

Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario

Lilly González Cirimele

Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *Este artículo tiene como finalidad analizar, desde una perspectiva transdisciplinaria, algunos procesos y condiciones que controlan la producción semiótico-discursiva de dos museos comunitarios del estado de Oaxaca, México: el Museo Comunitario Shan-Dany y el Museo Comunitario San José Mogote. Partimos de la definición de discurso/texto museográfico comunitario que es la categoría central en este análisis; lo hacemos desde diferentes dominios disciplinarios como son la ciencia museológica, el análisis del discurso y la Teoría semiótica de la cultura. Esto permite entender algunos procedimientos controladores de la producción semiótico-discursiva museográfica comunitaria, como son, entre otros, las relaciones interculturales que se abordan a partir de la semiosfera y el juego del poder y el saber que ejecutan los sujetos productores del discurso/texto.*

ABSTRACT: *The purpose of this article is to analyze, from a transdisciplinary perspective, some processes and conditions that control the semiotic-discursive production of two communitarian museums in Oaxaca State, Mexico: the Communitarian Museum of Shan-Dany and the Communitarian Museum of San José Mogote. We begin with the definition of museographic communitarian discourse/text, which is the main category in this analysis. This is done from different scopes, such as the Museologic Science, the Discourse Analysis and the Semiotic Theory of Culture; allowing us to understand some procedures controlling the communitarian museographic semiotic-discursive production; for example, the intercultural relations that are addressed from the semiosphere, and the game of power and knowledge executed by the producers of the discourse/text, among others.*

PALABRAS CLAVE: *museos comunitarios, cultura, semiótica, perspectiva transdisciplinaria, discurso/texto museográfico, semiosfera.*

KEY WORDS: *communitarian museums, culture, semiotic, transdisciplinary perspective, museographic discourse/text, semiosphere.*

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente artículo es analizar la producción semiótico-discursiva de dos museos comunitarios, el Museo Comunitario Shan-Dany, “Bajo el cerro”, y el

Museo Comunitario San José Mogote, ambos situados en los Valles Centrales de Oaxaca, México. El trabajo se enfoca en la relación que tiene la producción semiótico-discursiva del discurso/texto museográfico comunitario con la intertextualidad cultural como una de sus condiciones de producción, y con el funcionamiento del poder como uno de sus principales componentes constitutivos y herramienta teórico-metodológica imprescindible para la comprensión de esta práctica cultural.

Los procesos de producción de los discursos verbo-visuales de los museos comunitarios constituyen prácticas semiótico-discursivas complejas cuyo análisis requiere una orientación conceptual y metodológica que dé cuenta de la complejidad del tema. Así, nos inclinamos por una perspectiva integrativa, participativa, no fragmentaria y por lo tanto transdisciplinaria que como lo indica el prefijo *trans* se refiere a lo que simultáneamente es *entre* y *a través* de diferentes disciplinas. Es así que mediante la articulación y el cruce de las fronteras disciplinarias se construye no sólo un objeto de estudio complejo, sino también un modelo de análisis que permite lograr un conocimiento multidimensional de un fenómeno cultural que en este caso es la producción semiótico-discursiva de dos museos comunitarios de Oaxaca.

En el modelo de análisis se vinculan, implican y complementan los siguientes campos científicos: a) la Museología, disciplina que se ocupa del estudio y teoría de los museos, y la museografía, que es el método por excelencia para la puesta en escena de los objetos y las ideas (específicamente nos apoyamos en la llamada *nueva museología* que surge como una corriente revitalizadora de la museología tradicional inspirada en la idea de museo integral y de la museología de acción); b) la corriente francesa de análisis del discurso que nos auxilia en la conceptualización del discurso/texto museográfico comunitario y en el análisis de las condiciones de producción semiótico-discursivas museográficas; y c) la semiótica de la cultura con su principal exponente, Iuri Lotman, porque permite entender cómo se interrelacionan las diversas culturas que participan en la producción semiótico-discursiva museográfica.

Es importante señalar que, como en todo proceso comunicativo, también en el museográfico está siempre presente el polo receptor, pues el público visitante es un factor esencial en la comunicación museográfica. Sin embargo, en esta oportunidad el interés se centra, específicamente, en el polo emisor de la semiótica y el discurso en tanto que éste es el elemento primordial en la producción semiótico-discursiva.

MUSEOS COMUNITARIOS: SHAN-DANY Y SAN JOSÉ MOGOTE

En muchas partes del mundo los museos con colecciones etnográficas de finales del siglo XIX y principios del XX, estaban encaminados hacia el hombre de otras

culturas. A partir del último cuarto del siglo pasado una nueva generación de museos, que en busca de nuevas orientaciones quieren representar el patrimonio cultural no ya de los otros, sino de los propios grupos que los constituyen, se fortalece: estos son los ecomuseos, los museos al aire libre y los museos comunitarios, entre otros, que impulsan como una de sus actividades primordiales la activa y comprometida participación comunitaria.

Dentro de la amplia tipología de los museos están los museos de tipo integral, categoría dentro de la cual se incluye a los museos comunitarios que se consolidan a partir del replanteamiento del museo tradicional que se propuso en 1972, en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, y que marcó un giro importante en el desarrollo museístico a nivel mundial, principalmente en Latinoamérica, particularmente en México, y que sentó las bases de lo que sería la nueva museología.¹

El museo comunitario es, así, una experiencia cultural local en el que las comunidades, estimuladas por el sistema cultural, las políticas y las experiencias museológicas nacionales (Programa de Museos Escolares, "La Casa del Museo"), acogen favorablemente los aportes museológicos de otras sociedades, transformándolos, readaptándolos y resignificándolos para proteger y difundir el patrimonio cultural local y reconstruir, aun dentro de un juego de tensiones con los grupos de asesores y apoyo, su identidad.

La experiencia de Oaxaca con los museos comunitarios ha sido considerada una práctica de características muy particulares en relación con el resto del país. En esta entidad la participación comunitaria en los museos se ha fundamentado en las prácticas y formas tradicionales de organización interna de la población (las mayordomías, el tequio, el sistema de cargos), y no por la implementación de programas específicos para el impulso de los mismos, como fue el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (Prodefem) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que se aplicó en otros estados como Tlaxcala y Guerrero. Sin embargo, sin la presencia del personal del INAH Regional Oaxaca en los procesos de creación e instrumentación de los museos, estos no hubiesen sido posibles. El proyecto de museos comunitarios en Oaxaca se desarrolla formalmente a partir de 1985, con la subsiguiente creación de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO) que agrupa los catorce museos de este tipo registrados en el estado [Directorio de Museos Comunitarios en México, 1999], entre ellos los dos museos seleccionados para este artículo.

