa en la creencia compartida de que los miembros de la nación comparten una historia, cultura y lengua comunes.<sup>56</sup> José María Luis Mora definía a la nación como “una reunión libre y voluntariamente formada de hombres que pueden y quieren en

---

<sup>54</sup> Sin embargo, muchos estudiosos no estaban del todo de acuerdo con definir a la nueva nación solo con la exaltación del pasado prehispánico. El historiador Lucas Alamán mencionó: “no somos una nación despojada por los españoles, sino una nación nueva en la que todo reconoce su principio en la conquista misma”, haciendo alusión a que México es una relación transversal entre lo indígena y lo mestizo. PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 31.

<sup>55</sup> Según la definición de nación de Benedict Anderson. Así mismo, Anderson hace una distinción entre tres conceptos, la “nacionalidad”, el “nacionalismo” y el “nacionismo”, a los que a todos los comprende como artefactos generados a finales del siglo XVIII que se volvieron modulares para la exportación de la identidad en diversos contextos.

<sup>56</sup> Weber argumenta que el nacionalismo es una fuerza poderosa que puede motivar a las personas a trabajar juntas para lograr objetivos comunes. También señala que el nacionalismo puede ser peligroso cuando se convierte en una ideología extremista que justifica la violencia y la opresión de otros grupos. KERSTING, WOHNSIEDLER y WOLF, “Weber revisado: la ética protestante y el espíritu del nacionalismo”, pp. 24-26.

un terreno legítimamente poseído, construirse en Estado independiente a los demás.”<sup>57</sup>. Mariano Otero afirmaría que los miembros de una nación eran los intereses comunes, mientras que Vicente Riva Palacio, concebía a la nación -mexicana- como la heredera de la grandeza prehispánica cuyo legado venían a saquear los fuereños.<sup>58</sup>

No obstante, el caso de la nación mexicana era difícil imaginarse como una sola nación, pues “en el ahora México se invocaba la *nación* de al menos tres maneras: para identificarse con España; diferenciarse de España; y para distinguirse como indígenas, pues fueron comunidades que fueron designadas como una “nación” separada.”<sup>59</sup>

Para México, el pasado prehispánico, como origen de la nación y como patrimonio nacional, está inscrito dentro de un ámbito histórico y social que está atravesado por relaciones de poder. Este pasado no solo se configura como un referente histórico, sino también como un acto performativo que moldea las relaciones sociales y la identidad nacional, dependiendo de las dinámicas políticas y culturales de cada momento. En ese sentido, la dimensión discursiva del origen de la nación no puede ser separada de las prácticas sociales.<sup>60</sup> Así que la separación conceptual que originaba el nuevo imaginario de nación se vería reflejada en prácticas sociales y culturales como el arte, pues, aunque “lo indígena” se concebía de manera retórica en el discurso nacionalista, en la práctica parecía difícil de asimilar. Fue así como, hasta la década de 1870, apareció el elemento indígena en la pintura y en los motivos arquitectónicos. La estética prehispánica-indígena tuvo una conflictiva incorporación al círculo de lo social, pues mientras que para el extranjero la estética indígena y los vestigios prehispánicos parecían tan atractivos, los

---

<sup>57</sup> PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 40.

<sup>58</sup> PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 40.

<sup>59</sup> MILLER, “The Historiography of Nationalism and National Identity in Latin America”, p. 207.

<sup>60</sup> LÓPEZ CABALLERO, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, p. 138.

mexicanos “tenían que lidiar con la conexión entre el indio muerto -civilizado, sofisticado, heroico- y el indio vivió -ignorante, pobre, marginado y peligroso-, que conformaba a la mayoría de la población.”<sup>61</sup>

Fue hasta más tarde, casi una década después, que los políticos e intelectuales mexicanos que aspiraban ser reconocidos como parte de las potencias, ayudados por la fascinación de la magnificencia del México prehispánico, empezaron a construir una idea del nacionalismo<sup>62</sup> mediante imágenes y símbolos indígenas como fundamento de la nacionalidad mexicana, “aunque más como pasado edénico que como un periodo que diera forma al presente”<sup>63</sup>.

Las expresiones artísticas empezaron a ser fundamentales en la creación de este imaginario nacionalista, y para las dos últimas décadas del siglo XIX, ya estaba bien asimilada la figura del pasado prehispánico y el indigenismo. La obra histórica, *México a través de los siglos*<sup>64</sup> publicada en 1880, señaló a los mexicanos como herederos de Cuauhtémoc. La pintura histórica y costumbrista dio vida a episodios como la fundación de Tenochtitlan, la vida cotidiana de los indios, representados comúnmente en mercados y campos. También aparecerían en la pintura elementos mexicanos significativos como el maíz, el frijol, el chile, el nopal y las tortillas.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 32.

<sup>62</sup> El nacionalismo es una ideología y un movimiento sociopolítico que promueve la identidad y unidad de una nación, basada en la idea de que un grupo de personas que comparten características comunes, como lengua, cultura, historia y, a menudo, religión, deben tener su propio estado soberano o al menos una autonomía considerable dentro de un estado más grande. HOBSBAWM, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, p. 17.

<sup>63</sup> PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 35.

<sup>64</sup> Es el título de una enciclopedia sobre la historia de México. Proyecto literario ideado por los editores José Ballecá Casals y Santiago Ballecá Farró. Bajo la dirección editorial de Vicente Riva Palacio. En la obra participaron autores como Alfredo Chavero, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y Ferrarí, José María Vigil, Julio Zárate y Vicente Riva Palacio. La obra se divide en 5 tomos; tomo I: “Historia antigua y de la conquista” (desde la antigüedad hasta 1521) escrita por Alfredo Chavero; tomo II: “Historia del virreinato” (1521-1807) escrita por Vicente Riva Palacio; tomo III: “La guerra de Independencia” (1808-1821) escrita por Julio Zárate; tomo IV: “México independiente” (1821-1855) escrita por Juan de Dios y Enrique de Olavarría y Ferrarí; tomo V: “La reforma” (1855-1867) escrita por José María Vigil. CASTELLANO, “México a través de los siglos. De la coedición a la autonomía editorial”, pp. 35-38.

<sup>65</sup> Véase, por ejemplo, las obras costumbristas del siglo XIX de Carl Nebel, José Agustín Arrieta, José María Velasco, José Julio Gaona, Hermenegildo Busto y Juan Mauricio Rugendas.

México logró el reconocimiento mundial y acceder al mundo moderno -y civilizado- exaltando su herencia prehispánica, en 1889, para la exposición universal de París, uno de los pabellones que más interés provocó fue el de *México, un palacio azteca*<sup>66</sup>, edificación que se consideró como ejemplo de la imagen nacionalista, elaborado y armado a partir de elementos prehispánicos.

El México decimonónico se representó en varias Exposiciones Universales buscando, principalmente, fomentar la industria, ampliar los mercados, dar a conocer la riqueza natural y material de la nación, y por supuesto situarse frente a las demás naciones como una nación moderna, poderosa y unificada. Poco a poco productos como textiles, minerales, dulces, granos y chiles comenzaron a ser vinculados con México.<sup>67</sup>

Al alba de la Revolución mexicana era evidente que había un alto interés por las civilizaciones prehispánicas. De esta forma, intelectuales como Alfredo Chavero, Vicente Riva Palacio o Justo Sierra reconocían la importancia del pasado prehispánico, pero como una especie de prefacio de la historia de la nación, vinculando con ello también la herencia de los héroes de la Independencia y al patrimonio criollo europeo.<sup>68</sup>

## **Nacionalismo posrevolucionario del Estado mexicano**

Si bien, como se observó anteriormente, los intentos por presentar la herencia prehispánica como el origen del pasado mexicano ya estaban inmersos en el imaginario social, es cierto que no fueron

---

<sup>66</sup> Véase “Pabellón Mexicano en París (interior)”, Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4073>

<sup>67</sup> “AGN Resguarda documentos de las exposiciones universales”, Archivo General de la Nación, <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnresguarda-documentos-de-las-exposiciones-universales> [consultado el 07 de febrero del 2024]

<sup>68</sup> LÓPEZ CABALLERO, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, p. 144.

ampliamente difundidos sino hasta después de la Revolución mexicana. Con trabajos como el del antropólogo y arqueólogo mexicano Manuel Gamio, quien fue uno de los principales exponentes y referentes del proyecto nacionalista mexicano y en 1916, influenciado por pensadores como Justo Sierra y Andrés Molina Enríquez, publicó el libro *Forjando Patria. Pro-nacionalismo* donde argumenta que la Revolución Mexicana fue un momento de oportunidad para reconciliar a los indígenas con el resto de la sociedad mexicana. Su propuesta se basó en ideas liberales para insertar a México a la modernidad a través de la ciencia, la tecnología<sup>69</sup> y en un asimilacionismo indígena no violento, pues sostenía que los pueblos indígenas son una parte integral de la cultura e historia mexicanas e insistía en la grandeza de las civilizaciones prehispánicas. Entre sus propuestas incluyó una serie de políticas para “integrar” a los indígenas a la sociedad moderna y pretendía superar la pobreza y discriminación de estos sectores.<sup>70</sup> Entre las políticas que proponía se incluían principalmente políticas educativas y la alfabetización del español de estos grupos. Las ideas de Gamio fueron adoptadas por el gobierno mexicano que se ven reflejadas en la implementación de toda una serie de políticas indigenistas durante todo el siglo XX.<sup>71</sup>

Con el trabajo arqueológico y etnográfico de Gamio se consolidaba la idea de que los constructores de las pirámides y los habitantes contemporáneos de Teotihuacán compartían una esencia cultural elevada. Con esta idea se concebían a estos grupos indígenas como “más

---

<sup>69</sup> CASTILLO, “Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario. Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de la unidad”, p. 178.

<sup>70</sup> Aunque estas políticas ayudaron a mejorar las condiciones de vida, la visibilizarían y el reconocimiento de los indígenas, Gamio no quedó exento de recibir críticas, tanto por algunos grupos indígenas como por otros estudios del tema en general, pues se argumentaba que su propuesta no iba lo suficientemente lejos o que caía en lo utópico, pues México siendo un país tan extenso y diverso tanto en territorio como en culturas, el proyecto de Gamio parecía ser centralizado, poco realista y parecía solo reconocer una parte de la extensa diversidad cultural, excluyendo a grupos como las poblaciones afrodescendientes.

<sup>71</sup> LÓPEZ CABALLERO, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, p. 146.

mexicanos”, así, los indígenas no sólo eran “integrables” a la nación, eran el modelo mismo que el resto de los ciudadanos mexicanos debía seguir.<sup>72</sup>

Los gobiernos posrevolucionarios se encargaron de enaltecer al indígena en tanto se ligó su persona con el arte popular, tal fue el punto que se le consideró como un símbolo del nacionalismo mexicano. Como lo mencionan Correa:

“La producción artesanal comienza a ocupar un lugar distinguido en el discurso manejado por aquellos que sentaron las bases del indigenismo en México”<sup>73</sup>

Aunque el oficio artesanal ya estaba presente en áreas urbanas, en este periodo otorgaron mayor relevancia a las artesanías realizadas en áreas rurales, ya que se percataron de que estas representaban un saber que se remonta a la época prehispánica. El emergente hallazgo del arte popular mexicano se expresaba en la pintura, la escultura, el teatro, la música y por supuesto la artesanía, provocando interés tanto en grupos intelectuales como dentro del gobierno y el Estado.<sup>74</sup>

El proyecto nacionalista se caracterizó por promover la educación y la cultura, haciendo uso de éstas como instrumentos para la consolidación y sedimentación de una identidad nacional. Se fomentó la preservación de las tradiciones, costumbres y del patrimonio local, así como la revaloración de la historia prehispánica como parte fundamental de la herencia mexicana. En este proyecto se exaltaban a los héroes nacionales de la independencia -los héroes que nos dieron patria- y había un especial interés en crear una conciencia de lo que era ser mexicano y cómo debía *ser* un mexicano, haciendo visible el sincretismo entre la herencia prehispánica y la herencia que dejó la Independencia de México, pues tras la Independencia, surgió un renovado interés por las raíces

---

<sup>72</sup> DAWSON, “From Models to the Nation to the Model Citizens”, pp. 279-308.

<sup>73</sup> CORREA MIRANDA, “Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: Una propuesta de periodización histórico-geográfica”, p. 52.

<sup>74</sup> ÁNGEL VILLEGAS, “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, p. 40.

indígenas y la herencia colonial, lo que influyó en la construcción de un discurso cultural que reivindicaba lo mexicano como un mestizaje entre lo europeo y lo indígena.

A Gamio se unieron artistas e intelectuales como Gustavo Murillo (conocido como Dr. Atl) y Jorge Enciso, quienes impulsaron y consolidaron las manifestaciones culturales indígenas, elevando las artesanías y las expresiones populares al ámbito del arte. De acuerdo con este enfoque:

“Intelectuales y artistas como Miguel y Rosa Covarrubias, Diego Rivera, Frida Kahlo, Guadalupe Marín, el Dr. Atl y Chuco Reyes Ferrerira decoraron sus casas con artesanías, y las mujeres usaron ropa y joyería indígena que, despertaron el interés por esos objetos y prendas que se consideraban propios de las clases populares. Se crearon museos como el Museo Nacional de Culturas Populares y el nacionalismo también tuvo repercusión en la música; compositores talentosos como José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Blas Galindo incorporaron temas y sonidos mexicanos en sus obras. Aún hoy las distintas orquestas nacionales incluyen en sus repertorios el famoso Huapango de Moncayo, la Sinfonía India de Chávez o Janitzio de Revueltas”<sup>75</sup>

Este efecto que Gamio produjo no solo se atribuyó a la propuesta de conceptos novedosos, sino también a la posibilidad de implementarlos en su trayectoria como empleado público en la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento de México de 1917 a 1924, y como director del Instituto Indigenista Interamericano.<sup>76</sup>

El indigenismo representó al indígena como una persona con valores y costumbres que debían actuar como referente para el resto de la sociedad, ya que se consideraba un individuo "redimible" por la modernidad debido a sus vínculos directos con el pasado prehispánico. No obstante, es crucial señalar que estos "descendientes" directos del mundo prehispánico -los

---

<sup>75</sup> GONZÁLEZ GAMIO, “Revolución, nacionalismo y arte popular”, <https://www.amigosmap.org.mx/textos/revolucion-nacionalismo-y-arte-popular/> [consultado el 8 de mayo del 2024]

<sup>76</sup> LLANOS, “Antolín Jiménez Gamas. En la construcción de lo mexicano”, p. 139.

colectivos indígenas en existencia- eran en realidad el resultado de cuatro siglos de trayectoria histórica. Cuatro siglos de intercambios e interacciones lingüísticas, culturales, sociales y artísticos no solo con españoles y mestizos, sino también con habitantes de África y Europa Oriental.<sup>77</sup>

A pesar de esto, el pasado prehispánico les dio a los indígenas el “derecho de convertirse en sujetos modernizables e integrables de la nación. Así, el indígena, fue en esos años el nutriente principal de la estética folklórica del Estado.

“En México, hay cerca de diez millones de indios, casi las dos terceras partes de la población, que viven en lo que les queda de su antigua cultura. Es a estos diez millones a los que el presidente Calles ha ofrecido incorporar a la vida moderna. La tarea será terriblemente lenta y difícil; pero sería más lenta y difícil si no se penetrara en la expresión folklórica que el indio guarda latente, de acuerdo con su manera de vivir, como algo que lo preserva de la degeneración de una simple bestia de carga.”<sup>78</sup>

Así se expresó Frances Toor en el número inicial de la revista *Mexican Folkways*. Revista que fue principalmente una publicación cultural entre los años 1925 y 1937, cuyo objetivo principal era difundir la cultura mexicana, especialmente los pueblos indígenas en los Estados Unidos. Durante este periodo, hubo un intercambio cultural fructífero entre México y Estados Unidos, y la revista fue una herramienta importante para dar a conocer la riqueza cultural de México en el extranjero.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> LÓPEZ CABALLERO, “De como el pasado prehispanico se volvió el pasado de todos los mexicanos” p. 147.

<sup>78</sup> ETTINGER y MENDOZA, “A treasury of Mexican Folkways. The customs, myths, folklore, traditions, beliefs, fiestas, danzas and songs, de Frances Toor”, p.83.

<sup>79</sup> La revista fue publicada en español e inglés y abordaba una variedad de temas relacionados con las artes plásticas, el folklore y la historia mexicana. Fue editada por Frances Toor y contó con la colaboración de artistas e intelectuales de ambos países. Uno de los editores artísticos mexicanos más relevantes que participaron en la revista fue el pintor Diego Rivera. “Mexican Folkways, revista de difusión de la cultura mexicana”, Memórica, <https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?ctId=4&cId=79d7dd858cfc4fc094e5e002a21f18c9> [consultado el 12 de febrero de 2024].

Sin embargo, en una posición paralela dentro del territorio, el indígena era considerado lo más alejado a la modernidad. Así describieron al indígena en una nota editorial del periódico *El Informador* en 1922:

“El indio ama a su patria [...] como un parásito, anhela permanecer en su -patio- como una piedra, como el burro, el nopal, o la acacia [...] sin trabajar [...] incapaz de progresar, es monótono y resistente a toda innovación [...] incapaz de dar a sus artefactos formas más estéticas, uniformes -o- de inventar nuevos estilos [...]”<sup>80</sup>

Estas dos publicaciones nos enseñan una clara contradicción, por un lado, se nota el interés por legitimar una identidad -principalmente para el exterior- recurriendo a lo que se cree como herencia viva, una visión más extranjera del indígena, casi elogiando el *ser* indígena. Sin embargo, por otro lado – dentro del territorio- hay un recelo hacia el *indio*, denominándolos “parásitos” como si estuvieran en tierra que no fuera la suya y fueran la causa de las trabas que México tiene hacia el camino de la modernización.

Durante el siglo XX, la Revolución Mexicana marcó un hito en la esfera política, económica, cultural e ideológica de México, un momento de ruptura y un escenario de transformación social a escala nacional. En este escenario, se presentó una propuesta orientada a moldear y uniformizar la identidad nacional de la nación. De esta manera, la propuesta nacionalista se organizó mediante dos ejes. Primero, una conversación sobre el mestizaje racial, definido por lo indígena que se presentó como el principal instrumento de unión social. Además, una reflexión sobre la presunta esencia e identidad de “lo mexicano” que fusionó componentes de la cultura popular del siglo XIX con una reevaluación del legado prehispánico.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> ETTINGER y MENDOZA, “A treasury of Mexican Folkways. The customs, myths, folklore, traditions, beliefs, fiestas, danzas and songs, de Frances Toor”, p.83.

<sup>81</sup> URÍAS HORCASITAS, “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)”, p. 6.

Retomando el concepto la identidad nacional como una propuesta homogeneizadora, Pérez Monfort menciona que más que una “identidad cultural”, se habla “cultura oficial” o de “nacionalismo cultural”, pues el hablar de generar una sola identidad nacional, se podría llevar a la posibilidad de negar la pluralidad y la versatilidad de las culturas locales.

Todavía en este periodo, casi cien años tras la Independencia, México parecía continuar persiguiendo su propia identidad, pero primordialmente, reconocerse ante la mirada del otro, o sea, los foráneos. Para conseguirlo, no solo se instauraron normas autoritarias y unificadoras, sino que, con la colaboración de intelectuales, artistas y empresarios, se creó una “identidad falsa”<sup>82</sup>.

Durante el México posrevolucionario se dio la exaltación de la “mexicanidad” y esta se forjó a partir de estereotipos culturales que sustentaban el discurso oficial. Su tema principal se centra en la relación entre la cultura popular, su interpretación por parte de ciertas élites, la formación de la identidad y la pretendida unidad nacional, en Michoacán, por ejemplo, la institucionalización de la “Danza de los Viejitos” y la “Noche de Muertos” fue una manifestación de cómo se utiliza la cultura para imaginar a un México<sup>83</sup> y sobre estas manifestaciones, Hellier Ticono agrega que:

“Fueron usadas para accionar, visualizar, construir e imaginar un México y una mexicanidad, por los múltiples objetivos de incorporar gente dispar, lograr el desarrollo económico, modelar un futuro, atraer turismo y crear identidades colectivas”<sup>84</sup>

Si bien la exaltación del pasado prehispánico para ser parte del nacionalismo cultural oficial estaba aún en boga y era uno de los recursos más utilizados a lo hora de mostrar posibles aportaciones “mexicanistas”, otra de las expresiones de lo propiamente mexicano era la “expresión popular”, incluso cuando todavía no se hacía un reconocimiento oficial de la cultura

---

<sup>82</sup> Concepto utilizado por Pérez Monfort que se explicará más adelante.

<sup>83</sup> PÉREZ MONFORT, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario”, p. 247.

<sup>84</sup> HELLIER TINOCO, *Embodying Mexico. Tourism, Nationalism and Performance*, p. 26.

popular en México, ésta se lograba colar como forma de “tradición” o “costumbre”.<sup>85</sup> Pérez-Monfort menciona que estas son “identidades falsas” pues dejan aún lado la diversidad cultural del país. Y que estas imágenes fueron creadas bajo estereotipos con elementos de la cultura popular, pero no necesariamente representaba a la comunidad mexicana. Pues hay que recordar que esta es muy vasta y no es homogénea.

Hasta este punto comprendemos que el Estado tiene la tarea de crear una “cultura oficial”, de un “nacionalismo cultural” o incluso de un “nacionalismo homogeneizador”. Esta obligación conlleva el concepto de “cohesión nacional”, ya que para edificar dicho nacionalismo se requiere una cohesión que no es natural, sino que se produce con esfuerzo y de forma intencionada. Bajo este concepto, los conceptos de “tradición” y “costumbre”, vinculados a la cultura popular, se transformaron en valores esenciales y en rasgos distintivos de la comunidad. Además, “para consolidar a la nación, era necesario contar inicialmente con este pueblo, pero intentando guiarlo hacia los procesos de modernización”. Por lo tanto, era necesario entender a este nuevo individuo y a la vez moldearlo según los intereses del Estado posrevolucionario.<sup>86</sup>

Los valores fundamentales del pueblo fueron a los que el ministro de Educación José Vasconcelos llamó “los valores y quehaceres de tipo espiritual”<sup>87</sup>. Esta idea de lo espiritual serviría para construir una conciencia nacional impuestas por los “aparatos ideológicos del Estado”, que fueron construyendo paradigmas que daban sustento a la nación como la idea de compartir un territorio en común, las mismas leyes, las mismas memorias, el mismo lenguaje, las

---

<sup>85</sup> PÉREZ MONFORT, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario”, p. 247.

<sup>86</sup> PÉREZ MONFORT, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario”, pp. 254-255.

<sup>87</sup> “Estos se referían fundamentalmente al estímulo de los sentidos, la sensibilidad y la moral, en otras palabras, el arte y la cultura.”. PÉREZ MONFORT, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario”, p. 256.

mismas expresiones artísticas, elementos constitutivos de la cultura popular y de la llamada “cultura oficial”.<sup>88</sup>

Así que, con un conjunto de elementos como términos, valores, imágenes y costumbres<sup>89</sup>, el discurso nacionalista posrevolucionario no duda en recurrir a “una construcción imaginaria, que, con la ayuda de la literatura, el arte, la música -principalmente- se convierte en una emanación ideológica y cultural”<sup>90</sup>, que en otras palabras, estos “valores y quehaceres del tipo espiritual” son interpretaciones de lo que es el pueblo, para que el pueblo logre identificarse dentro del espectro de la “mexicanidad”.

De esta manera, entre 1920 y 1940, tanto las elites culturales como los grupos populares ya asociaban la noción de revolución – y el tiempo después de ésta- a una nueva concepción más folklorizada acerca de lo mexicano, sobre todo relacionadas a expresiones artísticas como el muralismo, la música, la danza, entre otras.<sup>91</sup> Así, estas expresiones intentaron promover el nacionalismo desde una conciencia -posiblemente falsa- impuesta por los grupos de poder, que finalmente formaría una identidad de un México compuesto por chinas pobladas, charros, jarabes tapatíos y tehuanas<sup>92</sup>, que no podrían mantenerse más distante de la diversidad de la nación de México. No obstante, como señala Pérez Monfort, afortunadamente esta inclinación a unificar se originó en los ámbitos oficiales y no aniquiló las manifestaciones culturales características de los grupos étnicos y las comunidades indígenas y mestizas presentes.

---

<sup>88</sup> ALEGRÍA DE LA COLINA, “¿Hay un espíritu en la cultura nacional?”, p. 55.

<sup>89</sup> Valores como el amor a la patria, imágenes como el charro o la china poblana.

<sup>90</sup> BARTRA, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, p. 16.

<sup>91</sup> PÉREZ MONFORT, *Estampas del nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, p.35.

<sup>92</sup> PÉREZ MONFORT, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario”, p. 268.

En suma, se puede afirmar que la formación de identidades en el México posrevolucionario fue un proceso de gran complejidad, donde dos actores fundamentales participan: la población y el Estado. Mediante los actores culturales, las políticas gubernamentales, las nuevas pautas y los factores coercitivos, el Estado van interviniendo, forjando y marginando determinados valores de identidad. Para esto menciona Eduardo Mijangos que:

“El proceso de construcción de la identidad es un proceso dinámico, con sus vicisitudes históricas en el cual se reconocen los sujetos (...) como sugiere la idea metafórica de Alan Knight, el Estado solo puede concebirse como un queso suizo, con áreas de luz y opacidad, producto de alianzas, coaliciones y subordinaciones que lo van configurando. La hegemonía del Estado se construye también de diversas maneras y con variables que sugieren formas no institucionalizadas de resistencia: las organizaciones locales, la familia, la cotidianidad, es decir, los factores de una cultura política que al interrelacionar las políticas que provienen del centro (Estado nacional) y los rituales comunitarios (discursos y prácticas culturales, reconfiguran el Estado desde los espacios locales.”<sup>93</sup>

La identidad, como lo menciona Mijangos, es un proceso dinámico, que está sujeto a complejas prácticas y discursos dentro y fuera del Estado. Dentro del Estado, el museo y sobre todo las prácticas culturales podrían ser consideradas las responsables es hacer que estas identidades y las nociones de ciertos conceptos como lo popular se apliquen.

No obstante, también se ha observado que la creación o ideación de la identidad resulta un proceso sumamente complejo que empezó a gestarse desde la concepción de una nueva nación independiente y que encontraría su mayor apogeo en la época posrevolucionaria. De este modo la creación de políticas culturales ayudaría a germinar esa identidad que se necesitaba para unificar

---

<sup>93</sup> MIJANGOS, “La identidad campesina. Una valoración a partir del agrarismo posrevolucionario en Michoacán”, p. 37

un territorio. Habiendo dicho esto, en los siguientes apartados trataremos de armar el rompecabezas de cómo es que los museos, la cultura y el patrimonio son necesarios para la creación y cohesión de una identidad llamada mexicana, que después, esas mismas corrientes, se empezarían a aplicar en el orden de lo particular, donde se situara el tema de estudio de esta investigación, el Museo del Estado de Michoacán.

### **Hacia un museo y el concepto de *lo popular*: patrimonio, discurso y política cultural**

Como se mencionó en el pasado apartado las concepciones acerca del patrimonio y las políticas dedicadas a preservarlo, estudiarlo y difundirlo tienen una relación directa con la época y el contexto. Cada temporalidad rescata el pasado y selecciona ciertos bienes que se identifican con su noción de la identidad cultural, tanto del presente como del pasado. A su vez, en la mayoría de los casos, la selección de estos bienes y testimonios se realiza por grupos dominantes. El caso del *Estado Nacional*<sup>94</sup> es el ejemplo más claro, la presencia del Estado aunado con un proceso histórico estipula la selección de bienes y testimonios culturales determinada directamente por los intereses nacionales del Estado (unificación), que no siempre coincide con los ideales de la nación real (representación).

Dentro de la concepción del *patrimonio cultural*, los museos juegan un papel importante en la preservación y resguardo del éste. Pero ¿qué es lo que hace al patrimonio ser patrimonio? Para responder a esta pregunta, nos guiaremos principalmente por la definición de Guillermo Bonfil Batalla. Según Batalla, el patrimonio cultural es una versión elaborada por la antropología; según

---

<sup>94</sup> Se refiere a la entidad política y administrativa que gobierna el país, basada en el concepto de nación mexicana. Este concepto implica una estructura organizada y un conjunto de instituciones que ejercen el poder político, garantizan la soberanía nacional y promueven la identidad y unidad del pueblo mexicano.

la cultura nacional es un conjunto de símbolos, valores, actitudes habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y organizaciones sociales y bienes materiales que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal de generación en generación, en decir que son un acervo de elementos culturales y estos pueden ser tanto tangibles como intangibles.<sup>95</sup>

Los criterios generales que plantea el patrimonio cultural y el patrimonio de las transformaciones sociales<sup>96</sup> es la preservación de bienes culturales, sin embargo, menciona Canclini, que estos bienes culturales nunca pueden ser más importantes que las personas que los necesitan para vivir. Para ello, y para regular la preservación y distribución del patrimonio cultural se encuentran las políticas culturales, estas entendidas como conjunto de directrices, medidas y acciones implementadas por gobiernos, organizaciones y entidades para promover, proteger y gestionar la cultura dentro de una sociedad. Estas políticas abarcan diversas áreas, como las artes, el patrimonio cultural, la industria cultural, la educación, y la diversidad cultural. Su objetivo principal es fomentar el desarrollo cultural, asegurar el acceso equitativo a la cultura y preservar el patrimonio cultural para las futuras generaciones. Entre los objetivos de las políticas culturales se encuentra la promoción y difusión cultural, la preservación del patrimonio, el fomento a la diversidad cultural, el desarrollo de las industrias culturales y el acceso y participación ciudadana.<sup>97</sup>

La tarea de la *política cultural* en materia de patrimonio no es solo rescatar los objetos genuinos de una sociedad, sino también rescatar aquellos que tienen una representación cultural.

---

<sup>95</sup> BONFIL BATALLA, “Nuestro patrimonio cultural: Un laberinto de significados”, p. 21.

<sup>96</sup> El patrimonio de las transformaciones sociales se refiere al conjunto de bienes materiales e inmateriales, prácticas culturales, instituciones y conocimientos que resultan de procesos significativos de cambio social en una comunidad o sociedad. Este patrimonio refleja las adaptaciones, resistencias y evoluciones que las sociedades experimentan a lo largo del tiempo debido a factores como la revolución, reformas políticas, movimientos sociales, cambios económicos, y avances tecnológicos. Algunos conceptos importantes son: Cambio y adaptación, memoria colectiva, patrimonio inmaterial e identidad. HARRISON, *Heritage: Critical Approaches*, pp. 178-180.

<sup>97</sup> MULCAHY, “Cultural Policy: A Comparative Analysis”, pp. 83-85.

Para la política cultural, los procesos son más relevantes que los objetos, y no solo son relevantes por su habilidad para mantenerse puros, sino también porque simbolizan ciertos modos de entender y vivir el mundo y la vida de determinados grupos sociales.<sup>98</sup>

Uno de los usos sociales del *patrimonio cultural* es el museo, que, a su vez entra dentro de las políticas culturales, porque cumple una función fundamental en la preservación, interpretación y transmisión de elementos culturales y patrimoniales a las generaciones presentes y futuras. Además, el museo actúa como un medio para construir identidad, memoria colectiva y cohesión social. En este sentido, los museos permiten que el patrimonio no solo sea conservado, sino también interpretado y contextualizado en función de los intereses y valores sociales de una época determinada.<sup>99</sup> Respecto al museo Cirese menciona que:

“Para incluir la vida, el museo debe trascenderla, con su propio lenguaje y en su propia dimensión, creando otra vida con sus propias leyes, aunque sean solo homólogas y también diferentes a aquellas de la vida real. Los Museos y cualquier política patrimonial deben tratar los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hagan inteligibles las relaciones entre ellos, propongan hipótesis sobre lo que significa para quienes hoy los vemos o evocamos.”<sup>100</sup>

Dentro del museo, el patrimonio cultural se hace vivo, los objetos ajenos, los que fueron hechos por los otros tienen un significado para nosotros cuando pasan a formar parte de nuestro universo material o intangible.

El *legado cultural* es a su vez el producto de un proceso histórico, una realidad que se va moldeando a partir del enfrentamiento e interacción de los diversos intereses sociales y políticos que constituyen la nación, y su aplicación se encuentra determinada por las acciones de la

---

<sup>98</sup> CIRESE, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, p. 50.

<sup>99</sup> HOOPER-GREENHILL, *Museos y la interpretación de una cultura visual*, pp. 35-58.

<sup>100</sup> GARCÍA CANCLINI, “Los usos sociales del patrimonio cultural”, p. 61.

comunidad nacional.<sup>101</sup> Por el contrario, menciona Florescano, que, aunque el patrimonio cultural es una interacción de distintos interés y clases sociales que conforman la nación, es un hecho que los conceptos que se engendran no son verdaderamente nacionales, pues no abarcan todos los sectores, etnias, grupos y pobladores de la nación, ni mucho menos recogen todas las expresiones culturales que producen estos grupos.

Ahora, para entender el concepto de la *cultura popular* y como es que se inserta en el ámbito del museo, necesitamos regresar al concepto de cultura; la cultura es la respuesta de un grupo social a la satisfacción de necesidades. Es un proceso colectivo de creación y recreación, es herencia acumulada por generaciones y es a su vez un conjunto de elementos dinámicos que pueden ser transferidos de grupo a grupo, y estos elementos pueden ser aceptados, reinterpretados o rechazados.<sup>102</sup>

El concepto de *cultura*, tanto en la antropología como en otras disciplinas de las ciencias sociales, tiene un alcance bastante extenso, abarcando la denominada cultura material, la tecnología y las reglas que rigen las relaciones productivas en una sociedad específica, los valores, las normas legales, los sistemas simbólicos, la religión, el arte, entre otros. En términos semánticos, al referirse a cultura nos referimos al conjunto de tradiciones, códigos de comunicación, valores, arte, modalidades, las ideologías, sistemas políticos, valores, normas culturales, religiones, leyes etc., es decir, a los elementos superestructurales como de una estructura económica social. Es importante destacar el rango de este término respecto al contexto social y particular que impacta. El termino *cultura* generalmente se utiliza tanto para referirse a grupos muy amplios, como la

---

<sup>101</sup> FLORESCANO, “El patrimonio cultural y la política de la cultura”, p. 10.

