

¿Qué es un museo?¹

Luis Gerardo Morales Moreno*

*A mis estudiantes de museología,
ethnohistoria, historia y arqueología.*

Las nociones institucionales

¿Qué es un museo? La palabra museo tiene una gran diversidad de significados, los que opté por agrupar en dos clases: las nociones institucionales y las nociones críticas. Las nociones institucionales son las reconocidas por organismos oficiales y que han servido de marco general, en los últimos treinta años, para normar el trabajo de los museos en el mundo occidental. Las nociones críticas son aquellas que sin haber sido adoptadas por dichos organismos oficiales, han adquirido validez en diversas comunidades académicas. Ninguna de las dos clases de nociones se contraponen, aunque ambas encierran paradojas cuyo señalamiento permitirá esclarecer mi objeto de estudio.

Enseguida expondremos el contexto teórico de ambas clases de nociones museológicas, sus contenidos y principales problemas.

El revisionismo crítico museológico

El estudio de la historia de los museos muestra la participación activa de estas instituciones en el desarrollo del conocimiento científico, de acuerdo con la realización de dos operaciones simultáneas que consisten en:

¹ El presente ensayo es una apretada síntesis de una parte de mi tesis doctoral, el *Museo Nacional de México, 1780-1925: Metáfora de la Nación*, Universidad Iberoamericana/New York University.

1) recolectar, conservar, investigar, interpretar, exhibir y comunicar diversas clases de *evidencias primarias*,² según los discursos y las prácticas científicas establecidos por una determinada comunidad, y

2) expresar valores, ideologías y certidumbres culturales.³

Esto significa que los museos implantan un determinado *sentido* en la sociedad en que fueron creados.⁴ De ahí que constituyen, por sí solos, *objetos de estudio* teórico. Los museos de historia natural, arqueología o

² Esta organización de operaciones museográficas parte del «Museum Manifesto» de Joseph Veach Noble, expuesto en 1970, con excepción de la función de la comunicación. Para Noble estas operaciones forman una entidad: «They are like the five fingers of a hand, each independent but united for common purpose», citado en Stephen E. Weil, «Rethinking the Museum. An Emerging New Paradigm», en *Rethinking the Museum, and Other Meditations*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos de Norteamérica, 1990, p. 57. Weil insiste en que el nuevo paradigma museológico radica en la tarea de la comunicación, donde incluye la interpretación y la exhibición. Sin embargo, desde un punto de vista histórico podemos decir que estas ideas ya están esbozadas a fines del siglo XVIII en el *Long Room* de Charles Wilson Peale, precursor de la museografía moderna en Norteamérica. Para él, un museo debía afrontar tres clases de labores: qué coleccionar, cómo exhibir, y de qué manera enseñar en un sentido didáctico. Al respecto, véanse los ensayos de Gary Kulick, «Designing the Past: History-Museum Exhibitions from Peale to the Present», en Warren Leon y Roy Rosenzweig (editores), *History Museums in the United States. A Critical Assessment*, University of Illinois, Chicago, 1989, pp. 3-37, y Susan Stewart, «Death and Life, in that Order, in the Works of Charles Wilson Peale», en John Elsner y Roger Cardinal (editores), *The Cultures of Collecting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 204-223.

³ Actualmente, nadie podría defender con éxito la supuesta neutralidad del museo. Al respecto, el Instituto Smithsonian organizó, en el otoño de 1988, un Congreso Internacional cuyo título fue *The Poetics and Politics of Representation*. En la descripción preliminar del programa, los organizadores definían sus términos: «Poetics, in this case, may be understood as identifying the underlying narrative/aesthetic patterns within exhibitions. The politics of representation refers to the social circumstances in which exhibitions are organized, presented, and understood. Clearly, these are intersecting domains which draw on a common pool of historical memory and shared (often unconscious) assumption». Véase una buena selección del contenido de ese Congreso en el volumen publicado por Ivan Karp y Steven D. Lavine (editores), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press/American Association of Museums, Washington y Londres, 1991.

⁴ Esta es mi interpretación personal, basada en las obras ya mencionadas, aunque resulta necesario citar también las siguientes: Alma S. Wittlin, *The Museum, its History and its Tasks in Education*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1949; Germain Bazin, *Le temps des musées*, Desoer, Lieja-Bruselas, 1967; Edward Porter Alexander, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, American Association for State and Local History, Nashville, Tennessee, 1979; *Museum Masters. Their Museums and their Influence*, American Association for State and Local History, Nashville, Tennessee, 1983; Oliver Impey y Arthur Mac Gregor (editores), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford University Press, Estados Unidos de Norteamérica, 1985; George W. Stocking, Jr. (editor), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture, Wisconsin*, The University of Wisconsin Press History of Anthropology, número 5, 1985; Kenneth Hudson, *Museums of Influence*, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1987; Miguel Ángel Fernández, *Historia de los museos de México*, Banco Nacional de México, México, 1987; Ernest-Théodore Hamy, *Les origines du musée d'ethnographie*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1988; Gaynor Kavanagh, *History curatorship*, Leicester University

etnografía, por ejemplo, pueden significar dos cosas al mismo tiempo sin que ninguna de ellas se contraponga a la otra. Por una parte conservan y exhiben especímenes, artefactos y signos de la evolución natural o humana y, por otra, muestran los elementos con que las unidades y relaciones disciplinarias —como la botánica, la historia y la antropología— adquieren legitimidad, en el marco del museo, para *producir* un determinado conocimiento de la realidad. Algo similar pasa con los denominados museos de arte, donde contemplamos no únicamente obras consideradas como de arte, sino también podemos comprender la evolución del gusto social, la predominancia de determinados autores, estilos y técnicas o la representación de imaginarios de la conciencia estética.

Precisamente, en las últimas tres décadas, diversos especialistas de la sociología de la cultura, el psicoanálisis y la antropología histórica descubrieron que los museos podían transformar nuestra percepción del conocimiento y nuestro sentido de la realidad histórica. En consecuencia, volcaron su interés en el estudio de algunas prácticas vinculadas con el trabajo museístico, tales como el coleccionismo, la tecnología museográfica, la pedagogía y la comunicación. Al someter al museo a un estudio crítico de su organización y funcionamiento, debilitaron el predominio de aquella corriente museológica e historiográfica que daba por sentada, con características *esencialistas*, la inserción del museo en el «*establishment* cultural». Es común que este tipo de literatura conciba las *funciones científicas, sociales o educativas* del museo como autoevidentes, sin tomar en cuenta la naturaleza y las consecuencias de los patrones socioculturales que re-

Press, Londres 1990; Krzystof Pomian, *Collectors and Curiosities*, Polity Press, Cambridge, 1990; Joel Orosz, *Curators and Culture. The Museum Movement in America, 1740-1870*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa y Londres, 1990; Nélia Dias, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*. *Anthropologie et muséologie en France*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1991; Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992; Kevin Walsh, *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992; Susan M. Pearce, *Museums, Objects, and Collections. A Cultural Study*, Leicester University Press, Gran Bretaña, 1992; Lauro Zavala y María de la Paz Silva y Francisco Villaseñor, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, UNAM, México, 1993; Thomas DaCosta Kaufmann, «From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs», en Elsner y Cardinal (editores), *op. cit.*, pp. 137-154; Anthony Alan Shelton, «Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World», en *ibidem*, pp. 177-203; Chantal Georgel, *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, París, 1994; y Luis Gerardo Morales, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana (Claves para la Historia), México, 1994, y Georgina Larrea, (coordinadora) y Luis Gerardo Morales (textos), *Museos de México*, Grupo México, 1996.

produce, transmite o proyecta.⁵ De este modo, comienza la *pérdida de la inocencia* en lo que hasta ese momento se consideraba la misión principal de la museografía: cumplir con la aplicación de un conjunto de reglas y técnicas del diseño arquitectónico resultado, a la vez, de un desarrollo histórico «normal».⁶

El revisionismo crítico en la museología contemporánea (denominada por la literatura inglesa y francesa «nueva museología») obligó a repensar el valor cultural del museo en un nuevo terreno problemático. Ahora, la museografía no consistía únicamente en la disposición de objetos, bases, ménsulas o vitrinas según las convenciones del sentido común, el gusto, el diseño gráfico y las ideas políticas predominantes; era indispensable, además, comprender su *semántica cultural*. En realidad, esa visión tan «tecnocrática» sólo había sido adoptada en las últimas décadas porque, hasta bien entrado el siglo XVIII, los tratados de museografía habían estado profundamente ligados a la filosofía y la teología. De cualquier manera, para el revisionismo crítico museológico las prácticas museográficas dejaron de ser incuestionables, perdieron mucho del objetivismo con que el pensamiento ilustrado y evolucionista las había justificado durante los siglos XVIII y XIX. El estructuralismo metodológico de las décadas de los sesenta y setenta consideró esas prácticas parte integrante de una *estructura social* con la que reproducía el orden simbólico instituido.⁷

⁵ Véanse ejemplos representativos del revisionismo museológico en las obras ya citadas de Hooper-Greenhill, *op. cit.*, Stocking (editor), *op. cit.*, Leon y Rosenzweig (editores), *op. cit.*, Pearce, *op. cit.*, Elsner y Cardinal (editores.), *op. cit.*, y Walsh, *op. cit.* Sin embargo, un recorrido teórico más explícito sobre las tradiciones y las rupturas de la museología contemporánea se encuentra en las siguientes obras: Peter Vergo (editor), *The New Museology*, Reaktion Books Ltd., Gran Bretaña, 1989; Weil, *op. cit.*; John H. Falk y Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, Whalesback Books, Washington D. C., 1992; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Estados Unidos de Norteamérica, 1993.

⁶ Probablemente la primera sistematización del museo, con base en conceptos absolutos, la tenemos en George Brown Goode, «The Museums of the Future», *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution for the Year Ending June 30, 1889*, sect. 3, Washington D. C., 1891, pp. 427-445. De cualquier modo, en la historiografía de los museos, entre las obras más representativas de esta clase de enfoque están las de D. Murray, *Museums, their History and their Use*, J. Maclehose & Sons, Glasgow, 1904, 3 volúmenes; F. H. Taylor, *The Taste of Angels: a History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*, Little, Brown & Company, Boston, 1948, y las ya mencionadas de Wittlin, Bazin, Alexander y la introducción de los compiladores Impey y Mc Gregor a su *The Origins of Museums...* Un excelente recorrido por la museología británica, véase en J. L. Teather, *Museology and its traditions: the British experience, 1845-1945*, Ph. D. Thesis, University of Leicester, Leicester, 1983.

⁷ Bajo el poderoso hechizo del estructuralismo francés, probablemente las obras más influyentes en la historiografía de los museos sean las de Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Eliseo Verón (trad.), Edición Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1968; M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 1a. edición 1945, Jem Cabanes (trad.), Ediciones Península, Colección Historia, Ciencia, Sociedad, número 121, Barcelona, 1975; Pierre Bourdieu

Según esta visión, el museo representa un orden, diseñado o pseudoconcebido por otro *orden*; sea como estructura organizada atemporalmente (como un mito); como un conjunto de objetivismos particulares (museos de arqueología, ciencia; historia, etcétera), o inclusive caóticamente (el museo «bodega de lo raro»). Así, el museo es una entidad figurada, racionalmente constituida que puede ser inventada por el curador, el museógrafo o el ciudadano. La aproximación al conocimiento está mediada por operaciones historiográficas, mundos lingüísticos y símbolos que es indispensable desentrañar. El museo es una opacidad oculta en los entramados lingüísticos de la cultura y en las instituciones de la organización social. En cambio, según las tesis románticas y funcionalistas, el museo representa una esencia del Hombre. Como la Humanidad posee una innata cualidad por el coleccionismo y una indeclinable vocación por la comunicación, el museo representa la culminación de una brillante etapa evolutiva. De ahí que, desde el siglo XVI, el museo ha representado la instauración de los espacios seculares y democráticos del conocimiento.

En los años cincuenta, el antropólogo Claude Lévi-Strauss hizo una aguda crítica a esa naturaleza museográfica autoevidente que rinde culto a los objetos *en sí mismos*:

Durante mucho tiempo —escribió Lévi Strauss—, los museos de antropología han sido concebidos (...) como un conjunto de galerías donde se conservan objetos: cosas, documentos inertes y de algún modo fosilizados detrás de las vitrinas, completamente desvinculados de las sociedades que los han producido. El único vínculo entre éstas y aquéllos ha estado constituido por las misiones intermitentes enviadas a realizar trabajo en el terreno, para reunir colecciones que son testimonios mudos de géneros de vida que resultan a la vez extraños e inaccesibles para el visitante.

y Alain Darbel, *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, Editions de Minuit, Paris, 1969; Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 1a. ed. en francés 1968, Francisco González (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1969; Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage Books Edition, Nueva York, 1973 y *La arqueología del saber*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1970. Con la denominación estructuralismo, me refiero a la metodología francesa de los años sesenta, asociada al pensamiento de Lévi-Strauss, Foucault, Genette, Althusser, Barthes, Lacan, Greimas y Piaget, entre otros. Su característica principal ha sido su variedad y vigor interdisciplinario en las humanidades y las ciencias sociales. En particular, sobre la influencia del estructuralismo en la historiografía contemporánea véase el ensayo de Pomian, «La historia de las estructuras», en Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (coordinadores), *La nueva historia*, Ediciones Mensajero, Colección «Diccionarios del Saber Moderno», España, 1988, pp. 196-220.

En la concepción antropológica estructuralista, se concibe al museo como un interlocutor social, susceptible de intercambiar alteridades, en vez de ser un espejo de identidades etnocéntricas/egocéntricas. Lévi-Strauss concluía:

Antes, los museos de antropología enviaban hombres, que viajaban en un solo sentido, a buscar objetos, que viajaban en el sentido inverso. Pero hoy en día los hombres viajan en todos los sentidos, y como esta multiplicación de los contactos produce una homogeneización de la cultura material (homogeneización que, en la mayor parte de los casos significa la extinción para las sociedades primitivas), cabe decir que, en ciertos aspectos, los hombres tienden a reemplazar a los objetos. Los museos de antropología deben prestar atención a esta inmensa transformación. Su misión de conservatorios de objetos puede prolongarse, pero no desarrollarse y menos aún renovarse.⁸

La crítica teórica del *boom* estructuralista también rechazó tajantemente el supuesto abolengo democrático del museo. Porque, a fin de cuentas, el museo público sólo pone en escena lo que está reconocido por las comunidades científicas que disputan la Verdad. Si el museo adquiere veracidad es porque opera como un espejo-reflejo de las nociones de identidad previamente legitimadas por los cánones discursivos. Identidades que, al mismo tiempo, sólo permiten el esclarecimiento de los prejuicios ilustrados; es decir, de lo previamente aceptado como *clásico, bello, moderno, auténtico, objetivo*, etcétera. Dichos prejuicios, al mismo tiempo que propugnan por la igualdad, rechazan implícitamente lo diferente o pre-moderno.

En efecto, las exposiciones y las vitrinas significan algo más que un diseño museográfico adecuado, porque expresan, sea intencional o implícitamente, una determinada identidad cultural. Este fenómeno es particularmente notable en Occidente, donde los nacionalismos culturales tuvieron un gran impacto histórico. Ivan Karp, curador del Departamento de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural del Instituto Smithsonian, escribió:

⁸ Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 340-341.

*Cuando la cultura de los «otros» está involucrada, las exposiciones museográficas nos dicen quiénes somos y, quizá lo más significativo, quiénes no somos. Las exposiciones son campos privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y el «otro».*⁹

En el siglo XIX, se consolidaron tanto en Europa como en Norteamérica, los museos de arte, ciencias naturales, historia y etnografía que instauraron las nociones «museo científico» (en un sentido amplio) y «museo de arte» mismas que sólo proyectaban imágenes auténticas de verdades universales *significativas* para la cultura observadora. De esta manera, en los últimos años, la historiografía de los museos se ha convertido en un nuevo campo de trabajo interdisciplinario que, por lo demás, ha insistido en una mejor diferenciación conceptual entre pensamiento y práctica del museo. Surge así una indispensable distinción entre dos términos involucrados con el lugar social, el pensamiento y las prácticas disciplinarias de la institución museística. Me refiero a los términos *museología* y *museografía*.