¹ La Nueva museología se define, en el Primer Taller Internacional sobre Ecomuseos y la Nueva Museología, celebrado en Québec en 1984, como "algo más que un intento de innovación museológica permanente. Moviliza a quienes abogan por una transformación radical de las finalidades de la museología y, en consecuencia, preconiza una mutación profunda de la mentalidad y las actitudes del museólogo" [Mayrand, 1985:200].

El Museo Comunitario Shan-Dany (nombre zapoteco que quiere decir “bajo el cerro”) se encuentra ubicado en la comunidad de Santa Ana del Valle del Distrito Tlacolula, población dedicada, principalmente, a la producción de textiles de lana. Este museo se creó en 1986 por iniciativa de los habitantes del lugar, a raíz de una serie de excavaciones realizadas frente al Palacio Municipal donde se encontraron objetos de origen prehispánico. Podemos observar (Figura 1) la planta del Museo Comunitario Shan-Dany con sus correspondientes salas temáticas: 1) Arqueología, época prehispánica; 2) Historia, periodo revolucionario; 3) Tradiciones, danza de la pluma; y 4). Artesanías, elaboración de textiles de lana.

La estructura del museo tiene sus respectivas fronteras internas que delimitan el espacio de los distintos temas representados en las cuatro salas. Cada una de estas salas tiene, a su vez, subdivisiones que corresponden a los subtemas señalizadas por diversos recursos museográficos, como son los títulos y subtítulos respectivos, el mobiliario museográfico, la iluminación y los colores, recursos que también son utilizados para la demarcación de la circulación de los visitantes.

El contenido temático global, la identidad cultural de Santa Ana del Valle, se apoya en los cuatro objetos semiótico-discursivos o temas ya citados. El significado de todo el discurso museográfico descansa en el contenido de sus partes, las cuales se reafirman en aspectos temáticos menores, como son, por ejemplo, en la sala de arqueología, los subtemas Tecnología en piedra, Objetos relacionados con el culto a la fertilidad, y la Cerámica en el contexto económico. En la Sala de Artesanías los subtemas son Diferentes tintes vegetales, La producción de textil de algodón, y El telar.

El Museo Comunitario San José Mogote pertenece a la localidad de San José Mogote en el Distrito de Etna, población cuya vida giró en torno a la Hacienda El Cacique. Al igual que Santa Ana del Valle es una comunidad de origen indígena zapoteco. Este museo nació en 1976 a raíz de los hallazgos arqueológicos de la zona del Valle de Etna, muchos de los objetos encontrados están expuestos en dos de sus salas. En 1988 fue remodelado bajo la orientación de profesores de la ENAH.

El museo de San José Mogote tiene dos temas repartidos en cuatro salas: dos salas arqueológicas y dos salas sobre la hacienda “El Cacique” (Figura 2). El tema arqueológico está ubicado en las dos primeras salas que están separadas de las otras dos salas; las salas 3 y 4 tratan sobre la historia de la hacienda, sobre la vida cotidiana y sobre sus trabajadores durante el siglo XIX, así como sobre la lucha de estos trabajadores por las tierras y el posterior movimiento agrario de principios del siglo XX. Finaliza el recorrido museográfico con un panel dedicado a la participación de la comunidad en la protección de su patrimonio cultural. El desarrollo temático lleva un orden cronológico, al igual que en el Museo Shan-Dany.

Figura 1.
Planta del Museo Comunitario Shan-Dany
con las correspondientes subdivisiones de las salas temáticas.
(Elaboración de la autora.)

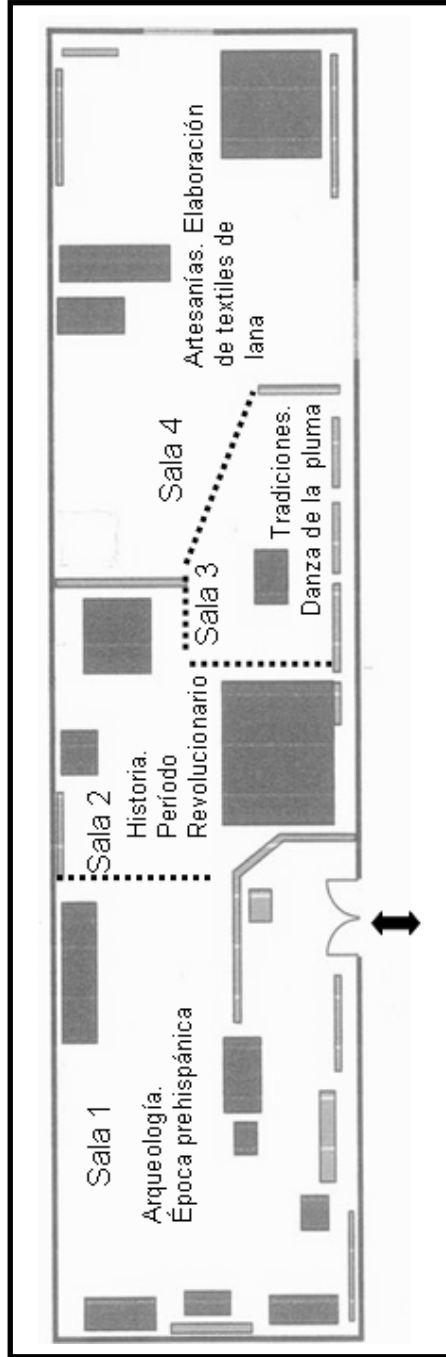
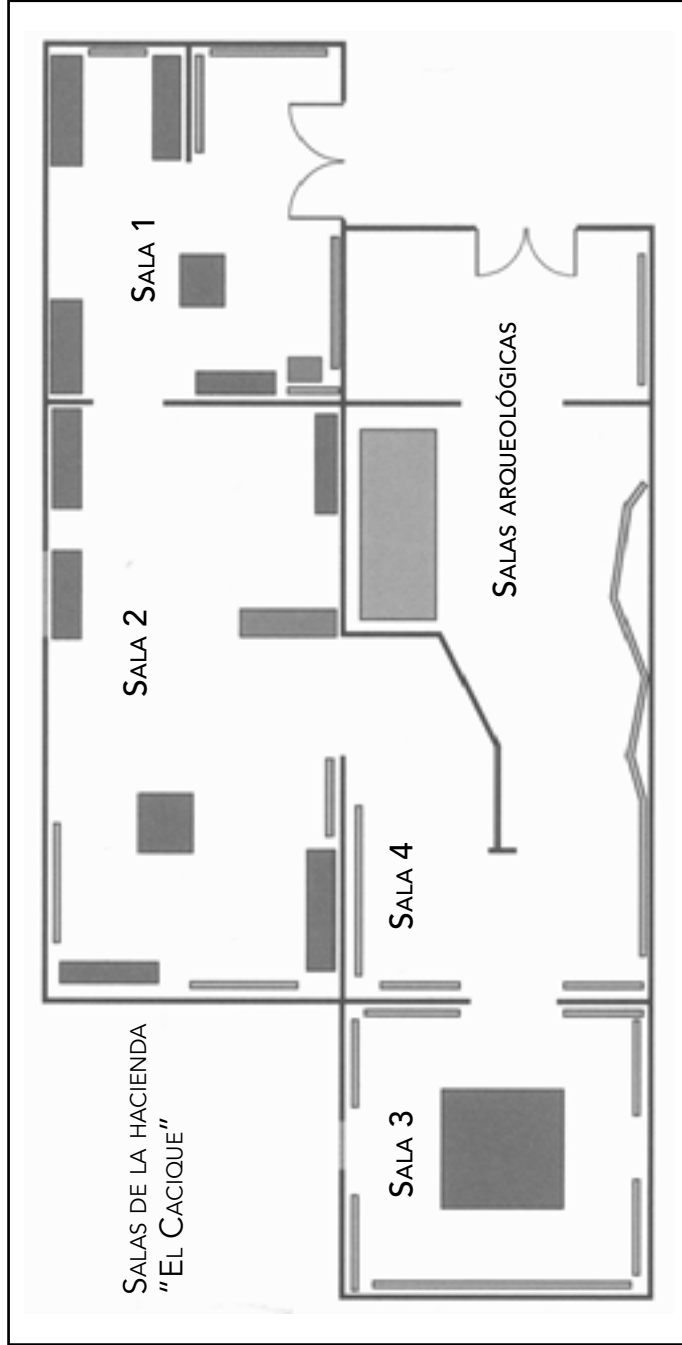