<sup>102</sup> STAVENHAGEN, “La cultura popular y la creación intelectual”, p. 22.

cultura nacional, como para referirse a un grupo reducido, un sector social, una localidad o una institución.<sup>103</sup>

Los *componentes culturales* son todas las herramientas de una cultura requeridas para establecer y realizar un objetivo social. Estos abarcan tanto los materiales, que incluyen recursos naturales y aquellos modificados por el trabajo humano; los organizativos, que son relaciones sociales organizadas que promueven la participación y están relacionadas con factores como la cantidad y particularidades de la población; los de conocimiento, que engloban experiencias acumuladas, ordenadas y habilidades creativas; los simbólicos, como los códigos de comunicación, los signos y símbolos de representación; y por último, los emotivos, que comprenden las emociones, los valores, las motivaciones conjuntas y la subjetividad como herramienta social.<sup>104</sup>

La *cultura popular* es una construcción históricamente situada como un concepto teórico en la Europa del siglo XVIII, misma que tuvo relación con ideologías excluyentes que veían a lo popular como algo negativo que había que controlar. Paralelamente, la concepción de lo popular también fue parte de una visión positivada de la cultura campesina, que, no obstante, se encontraba romantizada y anclada a una valoración de las tradiciones rurales. Se podría decir que, en ese entonces, lo contrario a la cultura popular era la cultura de elite. Esta separación también estaba dada por una separación entre alta y baja cultura relacionada con un proceso de distanciamiento y distinción entre la cultura de las cortes (la elite) y los plebeyos (el pueblo, lo subalterno).<sup>105</sup>

El concepto de lo *popular* en el arte se caracteriza por su complejidad, cuya definición ha experimentado y ha tenido múltiples interpretaciones conforme a diversos procesos históricos y

---

<sup>103</sup> COLOMBRES, *La cultura popular*, pp. 41-42.

<sup>104</sup> BONFIL BATALLA, “Una aproximación al problema del control cultural”, pp. 79-80.

<sup>105</sup> KINGMAN, “La noción de la cultura popular: interés de los debates entre los 80 y 90 del siglo XX para reflexionar sobre la contemporaneidad”, pp. 282-285.

contextuales. Sin embargo, si algo comparten es que suelen aludir al ámbito de lo cotidiano, la población y al espacio de lo subalterno.

Para Bonfil Batalla, las *culturas populares* se definen como las que corresponden a los sectores subalternos en una sociedad clasista y de origen colonial. Para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Para Rodolfo Stavenhagen, es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, es decir, una cultura de clase, aunque no deja de reconocer la amplitud y ambigüedad del concepto. Para Mario Margulis, la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria pues, sus productores y consumidores son los mismos individuos que lo crean y lo ejercen.<sup>106</sup> Para Leonel Durán, la cultura popular comprende dos grandes vertientes: la indígena y la mestiza. Cada una de estas puede ser del campo o de la ciudad. La del campo, tanto indígena como mestiza, se manifiesta con toda nitidez, mientras que la de la ciudad se diluye, se masifica. La cultura popular es, según Durán la verdadera cultura nacional.

En cuanto al concepto de lo *popular*, según García Canclini, el estudio del concepto y las culturas populares emerge como un campo autónomo reconocido más tardíamente, hasta la década de los setenta del siglo XX, aunque, explica, que la antropología ya había encontrado en el indigenismo, las poblaciones indígenas y campesinas como tema de trabajo desde mucho antes. El mismo autor menciona que en la década de 1940, debido a la industrialización y urbanización se generaron nuevos vínculos entre el campo y la ciudad trayendo con ellos sujetos que demandaban participar en la vida política nacional.

---

<sup>106</sup> COLOMBRES, “Introducción”, pp. 7-10.

La *cultura popular* abarca elementos tan variados como las lenguas minoritarias en sociedades nacionales donde el idioma oficial es otro: tales como artesanías para uso doméstico y ornamental, como el folklore en su reconocimiento más estricto y extenso; como formas de organización social local que se asemejan a las instituciones sociales formales que definen a una sociedad civil y política determinada. En la cultura popular el folklor se transforma en un conjunto de símbolos manipulados para fines ideológicos, el arte popular se comercializa y se utiliza como elemento de una política económica de exportación o de atracción para el turismo extranjero, con el objeto de generar divisas; los valores culturales populares son incorporados selectivamente por los medios de comunicación masiva y de esta manera arrancados de su contexto y entorno originales, perdiendo así el sentido cultural y social que tenían. Un ejemplo de la cultura popular transformada y comercializada en el fenómeno de las artesanías mexicanas, objetos como sombreros de charro, alebrijes y cerámica.<sup>107</sup>

En conclusión, se podría afirmar que durante los siglos XIX y XX, el Estado nacional definió el contexto territorial y social, un proyecto histórico y una decisión política para construir una identidad cultural propia, fundamentada en un pasado compartido por todos los integrantes del país, fundamentado en la identificación de tradiciones y valores culturales que emergieron en el propio territorio y fueron originados por varios grupos sociales que conformaban la nación.<sup>108</sup>

El Estado Nacional del México posrevolucionario buscó limitar las contradicciones y las demandas radicales planteadas entre los sectores participantes de la lucha armada para lo cual buscó la creación de fórmulas unitarias con base en una plataforma nacionalista y popular, mismas que en el campo de la cultura se tradujeron en políticas culturales que se propusieron construir una

---

<sup>107</sup> STAVENHAGEN, “La cultura popular y la creación intelectual”, p. 26.

<sup>108</sup> FLORESCANO, “El patrimonio cultural y la política de la cultura”, pp. 9-10.

visión unificada de México y su historia. Esta tarea se dio a partir de la fundación de instituciones educativas como la escuela pública y los museos nacionales. Un ejemplo concreto es la creación del Museo Nacional de Antropología en 1823, durante el mandato de Justo Sierra.<sup>109</sup>

Este Estado, permitió por primera vez reconocer los distintos pasados que intervinieron en la formación histórica de la nación (el pasado prehispánico, el colonial, el republicano y el contemporáneo). Esta misma compulsión integradora y uniformadora del Estado Nacional construyó símbolos, patrimonios, imágenes culturales centralistas, que avasallaron a las tradiciones culturales campesinas, populares, regionales y locales, no reconocidas como expresiones representativas de la cultural nacional.<sup>110</sup>

Después de los movimientos revolucionarios de 1910, el carrancismo propuso consolidar su poder político, económico y simbólico para construir un discurso de unidad y así tomo una gran variedad de símbolos, imágenes, objetos y hecho históricos de las culturas regionales y locales para organizar un legado histórico y patrimonial con el cual se identificarán todos los mexicanos.<sup>111</sup>

El interés por crear una cultura e identidad nacionales se concretó en las acciones de diferentes instituciones gubernamentales y participaron círculos de intelectuales y artistas considerando que así podrían poner fin a las divisiones étnicas, lingüísticas, económicas y políticas del extenso territorio mexicano. La antropología en el México posrevolucionario generó conceptos y teorías que fueron fundamentales para las políticas de integración y aculturación promovidas por el Estado. El mestizaje fue central, al concebir a México como una nación mestiza, donde las razas indígena y europea se fusionaban para formar una identidad única. A través del indigenismo, se

---

<sup>109</sup> PÉREZ RUIZ, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, p. 55.

<sup>110</sup> FLORESCANO, “El patrimonio cultural y la política de la cultura”, p. 9.

<sup>111</sup> PÉREZ RUIZ, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, p. 56.

intentó integrar a los pueblos indígenas dentro del marco nacional, pero con una visión de asimilación cultural que favorecía la cultura mestiza sobre las tradiciones indígenas. El evolucionismo también influyó, ya que consideraba que las culturas indígenas eran "atrasadas" y necesitaban ser modernizadas. Estas teorías justificaron políticas que buscaban una homogeneización cultural, relegando las identidades locales y regionales en favor de una narrativa nacional unificada y moderna.<sup>112</sup> Así mismo, el interés jugó un papel importante, pues corrientes artísticas como el muralismo mexicano se definieron como activos partidarios de la incorporación de las manifestaciones indígenas y populares no indígenas como patrimonio del nacionalismo posrevolucionario.<sup>113</sup>

El nacionalismo posrevolucionario fue más popularista, pues además de detallar las particularidades de la nación, los intelectuales y artistas de aquel período a menudo volvían la atención hacia la vida de la población. Esto fue lo que se conoce como la “Novela de la Revolución”, establecida por Mariano Azuela con *Los de Abajo* y por Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente*<sup>114</sup> Ambos autores producen un género artístico en donde el principal protagonista es el pueblo:

“Un pueblo inculto, casi salvaje, en su furia que, de lanza a la lucha movida por instintos turbios, aunque nobles”<sup>115</sup>

Dentro del campo de la cultura popular hubo debates relevantes que nos incumben ya que estos debates serían las pautas para la incorporación o exclusión de piezas dentro de los instrumentos del Estado para la promoción de la cultura mexicana; los museos. Uno de los debates más relevantes en el campo de la cultura popular se basa en la distinción entre la artesanía y el arte

---

<sup>112</sup> VASCONCELOS, *La raza cósmica*, pp. 13-55.

<sup>113</sup> PÉREZ RUIZ, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, p. 56.

<sup>114</sup> GONZÁLEZ, *Los artífices del cardenismo*, p.133.

<sup>115</sup> FROST, *Las categorías de la cultura mexicana*, p. 43.

popular. Usualmente se asocia la artesanía y el arte popular como si fueran palabras equivalentes. Es evidente la confusión en las discusiones de varios intelectuales del país durante la época posrevolucionaria, periodo en el que, como ya hemos visto, las distintas manifestaciones de arte indígena o arte popular alabaron la mexicanidad. Algunos especialistas en la materia argumentan que existen componentes que no se adecuan completamente a los estándares del arte popular, pero que sí se adecuan a las especificidades de las artesanías.<sup>116</sup>

En 1921, se estableció la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuya tarea era fomentar tanto la educación como la cultura de México. En ese mismo año, se llevó a cabo la primera exposición de Arte Popular en el marco de las conmemoraciones del centenario de la conquista de la Independencia. Esta exhibición fue coordinada por los artistas Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Gerardo Murillo, también denominado Dr. Atl, con la finalidad de fomentar la cultura popular a nivel nacional. Esta exhibición fue un evento significativo, pues destacó y apreció el arte y las manifestaciones artísticas llevadas a cabo en México desde la era prehispánica. Por vez primera, el gobierno manifestó interés por las artes populares y las apoyó, apreciando el ingenio y la habilidad de los grupos indígenas. Al finalizar el evento, se fijaron varias metas con el fin de aumentar la difusión comercial y de mercado del arte popular.<sup>117</sup>

Durante el siglo XX, existió una discusión constante sobre qué era el arte popular, la artesanía y cuál era el límite entre una y otra, esta cuestión se reflejó en la producción académica. Finalmente, una parte de la academia en la década de 1960 llegó a proponer que el arte popular:

“Comprende todas las manifestaciones de la cultura, como son la arquitectura, música, canto, teatro, danza, la fiesta, las ceremonias, la literatura, poesía y cocina (...) El arte

---

<sup>116</sup> ESPEJEL, “¿Arte popular o Artesanías?”, pp. 3-4.

<sup>117</sup> LLANOS, “Antolín Jiménez Gamás. En la construcción de lo mexicano”, p. 126.

popular está estrechamente relacionado a todos los actos de la vida y es expresión ligada al modo de vivir de sus realizadores”.<sup>118</sup>

En otras palabras, la artesanía es una expresión del arte popular y por sí misma posee una extensa definición y área de estudio. En la actualidad, la artesanía se enfrenta a varios desafíos para adaptarse a la lógica del mercado y así garantizar su supervivencia. El término *arte popular* se utilizó de manera constante durante el siglo XX, ya sea en la producción académica o en las convocatorias y normativas legales que el gobierno difundió; en la actualidad, se nota una reducción de este concepto, ya que se define la rama del arte popular a la que se dirige cualquier documento o convocatoria; en la actualidad, se nota una disminución de este concepto, ya que ya se especifica la rama del arte popular a la que se dirige cualquier documento.<sup>119</sup>

Durante el siglo XX, la artesanía y el arte popular, considerados un producto comercial, comenzaron a integrarse en las actividades económicas y, consecuentemente, ocuparon un espacio en los temas gubernamentales y en las políticas estatales. Durante el siglo XX y el actual, diversas instituciones fueron establecidas principalmente para respaldar a los artesanos y los desafíos sociales y económicos a los que se enfrentaban. Las subsecretarías e instituciones, al igual que los programas y respaldos del gobierno, no surgieron de forma constante.<sup>120</sup>

Una de las primeras instituciones que se ocupó de estos asuntos fue el Instituto Nacional Indigenista, el cual se creó en 1948 y este a su vez fundó el “Patronato de Artes e Industrias” y este patronato se dedicó al:

---

<sup>118</sup> ATL, *Las artes populares en México*, p. 22.

<sup>119</sup> ÁNGEL VILLEGAS, “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, p. 53.

<sup>120</sup> ÁNGEL VILLEGAS, “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, p. 53.

“desarrollo y protección a las artesanías y el arte popular, esta institución estaba orientada a la protección artesanal del sector rural a través de programas, exposiciones, ferias y concursos, así como edición de folletos para la divulgación, ayuda técnica y venta en su propio local”<sup>121</sup>

A partir de la década de 1940, se establecieron diversos programas, eventos, congresos, asociaciones, escuelas y eventos generales para promover las artesanías y el arte popular. Por ejemplo: en 1960 se estableció el “Bazar del Sábado”, una promoción artesanal que sirvió como lugar de venta de diversas artesanías. En 1961, mediante el Banco Nacional de Fomento Cooperativo S.A., se estableció el "Fondo para el Fomento de las Artesanías", cuyo objetivo era brindar ayuda crediticia y promover la venta de productos artesanales. En 1962, la Escuela de Diseño y Artesanías fue fundada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. A mediados de la década de 1960, se dio paso al establecimiento de Casas de las Artesanías en varios estados de la república como Jalisco, Estado de México, Guanajuato y Michoacán, cuya principal labor desde su fundación fue preservar y difundir las artesanías a través de las exhibiciones permanentes con piezas específicas de cada entidad. En 1963 se formó el Consejo Nacional de las Artesanías que se encargaría de formular programas de enseñanza artesanal y la formación de las comunidades artesanas a través de la secretaria de Educación Pública. En 1970, la Dirección de Arte Popular a través de la SEP, diseñó varias programas de enseñanza para la educación artesanales en las comunidades artesanas.<sup>122</sup>

Estos programas darían una pauta a la fundación de escuelas y talleres de artesanos localizadas en las comunidades productoras. En 1974 y 1977 se fundó “El Fondo Nacional para el Fomento Artesanal” (FONART) y “La Secretaría de Patrimonio y Fomento Industrial”

---

<sup>121</sup> NOVELO, Artesanos, Artesanías y Arte Popular en México. Una historia Ilustrada, p.189.

<sup>122</sup> ÁNGEL VILLEGAS, “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, p. 29.

respectivamente. El FONART desde entonces ha sido la institución más importante para el fomento artesanal ya que esta institución elabora políticas de desarrollo y también impulsa programas de apoyo, promoción y comercialización de la actividad artesanal que abarca toda la República Mexicana. El establecimiento de FONART significó un punto de partida en el fomento artesanal, ya que concentró las actividades realizadas por otras secretarías e instituciones.<sup>123</sup>

En la década de 1980, aunque no existió una actividad tan fuerte en el fomento artesanal como en las otras décadas, no dejó de ser relevante en el ámbito y en 1983, se creó el “Programa de Artesanías y Culturas Populares”<sup>124</sup> a través del FONART, el cual se encargaría principalmente de evaluar y coordinar las políticas y las acciones de las instituciones encargadas el fomento de las artes populares. Así mismo, el programa estuvo a cargo de investigar, analizar y difundir la realidad sociocultural que vive ese sector.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> ÁNGEL VILLEGAS, “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, pp. 28-31.

<sup>124</sup> Actualmente existe “El Programa Nacional de Arte Popular” que tiene como objetivo general promover y acompañar procesos de producción, preservación, fortalecimientos, promoción y difusión de esta manifestación cultural, enmarcados en los conceptos contemporáneos de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Materia e Inmaterial y sus objetivos específicos son:

1. Registrar el patrimonio cultural inmaterial del arte popular, en acciones conjuntas y coordinadas con la sociedad civil, con los promotores comunitarios, autoridades y líderes comunitarios, así como instituciones con objetivos afines.
2. Identificar el patrimonio cultural en riesgo, para promover y desarrollar acciones de salvaguardia.
3. Impulsar el desarrollo de proyectos de investigación y documentación referidos al arte popular y las artesanías de México.
4. Crear y aplicar instrumentos de capacitación para el fortalecimiento organizativo, cultural y productivo de grupos organizados, familias, e individuos creadores y productores de artesanía, en centros urbanos, poblaciones intermedias y comunidades indígenas del área rural.
5. Promover y facilitar acciones de promoción y difusión para la valoración, protección y fortalecimiento del patrimonio cultural.
6. Impulsar programas de renovación y sustentabilidad de recursos naturales y materias primas para la producción artesanal.

<https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/104-articulos/119-programa-nacional-de-arte-popular> [consultado el 8 de octubre del 2024].

<sup>125</sup> ÁNGEL VILLEGAS, “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, p. 31.

Hasta este punto, podemos retomar que este periodo de construcción y difusión del patrimonio y los bienes culturales de los mexicanos, la identidad nacional se nutrió del pasado prehispánico, pero también de prácticas y manifestaciones culturales vivas de los pueblos mexicanos. Se fundaron instituciones dedicadas a rescatar, conservar, estudiar y difundir ese patrimonio; estas instituciones a su vez produjeron a los técnicos y estudiosos que revalorizaron y enriquecieron ese patrimonio. El Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Bellas Artes, mediante una serie de atribuciones legales para rescatar, conservar y difundir ese patrimonio con sus impresionantes museos, talleres, laboratorios, archivos, bibliotecas, fototecas, escuelas y centros de investigación. Con todo esto por primera vez en un Estado Nacional en América Latina se creó a mediados del siglo XX, un movimiento cultural fundado en sus propias raíces históricas, reconoció sus tradiciones populares, creó una estética y un marco teórico para evaluar con criterios propios las creaciones culturales de sus distintos productores y épocas, promulgó una legislación avanzada para proteger su patrimonio, y generó instituciones, las escuelas y los profesionales dedicados a convertir una realidad el ideal de producir, reproducir, conservar y transmitir una cultura de nación y para la nación.<sup>126</sup>

El Museo Nacional de México (que posteriormente se transformó en el Museo Nacional de Antropología en 1964), fue el primero en conservar y organizar colecciones de ciencia y arte, se estableció en 1825 mediante un decreto presidencial. Este museo aspiraba a funcionar como almacenamiento de elementos nacionales, los cuales, a su vez, contribuirían a construir y fortalecer que proporcionarían significado a la nación e ilustrarían al pueblo acerca de cómo convertirse en un ciudadano mexicano.<sup>127</sup> Siguiendo esta línea, Miruna Achim menciona que:

---

<sup>126</sup> FLORESCANO, “El patrimonio cultural y la política de la cultura”, p. 10.

<sup>127</sup> ACHIM, “Introducción. Un gabinete de curiosidades”, p. 13.

“Un museo es una institución constitucional: si el papel de la Constitución es sustentar la empresa de definir el marco legal de una nación, los objetos dentro del museo sustentan la empresa de construir el marco cultural de una nación”<sup>128</sup>

Por lo tanto, este museo no solo desempeñó la función de preservar el patrimonio cultural, sino que también se transformó en el nuevo actor de la historia nacional, convirtiéndose en un instrumento del Estado con el propósito de construir un pasado para la nación recién formada y conectar el pasado prehispánico con el nuevo presente de aquel periodo.

El significativo crecimiento del museo entre 1825 y 1910 englobó todas sus salas y culminó en una reestructuración de sus contenidos y funciones. Primero, incrementaron sus colecciones y estas resultaron en secciones especiales que posteriormente obtuvieron el estatus de departamentos. En 1877, el museo se segmentaba en tres secciones: Historia Natural, Arqueología e Historia, todos ellos subdivididos en secciones que se fueron expandiendo gradualmente. En ese mismo año se establecieron las secciones de antropología y etnografía, que en 1885 se elevaron a departamentos, transformándose de esta manera en una de las instituciones científicas más relevantes del país y núcleo de múltiples actividades a nivel internacional.<sup>129</sup>

Es relevante añadir que el Museo Nacional de Antropología, en términos de su estructura museográfica, adoptó los componentes de la museografía convencional, principalmente, por su representación lineal y cronológica que busca orientar al visitante a través de la historia de forma secuencial. Además, cuenta con características como la utilización de vitrinas y barreras, espacios de exposición estables y un enfoque educativo.

---

<sup>128</sup> ACHIM, “Introducción. Un gabinete de curiosidades”, p. 13.

<sup>129</sup> En 1982 fue sede de los trabajos de la Junta Colombiana que el gobierno había formado para conmemorar el IV centenario del viaje de Cristóbal Colón y la institución. Encargada de preparar la gran exposición mexicana en Madrid. En 1985 el museo fue la sede de XI Congreso Internacional de Americanistas y en 1910 participo en la celebración del Centenario de la Independencia. FLORESCANO, “La creación del museo nacional de antropología y sus fines científicos, educativos y políticos.”, pp. 153-155.

No obstante, esto no es casual, ya que, en otras regiones del mundo, como en Francia, los museos, también empleados como instrumento nacionalista, seguían esta secuencia cronológica tradicional de la museografía tradicional. Esto con el objetivo de resaltar el pasado y hacer que el visitante se familiarice con la noción de que el pasado respalda el presente nacional.

La restauración del museo en conmemoración del Centenario y la Independencia evidenció que las secciones de historia antigua o arqueología, junto con las relacionadas con el virreinato y la historia de la república, eran el núcleo del museo. En otras palabras, la reconstrucción de la historia del país había relegado al museo de historia natural y a la idea ilustrada de un museo que acoge a todas las maestras del reino de origen y a la creatividad humana.

La primera sala comenzaba con el estandarte de la Virgen de Guadalupe que Miguel Hidalgo utilizó como bandera del movimiento insurgente, seguida por piezas relativas a Hernán Cortés y los héroes de la independencia: Vicente Guerrero, Ignacio Allende, Agustín Iturbide. La segunda sala albergaba la colección de retratos de los virreyes y “varias piezas españolas del tiempo de la conquista”. En las dedicadas a la historia de la república se reunieron piezas del periodo de la Reforma y los objetos personales de Melchor Ocampo y Benito Juárez. La piedra fuerte era la Sala de Monolitos, que ocupada el área más espaciosa y reunía las obras monumentalmente de la Piedra de Sol, la *Coatlicue*, el *Cuauhxicalli* o piedra de *Tizoc*, un *Chac-Mol* traído de Yucatán, la cabeza colosal de *Coyolzahqui*, unas serpientes emplumadas y otras piezas de grandes dimensiones. Mediante este gran despliegue museográfico, los monumentos de la antigüedad pasaron a ocupar el lugar de los símbolos de la identidad mexicana: era una muestra orgullosa de la creación y de la creatividad y el desarrollo cultural del pueblo mexicano a través de su historia. En esta nueva concepción del museo, la recuperación de la historia más antigua se unió al propósito de presentar una historia integrada del devenir nacional desde los tiempos más remotos

hasta la época de la Reforma y la idea del convertir el museo en un santuario y una expresión representativa de la historia patria que a su vez parece un instrumento poderoso de la identidad y la unidad nacional.<sup>130</sup>

Como se indicó previamente, el Museo Nacional es un modelo de cómo el Estado emplea diversas herramientas para consolidar una historia y cultura nacional, línea que seguiría también el objeto de estudio de esta investigación, el MEM. Sin embargo, también representa cómo el museo funciona como un instrumento de unificación de las variadas y amplias prácticas culturales presentes en la nación. Ubicando en un solo lugar relatos de miles de años, procesos y legado cultural en un discurso bien organizado y meticulosamente estudiado y examinado, que, servirá como modelo para la museografía convencional de la mayor parte del siglo XX en México. Sobre esto, Florescano apunta lo siguiente:

“El esfuerzo mayor de los científicos porfiristas para unificar a una población dividida por profundas desigualdades étnicas, sociales, económicas, políticas y culturales, se concretó en la educación y en el discurso histórico. La educación vino a ser el instrumento más poderoso de socialización de la población, el medio más eficaz para difundir en las nuevas generaciones los ideales de modernización que propugnan los grupos dirigentes, y un proceso continuo de producción y reproducción de nuevos dirigentes sociales imbuidos en valores comunes. A su vez, la historia patria se convirtió en eje central del programa educativo y a través de éste transmitió la idea de una conciencia histórica nacional asentada en un pasado compartido por los diversos componentes de la población. Esta propuesta de cohesionar a la nación a través de la idea de un pasado unificado y compartido culminó en *México a través de los siglos*, la obra más ambiciosa de la historiografía del siglo XIX, y sin duda la expresión más alta, junto la renovación del museo nacional, del nacionalismo histórico que promovieron los intelectuales porfiristas. En estas obras los antes expuestos y

---

<sup>130</sup> FLORESCANO, “La creación del museo nacional de antropología y sus fines científicos, educativos y políticos.”, p. 156.

excluyentes pasado de la nación aparecen por primera vez integrados en un discurso que partía de la antigüedad prehispánica, continuaba con el virreinato, la Independencia y la Reforma, concluyó con el dinámico y optimista presente porfiriano. Cada uno de estos periodos fue considerado como parte de un proceso evolutivo que iba forjando la deseada integración nacional y cumplía -las leyes inmutables del progreso-. Esta nueva concepción se plasmó con mayor fuerza en México: su evolución social, la obra colectiva que dirigió Justo Sierra con el propósito de presentar el pasado como un proceso evolutivo continuo y como un recuento optimista de los adelantos logrados en la era de la paz y del progreso.”<sup>131</sup>

En el siglo XX, México tras una crisis de legitimidad del sistema posterior a 1968<sup>132</sup>, el Estado se vio en la necesidad de reconocer movimientos sociales para renovar el consenso en torno a él y la necesidad de comprender el papel de cultura, la reproducción y el cambio social.<sup>133</sup> Las décadas de 1970 y 1980 fueron años de intensas movilizaciones sociales -rurales, urbanas, indígenas y no indígenas, de intelectuales, académicos y de no intelectuales- que pugnaron en México por abrir espacios democráticos de la vida pública, especialmente en las instituciones educativas y culturales. De este modo, estos sectores sociales encontraron en “lo popular” un núcleo articulador de sus inquietudes y acciones e impulsaron la creación de instituciones dedicadas a la defensa y promoción de las culturas populares.

Según Bonfil Batalla, la velocidad de aceptación y generalización del concepto de cultura popular o culturas populares entre los antropólogos mexicanos se relacionó precisamente con la aparición en 1976 de la primera institución en México enfocada en la cultura de lo popular. Rodolfo Stavenhagen fue uno de los promotores de esta institución, quien a finales de 1976 sugirió la

---

<sup>131</sup> FLORESCANO, “La nueva interpretación del pasado mexicano”, p. 9.

<sup>132</sup> La crisis de legitimidad se refiere a períodos históricos en los que las instituciones y estructuras de gobierno en México han enfrentado desafíos significativos en cuanto a su aceptación y respaldo por parte de la ciudadanía. Estas crisis suelen estar marcadas por una pérdida de confianza en las autoridades, percepciones de corrupción, falta de representatividad, y violaciones a los derechos humanos, entre otros factores.

En este caso se refiere al movimiento estudiantil de 1968 marcado por la represión gubernamental y la falta de responsabilidad por parte de las autoridades frente a las demandas de los estudiantes y la sociedad civil.

<sup>133</sup> PÉREZ RUIZ, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, p. 95.

conversión de la antigua gerencia de arte popular de la SEP en la actual Dirección General de Culturas Populares. Indudablemente, hubo otros estudiosos que, basándose en los temas que abordaron, podrían afirmar que ya se ocupaban del concepto de culturas populares. Sin embargo, lo cierto, sostiene Bonfil Batalla, es que prácticamente ningún antropólogo se reconocía como experto en la cultura popular, a menos que le atrajeran las artesanías, las danzas o la medicina tradicional.<sup>134</sup>

Para concluir el capítulo, podemos deducir que la construcción del *Nacionalismo Cultural* en México fue una edificación consciente y polifacética que empleó la educación, el arte, los museos y la cultura popular para construir una identidad nacional cohesionada. Este proceso de estetización estatal intentó validar la autoridad política y social del gobierno a través de la promoción de una narrativa histórica que enaltecía el pasado prehispánico y presentaba a los indígenas como sucesores legítimos de dicho legado.

Si bien este proyecto nacionalista logró construir una percepción unificada de lo mexicano, también recibió críticas por su inclinación a uniformizar y simplificar la diversidad cultural de la nación. Sin embargo, el efecto de estas políticas educativas y culturales en la construcción de una identidad nacional es incuestionable, y sigue siendo un asunto crucial para entender la historia y cultura de México.

Es posible afirmar que el plan nacionalista fue un proyecto para fortalecer una identidad nacional capaz de unificar a una población variada y legitimar la autoridad estatal. Mediante la educación, el arte y la política cultural, el gobierno de México consiguió construir un imaginario

---

<sup>134</sup> PÉREZ RUIZ, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, p. 97.

nacional que, a pesar de haber sido edificado, ha subsistido como un componente esencial de la identidad de México.

En este proceso, los museos desempeñaron un papel crucial como herramientas del Estado, no solo preservando el patrimonio cultural, sino también construyendo y legitimando una narrativa histórica que exaltaba el pasado prehispánico y presentaba a los indígenas como herederos legítimos de esa herencia, a través de sus exposiciones y colecciones, los museos contribuyeron a consolidar una imagen cohesionada de lo mexicano, funcionando como espacios de legitimación y difusión de la identidad nacional. En este marco, el arte popular, las artesanías y el arte indígena adquirieron un lugar destacado como expresiones tangibles de esta identidad. Estas manifestaciones no solo fueron presentadas como vestigios culturales, sino como símbolos vivos que conectan el pasado con el presente. Los museos se convirtieron en mediadores que revaloraron estas expresiones, integrándolas en el discurso nacionalista y destacando su rol en la construcción de una cultura que busca ser inclusiva y representativa. Así, el arte y las artesanías no solo se mostraron como elementos estéticos, sino como vehículos para narrar la historia y proyectar una identidad nacional.

Es importante destacar que estos museos cuyos principales objetivos eran fungir como herramienta estatal y unificar una identidad a nivel nacional con elementos prehispánicos, indígenas y populares, también se trasladaron a lo particular en estados de toda la república mexicana, incluyendo Michoacán. Cada estado implementó sus propias políticas culturales bajo su propio contexto histórico y social, y el caso michoacano destacó por su carácter popular que impulsaría la creación de museos con ejes de carácter popular, como lo es el MEM.

## CAPÍTULO II

### EL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN: CONTEXTO, POLÍTICAS Y CREACIÓN (1985-2020)

“*Un museo para encontrarnos a nosotros mismos*”  
José Guadalupe Escamilla

¿Qué es ser michoacano? Esta fue una de las primeras preguntas que la fundadora del Museo del Estado de Michoacán, la maestra Ma. Teresa Martínez Peñaloza y su equipo se hicieron a la hora de realizar el llamado “Proyecto Museo del Estado”, donde los objetivos principales eran crear un museo que representara las culturas y tradiciones populares de todo el estado Michoacán. Esto sin caer el centrismo, como en la idea de relacionar a Michoacán únicamente con la cultura p’urhépecha. El museo desde un principio puso de manifiesto y trató de exponer que en Michoacán aparte de los mestizos y los p’urhépecha, existían más grupos, como los nahuas, mazahuas, otomíes y pirindas (matlatzincas).

A través de la investigación que se ha realizado, podemos saber hasta ahora y se verá reflejado en todo el capítulo, que el sentido de *ser* del museo es la representación y la identificación michoacana. Pero ¿representación e identificación en qué sentido? Para responder a esta pregunta es necesario aclarar que la construcción del museo se basó primordialmente en lo que podemos llamar el “tratar de reflejar a Michoacán”, haciendo un hilo conductor desde tiempos prehispánicos hasta la contemporaneidad. Al tratar de reflejar a Michoacán, se pretendía entonces que los visitantes a través de las representaciones culturales y artísticas del territorio michoacano se lograra llegar a una identificación/distinción del *otro* y del *yo*.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Dentro de los conceptos del *otro* y el *yo*, se hace referencia a que dentro del espacio museográfico usualmente son la misma cosa, pues hay una intercalación entre estos términos dependiendo de los fenómenos que experimenten dentro del espacio museístico. Ya que a veces se puede ser el *otro* frente a algo que está puesto para ser visto, pero a su vez y al mismo tiempo se es el *yo*, pues es el que ve las cosas del mundo.

Reflejar, implica un acto de dos acciones, *ver* y *ser visto*; primero *ves* ese algo del mundo. Segunda e instantáneamente llega la acción de *ver-se*, eres reflejado, y el reflejo ahora te ve, te conviertes en lo visto. Algo muy similar pasa con el MEM, en su acto de querer ser el reflejo de Michoacán, de querer que el *otro* lo vea, éste es inevitablemente visto, se convierte en visible. Pero a su vez también se convierte en lo que puede ver<sup>136</sup> al *otro* de regreso. Es a través de la mirada del *otro* que el MEM se convierte en vidente. Ahora es vidente y visible al mismo tiempo, en tanto genere con ello experiencias y fenómenos que el *otro* los mute en conocimiento y procesos como la identificación, distinción, reconocimiento, apropiación, etc.