Diferencias entre museología y museografía (pensamiento y praxis)

En forma esquemática, sabemos que la museología tiene por objeto el estudio de los museos. Indaga sobre la identidad, los valores culturales y el contexto histórico de cualquier museo. Por otra parte, la museografía consiste en la aplicación sistemática de una serie de conceptos y técnicas cuya finalidad es la disposición organizada de objetos, en un espacio *racionalmente* determinado. La relación entre museología y museografía está lejos de ser la expresión armónica de una metodología claramente

⁹ Karp, «Culture and Representation», en Karp y Lavine (editores), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press/American Association of Museums. Washington y Londres, 1991, p. 15. Para el antropólogo Michael Ames, una de las tradiciones más definidas de la interpretación occidental *in vitro* ha consistido en imponer clasificaciones académicas por encima de la diversidad cultural, en particular de los pueblos indígenas, convertidos en materia prima de los estudios antropológicos: Michael Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, University of British Columbia, Vancouver, 1992. También véase una estupenda discusión en torno a la museografía etnográfica en Barbara Kirshenblatt-Gimblett, «Objects of ethnography», en Karp y Lavine (editores), *op. cit.*, pp. 386-443. Según Kirshenblatt-Gimblett, los artefactos de los museos o salas etnográficas, son «artefactos creados por los etnógrafos», *ibidem*, p. 387. Finalmente, para la antropóloga Flora E. S. Kaplan: «In recent years, in museums, the collective self-being presented has come under increasing scrutiny with respect to both non-western "others", whose objects are so often exhibited in western museums, and those "ethnic others" within modern nations who claim recognition of a separate cultural heritage (sometimes as descendants of "others" and sometimes not)»; Kaplan, «Exhibitions as Communicative Media», en Hooper-Greenhill (editor), *Museum Media, Message*, Routledge, Gran Bretaña, 1995, pp. 37-58.

establecida. Por el contrario, su fuerza radica en las tensiones que son producto de un saber inacabado, que suele ir acompañado de algunas perturbadoras fracturas.¹⁰

En tanto *praxis*, la museografía remite siempre a una *razón pura* del museo, a una concepción museológica específica, o sea, a un pensamiento finito de lo que *debe ser* una puesta en escena de la muerte bella. La museografía opera, lo que la museología construye. Es decir, la museología pregunta ¿quién decide qué y cómo exhibir los objetos? ¿Quiénes establecen los principios de un museo? Más aún, ¿quién produce la construcción del Objeto y a quién pertenece su Imagen? De esta manera, el estudio de los museos debe tomar en cuenta los dos extremos que configuran su ámbito de competencia: la producción —los lugares sociales desde los que se genera un sentido—, y la recepción/percepción por parte de quienes reciben, se apropian o son sujetos del signo museográfico. La *racionalidad intelectual* del museo aparenta una armonía en el momento en que los curadores, los directivos o los políticos establecen los fines y las funciones del museo, o pactan los contenidos de las cédulas de las piezas escogidas para una exhibición estelar.¹¹ La *irracionalidad* del museo estalla, por otra parte, en el momento en que las diversas comunidades interpretativas interactúan con los objetos y *deconstruyen* lo que parecía ya establecido de una cierta manera. Se apropian

¹⁰ En torno al concepto de «racionalidad», considero que debe adoptarse una postura crítica, tal y como lo advierte Hooper-Greenhill, quien ha aplicado los conceptos de Foucault al estudio histórico de los museos: «Most explanations of museums do not take the concept of rationality as problematic, although it might be argued that the museum in its role as the “Classifying House” [...] is and has been actively engaged over time in the construction of varying rationalities. [...] Taxonomies within the museum have not been considered in relation to the rational possibilities that they might enable or prevent. Classification in the museum has taken place within an ethos of obviousness. The selection and ordering processes of museums are rarely understood as historically and geographically specific, except at a very rudimentary level. [...] In the same way as the signification of the identity of collections and museums is taken as a given, so too is the identity of specific material things. The construction of material things as “objects” of a particular character is not perceived as problematic. Things are what they are. There is a little idea that material things can be understood in a multitude of different ways, that many meanings can be read from things, and that this meaning can be manipulated as required», *ibidem*, pp. 4-6.

¹¹ He publicado un avance sobre mi propia concepción de la museología en «Museografía e historiografía», en *Boletín Archivo General de la Nación*, Dirección de Publicaciones, Archivo General de la Nación, Cuarta serie, número 2, invierno, 1994, México, 1995, pp. 15-38. De todas maneras, para proponer una definición del objeto y campo de la museología, he consultado las obras de Teather, *op. cit.*; Aurora León, *El museo, teoría, praxis y utopía*, Editorial Cátedra Cuadernos Arte Cátedra, número 5, Madrid, 1986; Vergo (editor), *op. cit.*; Alessandra Mottola, *Il libro dei musei*, Società Editrice Umberto Allemandi & C., Torino, 1991; Georges Henri Rivière, *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Editorial Akal, Madrid, 1993; y Bary, Desvallées y Wasserman (compiladores), *op. cit.*

del museo, según sus múltiples imaginarios y lugares sociales. En este proceso, detectamos una primera tensión. En términos genéricos, el museo de arte, historia o antropología exhibe el patrimonio de una comunidad o Nación para devolverlo, mediante la alquimia museográfica, al ciudadano. Pero, en realidad, el museo pertenece sólo a una comunidad de científicos, políticos y mecenas culturales que disponen, administran y dosifican el saber del arte, la ciencia y la historia, entre otras cosas.¹²

Por ello, la investigación de los museos o, dicho de otra manera, el estudio crítico de las operaciones museográficas, despliega su interés en las condiciones sociopolíticas, educativas y económicas que preestablecen el sentido de cualquier exhibición de conocimientos. A diferencia de lo que fue la museología en el siglo XIX, apegada por completo a las técnicas de conservación, registro e inventario de las colecciones, la museología contemporánea pertenece al campo de las disciplinas sociales y las humanidades. En ella coexisten la antropología cultural, la teoría del conocimiento, el psicoanálisis, la hermenéutica, la historia social y simbólica, con lo que las prácticas museográficas se han visto enriquecidas. Además, para la museología resulta crucial el concepto de *tradición*. Es decir, le interesa saber cómo un determinado evento, fenómeno o proceso ha sido transmitido no tanto en forma oral o escrita, como ocurre en los objetos de estudio de la antropología y la historiografía, sino en las maneras de *representación visual*, como es el caso de la museografía, el teatro y los medios electrónicos de comunicación masiva. La tarea más compleja de la museología radica en comprender históricamente los sistemas de interpretación visual y apreciación estética. Por lo tanto, pretende elucidar los prejuicios inherentes a cualquier condicionamiento cultural del conocimiento científico y del gusto social.¹³

¹² Néstor García Canclini, quien ha adaptado creativamente la metodología de Bourdieu y los conceptos gramscianos a la comprensión sociológica de las culturas hispanoamericanas contemporáneas, escribió: «[...] la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no representarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores. Si bien el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos. Este principio metodológico corresponde al carácter complejo de las sociedades contemporáneas», Néstor García Canclini, «El porvenir del pasado», en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, S. A., México, 1990, p. 182.

¹³ Desde este punto de vista, entiendo por tradición filiación, en el contexto de la conceptualización de la neohermenéutica de Gadamer: «Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. [...] Sin embargo, el concepto de la tradición se ha vuelto no menos ambiguo que el de la autoridad, y ello por la misma razón,

Por último, para la historia de los museos es fundamental el estudio más amplio y preciso de la cultura en que están insertos. Más aún cuando la noción moderna de museo, a pesar del postestructuralismo, sigue fuertemente impregnada por las ideas del racionalismo ilustrado del siglo XVIII y las ideologías nacionalistas del siglo XIX. Los Estados-Nación en su fase del *estadio del espejo* tuvieron acceso a una imagen de sí mismos, se identificaron en la erección de suntuosos museos de historia, arte y ciencias naturales e hicieron evidente un concepto monolítico del museo mismo. En sus salas, gabinetes y valiosas pinacotecas, estos museos plasmaron las nuevas idolatrías del hombre moderno: los valores de la nación o la tribu; los del individuo y su caverna; la institución del lenguaje y sus medios de comunicación; las perturbaciones de la ficción literaria y sus numerosas representaciones entraron todos de un jalón en el museo. Entre el siglo pasado y el actual, la construcción holística del concepto de museo adquirió plena legitimidad, a pesar del alto costo social que acarreó el colonialismo de los imperialismos europeo y norteamericano. Tanto en los países metropolitanos, como Inglaterra, Francia y Estados Unidos de América, o periféricos como Nigeria, Grecia y México la puesta en práctica del museo implicó la aceptación de operaciones museográficas consideradas universales.¹⁴ El museo europeo aparece como resultado de una exitosa occidentalización que puso en un lenguaje común proyecciones culturales dispares, muy distintas entre sí. De aquí resulta una segunda tensión: la existente entre una noción universal del museo y sus adaptaciones singulares, románticas, historicistas.

Universalidad del concepto de museo

Para el establecimiento de un marco de referencia común, ayudan las definiciones generales establecidas por la Asociación Americana de Museos (AAM), la Asociación de Museos del Reino Unido (MAUK) y el Comité Internacional de Museos (ICOM). Las definiciones de esta última organización han tenido una fuerte influencia en la museología mexicana contemporánea y, de hecho, han permitido al Instituto Nacional de An-

porque lo que condiciona la comprensión romántica de la tradición es la oposición abstracta al principio de la Ilustración. El romanticismo entiende la tradición como lo contrario de la libertad racional, y ve en ella un dato histórico como pueda serlo la naturaleza. [...] En el comienzo de toda hermenéutica histórica debe hallarse por lo tanto la resolución de la oposición abstracta entre tradición e investigación histórica, entre historia y conocimiento de la misma», Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ana Agud y Rafael de Agapito (trads.), Ediciones Sígueme España, Salamanca, 1991, pp. 348-349 y 351.

¹⁴ Timothy Ambrose, y Crispin Paine, *Museum Basics*, Gran Bretaña Routledge, 1993, p. 8.

tropología e Historia (INAH) y al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) crear su propio marco de referencia museístico. En 1962, la AAM definió a un museo como:

un establecimiento permanente no lucrativo, no únicamente dirigido a la realización de exposiciones temporales, exento del impuesto sobre la renta, abierto y administrado en interés del público; cuyo propósito consiste en conservar y preservar, estudiar, interpretar, reunir y exhibir para el público, para su instrucción y entretenimiento, objetos y especímenes de valor educativo y cultural, incluyendo material artístico, científico (sea animado o inanimado), histórico y tecnológico. Tales museos pueden incluir jardines botánicos, parques zoológicos, acuarios, planetarios, sociedades históricas, sitios y casas históricos, en la medida en que reúnan los requisitos mencionados anteriormente.¹⁵

Esta definición permite entender por qué algunos «espacios naturales», como el Museo del Desierto de Sonora, en Tucson, Arizona, operan como tales, aunque contienen principalmente un zoológico y una reserva ecológica. Lo mismo ocurre en México con el Centro Cultural Alfa, creado en 1978, en Monterrey, N. L., que persigue los objetivos de promover la investigación, difusión y enseñanza de la ciencia, la tecnología y el arte mediante la experimentación interactiva. En un terreno de más de seis hectáreas, el edificio principal de dicho Centro Cultural cuenta con varias áreas de exhibición donde se presentan, en forma amena, principios de química y física. Igualmente, el Acuario de Veracruz, creado en 1994 y ubicado en el viejo puerto veracruzano, comprende cuatro galerías con decenas de peceras y un área de exposición permanente de conchas y caracoles, así como de modelos a escala de barcos que ilustran la historia de la navegación. En todos estos casos, la noción de museo abarca diversos tipos de colecciones de la ciencia, la tecnología y el mundo natural.¹⁶

¹⁵ Véanse los estudios de Kaplan, «Nigerian Museums: Envisaging Cultures as National Identity...», en Kaplan (editor), *Museums and the Making of «Ourselves». The role of Objects in National Identity*, Leicester University, New York y Londres, 1994, pp. 45-78; Avgouli, «The First Greek Museums and National Identity», en *ibidem*, pp. 246-267; Fernández, *op. cit.*; Morales Moreno, «History and Patriotism in the National Museum of Mexico», en Kaplan (compilador), *op. cit.*, pp. 171-191; Morales, *Orígenes de la museología mexicana...*; y Larrea y Morales, *op. cit.*

¹⁶ Un análisis sobre el Museo del Desierto de Sonora véase en Morales, «*Desertus*». *Guión museológico*, Instituto Coahuilense de Cultura, versión impresa, México, 1996; un estudio museológico e histórico más fino sobre los museos mexicanos mencionados, véase en Georgina Larrea (coordinadora) y Luis Gerardo Morales, *op. cit.*

En la noción de la AAM prevalecen los fines científicos y educativos sobre las formas estéticas de la representación. Ello se explica, en gran medida, por la historia de la museografía norteamericana. La mayor aportación de los museos del noreste de los Estados Unidos de América, desde el siglo XVIII, fue el uso del museo para la educación informal o popular y científica. Por último, en la concepción museológica de la AAM destaca la acción de interpretar que, en este caso, alude a la contextualización realizada, mediante cédulas o ilustraciones, de los objetos en exhibición. Esta visión es congruente con la representación que realiza la actividad museográfica sobre «la realidad», o los objetos que la plasman.

La definición de museo adoptada en la XI Asamblea General del ICOM, en 1974, aunque menos descriptiva y específica que la anterior, introdujo de lleno el concepto de evidencia material y reconoce la importancia de la comunicación. Para el ICOM, un museo es:

una institución permanente no lucrativa, al servicio del desarrollo de la sociedad y abierta al público, la cual adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y entretenimiento, evidencia material del hombre y su ambiente.¹⁷

Esta definición postula un concepto holístico del hombre y una noción de *evidencia material* muy cercana al de *cultura material* de la antropología y la arqueología de los años setenta. Como resulta obvio, la palabra *material* conlleva en su seno una polivalencia de referentes, entre los que destaca su asociación con el concepto de *materialismo*. Asimismo, la palabra «materialismo» acarrea, desde un punto de vista histórico, una combinación de significados, el más visible de los cuales proviene del paradigma implantado por Marx, en sus conocidas obras *La ideología alemana* y *Contribución a la crítica de la economía política*.

Según Raymond Williams, hay tres posibles acepciones derivadas del paradigma marxista que guardan una estrecha relación entre sí. La primera postula que la materia es la sustancia básica de todas las cosas vivas y no vivas, incluyendo a los seres humanos; la segunda está relacionada con un conjunto complejo de explicaciones y juicios de las actividades mentales, morales y sociales sustentados en la idea de la primacía de la materia; y, por

¹⁷ Véase ICOM, *Statutes*, International Council of Museums, París, 1974, p. 1. También véase a Ambrose y Paine, *op. cit.*, p. 8, y Michael Belcher, *Exhibitions in Museums*, Leicester University Press, Gran Bretaña, 1991, p. 8.