Figura 2.
Planta del Museo Comunitario de San José Mogote
con las correspondientes subdivisiones de las salas temáticas.
(Elaborado por la autora.)



CONCEPTO DE DISCURSO/TEXTO MUSEOGRÁFICO COMUNITARIO

Discurso y texto son términos polisémicos que en ocasiones se han usado indistintamente, desde el uso común de la noción de discurso como texto escrito frente al hablado, hasta su concepción en relación con sus condiciones de producción. El texto, entendido bajo la óptica de la semiótica de la cultura, se extiende a lo transemiótico, es decir, más allá de lo puramente lingüístico, teniendo como característica primordial la pluricodificación, lo que es indiscutible, como veremos, en los discursos/textos museográficos.

Para establecer una definición transdisciplinaria del discurso/texto museográfico comunitario se consideran aquellos aportes que contribuyen con la necesidad de establecer un concepto que abarque no sólo lo inmanente del texto, sino también aspectos de la práctica semiótico-discursiva museográfica.

Algunos autores han confinado el concepto de discurso a lo exclusivamente lingüístico, por ejemplo, Ferdinand de Saussure. Por el contrario, otros especialistas, como Michel Foucault, consideran al discurso como el resultado de la articulación de una pluralidad más o menos grande de estructuraciones transracionales en función de las condiciones de producción. Foucault, de la Escuela Francesa de análisis del discurso, se interesa en las condiciones en las que el sujeto elabora el discurso. Para él, el discurso no es solamente un conjunto de elementos significantes que envían contenidos, sino también prácticas que forman los objetos de que hablan.

Otro autor que es necesario considerar para definir el discurso/texto museográfico comunitario es Michel Pêcheux, fundador de la Escuela Francesa de análisis del discurso y promotor del Análisis Automático del Discurso.² Pêcheux desarrolla la noción de discurso a partir de las condiciones de producción en el que se da. Para él, todo discurso se produce como parte de un mecanismo en funcionamiento perteneciente a un sistema de normas procedentes y a una determinada ideología, por lo tanto, debe ser analizado siempre referido a un conjunto de discursos previos.

Las posiciones descritas respecto al discurso y su articulación (Foucault, Pêcheux) constituyen las tendencias que permiten acercarnos más a nuestro objetivo general en este trabajo, con la salvedad de ampliar tal posición verbal a lo visual.

La perspectiva de Foucault permite entender la noción de discurso/texto museográfico desde las condiciones de producción semiótico-discursivas museográficas comunitarias, es decir, a partir de la descripción de los procedimientos que controlan dicha producción, las situaciones que lo provocan, el espacio en el que emerge, la intención del sujeto emisor y, entre otros aspectos, el juego que se da entre el saber y el poder durante el proceso de irrupción semiótico-discursivo. Por otro lado, Pêcheux destaca la importancia de los protagonistas del discurso

² Texto redactado entre 1967-1968 y publicado en francés en 1969.

(Sujeto Emisor Colectivo, en adelante SEC) y del referente del mismo, es decir, de aquello de lo que en él se habla, elementos imprescindibles en la conformación del discurso/texto museográfico comunitario.

Para la semiótica de la cultura, que se define como la disciplina “que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico” [Lotman, 1996:78], el uso del término *texto*, como ya señalamos, se ha diversificado a aquellos textos cuya característica es su pluricodificación, independientemente de su significante. Un texto debe estar codificado por lo menos dos veces, por lo cual está constituido por la interacción de varios sistemas semióticos o subsistemas, y esto resulta notorio en el texto museográfico, que, aún con su heterogeneidad (espacios, objetos, imágenes, cédulas, etc.) y el entretejimiento de sus componentes, mantiene una unidad complementaria general. Este poliglotismo interno tiene como resultado la denominada *función creadora* del texto, es decir, ser un generador de sentidos y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera. Además, la función como memoria de la cultura que tienen los “textos” constituye programas mnemotécnicos porque tienen la capacidad de *restaurar el recuerdo* [Lotman, 1996:89]; son dispositivos de la memoria de la cultura que conservan y reproducen el recuerdo de estructuras precedentes.

En la perspectiva de Lotman el texto es una formación semiótica de carácter delimitado, por lo cual se opone a todo aquello que está fuera de su constitución; tiene una naturaleza finita, cerrada, delimitada pero no inmanente; está separado de su contexto pero insertado en él, y consecuentemente marcado por las características de dicho contexto. Tanto el medio social, como el cultural y el institucional condicionan la producción textual.