El museo ya no solo trata de responder a la pregunta de ¿qué es ser michoacano?, se convierte, a través de su discurso en *el* lugar michoacano y se transforma en una ventana a toda la geografía e historia de Michoacán donde, ya sea si pertenezcas al estado o no, uno logra identificarse o distinguirse; si te identificas comprendes de dónde vienes y te logras ver reflejado, sin embargo, si te distingues entiendes y logras observar las distinciones de aquellos que son el *otro*; los ajenos, los extraños.

Habiendo dicho esto, entendemos que de alguna manera siempre existe un juego entre el *yo* y el *otro* dentro del museo, el visitante que se ve reflejado e identificado, el extranjero que logra concebir la distinción y dentro de ese proceso también se identifica. El que va a ver lo que se construyó para ser visto, el que es visto de regreso por lo que aparentemente no tiene la capacidad ver, pero te mira de regreso mediante los actos y fenómenos generados en la conciencia.

---

<sup>136</sup> Se sabe que el museo per se es incapaz de mirar, pues es una cosa que no tiene esa capacidad biológica. Pero dentro de la fenomenología, entendemos que el acto de ver puede llegar cuando el *otro* te ve. Las cosas siempre son visibles y videntes. En el caso de una cosa no biológica, el acto de ver recae en la persona que lo está mirando, pues es a través de la mirada del *yo* (el que sí puede ver), que el *otro* (en este caso el museo) también puede ver, en tanto el *yo* genere a través de esa mirada experiencias y fenómenos que a su vez produzcan procesos de conocimiento.

El discurso museográfico del museo se construyó, como todos los museos, con la finalidad de transmitir mensajes para que sean conceptualizados, pero en el caso específico del MEM, no solo se construyó para esa meta, sino para que el *otro* y el *yo* logaran reencontrarse. Esto conlleva un duplo de acciones; primeramente, el encontrarse (que va de la mano con el reflejo) y secundamente el concepto de repetir dicha acción, o sea volver a encontrarse. Pero esta última a través de un proceso más complejo y con la finalidad consciente o inconsciente de crear conocimiento a través de la experiencia.

El concepto *encontrarse*, viene de la mano con la concepción de estar perdido, de estar ausente o extraviado. En estos términos, el museo, a través de su discurso construido con atención al detalle, lo toma literal. El museo se construye en base a la idea de que el *otro*, el ajeno y extraviado de las costumbres, tradiciones y el arte popular michoacano, se encuentre dentro de él, y genere gracias a ello, no solo una experiencia estética, si no también cognoscitiva y crítica, como se mencionó en el primer capítulo sobre la estetización del Estado inmerso en el *Nacionalismo Cultural*.

Ahora bien, en el presente capítulo, enfocado específicamente en el contexto michoacano en torno a las políticas públicas, el cómo y el por qué se fabricó el MEM, recorreremos principalmente lo relacionado con el contexto histórico que influyó en las políticas públicas y su carácter popular, después observaremos los procesos iniciales de la generación conceptual del museo, que se vieron marcados por las demandas culturales de la época. Tras la creación y elaboración del guion museográfico original, este fue desmantelado en 2016 debido a inevitables cuestiones burocráticas e institucionales.

Por último, veremos los programas con los que cuenta el museo, siendo este un rubro importante, pues revela la profundidad del compromiso que el museo tiene para con el *otro*,

dejando en claro que el MEM no se trata de un museo únicamente para consumo turístico, sino de una herramienta didáctica, de conocimiento y de autoconocimiento.

### **Contexto en Michoacán y las políticas culturales**

Lo expuesto en el capítulo previo acerca del proyecto posrevolucionario y las repercusiones no solo económicas y políticas, sino también culturales e identitarias que generó, no solo impactaron en las capitales o en el corazón del país, sino que cada estado experimentó sus distintas consecuencias a estos movimientos.

La Revolución Mexicana sentó las bases para rompimiento de las hegemonías terratenientes en muchas regiones del país, abriendo con ello la posibilidad de una irrupción al escenario político de una multitud de fuerzas sociales y proyectos de sociedad que buscaban una redefinición del sistema político nacional, y en Michoacán no fue la excepción. En la era posrevolucionaria, las administraciones gubernamentales más sobresalientes fueron las de Francisco Múgica (1920-1922) y Lázaro Cárdenas (1928-1932) en su papel de gobernadores del Estado. Esto se debe a que representaron instantes de emergencia de los sectores populares en el ámbito político regional, un suceso que fue más bien excepcional en la historia de Michoacán.<sup>137</sup>

En estos periodos de auge, sobresalen las formaciones de sindicatos y colectivos sociales que promueven luchas sociales, no solo en áreas agrícolas, sino también en aspectos educativos y culturales del sector popular. Una de las primeras organizaciones sociales que se formó fue la Liga de Comunidades y Sindicatos Agraristas de la región de Michoacán en 1922 bajo el régimen de Francisco J. Múgica, sindicatos que luchaban por los derechos en materia agraria, a la cual se le

---

<sup>137</sup> ZEPEDA PATTERSON, “Introducción”, pp. 131-132.

sumarian muchas más organizaciones y sindicatos en la gubernatura durante el mandato de Lázaro Cárdenas, quien comenzó a gobernar con el acuerdo de los grupos revolucionarios y enfrentando la fuerte oposición de los hacendados, el clero y sobre todo los cristeros. Para enfrentar a la reacción, Cárdenas se dio a la tarea de transformar el apoyo de estos grupos revolucionarios en un instrumento de apoyo y en una base política que pudiera movilizar a favor de su programa. Fue así que, en enero de 1929, convocó a un congreso de unificación de obreros y campesinos para celebrarse en Pátzcuaro.<sup>138</sup>

El Congreso se llevó a cabo bajo la consigna "Unión, Tierra y Trabajo" y se trataron asuntos principalmente relacionados con el trabajo y los derechos laborales, pero también en relación con la visibilidad de los campesinos y trabajadores. Estas normas dictadas por el Congreso convirtieron a dicha Asamblea en la entidad suprema de una nueva confederación, la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo (CRMDT).

Entre los promotores de la Confederación se encontraron algunos líderes del Partido Comunista como Alfonso Soria, Othón Soza y Jesús Rico. Dentro de la organización de la CRMDT se encontraban también diversos organismos, como el Sindicato de Intelectuales de Michoacán, la Federación Femenil Michoacana y el Bloque Estatal de Maestros Socialistas, este último resaltaría en que los docentes afiliados proponían una educación socialista y una estrecha relación con las luchas obreras y campesinas.<sup>139</sup>

Se puede decir que el gobierno de Lázaro Cárdenas propicio a la concepción sobre todo de una educación vinculada a las necesidades del pueblo, y eso fue reforzado con el acercamiento del gobernador con los grupos de maestros y universitarios radicales de la época, incluso Florescano

---

<sup>138</sup> ZEPEDA PATTERSON, "Fundación de la Confederación Michoacana del Trabajo", p. 144.

<sup>139</sup> ZEPEDA PATTERSON, "Fundación de la Confederación Michoacana del Trabajo", p. 141.

en su libro *Historia General de Michoacán* y ayudándose de la obra de Luis Gonzáles *Los artífices del cardenismo*, menciona que estos acercamientos más la relación que tenía Cárdenas con el Partido Nacional Revolucionario<sup>140</sup>(PNR), no sólo aseguraron un relativo apoyo a las políticas de Cárdenas, sino que también proporcionaron cierto bagaje cultural y alguna familiaridad con las teorías socialistas vigentes entre los grupos de izquierda.

Estos movimientos, sumados a las contribuciones a los programas revolucionarios establecidos desde la era revolucionaria y posrevolucionaria, se vinculaban principalmente con las denominadas “reformas agrarias”, abarcando no solo los temas económicos y políticos que estos conllevaban, sino también los asuntos culturales e identitarios.

El agrarismo se transformó en un proceso complicado, que, en Michoacán, se reconstruyó desde las comunidades rurales y campesinas con una combinación ineludible de tradiciones, difícilmente fusionadas en una única identidad étnica.<sup>141</sup>

Pero ¿por qué el agrarismo resultaría importante a la hora de las políticas públicas en Michoacán y su impacto en la cultura? Respondiendo a esta pregunta y junto con lo hemos podido observar en la creación de sindicatos y confederaciones en Michoacán, el autor John Womack Jr. en su obra *Zapata y la Revolución Mexicana*, menciona no solo el carácter agrario de la revolución y al época posrevolucionaria, sino que también hace énfasis sobre el carácter nacionalista y sobre

---

<sup>140</sup> “El Partido Nacional Revolucionario era un brazo gubernamental ya casi tan robusto como el ejército. El PNR se fundó en 1929 con los propósitos, según Daniel Cosío Villegas, de “contener el desgajamiento del grupo revolucionario; instaurar un sistema civilizado de dirimir las luchas por el poder y dar un alcance nacional a la acción político-administrativa para lograr las metas de la Revolución Mexicana (...) En 1934 ya era en gran medida un partido oficial al que ningún partido independiente podía enfrentarse con éxito, pues el PNR superaba el conjunto de todos los demás por su patriotismo, su riqueza y sus hombres uniformados.” En GÓNZALEZ, *Los artífices del cardenismo*, p. 42.

<sup>141</sup> MIJANGOS, “La identidad campesina. Una valoración a partir del agrarismo posrevolucionario en Michoacán”, p.20.

todo popular, para lo que, el historiador Eduardo Mijangos Díaz, ponderando esa última idea, menciona que:

“El agrarismo revolucionario ha sido instituido como un valor identitario de las comunidades campesinas, un calor patrimonial característico que, además, movilizó las comunidades campesinas e indígenas compaginando el programa del Estado revolucionario y las aspiraciones populares de los sectores sociales”<sup>142</sup>

Hasta este momento, podemos decir que habiendo hecho un breve recorrido sobre los movimientos sociales que ocurrían en el Michoacán en la época posrevolucionaria, el agrarismo (ligado con la concepción de lo rural, campesino e indígena en Michoacán) y la identidad se ven entrelazadas y se empieza a crear la necesidad imperativa de representación y creación de simbolismos que se manifestaran en el ámbito del Estado Nacional -fortaleciendo su discurso- a través de acciones y políticas en las que tendrán que participar las comunidades para no perder los valores identitarios.

Sumado a esto, en la época de 1940 en la región, en respuesta a las iniciativas y políticas del Estado, se aprobó el llamado “Proyecto Tarasco” cuyo objetivo fue estudiar, conservar y promover las tradiciones culturales de los pueblos indígenas de Michoacán, particularmente las comunidades purépechas. Este proyecto se centró en la revalorización de la cultura tarasca (purépecha), Este convenio fue asignado entre diversas instituciones académicas y de gobierno que favoreció principalmente el arribo de prestigiados antropólogos, lingüistas y filólogos que buscaban definir y mejorar un método para la enseñanza de y en lengua indígena, el estudio de costumbres, procesos económicos, y la creación de arte tradicional <sup>143</sup> Este proyecto impactó en la

---

<sup>142</sup> MIJANGOS, “La identidad campesina. Una valoración a partir del agrarismo posrevolucionario en Michoacán”, p. 22.

<sup>143</sup> OJEDA DÁVILA, “Presentación”, pp. 5-7.

creación de políticas públicas para la promoción y preservación de las culturales indígenas y populares en el estado, y una de sus principales consecuencias fue crear una mayor conciencia sobre la importancia de las culturas indígenas y su participación en el desarrollo social y cultural de todo el país.

A partir de la experiencia del “Proyecto Tarasco”, el gobierno cardenista y sus políticas impulsaron nuevos proyectos similares y promovieron programas enfocados en la política de educación bilingüe (lengua indígena) y la promoción de culturas indígenas, tomando como referencia las técnicas y los objetivos del “Proyecto Tarasco”.<sup>144</sup>

Autores como Eduardo Nava Hernández, hablan de un “resurgimiento de la comunidad indígena en Michoacán”, que se da sobre todo a finales de la década de 1970, con movimientos indígenas de grandes alcances políticos y culturales dentro del estado. El autor menciona que este “resurgimiento” se dio sobre todo en el marco de un aumento de las luchas campesinas, crisis agrícolas y sobre todo las nuevas formas de expansión capitalista que se dio dentro del estado en esos años.<sup>145</sup> Por supuesto, estos movimientos, menciona el autor, estuvieron estrechamente relacionados con los cambios del usos de la tierra y el agrarismo, lo que ha generado desde 1970 múltiples movimientos campesinos y populares por todo el país, y dentro del estado de Michoacán, no fue la excepción.

Lo que destaca en el caso michoacano es sin duda, el papel protagónico asumido por las comunidades indígenas ya que estas han no solo han constituido un pilar en la lucha agraria, sino

---

<sup>144</sup> BEUNABAD, “La educación indígena e intercultural en México y sus implicaciones en la construcción ciudadana”, pp. 3-7.

<sup>145</sup> NAVA HERNÁNDEZ, “Cultura política y política popular en Michoacán. Notas para su estudio”, p. 37.

que también representaron un resurgimiento cultural y político con los movimientos campesinos.

Sobre esto, Eduardo Nava menciona que:

“El movimiento campesino se fortaleció a través de la unificación de la lucha entre la defensa de la comunidad con distintas categorías de campesinos (indígenas, ejidatarios, solicitantes de tierra), y se generó una ideología política particular: el *comunismo indígena*, que se entiende en términos muy sencillos, como la propiedad, posesión, trabajo, disfrute y defensa de la tierra en común (...) esta lucha revolucionaria condujo al enfrentamiento contra el Estado.”<sup>146</sup>

Siguiendo el sentido, se puede entender que este comunismo indígena fue visto no solo como un avance ideológico y moral, sino también como una reivindicación cultural de la vida comunitaria. Desde esta visión, la lucha agraria en Michoacán no solo fue una lucha revolucionaria sobre la tierra, sino también fue una recuperación étnica y cultural de la vida y culturas populares y las culturas indígenas.

Después de los proyectos y las políticas aplicadas después de 1940, como el ya mencionado “Proyecto Tarasco” y los despliegues de otras políticas culturales indigenistas a través de la educación dirigidas principalmente a la integración indígena<sup>147</sup>, existió una sensación de que con estas políticas más allá de integrarse a la sociedad, a la sociedad indígena se le pretendía:

“Quitarles lo *indio*, socavar su identidad cultural, debilitar su cohesión interna y su capacidad de resistencia.”<sup>148</sup>

Fue así que, tal vez contradictoriamente, que el llamado resurgimiento resultaría como un rechazo y rebeldía por parte de las comunidades hacia las políticas de integración y las mismas

---

<sup>146</sup> NAVA HERNÁNDEZ, “Cultura política y política popular en Michoacán. Notas para su estudio”, p. 30.

<sup>147</sup> “Debe entenderse por integración a la asimilación, pérdida de identidad e incorporación plena a una sociedad nacional que se cree o se quiere homogénea”, BONFIL BATALLA, “Los pueblos indígenas: viejos problemas, nuevas demandas”, p. 100.

<sup>148</sup> NAVA HERNÁNDEZ, “Cultura política y política popular en Michoacán. Notas para su estudio”, p. 32

comunidades tratarían de reivindicar su cultura por si mismos (lengua, costumbres, tradiciones, organización política, vida cotidiana, etc.) desde adentro contra el Estado, lo que llevaría entonces al propio Estado a tratar de trabajar desde una perspectiva equilibrada, y fue así que en los siguientes años Michoacán resultó innovador dentro de sus políticas culturales, tal vez, justo por la necesidad de llegar a un equilibrio con las comunidades indígenas, populares y rurales.

Michoacán se ha distinguido y continúa siendo destacado a nivel nacional por sus políticas culturales e institucionales enfocadas en la valorización, conservación y promoción del patrimonio cultural. Estas políticas se desarrollan mediante diversas estrategias que combinan, por un lado, la participación directa o indirecta de las comunidades identificadas como indígenas, y por otro, la intervención -a veces profunda- del Estado en sus distintos niveles de gobierno para establecer los roles de colaboración en el marco de estas políticas. Es importante recordar que el Estado participa en prácticamente todo el proceso de creación de estas estrategias y políticas, que en general son diseñadas –desde afuera<sup>149</sup>- y, en el mejor de los casos, han sido reorientadas o redefinidas desde las propias comunidades, en defensa de sus valores y tradiciones culturales.<sup>150</sup>

Siguiendo el hilo, el Estado mexicano ha sido un gran promotor de la cultura en el país. En Michoacán, podría decirse que a finales de 1970 e inicios de 1980 en materia de política cultural se logró llegar a un avance significativo, no solo en el aspecto de una conceptualización de políticas, sino también en las acciones aplicadas.

Un claro ejemplo es el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas con la formalización y la creación del Instituto Michoacano de Cultura (IMC)<sup>151</sup> que se inauguró con la finalidad de crear una política

---

<sup>149</sup> Refiriéndose que usualmente no se crean dentro de las comunidades, sino que más bien las políticas son creadas por agentes externos.

<sup>150</sup> OJEDA, MIJANGOS y MERCADO, “Conclusiones”, pp. 256-257.

<sup>151</sup> La institución cambiaría su nombre a Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

coherente que se ocupara de la actividad cultural del Estado<sup>152</sup>, y este instituto se formuló como un organismo que se encargaría de coordinar, promover y difundir las actividades culturales del estado. A este instituto se le asignaron tanto recursos financieros, como objetivos a seguir, el quehacer de crear y aplicar políticas públicas y culturales, así como se le asignó la incorporación de dependencias culturales que antes operaban de manera independiente.<sup>153</sup>

---

“El miércoles 31 de marzo del 2004, por decreto gubernamental del Gobernador Constitucional Lázaro Cárdenas Batel se crea la secretaria de Cultura de Michoacán a la que le corresponde el ejercicio de las siguientes atribuciones: I. Formular y proponer al Gobernador del Estado, el Programa Estatal de Cultura, así como los programas anuales de inversión y coordinar su ejecución; II. Promover a través de la cultura, el reconocimiento, formación y desarrollo integral de los michoacanos; III. Fomentar, propiciar y apoyar la creatividad en las bellas artes en todos sus géneros; IV. Propiciar, fomentar y apoyar el desarrollo de las artesanías y de las expresiones culturales populares, en todos sus géneros; V. Promover y apoyar el conocimiento, recuperación, conservación y divulgación del patrimonio cultural tangible e intangible; VI. Desarrollar la formación y capacitación de promotores culturales; VII. Fomentar la educación artística a través de los talleres de iniciación, escritura, lectura, artes plásticas, música, artes escénicas, cine, audio, video y multimedia para niños, jóvenes y adultos; VIII. Promover la creación y otorgar reconocimientos y estímulos al mérito de los creadores artísticos, investigadores, intérpretes y promotores culturales, mediante evaluaciones sustentadas en principios de imparcialidad y equidad; IX. Promover y difundir investigaciones y estudios para el reconocimiento y desarrollo de la cultura local, nacional e internacional, en sus expresiones artísticas, científicas y tecnológicas; X. Procurar que la oferta de servicios culturales del Estado llegue a todas las regiones del mismo; XI. Fomentar y difundir el desarrollo pluricultural regional, procurando la preservación de sus tradiciones, usos y costumbres originarias; XII. Administrar, preservar y acrecentar el patrimonio histórico, arqueológico y artístico, en el ámbito de su competencia y en términos de las disposiciones legales aplicables; XIII. Establecer dentro del ámbito de su competencia, las políticas, normas técnicas y procedimientos constructivos, la vigilancia y aplicación para la conservación, rescate o restauración de monumentos y sitios de carácter histórico patrimonial; XIV. Gestionar y reglamentar donaciones en dinero o especie a favor del patrimonio cultural del Estado, de conformidad con las disposiciones normativas aplicables; XV. Establecer las políticas y lineamientos para la creación, administración, conservación, operación y aprovechamiento de los centros y espacios culturales del Estado, en términos de las disposiciones legales aplicables; XVI. Coordinarse con los gobiernos federal, estatales y municipales, para la preservación, fomento y desarrollo cultural; XVII. Concertar convenios en el ámbito cultural con autores, organismos o instituciones, tanto públicos como privados, nacionales o extranjeros; XVIII. Promover la creación de diversas opciones de organización y de financiamiento, que permitan impulsar y fortalecer las actividades culturales, a través de los instrumentos jurídicos necesarios; XIX. Impulsar la participación de los michoacanos, a través de la elaboración de propuestas para la promoción y divulgación de los proyectos culturales a cargo de la Administración Pública Estatal; XX. Difundir y divulgar, a través de los medios de comunicación masiva, las acciones y programas que lleve a cabo esta Secretaría y que contribuyan a formar un público para todas las expresiones culturales existentes; XXI. Administrar equitativamente los recursos financieros, humanos y materiales de que disponga entre las diferentes áreas que la integran de acuerdo con la normatividad existente para tal efecto; y, XXII. Las demás que le confieran las leyes.” HERNÁNDEZ TOVAR, Arturo, “Poder ejecutivo del Estado”, *Periódico oficial del gobierno constitucional de Michoacán de Ocampo*, pp.4-5 <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/2185.pdf> [consultado el 23 de junio de 2023].

<sup>152</sup> Esta organización en sus años de existencia – que después se transformara en la Secretaría de Cultura- logró consolidarse como una institución que no solo coordinaba la actividad cultural, sino que también tenía aportes y tareas de investigación, conservación y estímulo de las artes plásticas, la danza, el teatro y la literatura. HERNÁNDEZ DÍAZ, “La alternancia política y la política cultural en Michoacán”, p. 230.

<sup>153</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, “La alternancia política y la política cultural en Michoacán”, p. 230.

El Museo del Estado fue una propuesta y proyecto cultural que se implementó en el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, una etapa en la que las políticas culturales y populares se hicieron muy presentes, siguiendo la continuidad de los gobiernos anteriores. Y aunque el auge de los movimientos populares no es algo que se le pueda atribuir solamente al escenario michoacano de la época, como gobernador, “Cuauhtémoc Cárdenas logró imprimir un estilo político con un marcado carácter populista”<sup>154</sup> que principalmente se reflejaría en la creación de proyectos e instituciones de carácter popular en Michoacán.

### **El “Proyecto Museo del Estado” (1985-1986)**

En Michoacán, el museo tiene sus principales antecedentes históricos durante el gobierno de José Trinidad Salgado (1828) quien presentó ante el Congreso del Estado una iniciativa que proponía la fundación de un museo en la capital michoacana que tenía principalmente la intención de rescatar y resguardar testimonios materiales y culturales, pero como se vio en el capítulo I, no fue hasta el año de 1886 que durante el porfiriato se dio una especial atención a una política cultural y educativa que contribuyó a la fundación de escuelas, jardines, teatros y por supuesto, distintos tipos de museos dedicados a la historia, la antropología y la historia natural. Fue así como en el Congreso del Estado nombro al doctor Nicolás León Calderón como el primer director del Museo Michoacano.<sup>155</sup>

Este museo contaba con un reglamento y directrices en los que establecía al Museo Michoacano como:

---

<sup>154</sup> NAVA HERNÁNDEZ, “Lucha política y movilizaciones sociales en Michoacán, 1988-1989”, p. 126.

<sup>155</sup> MORALES GÓMEZ, “El Museo Regional Michoacano: Una revisión a su gestión política cultural (1943-1983)”, p. 19.

“Un centro de investigación científica basada en lineamientos a los que debía apearse los estudios de la historia, arqueología e historia natural; también estaba fijado a normas para la adquisición, manejo y difusión de nuevas colecciones, así como para la colaboración con otras instituciones educativas y culturales alrededor del mundo, con lo que el museo llegó a tomar una postura científica, educativa y cultural.”<sup>156</sup>

Una de las características más importantes y destacables de este museo fue la labor arqueológica que se comenzó a realizar desde su fundación gracias al doctor Nicolás León, pues dentro de las labores arqueológicas estaban varias excavaciones, principalmente en las yácatas de Tzintzuntzan y en los pueblos cercanos. Igualmente, el grupo a cargo del doctor exploró regiones como Uruapan, Tingambato, Parangaricutiro y Pichátaro con el fin de obtener información y recolectar objetos de las culturas indígenas de la región. Con el tiempo como parte de su museografía se integrarían expresiones populares de pintores muralistas como Alfredo Zalce (1908-2003), obras que tendrían la intención de una recuperación histórica y la estimulación de la conciencia nacional.<sup>157</sup>

El Museo Michoacano que en 1956 ya tendría el nombre de Museo Regional Michoacano, sigue en su discurso la ya mencionada museología tradicional. Dicha museografía en la que destacarían discurso cronológicos, enfoques educativos y preservación de piezas históricas. Además, por su orientación educativa, este museo contaría con su revista de divulgación llamada Anales del Museo Michoacano, cuyo primer número salió a la luz el 1° de marzo de 1888, revista

---

<sup>156</sup> MORALES GÓMEZ, “El Museo Regional Michoacano: Una revisión a su gestión política cultural (1943-1983)”, p. 27.

<sup>157</sup> MORALES GÓMEZ, “El Museo Regional Michoacano: Una revisión a su gestión política cultural (1943-1983)”, p. 27.

dedicada a estudios originales, obras históricas y filológicas, referentes al idioma y a la historia de Michoacán.<sup>158</sup>

Además del MEM, la museografía michoacana, especialmente la de la ciudad de Morelia, ha destacado por contar con museos de carácter histórico que abordan diferentes aspectos del patrimonio cultural y natural de la región. El Museo Casa Natal de Morelos se enfoca en la vida y obra de uno de los héroes más importantes de la independencia de México, José María Morelos, proporcionando una visión histórica y biográfica de su legado. El Museo de Arte Colonial, por su parte, resalta la riqueza artística y arquitectónica de la época colonial en Michoacán, con una destacada colección de pintura, escultura y mobiliario de los siglos XVI a XVIII. El Museo de Historia Natural ofrece una perspectiva científica y educativa sobre la biodiversidad y la geografía de Michoacán, abarcando temas que van desde la paleontología hasta la ecología local, entre otros museos destacados.

Pero no fue sino hasta mediados de la década de 1980 en la ciudad de Morelia, que siguiendo las corrientes sociales que se hablaron en anteriores apartados e inspirados bajo el contexto histórico y las políticas públicas que se planteó la creación de un museo que representara la diversidad michoacana y las culturas indígenas de la región. Al igual que el Museo Regional, el Museo del Estado se propuso bajo una museografía tradicional, con un discurso cronológico, un enfoque educativo y cultural e incluyendo en su acervo piezas arqueológicas. Entonces, ¿cuál sería la novedad de este nuevo museo si es que ya existía un museo que representaba a la región a través de piezas de carácter histórico y arqueológico?<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> MORALES GÓMEZ, “El Museo Regional Michoacano: Una revisión a su gestión política cultural (1943-1983)”, p. 33.

<sup>159</sup> Considero que esta pregunta tiene mucha más relevancia y merece mayor profundización pues nos otorgaría no solo un panorama, sino información mucho más rica y novedosa sobre la museografía en Michoacán. Sin embargo, aunque encuentro este asunto esencial para entender el contexto de mi investigación, considero que profundizar en él sería más

La novedad, tratando de responder a esta pregunta y en modo de preámbulo, sería que el MEM propina en su discurso y en su museografía propone representar principalmente a las culturas indígenas no como algo “muerto” que se ve detrás de una vitrina, sino más bien recordar al público que las culturas originarias de la región michoacana, poseen historia pero más importante, seguían viviendo y siguen coexistiendo en la contemporaneidad, y representación de esa contemporaneidad sería la adquisición de piezas artesanales hechas por miembros de las comunidades, adjuntando al discurso no solo un carácter arqueológico e historia, también un discurso etnográfico y de carácter popular. Veamos más a detalle.

El llamado “Proyecto Museo del Estado”, fue un proyecto conferido directamente por el entonces Gobernador de Michoacán, el Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano<sup>160</sup>, como parte de su política cultural en el Estado y por supuesto inspirado por el contexto histórico de la época en donde había una revolución sobre el arte popular, tuvo la idea de proponer realizar un nuevo museo en Michoacán, específicamente en Morelia.

Esta propuesta llegaría a manos de la maestra María Teresa Martínez Peñaloza<sup>161</sup>, a quien el Ingeniero Cárdenas le pediría personalmente que ella junto con la ayuda del entonces Instituto

---

adecuado en otro trabajo de investigación dedicado exclusivamente a esta problemática. En el marco de la presente tesis, resulta fundamental enfocarme en los objetivos planteados para evitar desviar la atención del tema central, por ello, sugiero que en futuros estudios se aborde esta pregunta como punto de partida y poder darle el análisis detallado que se merece.

<sup>160</sup> Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, nació en Michoacán en 1943. Político Mexicano, hijo del General Lázaro Cárdenas del Río, presidente de México durante 1934 y 1940. El ingeniero Cuauhtémoc estudio la carrera de ingeniería civil en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1980, se convirtió en el gobernador del Estado de Michoacán, puesto que ya en 1928 había ocupado su padre. Cuauhtémoc Cárdenas fue uno de los gobernadores más influyentes en la cultura del Estado de Michoacán, preocupándose no solo por la cultura popular sino por la creación y la renovación de instituciones culturales, una de ellas como se mencionó en el texto principal, fue la solicitud para crear un museo de arte popular y etnología michoacano, así como su interés en el desarrollo del Museo de Arte Colonial de Morelia. FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena, "Biografía de Cuauhtémoc Cárdenas", En *Biografías y Vidas*, España, 2004, en [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cardenas\\_cuauhtemoc.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cardenas_cuauhtemoc.htm) (consultado el 22 de junio de 2023).

<sup>161</sup> María Teresa Martínez Peñaloza nació en Morelia Michoacán el 9 de abril de 1933. Fue etnóloga e historiadora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Uno de los principales reconocimientos fue el proyecto Museo del Estado que estuvo bajo su dirección desde la planeación, el montaje, la inauguración y algunos años de operación. Fue

Michoacano de Cultura realizara un diagnóstico sobre los tipos de museos que había en el Estado de Michoacán. Llegando así a la conclusión en 1985, de que al Estado le hacía falta un museo sobre etnología michoacana o sobre etnohistoria michoacana, así mismo, era urgente -seguramente por la influencia de la museografía tradicional- la difusión del arte popular mexicano. Esta serie de acciones daría resultado a una solicitud formal para iniciar con la planeación e instalación de lo que hoy conocemos oficialmente como el Museo del Estado de Michoacán.

Uno de los primeros pasos del proyecto fue continuar con el rescate y la adquisición de colecciones y objetos arqueológicos y artesanales, muchos de los cuales estaban en manos de particulares y que, bajo mandatos oficiales tanto de buena fe como de compra, se adjuntaron al acervo del MEM.

En ese marco, el cuerpo gubernamental tomó la decisión de salvar de la ruina una señorial casona del siglo XVIII, restaurarla y dándole como destino el albergar el Museo del Estado. Esta casa, situada frente al Jardín de las Rosas, contra esquina del Conservatorio de Santa Rosa de Santa María en el número 176 de la antigua calle de los Jazmines, hoy Guillermo Prieto.<sup>162</sup> Los datos históricos localizados sobre la edificación primigenia mencionan que la casona fue principalmente propiedad de la Cofradía de la Encarnación, una de las muchas hermandades católicas vallisoletanas que congregaban fieles en torno a las prácticas piadosas y de oración. La cofradía fue fundada en Valladolid de Michoacán en 1673, siendo sus miembros españoles católicos.<sup>163</sup>

En 1768, el propietario de la casa era Juan Antonio Moche, un administrador de correos de la ciudad, importante miembro del cabildo catedralicio de Michoacán.<sup>164</sup> Un testamento realizado

---

miembro del Comité Internacional de Museos, miembro del Seminario de Cultura Michoacana. Falleció a la víspera de los 82 años en la capital de Morelia, acompañada de su familia. AMEM, no catalogado, 1986 número de caja 1.

<sup>162</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, "Museo del Estado de Michoacán", p. 476.

<sup>163</sup> CERVANTES CORTÉS, "Casa del Museo del Estado. Breve Reseña Histórica", p. 19.

<sup>164</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

en octubre del año de 1768, Juan Moche declara poseer dos casas de dos plantas, en la plazuela del Colegio de Niñas de Santa Rosa María. Las colindancias que marca el documento de ese año nos hacen suponer que la casa y solar que originalmente poseyó la Cofradía de la Encarnación en la primera mitad de 1700, fueron transformadas en dos casas contiguas de dos plantas cada una, justo lo que hoy son la casa principal que alberga las salas del museo ubicada en Guillermo Prieto, y la casa contigua, o llamada “casa anexa” en donde se encuentra la biblioteca y las bodegas de museografía, ubicada en Santiago Tapia.

También existe una versión recogida por la tradición oral que dice que la finca fue construida por el conde de Sierra Gorda, un alto funcionario de la Mitra a principios del siglo XIX, pero no hay documentación conocida que pruebe tal afirmación.<sup>165</sup>

Pero sin duda, uno de los mitos más interesantes en cuanto a esta es la creencia popular de que allí vivió Ana Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, por lo que en el vulgo se le conoce a la casona como "la Casa de la Emperatriz", mas no hay un escrito o documento que lo corrobore.

Lo que sí es corroborable, es que, desde mediados del siglo pasado, la casa fue adquirida por la familia García de León; en ella vivieron varias generaciones de los miembros de esta familia, varios de los cuales ha destacado en la política, la vida intelectual y la vida universitaria.

Una de las estrategias a las que se sometió el proyecto Museo del Estado fue enviar solicitudes a través del Instituto Michoacano de Cultura, a los jefes de las unidades regionales de la Dirección General de Culturas Populares, como la región de Uruapan, Sahuayo, Lázaro

---

Benjamín Lucas Juárez es un historiador y profesor investigador de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Él fungió como jefe de vinculación del MEM a finales de la década de los 90 y principios de los 2000. Pertenece a una comunidad purépecha y ha participado en varias ponencias, conferencias y programas relacionadas con la inclusión de las comunidades indígenas y populares de Michoacán.

<sup>165</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 476.