último, la tercera subraya la importancia de la producción o adquisición de cosas (mercancías y valores) y dinero (capitales).¹⁸ Sin desembarazarse por completo del paradigma darwiniano evolucionista, el materialismo cultural tiene una importante tradición en el pensamiento antropológico anglosajón. Con un desarrollo similar al de los estudios literarios en Gran Bretaña a fines de la década de los setenta,¹⁹ el enfoque más sofisticado teóricamente hablando es del antropólogo Marvin Harris. Para él, las condiciones materiales constituyen una influencia primaria en la vida social. Así, el punto nodal de la explicación científica en la antropología consiste en establecer el peso específico del cambio cultural como un rasgo general de la historia humana. En la formación de los sistemas culturales influyen decisivamente toda clase de condiciones materiales que incluyen la demografía, la tecnología y las relaciones sociales. Todo fenómeno sociocultural puede explicarse mediante los orígenes de los tabúes alimentarios, las creencias religiosas y otros esoterismos en cuanto a las relaciones que esas costumbres establecen con los elementos económicos básicos.²⁰ En síntesis, la tesis fundamental del materialismo cultural antropológico enfatiza la interdependencia de la ciencia y los usos políticos. Sin embargo, a diferencia del marxismo clásico, privilegia una postura empírica más que dialéctica. En consecuencia, sus estudios ponen más atención a las influencias *sociales* sobre la producción económica que a la identificación de la explotación de clase en el sistema capitalista.²¹

¹⁸ Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, Londres, 1976.

¹⁹ Véase la obra clásica de Williams, *Marxism and literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977. También resulta muy útil el trabajo de Eric Ross, (editor), *Beyond the Myths of Culture: Essays in Cultural Materialism*, Academic Press, Nueva York, 1980.

²⁰ Véase a Marvin Harris, *Cultural materialism: The Struggle for a Science of Culture*, Random House, Nueva York, 1979; y *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Ramón Valdés (trad.), Siglo XXI editores, México, 1979. También véanse otras posturas, como la neoevolucionista de Marshall Sahlins, *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Gregorio Valdivia (trad.), Editorial Gedisa, España, 1988; y la arqueología contextualista de Ian Hodder, *Archaeology as Long-term History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987; e *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*, segunda edición en inglés 1991, Ma. José Aubet y J. A. Barceló (trads.), edición ampliada y puesta al día, Crítica/Grupo Grijalbo Mondadori, España, 1994. También véase a Bruce Trigger, *Historia del pensamiento arqueológico*, Isabel García (trad.), Editorial Crítica, España, 1992. No hay que soslayar las aportaciones que ha hecho Maurice Godelier a la antropología histórica, así como a los estudios de historia antigua y medieval, Maurice Godelier, *Rationalité et irrationalité en économie*, Maspero, París, 1971 y *Horizons, trajets marxistes en anthropologie*, Maspero, París, 1973.

²¹ El materialismo cultural guarda una estrecha relación con la corriente del llamado «nuevo historicismo», más vinculado a los trabajos de Clifford Geertz, Michel Foucault y Jacques Derrida. Ambas corrientes comparten un mismo enfoque en torno al poder y la ideología, así como la visión de que los intelectuales desafían al poder político mediante el análisis de sus representaciones y la exposición de sus inconsistencias.

Por último, la definición del ICOM da un salto cualitativo al distinguir entre comunicación y exhibición, porque tácitamente reconoce el papel del museo como un agente activo en relación con el público que dejaba de ser, al mismo tiempo, un ente pasivo y estático. Con ese «salto cualitativo», la museología europea, en particular la francesa, se ponía al día con respecto a la experiencia norteamericana en lo relativo a su interés por la recepción museográfica y, por lo tanto, del aprendizaje del público (*museum-goers*).

Por último, la definición de museo adoptada en la Junta General Anual de la MAUK, en 1984, aunque austera con respecto a las anteriores, resulta novedosa sobre todo porque elimina el carácter *no lucrativo* del museo, reconoce con claridad la función de la interpretación y da un margen mayor para comprender el concepto de evidencia material a partir de lo que denomina *información asociada*. Dice: «Un museo es una institución que colecciona, documenta, preserva, exhibe e interpreta evidencia material e información asociada para el beneficio público».²²

Por la función de *interpretar* tanto la AAM como la MAUK asumen que, además del contexto de la exhibición, el museo abarca distintos campos de actividades tales como la educación, la investigación o las publicaciones. Sin embargo, hay algunas diferencias de matiz. En el primer caso, la interpretación es una actividad separada de la exhibición misma, mientras que en el segundo caso se acepta la mediación intrínseca del museo con el público. O sea, el museo crea *otro contexto* de interpretación de las cosas. La exhibición despliega, por sí sola, una interpretación. La acción *exhibir*, de hecho, tiene otras connotaciones: significa interpretar, mostrar, explicar, representar, etcétera. Si adoptamos un concepto hermenéutico de la museografía, exhibir implica mostrar los modos de comprensión de una comunidad científica o cualesquiera otra comunidad interpretativa.²³ La exhibición museográfica es un ejercicio conceptual de recreación histórica y científica realizada conforme a determinados paradigmas o tradiciones heredadas del pasado. Esta concepción resulta de gran interés para los países postindustriales y sus

²² Museums Association of the United Kingdom, *Museums Yearbook*, Museums Association, Reino Unido, 1990, p. 7.

²³ Para Constance Perin, «the central issue for the communicative circle is, audiences' conceptual receptivities to exhibitions, no matter whether audiences assimilate or contest exhibitions' contents. Exhibition contents and rhetorics that activate relevant resources and repertoires stand a better chance of inviting audiences' involvement in interpretation»; Constance Perin, «The Communicative Circle: Museums as Communities», en Christine Karp, Kreamer y Steven D. Lavine, *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1992, p. 190.

museos de arqueología industrial, como son los casos notables del Conservatorio Nacional de Artes y Oficios de París, el *National Museum of History and Technology* de Washington y, sobre todo, el *Ironbridge George Museum*, en el valle de Severn, en Inglaterra.

Indudablemente, la acuñación del concepto de *evidencia material* ha sido útil en el mundo museístico postindustrial, aunque su correcta interpretación debe mantenerse alejada del reduccionismo economicista. Éste considera únicamente a aquello que resulta tangible y auténtico, a la «cosa real». El sonido de los pájaros, como el de la cultura; los mitos y ritos humanos relativos a la naturaleza; las canciones; las percepciones sobre las revoluciones científicas, los efectos de las convulsiones sociales en la memoria colectiva, etcétera, forman parte de un tipo de evidencias *intangibles* que requieren de una consideración diferente. Además, la noción de autenticidad puede ser cara a la museografía misma pues ésta, no lo olvidemos, sólo desarrolla representaciones de «lo real». Y el mejor ejemplo de ello son los museos interactivos de ciencia y tecnología, como ocurre en el museo «El Chapulín», de la ciudad de Saltillo, Coahuila. Uno de los pabellones de este museo está dedicado al cuerpo humano donde se representa un cerebro encapsulado con todas sus partes y se explica la función de cada una. También se exponen cinco modelos anatómicos que corresponden a los sentidos. Al experimentar con olores, texturas, sonidos, imágenes y juegos los niños ven estimulados sus sentidos e inteligencia para tocar, sentir, ver e imaginar los diversos elementos que constituyen su propio cuerpo. Tales representaciones, a su vez, están continuamente modificándose, moviéndose en diversos sentidos, significando cosas distintas.²⁴ Este ejemplo, me ha llevado a tomar en consideración algunas tesis fundamentales del constructivismo y del marxismo postmoderno donde la «evidencia material» no es independiente de la «evidencia conceptual», como no lo son las relaciones de producción de las relaciones sociales; es decir, los objetos suelen ser construcciones o proyecciones de una experiencia subjetiva, y ésta sufre alteraciones por los objetos que ha creado. Al respecto vale la pena considerar lo escrito por Glasersfeld:

Si el tiempo y el espacio son coordenadas o principios de orden de nuestra experiencia, entonces no podemos representarnos cosas más allá del mundo de la experiencia, pues la forma, la estructura, el

²⁴ Véase Morales, «Desertus». *Guión Museológico...*

*desarrollo de los procesos y el ordenamiento de cualquier tipo son, sin ese sistema de coordenadas, impensables en el verdadero sentido del término. Por lo tanto, es imposible que lo que llamamos saber pueda ser una imagen o una representación de una «realidad» no tocada por la experiencia. La búsqueda de un saber que, en el sentido corriente, sólo puede ser «verdadero» si coincide verdaderamente con objetos existentes «en sí» es, en consecuencia, ilusoria.*²⁵

Por otra parte, para los antropólogos marxistas contemporáneos la cuestión entre lo «ideal» y lo «real» (réplica de lo conceptual y lo material) prolonga creativamente el debate sobre el supuesto determinismo materialista de la estructura económica sobre la superestructura ideológica o cultural. Para Maurice Godelier:

*La frontera entre la naturaleza y la cultura, la distinción entre lo material y lo ideal tienden, por otra parte, a borrarse cuando se analiza la fracción de la naturaleza que ha sido sometida directamente al hombre, producida o reproducida por el hombre (animales y plantas domésticas, utensilios, armas, ropas...). Esta naturaleza exterior al hombre no es exterior a la cultura, a la sociedad, a la historia, es la parte de la naturaleza transformada por la acción, y por lo tanto por el pensamiento, del hombre. Es una realidad material y al mismo tiempo una realidad ideal, o por lo menos debe su existencia a la acción consciente del hombre sobre la naturaleza, acción que no puede existir ni reproducirse sin que intervenga, desde el primer momento, no sólo la conciencia, sino toda la realidad del pensamiento, consciente e inconsciente, individual o colectivo, histórico y ahistórico. Esta parte de la naturaleza es naturaleza apropiada, humanizada, convertida en sociedad: la historia inscrita en la naturaleza.*²⁶

²⁵ Ernst von Glasersfeld, «Despedida de la Objetividad», en Paul Watzlawick y Peter Krieg (compiladores), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Cristóbal Piechocki (trad.), Editorial Gedisa (Colección Hombre y Sociedad), España, 1995, p. 25. El constructivismo alemán, metodología desarrollada en los años ochenta y mejor conocida como ciencia empírica de la literatura, tiene muy poca relación con las influencias literarias y teóricas del constructivismo soviético de los años veinte de este siglo. En la acepción alemana, los términos «científico» y «empírico», por ejemplo, no son entendidos en su contexto general. Empírico aquí no se refiere al sentido positivista de empirismo, lo que objetiviza al texto literario. El sistema literario de interacción comunicativa debe ser observado, no experimentado. El sistema literario está basado en una convención polivalente que es diferente de la univalencia del mundo empírico cotidiano. Desde este punto de vista, la «evidencia material» participa de la producción de un texto literario (de una teoría) inmerso en papeles sociales de la interacción social comunicativa.

²⁶ Godelier, *Lo ideal y lo material*, 1a. ed. en francés 1984, A. J. Desmond (trad.), Taurus, «Taurus Humanidades», España, 1989, pp. 21-22.

Hablando de las determinaciones de la estructura material sobre la cultura, precisamente una de las diferencias más radicales entre las definiciones de la MAUK y las de la AAM y el ICOM, es la eliminación por parte de los británicos del carácter «no lucrativo» del museo. Los cambios en el clima económico británico, sobre todo en los años setenta y ochenta, pusieron en claro la necesidad de los museos de desarrollar actividades lucrativas y diversificar su interés hacia otras áreas, sin perder de vista sus fines científicos y culturales. Por supuesto, tal postura ha provocado una gran oposición en el movimiento museístico internacional, pero no ha impedido que numerosos museos británicos como el Museo de Ciencia, el Museo de Historia Natural o inclusive el Museo Victoria y Alberto desarrollen estrategias empresariales para la mantención y mejoramiento de los servicios que ofrecen. Este fenómeno ocurre ya en varios países europeos y en Norteamérica.

En síntesis, podemos observar que, en las últimas décadas, ha sido implantada una noción hegemónica de museo, acorde con los lineamientos institucionales establecidos por las comunidades museológicas de Francia, Inglaterra y Norteamérica. Independientemente de las particularidades históricas y culturales a las que remiten cada una de las definiciones aquí mencionadas, así como las diferentes operaciones museográficas que de ellas se han desprendido, es posible afirmar que todas comparten varios elementos en común. Esas características comunes, al mismo tiempo que nos permiten tejer un marco de referencia metodológico para nuestro objeto de estudio, nos señalan las fronteras históricas indispensables para comprender la naturaleza del museo.

Discusión

La tensión entre la definición holística ilustrada de museo y sus numerosas modalidades y aplicaciones historicistas, según las propias objetivaciones positivistas de la ciencia y el arte, es una paradoja teórica irresuelta en la museología moderna. Si las funciones de los museos han cambiado, ha sido porque los discursos de la razón y la verdad han tenido modalidades diferentes, en contextos históricos y sociales precisos.²⁷ Sin embargo, la

²⁷ En la obra ya citada *The Order of Things...* (versión inglesa de la original, *Les mots et les choses*, 1966), Foucault describe la combinación de discursos, certidumbres y valores que distinguen periodos históricos como la «episteme» o paradigma epistemológico dominante; mismo que, en su momento, es considerado verdadero o válido como un conocimiento. O sea, una «episteme» es un específico campo dinámico de representaciones del conocimiento. En una obra posterior, también ya citada, *La arqueología del saber*, Foucault define *episteme* como la puesta en escena de las relaciones que unen, en un periodo determinado, las prácticas discursivas

tradición moderna occidental a la que pertenece el museo contemporáneo tuvo sus orígenes también con la emergencia de la ciencia moderna, que reclama para sí la posibilidad de verdades objetivas acerca del mundo y del lugar del hombre en él.²⁸ Al mismo tiempo, una proposición esencial del pensamiento moderno es la idea de progreso,²⁹ una creencia que se desarrolló como parte constituyente del pensamiento ilustrado. Especialmente desde el siglo XIX, las representaciones del pasado contribuyeron a una forma de racionalización institucionalizada del pasado.³⁰

Así, el desarrollo histórico del museo público tiene que entenderse como la consecuencia de una serie de factores interrelacionados, incluyendo la idea moderna de progreso y la emergencia de «la idea de la historia como ciencia». La habilidad de colocar objetos en contextos organizados a menudo significó un control sobre el pasado con un énfasis en lo lineal, didáctico y narrativo, todo lo cual ha sido apropiado y puesto conforme al contexto artificial de la selección del curador y la museografía. Las vitrinas o bases constituyen un contexto transfigurado y distante, un contexto que no puede ser cuestionado tan fácilmente. En cierto modo, la museografía congela el tiempo y casi permite a los visitantes voltear hacia atrás para mirar el pasado. El énfasis en la objetivación de los procesos percibidos del desarrollo humano constituye una forma de racionalización de las sociedades modernas. De ahí que sea afortunada la apreciación del sociólogo alemán Jürgen Habermas, quien considera que la racionalización de la sociedad ha penetrado cada institución, incluyendo a los museos.³¹

En realidad, Habermas actualiza la tesis de Max Weber sobre el proceso histórico del mundo de la modernización como un proceso de racionalización

que dan lugar a figuras epistemológicas, ciencias, y posiblemente sistemas formalizados. En síntesis, una episteme constituye las condiciones discursivas de la posibilidad de una epistemología. Con este concepto, Foucault postula, en principio, una arqueología de las ciencias humanas que evita producir la tradicional unidad soberana de un sujeto, de un espíritu o de un periodo. La historia del conocimiento en tanto teorizada, es representada como dinámica, como una totalidad cambiante. Otra de las conclusiones de Foucault, al respecto, consiste en proclamar que una de las verdades más importantes de la episteme del siglo XIX, el concepto filosófico de Hombre, estaba siendo reemplazado por el lenguaje de las modernas ciencias humanas.

²⁸ Para un concepto crítico de ciencia moderna, véase a Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Agustín Contín (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

²⁹ Véase el estudio clásico de Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Enrique Hegewitz (trad.), Editorial Gedisa, España, 1991.