Lo anterior permite entender que el museo comunitario, materializado en la exposición, constituye uno de los objetos de la semiótica de la cultura en tanto que es un espacio delimitado de transmisión de información, conformado por la interacción de diversos sistemas semióticos. Asimismo, constituye un espacio inserto en su comunidad, en el que se configura la representación y transmisión del pasado y del presente de su población está, por lo tanto, asociado a la memoria.

En el punto anterior se señaló la noción de museo comunitario desde la nueva museología. A partir de esta definición se explica lo que concebimos por discurso/texto museográfico comunitario, en el entendido de que consideramos corrientes del análisis del discurso y de la semiótica de la cultura (Lotman) bajo un criterio de *continuum* entre ambas, pues el proceso de producción, la organización interna y el contenido del mismo están tan imbricados que en adelante lo entendemos como:

1. La reinterpretación y la representación de hechos, ideas, conceptos y signifi-

- cados de una comunidad y su contexto materializada en un conjunto transoracional, pluricodificado (verbo-visual) de carácter tridimensional.
2. Un sistema jerárquicamente organizado que determina la sucesión lineal y la ubicación espacial de elementos diversos que se remiten mutuamente.
 3. Producto de una práctica social, histórica, política y cultural cuyos participantes son sujetos emisores/receptores colectivos, dinámicos y complejos.
 4. Se descompone en subtextos complejamente entretnejidos que mantienen determinada unidad.
 5. Dinámico, delimitado interna y externamente.
 6. Tiene como función principal la de comunicar contenidos de forma clara, agradable y sencilla, generar nuevos sentidos, conservar y reproducir la memoria cultural y fungir como metatexto de su contexto.

Por ende, nos referimos como discurso/texto museográfico comunitario no sólo a la forma en como se organiza su construcción interna, su contenido, y su función como dispositivo intelectual productor de sentido, sino también al proceso de producción semiótico-discursivo³ del mismo.

El discurso/texto museográfico comunitario es una producción discursiva compleja integrada por un sistema de sistemas con una organización determinada cuya finalidad es transmitir sentidos, lo cual debe hacerse de forma agradable, clara y sencilla. Es una formación semiótica delimitada en tanto está contenida en la exposición museística; es de constitución finita, cerrada y ocupa un espacio concreto que se circunscribe al área física de la exposición. En los Museos Comunitarios Shan-Dany y San José Mogote las fronteras externas del texto museográfico están señaladas con la estructura arquitectónica que marca la división entre lo externo y lo interno, entre el texto y el contexto circundante, como se muestra en los planos referidos (figuras 1 y 2).

Las fronteras internas del discurso/texto museográfico delimitan el espacio de los diversos temas y subtemas representados en las diferentes salas. En el Museo Comunitario Shan-Dany se pueden observar las delimitaciones entre el área destinada a la arqueología, época prehispánica, y la zona ocupada por el tema histórico, periodo revolucionario, y a su vez los límites que separan a esta última con la sala correspondiente al tema de las tradiciones, danza de la pluma y, finalmente, ésta con la de textiles, principalmente con el mobiliario museográfico que en cada una de ellas cambia de estilo y color (Figura 3). Cada una de estas salas tiene, a su vez, subdivisiones señalizadas por diversos recursos como son

³ Lo semiótico-discursivo es una categoría operativa, integradora que está referida a una dimensión lingüística superior a la oración (transoracional), es decir, al discurso pero que en el ámbito museográfico rebasa lo lingüístico, pues está referida a lo verbo-visual, también incluye las condiciones de producción de dicho discurso.

Figura 3.

Museo Comunitario Shan–Dany.

Se observa en el primer plano una fracción de una vitrina del tema arqueológico, seguidamente la zona ocupada por el tema histórico, luego la sala correspondiente a la danza de la pluma, y finalmente el telar en la sala de textiles.



los títulos y subtítulos respectivos, el mobiliario museográfico, la iluminación y los colores, recursos que también son utilizados para la demarcación del canal de circulación de los visitantes.

El discurso/texto museográfico del Museo Comunitario de San José Mogote se divide, como vimos, en dos temas semiótico-discursivos: el arqueológico ubicado en las dos primeras salas, las cuales están separadas de las otras dos salas ocupadas por el tema de la hacienda “El Cacique”. Unos de los subtemas de esta última sala es “La lucha por la tierra”, cuya entrada está señalizada con el panel

Figura 4.

Panel de señalización de la Sala “La lucha por la tierra”.
Museo Comunitario San José Mogote. [Fotografía de la autora].



(Figura 4) que demarca su ingreso al tema y su separación de la sala anterior. El color del panel es amarillo y se utilizó en las dos salas sobre la hacienda para resolver cromáticamente, al igual que con un mobiliario museográfico diferente, el contraste entre éstas y las salas arqueológicas en donde predominan tonos blancos.

LA CULTURA COMO SEMIOSFERA Y LAS RELACIONES INTERCULTURALES EN LA MUSEOGRAFÍA

La cultura, expresa Lotman, es un sistema de signos organizados cuya expresión son los textos. Para este autor la cultura no representa un conjunto universal, sino que, por sus *rasgos distintivos*, constituye conjuntos complejos particulares, cada uno con una determinada organización. Toda cultura se encuentra en un área cerrada en el fondo de la no-cultura; es como una porción que se contrapone a otras y se expresa a partir de la posición dialéctica cultura/no-cultura.⁴ Esta relación permite identificar, en la práctica museográfica comunitaria, al menos dos conjuntos culturales o semiosferas. En nuestros ejemplos tenemos, por un lado, la semiosfera de la comunidad zapoteca de Santa Ana del Valle, frente a una no-cultura o la cultura nacional, y por otro lado la semiosfera de la comunidad de San José Mogote, igualmente frente a la cultura nacional. Cada una de estas comunidades entendida independientemente.

Para efectos de este artículo, la no-cultura está constituida por la cultura dominante, hegemónica, representada en el campo de los museos comunitarios de Oaxaca básicamente por personal del Centro INAH Regional-Oaxaca, además de otras instituciones oficiales, las cuales en su función de investigadores, asesores y especialistas, apoyan en la producción semiótico-discursiva museográfica; ésta no-cultura corresponde al espacio extrasemiótico de las dos comunidades referidas.

La cultura elabora y acumula información a través del tiempo y a partir de una visión particular del mundo; es la memoria colectiva de un grupo que en los museos se manifiesta concretamente en los discursos/textos. Al respecto expresa Lotman que la cultura es “un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados [o textos] y de elaboración de otros nuevos” [Lotman, 1996:157].