Cárdenas, Zamora (Colimch), Pátzcuaro, entre otras regiones importantes. En todas estas solicitudes se establecía que por el acuerdo del Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, se les solicitaba muy amablemente a los jefes de unidades regionales donaciones como trajes típicos de las diferentes danzas que eran complicadas conseguirlas en la capital, así como también en dichos oficios se solicitaba todo tipo de información sobre la música, danza, orígenes, historia y las calendarizaciones oficiales de las fiestas de cada pueblo y/región para así poder construir una de las salas principales del museo, la sala de Etnología, cuyo objetivo era recuperar y mostrar a propios y extraños nuestra cultura regional en forma integral pero dejando claro las diversidades regionales del territorio.<sup>166</sup>

La investigación del proyecto comenzó con la obligada consulta bibliográfica y documental y el necesario trabajo de campo. Se solicitó y se obtuvo la colaboración de dependencias oficiales, federales, estatales y municipales. La intención era no sólo dar a conocer el nuevo proyecto del Museo del Estado, sino pedir información y recibir donaciones de objetos que se consideraban valiosos en cuanto a la cultura michoacana. La idea principal, era involucrar a las personas de todo el estado, que se supiera que era importante su participación y sus opiniones y que de alguna forma todos y cada uno de los 113<sup>167</sup> municipios estarían representados en el Museo. Como resultado, las respuestas fueron muy positivas; 76 cuestionarios contestados y en muchas ocasiones se recibieron colaboraciones eficaces durante el trabajo de campo.

Para conseguir la realización de los objetivos del Proyecto del MEM y teniendo como propósito rector la regionalización, una vez aprobado el proyecto general, comenzó oficialmente el trabajo de investigación el primero de julio de 1985. Dadas las condiciones como limitantes

---

<sup>166</sup> AMEM, no catalogado, 1985, número de caja 1.

<sup>167</sup> Ahora 112 municipios y un gobierno autónomo.

presupuestarios, de organización y problemas sobre el poco personal que se contaba para dicho proyecto, se optó por planear tres secciones principales; una de arqueología, que ofrecería una visión del pasado prehispánico michoacano; otra de historia que en forma sintética explicaría el devenir del pueblo, verdadero protagonista de la historia y enlazara el tiempo remoto con el presente; y una tercera sala que era la de etnología, donde se había que desarrollar mucho más ampliamente la propuesta de la regionalización.<sup>168</sup>

Mónica Vásquez García, trabajadora desde 1985, menciona en su entrevista que, su jefa en ese momento, la historiadora Laura Eugenia Solís Chávez, el etnólogo Ángel Quintana Sanabria y Rodolfo Pascual Rojas quienes eran los encargados de una colección de más de 5000 piezas de arqueología principalmente de cerámica y de obsidiana, y en menor cantidad objetos de hueso, cristal de roca, amatista, caracol, turquesa y metales, esta colección que se encontraban en el acervo del Museo Regional y la Casa de la Cultura, a las cuales se les hizo trabajo de restauración, pero solo se llevaron al Museo del Estado solo un aproximado de 750 piezas arqueológicas. La maestra en historia Laura Eugenia Solís Chávez, estuvo coordinando el trabajo en el área de antropología en el Proyecto Museo del Estado, del 1ro. de julio de 1985 al 10 de septiembre de 1986, participando en las actividades de: elaboración de guion museográfico (específicamente el de arqueología), elaboración de cédulas, selección de material arqueológico, asesoría de montaje y capacitación del personal del museo.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, "Museo del Estado de Michoacán", pp. 482-484.

<sup>169</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 1.

Mónica Vásquez habla de que, así como ella, todos los ayudantes de los encargados de la sección y restauración de arqueología no podían tocar las piezas de manera directa, solo podían crear las cédulas a exhibir y cerrar las vitrinas para su colocación para el montaje museístico.<sup>170</sup>

Para la sección de Historia se contaba con 12 documentos relacionados con o de personajes de la Independencia. Entre el acervo se encontraban dos cartas de Ocampo, y la reconstrucción de la primera bandera nacional: la de Puruarán, que fueron donadas por el historiador moreliano Antonio Martínez Báez. También se tenían monedas de las mandadas acuñar por Morelos; dos condecoraciones: la orden de Guadalupe otorgada a Maximiliano y la recibida por Mariano Escobedo después del triunfo de las armas republicanas sobre los franceses y dos cartas del general Lázaro Cárdenas que donó su hijo Cuauhtémoc Cárdenas.<sup>171</sup>

El proyecto del Museo del Estado fue tan grande, que hubo que mandar traer un equipo desde la ciudad de México, perteneciente al INAH, para ayudar con dicho montaje de piezas tan delicadas, así como la creación de los guiones museísticos. Entre algunos participantes del INAH se integraron las arqueólogas Angelina Macías y Katina Vackimes, el etnólogo, museógrafo e historiador Ángel Ramírez Ugarte, el historiador Salvador Caro y la licenciada Lourdes Villanueva<sup>172</sup> y un joven de servicio social estudiante del ENAH al que todos se referían como “‘Toto’”.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vásquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023. Mónica Vásquez García es una trabajadora del MEM que ha estado desde el proyecto hasta la fecha. Ella inicio como edecán dentro de la institución, pero poco a poco se le fueron dando mas responsabilidades como ser la encargada de los programas educativos y culturales y también llegó a escribir varias columnas para el periódico la Voz de Michoacán tratando de dar reconocimiento al MEM. En el 2023 era la encargada de la biblioteca y la organizadora del Archivo del MEM y en 2024 se convirtió en jefa de vinculación interina de la institución.

<sup>171</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 483.

<sup>172</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 482.

<sup>173</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vásquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

Más tarde se fueron sumando al equipo Marina Rico Cano y Santiago Tapia, profundos conocedores de la cultura michoacana y la historiadora Aurora García además de Silvia Fuentes y Roberto Márquez que auxiliaron en el aspecto operativo y participación en la investigación como trabajadores que eran del Instituto Michoacano de Cultura. El profesor José Luis Magaña fue el coordinador operativo en jefe del área de museología y museografía.<sup>174</sup>

En la sección de Historia del Museo, se trabajó por rescatar una invaluable colección que vino a acrecentar el acervo del Museo; fue el rescate cultural de una antigua farmacia que en 1868 se fundó en Morelia, en la calle de la *cerrada* de San Agustín, don Atanasio Mier había permanecido ahí durante muchos años hasta que se encontró con una disputa con el dueño del edificio, echando a la calle el tesoro mobiliario; botámenes completo, albareros de porcelana, frascos de cristal, morteros, almireces de bronce, balanzas de precisión, embudos, cápsulas originales, aerómetros y otros objetos del siglo XIX que conformaban un gran valor. Fue entonces que la farmacéutica Chávez, dueñas del negocio, guardaron e inventariaron la colección que, como se dijo, fue adquirida por el gobierno y entregada al Museo para que formara parte de sus colecciones.<sup>175</sup>

En esta área de la farmacia, se contó, de igual manera con el apoyo el INAH a través del restaurador Rodolfo Pascual Rojas, que montó un pequeño taller de restauración en el cual hizo el trabajo de limpieza, pegado, consolidación de material de la farmacia, se restauraron todos los muebles que databan uno de 1868 y otros de 1910.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Susana Contreras Rocha, Morelia, Michoacán, mayo 2023. Susana Rocha, al igual que Mónica Vásquez, empezó trabajando dentro del MEM como edecán, pero se le fue asignando más responsabilidades a través del tiempo. Llegó a ser la principal coordinadora de los servicios educativos y se ha dedicado hasta la fecha de la impartición de talleres culturales que se dan a través del programa “Arte, Cultura y Tradición” del MEM.

<sup>175</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 484.

<sup>176</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Susana Contreras Rocha, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

El MEM se postuló principalmente de un carácter antropológico y etnológico, en los primeros manifiestos encontrados en el archivo del museo, vemos que el museo se autodenomina como “un proceso de integración territorial, y de evolución histórica y cultural del espacio geográfico que hoy ocupa el Estado de Michoacán.”<sup>177</sup> Además, se define como un foro de expresión permanente para todos aquellos que particular o colectivamente, puedan hacer aportaciones al conocimiento de la cultura michoacana.<sup>178</sup> Dejando en este manifiesto, su interés y responsabilidad por ser un espacio abierto al público tanto a ser participantes como espectadores dentro del mismo recinto.

El conocimiento sobre la cultura michoacana ha crecido tanto que ahora se necesitan más espacios para preservarla, compartirla y protegerla, tanto para los locales como para los visitantes. Sin embargo, esta misma cultura está en peligro de desaparecer si no se toman medidas rápidas para conservarla. La erosión de la cultura michoacana se debe a varios factores. La globalización y los avances tecnológicos han provocado una homogeneización cultural, opacando las tradiciones locales por influencias externas. Además, las nuevas generaciones, más influenciadas por los medios y la modernidad, están perdiendo el contacto con las costumbres tradicionales. La migración, la urbanización y los cambios económicos también han afectado a las comunidades, haciendo que muchas prácticas culturales desaparezcan sin ser documentadas ni transmitidas.<sup>179</sup>

Con la clara conciencia de esta situación, el gobierno de Michoacán, encabezado por el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, sostuvo una política cultural que significo por apoyar, promover y difundir las acciones tendientes a rescate, valoración, preservación, afirmación y

---

<sup>177</sup> AMEM, no catalogado, 1985, número de caja 1.

<sup>178</sup> AMEM, no catalogado, 1991, número de caja 1.

<sup>179</sup> SOSA ALANÍS, “La cultura impresa en la conformación de la identidad michoacana”, pp. 87-111.

desarrollo de las expresiones que dan cuenta del proceso histórico y cultural del tiempo y espacio michoacanos.<sup>180</sup>

Como se mencionó anteriormente, el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas le confirió la tarea a la maestra Ma. Teresa Martínez Peñaloza de hacer un análisis y rastreo sobre los museos existentes en Michoacán y en especial de Morelia. El análisis minucioso que se llevó a cabo dejó al descubierto muchas carencias: el único con una temática amplia que abarca toda la entidad es el Museo Regional Michoacano que funciona mediante un convenio del INAH, el gobierno estatal y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.<sup>181</sup> Es así, que mediante este escaneo se llegó a la conclusión de que no había ningún museo de antropología, ni de tecnología o relativo a las ciencias que han tenido un gran desarrollo en Michoacán como las ciencias médicas y naturales. Tomando en cuenta lo anterior, se llegó a la resolución de proyectar un museo que complementara lo que había, que diera un aprovechamiento óptimo a las colecciones que eran fundamentalmente de arqueología michoacana, y que, considerando la riqueza y variedad regional de la cultura, presentara ésta con un enfoque antropológico, con una intención educativa, ya que el público al que se pretendía hacer llegar el contenido del museo antes que otros eran los escolares.

La Mtra. Martínez Peñaloza, afirmarí que la intención de ser un museo más que turístico, educativo, no era una decisión fortuita, ya que no hacía sino dar continuidad al pensamiento expresado en Michoacán desde 1828 por el entonces gobernador José Salgado y en 1853 por Melchor Ocampo, de dotar a Michoacán de un Museo para apoyar la educación, pensamiento que recogió en 1884 Jacobo Ramírez, regente del Colegio de San Nicolás y que por fin hizo realidad

---

<sup>180</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 475.

<sup>181</sup> AMEM, no catalogado, 1991, número de caja 1.

Nicolás León dentro del propio colegio, privilegiando el interés de los educativos antes que el de los visitantes.<sup>182</sup>

Fue así, que con estas metas se presentó un proyecto que contemplaba presentar la antropología michoacana por regiones, dadas las evidentes diferencias regionales, incluso, se propuso algo novedoso para la época, ya que se planteaba no solo como un espacio museístico, sino como un centro de investigación, creando al mismo tiempo un centro de información especializada en Michoacán con biblioteca y datos en actualización permanente. El primer núcleo estuvo compuesto por la historiadora Laura Solís, el antropólogo social Miguel Ángel Núñez, el profesor José Luis Magaña y la coordinadora, la Mtra. Martínez Peñaloza.

El primer proyecto oficial presentado ante el Instituto Michoacano de Cultura fue el siguiente:

“Hacer del Museo un medio de comunicación que mediante el discurso estructurado y didáctico explique los procesos de integración territorial y de evolución histórica y cultural del espacio geográfico que hoy ocupa Michoacán. Esto es, un medio educativo, un apoyo didáctico para escolares y aun para el que hace tiempo, abandonó las aulas.

Proporcionar una visión global de Michoacán, pero a la vez particularizada con el tratamiento específico de cada una de las regiones culturales que lo conforman. De un lado será el cristal a través del cual el visitante de fuera pueda obtener una idea de todo el estado con sus contrastes y diferencias ecológicas, étnicas, y culturales. De otro, el espejo donde todos y cada uno de los michoacanos nos veamos reflejados, nos reconozcamos a nosotros mismos en nuestra vida cotidiana, en las ocasiones festivas, en las crisis, y en las bonanzas y en fin en nuestro crear y recrear una cultura que nos identifica.

Instrumentar el Museo como una unidad de servicio que complementa la exhibición de las salas con las visitas guiadas e información impresa.

---

<sup>182</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 478.

Construir el Museo en un foro de expresión permanente de todos aquellos que, en particular, o colectivamente puedan hacer aportaciones al conocimiento de la cultura michoacana, sin dejar de lado lo nacional y lo universal, ámbitos donde se escribe lo nuestro.

Crear en el Museo un programa de investigación que mantenga la documentación actualizada, que permita enriquecer las colecciones de modo que las salas tengan movimiento que evite la “la momificación” de los objetos y que produzca fuentes confiables de información para el investigador que se acerque a los acervos.

Dejar un testimonio fehaciente y duradero de las acciones de rescate y revaloración de nuestra cultura.’’<sup>183</sup>

El discurso museográfico estaría conducido por temas-ejes; el medio geográfico, las actividades productivas, la organización social, la vida cotidiana y el mundo de las ideas. Así mismo, en la sección de etnología se propuso abarcar todos los grupos sociales que habitan en Michoacán, sin distinción o extrapolación de los indígenas puesto que es un hecho que sea cual fuere la filiación étnica de una sociedad y sea ésta urbana, suburbana o rural posee una cultura que la distingue y la identifica.<sup>184</sup>

El proyecto del Museo del Estado de Michoacán refleja una visión innovadora y multifacética para la época. Se menciona que fue innovador para la época, porque, aunque, como lo hemos visto su museografía tradicional se enfoca en la exaltación del pasado, también hay un interés por el presente, y junto con las actividades que en apartados siguientes presentaremos, podemos decir que se un centro de investigación y un núcleo de información especializada en la cultura michoacana, pues esta iniciativa pionera se estructuró en torno a la idea de presentar la

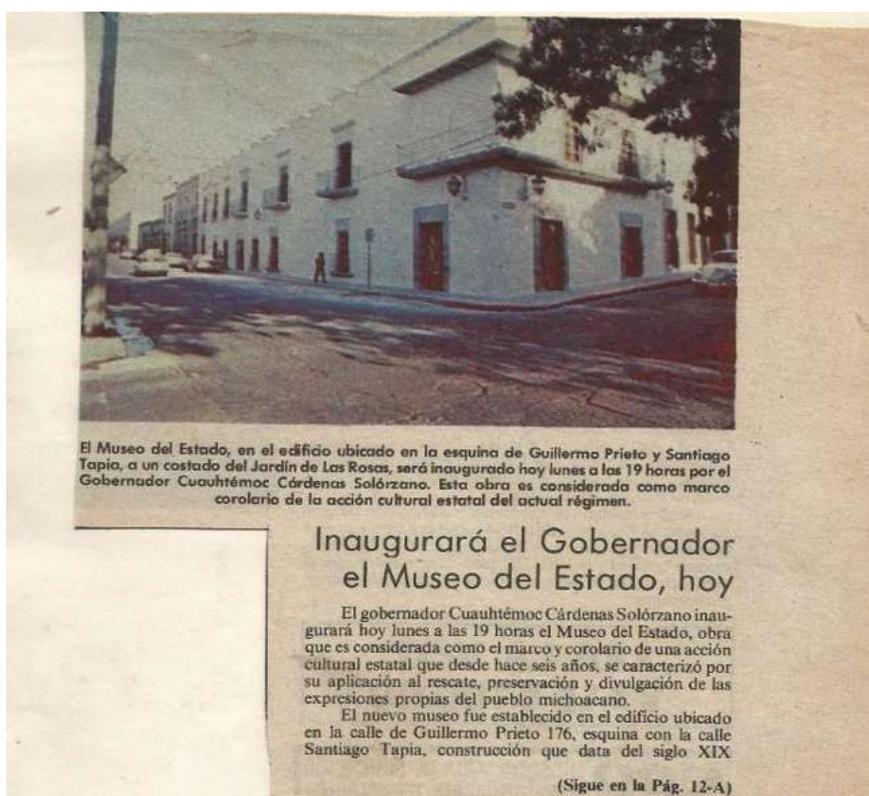
---

<sup>183</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 480.

<sup>184</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

antropología del estado por regiones, reconociendo las evidentes diferencias regionales y culturales. muy relevante para su época.

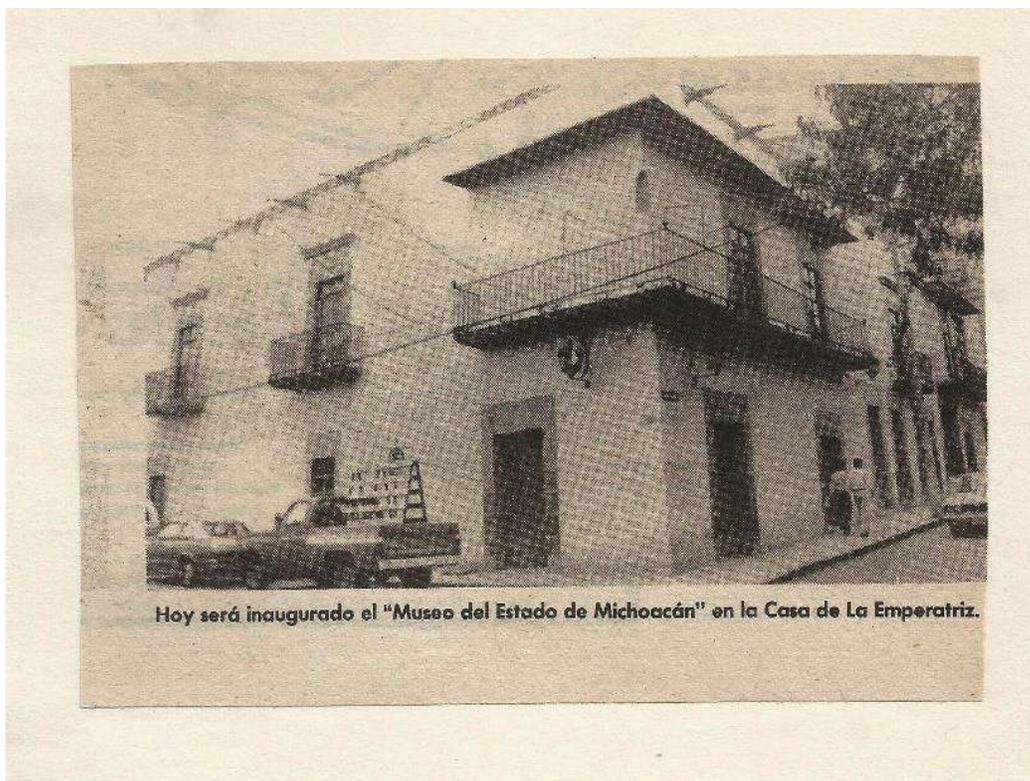
El 11 de agosto de 1986, el entonces gobernador de Michoacán, acompañado del licenciado Humberto Urquiza, director del Instituto Michoacano de Cultura y la coordinadora del proyecto, ya directora del museo, la Mtra. Ma. Teresa Peñaloza, hicieron formal la inauguración del Museo del Estado. Dicho día de agosto, lluvioso, pero con una multitud ansiosa, empapó a las personas deseosas de conocer, un lugar que – se decía- estaba en el sitio de la vanguardia museística.<sup>185</sup>



**Figura 1.** Recorte del periódico La Voz.

Fuente: Archivo del Museo del Estado, no catalogado, 1986, número de caja 1.

<sup>185</sup> ROGRÍGUEZ ÁVALOS, “Prólogo”, p. 15.



**Figura 2.** Recorte del periódico La Voz sobre la inauguración.  
Fuente: Archivo del Museo del Estado, no catalogado, 1986, número de caja 1.

El organigrama del MEM, originalmente constaba de tres grandes departamentos; curadurías o guiones museográficos, difusión y servicios técnicos. En cuanto a los servicios técnicos se encontraba el taller de restauración implementado desde el Proyecto Museo del Estado y que se contempló para funcionar como parte de la protección y cuidado de las piezas, especialmente las de arqueología, pero por cuestiones presupuestarias dicho taller cerraría aproximadamente a finales del siglo XX.<sup>186</sup> Su cierre, sin embargo, no implicaría un descuido de las piezas, solo que ya no existiría un departamento específico para la restauración y el cuidado de las piezas, ahora serían actividades específicas para una o dos personas.

---

<sup>186</sup> AMEM, no catalogado, 1985, número de caja 1.

Dentro de los servicios técnicos, también se encontraba el área de servicios generales, el de intendencia y los veladores. Estos servicios siguen vigentes hasta la fecha, y no sufrieron mayores cambios pues son parte fundamental del funcionamiento de un museo.

El departamento de difusión se subdivide a su vez en: servicios educativos y en el programa de arte, historia y tradición popular. Los servicios educativos se enfocan a todo lo relacionado con talleres escolares, visitas guiadas tanto especiales como para el público en general, y el programa de arte, historia y tradición popular fue creado con fines de promoción y difusión cultural dentro del museo, incluyendo en sus actividades talleres culturales, conferencias, presentaciones, degustaciones, lecturas, entre otras actividades importantes.

El departamento de difusión fue desde el inicio del proyecto, parte medular del MEM, es por eso por lo que más adelante se desarrollará más a detalle este departamento y se expondrá el valor que le agrega al museo actualmente y las dificultades que ha tenido que atravesar por más de 36 años.

Finalmente, el departamento de curadurías o guiones museográficos, departamento que se ha mantenido desde el origen del museo, constaba originalmente de la sala de arqueología, la de historia y la etnología. A cada sala se le asignó un edecán en jefe, que sería la persona que se encargaría del buen funcionamiento de cada sala.

La sala de Arqueología, abarcaba desde la llegada del hombre al continente americano hasta el llamado Imperio Tarasco; la Sala de Historia, que pretendía ser un puente explicativo del devenir histórico del pueblo michoacano, y abarcaba desde el periodo de la Conquista militar y espiritual hasta los tiempos de la posrevolución, siendo parte de esta misma la sala de la Farmacia Mier.<sup>187</sup>Y

---

<sup>187</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

finalmente la Sala de Etnología, columna vertebral y razón principal del ser del museo, donde se podían apreciar las formas de vida, las expresiones culturales, las organizaciones sociales y económicas de la gente de Michoacán contemporáneo<sup>188</sup>, actualizada hasta la fecha original de la fundación del museo, en 1986.

Además de las salas de exposiciones, que se concebían entonces como permanentes, el museo, ubicado en una antigua casona constaba de una multiplicidad de espacios asignados para actividades, talleres infantiles, salas de conferencias, biblioteca, etc. Originalmente el museo contaba con un total de 15 cubículos, 5 patios, dos escaleras de cantería, al menos dos bodegas, una oficina central y oficinas destinadas para la investigación.<sup>189</sup>

La Mtra. María Teresa Martínez Peñaloza y los creadores tenían un objetivo claro para el museo: inculcar a los trabajadores del museo que una de las características que hacían diferente a este museo en cuanto a otros, es que no era un museo turístico, sino más bien un museo educativo, un museo en donde los michoacanos pudieran verse reflejados e identificados<sup>190</sup>, así como poder ver(se) en sus tradiciones, sus costumbres, sus ideas, orígenes y la diversidad cultural que tiene Michoacán.

El museo se engendró bajo una concepción bien definida e integrada de las diversas culturas michoacanas y los diferentes grupos indígenas que habitan en el territorio michoacano (p'urhépecha, nahuas, otomíes, mazahuas y pirindas). El objetivo del museo fue y sigue siendo, mostrar un pasado y un presente michoacano, la combinación del tiempo y del espacio del estado

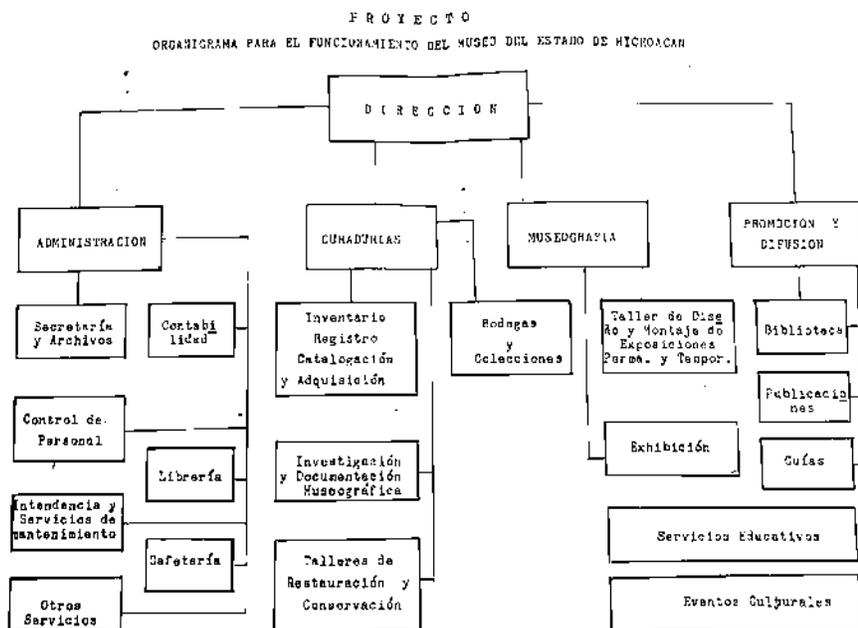
---

<sup>188</sup> CERVANTES CORTÉS, “Casa del Museo del Estado. Breve Reseña Histórica”, p. 18.

<sup>189</sup> CERVANTES CORTÉS, “Casa del Museo del Estado. Breve Reseña Histórica”, p. 19.

<sup>190</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Susana Contreras Rocha, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

en el espacio museal, así como también conceptualizar al museo como una herramienta educativa útil para el público en general.<sup>191</sup>



**Figura 3.** Organigrama del funcionamiento del MEM.

Fuente: Archivo del Museo del Estado, no catalogado, 1986, número de caja 1.

La creación y el proyecto del MEM, sin duda fue una innovación regional para su época, pues, aunque ya existían museos con los mismo ejes y temas centrales y que de cierta manera seguían un mismo discurso basado en la museografía tradicional. El MEM resultó innovador por su ambición -en buen sentido- de la creación de un discurso fresco que respondía a las exigencias culturales e intelectuales de la época, adjuntando a su sistema no solo boletines informativos, sino también programas culturales en donde las comunidades indígenas michoacanas participaban – y participan- de manera activa y resultado con eso creación y eventos con una esencia más genuina sin la intervención necesariamente directa del Estado.

<sup>191</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vázquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

## **Discurso museográfico del MEM (1986-2016)**

Según los documentos encontrados en el archivo del MEM, una vez teniendo claridad en cuanto al contenido del museo, su estructura y su tema, fue tiempo de crear cuidadosamente su guion museográfico. Este proceso, tardó aproximadamente un año, desde 1985 hasta 1986.

Los encargados en la creación de los guiones no se diferenciaron de los participantes en el Proyecto Museo del Estado. La Mtra. Martínez Peñaloza, así como la historiadora Laura Solís y el equipo conformado por los estudiantes de la ENAH, fueron los creadores de los guiones de cada sala.

Para esto, se realizó principalmente un trabajo documental en torno a la historia de Michoacán, colaborando y solicitando material especializado a escuelas específicas como el Colmich, el Colmex y el ENAH. También se realizó trabajo de campo, visitando la mayor parte del estado de Michoacán y teniendo contacto con los presidentes municipales, en lo posible, para poder obtener toda la información necesaria para la creación de tales guiones.<sup>192</sup>

El MEM, cuenta dentro de su acervo con un aproximado de 5,225 piezas en total<sup>193</sup>; alrededor de 800 máscaras, 1,775 piezas de la Farmacia Mier, cerca de 1,500 piezas de juguetes, 750 piezas de arqueología y aproximadamente 400 piezas de historia. Desafortunadamente no se encontraron los inventarios de las piezas de máscaras, juguetes e historia, así que las cifras de estos apartados son aproximadas que se obtuvieron por testimonio oral de la trabajadora del MEM, Mónica Vázquez.

---

<sup>192</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

<sup>193</sup> Es importante aclarar que no hay un número exacto de piezas dentro del acervo ya que por los problemas administrativos que la institución ha tenido que pasar, no hay una contabilización exacta del acervo, de piezas rotas, extraviadas o en remodelación. Y dentro del archivo (que no está catalogado) no se encontró una cifra exacta.

La obtención de las piezas museísticas fue en su mayoría por la donación del arqueólogo y coleccionista michoacano Manuel Torres Serranía, entre ellas una de las piezas más valiosas del museo que es la máscara de obsidiana de influencia teotihuacana.<sup>194</sup>

Asimismo, se le solicitaron donaciones al arqueólogo mexicano Román Piña Chán, el cual accedió a donar algunas piezas arqueológicas, aunque se desconoce cuáles fueron exactamente.

Las curadurías originales, desde un principio se plantearon como salas que se actualizarían cada 10 años, particularmente la Sala de Etnología. Y aunque se concebían realizar cambios, el plan nunca fue hacer un cambio radical a las curadurías, solo actualizaciones y modificaciones pertinentes.

Pero por cuestiones presupuestarias y en torno al apoyo gubernamental no se tiene conocimiento de que se le hayan realizado actualizaciones a las salas más allá de los procesos de preservación y cuidado del acervo. Es por esto que es imperativo señalar que las salas originales con sus respectivos guiones que se describirán enseguida estuvieron erguidas sin ninguna modificación hasta el año del 2016, año en donde se realiza una restauración estructural del museo y de desmantelan las salas originales, a excepción de la sala de la Farmacia Mier, que solo fue restaurada pero el guion original no sufrió modificaciones a diferencia de las demás salas.

---

<sup>194</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vázquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

## Sala de Arqueología

La sección de Arqueología se dividía en cinco unidades temáticas bajo un esquema de horizontes culturales, y comprendía la exhibición de diversas colecciones de piezas arqueológicas, adquiridas por el Gobierno del Estado.<sup>195</sup>

### 1. Prehistoria o introducción a las culturas americanas

Comenzaba con las teorías del origen del hombre americano y las condiciones que hicieron posibles las migraciones y continúa con las características de los cazadores-recolectores y lo relacionado con los recolectores especializados.

En las repisas de cristal se exhibían fósiles de animales prehistóricos, antiguos utensilios localizados en diversas excavaciones del estado de Michoacán; así como mamparas que ilustraban la cacería y la recolección de frutos llevada a cabo por los primitivos habitantes del continente.<sup>196</sup>

### 2. Primeros agricultores (2000-200 a.C.)

En esta unidad se situaba gráficamente el occidente del actual territorio mexicano como parte de Mesoamérica, recreándose con imágenes parte del proceso de sedentarización de los primigenios habitantes de nuestro país: la implementación de la agricultura y su consiguiente domesticación de vegetales como el maíz, la calabaza y animales como el guajolote y el *xoloescuintle*.<sup>197</sup>

En las vitrinas de esta sala eran exhibidos objetos de las llamadas primeras civilizaciones que habitaron lo que hoy es Michoacán, se hacía un énfasis en los vestigios de uso cotidiano y

---

<sup>195</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

<sup>196</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

<sup>197</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

objetos ceremoniales de las culturas de “El Opeño” y “Chupícuaro”, mismas que se desarrollaron entre el año de 800 y 400 a.C.

La cultura de “El Opeño” se distinguía por sus tumbas de tiro y bóveda, y en su peculiar cerámica fúnebre, estos restos se encontraron cerca de la actual ciudad de Jacona, en el estado de Michoacán.<sup>198</sup>

Los vestigios de la cultura de “Chupícuaro”, que se exhibían en esta sala, fueron localizados en las actuales poblaciones de Tzintzimeo y Araró, destacando entre ellas figurillas femeninas en técnica de pastillaje<sup>199</sup>, cuya corporalidad es una expresa alusión a la fecundidad y a la maternidad.<sup>200</sup>

### 3. Agricultores avanzados teocráticos (200 a.C.-900 d.C.)

Se destacaban los sitios arqueológicos como Tinganio en Tingamabato: Santa María en Morelia y Tres Cerritos en Cuitzeo. De estos sitios fueron traídas las piezas que se exponían en la sala, tales como incensarios con la figura de Tláloc o la máscara mortuoria de obsidiana, procedente del municipio de Puruándiro.<sup>201</sup> El material de exhibición es muy variado: lapidaria, hueso, obsidiana y cerámica decorada al negativo, al punzonado y *cloissone*<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> CORTÉS CORTÉS, “Sala de Arqueología”, p. 28.

<sup>199</sup> El pastillaje es una técnica de modelado en cerámica utilizado desde la época prehispánica. Dicha técnica consta en preparar el barro, se amasa mezclándolo con un poco de agua hasta lograr una pasta uniforme y flexible; se hacen pequeñas bolas que dejan reposar un día entero para volver a amasar hasta conseguir la consistencia deseada y hacerlo más manejable. Se modelan las piezas a mano a partir de la técnica de rollos, alisando el interior y exterior con el olote, suela o trapo. Para las figuras se utilizan moldes para los rostros. Se aplican guías en pastillaje, así como un engobe de óxido de hierro. Se quema en horno rústico en una cochura. [https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artepmex&table\\_id=47](https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artepmex&table_id=47) [consultado el 28 de junio de 2023].

<sup>200</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

<sup>201</sup> CORTÉS CORTÉS, “Sala de Arqueología”, p. 30.

<sup>202</sup> Antigua técnica para la decoración de objetos metálicos mediante un tipo de esmalte vidriado.