³⁰ Véase la obra ya citada de Walsh, *op. cit.*, cuyo estudio presenta una fuerte influencia del concepto de modernidad de Habermas.

³¹ Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*, Heinemann, London, 1984, 2 volúmenes.

progresiva. Y en varios sentidos, esta tesis afecta cualquier definición moderna sobre el museo. El concepto de racionalidad en Weber se muestra en tres dimensiones distintas. En un primer nivel, la dominación racional burguesa elige deliberadamente la eficiencia administrativa o económica para realizar objetivos predeterminados; un segundo nivel trata sobre la imposición de un orden coherente y sistemático sobre la diversidad caótica de lo social (orden similar al que guardan las colecciones acumuladas en un museo). Tal orden viene garantizado por la formalización de la ley y la extensión de las formas burocráticas de organización. Por último, la racionalidad científica implanta el desencanto que aporta la desacralización del mundo natural y social; destierra la mentalidad milagrosa al templo religioso y legítima, en este caso en el museo, las universidades, escuelas e instituciones del Estado, el nuevo carácter de la objetividad.³²

La noción de museo moderno, como la de racionalidad en Weber, emblematiza el triunfo de las ideas progresistas de la Ilustración y la fuerza de su vigencia. Las nociones formales o institucionales del museo aquí estudiadas representan la implantación de conceptos normativos que, como he ido observando y como lo seguiré haciendo en este ensayo, tienen severas limitaciones históricas y algunas paradojas teóricas todavía irresueltas.³³

Las nociones críticas

El principal problema de las nociones institucionales radica en su cuasi-ahistoricidad. Facilita la comprensión general de lo que es la institución del museo y de sus modos de operar, pero oscurece su especificidad histórica. Por ello, en el grupo de las nociones informales abordaré la construcción de un concepto paradigmático de museo, a partir de tres distintos niveles: el primero nace de su etimología grecolatina; el segundo, del lugar que ocupa en la producción simbólica de la sociedad capitalista y el tercero y último del nacionalismo liberal que postula al museo como un espacio de transmisión de concepciones míticas del origen y, en consecuencia, lo convierte en un recinto de lo sagrado. Los tres niveles guardan fuertes relaciones entre sí, a pesar de que históri-

³² Max Weber, *Economía y sociedad*, José Medina, Juan Roura, Eugenio Imaz, Eduardo García y José Ferrater Mora (trads.), Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

³³ Véase al respecto el ensayo crítico de Wellmer: «La paradoja, esto es, que la "racionalización" connota al mismo tiempo tanto la emancipación como la reificación, sigue sin resolverse en la teoría de Weber[...]»; Albrecht Wellmer, «Razón utopía y la dialéctica de la ilustración», en Anthony Guiddens, Habermas, Martin Jay et al., *Habermas y la modernidad*, Francisco Rodríguez (trad.), Red Editorial Iberoamericana S. A., México, 1993, p. 75,

amente responden a procesos socioculturales distintos. El pensamiento griego adoraba a las musas mitológicas en un espacio que tenía una función predominantemente religiosa y política pero que, progresivamente, adquirió autonomía intelectual. Esa práctica cultural de guardar culto a las artes adquirió otras características con la tradición judeocristiana, en particular, en templos y palacios, y finalmente adquirió todo su vigor con la emergencia de los Estados nacionales en el siglo XIX. En la concepción nacionalista liberal, la creación de museos públicos nacionales resignifica la legitimidad de los abolenos ancestrales y ofrece el título de ciudadanía ilustrada a nuevos conglomerados étnicos, raciales, lingüísticos y territoriales. El museo deviene en el instrumento de simbolización de la revolución industrial en relación con el pasado histórico: el maquinismo produce la sensación de alejamiento vertiginoso de un pasado que parece cada vez más lento. Conforme se implanta la sociedad capitalista, el desarrollo de una tecnología museográfica cada vez más sofisticada adquiere las características de un lenguaje que relocaliza las relaciones sociedad-naturaleza en función de objetos-signos donde la historia (el progreso) y la etnología (el hombre primitivo) se divorcian.

Cabe insistir, por tanto, que no será materia de este ensayo ofrecer una explicación sobre el proceso de transformación del antiguo Templo de las Musas en una racionalidad intelectual secular, capaz de configurar nuestras actuales concepciones de realidad y de ciencia. Cualquier intento por conocer el origen y evolución del *museion*, hace indispensable un estudio filológico-histórico de las palabras memoria, *logos*, *mythos* y poética, lo que rebasa con mucho nuestro objeto de estudio. Ello no impide, naturalmente, un repaso de la herencia clásica que subyace en la etimología grecolatina de museo.

El museion: retórica de la memoria

Hasta ahora, la historiografía de los museos sólo ha explicado la relación entre el *museion* y una determinada forma de prefiguración del coleccionismo moderno, dejando a un lado el vínculo primordial que mantienen entre sí la retórica y el culto a las imágenes en el mundo grecolatino. En concordancia con una idea estereotipada de las culturas clásicas, son muy frecuentes las obras que suelen referirse al *museion* como el origen del museo moderno, sin que en verdad ofrezcan una explicación convincente de tan prolongada continuidad cultural. En su desdén por las discontinuidades y las fracturas de los procesos culturales, todas esas

obras presuponen un coleccionismo separado de la retórica y de las filosofías pitagórica y platónica, lo que ha propiciado la construcción de una concepción reduccionista del museo como espacio de preservación de la memoria estética e histórica. Esas obras han fabulado, paradójicamente, un historicismo anacrónico. Esto obedece, en parte, a que esa historiografía pertenece a una tradición intelectual que acepta una periodización proveniente de la Ilustración europea.³⁴ A partir de entonces, la noción ilustrada de museo ha servido para justificar cualquier asociación con la búsqueda del conocimiento científico o, más aún, con una especie de cualidad innata por la contemplación del arte, independientemente de que sea lo correcto históricamente hablando. Por ello, conviene revisar el sentido grecolatino del culto a las musas sobre supuestos distintos a los que plantea el enfoque puramente clasicista y romántico del coleccionismo museográfico. Sin duda una adecuada comprensión de la herencia grecolatina transmitida al mundo de la museografía moderna requiere analizar con detenimiento el significado de la etimología de museo.

Aunque el término museo es tan antiguo como los orígenes afroasiáticos de las civilizaciones clásicas, sus raíces griega, *museion*, y latina, *museum*, significan lo mismo: lugar de las musas. Este consenso parece provenir de la transformación que sufre el pensamiento arcaico y mítico de la Grecia antigua, al momento de su intelectualización filosófica. Los principios que animaron el Liceo de Aristóteles y la Academia de Platón fueron los de una comunidad consagrada exclusivamente a la búsqueda de la verdad, lo que en la práctica consistía, entre otras cosas, en guardar culto a las musas.

Las nueve musas que habitaban el Parnaso con el dios Apolo eran hijas de Zeus, dios del cielo y de los fenómenos celestes, y Mnemósine, diosa de la Memoria. Cada una de ellas protegía una actividad creativa: Calíope, considerada líder de las musas, era la protectora de la poesía épica; Clío, representada frecuentemente con un rollo de escritura en las manos,

³⁴ Entre los trabajos más representativos de este enfoque están: «Museums and Galleries», en *Encyclopaedia Britannica*, impresa en Estados Unidos de Norteamérica, 1968, pp. 1040-1041 y «Museum», en *ibidem*, 1973, pp. 1033-1053; Georges Poisson, «Histoire des musées de France», en *Les musées de France*, Presses Universitaires de France, 7-17, colección Que sais-je?, número 447, Francia, 1976, pp. 7-15; Roland Schaer, «Des muses aux musées», en *L'invention des musées*, Gallimard, Découvertes, Francia, 1993, pp. 11-18; Bazin, *op. cit.*; León, *op. cit.*, pp. 15-22 y Fernández, *op. cit.*, pp. 15-18. En relación con los criterios de periodización, he señalado en una investigación anterior que: «una primera noción de *mouseion* proviene de la herencia grecorromana que, en el siglo XVIII, fue considerada como la "cultura madre" de la Europa occidental. [...] La racionalidad del museo consistió en inculcar conocimientos de toda índole donde la antigüedad helénica y el esplendor romano integraban los puntos de referencia "clásicos" de una historia universal», Morales, *Orígenes de la museología mexicana...* p. 26.

a la historia; Euterpe, custodia de la poesía lírica o la música, aparece relacionada también con el arte de tocar la flauta; Polimnia inspiradora de los himnos, era considerada musa de la geometría o de la danza, aunque en la época romana presidía el arte mímico; a Erato se la invocaba como musa de la poesía amorosa y sus atributos son una lira y, a veces, un Amor a sus pies; Thalía presidía la comedia y la poesía festiva. Se la representaba como una joven risueña coronada de hiedra y llevando como atributos el cayado del pastor y la máscara cómica; Melpómene, musa de la tragedia, sus atributos ordinarios eran la máscara trágica y la maza; Terpsícore, su nombre alude a la danza acompañada de canto, que era una de las actividades favoritas de las musas, así como al placer que produce la poesía. Por último, a Urania, protectora de la astronomía, se le atribuye la maternidad de los cantores Lino y Orfeo, hijos que habría tenido con Apolo.

En el museo helénico, las musas preservan el deleite o el placer que inspira en los gobernantes y los sabios, el arte de la representación poética. La facilidad de palabra o de memoria era considerada como un don divino. El *museion* tiene como diosa madre a Mnemósine que reclama a la mente de los hombres el recuerdo de los héroes y preside la poesía.

El poeta es, por lo tanto, un hombre poseído por la memoria, el aedo es un visionario del pasado, así como el adivino lo es del futuro. Él es el testimonio inspirado de los «tiempos antiguos», de la edad heroica y, aún más, de la edad de los orígenes. La poesía, identificada con la memoria, hace de ésta un saber o incluso una sabiduría. Mnemósine, revelando al poeta los secretos del pasado, lo introduce en los misterios del más allá.³⁵

La memoria en los tiempos grecolatinos era considerada fuente de inmortalidad porque permitía recordar todas las vidas pasadas, lo que no necesariamente suponía, en las doctrinas pitagóricas, un interés específico

³⁵ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Hugo F. Bauzá (trad.), Ediciones Paidós, Paidós Básica, número 51, España, 1991, p. 145. De esta manera, la historia forma parte de un género literario. Al respecto véase a Carmen Vázquez Mantecón, «La historia y la literatura, encuentros y desencuentros», en José Antonio Bátiz, Carmen Blázquez *et al.*, *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 159-176. En relación con la interpretación mitológica que se ha hecho de las nueve musas, existen versiones muy contradictorias. He combinado las empleadas por el propio Le Goff, con las de Constantino Falcón, Emilio Fernández, y R. López, *Diccionario de la mitología clásica*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, números 791 y 792, México, 1996, dos volúmenes.

por la temporalidad humana. Por el contrario, lo recordado era lo ya vivido en otra vida y en otro tiempo, donde no existe una organización conciente. La memoria, bajo esta concepción, es un componente del alma que se manifiesta sólo en su parte sensible. El proceso que seculariza a Mnemósine, es decir, que la traslada de una condición divina a una condición humana, ocurre con el desarrollo de aquella memoria que no está dada por la naturaleza, sino por la educación: la denominada memoria artificial. El conjunto de reglas establecido para su ejercicio, recibirá el nombre de mnemotécnica y se atribuye su «descubrimiento» al poeta Simónides de Ceos (alrededor del 556 al 468 a. C.). Para él, dos eran los principios esenciales para cultivar la memoria: el recuerdo de las imágenes y su apoyo en una organización, un orden.³⁶ La versión de cómo Simónides inventó el arte de la memoria la cuenta Cicerón en *De oratore*:

Infirió que las personas que desearan adiestrar esta facultad [de la memoria] han de seleccionar lugares y han de formar imágenes mentales de las cosas que deseen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preserve el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denoten a las cosas mismas, y utilizaremos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella.³⁷

Con su inserción en la retórica, la memoria fue desacralizada y quedó convertida en un discurso que asocia lugares e imágenes. Para la filosofía griega, la observación ocupaba un lugar prominente. Inclusive saber históricamente, era «ver claro», «descubrir con claridad» o «encontrar claramente». El «yo he visto» constituye una garantía de verdad y presupone un autor fiable de los hechos y del discurso.³⁸ En efecto, para Cicerón, la invención de Simónides destacaba no sólo por su descubrimiento de la importancia que tiene el orden en la memoria, sino también por el papel fundamental que tenía el sentido de la vista:

³⁶ Le Goff, *El orden de la memoria...* pp. 146-148. Para mayor profundidad sobre el tema de la retórica y la memoria, véanse las obras clásicas de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Ignacio Gómez de Liaño (trad.), Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1974; y Jean Pierre Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, París, 1972.

³⁷ Cicerón, *De oratore*, citado en Yates, *op. cit.*, p. 14.

³⁸ Un análisis sugerente sobre la observación histórica en la época grecolatina, véase en Jorge Lozano, *El discurso histórico*, Alianza Universidad, Alianza Editorial, número 486, España, 1987, pp. 15-58.

Sagazmente ha discernido Simónides, o ha descubierto otro, que las pinturas más completas que se forman en nuestras mentes son las de las cosas que los sentidos han transmitido o impreso, siendo el de la vista el más penetrante de todos nuestros sentidos, y que por consiguiente las percepciones recibidas por los oídos o por reflexión pueden ser más fácilmente retenidas si se las transmite asimismo a nuestras mentes por medio de los ojos.³⁹

Cicerón basa sus apreciaciones en el *Ad herennium*, el tratado de retórica escrito por un desconocido maestro alrededor de los años 86-82 a. C., y el más importante que heredó el mundo latino a Occidente.⁴⁰ Las imágenes estaban repartidas en dos clases, una para cosas (*memoria rerum*) y otra para palabras (*memoria verborum*). Las «cosas» eran la materia del discurso; «palabras» eran el lenguaje del que la materia se disfraza. Ambas tenían una significación precisa en relación con las cinco partes que integraban la retórica, a saber: la *inventio*, el descubrimiento de cosas que decir, o de cosas similares a la verdad; la *dispositio*, la puesta en orden de lo que se ha encontrado; la *elocutio*, la adaptación de las palabras convenientes a las cosas inventadas; la memoria, entendida como «la firme percepción por el alma de cosas y palabras»; y, por último, la *actio* o pronunciación, que consiste en la recitación del discurso como un actor con la dicción y los gestos. Debían modularse la voz y el cuerpo en congruencia con la dignidad de las cosas y las palabras.⁴¹ Podemos concluir provisionalmente que, en el *museum*, las hijas de Mnemósime rinden tributo a un arte poético de la memoria ligado a las imágenes de las cosas y las palabras. Recordar no significa necesariamente coleccionar cosas-objetos sino, sobre todo, implica al lenguaje: «No hay un recuerdo puro —explica Emilio Lledó, un especialista en filosofía platónica— un agarrarse al pasado en una inarticulada fonética de la memoria silenciosa y sin sentido. La memoria es la cámara del lenguaje, y el recuerdo es siempre el acto de enfrentamiento entre la historia y la actualidad, entre el tiempo perdido y el tiempo reencontrado».⁴² En un sentido pedagógico, recordar representa para Platón un encontrar por sí mismo y un «en sí mismo, un ámbito preexistente a la temporalidad iluminado por el impulso del recuerdo (...)».⁴³

³⁹ Yates, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Dice Yates: «Es ésta realmente la fuente principal, y aun en verdad la única completa, para el arte de la memoria tanto del mundo griego como del latino. Su papel como transmisor del arte clásica a la Edad Media presenta asimismo una importancia sin igual», *ibidem*, p. 18.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 21 y 22, y también Le Goff, *El orden de la memoria...* pp. 145-148.

⁴² Emilio Lledó, *La memoria del logos*, Taurus Humanidades, España, 1989, p. 78.