La cultura organiza al mundo que rodea al hombre, en tanto memoria no hereditaria de la colectividad; constituye un fenómeno social complejo que se entiende sólo en su relación con respecto al espacio extracultural con la no-cultura. Es en este aspecto en el que la noción de semiosfera nos auxilia para entender la dinámica de la cultura, su organización, la diversidad cultural expresada en el conjunto de museos comunitarios, sus relaciones extrasemióticas y el mundo de la museografía comunitaria, especialmente en lo que a la intertextualidad cultural en la producción semiótico-discursiva museográfica comunitaria se refiere.

⁴ La no-cultura la entendemos como “otra cultura” u otra semiosfera, nunca como una cultura inexistente, es decir, “La no-cultura puede aparecer como una cosa extraña a una religión determinada, a un saber determinado, a un determinado tipo de vida y de comportamiento” [Lotman, 1979:68].

El término *semiosfera* lo define Lotman como “un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” [*ibid.*:22]. Es, entonces, una determinada esfera, delimitada por una frontera, cerrada, un universo formado por un conjunto de diferentes textos (lingüísticos, religiosos, culinarios, estéticos, musicales, museográficos) con rasgos distintivos, fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.

La frontera de una semiosfera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa, lo que posibilita el diálogo entre las semiosferas (relaciones interculturales), textos externos o extrasemióticos o no-textos, pasan al espacio interior de las mismas a través de los *traductores-filtros* que esta posee. De esta manera, lo extrasemiótico se adapta para constituirse en parte de ese mundo interior cerrado: la esfera semiótica.

El patrimonio cultural de Santa Ana del Valle no constituye el patrimonio de la “no-cultura”, es decir, de otras semiosferas. A partir del conjunto de sus bienes esta comunidad se diferencia como un grupo frente a los otros colectivos, lo que implica identificarse con un nosotros y con los bienes culturales producidos y acumulados a través del tiempo y que sus hablantes reconocen como “nuestros”.

La intertextualidad cultural o diálogo intracultural es el conjunto de relaciones entre los textos de, al menos, dos culturas diferentes que no comparten normas de conductas ni valores ni coinciden en las formas de manifestación material y espiritual de sus culturas. La intertextualidad cultural en el ámbito de los museos comunitarios es la interrelación o interconexión entre la cultura zapoteca local de Santa Ana del Valle y/o de San José Mogote y la cultura nacional respectivamente. A los fines de este artículo se entiende la cultura nacional como una generalización basada en el supuesto que existe como tal.

En la producción del discurso/texto museográfico de estas comunidades, se dan particulares procesos de *traducción-filtro* cultural a través de la frontera de cada semiosfera, esencialmente porque esa producción museográfica se genera a partir de un *SEC*, culturalmente heterogéneo y cuyos integrantes pertenecen a culturas o semiosferas diferentes, conformado por sujetos de la comunidad —zapotecas— y sujetos externos a ella. Por consiguiente, en la producción museográfica participan al menos dos semiosferas con procesos permanentes de intertextualidad cultural, por ejemplo el vínculo entre, por un lado, las colecciones museográficas que son expresión de la identidad cultural propia de cada comunidad y, por el otro, el mobiliario museográfico, el diseño general de la exposición y los aportes de carácter científico y técnico que son algunas de las contribuciones de los agentes externos a las mismas quienes responden a una visión cultural occidental privilegiando en muchos casos el aspecto esteticista.

El concepto de semiosfera puede ser aplicado a cualquier nivel, desde un texto aislado hasta unidades semióticas globales, así como a los procesos de intertextualidad cultural como es el caso de las dos comunidades que acabamos de estudiar. Por consiguiente, en el próximo punto utilizamos la categoría de semiosfera para analizar al organismo denominado Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO) en tanto expresión de la diversidad cultural del estado.

LA MICRO-SEMIOSFERA DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS DE OAXACA: UMCO

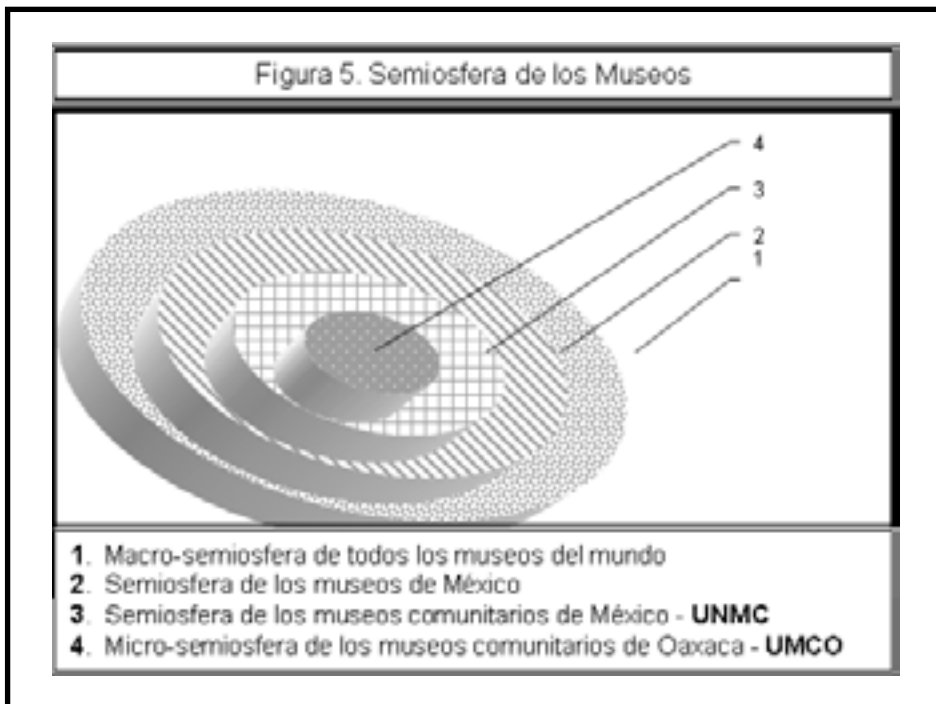
El museo, de acuerdo con lo que enuncia la semiótica de la cultura, ha pasado por procesos de *traducción-filtro* entre distintas semiosferas (de Europa a América, de lo nacional a lo local), procesos en los que se ha semiotizado y de museo tradicional se ha convertido en un nuevo tipo de museo retextualizado y resignificado, para incorporarse a una cultura indígena como museo ya no tradicional sino como museo comunitario. Esto se produce a través de diálogos, fusiones y contradicciones que generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. El no-texto que era el museo pasa, se traduce, a texto de las semiosferas de Santa Ana del Valle y de San José Mogote, así como de otras tantas comunidades oaxaqueñas que han implementado sus museos, respondiendo a orientaciones de la nueva museología.