#### 4. Agricultores avanzados militaristas (900-1521)

Esta sala hablaba de algunas otras etnias establecida en el antiguo Michoacán, y que florecieron durante el periodo postclásico superior, entre ellas las asentadas en Apatzingán, Huetamo, Coalcomán y la Costa. Destacaban objetos elaborados en hueso, concha marina y piedras calizas. Del periodo de conformación y consolidación del señorío tarasco en el postclásico tardío, esto mediante la conquista militar de otras etnias que habitaban en el occidente de Mesoamérica, podemos admirar lapidaria suntuaria en la cual destacan la elaboración de orejeras, besotes, collares a base de piedras de cuarzos de tipos diversos como la obsidiana, el jade y la turquesa. En la cerámica de este periodo predominan el color naranja y rojo sobre crema para la decoración de cajetes, trípodes y otras vasijas.<sup>203</sup>

Esta unidad trataba de representar la formación de los señoríos militaristas como el mexica y el tarasco que lograron una hegemonía y se expanden por medio de campañas militares.

#### 5. Cultura Tarasca o los Tarascos

El señorío tarasco encontró su consolidación durante el posclásico tardío y mediante la exposición de objetos rituales, suntuarios y de uso cotidiano; en esta sección del museo se podía entender bastante sobre la organización religiosa-militar, político-social y económico-administrativo de la cultura tarasca.<sup>204</sup>

Los trabajos de metalistería nos hablaban del grado de desarrollo tecnológico alcanzado por los tarascos. Su riqueza arqueológica y la información que se tiene a través de la Relación de Michoacán, obligaron a que se les destinara una unidad. La metalistería, la cerámica utilitaria, ritual

---

<sup>203</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

<sup>204</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

y la miniatura, así como la joyería ofrecerían en esta sección una muestra de la abundancia cultural tarasca.<sup>205</sup>

Entre las piezas que se encontraban expuestas en esta sección se hallaban collares en turquesa, cuarzos en forma de cráneos y animales diversos tallados en manera de cuentas, pipas ceremoniales y cascabeles de cobre, incensarios, pinzas de cobre, orejeras y besotes tallados finamente en obsidiana con incrustaciones de oro y turquesa, o elaboradas en sencillo barro, también estaban expuestos pectorales, brazaletes de metal y hueso y collares de diversos materiales. Algunas de estas piezas ahora se encuentran expuestas en la sala “Resistencia” y la otra parte esta resguardada en el museo.<sup>206</sup> (Véase anexo figura 4-6)

### **Sala de Historia y la Farmacia Mier**

La sección de Historia era una pequeña, pero significativa sala dentro del guion museográfico que trataba de entrelazar las crónicas del Michoacán prehispánico de la sala de arqueología y lo que pudiera nombrarse como “Michoacán Contemporáneo” de la sala de etnología que contiene los diferentes modos de vida y tradiciones de la región michoacana.<sup>207</sup> La idea principal de la curaduría era enlazar desde la llegada de los españoles hasta el periodo cardenista en el estado.

La sala comenzaba desde el periodo de la conquista española en Michoacán, iniciada por la expedición de Cristóbal de Olid en 1522, se exhibía el periodo con una réplica de una armadura española. Después, la sala pasaba al periodo virreinal, que se explicaba a partir de las

---

<sup>205</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 486.

<sup>206</sup> CORTÉS CORTÉS, “Sala de Arqueología”, p. 36.

<sup>207</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

configuraciones de las primeras instituciones que se establecieron en la antigua provincia michoacana como las encomiendas y la República de Indios, la cual se representaba mediante una caja de comunidad, que tenía como función principal, administrar los excedentes económicos que obtenían los indígenas de la venta de sus cosechas y del arrendamiento de sus tierras, el fruto obtenido era usado para el pago de tributos al rey y en los gastos de sus fiestas religiosas.<sup>208</sup>

La sala de historia contaba con una copia facsimilar de un retrato al óleo de Vasco de Quiroga, primer Obispo de Michoacán, y en los tableros de la misma sala también eran explicadas otras formas de organización e instituciones del periodo virreinal como el Virrey, la Real Audiencia y la Real Hacienda.<sup>209</sup>

Esta sala, se había concebido como una síntesis que explicaba los acontecimientos que afectaron la vida de los michoacanos desde la llegada de los españoles hasta la Revolución en 1910. Se ilustraban los mecanismos económicos, sociales, políticos e ideológicos de dominación y los procesos de resistencia que se habían resuelto en las luchas libertarias que secularmente había librado el pueblo michoacano, pueblo del que han surgido hombres como José María Morelos, Melchor Ocampo, Francisco J. Mújica y Lázaro Cárdenas. Éste último personaje, considerado tan importante para la historia michoacana que la sala finalizaba con un retrato del general pintado por el artista michoacano Alfredo Zalce Torres. El retrato del expresidente y exgobernador resguardaba la salida de la sala de historia, anunciando el fin de la curaduría.

Las colecciones en el área de historia constaban de muebles, reproducciones de banderas históricas, libros impresos, monedas, indumentarias, documentos originales, instrumentos de

---

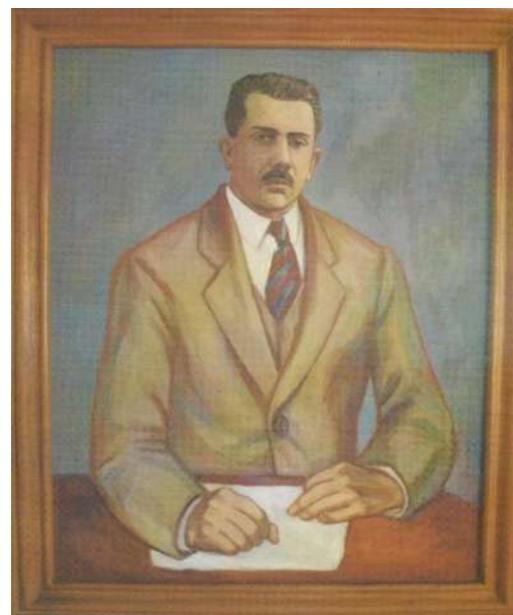
<sup>208</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

<sup>209</sup> AMEM, no catalogado, 1986, número de caja 2.

trabajo, armas originales, retratos al óleo, medallas, mapas de la época e ilustraciones sobre acrílico y papel.



**Figura 4.** Sala de historia.  
Fuente: Catálogo Museo del Estado, 2015, p. 40.



**Figura 5.** Retrato de Lázaro Cárdenas, Alfredo Zalce, antiguamente ubicado en la sala de historia.

Por razones de organización interna, la Farmacia Mier se adscribió a la sección de Historia<sup>210</sup>, pero ésta no estaba cerca espacialmente de la sala principal de Historia. Se tomó la decisión de montar la Farmacia Mier a la entrada del museo, como si se tratara de un servicio de la institución.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, pp. 485-486.

<sup>211</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vázquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

Esta farmacia se funda el 5 de agosto de 1868 por Don Atanasio Mier y Terán y de la Parra, moreliano nacido en 1839, que estudió medicina en la Cátedra de Medicina de Michoacán, ahora la Facultad de Ciencias Médicas y Bilógicas “Dr. Ignacio Chávez”, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.<sup>212</sup>

Don Atanasio tenía un excepcional conocimiento de herbolaria y la medicina galénica, es en este contexto que decide fundar una de las primeras farmacias de Michoacán que duró más de 100 años en local número 11 de la Cerrada de San Agustín en la ciudad de Morelia, donde daba consulta y ayudaba a los michoacanos de escasos recursos.

En 1917, el medico falleció y la farmacia pasó a manos de la familia Chávez Correa, familia adinerada en Morelia, que la conserva hasta 1980. En el año de 1981 la colección Mier fue adquirida por el Gobierno del Estado de Michoacán y pasa formar parte de la colección del MEM en 1986.<sup>213</sup>

El valor de la farmacia recae no solo en un valor artístico e histórico, sino cultural ya que es un antecedente de la herbolaria michoacana con lo cual no solo se busca rescatar las tradiciones populares herbolarias del estado, sino del país entero. La colección cuenta con 1,775 piezas que integran, además de los muebles y el botamen compuesto de albarellos de fina porcelana y frascos de cristal, aparatos muy preciados como densímetros para medir líquidos, selladores de obleas, materiales de curación, medicamentos, cápsulas porcelanizadas, pildoreros, lixiviadores y una pequeña biblioteca conformada por 42 libros sobre farmacia.<sup>214</sup> (Véase anexo figura 7)

---

<sup>212</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Susana Contreras Rocha, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

<sup>213</sup> NICOLÁS CHÁVEZ, “Historia, sección Botica”, p. 59.

<sup>214</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vázquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

Con base en las entrevistas realizadas, sabemos que el padre de la fundadora del museo, Don Porfirio Martínez Peñaloza, aparte de ser periodista, poeta, escritor y filólogo, fue médico, estudiante, al igual de Don Atanasio Mier, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y realizó algunas de sus prácticas médicas en la antigua Farmacia Mier, cuando todavía se encontraba en la calle de la cerrada de San Agustín. Bajo este contexto y gracias a la historia oral, sabemos que la maestra Martínez Peñaloza trabajó muy arduamente junto con el Instituto Michoacano de Cultura por la recuperación, restauración y la obtención de la Farmacia para el museo. Revelándonos, tal vez, el aprecio especial que la fundadora tenía por dicha botica y con ello, su decisión de adjuntar y considerar a la botica como un elemento imprescindible para la representación de la cultura michoacana.

### **Sala de Etnología**

La sección de Etnología se ubicaba en la planta alta junto a la de Historia. Esta sección se proponía explicar los diversos contextos culturales en los que se desenvolvían los habitantes de Michoacán, y las maneras que encontraron de satisfacer sus necesidades. Se representaba la estructura y superestructura de las sociedades michoacanas contemporáneas de cinco ejes temáticos que regían la curaduría; entornos geográficos o medio ambiente, formas de sustento económico o actividades productivas, organización social, estilos de vida o vida cotidiana y el llamado “mundo de las ideas”.<sup>215</sup>

Esta sala, como se ha mencionado anteriormente, fue la estructura primordial de la conceptualización del museo, adoptando la metodología de la disciplina antropológica que se

---

<sup>215</sup> VALLE CARRILLO, “Sala de Etnología”, pp. 71-75.

encarga de estudiar la cultura entendida como la forma de pensar y de vivir de los hombres constituidos en una sociedad: la etnología.

Para el guion museográfico de esta sala se optó por dividir el estado y sus 113 municipios en ocho regiones geográfico-culturales. La división territorial de las regiones se consideró una tarea difícil, pues los límites municipales, arbitrarios como toda división política, no correspondía muchas veces a los criterios señalados anteriormente. Sin embargo, en beneficio de los escolares y visitantes, se utilizaron los linderos de los municipios siguiendo la norma de incluir en una región aquellos que presentaran mayor hegemonía y los que ofrecieron dificultades se agregarían a la región de la cual tuvieran mayores similitudes.

Con la investigación y el trabajo de campo se identificaron ocho regiones con sus respectivos municipios:

1. Valles Centrales

Álvaro Obregón, Angamacutiro, Cueneo, Copándaro, Cuitzeo, Charo, Chucándaro, Huiramba, Huandacareo, Huaniqueo, Indaparapeo, José María Morelos, Lagunillas, Morelia, Panindícuaro, Puruándiro, Queréndaro, Santa Ana Maya, Sixto Verduzco, Tarímbaro, Tzitzio, Villa Jiménez y Zinapécuaro.

2. Ciénegas del Noroeste

Briseñas, Cotija, Chavinda, Churintzio, Ecuandureo, Ixtlán, Jacona, Jiquilpan, La Piedad, Marcos Castellanos, Nicolás de Regules, Numarán, Pajacuarán, Penjamillo, Purépero, Sahuayo, Tanhuato, Tinguindin, Tlazazalca, Tocumbo, Venustiano Carranza, Villamar, Vista Hermosa, Yurécuaro, Zacapu, Zamora y Zináparo.

### 3. Laderas del Sur

Acuitzio, Ario, Los Reyes, Nuevo Parangaricutiro, Nuevo Urecho, Periban, Salvador Escalante, Tacámbaro, Tancitaro, Taretan, Villa Madero y Ziracuaretiro.

4. P'urhepecho (locativo que designa la región donde viven los p'urhépecha pero que, además, incluye la noción de pertenencia e identificación con una cultura)

Esta región, se subdividía a su vez en tres regiones: Lago, Sierra y Cañada y englobaba los municipios de: Charapan, Cherán, Chilchotal, Erongarícuaro, Nahuatzen, Paracho, Pátzcuaro, Quiroga, Tangamandapio, Tangancícuaro, Tungambato, Tzintzuntzan y Uruapan.

### 5. Depresión del Balsas

Carácuaro, Huetamo, Nocupétaro, San Lucas, Tiquicheo y Turicato. En el municipio de Huetamo, se localizó una comunidad que dice ser matlatzinca, aunque no se conserva la lengua.

### 6. Cuenca de Tepalcatepec

Aguililla, Apatzingán, Buenavista, Churumuco, Gabriel Zamora, La Huacana, Múgica, Parácuaro y Tepalcatepec.

### 7. Costa y Sierra

Águila, Arteaga, Chinicuila, Coahuayana, Coalcomán, Lázaro Cárdenas y Tumiscatío. En los municipios de Águila, Chinicuila y Coahuayana principalmente existen comunidades de población nahua.

## 8. Serranía Oriental

Angangeo, Aporo, Contepec, Epitacio Huerta, Hidalgo, Irimbo, Juárez, Juangapeo, Maravatio, Ocampo, Senguio, Susupuato, Tlalpujahua, Tuxpan, Tuzantla y Zitácuaro.

En Tlalpujahua, Angangeo, Ocampo, Tuzantla y Susupuato tiene población mazahua y en Epitacio Huerta, Cotepec y Maravatio habitan otomíes.

Cada una de las regiones que conformaba esta sala estaba caracterizada por los elementos temáticos más destacados de cada región a través de fotografías, maquetas y mapas que ilustraban las vías férreas, los tipos de suelo, los hospitales de cada región y maniqués con indumentaria de la vida cotidiana e indumentaria de fiesta.

También se podían encontrar en cada sección herramientas de trabajo, producción intelectual (libros, revistas, documentos), productos naturales, industriales y artesanales.<sup>216</sup>

Las danzas fueron un tema al cual se le daba mucha importancia, y se traban de representar lo más fielmente, había maniqués con los trajes de las danzas más populares de cada región que se postraban usualmente al centro de la sala, siendo el centro de atención. La obtención de los trajes fue mayormente por donación de artesanos o danzantes de los municipios.

Entre las danzas representadas se encontraban: la danza de los Kúrpites de Nuevo San Juan Parangaricutiro, la danza de los Arqueros en Santa Clara del Cobre, la danza de los Turicatos del municipio de Turicato, la danza de los Palotereros de Puruándiro, La danza de los Tlahualiles de Sahuayo, La danza de los Korkobi de Charapán, La danza de los Negros en Jiquilpan y la danza de los Negritos de San Juan Nuevo, la danza de los Pukes y la danza del Señor de los Naranjos ambas

---

<sup>216</sup> MARTINEZ PEÑALOZA, “Museo del Estado de Michoacán”, p. 488.

danzas de Naranja de Tapia o Naranxan, danza del Torito de Petate de Tarímbaro y Morelia, la danza de las Trenzas de Santa Clara del Cobre, danza de las Banderitas de Angahuan, la danza de San Miguel del municipio de Coahuayana, entre muchas otras danzas que eran representadas a través del traje y la máscara. (Véase anexo figura 5)

Había también representaciones de la vida cotidiana de cada región. Se representaban habitaciones, casas y viviendas tradicionales, mercados y tianguis, festividades, el proceso de construcción de máscaras, instrumentos musicales, redes para pescar, así como elementos artesanales como ollas, rebozos, instrumentos para el tejido del arte textil y utensilios de la vida cotidiana como ollas, platos, cazuelas, molcajetes y mecates. (Véase anexo figura 1, 2 y 3)

Es fundamental recordar que este museo no solo estaba dedicado al arte popular y la vida cotidiana p'urhépecha, ya que, incluso para algunos michoacanos suele existir la concepción del centrismo p'urhépecha, pensando erróneamente que en el estado de Michoacán los únicos indígenas que habitan la zona son los p'urhépecha. Y aunque si bien es cierto que es el pueblo originario con mayor número de habitantes, también habitan en la zona pueblos originarios como los mazahuas, los nahuas, los pirindas y otomíes.

El MEM, buscó desde su inicio hacer conciencia sobre la existencia de estos pueblos originarios que suelen quedar en el olvido, y generar conciencia sobre los demás pueblos originarios habitantes del estado. De tal modo, que, en la Sala de Etnología, había representaciones de los demás pueblos, como fotografías y representaciones de vestimentas cotidianas de los mazahuas, nahuas, pirindas y otomíes.



**Figura 6.** Representación del tianguis tradicional p'urhépecha. Esta representación se ubicaba en la sala de etnología.  
Fuente: Catálogo Museo del Estado, 2015, p. 85.



**Figura 7.** Esquema salas MEM (1985). Elaboración propia.

## **Programas dentro del museo**

### **Arte, Historia y Tradición Popular**

El programa creado de carácter permanente al inicio del proyecto del MEM inició el 29 de octubre de 1986, teniendo como objetivo el representar la tradición popular michoacana, principalmente el grupo étnico p'urhépecha, con temas ligados a la tradición como una forma de apropiación del museo.<sup>217</sup>

El exdirector del museo, José Guadalupe Escamilla Bedolla, escribió lo siguiente sobre el programa:

“El programa de promoción cultural, más tarde denominado “Arte, Historia y Tradición Popular”, ha tenido como propósito llevar a la práctica uno de los objetivos del ser del museo: “Un espacio de expresión permanente de todos aquellos que particular o colectivamente puedan hacer aportaciones al conocimiento de la cultura”. Teniendo este elemento como principio de trabajo, de manera regular cada miércoles se presenta una actividad cultural; esta puede ser una conferencia de interés general, un recital de música regional, música popular mexicana, exposiciones temporales de corte fotográfico, artesanal, pictográfico, etc. Cabe señalar que el programa fue planeado pensando en la importancia de darle su propio perfil, que lo distinguiera de otros programas similares, sin el afán de que en realidad significara una alternativa, sino que complementara el sentido del museo: esta es la causa que influyó en integrar una programación de eventos especiales que atienden al ciclo festivo anual. Estas festividades son, principalmente la Fiesta de Carnaval, la Comida de Cuaresma, el montaje del Altar de Dolores, la Ofrenda de Día de Muertos, el Nacimiento, la Posada Tradicional, el día de la Candelaria, entre otros. Lo anterior queda demostrado a través de contar con el programa público asiduo en su asistencia; siendo el museo visto como un lugar de promoción de la cultura michoacana, recreado por el propio pueblo.”<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> AMEM, no catalogado, 1986-1987, número de caja 2.

<sup>218</sup> ESCAMILLA BEDOLLA, “Programa Arte, Historia y Tradición Popular”, p. 113.

Este programa resulta esencial para el concepto del museo, pues difundir las artes y tradiciones populares era un pilar que hasta la fecha sigue rigiendo al museo. Este programa contaba con actividades culturales cada semana: programas, que como se mencionó en el principio del apartado, constaban de conciertos, muestras de danza, muestras gastronómicas, conferencias de libros, etc. (Véase anexo figura 8)

Algo que hay que resaltar de estos programas, es que al ser un museo pequeño que desde sus inicios conto con muy poco presupuesto, los carteles que se hacían para cada programa eran elaborados a mano y por los trabajadores del mismo museo, al menos unos 20 carteles por semana.<sup>219</sup> El programa de Arte, Historia y Tradición Popular, tuvo que ser suspendido desde el 2016 por la restauración del museo y no fue habilitado de nuevo sino hasta el 2019, pero a raíz de la pandemia tuvo que cerrarse de nuevo este programa. Fue hasta el año 2022 que el programa volvió a la normalidad, realizando el miércoles de arte, historia y tradición popular.

Enseguida se mostrarán algunos carteles encontrados en el archivo documental del Museo del Estado. (Véase anexo figura 9-14)

---

<sup>219</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vázquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.



**Figura 8.** Cartel hecho en el MEM.  
Fuente: Archivo del Museo del Estado, no catalogado, 1989, número de caja 2.

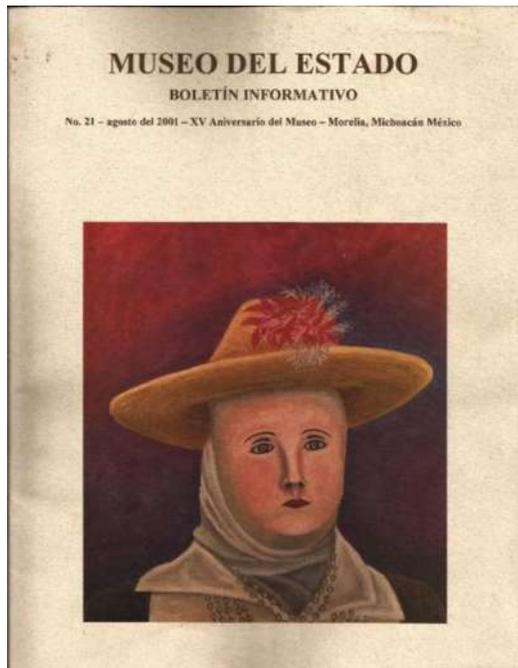


**Figura 9.** Cartel hecho en el MEM.  
Fuente: Archivo del Museo del Estado, no catalogado, 1987, número de caja 2.

Otra actividad dentro del programa de Arte e Historia Popular fue la creación de boletines informativos, que se daban la última semana de cada mes. Los visitantes del museo podían llevarse un ejemplar gratuitamente.

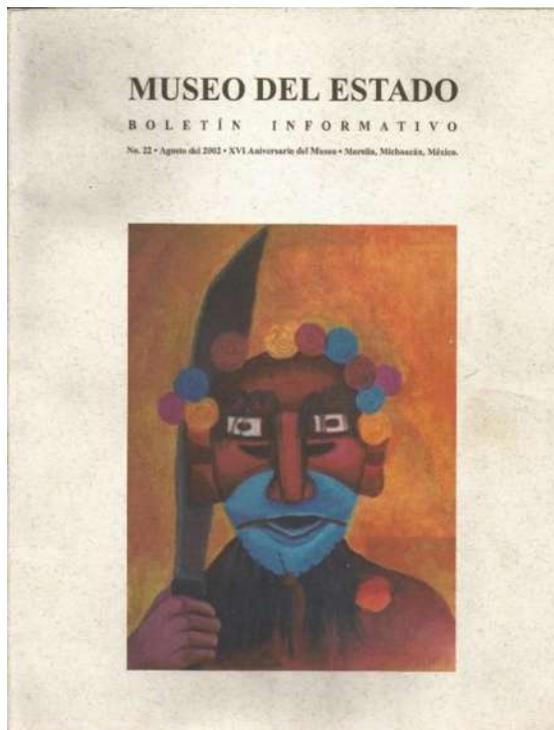
Lo que resulta interesante de estos boletines, era que se centraban en la investigación académica. En contenido de dichos boletines había artículos bien elaborados sobre temas de interés y relacionados con el arte y la cultura michoacanos, también contaban con recetas típicas de cada región de Michoacán, noticias sobre vestigios arqueológicos, procesos de elaboración de algunas artesanías michoacanas y noticias sobre las fechas y festividades más importantes de cada comunidad habitante del estado de Michoacán.

Al igual que los miércoles de Arte, Historia y Tradición Popular, los boletines informativos dejaron de fabricarse alrededor del 2015 y el 2016, a falta del presupuesto y por supuesto por el cierre del museo para su restauración.



**Figura 10.** Portada Boletín Informativo, no. 21 del MEM.

Fuente: Archivo del Museo del Estado, no



**Figura 11.** Portada Boletín Informativo, no. 22 del MEM.

Fuente: Archivo del Museo del Estado, no catalogado, 2002, número de caja 2.

El programa de “Arte, historia y tradición” del MEM, no solo se pensó como un propuesta anexa a las actividades del museo, este programa fue – y sigue siendo- una herramienta que forma parte integral del discurso y el museo no podría concebirse sin el programa, pues la misión de esta es acompañar y de cierta manera resaltar las líneas discursivas del museo. De esta manera, el programa y los boletines no solo informan acerca de las actividades y eventos que se hagan dentro y fuera del museo, sino que también sirven como una forma didáctica de enseñar a los visitantes y al público en general sobre la región. Con las actividades culturales como los conciertos, las muestras de cocina o las festividades de días patronales, los visitantes obtienen una experiencia inmersiva de las tradiciones y costumbres en el centro de la capital moreliana, lo cual, sin duda, a finales del siglo XX resultaba algo complejo y un avance importante es aspectos culturales de la región. José Guadalupe Escamilla sabía esto y señalaría lo siguiente:

“El Museo del Estado de Michoacán es un fruto de estudios para proyectar una nueva alternativa de museo donde el recinto no fuera simplemente una colección de curiosidades, sino que contribuyera a elevar el conocimiento de las artes e industrias populares en Michoacán y brindara elementos para acceder a nuestro pasado y perfilar nuestro porvenir, merced al conocimiento fundamental en torno a lo que hemos sido, lo que somos y las líneas a que apunta nuestra cultura social. Un museo para encontrarnos a nosotros mismos.”<sup>220</sup>

## **Servicios Educativos**

Como se ha mencionado anteriormente, uno de los objetivos principales del proyecto museístico, fue otorgarle al museo un enfoque educativo, a través de sus salas, montajes y sus

---

<sup>220</sup> OLIVO FERNÁNDEZ, “El Museo del Estado será impulsado con la sociedad Amigos”, p. 11.

actividades y se rige por el Consejo Internacional de Museos<sup>221</sup> (ICOM), cuyas funciones son: rescatar, conservar, restaurar, investigar, exhibir, y difundir el patrimonio natural y cultural, con el propósito de educar, informar, y deleitar al público visitante para estimular en él una reflexión sobre su contenido.<sup>222</sup>

El MEM creó el programa de Servicios Educativos en el año de 1993. La maestra Martínez Peñaloza y la historiadora Laura Solís junto con el trabajo pedagógico de la maestra de preescolar María Elena Díaz Abad, lucharon para la formación de dicho programa, capacitando a los trabajadores, principalmente edecanes y custodios de sala, a través de cursos, talleres, y pláticas especializadas para poder atender a grupos escolares de preescolar, primaria y secundaria.<sup>223</sup>

Entre las actividades de los servicios educativos se encontraban: las visitas guiadas generales, que iban dirigidas a cualquier público, las visitas guiadas especiales que iban dirigidas especialmente a grupos escolares, visitas para niños con discapacidad, cursos y talleres normales y los cursos de verano.

Dentro de las visitas guiadas especiales, que son las que más resaltan dentro del programa, pues el museo se postulaba como uno de los primeros de la región en dar visitas de esta índole, uno de los objetivos principales era darles a los niños y maestros herramientas palpables fuera del aula de clases con los que pudieran reafirmar los temas que se vieron dentro de las mismas, se buscaba que los niños disfrutaran la historia y que la visita dentro del museo no la vieran como la misma que tomaban dentro de clases. Se buscaba que los niños se apropiaran del espacio museístico donde

---

<sup>221</sup> El Consejo Internacional de Museos, creado en 1946. Única organización de museos y profesionales de museos con alcance mundial dedicada a la promoción y protección del patrimonio cultural y natural, presente y futuro, material e inmaterial. <https://www.icommexico.mx/> [consultado el 1 de julio del 2023].

<sup>222</sup> VALLE, “Los servicios educativos y el museo”, p. 5.

<sup>223</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Susana Contreras Rocha, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

podieran manipular y jugar con la historia.<sup>224</sup> Estas visitas y recorridos estaban estructuradas y ajustadas pedagógicamente de acuerdo a las necesidades y capacidades de cada grupo, se planteaban como un “viaje” por todo el estado de Michoacán y por cada una de las épocas y periodos que se tenían representados en el museo, seguía de una actividad corporal en el patio del museo y después de un pequeño taller artesanal en donde los niños cerraban el recorrido con la creación de alguna pieza que tuviera que ver lo más significativo del recorrido para ellos.<sup>225</sup>

Dentro de los primeros años de este programa, hubo un programa en especial nombrado “Alas y Raíces”, donde se traían a grupos escolares de niños de comunidades y colonias marginadas de escasos recursos, tanto de Morelia, como de pueblos aledaños. Se les hacía una visita especial, y a ellos después de terminar con todas las actividades de la visita, el museo les otorgaba el desayuno o el almuerzo, dependiendo del caso. Finalizaban su recorrido en la ciudad con una visita al zoológico de Morelia, pagado igualmente por el museo.<sup>226</sup>

Este programa, aunque era uno de los más importantes para el museo, requería de mucho recurso, mismo no pudo sostenerse por muchos años, y el programa especial de “Alas y Raíces” llegó a su final en 1999. Pero los demás programas, siguen en auge hasta la fecha.

Tanto el programa de Arte, Historia y Tradición Popular como el de Servicios Educativos, le abrió al museo la posibilidad de:

1. Transmitir el caudal de posibilidades para el desarrollo, producción de conocimientos, ya que las colecciones museísticas emiten mensajes fundamentales para la comprensión de la historia.

---

<sup>224</sup> MACEDO, “La razón de ser de los servicios educativos”, p. 21.

<sup>225</sup>Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

<sup>226</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Susana Contreras Rocha, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

2. Acercarse al público estadísticamente mayoritario, el escolar, y así aprovechar la riqueza de comunicación (no limitándose a las cedulas) incluso del discurso estructurado.<sup>227</sup>

En el año de 2016 la Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán lanzó un comunicado oficial en donde dio a conocer que el 13 de junio del mismo año, el MEM suspendería sus actividades y mantendría sus puertas cerradas para realizar las tareas de embalaje de las colecciones, ya que son acciones necesarias para la restauración y rehabilitación de dicho inmueble. Señalando la Secretaría que tal restauración será una intervención programada durante un aproximado de 10 meses.<sup>228</sup> Tanto la casa principal, como la casa anexa se encontraban en un estado muy deteriorado, llegando al punto de ser peligroso la entrada en ambas casas.

Sin embargo, el proyecto de restauración de ambas casas, estaba previsto para su entrega el 30 de noviembre del 2017, no fue culminado sino hasta el 26 de noviembre del 2018. Y aunque la restauración fue terminada, el museo seguía a puertas cerradas pues no había recurso para reabrir el museo.<sup>229</sup>

El proyecto de restauración y rehabilitación del museo estaba pensado en dos partes, el primero era la restauración, y la segunda parte era la renovación del guion museográfico. Y aunque para el año del 2018 la restauración del espacio había finalizado, no había iniciado el proyecto del nuevo museográfico, pues no existía recurso para ello. No obstante, el museo empezó a abrir sus

---

<sup>227</sup> VALLE, “Los servicios educativos y el museo”, p. 6.

<sup>228</sup> GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN, “El Museo del Estado será restaurado y rehabilitado”, <https://cultura.michoacan.gob.mx/noticias/el-museo-del-estado-sera-restaurado-y-rehabilitado/> [consultado el 1 de julio del 2023].

<sup>229</sup> HERNÁNDEZ, “Museo del Estado, proyecto millonario, sin uso ni futuro”, *El Sol de Morelia*, <https://www.elsoldemorelia.com.mx/local/museo-del-estado-proyecto-millonario-sin-uso-ni-futuro-3767955.html> [consultado el 1 de julio del 2023].

puertas paulatinamente a través del programa de Arte, Historia y Tradición Popular, pero no había salas museográficas de ningún tipo.

Este capítulo se ha enfocado mucho en la narrativa de cómo es que el MEM se proyecta como museo y como se construyó su discurso, a los que podemos destacar y rescatar varios aspectos importantes:

En primer lugar, la museografía y la narrativa discursiva del MEM. Como vimos en el primer capítulo la cultura popular toma gran fuerza sobre todo después de la época posrevolucionaria, hay una exaltación por el pasado prehispánico y las culturas populares. Esto tiene un impacto directo en la cultura y el arte y en la conceptualización de instituciones culturales como herramientas cohesionadoras de identidades mexicanas.

El museo, entonces, se convirtió en un herramienta por la cual a través de los discursos cumpliría la función antes mencionada. La principal característica de estos museos fue el seguimiento de una museografía marcada, en este caso la museografía tradicional. Estos museos tradicionales se distinguían por seguir ciertos elementos como la narrativa cronológica, énfasis en objetos nacionales y el uso de vitrinas y barreras. Además, se centraban en la autenticidad de las piezas y objetos exhibidos las cédulas con textos descriptivos y por supuesto un enfoque educativo y cultural enfocado en enseñar público sobre la historia nacional.

Con base en lo que se ha visto hasta ahora, sobre todo en este último capítulo, se puede decir que el desarrollo del MEM, -posiblemente influenciado por el contexto y el tiempo- fue concebido desde la museografía tradicional.

## 1. Narrativas cronológicas

El MEM fue un museo proyectado a ser literalmente cronológico, la cronología comienza con la prehistoria, avanzando a través de los primeros agricultores y los agricultores teocráticos y militaristas, hasta llegar a la consolidación de la cultura tarasca. Esta secuencia cronológica permite a los visitantes seguir la evolución de las sociedades que habitaron Michoacán, comprendiendo sus logros y transformaciones a lo largo del tiempo. Hay un salto en el tiempo y continúa en la Sala de Historia con la llegada de los españoles, la sala de historia cubre el periodo virreinal, la independencia y las luchas libertarias, hasta llegar al periodo cardenista. Esta narrativa cronológica permite a los visitantes entender cómo los eventos históricos han moldeado la identidad y cultura de Michoacán.

Finalmente se encuentra la Sala de Etnología, que, aunque no sigue una cronología estricta, esta sala complementa las narrativas históricas y arqueológicas al presentar la vida contemporánea de las diversas regiones del estado. Al mostrar las prácticas culturales actuales en el contexto de sus raíces históricas, se crea una conexión continua entre el pasado y el presente.