⁴³ *Ibidem*, p. 79.

Ad herennium recomendaba ayudar a la memoria provocando impresiones emocionales mediante imágenes sorprendentes y fuera de lo común. Las imágenes de cosas raras, exóticas o diferentes permitían fijar nuestra atención dejando una huella imborrable con lo que, además, instauraban un discurso de la alteridad en la acción del recuerdo. Todas las reglas para obtener de la memoria una serie de tópicos, para arrancarle sus recuerdos más recónditos, tenían un alto grado de dificultad. Memorizar obligaba a recordar nombres de lugares asociados a otros recuerdos de recuerdos casi infinitos, lo cual amenazaba con producir una gran confusión. De ello advirtió, en el primer siglo de nuestra era, otro maestro de retórica, Quintiliano, en su *Institutio oratoria*:

*Pero, ¿no se verá inevitablemente dificultada la corriente de nuestro discurso con la doble tarea que imponemos a nuestra memoria? Pues, ¿cómo se va a esperar que nuestras palabras fluyan en un discurso bien trabado, si hemos de estar atentos a las formas separadas de cada una de las palabras?*⁴⁴

Varios siglos después, otro poeta, Jorge Luis Borges, supo advertir a sus lectores sobre la peligrosa posibilidad de pretender recordarlo todo. En su cuento «Funes el memorioso», Borges puso en un extremo la cuestión de la memoria total. Creó un personaje víctima de la memoria, una especie de metáfora viva del insomnio.⁴⁵

En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos

⁴⁴ Citado en Yates, *op. cit.*, p. 39. La tablilla de cera era un instrumento generalizado para escribir, aunque también servía de metáfora para comparar la escritura interna o impresión de imágenes de la memoria en los lugares. Mucho tiempo después, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud se ocupó de una metáfora similar para analizar los procedimientos de la memoria. De hecho, el tema del olvido se convirtió en el eje principal de su teoría de la represión. Freud introdujo la metáfora de la «pizarra mágica» para salir al paso con lo que parecían ser dos tipos de escritura inmersos en la memoria: aquella que hacemos sobre una hoja de papel con tinta imborrable, y aquella que hacemos sobre una pizarra, con tiza, y cuyas huellas pueden destruirse en cuanto queramos: «La acción de escribir sobre ella no consiste en aportar material a la superficie receptora, sino mediante un punzón agudo que rasga la superficie que, al tocar, hace que la superficie inferior del papel encerado oprima la tabilla de cera, y estos surcos se vuelven visibles, como una escritura de tono oscuro». Sigmund Freud, «Notas sobre la pizarra mágica», en *Obras completas*, Amorrortu, Argentina, 1989, tomo XIX, p. 245.

⁴⁵ Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», en *Obras Completas*, Emecé Editores, Brasil, 1994, tomo I, p. 489.

*consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.*⁴⁶

Al ser incapaz de ideas generales, platónicas, Funes tampoco es muy capaz de pensar: «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» reflexiona Borges.⁴⁷ En la concepción platónica de Cicerón, la memoria del orador tiene objetivos prácticos, límites, en los que se encuentra la prueba de la divinidad e inmortalidad del alma. En los palacios de la memoria se encuentran los *thesauri* «de imágenes innumerables (...). Se almacena allí todo cuanto pensamos, ya por ampliación, ya por disminución, ya por otra clase de variación de las cosas que aporta el sentido; y todo lo que, no habiendo sido aún devorado y enterrado por el olvido, se ha encomendado y atesorado allí».⁴⁸

En el mundo clásico, carente de imprenta, el Templo de las Musas forma parte inseparable del adiestramiento de la memoria, y logra convertirse en un espacio para la meditación ilustrada y un desafío contra el olvido. Con el paso del tiempo, el *museum* adopta diversas formas: representa la enciclopedia de la naturaleza correctamente clasificada, el teatro del universo y las acciones humanas, y la poética, acepciones todas que adquirieron otros significados, los que hoy en día los semiólogos, los antropólogos y los historiadores apreciamos sobremanera.

Muchos siglos después, los tesoros acumulados en los templos antiguos y las iglesias medievales, además de los reunidos en los palacios de la aristocracia, prefiguraron al coleccionismo museográfico moderno. Entre los siglos XV y XVIII, especialmente, el museo vivirá una especie de institucionalización por toda Europa, involucrando lo mismo a sacerdotes, cortesanos y médicos, que abogados, artistas, príncipes o monarcas.⁴⁹ Sus fines científicos y educativos tal y como los conocemos ahora, fueron posteriores, aunque nunca lograron desprenderse por completo de la

⁴⁶ *Ibidem*, p. 490.

⁴⁷ Un análisis brillante de este cuento, a la luz del psicoanálisis, que sirve de introducción sobre el caso de un niño psicótico que, a la inversa de Funes, lo olvida todo, véase en Silvia Bleichmar, «Notas sobre la memoria y la curiosidad intelectual», en *Trabajo del psicoanálisis*, volumen 2, número 4, 1982, pp. 73-90.

⁴⁸ Pasaje de Agustín, uno de los padres latinos de la Iglesia, que en calidad de cristiano busca a Dios en la memoria, lo que plasma en sus *Confesiones*, citado en Yates, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ Impey y MacGregor (editores), *op. cit.*; Bazin, *op. cit.*

herencia grecolatina. Con la tradición clásica a sus espaldas, el Renacimiento, la Ilustración, el Romanticismo y el Positivismo recrearon la semántica cultural del museo hasta convertirla en un lenguaje común y corriente de lo que es conocimiento, cultura, memoria y sabiduría.

En conclusión, en la época clásica, el *museion* o el *museum* había sido el espacio de la memoria eterna del politeísmo y el soporte técnico para cultivar la retórica de oradores ilustres, sabios y gobernantes. A partir del siglo XVIII y en el transcurso del siglo XIX, el museo quedará circunscrito a la gramática del monoteísmo cristiano, de las memorias nacionales del republicanismo democrático y de los imperialismos coleccionistas.

El museo: resguardo de la producción simbólica

¿Cómo definimos actualmente a un museo? Con frecuencia lo relacionamos con un lugar donde se conservan objetos inútiles, es decir, antigüedades, cosas raras u obras de arte que sólo interesan a los curiosos, los eruditos y los escolares. El espacio museográfico está envuelto por una quietud, por un silencio y un «estar fuera» de la atmósfera del presente. La imagen del museo como recinto de lo que ya no sirve, registra una percepción válida no sólo por las tradiciones filosóficas que la sustentan, sino porque incluye otras características significativas. En efecto, desde el punto de vista de la economía política, las «piezas del museo» constituyen objetos que dejaron de circular en el mercado de mercancías, por lo que sólo tienen un valor simbólico, cultural.⁵⁰ De hecho, el fenómeno contemporáneo de la producción masiva de bienes de consumo cultural, ha colocado al coleccionismo museístico en una posición extremadamente romántica, más aún cuando «la riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un “enorme cúmulo de mercancías”, y la mercancía individual como la forma elemental de esa riqueza».⁵¹

En el siglo XIX, en plena fase de expansión de la producción industrial capitalista, los grandes museos, como el *Metropolitan Museum*, en Nueva York, o el Louvre, en París, encabezaron la utopía de guardar en sus salas

⁵⁰ En las relaciones de intercambio los objetos adquieren valores y funciones distintas. Una aproximación antropológica y económica sugerente véase en Nicholas Thomas, «Objects, Exchange, Anthropology», en *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, Estados Unidos de Norteamérica, 1991, pp. 7-34. Al respecto Baudrillard dice: «todo objeto tiene dos funciones: una la de ser utilizado y la otra la de ser poseído. La primera pertenece al campo de la totalización práctica del mundo para el sujeto, la otra al de una empresa de totalización abstracta del sujeto por él mismo fuera del mundo», en *El sistema de los objetos...* p. 98.

⁵¹ Karl Marx, «La mercancía», en *El capital*, Pedro Scaron (trad.), Siglo XXI Editores, tomo I, volumen 1, México, 1983, p. 43. Adoptamos la definición marxista de mercancía: «La mercancía es,

y bodegas lo más representativo de la humanidad.⁵² Esa voluntad de posesión fue siempre rebasada por una producción masiva de mercancías que, al mismo tiempo, evidenciaba su historialidad con respecto a las antigüedades. Después de 1945, el atesoramiento obsesivo de objetos sin valor de uso, ni valor de cambio, comienza a participar de un proceso histórico en el que, de acuerdo con Jean Baudrillard⁵³, la dinámica del capitalismo se ha desplazado de la producción al consumo.⁵⁴

En términos estrictamente capitalistas, los objetos del museo no sirven para nada, sólo tienen valor para sí mismos. Es decir, sólo tienen utilidad para el mundo de la producción simbólica burguesa. Su valor está lejos de ser objetivo, porque es totalmente subjetivo. Más aún, el aura mítica y esotérica que suele acompañar a la colección de un museo, resulta insustituible, porque nada puede reemplazar al Idolo de los orígenes. Finalmente, las identidades estéticas y políticas operan sobre la base de unos cuantos fetiches simbólicos: un Rembrandt, un Da Vinci, un Diego Rivera, una Piedra del Sol. De esta manera, el auge de las museografías

en primer lugar, un objeto exterior, una cosa que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas del tipo que fueran»; *idem*.

⁵² Sobre la industrialización europea del siglo XIX véase Carlo M. Cipolla (editor), *Historia económica de Europa. El nacimiento de las sociedades industriales*, 1a. ed. en inglés 1970, Rubén Mettini (trad.), Editorial Ariel, España, 1982, 2 volúmenes; Tom Kemp, *La revolución industrial en la Europa del siglo XIX*, Ramón Ribé (trad.), Editorial Fontanella, España, 1979; Manfred Kossok, Albert Soboul, Gerard Brendler et al., *Las revoluciones burguesas*, Juan Luis Vermal y Octavi Pellisa (trads.), Editorial Crítica / Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1983; y Pierre Vilar, Jordi Nadal, Rondo Cameron et al., *La industrialización europea. Estadios y tipos*, Gustau Muñoz (trad.), Editorial Crítica / Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1981. Sobre la historia de los museos Metropolitan y Louvre, véanse a Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museums of Art*, Henry Holt and Company, Estados Unidos de Norteamérica, 1989; Thomas Hoving, *Making the Mummies Dance. Inside the Metropolitan Museum of Art*, Simon & Schuster. Estados Unidos de Norteamérica, 1993; Schaer, *op. cit.*, y Georgel (coordinador), *op. cit.*

⁵³ La trilogía intelectual en la que Baudrillard despliega una crítica postmoderna de la obra de Marx es, *El sistema de los objetos...*; *La société de consommation*, Gallimard, París, 1970, y *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 1a. ed., en francés 1972, Charles Levin (trad.), Telos P, St. Louis, 1981. En esta última obra, Baudrillard propone que la crítica marxista de la economía política necesita acompañarse con una teoría de la semiótica relativa a las mercancías. El marxismo tuvo como límite estructural el análisis del modo de producción capitalista, mientras que la semiología analiza el significado simbólico de los objetos y el prestigio social que ellos confieren al consumidor. La teoría marxista del valor de uso y de cambio necesita, en consecuencia, complementarse con una nueva teoría del valor del signo.

⁵⁴ Utilizo las nociones marxistas de valor de uso y de cambio: «La utilidad de una cosa hace de ella un valor de uso. [...] El valor de uso se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo. [...] En la forma de sociedad que hemos de examinar, son a la vez los portadores materiales del valor de cambio. [...] El valor de cambio se presenta como relación cuantitativa, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar». Marx, *op. cit.*, pp. 44-45.

espectaculares, con innovadores diseños arquitectónicos, como el *Guggenheim Museum*, en Nueva York, o el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México, puede enmarcarse dentro de una etapa de expansión del sector de servicios, de uso del «tiempo libre», donde la cultura adquiere un lugar de hegemonía.⁵⁵ Por su importancia para los estudios de la cultura y el poder haré un análisis más cuidadoso de este concepto.

Antes que Baudrillard, Antonio Gramsci rompió con el dogmatismo marxista (especialmente de los comunistas rusos de principios del siglo XX) según el cual las ideas prevalecientes en cualquier periodo son las de la clase gobernante, destacando, en cambio, las formas en que determinados grupos sociales se vuelven hegemónicos mediante la obtención de un consenso, en la esfera cultural, en relación con la orientación general que ellos imponen a la sociedad en su conjunto. Como dice Perry Anderson: «la primera y más firme respuesta de Gramsci es que la hegemonía (dirección) pertenece a la sociedad civil, y la coacción (dominación) al Estado».⁵⁶

Entre la segunda mitad del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX, la cultura se hace de una organización material e institucional encaminada a dirigir el frente intelectual de la sociedad. De ahí que la cultura, con

⁵⁵ Perry Anderson ha escrito, en relación con el concepto gramsciano de hegemonía: «[...] el potente énfasis cultural que la idea de hegemonía adquirió en la obra de Gramsci, combinado con su aplicación teórica a las clases dominantes tradicionales, produjo una nueva teoría marxista de los intelectuales»; Anderson, *Las antinomias de Gramsci. Estado y revolución en Occidente*, 1a. ed. en inglés 1977, Lourdes Bassols y J. R. Fraguas (trad.), Editorial Fontamara S. A., España, 1981, p. 41. Bajo esta última acepción, la obra de Baudrillard resulta innovadora, pues resalta dentro de una fase del capitalismo postindustrial, la importancia del signo simbólico con su propia autonomía. En relación con Gramsci, véanse las siguientes obras: Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973; *Literatura y vida nacional*, Juan Pablos Editor, México, 1976; J. C. Portantiero, *Los usos de Gramsci*, Folios, México, 1981; José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1992, pp. 138-146; y William Rowe y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura Popular en América Latina*, Hélène Lévesque (trad.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1993, pp. 23-28. Véase también a García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI Editores, México, 1979.

⁵⁶ Anderson, *op. cit.*, p. 41. Al adoptar el concepto gramsciano de hegemonía, mantengo una postura opuesta a aquella otra que ha reducido al museo a desempeñar el papel de «aparato ideológico» del Estado, en el sentido althusseriano. Me refiero al trabajo de Abner Gutiérrez que analiza al museo sólo como un reproductor ideológico del Estado. Peor aún, le adjudica a mi investigación sobre el Museo Nacional ese equívoco estatuto teórico. Véase a Abner Gutiérrez, *El museo como formador y fortalecedor de la conciencia histórica nacional. El caso del Museo Nacional de la Revolución*, tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH/SEP, México, 1995. Al respecto, vale la pena mencionar lo dicho por Gramsci en torno a la dominación: «Podemos establecer ahora dos niveles superestructurales principales: uno que se puede llamar “sociedad civil”, esto es, el conjunto de organismos llamados comúnmente “privados”, y el otro el de la “sociedad política” o Estado. Estos dos niveles corresponden, por una parte, a la

su república de las letras, resulta inseparable de las relaciones de poder. En la acepción gramsciana del término hegemonía, hay acuerdo en que el poder político no es suficiente para conservar la unidad de la sociedad y, por lo tanto, debe agregársele el consenso obtenido mediante la dirección ideológica. Las instituciones de educación y de persuasión, en las que el museo desempeña un papel muy activo, son los instrumentos de la dirección y de transmisión del consenso. En la formación de las ideologías nacionalistas, los museos de arqueología, historia y etnología participan directamente de la elaboración de elementos cohesivos para preservar la identidad política y mítica de una determinada comunidad de ciudadanos.