Comprender los museos comunitarios a partir de la categoría de semiosfera implica entender la magnitud y tipos de museos, y dentro de estos ubicar a los museos comunitarios de Oaxaca.

El patrimonio de los museos, sus colecciones, es uno de los criterios tipológicos más utilizados para clasificarlos; sin embargo, deben considerarse, además de las colecciones, el tipo de administración, al sector al que atienden e indudablemente su forma particular de producción semiótico-discursiva. En el caso de los museos comunitarios, la decidida participación de la población para lograr una museología activa, comunitaria o *automuseografía* es de vital importancia, pues busca no sólo contribuir al desarrollo de las comunidades, sino también reforzar y transmitir la identidad cultural de estos pueblos. Es así que la activa participación comunitaria constituye el rasgo fundamental que caracteriza a los museos comunitarios.

La red de museos comunitarios de Oaxaca agrupa un total de catorce; están integrados en la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, UMCO, que representamos en la Figura 5 como una pequeña semiosfera comprendida dentro de otra(s) de mayor tamaño. Las funciones que desempeña esta micro-semiosfera son: facilitar personal capacitado para asesorar a las comunidades que tienen su museo o manifiestan deseos de crearlo; orientar a los interesados en la formación y conservación de colecciones y en el registro e inventario de las mismas; instruir

Figura 5.
Semiosfera de los Museos. (Elaboración de la autora)



y adiestrar a los guías de salas; diseñar y montar exposiciones; solicitar recursos económicos y propiciar encuentros periódicos entre los comités de museos de las distintas comunidades para generar intercambios de ideas y apoyos.

Entendemos a la micro-semiosfera de la UMCO funcionando sumergida en un *continuum semiótico*. Constituye, por un lado, un espacio concreto, delimitado, representado por la oficina que ocupa en la ciudad de Oaxaca, desde donde ejerce su radio de acción exclusivamente dentro del estado; su acta constitutiva le da vida jurídica y la acredita como Asociación Civil desde 1991: sus características corresponden a la región tangible de esta semiosfera. Por otro lado, constituye un espacio abstracto formado por el cuerpo de ideas que le da homogeneidad, coherencia y unión, ideas dirigidas a la formación de museos exclusivamente comunitarios en el ámbito del estado de Oaxaca.

Los rasgos distintivos con los que caracteriza Lotman a la semiosfera se identifican claramente en la UMCO:

1. Tiene carácter delimitado. La especificidad de sus funciones, sus objetivos y su campo de acción corresponden sólo y únicamente a ese organismo. La UMCO reúne exclusivamente a todos los museos comunitarios del estado. Los requisitos para que una institución museística se encuentre incluida dentro de este espacio cerrado son: ser un museo, pero un tipo especial de museo, uno comunitario, para lo cual se requiere la activa y decidida participación de la población en sus diferentes funciones; pertenecer al estado de Oaxaca, y finalmente asociarse a la Unión. Estas características le proporcionan homogeneidad a la semiosfera en relación con lo que no está dentro de ella, a aquello que pertenece al espacio extrasemiótico constituido por todos aquellos museos que no son comunitarios o que no pertenecen a esta entidad.
2. Posee una frontera. Ésta cumple una función importante pues los *traductores-filtros* de la UMCO, representados con los respectivos comités de museos, eslabón intermedio entre la UMCO y las comunidades, entre sus museos y los otros comités locales, y entre organismos externos como el INAH, traducen los no-textos, aquellos producidos en otras semiosferas como los provenientes de otros tipos de museos (de sitio, regionales, nacionales), semiotizándolos a textos que se incorporan en forma de propuestas, recomendaciones e incluso apoyos materiales como es el mobiliario museográfico. También se dan intercambios de experiencias y aprendizajes que se resignifican e incorporan al contexto oaxaqueño a través de la frontera durante los encuentros de las diferentes uniones de museos comunitarios de otros estados del país, los cuales están agrupados en la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos de México (UNMC).⁵
3. Irregularidad semiótica. El espacio semiótico de la UMCO tiene estructuras nucleares con organizaciones y características particulares que determinan su irregularidad interna y equivalen a los catorce museos que la constituyen. Cada museo tiene su propia organización, su particular ritmo de formación y crecimiento, sus formas específicas de representar la identidad cultural y sus temas semióticos-discursivos referidos a lo local, a lo propio de su comunidad. También, cada uno tiene su fecha de naci-

⁵ La unmc se creó en noviembre de 1994 y quedó legalmente constituida en Zacoalpan de Amilpa, Morelos, en 1995. Realiza encuentros nacionales y talleres para, entre otras cosas, fortalecer a los museos comunitarios que existen y a los que están en vías de creación, promover el intercambio entre todos los museos comunitarios y contribuir a la obtención de asesorías, capacitación y respaldo jurídico que necesiten los museos comunitarios. Además, busca fortalecer la autonomía de cada museo comunitario, así como de las uniones estatales.

miento y su propia evolución, mientras unos están en etapa de formación, otros están bien consolidados y otros, incluso, en vías de desaparición; unos crecen espacialmente aumentando sus salas de exposición e incrementando sus colecciones, mientras que a otros se les deterioran por falta de conservación; es así que cada uno tiene su propio ciclo reafirmandose como estructura nuclear de la UMCO, lo que responde al enfoque teórico-metodológico aplicado en este trabajo. Esto determina el carácter heterogéneo de la semiosfera museográfica comunitaria de Oaxaca.

La UMCO, entendida como micro-semiosfera, propicia que cada museo comunitario se convierta, desde el momento en el que se asocia, en una de sus unidades orgánicas, generando relaciones internas complejas de intercambio, tanto de forma vertical hacia organismos superiores —como la misma UMCO—, como de forma horizontal con otros museos comunitarios a través de sus comités y favoreciendo que no se pierda la integralidad de la micro-semiosfera, lo que en última instancia podría constituir la aspiración principal de la UMCO. Es así que cada museo es un todo en sí mismo y una parte de un todo superior; ente semejante, en algún sentido —en la exaltación y ponderación de la museografía comunitaria, en la filosofía participativa— al todo del cual forma parte.

La UMCO se relaciona de forma horizontal con las uniones de museos comunitarios de otros estados, por ejemplo, en los Encuentros Nacionales de Museos Comunitarios de México que se realizan periódicamente; y de forma vertical ascendente con la Unión Nacional de Museos Comunitarios y con organismos oficiales nacionales, como el INAH, e internacionales.