## 2. Énfasis en objetos nacionales y el uso de vitrinas y barreras

La museografía tradicional utiliza vitrinas y barreras físicas como herramientas fundamentales para proteger y resaltar los artefactos expuestos, en el MEM fueron utilizadas sobre todo en piezas muy antiguas como las piezas prehispánicas y de la época virreinal. Estas vitrinas no solo sirven para proteger los objetos de daños físicos y ambientales, sino que también ayudan a enmarcarlos, destacando su valor y significado dentro del contexto museológico. Al emplear estas barreras, se crea una distancia tanto física como simbólica entre los objetos y los visitantes, lo que refuerza la percepción de estos artefactos como tesoros nacionales de gran importancia.

### 3. Héroes y mitos nacionales

Se pone un fuerte énfasis en figuras históricas y eventos que son fundamentales para el mito nacional. Dentro del MEM esto se observa sobre todo en la sala de historia. Personajes como Lázaro Cárdenas y José María Morelos fueron representados en las salas para reforzar un orgullo más que nacional, del estado de Michoacán, reforzado con esto la imagen cohesiva social.

Además, el MEM contaba con otras características de un museo tradicional, como el uso de sus servicios educativos y culturales para reforzar narrativas nacionales y crear un sentido de identidad y pertenencia. Concursos de comida tradicional, danzas populares, representaciones de fiestas patronales, altares del Día de Muertos, talleres de textil artesanal y muchas otras actividades eran ofrecidas por el MEM no solo para nutrir el discurso del museo y exponer la diversidad del Estado, sino también para involucrar al espectador, permitiéndole formar parte activa de la experiencia cultural y sentirse identificado con su patrimonio.

El Museo del Estado de Michoacán desempeña un papel crucial en la promoción de la cultura nacional y la cohesión social. Como se ha observado, el MEM ha sido un reflejo de la diversidad cultural de Michoacán, abarcando no solo la cultura p'urhépecha, sino también las tradiciones y costumbres de otros grupos étnicos del estado, como los nahuas, mazahuas, otomíes y pirindas. Este enfoque inclusivo contribuye a una visión más completa de la identidad del estado de Michoacán y, por extensión, de la cultura nacional mexicana.

### CAPÍTULO III

#### **“RESISTENCIA” EXPOSICIÓN SEMIPERMANENTE DEL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACAN: LA TRANSFORMACIÓN DE UN DISCURSO (2016-2024)**

En los capítulos anteriores hemos podido observar que el discurso original del MEM responde a la museología tradicional, discurso profundamente arraigado de la época posrevolucionaria y al *Nacionalismo Cultural*. De este modo, hemos podido examinar la creación de la narrativa del MEM, sus agentes, el contexto histórico-social y como es que su discurso funciona como una herramienta discursiva, promueve y protege la identidad de la región michoacana.

Este capítulo se enfocará en analizar la transformación del guion museográfico, evidenciando su transición hacia enfoques más críticos y sociales, propios de la nueva museología y la museología crítica. Este cambio se refleja en el replanteamiento de las exposiciones, incluyendo espacios como la sala semipermanente “Resistencia”, que busca reinterpretar y actualizar el discurso museístico, haciéndolo más inclusivo y representativo de las diversas narrativas que conforman Michoacán. En este sentido, el nuevo enfoque del MEM se alinea con los principios de la museología crítica, cuestionando las narrativas tradicionales e incorporando las historias de las comunidades indígenas, sus artesanías y sus expresiones culturales, reconociéndolas como parte esencial del patrimonio regional.

Pero para entender estos cambios tenemos que entender primero que la nueva museología y la museología crítica son corrientes que cuestionan las prácticas tradicionales de los museos, buscando convertirlos en espacios más inclusivos, participativos y conscientes de su contexto social. Ambas enfoques están vinculados a un cambio de paradigma en el rol de los museos, que pasan de ser simples espacios de conservación y exhibición a agentes activos en la construcción de significados y en el diálogo con las comunidades. La nueva museología, que surgió en las décadas

de 1970 y 1980, propone que los museos sean herramientas para el desarrollo social, enfatizando el trabajo colaborativo con las comunidades, la descentralización y un enfoque en las necesidades sociales más que en las colecciones. Este enfoque busca transformar a los museos en espacios educativos y de reflexión que se adapten a los contextos locales y que actúen como agentes de cambio.<sup>230</sup>

Por otro lado, la museología crítica, de aparición más reciente y fundamentada en teorías críticas, pone el foco en cuestionar las narrativas de poder, exclusión y colonialismo que muchas veces han definido las prácticas museísticas. Examina cómo los museos han contribuido a construir discursos hegemónicos que perpetúan desigualdades culturales, económicas y sociales, y aboga por la revisión de colecciones, guiones museográficos y prácticas curatoriales con el fin de dar voz a los grupos históricamente marginados.<sup>231</sup>

Ambas corrientes coinciden en repensar el museo como un espacio dinámico, comprometido con su contexto social y capaz de generar una relación más equitativa con las comunidades que representan. El problema surge, cuando un museo es pensado en representar la cultura, pero se queda estancado y no le da seguimiento ni actualización a su discurso. La cultura es dinámica, móvil y responde muy fácilmente a su tiempo. En el caso del MEM, pese a que fue un museo innovador en su época, se fue quedando obsoleto, principalmente a que no existía el recurso necesario, el MEM se quedó petrificado en las últimas décadas del siglo XX. En el 2016 el MEM cierra sus puertas por una restauración del edificio que lo alberga, en poco tiempo las piezas fueron

---

<sup>230</sup> PÉREZ RUIZ, “La museología participativa: ¿la tercera vertiente de la museología mexicana?”, pp. 87-90.

<sup>231</sup> FLÓREZ CRESPO, “La museología crítica y los estudios del público en los museos del arte contemporáneo”, pp. 232-234.

embaladas y guardadas en los rincones llenos de polvo del viejo edificio y las piezas pertenecientes al discurso fundador no volvieron a ver la luz del sol, al menos no de la forma que lo recordaban.

El presente capítulo, tiene como objetivo vislumbrar la exposición que reabrió las puertas MEM, y como es que esta se convertiría, tal vez en un nuevo discurso sin querer serlo. Importa aclarar que fueron dos salas importantes las que, podría decirse, conformarían este nuevo tiempo del MEM, se trata de la exposición “Resistencia” y “Cóncavo y Convexo”<sup>232</sup>, inauguradas en 2020 y 2021 respectivamente.

En este apartado, por cuestiones prácticas solo se hablará de “Resistencia”, y no porque la otra sala sea menos importante ni mucho menos, de hecho, es una pena no hablar de ella en un trabajo como éste. Pero, se considera que con la “Resistencia” puede haber un mejor contraste en discursos y momentos. Además de que es la que tiene mayor cantidad de piezas del discurso fundador del MEM, lo cual, otorga peso a la narrativa de la creación de un discurso *nuevo*.

## **Restauración**

El MEM nació con un discurso cronológico bien definido. Una clara orientación en el sentido de reflejar la visión de todo el estado de Michoacán a través de tres salas principales; arqueología, etnografía e historia basándose inevitablemente en la museografía en boga de la época, una museología tradicional. Sin embargo, aunque se ve una clara influencia sobre los museos de la época que estaban en apogeo, el MEM, nunca pretendió ser un museo de arqueología, historia o etnología fundamentalmente. El principal objetivo, o al menos uno de los principales era ser un

---

<sup>232</sup> Exposición que se encuentra actualmente abierta al público que presenta la diversidad de máscaras artesanales de todas las regiones de Michoacán. Una parte de estas máscaras son del acervo original del MEM, pero la mayor parte de las piezas son piezas creadas por artesanos michoacanos.

puente entre el pasado y el presente mostrando la diversidad michoacana a través de piezas prehispánicas y contemporáneas.<sup>233</sup> Esto mismo, lo diferenciaba notablemente de otros museos de la misma línea, pues al tratar de ser un puente entre el pasado y el presente, se tiene que tener en cuenta el tiempo, pues lo contemporáneo cada día va un paso adelante y esta dinámica y muchos otros factores como los agentes que intervienen, dificultan la continuidad de un guion que se queda inmóvil cuando se planteaba como algo en movimiento y dinámico, como la cultura.

Se mencionó anteriormente que la María Teresa Martínez Peñaloza, creadora del guion original, planteó en un principio la renovación del guion al menos cada 5 a 10 años, hecho que nunca ocurrió y el museo fue envejeciendo. Los impedimentos y las largas para una renovación del guion no fue una causa de apatía o falta de intereses, pues los jefes del departamento y directivos mostraron su interés en renovar y mantener el museo en buen estado, por otra parte, la burocracia juega un papel fundamental en adquisición y materialización de recursos, y fue justo por esto, por una falta de presupuesto y recursos que el museo nunca llegó a renovar ni el guion ni las salas.

Esto no quiere decir que nunca existieron ni se presentaron propuestas para una renovación, pues durante la jefatura del museo a cargo de Ileri Huacuz Dimas (2016-2021) se presentaron dos proyectos; uno para la restauración del edificio que alberga el museo y otro para la renovación del guion museográfico.

Referente al proyecto de restauración del edificio el presupuesto lo ejecutó la Dirección de Patrimonio, Protección y Conservación de Monumentos Históricos perteneciente a la Secretaría de Cultura.<sup>234</sup> Este recurso se lograría otorgar por el entonces secretario de cultura Salvador Ginori Lozano y el museo cerró en junio el 2016.

---

<sup>233</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, diciembre 2023.

<sup>234</sup> AMEM, no catalogado, 2020, número de caja 2.

El cierre del museo solo fue un cierre al público, pero el personal siguió laborando y una de las primeras actividades que se realizó fue el embalaje y el desmontaje de las piezas que gran parte se realizó por parte del propio personal del museo. Sin embargo, como el acervo del museo cuenta con piezas prehispánicas y otras frágiles protegidas, se tuvo que solicitar permiso al INAH y equipo especial para el desmontaje y embalaje de estas piezas. Todo este proceso duró alrededor de 3 meses.<sup>235</sup>

La entonces jefa de vinculación del MEM se encontró con un panorama complejo durante su estancia, primero el hecho de ambos proyectos y las dificultades presupuestales, y en segundo lugar Ileri Huacuz menciona que se encontró con un cambio generacional<sup>236</sup> lo cual, si bien no es un obstáculo, Ileri menciona que pudo haber encontrado diferencias ideológicas en tanto a la conceptualización del museo.

En cuanto al primer hecho, la antigua jefa de vinculación menciona que sabía que no iba a poder hacer un cambio sobre el proyecto de un nuevo discurso, pero menciona que, sí existían propuestas en la mesa. Una de las propuestas que más sobresalió fue una referente al cambio al guion museográfico con un valor de aproximadamente 30 millones de pesos mexicanos. Dicha propuesta era un proyecto mucho más enfocado en la tecnología y por lo tanto se tenían que hacer muchos cambios al espacio, mucho mantenimiento y principalmente mucho personal capacitado en el tema, por esas mismas cualidades es que se consideró el proyecto como no viable y se desechó.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Mtra. Ileri Huacuz Dimas, Morelia, Michoacán, enero 2024.

<sup>236</sup> Ya que el personal sindicalizado tiene derecho a heredar la plaza dentro del sindicato.

<sup>237</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Mtra. Ileri Huacuz Dimas, Morelia, Michoacán, enero 2024.

Es interesante mencionar que éste y otros proyectos se les presentaron al equipo sindicalizado y no sindicalizado del MEM. Los comentarios no fueron positivos y en general la propuesta no fue de su agrado. De igual manera, el proyecto no fue viable por un tema de recursos, debido en ese entonces el Gobierno del Estado liderado por Silvano Aureoles Conejo debían muchos impuestos y el gestionar un proyecto tan grande cultural no se consideró factible.<sup>238</sup>

El MEM permaneció cerrado durante aproximadamente 4 años y las propuestas sobre un nuevo guion no pasaron a oficializarse, pero, se sabía que el museo tenía que sí o sí reabrir al público pues seguían recibiendo dinero estatal y, el museo, como institución tenía que responder a sus responsabilidades. No fue sino hasta octubre del año 2019, bajo la autoridad del SECUM, con Claudio Méndez Fernández como secretario de cultura, que el MEM monta una sala de exhibición temporal titulada “Barro y Fuego. El arte de la alfarería en Oaxaca”. Esta sala no contenía piezas del acervo del museo, las piezas eran de artistas y artesanos oaxaqueños prestadas al museo. Esta exposición fue la primera en montarse en el MEM después de estar casi 4 años cerrado al público, a excepción de algunas actividades esporádicas del programa “Arte, Historia y Tradición Cultural” en el claustro del edificio llamado “El patio de la Magnolia”. Las propuestas de un nuevo guion se veían más lejanas que nunca.

El proceso de restauración trajo consigo un proceso de reestructuración. La restauración que había sido causa del mal estado del edificio, al momento de su rehabilitación fue inevitable que no viniera un cambio de ideas con ese proceso. El museo y sus guiones originales recibieron fuertes

---

<sup>238</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

críticas, pues ya era considerado un museo muerto<sup>239</sup>, y aunque los objetivos e ideales del museo estaban bien fundamentados, una curaduría de más de 30 años ya era considerado obsoleto.<sup>240</sup>

El museo tuvo que modernizarse, el nuevo guion museográfico prometía conservar la esencia del museo, sus concepciones e ideales, pero se tenía que ser consciente de que era imposible que el museo fuera lo que fue hace casi 36 años, pues “los museos deben estar en movimiento y es normal que existan cambios, el tiempo llega y con ello llegan nuevas ideas”.<sup>241</sup>

El proceso de reapertura del museo fue un proceso muy lento y lleno de dificultades, sobre todo dificultades en cuanto a los recursos, pues tan solo el proceso de rehabilitación y montaje de la Farmacia Mier llevó alrededor de 2 años. En agosto del 2021 aún se encontraban en proceso de montaje, y hasta el 2022 se reinstauró completamente.

El 21 de marzo del 2020 fue inaugurada la exposición semipermanente titulada “Resistencia. Trama de tierra. / Ríos de tiempo” y la exposición “Cóncono y convexo. Restos de Identidad”, fue inaugurada el 16 de marzo del 2021. La primera sala se inauguró a puertas cerradas a causa de la pandemia de COVID-19, y el museo a solo meses de haber abierto sus puertas de nuevo, tuvo que cerrarlas a causa de la pandemia y atenerse a las indicaciones protocolarias de la pandemia en curso. La segunda sala semipermanente, fue inaugurada el 16 de marzo del 2021, un año después de la primera, y para este tiempo el museo ya estaba trabajando con la normalidad esperada durante la pandemia.

Es imperativo enfatizar que, aunque se abrieron estas salas, estas no forman parte del discurso del museo y fueron pensadas para cumplir la función de exponer las piezas que el museo

---

<sup>239</sup> Considerado así por los mismo trabajadores del museo y las conversaciones informales que estos tenían con los visitantes.

<sup>240</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vásquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

<sup>241</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis al Mtro. Benjamín Lucas Juárez, Morelia, Michoacán, enero 2024.

tiene el bodega o el acervo que no está expuesto en salas permanentes. Es decir, estas salas temporales son protagonistas de discursos temáticos concretos a partir de las posibilidades de las colecciones del museo<sup>242</sup> y por qué no decirlo, también fueron creadas para menguar la presión de ser un museo que sigue recibiendo recursos pero que no funcionaba, al menos en este tiempo, como una institución cultural en toda su extensión.

La sala “Cóncavo y Convexo”, es una sala actualmente expuesta en el MEM, con una cantidad de 86 máscaras michoacas. Al menos 50 de ellas son acervo del MEM. La sala, al igual que “Resistencia” fueron pensadas, como se mencionó, como exhibiciones semipermanentes, con una vida máxima de no más de 6 meses. Hasta la fecha, julio de 2024, aún siguen expuestas. Una semipermanencia que se ha convertido en 4 años.

---

<sup>242</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024. Amalia Ramírez Garayzar participó en la curaduría y el montaje de la museografía de la sala de Resistencia, es licenciada en Arqueología por la Universidad Autónoma de Guadalajara, Maestra en Estudios Étnicos por el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán y Doctora en Historia, por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente es Profesora investigadora adscrita al programa académico de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán desde 2007. Desarrolla las líneas de investigación “Pasado y presente del trabajo artesanal en México” y “Estudios del patrimonio cultural de los pueblos indígenas de Michoacán”. Ha dirigido tesis, impartido conferencias magistrales y publicado artículos, capítulos de libros y libros, sobre temas derivados de estas líneas de investigación. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores y sus publicaciones más recientes, versan sobre el saber artesanal, textiles y sobre el pasado común entre México y Filipinas. <https://www.sabermas.umich.mx/archivo/entrevista/445-numero-51/851-dra-amalia-ramirez-garayzar.html> [consultado el 12 de enero del 2024].

## “Resistencia. Tramo de tierra / Ríos de tiempo”

### Corpus<sup>243</sup>

La exposición semipermanente “Resistencia” fue un proyecto liderado por la arquitecta Silvia Rivera Herrera que fue contratada por el SECUM para la creación del guion. Silvia Rivera a su vez, crea un equipo especializado en diversas áreas de las humanidades para la construcción de dicho guion, la museografía y la curaduría: Amalia Ramírez Garayzar estuvo a cargo de la curaduría, Rodrigo Pantoja Calderón llevo a cabo la museografía, Kali Ferreyra Calderón fue la encargada de la instalación de Hilos en la experiencia inmersiva, Ricardo Zambrano Escutia, Fernando García García y Alejandro Saavedra Calixto fueron los responsables de las creaciones gráficas, videográficas y fotográficas respectivamente. El autor del Mural Michoacano fue Luis Enrique Granados y como asistente de coordinación estuvo Rosa María González Mora.

Para esta exposición no se contaba con un tema en específico, solo se sabía que objetos se debían exponer, los cuales eran principalmente los objetos de cerámica del acervo del museo y los objetos textiles. De esta manera Amalia Garayzar junto con su equipo se dedicaron a generar la idea principal de la sala a partir de las condiciones existentes, como los objetos a exponer y sobre todo la materialidad de estos. Si bien las condiciones solo se enfocaban en los objetos a exponer, “las salas tenían como condición no caer en discursos ancestralitas y tener una discurso crítico,

---

<sup>243</sup> El corpus de la museografía se refiere al conjunto de principios, métodos, técnicas y prácticas utilizadas en el diseño y montaje de exposiciones en museos. Este corpus abarca aspectos teóricos y prácticos, desde la concepción de la exposición hasta la instalación final, incluyendo la organización espacial, la selección y disposición de objetos, la iluminación, la señalización, y los recursos audiovisuales e interactivos. La museografía se enfoca en cómo comunicar de manera efectiva el contenido museístico al público, creando experiencias educativas y estéticas. DEAN, *Museum Exhibition: Theory and Practice*, pp. 46-57.

intercultural y decolonial de la producción estética de los pueblos indígenas -tanto prehispánicos como contemporáneos- en la medida de lo posible’’<sup>244</sup>

De este discurso crítico es como se extrae el nombre de la sala, ‘‘Resistencia’’, un concepto que aplica a las culturas subalternas y al concepto de las culturas populares (en este caso específico a los pueblos indígenas). Esta resistencia se ve reflejada en la cultura, la lengua, las prácticas y las tradiciones que pese a las acciones estratégicas de ocultación y racismo siguen presentes en la contemporaneidad.<sup>245</sup>

Esta conceptualización en torno a la nueva sala es un signo de que el contexto contemporáneo influencia la creación de las creaciones museográficas, pues estas nuevas salas, por sus características críticas, indicarían que están respondiendo a la metodología y teoría de la nueva museología<sup>246</sup>.

Bajo estas bases se decidió que uno de los ejes dominantes de la sala sería crear un hilo conductor, un puente y una continuidad entre el pasado y el presente<sup>247</sup> indígena a través de los materiales, principalmente la cerámica y el textil.

En este sentido a la curadora le hacía sentido debido a su experiencia en la disciplina de arqueología, que uno de los materiales más resistentes en el tiempo es la cerámica. ‘‘En el trabajo

---

<sup>244</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024.

<sup>245</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024.

<sup>246</sup> La nueva museología es un enfoque contemporáneo en el campo de la museología que busca redefinir el papel y la función de los museos en la sociedad. Se diferencia de la museología tradicional en varios aspectos como el reforzar un enfoque a la comunidad, un discurso crítico, inclusividad y diversidad de grupos y de género, interdisciplinariedad, responsabilidad social y la participación. DE MELLO, SUÁREZ Y MIRA, ‘‘Museo de la Maré: la nueva museología social en una perspectiva crítica’’, pp. 13-14.

<sup>247</sup> Es interesante como esta nueva conceptualización, pese a ir en contra de la museología tradicional, en su base buscan lo mismo; continuidad y relación con el pasado y el presente.

arqueológico salen toneladas de cerámica. Podemos pensar que la cerámica es una materialización de la *Resistencia*.’’<sup>248</sup>

En cuanto al textil como material es frágil, pero no en su *saber hacer*, ya que la práctica de los textiles es muy resistente pues desde la época prehispánica hasta la contemporaneidad se sigue realizando. ‘‘El conocimiento, el saber hacer de las practicas textiles esta sobre todo en manos de mujeres que han mantenido la *Resistencia* en su saber.’’<sup>249</sup>

A continuación, se presenta en texto curatorial oficial que enmarca la conceptualización y la esencia de la sala ‘‘Resistencia’’:

‘‘La diversidad cultural no ha sido reconocida desde siempre. De hecho, desde que México se declaró país independiente hasta muy recientemente, los mexicanos hemos aprendido a asumir que somos una sola nación, una sociedad, un pueblo.

Sin embargo, con el nuevo milenio estamos comenzando a vernos de otra forma, a vernos diversos. Los climas, las regiones, las lenguas han forjado culturas que han generado y mantenido una identidad particular. En Michoacán tal caso es muy evidente: los habitantes de la Tierra Caliente, los pueblos indígenas de los bosques templados, y zonas lacustres, los pueblos originarios del litoral del Pacífico, reconocemos los acentos propios de nuestra diversidad, que se han forjado a lo largo de un proceso de múltiples articulaciones, cercanas y lejanas, amorosas o violentas, con el *Otro*.

Se conoce como Resistencia el mantenimiento de las prácticas culturales que dan sentido a la identidad, a pesar del – a veces- alto precio que se tiene que pagar por ello.

Así, la diversidad cultural de Michoacán es Resistencia.

---

<sup>248</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024.

<sup>249</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Eva María Garrido Izaguirre, Morelia, Michoacán, junio 2024. Eva María Garrido Izaguirre es Doctora en Antropología de América por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Perfil deseable PRODEP. Docente investigadora de tiempo completo en el Programa de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán donde desarrolla varias líneas de investigación como arte y estética indígena. Fue la curadora de la sala ‘‘Cóncavo y Convexo’’ y también formo parte del equipo de curadores de la sala ‘‘Resistencia’’.

Por otro lado, los vestigios de las sociedades del pasado también resisten, en tanto que son huella de una parte importante de nuestra matriz cultural. Perviven como construcciones y objetos que nos dan cuenta de formas de vida social e las que no podemos saber todo, pero su sola existencia es expresión de complejos universos de sentido.

La mezcla de arcilla y agua produce lodo, uno de los materiales más maleables, con el que se pueden crear formas casi infinitas. Una vez que esa arcilla pasa por la acción del fuego, adquiere su principal característica: la Resistencia.

Por su parte, los textiles son de gran fragilidad y casi no se conservan ejemplos y los tiempos prehispánicos, a diferencia de la cerámica, No obstante, la abundancia e husos o malacates de barro y piedra son la evidencia de las labores de hilado de fibras como el algodón y el ixtle, y el tejido.

Así, la condición de Resistencia del textil se encuentra en dichas prácticas que continúan vigentes en muchos pueblos el estado y también en el sentido de la identidad que se adjudica a la indumentaria.

Esta exposición busca la afirmación de nuestras identidades culturales a través de los objetos cerámicos y textiles como hilos conductores de Resistencia.’’<sup>250</sup>

## **Diseño expositivo**

Para crear el diseño expositivo se pensó que el discurso de la sala y su conceptualización se tenían que ver reflejados en los objetos seleccionados, la dinámica de los materiales, la disposición del espacio y que todos estos elementos a su vez tenían que estar en un constante diálogo con el espectador.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> AMEM, “Texto curatorial Resistencia”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

<sup>251</sup> Una experiencia inmersiva es aquella que envuelve completamente a los participantes en un entorno virtual o físico, de manera que se sientan totalmente absorbidos y parte de esa realidad. Estas experiencias están diseñadas para involucrar todos los sentidos y pueden incluir elementos visuales, auditivos, táctiles y, en algunos casos, olfativos y

En cuanto al diseño expositivo se acordó la idea de la creación de 5 salas en las que cada sala se abordaría un eje principal. Además, la exposición se conformó por una experiencia inmersiva con ambientación sonora, un mural y varios procesos videográficos.

Las piezas que conformaron esta exposición mayoritariamente se obtuvieron del acervo del MEM. Piezas que habían conformado las salas del discurso oficial del museo sobre todo provenientes de las Sala de Arqueología y Etnología.

Las piezas más contemporáneas, como vasijas, platos y sobre todo piezas textiles como fajas y rebozos fueron adquiridas *ex profeso*. Todas las piezas contemporáneas fueron adquiridas de artesanos michoacanos. Y aunque esta adquisición fuera través de compraventa, la curadora menciona que algunos artesanos estaban tan emocionados por ser parte de un museo que ofertaban donar sus piezas. Sin embargo, era algo que la curadora y los participantes no podían permitir pues se era consciente del trabajo de creación de los artesanos es su principal sustento económico.

Las salas y su conformación son las siguientes:

1. Sala “El cuerpo adornado”

*Pleno es tu vientre, redonda casa de sol...*

El cuerpo humano tiene una potencia comunicativa, gestionada culturalmente. Las sociedades de toda época y latitud han tenido gran aprecio por el adorno corporal, ya sea en espectaculares tocados, en mutilaciones o deformaciones con fines estéticos o de otro tipo. En la

---

gustativos. El objetivo es crear una sensación de presencia y participación en el entorno o narrativa, logrando que los participantes se sientan como si estuvieran dentro de la experiencia misma. WILBUR y SLATER, “A framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculation on the role of presence in virtual environments.”, p. 604.

época prehispánica, son las figurillas femeninas las que nos informan de esta gestión del cuerpo como símbolo de conceptos profundos: lo femenino como fertilidad de la naturaleza.<sup>252</sup>

En esta sala, dedicada a la representación del cuerpo y el adorno en las culturas prehispánicas, se pueden observar diversas piezas que ejemplifican esta idea. La maternidad y la desnudez son cualidades comunes de las figuras expuestas, así como la geometría del adorno evidente en la pintura corporal, las bandas, las orejeras y los pectorales.<sup>253</sup>

La sala cuenta con piezas prehispánicas que abordan la importancia del adorno corporal en las culturas prehispánicas, destacando como el cuerpo se convierte en un medio de comunicación gestionado culturalmente. En esta sala se desarrolló a través de las piezas la potencia comunicativa del cuerpo ya que este no es solo un ente biológico sino también un vehículo de comunicación.

Dentro de los elementos formales y estéticos encontramos vasijas, cajetes trípodes y otros artefactos de utilitarios con formas geométricas como rectángulos, rombos y líneas que también pueden encontrarse en textiles michoacanos más contemporáneas. Este modo de adornar nos habla no solo de las características estéticas, sino también de una red social, pues estas para permanecer en el presente tuvieron que transmitirse a través de generaciones, preservando así la identidad cultural y a su vez estos objetos se convierten en símbolos de resistencia y resiliencia.<sup>254</sup>

Al mantener vivas estas prácticas y enseñarlas a las nuevas generaciones, las comunidades indígenas transmiten sus conocimientos y valores, asegurando la continuidad de su cultura y resistiendo la homogeneización cultural impuesta por las sociedades dominantes. (Véase anexo figura 15 y 16)

---

<sup>252</sup> AMEM, “Texto curatorial sala 1”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

<sup>253</sup> AMEM, “Texto curatorial sala 1”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

<sup>254</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024.



**Figura 12.** Vitrina de figurillas prehispánicas del acervo del MEM ubicada en el área de “cuerpo adornado”, 2024, Marina Fernández.



**Figura 13.** Accesorios ornamentales ubicada en el área de “cuerpo adornado”, 2024, Marina Fernández.

## 2. “Husos”

### *El giro infinito de la vida*

Los *husos*, aunque pequeños, son un potente símbolo de la exposición: se trata de una herramienta de barro compuesta, que permite hacer hilo. En México se les conoce también como *malacates*. Para la curadora la “condensación máxima de la resistencia” son los malacates prehispánicos.<sup>255</sup> Ya que estos artefactos por sus características materiales llegan a ser muy resistente, pero también son resistentes en una segunda mirada. Son resistentes en tanto a su conocimiento y la preservación de las técnicas tradicionales de hilado que hasta el presente se sigue practicando.

El *malacate* dentro de las culturas indígenas y la cultura popular no solo es una herramienta práctica, sino también un símbolo, una representación de la continuidad de las tradiciones, un símbolo económico, símbolo identitario y orgullo comunitario e incluso un símbolo de modernización y resistencia cultural, pues, pese a que el *malacate* es de orígenes prehispánicos, se ha abierto paso a través de la redes sociales y simboliza el puente entre el pasado y el presente.

“Un huso consta propiamente de dos partes: una esfera con un orificio central de hueso, madera, piedra o barro (los que se exhiben son de este último material) que da estabilidad al ástil de madera que se inserta en su centro y que gira con una inercia tal, que permite a la hilandera formar hilo al estirar una fibra, el algodón, por ejemplo, y que a su vez se tuerce.

En el campo textil es muy importante la torsión de los hilos, pues de esta cualidad depende la Resistencia de los mismos.

---

<sup>255</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Eva María Garrido Izaguirre, Morelia, Michoacán, junio 2024.

De tal forma, en estos artefactos confluyen varios niveles de resistencia: como objetos, han resistido por el paso del tiempo, pues hace siglos que fueron manipulados, dando evidencia de la antigüedad de la tradición textil en Michoacán.

Por otro lado, todavía se mantiene su uso en localidades como Cuanajo, onde las tejedoras de fajas preparan o rehílan las fibras que tejerán para proveer la resistencia a la urdimbre.<sup>256</sup>

Es interesante mencionar que, aunque esta exposición esta inserta en un discurso de la nueva museología y se aleja del esquema tradicional, aun muchas de sus piezas siguen exponiéndose bajo vitrinas y barreras. Esto tiene que ver sobre todo porque las piezas prehispánicas están protegidas por el INAH, y la manipulación de estas, aunque pertenezcan al acervo de un museo, tienen que pedir permiso y estar regidas por las normas y modos de manipulación del INAH. Esto por la políticas públicas y protección hacia el patrimonio cultural. (Véase anexo figuras 17-20)



**Figura 14.** Malacates de barro prehispánicos, 2024 Marina Fernández.

---

<sup>256</sup> AMEM, “Texto curatorial sala 2”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

### 3. “Formas compuestas”

#### *Tramas de barro. Tejidos de resistencia*

En esta sala se destacan morfologías de la cerámica y del textil michoacanos, tanto del pasado como del presente. Cada objeto en la sala conjuga una composición en la que el material, la forma, la técnica y el color son seleccionados cuidadosamente para lograr el resultado final.<sup>257</sup>

La intención de esta sala es ofrecer una mejor comprensión de la pericia técnica que se refleja en las piezas exhibidas, resultado de la diversidad manifiesta en las creaciones humanas que no sólo persiguen fines utilitarios, sino también el goce estético.<sup>258</sup> Además, esta sala visibiliza la relación entre estas obras y la identidad cultural de las comunidades michoacanas, evidenciando cómo estas tradiciones artesanales han servido como una forma de resistencia cultural.

Una de las ideas sobre la que esta sala nos invita a reflexionar es sobre la importancia de la preservación de tradiciones, pero también nos refleja los retos a los que las comunidades se tienen que enfrentar tanto económicos como de estigma social. Las comunidades no solo mantienen viva su herencia cultural, sino que también afirman su identidad frente a los desafíos y cambios impuestos por la modernidad. Los patrones, las técnicas y los materiales empleados en la cerámica y los textiles son testimonio de una rica tradición que se ha adaptado y resistido a lo largo del tiempo, subrayando la resiliencia y la creatividad inherentes en estas manifestaciones culturales.

---

<sup>257</sup> AMEM, “Texto curatorial sala 3”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

<sup>258</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024.



**Figura 15.** Vista parcial de la sala “formas compuestas”, 2024 Marina Fernández.

#### 4. “Tradiciones como ríos de tiempo”

*En los ríos del tiempo fluye nuestra sabiduría*

En esta sala de exposición, al igual que los ríos, las tradiciones pueden tener rutas sinuosas. Aquí se destacan las piezas de cerámica con decoración al negativo, una técnica característica del área cultural del Occidente de México prehispánico, que abarca los estados de Colima, Jalisco, Nayarit y Michoacán.<sup>259</sup>

Una de las características de esta sala es la exposición de textiles creados en el telar de cintura, técnica que ha sido fuente de resistencia e identidad culturales. Esta sala sobre todo destaca

---

<sup>259</sup> AMEM, “Texto curatorial sala 4”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

el saber-hacer que identifiquen sobre todo el quehacer de las mujeres, e invita al espectador a pensar y repensar sobre como las mujeres tienen un papel fundamental en la herencia y transmisión del conocimiento artesanal.



**Figura 16.** Vista parcial de la sala “Ríos de tiempo”, 2024 Marina Fernández.

## 5. “Rituales para los que se van”

### *Traspasarás el umbral de la memoria*

Esta sala dedica su espacio a las formas en que se ritualiza la muerte. Se exponen objetos relacionados con rituales como las ceremonias de despedida, las ofrendas de acompañamiento e incluso los mecanismos de protección para evitar que los muertos regresen a la mundanidad y

alteren el mundo de los vivos. Entre estos objetos se encuentran los copaleros, floreros y candelabros vidriados o de barro modelado. Se exponen sahumerios con la técnica de barro modelado y *tecolotitos*.<sup>260</sup>



**Figura 17.** Vista a la sala de ritualización de la muerte, en la imagen se pueden ver principalmente copaleros de barro negro, 2024 Marina Fernández.