En efecto, la denominación «museo público», típica del siglo XIX, refiere a una comunidad de ciudadanos que adopta la representatividad del conjunto social. El museo es fundamentalmente una institución de la sociedad civil que retrata su origen. Históricamente hablando, tanto en la Europa renacentista e ilustrada, como en el México liberal y revolucionario (1867-1940), la creación del museo como espacio público de la cultura permite reconocer la transición compleja de una sociedad agraria, con sus jerarquías estamentales, a una sociedad urbana, de contratos libres, que utiliza la cultura para garantizar las posiciones sociales. En forma gradual, el museo institucional va formando parte de una alta cultura compartida y estandarizada. Como ha señalado Ernst Gellner:

una alta cultura compartida (es decir, una cuyos miembros han sido formados por un sistema educativo para formular y comprender mensajes descontextualizados en un idioma compartido) llega a ser enormemente importante. Ya no es más el privilegio de un estrato legal o clerical limitado; en vez de ello, es una precondition para cualquier participación social, para la ciudadanía moral.⁵⁷

En los tiempos actuales, la estandarización de la cultura hace aparecer el presente inmediato en un sistema comunicacional cada vez menos local o nacional, o sea, menos delimitado por fronteras naciona-

función de la "hegemonía" que ejerce el grupo dominante a través de la sociedad, y por otra, a la de la "dominación directa" o mando ejercido a través del Estado y del gobierno "jurídico". Citado en Anderson, *op. cit.*, p. 41. De este modo, el museo no es exclusivamente un espacio estatal, ni meramente su instrumento ideológico.

⁵⁷ Ernst Gellner, *Encuentros con el nacionalismo*, Carlos Rodríguez (trad.), Alianza Universidad, número 828, España, 1995, p. 10.

les o etnolingüísticas.⁵⁸ Históricamente hablando, este proceso de formación de la aldea global se manifiesta con la difusión de la palabra impresa, en el siglo XVI, y muy claramente con las revoluciones políticas de los siglos XVIII y XIX. La difusión del libro es el elemento que permite circular al museo como una enciclopedia de conocimientos.⁵⁹ Como consecuencia de este proceso el mundo parece más pequeño, mientras que la relación presente-pasado se desenvuelve como un flujo dinámico, donde las distancias geográficas y culturales están cada vez más mediadas por las empresas multinacionales que controlan la tecnología. En el cine, la radio, la televisión y el video, los acontecimientos históricos no son únicamente narrados sino sobre todo disfrutados visual-auditivamente, son observados y escuchados simultáneamente. De ahí que la relación entre imágenes transmitidas, medios de comunicación y sociedad, ya forma parte de un saber en donde confluyen intereses económicos, grupos políticos, instituciones culturales y Estados multinacionales. Ha surgido así una nueva élite de comunicadores de la historia que ha introducido otros valores y paradigmas sobre la comprensión histórica.⁶⁰ ¿Este nuevo ciclo de globalización conduce a una desaparición del museo? No lo creo en absoluto. Sí, en cambio, ha sido desplazada una determinada forma de la representación: solemne, épica y no didáctica. Habría que enfocar la pregunta desde una perspectiva distinta: ¿cómo afectó la institucionalización del museo moderno otras formas de representación visual? El desarrollo de la historia en imágenes no es tan reciente como parece. Desde el siglo XVI, con la influencia mediterránea, el humanismo ilustrado y el protestantismo, proliferaron los libros con ilustraciones, los gabinetes de estudio y las pinacotecas reales, con lo que inicia de manera sistemática el proceso de visualiza-

⁵⁸ Para el caso de México y América Latina, véanse los textos de García Canclini, *Culturas híbridas...; Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, IMCINE/CNCA, México, 1994; y *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Editorial Grijalbo, S. A., México, 1995. Para tener una idea precisa del desarrollo tecnológico de la «infoculture», véase a Lubar, *Infoculture*, 1993.

⁵⁹ El concepto de «aldea global» fue acuñado por Marshall McLuhan, en su obra clásica *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Patrick Ducher (trad.), ediciones Paidós Ibérica, S. A., Paidós Comunicación, 77, España, 1996.

⁶⁰ Véase *ibidem*. Para un análisis sociológico reciente sobre la evolución histórica de la mirada en Occidente, véase Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, 1a. ed. en francés 1992, Ramón Hervás (trad.), Ediciones Paidós, Paidós Comunicación, número 58, España, 1994.

ción de la imaginación histórica.⁶¹ La iconografía religiosa deviene en culto estético y búsqueda de la verdad científica. Surge así, entre los siglos XVII y XVIII, el museo moderno que, con la emergencia de los Estados nacionales, la industrialización y la fotografía, alcanza su plenitud democratizadora durante la segunda mitad del siglo XIX. Con la implantación de la institución del museo se crea un primer modelo de comunicación social entre imágenes, objetos y sociedades. El museo logra una síntesis de imágenes culturales capaces de transmitir sensaciones-percepciones, además de conocimientos. De la época victoriana en adelante, la expansión de los museos en el mundo occidental constituye un valioso instrumento de divulgación del conocimiento científico, que hace recobrar legitimidad a la mirada como prueba empírica de veracidad histórica.

Así vemos que la analogía del museo con un recinto donde se preserva lo antiguo o los signos del pasado, es decir, donde ha sido institucionalizado el conocimiento (estético, histórico o antropológico) muestra, en efecto, la implantación hegemónica de una cultura museística, por muy incipiente que parezca. Por otra parte, es una manifestación sintomática de cualquier modernidad: su referencia al pasado es puramente mitológica, porque no tiene incidencia práctica alguna. Sus objetos están allí sólo para significar. Al introducir la palabra mito, en un contexto donde estamos prejuiciados por las nociones ilustradas del museo, no quiero decir que hablamos de algo puramente ficticio o de una mentira como lo hizo creer por mucho tiempo la tradición judeocristiana. En el museo, la referencia al pasado es mitológica porque está cargada de sacralidad. Los objetos de los museos de historia, arqueología o etnología están mitificados, entre otras cosas, porque relatan acontecimientos primordiales del origen común.⁶² Para la cultura industrial moderna, las antigüedades son representaciones remotas de épocas precedentes, que permanecen en el tiempo mítico de la inmovilidad y que, de manera superficial, incluimos dentro del enunciado

⁶¹ Para una reconstrucción histórica de este proceso véase Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven, 1993, así como en Debray, *op. cit.*

⁶² Mircea Eliade afirma: «[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución», Mircea Eliade, *Mito y*

«siempre estuvieron ahí». De ahí que el museo participe también de un «reencantamiento del mundo», es decir, de un proceso completamente inverso al propuesto en la noción lineal de racionalidad moderna, según las tesis weberianas.

El uso moderno de la palabra museo encubre, o mejor dicho, disfraza la disputa por una memoria mítica y por algunas ideas preconcebidas sobre la acumulación del saber y el culto a la belleza. Encubre una concepción hegemónica de lo que se considera ha sido y es un espacio privilegiado de los intelectuales y artistas, el lugar de la clase culta. La idea del museo como bodega de lo raro, lo curioso, lo viejo y lo bello comunica una idea de consenso sobre lo que representa socialmente la cultura.⁶³

realidad, 1a. ed. en inglés 1963, Luis Gil (trad.), Editorial Labor, Colombia, 1994, p. 12. También deben considerarse las precisiones de Jean-Pierre Vernant: «La palabra mito nos viene de los griegos. Pero no tenía para los que la empleaban en los tiempos arcaicos el sentido que hoy le damos. *Mythos* quiere decir "palabra", "narración". No se opone, en principio, a *logos*, cuyo sentido primero es también "palabra, discurso", antes de significar la inteligencia y la razón. [...] Por lo tanto se trata, hoy en día, no de poner uno frente al otro, como dos adversarios bien diferenciados, cada uno con sus armas propias, al mito y la razón, sino de comparar, mediante un análisis preciso de los textos, cómo "funciona" de manera diferente el discurso teológico de un poeta como Hesíodo con relación a los textos de los filósofos o de los historiadores, de identificar las divergencias en los modos de composición, la organización y el desarrollo de la narración, de los juegos semánticos, las lógicas de la narración», Jean Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, Marino Ayerra (trad.), Ediciones Paidós Básica, España, 1992, pp. 17-18.

⁶³ Un estudio reciente que analiza el tipo de visitantes que frecuentan los museos de Londres, concluyó: «The current expansion in the museum public as a product of wider education and of improvements in museum design and practice, which have met halfway to make more people familiar with thier code and thus make them less intimidating. However, the disengagement effects of ageing will always be present, as will the still substantial proportion of the population who are denied the opportunity of museum participation by social factors», Nick Merriman, «Museum Visiting as a Cultural Phenomenon», en Peter Vergo (editor), *The New Museology*, Reaktion Books, Londres, 1991, pp. 152-171. También véanse del mismo autor, «The Social Role of Museum and Heritage Visiting», en Susan M. Pearce (editora), *Museum Studies in Material Culture*, Leicester University Press, Gran Bretaña, 1989, pp. 153-171; y *The Role of the Past in Contemporary Society, with Special Reference to Archaeology and Museums*, tesis doctoral, University of Cambridge, Gran Bretaña, 1988. Tampoco hay que dejar de mencionar los estudios clásicos sobre la reproducción cultural, en Bourdieu y Darbel, *op. cit.*; Pierre Bourdieu, *Distinction*, Routledge, Londres, 1984; y Bourdieu y J. C. Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Sage, Londres, 1977, pp. 35-41. Una aproximación metodológica rigurosa al estudio del público de los museos, véase en Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994. Otros ensayos críticos sobre el supuesto conocimiento que transmiten los museos, las formas de aprendizaje que se intenta llevar a cabo en algunas exhibiciones, así como los patrones sociales que reproducen numerosas instalaciones museográficas, en Norteamérica y Europa, véanse en Thomas J. Schlereth, «Objects Knowledge: Every Museum Visitor an Interpreter», en Museum Education Roundtable (editores), *Patterns in Practice. Selection From the Journal of Museum Education*, Institute of Museum Services, Estados Unidos de Norteamérica, 1992, pp. 102-110; Eleanor Duckworth, «Museum Visitors and the Development of Understanding», en Museum Education Roundtable (editores), *Patterns in Practice Selection from*

El museo: sacralidad de la dominación política

Con la proliferación de las llamadas exposiciones temporales, la práctica social de la visita al museo formó parte de una cultura pública en la Europa del último tercio del siglo XIX.⁶⁴ A ello contribuyó la expansión de los nacionalismos, los que imprimieron, en numerosos países de Occidente, características más homogéneas a los mensajes de los museos. En particular, el mensaje museográfico nacionalista se convirtió en vehículo para la implantación de una supuesta congruencia ideológica entre comunidades de una misma cultura y la de las burocracias políticas, económicas y educativas que las circundan.⁶⁵ Desde fines del siglo pasado, los museos nacionales de etnología, historia y arte, en Washington, D. C., París o la ciudad de México, son organizados dentro de Estados nación que tienen como inquietud ideológica propiciar el sentido de pertenencia a una comunidad con una unidad política que se identifica con su idioma, su territorialidad y, sobre todo, que garantiza su perpetuación. De esta manera, la cultura museística participa también de la sociedad política o, mejor dicho, de los órganos de hegemonía política del Estado liberal.⁶⁶

La abrupta inserción del museo público dentro de las ideologías nacionalistas supuso la invención de rituales políticos, como ocurrió en México a fines del siglo pasado y, sobre todo, después de la guerra civil de 1910-1920.

the Journal of Museum Education, Institute of Museum Services, Estados Unidos de Norteamérica, 1992, pp. 168-173 y Patricia A. McNamara, «Visitor Participation in Formative Exhibit Evaluation», en *Museum Education Roundtable* (ed.), *Patterns in Practice. Selection from the Journal of Museum Education*, Institute of Museum Services, Estados Unidos de Norteamérica, 1992, pp. 204-208.

⁶⁴ La primera exposición temporal en un museo público, la organizó Henri Cole, a la cabeza del South Kensington Museum, en 1873. En 1867, Cole obtiene autorización para hacer reproducciones de piezas selectas de grandes colecciones para facilitar, de ese modo, su exhibición pública. Sin embargo, ya a fines del siglo XVII, en la Gran Galería del Palacio del Louvre se realizó la primera exposición temporal de arte vivo. Al respecto, véanse a G. Waterfield (director), *Palaces of Art, Art Galleries in Britain 1790-1990*, Dulwich Gallery, Gran Bretaña, 1991; Schaer, *op. cit.*, y Georgel (coordinador), *op. cit.*

⁶⁵ El desarrollo de una nueva tecnología visual, en este caso de la museografía decimonónica, produjo una forma de comprensión de la historia complementaria a la de la imprenta. En este sentido, la frase célebre de McLuhan «el medio es el mensaje» sigue estando vigente: «En una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno que, operativa y prácticamente, el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva», McLuhan, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ Al respecto véanse los estudios clásicos de Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Javier Setó (trad.), Alianza Editorial/CNCA, «Los Noventa», número 53, México, 1991; *Encuentros con el nacionalismo...*, y E. J. Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Jordi Beltrán (trad.), Editorial Crítica, S. A., España, 1992.

El carácter sagrado conferido al origen prehispánico de la nación tuvo como consecuencia natural la creación de espacios culturales desde la dominación política. En definitiva, el museo arqueológico, etnológico y/o histórico, como recinto de los mitos de origen, pasa a formar parte de una nueva disputa entre la hegemonía cultural de la sociedad civil y la coerción de la dominación jurídica del Estado. Tal disputa comprende un periodo de más de cien años, entre el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XX.⁶⁷

Después de la independencia de España, el proceso estético de reconstrucción de la identidad criolla corrió paralelo al de la defensa de la soberanía nacional y al propósito gubernamental de hacer de México un país próspero.⁶⁸ El proceso de concientización estética alcanzado a fines del Porfiriato y promovido mediante la museografía arqueológico-histórica, sentó las bases de una nueva frontera entre el pasado lejano y el presente inmediato, así como también propició la separación entre la etnología y la historia. Porque, en efecto, los ideólogos del México republicano anhelaban abandonar el origen sangriento de los aztecas y el estigma de país colonizado por la expectativa de un presente moderno industrial.⁶⁹ De este modo, prevalecerá el significado político de nación que, por supuesto, equiparaba el pueblo y el Estado al modo de las revo-

⁶⁷ Al respecto, es muy sugerente la siguiente definición: «Exhibitions are kinds of collective rituals, enacted to assert and perpetuate power; and they are based on objects and knowledge which, in these instances, are also secret and "sacred", available only to those who "know", and who have been initiated into the western notion of art and the world of academia», en Flora S. Kaplan, «Mexican Museums in the Creation of a National Image in World Tourism», en June Nash, (editores), *Crafts in the World Market: the Impact of Global Exchange on Middle American Artisans*, State University of New York Press, Albany, 1994, pp. 105-125.

⁶⁸ Charles Hale, *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1853*, Siglo XXI Editores, México, 1972; Ralph Roeder, *Juárez y su México*, Ralph Roeder (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1980; Josefina Vázquez, «Los primeros tropiezos», en Daniel Cosío Villegas (coordinador), *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1976, tomo II, pp. 735-818; Lilia Díaz, «El liberalismo militante», en *ibidem*, pp. 819-896; Luis González, «El liberalismo triunfante», en *ibidem*, pp. 897-1016; Ciro Cardoso (coordinador), *México en el siglo XIX (1821-1910)*, Nueva Imagen, México, 1980; José C. Valadés, *Orígenes de la República Mexicana*, Editores Mexicanos Unidos, S. A., México, 1982; Silvio Zavala, *Apuntes de historia nacional, 1808-1974*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990; Alicia Hernández, *La tradición republicana del buen gobierno*, Fondo de Cultura Económica/Fideicomiso «Historia de las Américas», Serie «Ensayos», México, 1993, pp. 46-117; y Hans Werner Tobler, *La revolución mexicana. Transformación social y cambio político 1876-1940*, Juan José Utrilla y Angélica Scherp (trads.), Alianza Editorial Raíces y Razones, México, 1994, pp. 35-128.