La semiótica de la cultura a través de la categoría de semiosfera nos aporta un modelo de análisis que permitió abordar un fenómeno cultural dinámico y complejo como es la UMCO, y entender a dicho organismo como manifestación de la diversidad cultural del estado, siendo que cada uno de los museos expresa la cultura local y sustenta la identidad cultural de quienes habitan en su comunidad.

FORMAS DE CONTROL

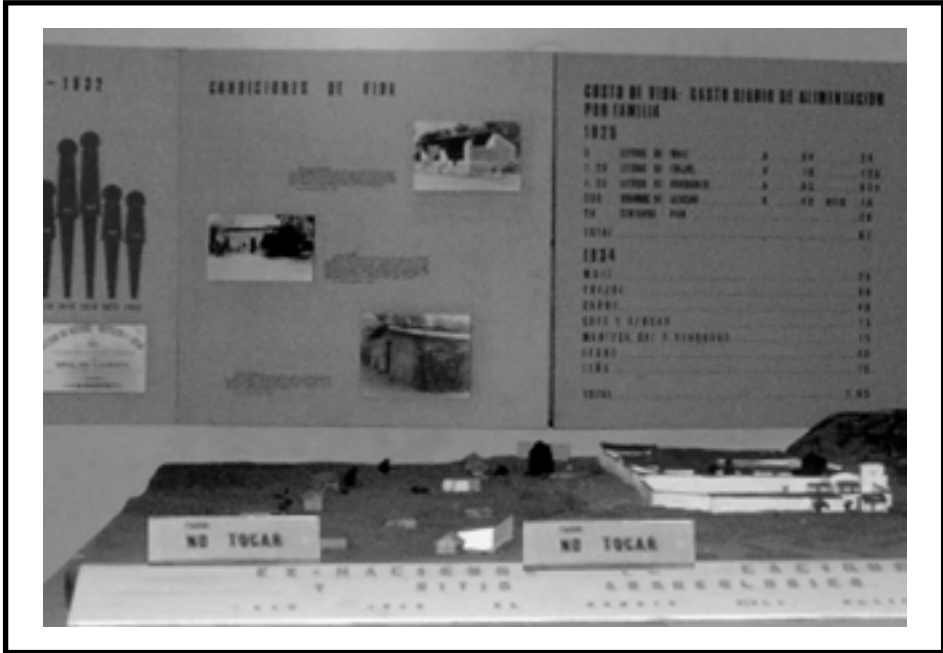
DE LA PRODUCCIÓN SEMIÓTICO-DISCURSIVA MUSEOGRÁFICA

La construcción del discurso/texto museográfico comunitario involucra complejos procesos de producción que se desarrollan en condiciones sociales, culturales, ideológicas y políticas interrelacionadas y que dejan su marca en los museos. Para Foucault, en toda sociedad existe una serie de procedimientos controladores de la producción discursiva que señala en *El orden del discurso* (1970). Unos se ejercen desde el exterior del discurso, otros desde el interior del mismo y otros más determinan las condiciones de su utilización. Aquí haremos especial referencia *al ritual de las circunstancias y a las disciplinas*.

El *ritual de las circunstancias* es una de las prohibiciones que se ejercen desde el exterior se refiere al momento y al lugar en el que se produce el discurso/texto y a la situación concreta que prohíbe ciertas conductas, lo cual permite que ciertos temas se traten y otros no. Los museos en general, y entre ellos los comunitarios, rememoran lugares asociados con la ritualidad; estas instituciones tradicionalmente han estado relacionadas con la idea de templo del saber y la verdad, de la acumulación y exhibición de tesoros y de la preservación del patrimonio cultural; son lugares para la contemplación e inspiran una actitud de respeto y solemnidad; son, en definitiva, “monumentos ceremoniales”. Así lo entiende García Canclini cuando define al museo como “la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en el que se le guarda y celebra”. Para Canclini entrar a un museo “no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino un sistema ritualizado de acción social” [2004:158]. El ritual es una conducta formal, en ocasiones prescrita. En la producción semiótico-discursiva museográfica esta conducta está orientada a la manipulación de los objetos, elementos y espacios por parte del Sujeto Emisor Colectivo, con la intención de comunicar determinados mensajes que se enmarcan en un ámbito lúdico educativo. El museo presupone que en su espacio debe asumirse un tipo de conducta particular, formal, por lo que prohíbe sistemática y permanentemente una serie de comportamientos como son tocar los objetos expuestos, tomar fotografías, ingerir alimentos, ingresar a ciertos espacios restringidos, fumar... es decir, exige que se mantenga una conducta adecuada, y para esto recurre a señales, a veces reiterativas, en las que se indica la prohibición de lo arriba mencionado (Figura 6). Simultáneamente a este tipo de indicación visual, el mensaje se refuerza con la presencia del vigilante del museo, quien entre sus funciones se desempeña como observador, controlador y orientador de la conducta de los visitantes, y que, aunque no tiene el uniforme formal de un vigilante como sucede en los museos nacionales o los privados, ejerce cierto poder simbólico de forma casi inadvertida. En los casos que nos ocupan, generalmente el vigilante coincide con el guía, y es integrante del Comité de Museos de su localidad.

Otro procedimiento de control interno del discurso son *las disciplinas*. Éstas constituyen una forma de limitación semiótico-discursiva porque permiten construir discursos sólo bajo un estrecho margen delimitado por el campo específico de cada disciplina. Es así que las proposiciones museográficas, para que estén incluidas en el marco de alguna disciplina en particular, deben responder al horizonte teórico establecido y a un determinado cuerpo conceptual y metodológico fijado por la misma; deben obedecer las reglas de una “policía discursiva”, de otra forma quedarían fuera del campo disciplinar. Por ejemplo, sólo se puede expresar algo en nombre de la antropología, siempre y cuando lo que se formule no escape a las directrices enunciadas por dicha ciencia; debe inscribirse

Figura 6.
 Doble señalización de “No tocar”.
 Maqueta de la hacienda “El Cacique”.
 Museo San José Mogote. (Fotografía de la autora.)



en su horizonte teórico-metodológico para que la misma disciplina no lo rechace. Es una modalidad rigurosa de control.