De igual manera, la exposición “Resistencia” se conforma de un mural fotográfico y una experiencia inmersiva y sonora.

<sup>260</sup> AMEM, “Texto curatorial sala 5”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

El mural es titulado “Mural de Paisaje Michoacano” y en el se ve la Caminata Purhepecha<sup>261</sup> del año 2020. En cuanto a la experiencia inmersiva, es un espacio diseñado con hilos de lana en gran formato, montados de tal manera que el visitante se encuentre rodeado de los mismos. Esta experiencia se complementa con un audio real de los artesanos trabajando en distintas técnicas; textil, cerámica, madera, entre otras.

Estas piezas adicionan discursividad a la exposición, pues refuerza la idea del quehacer tradicional y las tradiciones que convergen entre el pasado y el presente.



**Figura 18.** “Mural de Paisaje Michoacano” que representa la caminata purépecha, 2024 Marina Fernández.

---

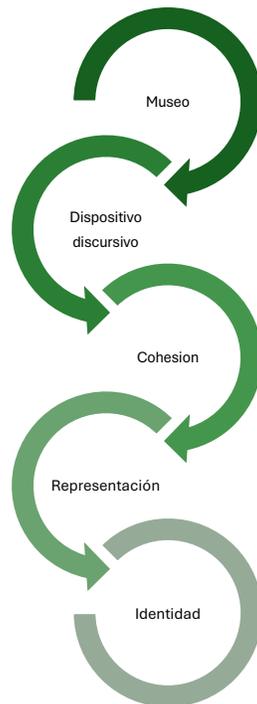
<sup>261</sup> “Caminata del año nuevo Purhepecha 2020.

Recorrido de la comunidad de Cuanajo a Capacuaro, Mich. El 1 de febrero de cada año, para celebrar el año nuevo Purehepecha. Caminando al “abuelo de fuego” o Dios del fuego Kurhikuaeri (principal deidad de los purépechas), para pedirle la abundancia a los cultivos del nuevo ciclo que comienza; permitiendo cocinar alimentos que les darán vida y energía.” AMEM, “Texto curatorial sala 5”, no catalogado, 2020, número de caja 2.

## El Museo del Estado de Michoacán como herramienta discursiva

Tanto el museo como la historia se construyen a través de discursos que presentan la realidad de manera particular, casi como una creación de esta. El museo, visto como una herramienta discursiva, utiliza el discurso museográfico para regular y comunicar narrativas al espectador. Estas narrativas, a menudo provenientes del Estado, son transmitidas por el museo para favorecer la cohesión social y el sentimiento de pertenencia. Esta función se ha discutido desde el primer capítulo, subrayando el papel del museo en la construcción de la identidad cultural y nacional.

Los museos, como instituciones, utilizan el discurso influir en la percepción pública y para participar en la construcción social de la realidad. Las exhibiciones museográficas son, por lo tanto, actos discursivos que comunican valores, normas, historia y perspectivas culturales.<sup>262</sup>



**Figura 19.** Esquema que representan el resultado del discurso museográfico. Elaboración propia.

<sup>262</sup> CÁRDENAS NEIRA, “Sociedad y Discurso. Teun A. Van Dijk”, pp. 288-295.

Ahora bien, como hemos visto, sobre todo en el capítulo I, la narrativa no suele ser algo que el museo elija *per se*, sino que más bien, el museo es el que se ve regido por agentes<sup>263</sup>, como la temporalidad (contexto histórico), la otro (entendido como personas y situaciones que no están en control del museo) y por supuesto, el Estado (políticas públicas, intereses). Esta idea se plasma en el siguiente esquema.



**Figura 20.** Esquema del museo y sus agentes. Elaboración propia.

En el caso del MEM, como lo hemos visto en el capítulo II y el presente, podría responder dos momentos importantes; el primer momento en 1985, la creación de un discurso museográfico propio respondió a la situación y las corrientes en auge de su temporalidad.

---

<sup>263</sup> Concepto utilizado según la teoría de Alfred Gell, véase Arte y Agencia. Una teoría antropológica.

Un segundo momento es el proceso de reapertura después de la restauración de su bien inmueble en el 2020 y la apertura de la exposición “Resistencia”, que, si bien la exposición no es el discurso oficial, se puede decir que a falta de un discurso oficial y por la característica más que semipermanente, permanente de la exposición (pues ya lleva 4 años montada aun cuando esta se propuso no durar más de 6 meses), “Resistencia” se ha vuelto -por falta de otro- el discurso del MEM.

Así, que, de nuevo, el MEM no eligió del todo su discurso, este fue un resultado de la temporalidad – en el sentido de la necesidad de actualizarse teóricamente- y, sobre todo, la intervención del otro. Pues las decisiones administrativas, los buenos o malos manejos de recursos y la opinión de los visitantes ha intervenido de manera directa en el discurso del MEM.

Estos dos momentos discursivos, aunque alejados en años, distintos en cuanto influencias teóricas y metodológicas y distintivos en tanto a las personas involucradas se refiere, tiene algo en común:

“El objetivo del museo fue y sigue siendo, mostrar un pasado y un presente michoacano [...]”<sup>264</sup>

“[...]se decidió que uno de los ejes dominantes de la sala sería crear un hilo conductor, un puente y una continuidad entre el pasado y el presente.”<sup>265</sup>

La primera cita, referente al primer momento refleja una de las ideas principales del museo en 1985, pues ella participo en el proyecto del museo. La segunda cita, una experiencia compartida por la curadora de “Resistencia”, refleja las intenciones contemporáneas del MEM.

---

<sup>264</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Lic. Mónica Vásquez García, Morelia, Michoacán, mayo 2023.

<sup>265</sup> Entrevista realizada por la autora de la tesis a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar, Morelia, Michoacán, junio 2024.

Ambas ideas, podría decirse que comparten los objetivos, pues buscan visibilizar el presente y pasado michoacanos, pero, ambos momentos utilizan recursos distintos para llegar al mismo objetivo.

Mientras que el primero momento discursivo del MEM se vio influenciado fuertemente por un discurso tradicional cronológico, donde exaltaba el pasado prehispánico y el arte popular como un pilar de la cultura que pervive hasta la contemporaneidad, sigue siendo un discurso ancestralista que marca la historia como un pasado por el cual el presente existe.

Por el contrario, el segundo momento del MEM, inmerso ya en un discurso crítico, aunque habla de un pasado y un presente, lo soluciona en una manera en que ambos -tanto pasado como presente- convergen en una misma línea temporal donde el presente se nutre del pasado y no necesariamente es una consecuencia de él. Utilizando herramientas más diversas como espacios sonoros y experiencias inmersivas, el segundo momento hace que el espectador literalmente se sumerja en la cultura y en ese sentido, presenta a las culturas indígenas y al arte popular, no como algo detrás de una vitrina a lo cual se le tiene que rendir culto, sino como algo vivo, que tiene nombre, apellido y vive en comunidades de todo michoacana, respirando el mismo aire que nosotros, consumiendo lo mismo y sienten lo mismo. Un buen aporte de este momento es que no necesariamente representa a la cultura del pasado, representa como el presente ha sido presente pese al camino sinuoso del pasado y como ese presente ha logrado trascender por medio del conocimiento creando así una identidad.

Pero, aunque el segundo momento se presume ser más crítico, aún conserva elementos tradicional, como el uso de vitrinas que impiden sobre todo el mal uso de los objetos. Aunque, eso responde mucho más a las políticas de protección del patrimonio y no a las ideas de la curaduría o la museografía. Porque, así como no podemos culpar al primer momento de ser un producto de su

tiempo, tampoco podemos culpar al segundo por seguir políticas regidas por el Estado, al final de cuentas, es un museo estatal y el Estado le da los recursos para existir.

	TEMPORALIDAD	METODOLOGÍA	OBJETOS	OBJETIVOS
<b>Primer momento</b>	1985-2016	Museográfica tradicional. Enfoque cronológico.	Acervo MEM	Cohesión Identidad Exaltación del pasado
<b>Segundo momento</b>	2020-2024	Nueva museología. Enfoque participativo.	Acervo MEM	Identidad Representación Visibilización del presente.

**Figura 21.** Tabla comparativa entre los discursos del MEM. Elaboración propia.

Enseguida se muestran dos imágenes a modo de comparación sobre una de las piezas del acervo del MEM. La pieza es un Chekemu o *Quechquémitl*<sup>266</sup> que según las entrevistas realizadas es parte del acervo original del museo que data de 1985. Lo interesante aquí es que se ven claramente los dos momentos del museos y como es que a través de una misma pieza representan el discurso.

La imagen de la derecha es una imagen tomada de un boletín de 1995. Esta imagen nos muestra parte de la sala de etnología y la representación de una de las vestimentas tradicionales de la región de la meseta purépecha. En la imagen se aprecia un maniquí usando la ropa tradicional y otros elementos característicos de la región. A su lado, una tarjeta infográfica de considerable

<sup>266</sup> Prenda ritual que consiste en dos rectángulos de tela unidos (la base en algodón y la decoración en lana negra); elaborado en telar de cintura en técnica de tramas suplementarias, rematado con flecos de lana en color rojo. Esta prenda proviene de Angahuan, municipio en Uruapan, es de época contemporánea y ha estado en el acervo del MEM desde 1986. Información proveniente de una tarjeta descriptiva que se encuentra en una de las salas de “Resistencia”.

extensión. En esta primer imagen, podemos notar que la pieza es más bien parte de un conjunto, un todo que iba acorde al primer momento del MEM.

Por otro lado, en la imagen de la izquierda, se muestra la misma pieza, pero ahora puesta sobre la pared blanca, provocando así que la pieza sea el centro de la visión del visitante y por ende el personaje principal en ese campo de visión. Aunque en la imagen no se observa, debajo de la pieza se encuentra una tarjeta informativa pequeña, dando a notar con eso el carácter minimalista que suele acompañar a la nueva museología y al segundo momento del museo.



**Figura 22.** *Chekemu en la sala de etnología, 1995.* AMEM, Boletín informativo, no. 27, 1995.



**Figura 23.** *Chekemu en la sala de “Resistencia”.* Fotografía tomada por la autora, mayo 2024.

Independientemente de los momentos del MEM, lo que se ha podido ver hasta ahora son los objetivos del museo como algo inmutable. Pueden cambiar las formas, pueden cambiar las visiones del cómo y del qué, pero hay algo que queda como materia casi primigenia, la identidad michoacana. Que, ya sea 1985 o 2024, la necesidad sigue latente. No habría discursos si no se sintiera la necesidad de decir algo, de pedir algo. El museo mediante museográfica tradicional o nueva museología crea espacios donde la herencia es concebida como algo más que sangre y genes. La herencia, el de dónde vienes y el para donde vas, tiene que ver más con conocimientos, palabras, frases transmitidas que atraviesan la barrera del tiempo, el MEM sabe muy bien de herencia, de tiempo y de cómo resistir.

## CONCLUSIONES

El museo es un espacio de encuentro y reflexión. Esta investigación se encargó de estudiar el Museo del Estado de Michoacán como una herramienta discursiva, cohesionadora y reforzadora de identidades. En tanto herramienta discursiva, hacemos referencia a que el museo es una herramienta del Estado, coadyuvante en la construcción de la identidad nacional y regional, la legitimación histórica y cultural y la preservación del patrimonio cultural. El museo como herramienta cohesionadora funciona promoviendo la unidad y la identidad cultural entre los habitantes de una país, región o ciudad, y generalmente lo realiza a través de la educación y conciencia histórica y la creación de una identidad colectiva creando un sentido de identidad y pertenencia. Y finalmente, el museo como herramienta reforzadora de identidades, tiene que ver con los puntos anteriores, pues el museo utiliza sus exposiciones para contar narrativas coherentes y unificadoras sobre la historia y la cultura. Estas narrativas ayudan a los visitantes/espectadores a ver las conexiones entre las diferentes épocas y grupos culturales, promoviendo una visión integrada de la identidad de una determinada región.

Pero, podríamos pensar que hay excepciones y esto no sucede con todos los museos, todo dependerá de la misión, visión y objetivos de cada institución y, claro, el enfoque cultural. Por ejemplo, un museo de arte contemporáneo podría salirse de este paramento, pero, no estaríamos seguros hasta estudiar un museo de esta índole.

Sin embargo, con base en esta investigación, podemos decir que el MEM no es una excepción y una de las primeras conclusiones a las que podemos llegar es que el museo forma parte de las instituciones que funcionan como herramientas del Estado utilizando sus recursos y actividades para cumplir objetivos políticos, educativos y culturales que no solo refuerzan la autoridad estatal, sino que también promueven la cohesión social y el ya mencionado sentido de

pertenencia para mantener un territorio unido. Así pues, el MEM como herramienta funciona principalmente como:

1. **Legitimación de la autoridad estatal.** El museo selecciona y exhibe ciertos objetos, artefactos y relatos históricos y así refuerza la visión del Estado sobre la historia y la identidad lo que contribuye a legitimar la autoridad del Estado. En el caso del MEM, este tiene como objetivo legitimar el Estado de Michoacán, y en su primer momento utilizó recursos como héroes nacionales michoacanos y figuras políticas importantes que tienen que ver con el Estado. Además, se hacía exaltación del pasado prehispánico de la región exhibiendo objetos de las culturas prehispánicas michoacanas, lo que consolidaba la historia del Estado y del territorio, pues Michoacán es un territorio muy vasto y espacioso, y necesita, para el bien del Estado, colaboradores para la unificación del poder y la autoridad.

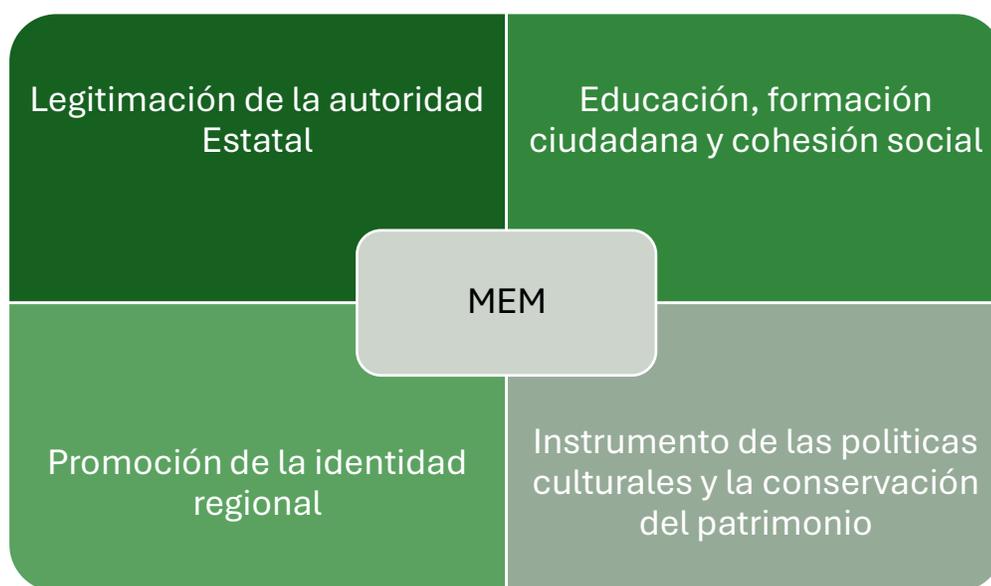
2. **Educación, formación ciudadana y cohesión social.** A través de exposiciones, los programas educativos y culturales, el MEM enseña al público sobre la herencia, diversidad y conocimiento cultural michoacano. Además de promover la importancia de la preservación cultural y patrimonial fomentando así un sentido de responsabilidad cívica, de este modo el MEM actúa como herramienta educativa que inculca valores cívicos en un grupo social.

Al mismo tiempo, el museo a través de los talleres, las actividades culturales y las exposiciones y eventos temáticos como el altar de Dolores o los eventos de arte, cultura y tradición el museo conecta a las comunidades originarias, fomenta el diálogo y refuerza una conciencia colectiva. Estas iniciativas no solo promueven la identidad, sino que también

facilitan el intercambio cultural entre las tradiciones y costumbres del Estado y contribuyendo a una narrativa unificadora de que todos somos parte de una misma región.

3. **Promoción de la identidad regional.** El museo fomenta la identidad, específicamente la identidad michoacana, destacando elementos culturales e históricos que son emblemáticos para una región. El MEM, expone piezas, crea actividades que son diferenciadores del estado de Michoacán. Esta promoción de la identidad ayuda a crear una narrativa cohesionadora que une a los ciudadanos en torno a una visión compartida de su historia y cultura.

4. **Instrumento de las políticas culturales y la conservación del patrimonio.** El MEM es una extensión de las políticas culturales del Estado, diseñado para promover la cultura local y regional. Genera y organiza exposiciones, eventos y programas que destaquen la diversidad cultural, pero al mismo tiempo el MEM, siguiendo con las iniciativas gubernamentales fomenta el turismo cultural, beneficiado de alguna manera la economía local y regional.



**Figura 24.** Las funciones del MEM. Elaboración propia.

Lo que es cierto es que, a través de esta investigación pudimos vislumbrar que el MEM pasó por al menos 2 momentos. Y se puede observar que en el primer momento del museo (1985-2016), es cuando responde más al hecho de ser una herramienta discursiva para el Estado, porque como lo habíamos comentado anteriormente, la temporalidad resulta ser un agente que influye profundamente al discurso museográfico del museo y sus objetivos.

Por el contrario, el segundo momento (2016-2024), parece no responder demasiado a la idea de ser una herramienta estatal, pero solo por el hecho de que su única sala expuesta está basada en una metodología crítica. Sin embargo, el MEM aún realiza eventos dentro de sus servicios educativos y culturales que promueven la identidad, cohesión y diversidad cultural. Esto puede responderse con el hecho de que el MEM no deja de ser una institución pública estatal.

En resumen, el MEM, desde su creación hasta el tiempo presente, sí actúa como una herramienta discursiva y está inmerso dentro de esta categoría de museos que son creados para estos fines.

Como segunda conclusión y raíz de la investigación realizada, podemos decir que el MEM y la creación de su discurso están directamente ligados a la menos 3 agentes: La temporalidad, el otro y el Estado. La temporalidad entendida también como el contexto histórico será el que determinará en gran parte cual es el camino que el museo debe seguir y como es que este se presentará ante el público y esos cambios serán cambiantes conforme pasa el tiempo, pues como vimos en el MEM, éste empieza con una clara intensión museográfica tradicional y a través del tiempo parece estar más enfocado a la museología crítica y decolonial. Fenómeno que podría responder a las exigencias del tiempo y las corrientes contemporáneas, pero también influenciado

por las personas encargadas y que encabezan la jefatura del MEM. A esto último es lo que podemos llamar la agencia del *otro*, pues la agencia que ejercen las personas que de algún modo lideran el proyecto recae en las decisiones que ejercen y que, inevitablemente optaran por decisiones influenciadas por sus aspiraciones y creencias personales.

Finalmente, el Estado, en el caso del MEM, es el que ejerce una mayor agencia. Las políticas públicas, el presupuesto, la financiación, la regulación sobre la operación museística, normas de conservación, adquisición y exhibición, entre muchos otros son situaciones que determinan directamente el discurso de un museo y hasta cierto punto lo condiciona, pues tiene que seguir ciertos lineamientos inapelables.

El museo como herramienta del Estado cumple un objetivo, y el MEM es un buen ejemplo de cómo una institución pública se transforma acorde las necesidades de las personas y del momento. Pero, sea cual sea el discurso no debemos olvidar que la cultura y la identidad son dinámicas y en constante movimiento y que lo que hace una cultura son las personas que transmitieron conocimientos y las personas que los replican, las tradiciones que prevalecen y transmiten y las que se crean constantemente por el contexto del presente.

El MEM es entonces, una herramienta importante para la preservación, la representación y difusión cultural de las tradiciones que existen en Michoacán. Es una herramienta para la creación y representación de identidades, pues como constructo, el museo sirve para replicar discursos que vienen desde arriba o desde afuera (Estado). Sin embargo, deberíamos ver al museo, solo como eso, una herramienta de apoyo que es útil para ciertos objetivos, pero no deberíamos tomarlo como una representación fidedigna. Un museo puede declarar lo *que hace ser alguien o lo que es ser algo*, no obstante, las personas, las relaciones y las interacciones sociales son las que afirman o niegan ser o no algo, hacer o no algo y pertenecer o no a una sociedad, cultura o comunidad.

## FUENTES

### Archivos

ARCHIVO DEL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN. No catalogado.

### Entrevistas

CONTRERAS ROCHA, Susana. Entrevistada por Marina de Monserrat Fernández Olivares, Morelia, Michoacán, 29 de mayo de 2023.

VÁSQUEZ GARCÍA, Mónica. Entrevistada por Marina de Monserrat Fernández Olivares, Morelia, Michoacán, 29 de mayo de 2023.

HUACUZ DIMAS, Ileri, entrevistada por Marina de Monserrat Fernández Olivares, Morelia, Michoacán, 2 de enero de 2024.

RAMÍREZ GARAYZAR, Amalia, entrevistada por Marina de Monserrat Fernández Olivares, Morelia, Michoacán, 24 de junio de 2024.

GARRIDO IZAGUIRRE, Eva, María, entrevistada por Marina de Monserrat Fernández Olivares, Morelia, Michoacán, 18 de junio de 2024.

LUCAS JUÁREZ, Benjamín, entrevistado por Marina de Monserrat Fernández Olivares, Morelia, Michoacán, 5 de enero de 2023.

### Bibliografía

ACHIM, “Introducción. Un gabinete de curiosidades” en ACHIM, Miruna, *Ídolos y antigüedades. La formación del Museo Nacional de México*, Ciudad de México, México, Instituto Nacional de Antropología, 2021, pp. 9-17.

ÁNGEL VILLEGAS, Nora D., “Transformaciones en el oficio artesanal del cobre: política pública e innovación creativa en Santa Clara del Cobre, Michoacán”, tesis de licenciatura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022.

[Anónimo] “Decreto Legislativo no. 440”, *Periódico oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo*, Morelia, no. 23, 2004, pp. 3-5, digital, <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/2185.pdf>

[Anónimo] “Decreto Legislativo no. 440”, *Periódico oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo*, Morelia, no. 23, 2004, pp. 3-5, digital, <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/2185.pdf>

ALEGRE, Robert, F., “A review of Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution”, en *History: Reviews of New Books*, vol. 39: núm. 4, 2011, pp. 115-130.

ALEGRÍA DE LA COLINA, Margarita, “¿Hay un espíritu en la cultura nacional?”, en ALEGRÍA DE LA COLINA, Margarita, Carlos GÓMEZ CARRO, Elsa MUÑIZ GARCÍA, Graciela SÁNCHEZ GUEVARA, y Tomás BERNAL ALANIS, (COORD.), *Nuevas ideas; viejas creencias: La cultura mexicana hacia el siglo XXI*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, pp. 47-63.

ALEXANDER, Edward, P., Mary ALEXANDER y Julie DECKER, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Boston, Rowman & Littlefield, 2017.

- ARELLANO GAULT, David y Felipe BLANCO, *Políticas Públicas y Democracia*, México, Instituto Federal Electoral, 2013.
- ATL, Dr., *Las artes populares en México*, México, Cultura, 1921.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin Random House Grupo Editorial México, 2012.
- BONFIL BATALLA, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en FLORESCANO, Enrique (COORD.), *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, “Una aproximación al problema del control cultural”, en COLOMBRES, A., (COORD.), *La cultura popular*, Puebla, Premio Editores, 1984.
- BUENABAD MARTÍNEZ, Elizabeth, “La educación indígena e intercultural en México y sus implicaciones en la construcción ciudadana”, en Memorias electrónicas de XI Congreso Nacional de Investigación Educativa, [https://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area\\_12/1004.pdf](https://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_12/1004.pdf) [consultado el 8 de octubre del 2024].
- CÁRDENAS NEIRA, Camila, “Sociedad y Discurso. Teun A. Van Dijk”, en *Literatura y Lingüística*, núm. 28, pp. 287-292.
- CASTELLANO, Philippe, “México a través de los siglos. De la coedición a la autonomía editorial”, en *Centros y Periferias*, 2004, pp. 35-44.
- CASTILLEJA, “Patrimonio Cultural: ¿De quién? ¿Para quién? ¿Para qué?” en OJEDA DÁVILA, L., E. N. MIJANGOS DÍAZ, & E. MERCADO LÓPEZ, (COORD.), *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas: Pasado y Presente del Patrimonio Cultural en Michoacán*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015, pp. 221-255.
- CASTILLO, “Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario. Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de la unidad”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas*, vol. 59, no. 221, Ciudad de México, 2014, pp. 175-200.
- CERVANTES CORTÉS, “Casa del Museo del Estado. Breve Reseña Histórica”, en SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015, pp. 10-24.
- CIRESE, Alberto Mario, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1980.
- COLOMBRES, A. “Introducción”, en COLOMBRES, A., (COORD.), *La cultura popular*, Puebla, Premio Editores, 1984.
- COLOMBRES, Adolfo, *La Cultura Popular*, Universidad de Texas, Texas, 1983.
- CONTRERAS, *La autonomía del profesorado*, Ediciones Morata, 1997.
- CORREA MIRANDA, Olga, Enrique PROPIN FREJOMIL y Jesús A. NAVARRO MORENO, “Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: Una propuesta de periodización histórico-geográfica”, en *Papeles de Geografía*, no. 44, 2018, pp. 43-62.
- CORTÉS CORTÉS, “Sala de Arqueología” en SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015, pp. 25-40.
- DAWSON, Alexander, S., “From Models to the Nation to the Model Citizens”, en *Journal of Latin American Studies*, vol. 30: núm. 2, 1998, pp. 279-308.

- DEAN, David, *Museum Exhibition: Theory and Practice*, London, Routledge, 1996.
- DE MELLO, VASCONCELLOS, Camilo y David F. SUÁREZ MIRA, “Museo de la Maré: la nueva museología social en una perspectiva crítica”, en *Intervención*, vol. 11: núm. 21, 2020, pp. 1-16.
- ESCAMILLA BEDOLLA, José Guadalupe, “Programa Arte, Historia y Tradición Popular”, en SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- ESPEJEL, Carlos, *¿Arte popular o artesanías?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- ESPINOZA, Luciano, “La ilustración ayer y hoy”, en *Bajo Palabra. II Época*, no. 18, 2018, pp. 151-182.
- ETTINGER, Catherine, R., “México en los ojos de los extranjeros. Guías de turismo de la primera mitad del siglo XX”, en *Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, vol. II: núm. 1, 2010.
- ETTINGER, Catherine y MENDOZA Vicente, “A treasury of Mexican Folkways. The Customs, Myths, Folklore, raditions, Beliefs, fiestas, danzas and Songs, de Frances Toor” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 5, no. 17, 1949, pp. 83-85.
- FEDER NADOFF, Michele Avis, *Perfoming Craft in Mexico: Artisans, Aesthetics, and the Power of Translation*, Rowan & Littlefield, 2022.
- FEDER NADOFF, Michele Avis, *Rhythm of Fire: the art and Artisans of Santa Clara del Cobre, Michoacán, México*, Cuentos Foundation, 2004.
- FEDER NADOFF, Michele Avis, “Cuerpo de conocimiento, entre praxis y teoría: la agencia de los artesanos y su artesanía. Santa Clara del Cobre, Michoacán. Hacia una antropología de hacer”, tesis de doctorado, México, COLMICH, 2017.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel y Fernández DEL VILLAR FERÁNDEZ, *Historia de los museos en México*, Promotora de Comercialización Directa, 1998.
- FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena, "Biografía de Cuauhtémoc Cárdenas", En *Biografías y Vidas*, España, 2004, en [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cardenas\\_cuauhtemoc.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cardenas_cuauhtemoc.htm) [consultado el 22 de junio del 2023].
- FLORESCANO, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1991.
- FLORESCANO, Enrique (COORD.), *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- FLORESCANO, Enrique, “El patrimonio cultural y la política de la cultura”, en FLORESCANO, Enrique, *El patrimonio cultural de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- FLORESCANO, “La creación del museo nacional de antropología y sus fines científicos, educativos y políticos.” en FLORESCANO, Enrique (COORD.), *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 150-162.
- FLORESCANO, “La nueva interpretación del pasado mexicano” en VON WOBESER, Gisela, *El historiador frente a la historia. Corrientes historiográficas actuales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1999, pp. 29-50.
- FLÓREZ CRESPO, María del Mar, “La museología critica y los estudios del público en los museos de arte contemporáneo”, en *De Arte: revista de historia del arte*, no. 5, 2006, pp. 231-243.
- FREITAG, Vanessa, “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, en *El Artista*, núm.11, 2014, pp. 129-143.

- FROST, Cecilia, E., *Las categorías de la cultura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en *Aguilar Criado, Encarnación*, pp. 16-33.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN, “*El monumento que volvió a nacer*” *La casa anexa del Museo del Estado*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1995.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo y Enrique FLORESCANO (COORD.), *México, hoy*, México, Siglo XXI, 1994.
- GONZÁLEZ GAMIO, Ángeles, “Revolución, nacionalismo y arte popular”, en *Amigos Map*, <https://www.amigosmap.org.mx/textos/revolucion-nacionalismo-y-arte-popular/> [consultado el 8 de mayo del 2024]
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Los artífices del cardenismo*, vol. 14, México, Colegio de México, 1979.
- HARRISON, Rodney, *Heritage: Critical Approaches*, Routledge, 2013.
- HELLIER TINOCO, Ruth, *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism, and Performance*, E.U.A, Oxford University Press, 2011.
- HERNÁNDEZ, Alejandra, “Museo del Estado, proyecto millonario sin uso ni futuro”, *El Sol de Morelia*, Morelia, 16 de junio del 2019, digital. <https://www.elsoldemorelia.com.mx/local/museo-del-estado-proyecto-millonario-sin-uso-ni-futuro-3767955.html> [consultado el 12 de febrero del 2023].
- HERNÁNDEZ DÍAZ, Jaime, “La alternancia política y la política cultural en Michoacán” en OIKIÓN, V. y ZÁRATE, J. E. (COORD.) Michoacán. Política y Sociedad. Final del siglo XX y el alba del siglo XIX, Michoacán, El Colegio de Michoacán A.C., 2019, pp. 227-247.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge, *Artesanías. Urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones Sociológicas, 2016.
- HERÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *El museo como un espacio de comunicación*, España, Ediciones Trea, 2011.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, *Manual de museología*, Barcelona, Editorial Síntesis, 1994.
- HOBSBAWM, E. J., *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press, 2012.
- HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER (EDS.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2022.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Los museos y la interpretación de la cultura visual*, Routledge, 2000.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 3, Morelia, Copireni Morelia, mayo-junio 1991.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 5, Morelia, Copireni Morelia, enero-febrero 1992.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 7, Morelia, Copireni Morelia, mayo-junio 1992.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 10, Morelia, Copireni Morelia, marzo 1993.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 11, Morelia, Copireni Morelia, mayo 1993.

- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 12, Morelia, Copireni Morelia, junio 1993.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 13, Morelia, Copireni Morelia, octubre 1993.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA. MUSEO DEL ESTADO, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 14, Morelia, Copireni Morelia, noviembre 1993.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA, *Boletín informativo del Museo del Estado*, no. 16, Morelia, Fimax Publicistas, agosto 1996.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 21, Morelia, Fimax Publicistas, agosto 2001.
- INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 22, Morelia, Fimax Publicistas, agosto 2002.
- KERSTING, Felix, Iris WOHNSIEDLER y Nikolaus WOLF, “Weber revisado: la ética protestante y el espíritu del nacionalismo”, en *Revista de Economía Institucional*, vol.23: núm. 45, 2021, pp. 43-82.
- KINGMAN, Manuel, “La noción de la cultura popular: interés de los debates entre los 80 y 90 del siglo XX para reflexionar sobre la contemporaneidad”, en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 12: núm. 22, 2017, pp. 280-291.
- LEÓN GARCÍA, María del Carmen, “Historia, Antropología y Museos en México. Metodología y reflexión para la investigación histórica y antropológica en museos y exposiciones”, en *Clio & Asociados*, núm.12, 2008, pp. 73-105.
- LLANOS JIMENEZ, Fernando “Antolín Jiménez Gamás. En la construcción de lo mexicano”, tesis de maestría, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2023.
- LÓPEZ CABALLERO, Paula, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (COORD.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural. O de cómo hemos llegado a valorar y celebrar ciertas cosas nuestras*. México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 137-153.
- LORENTE, Jesús Pedro, *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2003.
- MACEDO, “La razón de ser de los servicios educativos” en SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- MACGREGOR, Arthur, *The Ashmolean Museum: A Brief History of the Museum and Its Collections*, Ashmolean Museum, Michigan University, 2001.
- MANDOKI, Katya, *La construcción estética del Estado y de la identidad Nacional. Prosaica III*, México, Siglo XXI, 2007.
- MARGULIS, Mario, “La cultura popular”, en COLOMBRES, A., (COORD.), *La cultura*
- MÁRTINEZ GRACIÁN, Francisco y OCHOA SERRANO, Álvaro, (ED.), *Espacios y Saberes en Michoacán*, Zamora, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Morevalladolid, 2012.*popular*, Puebla, Premio Editores, 1984.
- MARTINEZ PEÑALOZA, María Teresa, “Museo del Estado de Michoacán”, en Carlos GARCIA MORA y Mercedes MEJÍA SÁNCHEZ (coordinadores), *La Antropología en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 474-489.
- MENDOZA, Vicente T., “A Treasury of Mexican Folkways. The Customs, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, fiestas, danzas and Songs, de Frances Toor”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 5: núm. 17, 1949, pp. 83-85.