⁶⁹ La separación entre historia y etnología forma parte de un proceso más complejo, el del triunfo del evolucionismo. Al respecto, Jacques Le Goff ha escrito: «Hasta entonces la historia había englobado todas las sociedades pero, allí donde se constituía la conciencia de un progreso, la historia se restringía a las porciones de humanidad susceptibles de transformarse rápidamente,

luciones norteamericana y francesa. Hobsbawm ha señalado al respecto: «la "Nación" considerada así era el conjunto de ciudadanos cuya soberanía colectiva los constituía en un estado que era su expresión política».⁷⁰

De esta manera, opera un amplio consenso entre luchas civiles de liberación y fines pragmáticos del poder estatal, porque como ha señalado Pierre Vilar, «lo que caracterizaba a la nación-pueblo vista desde abajo era precisamente el hecho de que representaba el interés común frente a los intereses particulares, el bien común frente al privilegio...».⁷¹ En México, la adopción de los ropajes doctrinarios de la igualdad, el progreso y la modernidad no ocurrió conforme a la experiencia de una inexistente revolución industrial, sino en el contexto de la lucha anticolonial. La identidad nacional sería forjada con la edificación de un nuevo orden jurídico de las relaciones sociales, en los que el igualitarismo constitucionalista planteaba una ruptura radical con la jerarquización estamental de la dominación española.

En la investigación histórica reciente no se ha logrado establecer aún cuál noción vino primero, si la de Nación, o la de progreso pues, como sabemos, el proceso histórico de autoconciencia política fue regional y socialmente asimétrico.⁷² Igualmente, en el lenguaje jurídico, los desfases semánticos entre las nuevas ideas del liberalismo político y la herencia social del Antiguo Régimen pronto se hicieron presentes.⁷³ Por varias décadas, México quedó sumergido en una profunda crisis de legitimidad del Estado republicano, de tal modo que la estructura política implantada desde ultramar era, en su agonía, un Estado colapsado de antiguo régimen. El parto del Estado moderno estuvo acotado por la carencia de prácticas correspondientes con una visión secular de la política, y una frágil integración territorial.

siendo consagrado el resto a géneros menores del dominio científico o literario —los mirabilia, donde los hombres primitivos se codean con los monstruos, los viajes en que los autóctonos son una variedad de la fauna, en el mejor de los casos, la geografía donde los hombres eran un elemento del paisaje— o condenado al olvido», Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Mauro Armiño (trad.), Taurus Ediciones, S. A., España, 1983, p. 315.

⁷⁰ Hobsbawm, *op. cit.*, p. 27.

⁷¹ *Ibidem*, p. 29.

⁷² François-Xavier Guerra, *México: del antiguo régimen a la revolución*, Sergio Fernández (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 2 volúmenes; y *Modernidad e independencias*, Editorial Mapfre, Madrid, 1993; Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, Isabel Fraire (trad.), Editorial Era, México, 1983, 2 volúmenes.

⁷³ Antonio Annino, «Orígenes de la legalidad oligárquica», en *Historias*, Dirección de Estudios Históricos/INAH, número 5, México, enero-marzo, 1984, pp. 3-32. En el siglo XIX mexicano, las ideas suelen aparecer desfasadas de la realidad. Al respecto, Annino señala: «Es posible pues meditar (...) sobre las muchas fases del liberalismo antes de las grandes transfor

Por todo ello, el papel ideológico del Museo Nacional fue crucial para producir una idea de Nación sin diferencias étnicas, sociales o culturales. La forja del Estado nación propugnaba por un igualitarismo democrático, por más que las relaciones sociales fueran profundamente desiguales, como ocurría durante el Porfiriato.⁷⁴ La antropóloga Flora S. Kaplan ha escrito:

*Los movimientos revolucionarios que han sido, a menudo, la base para la formación de los Estados-Nación, afianzaron con frecuencia la hegemonía de uno o más grupos étnicos dentro de tales Estados. Con el compromiso de preservar su herencia cultural, importantes sitios y colecciones históricas, que fueron originalmente de las élites, son pasadas a las manos públicas como un legado nacional.*⁷⁵

En conclusión, la formación del Estado nación mexicano no provino exclusivamente de las luchas civiles, ni de los procesos de integración de los mercados; sino también del mundo condensado en los imaginarios colectivos y simbólicamente organizado en monumentos coloniales, festividades cívicas, procesiones religiosas y antigüedades prehispánicas. La museografía puso en contacto las creencias colectivas, científicas y míticas sobre la ontología del ser mexicano. El proceso de conciencia estética, iniciado desde fines del siglo XVIII, culmina con la inauguración de dos museos ontológicos: en 1964, el Museo Nacional de Antropología y, en 1987, el Museo Arqueológico de Templo Mayor, especie de urna funeraria del ídolo de los Orígenes. Sobre las ruinas del Museo Nacional liberal-porfirista, la nueva museografía representó el escaparate de las nociones de identidad y patrimonio culturales. La museo-momificación de las culturas indígenas, en salas separadas de arqueología y etnografía e historia, significó el triunfo del indigenismo museográfico y del integracionismo político. Desde este punto de vista, la historia cultural de los museos resulta importante para la comprensión de las mentalidades colectivas y las instituciones sociales.

maciones, y por esta vía romper el paradigma historicista dominante, admitiendo como hipótesis, un liberalismo mexicano de corte aristocrático, adoptado para racionalizar formas de poder y principios políticos no burgueses», *op. cit.*, p. 5. También véase Annino, «Nuevas perspectivas para una vieja pregunta», en Museo Nacional de Historia, *El primer liberalismo mexicano: 1808-1855*, INAH/Miguel Angel Porrúa Grupo Editorial, México, 1995, pp. 43-92.

⁷⁴ Guerra, *México: del antiguo régimen a la revolución...*

⁷⁵ Kaplan, «Introduction», en Kaplan (editor), *Museums and the Making of «Ourselves»*. *The Role of Objects in National Identity*, Leicester University, Nueva York y Londres, 1994, p. 1.

Ya en 1916, el principal ideólogo del indigenismo, Manuel Gamio, reconocía al museo como un medio de inculcación de valores estéticos nacionalistas. Con esta perspectiva, la preocupación central de Gamio consistía en construir un arte nacional que no estuviese escindido entre lo indio y lo español. En efecto, desde la invasión española, el predominio del criterio estético europeo prejuició cualquier valoración de la estética prehispánica. Este condicionamiento cultural siguió reproduciéndose durante el siglo XIX y, a raíz de la Revolución de 1910, prominentes intelectuales revolucionarios, como Gamio, José Vasconcelos y Alfonso Caso, plantearon la necesidad de una liberación nacionalista. La liberación nacionalista tuvo como una de sus vertientes más creativas al indigenismo museográfico. Esta praxis, dentro del Estado-nación, devino en una sofisticada veneración del indio muerto, petrificado.⁷⁶ En realidad, el indigenismo revolucionario era la ideología de la «integración de los indios» a la modernidad industrial y al nacionalismo cultural de la dominación política.⁷⁷ Lo que supuso, desde el punto de vista de los críticos de esa postura, desindianizar al indio, es decir, «hacerlo perder su especificidad cultural, histórica».⁷⁸

En la museografía oficial, la antropología y la arqueología oficiales rinden homenaje al pasado nativo fosilizado, ignorando a los pueblos indígenas del presente, como si México tuviese dos rostros completamente diferentes.⁷⁹ Según veremos en capítulos posteriores, este proceso de bifurcación de la autoconciencia política no era nuevo. Desde el temprano siglo XIX, los grandes propietarios agrícolas embistieron contra la propiedad comunal e intentaron incorporar forzosamente a distintos núcleos de poblaciones indígenas a sus concepciones utilitaristas-progresistas de Na-

⁷⁶ Al respecto, véase a Luis Gerardo Morales, «Museopatía revolucionaria», en *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*. Gobierno del estado de San Luis Potosí/INEHRM, tomo I, México, 1991, pp. 398-411; y Morales, «Los espejos transfigurados de Oaxaca», en *Boletín Archivo General de la Nación*, Dirección de Publicaciones, Archivo General de la Nación, Cuarta serie, número 3, primavera 1995, México, 1995, pp. 13-43.

⁷⁷ Véase el estudio clásico de Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, El Colegio de México, México, 1950.

⁷⁸ Guillermo Bonfil, *México profundo. Una civilización negada*, CIESAS/SEP, México, 1987, p. 171.

⁷⁹ Desde la perspectiva de la sociología cultural, véanse los ensayos recientes sobre el Museo Nacional de Antropología de García Canclini, «¿A quién representan los museos nacionales? El Museo Nacional de Antropología ante la crisis del nacionalismo moderno», en Ramón Bonfil, Néstor García Canclini, et al., *Memorias del Simposio: Patri monio, Museo y Participación Social*, INAH, Colección Científica, número 272, México, 1990, pp. 109-116; y en García Canclini, *Culturas híbridas...*, pp. 149-190.

ción.⁸⁰ Fue mediante un complejo proceso ideológico —entre 1821 y 1940— que las élites dirigentes e ilustradas sacralizaron el pasado prehispánico tanto en la retórica política como en el Museo Nacional. A partir del caso mexicano, podemos hipotéticamente sugerir que, en realidad, la racionalidad intelectual del museo moderno nunca perdió completamente su función retórica ni, menos aún, mitológica.

A partir de 1968, el indigenismo fue duramente cuestionado dentro de un vasto proceso de revisión crítica de la historiografía oficial de la Revolución mexicana.⁸¹ El indigenismo oficial y el autoritarismo institucional fueron confrontados, entre otras cuestiones, por una sociedad civil en pugna abierta con la hegemonía de la sociedad política posrevolucionaria. En este contexto, la frase «museo nacional» adquirió un sentido irónico. Refiere también a la permanencia en el poder de líderes políticos,

⁸⁰ Al respecto, véase a Hale, *op. cit.*; T. G. Powell, *El liberalismo y el campesinado en el centro de México (1850 a 1876)*, Secretaría de Educación Pública, Colección SepSetentas, número 122, México, 1974; Leticia Reyna, *Las rebeliones campesinas en México (1819-1906)*, Siglo XXI Editores, México, 1980, y Reyna, «Modernización y rebelión rural en el siglo XIX», en Armando Alvarado, Beato Guillermo, *et al.*, *La participación del Estado en la vida económica y social mexicana, 1767-1910*, INAH, Colección Científica, número 273, México, 1993; Andrés Lira, *Comunidades indígenas frente a la ciudad de México*, El Colegio de Michoacán y El Colegio de México, México, 1983; Jean Meyer, *Esperando a Lozada*, El Colegio de Michoacán, México, 1984; Katz, *La guerra secreta en México...*, volumen 1, y Katz, (editor), *Riot, Rebellion and Revolution: Rural Social Conflict in Mexico*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1988; John Tutino, *De la insurrección a la revolución en México. Las bases sociales de la violencia agraria, 1750-1940*, Era, México, 1990; Fernando Escalante, *Ciudadanos imaginarios*, El Colegio de México, México, 1992; Armando Bartra, *El México Bárbaro. Plantaciones y monerías del sureste durante el Porfiriato*, Ediciones El Atajo, México, 1996; Antonio García de León, *Resistencia y utopía*, Era, México, 1985, 2 volúmenes; Jan de Vos, *Vivir en frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*, CIESAS/INI, Colección Historia de los pueblos indígenas de México, México, 1994 y Martha Rodríguez, *Historias de resistencia y exterminio. Los indios de Coahuila durante el siglo XIX*, CIESAS/INI, Colección Historia de los pueblos indígenas de México, México, 1995.

⁸¹ En relación con obras de índole antropológica y sociológica que no sólo cuestionan al indigenismo revolucionario sino con las versiones oficiales sobre lo mexicano, véase a Bonfil, «Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica», en Bonfil *et al.*, *De eso que llaman antropología mexicana*, Nuestro Tiempo, México, 1971, pp. 39-65 y *México profundo...*; Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Enlace-Grijalbo, México, 1987, y *Oficio mexicano*, Grijalbo, México, 1993. Aceptando la arbitrariedad de los cortes temporales de la historiografía, considero que la revisión crítica de la Revolución pudo haber comenzado con las siguientes obras medulares: Luis González, *Pueblo en vilo*, El Colegio de México, México, 1968; John Womack Jr., *Zapata y la Revolución Mexicana*, Francisco González (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1969; Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida. México, 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*, Ediciones «El Caballito», México, 1971; Lorenzo Meyer, *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942)*, El Colegio de México, México, 1972; Meyer, *La Cristiada*, Siglo XXI Editores, México, 1973, 3 volúmenes; Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, Era, México, 1973; Friedrich Katz, «Condiciones de trabajo en las haciendas de México durante el Porfiriato: modalidades y tendencias», en Katz (editor), *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, Secretaría de Educación Pública, Colección SepSetentas, número 303,

o a la longevidad de determinadas instituciones y prácticas políticas. A esa figura recurrió el poeta Octavio Paz, en 1970, en su obra *Posdata*, para caracterizar metafóricamente la persistencia del autoritarismo político en México, desde los tiempos prehispánicos hasta hoy.⁸²

Para Octavio Paz, la historia de los mexica y la que se desenvuelve a partir de la invasión española, en el siglo XVI, constituyen historias superpuestas representadas por una gran pirámide, cuyo sentido puede ser captado sólo en un tiempo circular. Lejos de estar muerto, el pasado filtra los tiempos históricos posteriores y sobrevive en el futuro siempre como una reiteración. El poder como autoritarismo piramidal permanece hasta la eternidad o, por lo menos, atraviesa la ficción de los tiempos lineales implantados por el pensamiento histórico judeocristiano. El pasado azteca mistificado por el Museo Nacional de Antropología deviene en imagen que aplasta, somete, subyuga. El México prehispánico subyace como historia invisible que remonta al presente. Esa historia invisible está en la pirámide trunca y tiene en el sacrificio ritual su autoinmolación, su verdadero arquetipo.

Convertido en objeto de reflexión, el Museo de Antropología condensa para el poeta algunos signos particulares de la formación histórica de México:

Si la historia visible de México es la escritura simbólica de su historia invisible y si ambas son la expresión, la reiteración y la metáfora, en diversos niveles de la realidad, de ciertos momentos reprimidos y sumergidos, es evidente que en ese Museo se encuentran los elementos, así sea en dispersión de fragmentos, que podrían servirnos para reconstruir la figura que buscamos. (...) En efecto, la imagen que nos presenta del pasado mexicano no obedece tanto a las exigencias de la ciencia como a la estética del paradigma. No es un museo sino un espejo —sólo que en esa superficie tatuada de símbolos no nos reflejamos nosotros sino que contemplamos, agigantado, el mito de México-Tenochtitlán con su Huitzilopochtli y su madre Coatlicue, su tlatoani y su Culebra Hembra, sus prisioneros de guerra y sus corazones-frutos-de-nopal—. En ese espejo no nos abismamos en

México, 1976, pp. 15-73; Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada: Sonora y la Revolución mexicana*, Siglo XXI Editores, México, 1977; y Adolfo Gilly, et al., *Interpretaciones de la Revolución mexicana*, Nueva Imagen, México, 1979.

⁸² Octavio Paz, *Posdata*, 4a. edición, corregida y aumentada, Siglo XXI Editores, México, 1970, pp. 103-155.