- MERCADO LÓPEZ, “Políticas del patrimonio cultural en conservación de monumentos históricos de comunidades indígenas de Michoacán” en OJEDA DÁVILA, L., E. N. MIJANGOS DÍAZ, & E. MERCADO LÓPEZ, (COORD.), *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas: Pasado y Presente del Patrimonio Cultural en Michoacán*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015, pp. 89-110.
- MILLER, Nicola, “The Historiography of Nationalism and National Identity in Latin America”, en *Universidad del Atlántico, Historia del Caribe*, núm. 14, 2009, pp. 61-186.
- MIJANGOS DÍAZ, Eduardo, “La identidad mexicana. Una valoración a partir del agrarismo posrevolucionario en Michoacán” en OJEDA DÁVILA, L., E. N. MIJANGOS DÍAZ, & E. MERCADO LÓPEZ, (COORD.), *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas: Pasado y Presente del Patrimonio Cultural en Michoacán*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015, pp. 19-42.
- MORALES GÓMEZ, José C., “El Museo Regional Michoacano: Una revisión a su gestión y política cultural (1943-1983)”, tesis de maestría, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.
- MULCAHY, Kevin, V., *Public Culture, Cultural Identity, Cultural Policy: Comparative perspectives*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.
- MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (ED.), *Museología Crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock*, México, MUAC, UNAM, INBAL, 2019.
- NAVA HERNÁNDEZ, Eduardo, “Cultura política y política popular en Michoacán. Notas para su estudio”, en *RELACIONES*, no. 31, pp. 25-60.
- NAVA HERNÁNDEZ, Eduardo, “Cultura política y posmodernidad”, en *Economía y Sociedad*, vol. 6, no. 10, 2021, pp. 289-310.
- NAVA HERNÁNDEZ, “Lucha política y movilizaciones sociales en Michoacán, 1988-1989”, en *IZTAPALAPA*, no. 21, pp. 123-144.
- NICOLÁS CHÁVEZ, “Historia, sección Botica”, en SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- NOVELO, Victoria, “Ser indio, Artista y Artesano en México”, en *Espiral*, vol. IX: núm. 25, 2002, pp. 165-178.
- OLIVO FERNÁNDEZ, Demetrio, “El Museo del Estado será impulsado con la sociedad Amigos” en *La Voz de Michoacán*, sección Cultura, sábado 14 de agosto de 1993, p. 11.
- OJEDA DÁVILA, Lorena (ED.), *Pioneros de la antropología en Michoacán. Mexicanos y estadounidenses en la región tarasca/purépecha*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2018.
- OJEDA DÁVILA, L., E. N. MIJANGOS DÍAZ, & E. MERCADO LÓPEZ, (COORD.), *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas: Pasado y Presente del Patrimonio Cultural en Michoacán*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.
- OJEDA DÁVILA, L. “Presentación”, en OJEDA DÁVILA, Lorena (ED.), *Pioneros de la antropología en Michoacán. Mexicanos y estadounidenses en la región tarasca/purépecha*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2018.
- PADILLA, M. “Espacios de cultura popular” en COLOMBRES, Adolfo, *La Cultura Popular*, Universidad de Texas, Texas, 1983.

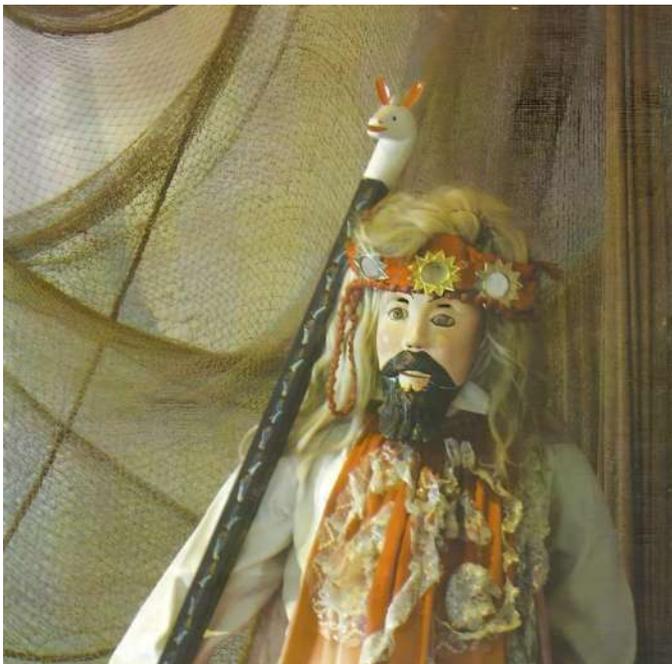
- PANI, Erika, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (COORD.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural. O de cómo hemos llegado a valorar y celebrar ciertas cosas nuestras*. México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 25-45.
- PEARCE, SUSAN M., *Museums, Objets and Collections: a Cultural Study*, Washigton, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992.
- PÉREZ MONFROT, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Texas, CIESAS, 1994.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo, (COORD.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, pp. 247-270.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Un nacionalismo sin noción aparente”, en *Política y Cultura*, no. 12, 1999, pp. 177-194.
- PÉREZ RUIZ, Maya, L., *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.
- PÉREZ RUIZ, Maya, L. “La museología participativa: ¿tercera variante de la museografía mexicana?” en *Cuicuilco*, vol. 15, no. 44, 2008, pp. 87-110.
- ROGRÍGUEZ ÁVALOS, “Prólogo” en SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN. CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 24, Morelia, Ediciones Michoacanas, agosto 2015.
- SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN. CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, *Boletín Informativo del Museo del Estado*, no. 26, Morelia, Ediciones Michoacanas, octubre 2015.
- SHINE, Larry, *La invención del arte. Una historia Cultural, España*, Grupo Planeta, 2014.
- SMITH, Anthony, S., *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of ations and Nationalism*, Routledg, 1998.
- SMITH, Charles Saumarez, “Museos, artefactos y significados” en VERGO, Peter (ed.) *La Nueva Museología*, Londres, Reaktions Books, 1989.
- SMITH, Laurajane, “El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”, en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 12, 2011, pp. 39-63.
- SOLÍS CHÁVEZ, Laura Eugenia, *Una visión del Michoacán Prehispánico*, Morelia, Editorial Quadri, s/a.
- SOSA ALANÍS, Tamara, “La cultura impresa en la conformación de la identidad michoacana (1824-1851), tesis de maestría, Instituto de investigaciones históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2013.
- STAVENHAGEN, Rodolfo, “La cultura popular y la creación intelectual”, en COLOMBRES, A., (COORD.), *La cultura popular*, Puebla, Premia Editores, 1984.
- URÍAS HORCASITAS, Beatriz, “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)”, en *Documentos de Trabajo IELAT Instituto de Estudios Latinoamericanos*, núm. 55, 2013, pp. 4-35.

- VALLE CARRILLO, “Los servicios educativos y el museo” en SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- VALLE CARRILLO, “Sala de Etnología”, en SECRETARIA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE MICHOACÁN, *Catálogo del Museo del Estado*, Michoacán, Ediciones Michoacanas, 2015.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Austral, 1948.
- WILBUR, Sylvia y Mel SLATER, “A Framework for Immersive Virtual Enviroments (FIVE): Speculation on the Role of Presence in Virtual Enviroments.”, en *Teleoperators and Virtual Enviroments*, vol. 6: núm. 6, pp. 603-616.
- WOMACK, John Jr., *Zapata y la revolución mexicana*, México, Siglo XXI editores, 2004.
- ZEPEDA PATTERSON, “Fundación de la Confederación Michoacana del Trabajo” en FLORESCANO, Enrique, *Historia General de Michoacán IV. El siglo XX*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, Michoacán, 1989, pp. 139-145.
- ZEPEDA PATTERSON, “Introducción” en FLORESCANO, Enrique, *Historia General de Michoacán IV. El siglo XX*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, Michoacán, 1989, pp. 131-135.

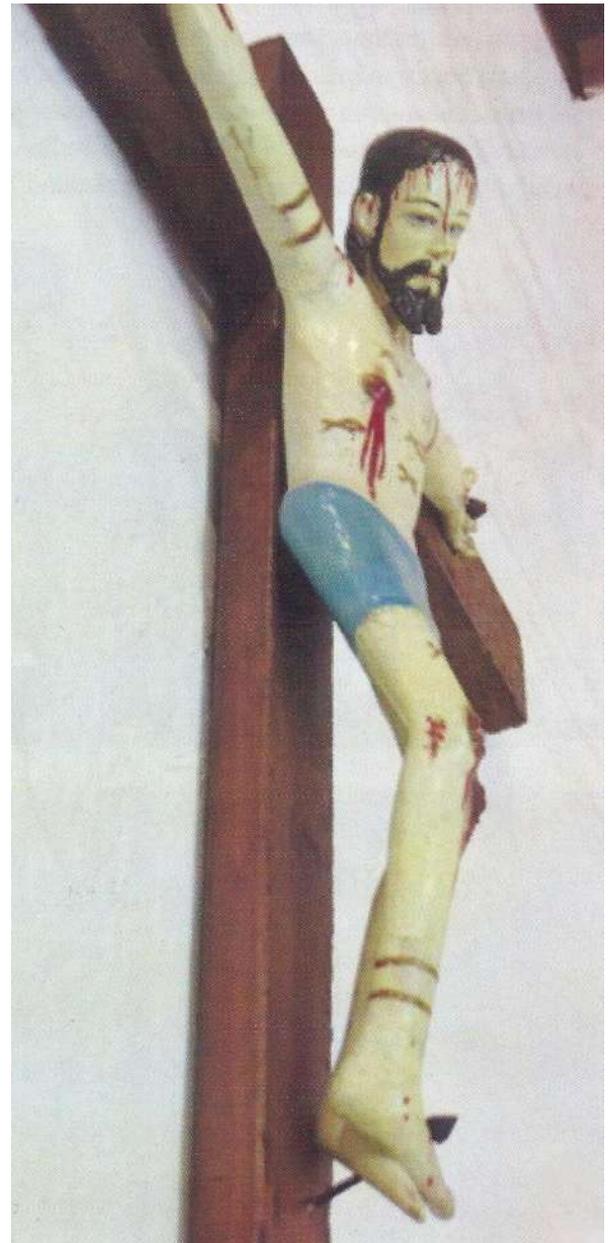
## ANEXOS



**Figura 1. Figura de la virgen hecha con pasta de caña de maíz que estaba en la antigua sala de etnología, AMEM.**



**Figura 2. Representación de la vestimenta tradicional de las danzas de la zona lacustre, AMEM.**



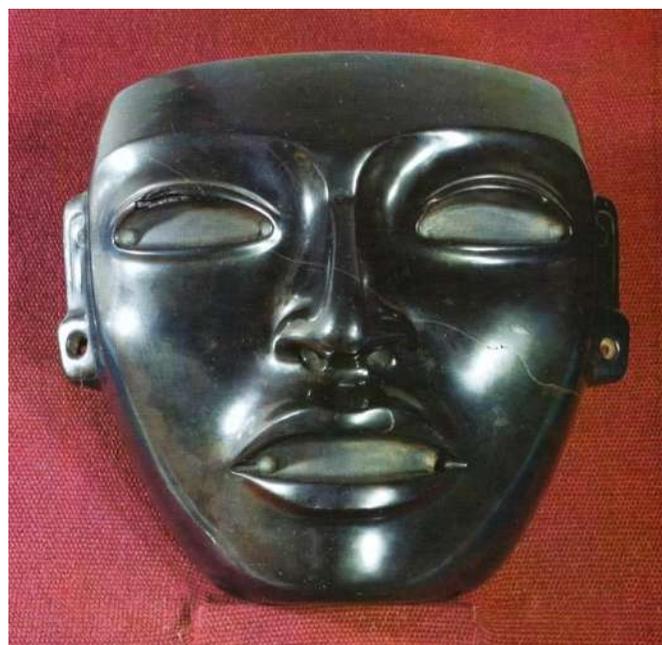
**Figura 3. Cristo de pasta de caña de maíz, se encontraba en la sala de etnología, AMEM.**



**Figura 4. Figurillas de arcilla de la región Chupicuaro, vista parcial de la sala de antropología, AMEM.**



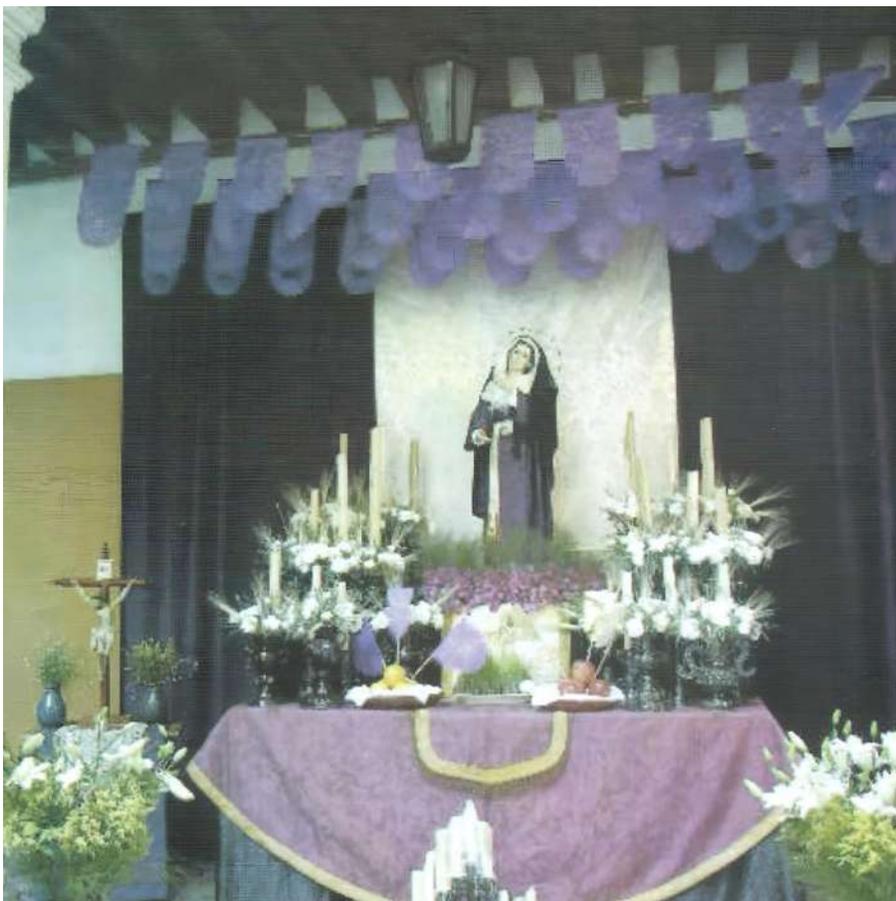
**Figura 5. Vista parcial de la sala de etnología, representación de danza tradicional michoacana,**



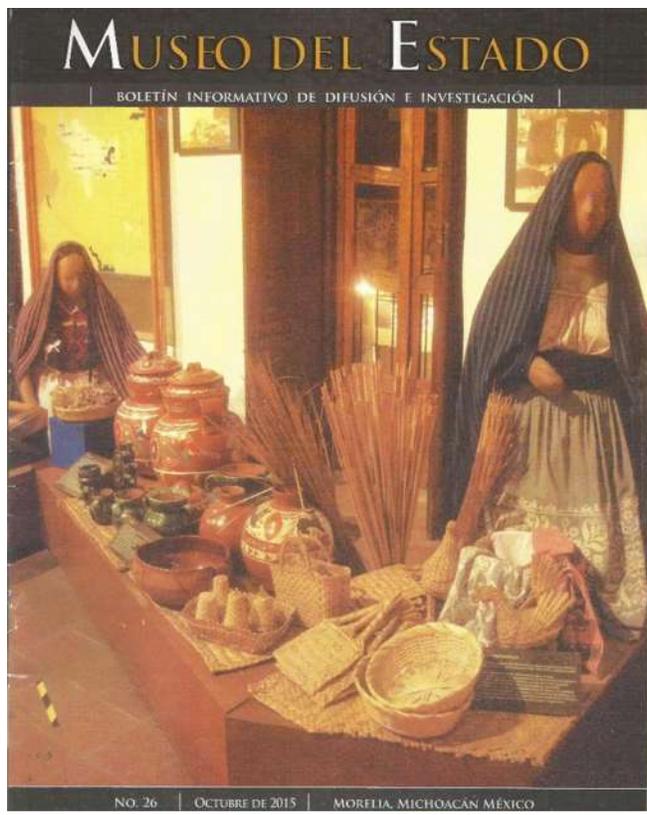
**Figura 6. Mascara teotihuacana perteneciente al acervo del MEM, AMEM.**



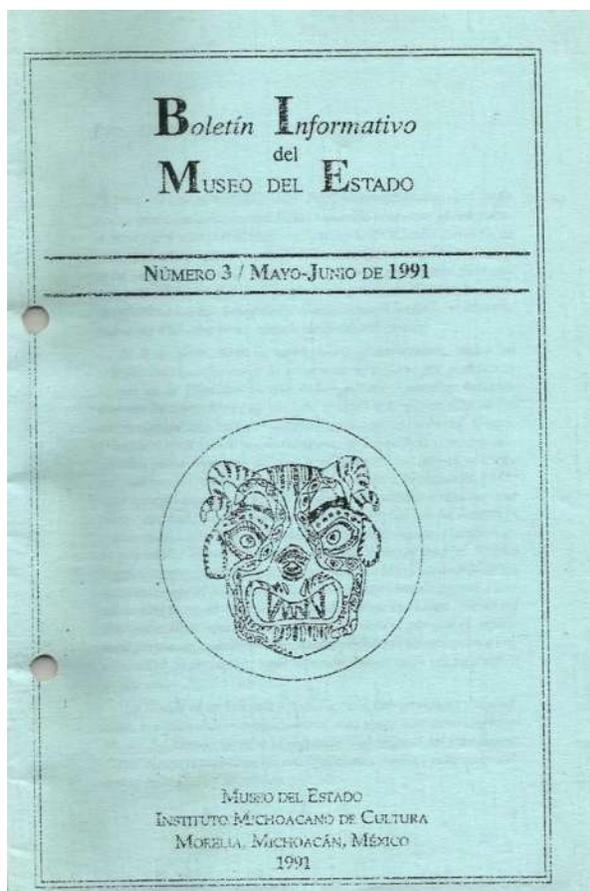
**Figura 7. Vista parcial de la Farmacia Mier antes de la remodelación, AMEM.**



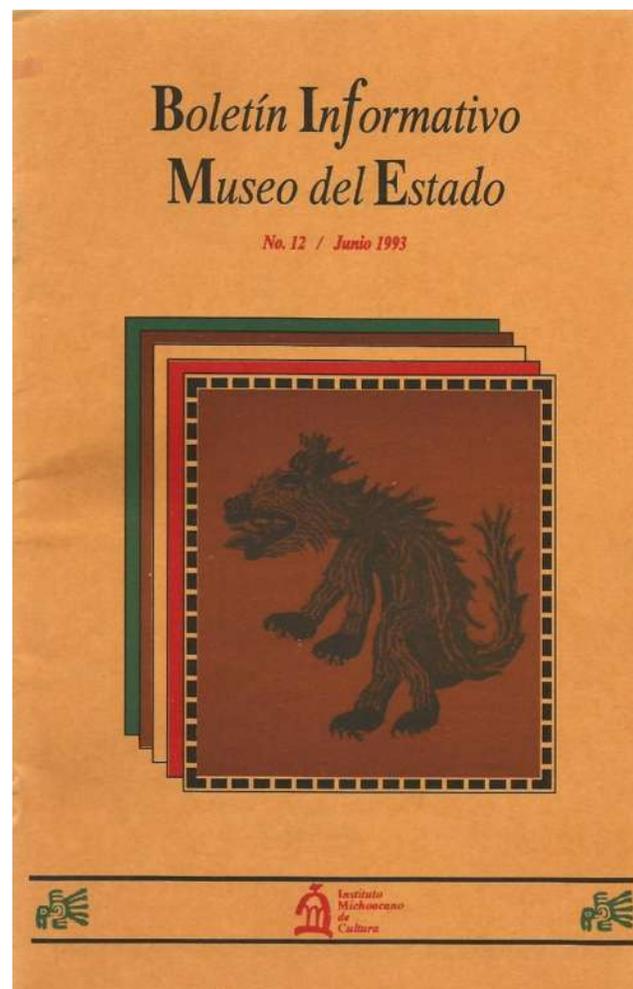
**Figura 8. Altar de los Dolores dentro del MEM, es un altar que suele hacer el MEM cada año, AMEM.**



**Figura 9. Portada del boletín informativo del MEM del 2015, AMEM.**



**Figura 10. Portada del boletín informativo del MEM del 1991, AMEM.**



**Figura 11. Portada del boletín informativo del MEM del 1993, AMEM.**



Figura 12. Cartel hecho a mano para los eventos culturales, 1989, AMEM.

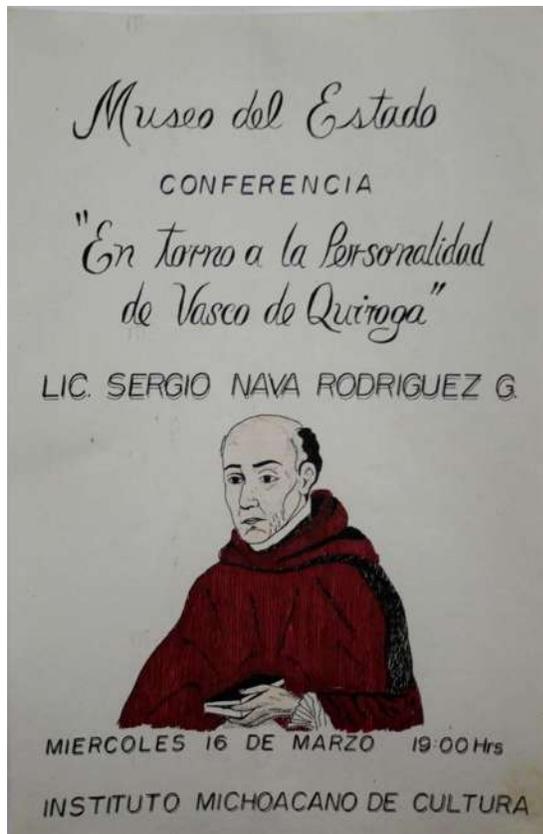


Figura 13. Cartel hecho a mano para los eventos culturales, 1992, AMEM.

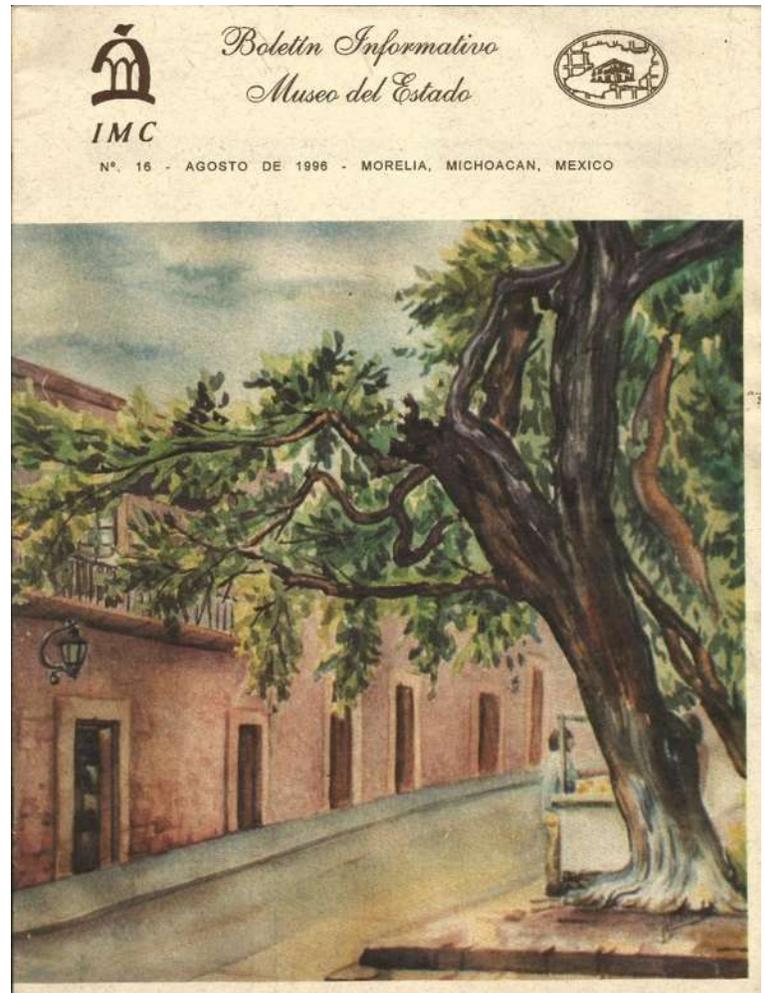


Figura 14. Boletín del MEM 1995, AMEM.



**Figura 15. Vista de vitrina de la exhibición Resistencia, 2024, Marina Fernández.**



**Figura 16. Detalle de las figurillas prehistóricas con técnica de pastillaje que se encuentran en la sala de Resistencia, 2024, Marina Fernández.**



Figura 17. Vista completa de la representación de textiles, blusas de cada región de Michoacán y algunas fajas, 2024, Marina Fernández.

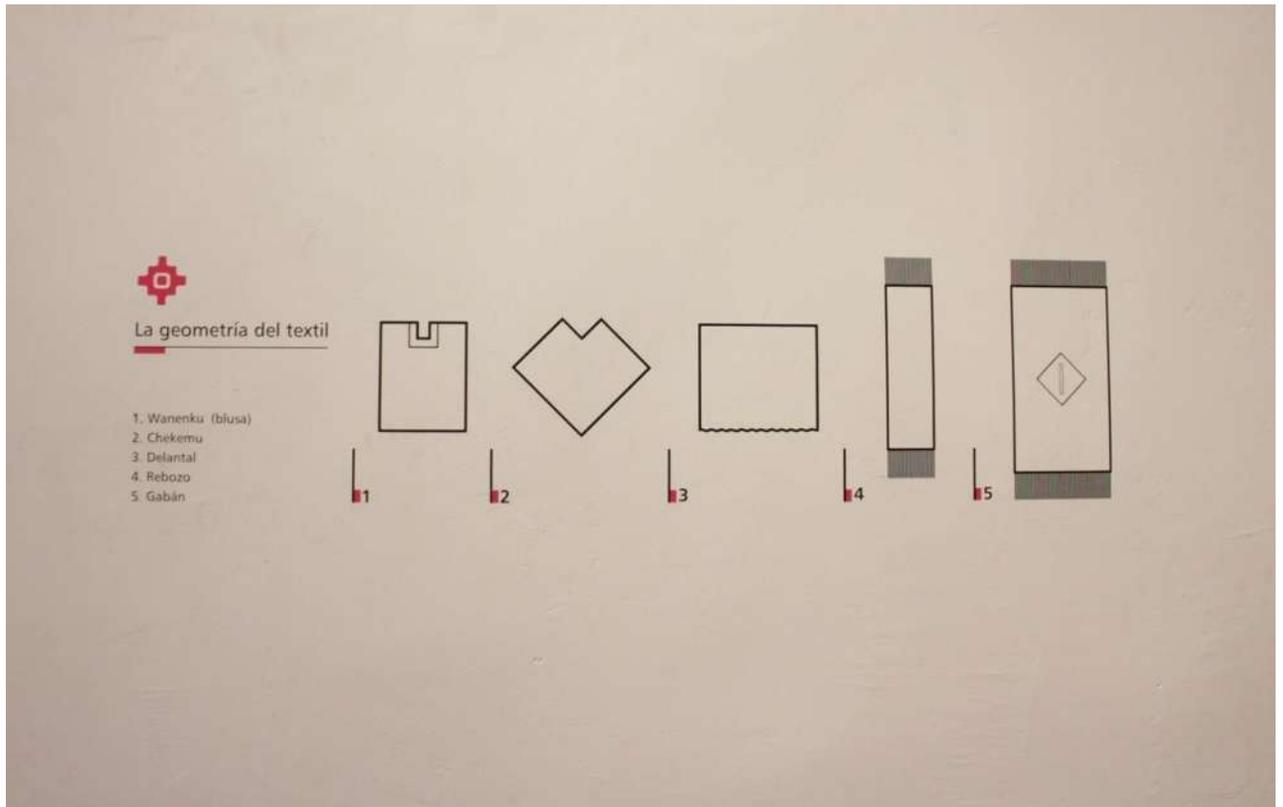
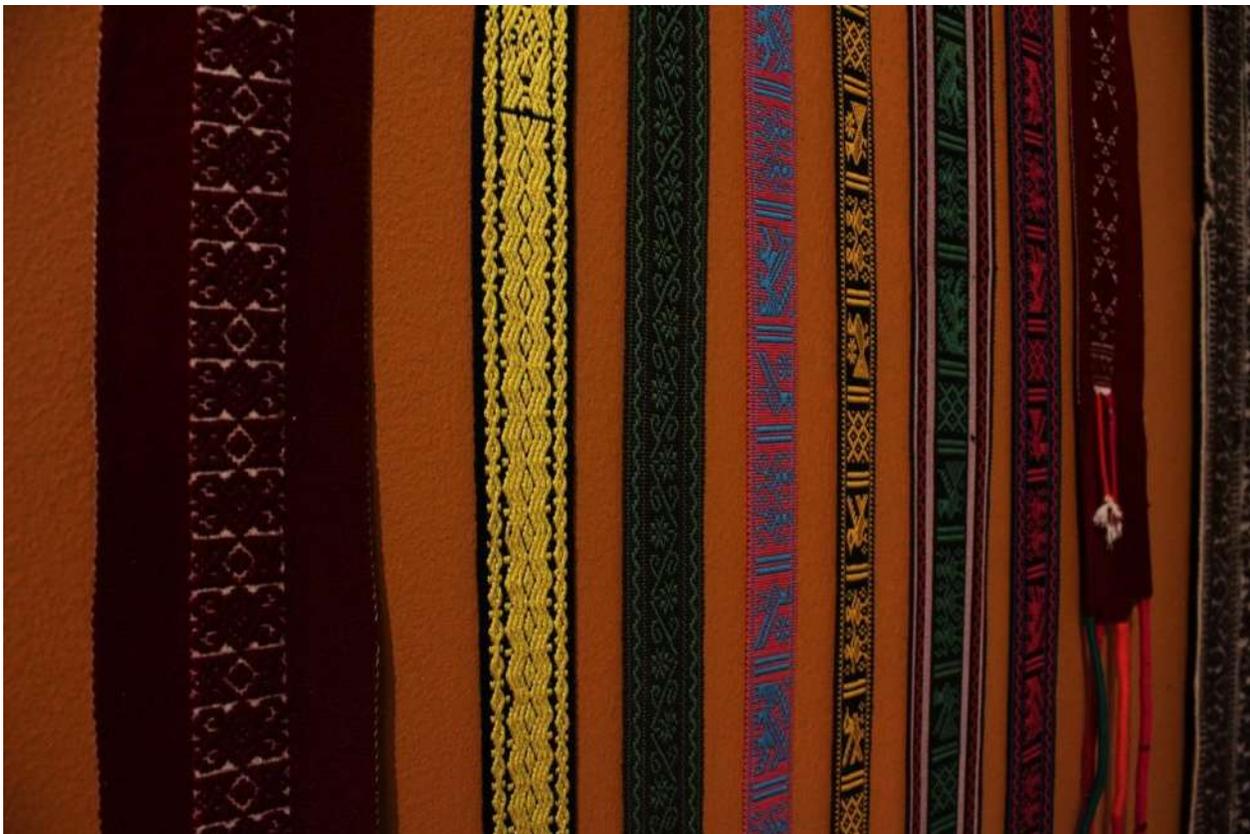


Figura 18. Serigrafía de la sección de textiles, 2024, Marina Fernández.



**Figura 19. Telares ubicados en la sala de textiles, 2024, Marina Fernández.**



**Figura 20. Fajas y cinturillas bordadas, 2024, Marina Fernández.**

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
<b>Programa educativo</b>	Programa Institucional de Maestría en Historia, Facultad de Historia.	
<b>Título del trabajo</b>	El Museo del Estado de Michoacán: Un estudio de las transformaciones en su discurso.	
	<b>Nombre</b>	<b>Correo electrónico</b>
<b>Autor/es</b>	Marina de Monserrat Fernández Olivares	marina.fernandez@umich.mx
<b>Director</b>	Dr. Lorena Ojeda Dávila	lojeda@umich.mx
<b>Codirector</b>		
<b>Coordinador del programa</b>	Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López	jef.div.posg.fh@umich.mx

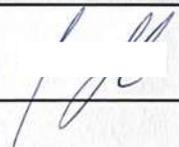
Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
<b>Asistencia en la redacción</b>	sí	Se utilizó una herramienta de inteligencia artificial para asistir en la redacción, la gramática y la ortografía.

## Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Traducción al español	sí	Se contó con el apoyo de una inteligencia artificial para la traducción al español del contenido de algunos textos en inglés, facilitando la adaptación lingüística
Traducción a otra lengua	sí	Se utilizó asistencia para traducir palabras o frases completas al inglés en el apartado del <i>abstract</i> .
Revisión y corrección de estilo	sí	Este trabajo fue sometido a un proceso de revisión y corrección de estilo con el apoyo de una herramienta de inteligencia artificial, que ayudó a mejorar la claridad, coherencia y fluidez del texto.
Análisis de datos	no	
Búsqueda y organización de información	no	
Formateo de las referencias bibliográficas	no	
Generación de contenido multimedia	no	
Otro	no	

Datos del solicitante	
Nombre y firma	Marina de Monserrat Fernández Olivares 
Lugar y fecha	Morelia, Michoacán a 19 de noviembre del 2024

# Marina De Monserrat Fernández Olivares

## EL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN UN ESTUDIO DE LAS TRANSFORMACIONES EN SU DISCURSO.pdf

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

### Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid::3117:409331753

Fecha de entrega

25 nov 2024, 10:03 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

25 nov 2024, 10:07 a.m. GMT-6

Nombre de archivo

EL MUSEO DEL ESTADO DE MICHOACÁN UN ESTUDIO DE LAS TRANSFORMACIONES EN SU DISCUR....pdf

Tamaño de archivo

4.9 MB

165 Páginas

47,099 Palabras

255,315 Caracteres

## 21% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

### Fuentes principales

- 21%  Fuentes de Internet
- 8%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

### Marcas de integridad

#### N.º de alerta de integridad para revisión



#### Texto oculto

192 caracteres sospechosos en N.º de páginas

El texto es alterado para mezclarse con el fondo blanco del documento.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.