*nuestra imagen sino que adoramos a la Imagen que nos aplasta. Entrar en el Museo de Antropología es penetrar en una arquitectura hecha de la materia solemne del mito.*⁸³

La intuición aguda del poeta identifica al museo moderno (en este caso al Museo de Antropología) con aquello que lo distinguía en sus orígenes ancestrales: un templo sagrado. Como se sabe, la construcción del Museo Nacional de Antropología, diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en el bosque de Chapultepec, marca un hito en la museografía mexicana.⁸⁴ Por la forma de comprender y exhibir el pasado de México, el Museo Nacional de Antropología representa el segundo paradigma museográfico, después del Museo Nacional (conocido a partir de 1909 como Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, aunque la vigencia del primer paradigma comprende el periodo de 1865-1964)⁸⁵, ya que de él derivaron tradiciones y prácticas posteriores de diseño, instalación y contenido.⁸⁶ Entre las caracterís-

⁸³ *Ibidem*, pp. 150-151. Hemos realizado una primera aproximación a este punto de vista en Morales, *Museopatía Mexicana*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, pp. 4-6. Conviene advertir que las tesis de Paz deben inscribirse en el contexto de su peculiar crítica de la modernidad mexicana. Para él, la modernización emprendida por borbones, liberales y revolucionarios (es decir, en el transcurso de dos siglos) no llegó a transformar orgánicamente a la sociedad, de ahí que sólo pueda hablarse de superposiciones de tiempos y espacios, una acumulación superpuesta de culturas. Estas ideas pueden encontrarse en Paz, *El laberinto de la soledad*, segunda edición revisada y aumentada, FCE, México, 1959; y *El ogro filantrópico*, Joaquín Mortíz, México, 1979. Al mismo tiempo, una revisión crítica de la postura de Paz puede verse en las siguientes obras: Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1986; Brunner, *op. cit.*, pp. 73-135; Claudio Lomnitz-Adler, *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, Joaquín Mortíz, México, 1995, pp. 11-30 y 317-404; y Xavier Rodríguez Ledesma, *El pensamiento político de Octavio Paz. Las trampas de la ideología*, UNAM/Plaza y Valdés Editores. México, 1996.

⁸⁴ Hago la descripción del Museo Nacional de Antropología con base en mi experiencia y tomando en consideración los conceptos museográficos del propio Ramírez Vázquez, espléndidamente expuestos y analizados en Studio Beatrice Trueblood, S. A. (editores), *Pedro Ramírez Vázquez, museums 1952-1994*, textos de Roberto Vallerino, Artes Gráficas Panorama, México, 1995.

⁸⁵ Sobre criterios de periodización y denominaciones correctas del Museo Nacional, véase Morales, *Museopatía mexicana...* y «Orígenes de la museología mexicana...».

⁸⁶ Utilizo el concepto de paradigma, según la acepción originaria de Thomas Kuhn, con todas sus ambigüedades y complejidades abstractas. Kuhn define como «ciencia normal» la investigación basada «firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior». El concepto de paradigma, relacionado estrechamente con el de «ciencia normal», incluye dos características esenciales siempre referidas a aquellas realizaciones que definieron los problemas y métodos legítimos «de un campo de la investigación para generaciones sucesivas de científicos. [...] Su logro carecía suficientemente de precedentes como para haber podido atraer a un grupo duradero de partidarios, alejándolos de los aspectos de competencia de la actividad científica. Simultáneamente, eran lo bastante incompletas para dejar muchos problemas para ser resueltos

ticas arquitectónicas más notables del museo está el gran paraguas del patio interior, cuya base central es una gran columna de 11 metros de altura recubierta por un bajorrelieve en bronce realizado por el pintor José Chávez Morado. A su alrededor cae una cortina de agua, mientras que en el extremo opuesto de este patio se hizo una recreación de un estanque con vegetación similar a la que existía en el momento en que los mexicas fundaron Tenochtitlan. Desde el patio se accede a cada una de las salas. En la planta baja, doce salas exhiben materiales arqueológicos de todas las culturas prehispánicas que ocuparon Mesoamérica.

La división por culturas permite distinguir estilos arquitectónicos, técnicos y estéticos, con sus respectivas simbologías, de olmecas, teotihuacanos, toltecas, mayas, mexicas, etcétera. En esta disposición de las piezas se muestra lo que será una tendencia predominante en la museografía de México y de otros países: la combinación entre conocimiento científico y apreciación estética.⁸⁷ En la planta alta, otras once salas muestran diversos materiales etnográficos de los coras, huicholes, purépechas, nahuas, mayas, etcétera. De este modo, se busca ofrecer un panorama lo más completo posible del pasado y presente de lo que se considera es la raíz indígena de los mexicanos. A la manera de los grandes museos etnológicos del mundo, se recrean las vestimentas, artesanías, viviendas, religión y economía de los diferentes grupos étnicos.

Desde su fundación, el Museo Nacional de Antropología se convirtió en un punto de referencia del quehacer museográfico mundial, básicamente por tres razones: en primer término, porque establece una relación estrecha entre civilización material y cultura; en segundo lugar, porque desaparece la museografía «en blanco y negro» del primer paradigma, para introducir el color en ambientaciones y escenarios; y por

por el redelimitado grupo de científicos», p. 33. Más adelante define paradigma como «un modelo o patrón aceptado», p. 51, Kuhn, *op. cit.*, pp. 33 y 51. De esta manera, la aplicación del concepto de paradigma para reconocer patrones de representación visual en la museografía mexicana resulta pertinente no sólo en su sentido restringido de patrón o modelo que legitima formas de culto al pasado, sino también por sus implicaciones sociológicas, entre las que destaca el culto a los mitos de origen y que he denominado «museopatría», en Morales, *Museopatría mexicana... y Orígenes de la museología mexicana...*. Una actualización sobre las aportaciones de la «revolución kuhniana» a la historia de la ciencia, véase en Carlos Solís, *Razones e intereses. La historia de la ciencia después de Kuhn*, ediciones en inglés 1974, 1975 y 1981, Amador López y José Pascual Pueyo (trads.), ediciones Paidós, Colección Paidós Básica, número 70, España, 1994.

⁸⁷ Otro ejemplo representativo es el Museo de Arte Prehispánico «Rufino Tamayo», en la ciudad de Oaxaca y, por supuesto, el Museo de Templo Mayor. Para mayores detalles véase a Larrea y Morales, *op. cit.*

último, porque pone la arquitectura al servicio de las instalaciones museográficas. En la concepción museológica del arquitecto Ramírez Vázquez, los trabajos de arquitectura son un acto de comunicación y el museo sintetiza, por excelencia, ese propósito comunicativo. El Museo Nacional de Antropología lleva a la práctica el paradigma museológico de que el museo constituye un agente comunicador que resignifica al pasado.⁸⁸ Ha sido tan afortunada esa concepción, que a más de treinta años de su creación el museo simboliza al templo laico de la mexicanidad. Para el antropólogo Guillermo Bonfil las

proporciones y la sobriedad de las fachadas, la amplitud del vestíbulo y de la plaza interior, y la elegante magnificencia de los acabados» remiten al templo cristiano: «una entrada con coro y celosías (el vestíbulo), una gran nave central (el patio) con capillas laterales (las salas de exhibición) que culmina en el altar mayor (la sala mexicana, con la Piedra del Sol en el Centro).⁸⁹

En síntesis, con la plena nacionalización de las colecciones, primero en 1896-1897 y después en 1972,⁹⁰ en los dos paradigmas museográficos mencionados, se impulsó firmemente la secularización y construcción de imágenes de identidad colectiva. En este sentido, los museos públicos, especializados en arqueología, historia y etnografía, han sido indudablemente templos seculares⁹¹ y, como Duncan Cameron ha señalado hace ya varios años, el museo antropológico (en un sentido amplio) ha estado, en general, más cerca de la Iglesia que de la escuela, en la forma de una oposición entre los dogmas implantados por las religiones cívicas, y el conocimiento científico libre propiamente dicho.⁹² En efecto, la moderni-

⁸⁸ Véase Studio Beatrice Trueblood (editores), *op. cit.*

⁸⁹ Bonfil, *México profundo*, pp. 90-91.

⁹⁰ En relación con la normatividad del primer Museo Nacional, en el siglo XIX y primeras décadas del XX, véase Morales, *Orígenes de la museología mexicana...*, pp. 173-224 y sobre la Ley Federal de Monumentos de 1972, véase a Alejandro Gertz, *La defensa jurídica y social del patrimonio cultural*, Fondo de Cultura Económica, Archivo del Fondo, número 74, México, 1976.

⁹¹ En un estudio reciente, sobre una muestra de unos 150 museos distribuidos en diferentes puntos del país, he podido constatar que en la creación de «nuevos museos» de arqueología, historia o etnografía, en los últimos 15 años, persiste la reproducción simbólica del templo secular del Museo Nacional decimonónico, así como del paradigmático Museo Nacional de Antropología. Véase Larrea y Morales, *op. cit.*

⁹² Duncan Cameron, «The Museum, a Temple or the Forum», en *Curator*, volumen 14, número 1, 1971, pp. 11-24.

dad del Estado nación, en el Museo Nacional, deviene en sacralidad de la dominación política y, por lo tanto, en recreación de sus propios mitos de origen.⁹³

Conclusiones

Hasta aquí hemos podido observar que las definiciones formales de lo que es o debe ser un museo no resultan suficientes. La palabra museo adquiere connotaciones distintas en contextos históricos diferentes. Además, según la óptica de las especializaciones disciplinarias cambia la metodología o forma de abordar su estudio. En la sociología de la cultura, la antropología simbólica y la historia social, esa misma palabra remite a problemas y procesos también diferentes. La referencia al museo como un recinto de custodia de la retórica y la cultura refinadas; como un lugar neutro para la producción simbólica del tiempo inerte, o, como hemos visto, un espacio de la sacralidad del poder, revela una tácita aceptación de un proceso histórico aún más complejo: el de la emergencia, en las sociedades de Occidente, de espacios de la memoria regulados civilmente, con determinados criterios y para ciertos fines.⁹⁴

Efectivamente, en el transcurso del siglo XX, especialmente en los últimos cincuenta años, con el desarrollo de la lingüística, el psicoanálisis y la antropología cultural ha sido demostrado que, por sus implicaciones en la producción de imaginarios colectivos, el análisis de las colecciones y su representación museográfica abre un campo privilegiado para la investi-

⁹³ Para García Canclini: «La mayor hazaña del Museo radica en dar una visión tradicionalista de la cultura mexicana dentro de un envase arquitectónico moderno y usando técnicas museográficas recientes»; «El porvenir del pasado», en *Culturas híbridas...*, p. 171. También véase a Kaplan: «The dynamic role of Mexican museums in collecting, conserving, and interpreting cultural heritage has created a national image in world tourism as well as markets for craft production. The image or images of "Mexicanness" imparted by museums are literally carried away through craft production by tourists, in their heads and hand and, I might add, must importantly, by the Mexicans themselves», Kaplan, «Nigerian Museums: Envisaging Cultures as National Identity... », pp. 122-123.

⁹⁴ Una definición también muy sugerente, desde la sociología de Durkheim, la ofrece Kaplan: «Museum exhibitions are products of research, organized and designed to convey idea. They communicate through the senses, the primary sense being visual, by a process that is both cognitive and cultural. This process encompasses the way people think about what they see and the meanings they attach to it. Thus, within given historical and cultural contexts, exhibitions are kinds of public, secular rituals in the Durkheimian sense of social representation of collective "selves". This view leads us to enquire about the nature of the collectivity created and fostered by this process is also what is sometimes called "a moral community", and fins national expression in museums [...] », Kaplan, «Exhibitions as Communicative Media», p. 37.

gación social.⁹⁵ A diferencia de lo que se creía hace medio siglo, hoy sabemos que la expresión «representación museográfica» significa que el visitante aprecia en las salas de exhibición no la historia y la vida misma, sino una evocación de ellas. En este sentido, la museografía funciona como un metalenguaje de los objetos pues despoja a éstos de sus referentes originales para reinsertarlos en un contexto distinto, transfigurado, conforme a los valores culturales dominantes, la óptica de los curadores de la sala, los museógrafos o la política cultural vigente. André Malraux escribió, en 1950, uno de los ensayos más lúcidos sobre las transformaciones que producen los museos de arte sobre nuestras nociones de arte. En pocas palabras, el museo produce el sentido de lo que vemos. Malraux advertía que:

*Cada exhibición es una representación de algo diferente de la cosa en sí misma, siendo esta característica su razón de ser. (...) Considerando que la galería de arte moderno no sólo aísla el trabajo de arte de su contexto original, sino que lo obliga a reunirse con obras rivales e inclusive hostiles. Es una confrontación de metamorfosis.*⁹⁶

Al indagar la historicidad de la palabra museo, necesitamos establecer una serie de relaciones espacio-temporales —por ejemplo, el museo en la época clásica, el museo en la Francia revolucionaria, o el museo durante el Porfiriato— que obliga a un corte selectivo y, naturalmente, arbitrario, en un territorio lleno de recuerdos dispersos por doquier. Desde este punto de vista, la retórica del museo parece fluctuar entre dos extremos: la memoria mítica y aquella que está determinada socialmente por una comunidad científica, cultural o política. Así es como nuestro estudio se ubica heterodoxamente entre dos campos teóricos, el del estudio de los imaginarios colectivos y el del materialismo cultural. En el primero, el museo participa de «las formas discursivas polémicas» denominadas ideologías, los sistemas de valores, los dominios del mito, de las formas de pensar y del lenguaje. En términos historiográficos, participa de la comunidad de intereses tan estrecha que hay entre la historia de lo

⁹⁵ Véanse, por ejemplo, las obras de Hudson, *A Social History of Museums. What the Visitors Thought, Atlantic Highlands*, Humanities Press, Nueva Jersey, 1975; Pomian, *op. cit.*, y Bernard Deloche, *Museologica. contradictions et logique du musée*, Editions W. (Colección Museologia), Francia, 1989.

⁹⁶ André Malraux, *The Voices of Silence*, Princeton University Press, Estados Unidos de Norteamérica, 1978, p. 14.

imaginario y la de las mentalidades.⁹⁷ En el segundo campo, la exhibición de colecciones en los museos va más allá de la pura apreciación estética. El estudio de la vida material conlleva también el de las relaciones e instituciones sociales, en donde los objetos funcionan como los aparatos que hombres y mujeres «han siempre utilizado para mediar sus relaciones entre unos y otros, y con el mundo físico».⁹⁸ La museización del pasado consiste en un proceso social que, bajo determinadas condiciones históricas, asigna a los objetos un valor cultural específico. Ese valor cultural, más que las cualidades tecnológicas, distingue a los objetos unos de otros. De ahí que los museos funcionen como instituciones que permiten apreciar no sólo evidencias primarias, según lo establecido por el positivismo decimonónico y el funcionalismo del ICOM, sino como conjuntos discursivos de la cultura material del hombre. Porque la cultura material, según el arqueólogo James Deetz, constituye «aquel segmento del entorno humano que es deliberadamente moldeado por el hombre conforme a planes culturalmente determinados».⁹⁹

En síntesis, del siglo XVIII hasta ahora el museo sufrió una larga transición cultural, pasó del desencantamiento racionalista al reencantamiento nacionalista del mundo. Durante ese lapso cambiaron los paradigmas de la representación museográfica: el museo de la ciencia erudita se transformó en museo espectáculo; el museo educador en museo comunicador. Y, lo más importante el museo consolidó su acción cultural como transmisor de la occidentalización.

⁹⁷ Véase el estudio clásico de Georges Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, 1980; también véase a Evelyn Plantagean, «La historia de lo imaginario», en Le Goff, Chartier y Jacques Revel (coordinadores), *La nueva historia*, Ediciones Mensajero Colección Diccionarios del Saber Moderno, España, 1988, pp. 302-323; Phillipe Ariès, «La historia de las mentalidades», en *ibidem*, pp. 460-480; y Chartier, «Historia intelectual e historia de las mentalidades», en Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Claudia Feri (trad.), Editorial Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 13-44.

⁹⁸ Carson, citado por Schlereth, «History Museums and Material Culture» en Warren Leon y Roy Rosenzweig (editores), *History Museums in the United States. A Critical Assessment*, University of Illinois, Chicago, 1989, p. 295.