En el campo de la museología comunitaria intervienen un sinnúmero de disciplinas: entre ellas coexisten, entre otras, la antropología cultural, la lingüística, la teoría del conocimiento, la historia, la arqueología y el arte popular. Con la nueva museología se amplían los objetivos del museo más allá de sus funciones tradicionales de identificación, conservación y difusión, buscando incidir más y de mejor manera en el entorno humano, e interesándose, principalmente, por el desarrollo de los pueblos. En consecuencia, la tendencia ha sido cada vez más hacia la interdisciplinariedad. Al respecto Rivière [1993], en los años sesenta, ya manifestaba su interés por constatar cómo ciertos museos unidisciplinarios (en tanto exponían un solo tema), y pluridisciplinarios o museos mixtos, tendían cada vez más hacia la interdisciplinariedad, y señaló como ejemplo a los museos de ciencias del hombre.

La mayoría de los museos comunitarios gracias a sus temáticas se tipifican como museos de ciencias del hombre o museos de antropología, y han sido caracterizados como eminentemente interdisciplinarios. Sus exposiciones no sólo remiten a una variedad de temas relacionados con la arqueología, la etnografía, la historia o el arte popular, por nombrar algunos, sino que además están formalmente enmarcados dentro de los horizontes teóricos y metodológicos de dichas disciplinas y ajustados a las reglas de la mencionada “policía discursiva” de cada una de ellas, pues no podemos referir aspectos arqueológicos sin respetar los principios y parámetros de dicha ciencia. A esto se le une la forma contextualizada de presentarlos, ya que están acompañados con información relativa a la economía, a las técnicas de elaboración de los objetos, al uso ritual o cotidiano en el que se utilizaban, sin dejar de lado la parte estética, pues en algunas piezas se hace especial referencia a su belleza.

No únicamente el *ritual de las circunstancias* o las *disciplinas* limitan la libertad y espontaneidad en la producción del discurso/texto museográfico comunitario, controlando no sólo lo que se dice, sino también cómo y en qué momento se hace, como veremos a continuación, también el funcionamiento del poder ejerce un control discursivo enérgico.

En los museos comunitarios de Oaxaca el Sujeto Emisor Colectivo es complejo, dinámico y heterogéneo, pues se configura principalmente a partir de dos vertientes, asimismo —interiormente— heterogéneas: por un lado está generalmente integrado por hombres de la comunidad conformados en el Comité del Museo, grupo que representa al resto de la población en todas aquellas actividades que tienen que ver con el quehacer museístico local; y por otro lado, integrado por diferentes grupos de apoyo formados por asesores en el campo de los museos y especialistas en disciplinas como la arqueología, la etnografía y la antropología.

En consecuencia, los dos grupos a la vez intradiversificados, la población local y los ajenos a la misma, ¿tienen, en términos de Foucault, el derecho de hablar de la cultura local de la comunidad, los primeros como constituyentes de la misma y los segundos en el carácter de extraños a ella, trátase de Santa Ana del Valle o de San José Mogote, según sea el caso? “¿cuál es el estatuto de los individuos que tienen —y sólo ellos— el derecho reglamentario o tradicional, jurídicamente definido o espontáneamente aceptado de pronunciar semejante discurso?” [Foucault, 1996:82].

Ambos grupos tienen el derecho de hablar de la comunidad, los primeros por pertenecer a ella; por formar parte de un grupo socialmente integrado y complejo e interdependiente que comparte un territorio, un patrimonio cultural, una forma particular de sentir y valorar lo propio, que participa en la toma de decisiones y en las prácticas de la vida tradicional local, y que, por lo tanto,

se autoidentifica y se reconoce como grupo diferenciándose de otras colectividades. Los segundos, por el aval técnico y científico que los respalda; por la preparación, capacidad y competencia experiencial y académica que tienen para el manejo del patrimonio cultural en cuanto a su rescate, conservación y exhibición con fines educativos y de difusión; por los métodos y teorías que como especialistas poseen para la recolección de datos socio-culturales de sociedades diferentes a partir del tradicional método antropológico de la “observación participante”, además de otras fuentes de información, para, en consecuencia, determinar lo cualitativo del testimonio directo, y estudiarlo y analizarlo; y por su aptitud para aprehender la cultura de “los otros”, examinar los bienes tangibles e intangibles a partir de fragmentos materiales, independientemente de los diferentes tipos de enfoques en el estudio de las culturas.

Por un lado, los miembros de las comunidades tienen el derecho de decir y mostrar visualmente cosas de su misma cultura, de su pasado, de sus experiencias presentes, de su cotidianidad, de su singularidad colectiva, expresar su identidad cultural, siempre respondiendo a sus propias normas de interpretación y valoración. En esto consisten los conocimientos de las comunidades, el saber cotidiano, el saber de la vida, de lo que ha estado por mucho tiempo “enterrado” y que reaparece para plasmarse en los discursos/textos museográficos. Por otro lado, los grupos de apoyo a estas comunidades tienen, también, el derecho de hablar de los “otros” pero no en la dimensión del conocimiento vivencial, sino bajo la óptica de procesos enmarcados en las disciplinas científicas.

En este punto retomamos a Foucault, quien sostiene que los saberes son discursos-fuerza. Distinguiendo entre lo que él denomina “saberes sometidos” y el saber erudito o científico, al primero lo entiende bajo dos perspectivas: 1) Como aquellos “contenidos históricos que fueron sepultados o enmascarados...”. 2) Como

toda una serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido[...] saberes bajos, no calificados o hasta descalificados[...], saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencial incapaz de unanimidad y que sólo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que lo circunda) [Foucault, 1982:21].

Partiendo de lo anterior, la producción semiótico-discursiva museográfica comunitaria se basa en dos clases generales de saberes: el de los miembros de las comunidades que lo entendemos como “saberes locales o sometidos”, y el de los especialistas que designamos, usando la terminología foucaultoniana, como “saberes eruditos”. Entre estas dos clases necesariamente hay un ensamblaje, una serie de articulaciones necesarias para que se produzca el discurso/texto

museográfico, un acoplamiento entre los conocimientos locales y los científicos, y es en este proceso donde surge el control del mismo a partir del ejercicio del poder propio de la ciencia.

Para Foucault la única forma de poner juntos, en la misma categoría de saberes, los contenidos del conocimiento teórico, metódico, erudito, exacto y los saberes locales, singulares, estos saberes de la gente, es eliminando la tiranía del saber erudito, y para esto propone lo que denomina “genealogía”. En esta perspectiva, define el “proyecto genealógico” como aquel que

trata de hacer entrar en juego saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretendería filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que sería poseída por alguien [Foucault, 1982:23].

En síntesis, el problema no lo constituyen los contenidos, métodos y conceptos de las disciplinas, sino los efectos del poder centralizador de éstas que ejerce el sujeto respaldado por las instituciones; no se trata del enfrentamiento de saberes, sino de la lucha contra los efectos del poder del discurso científico.

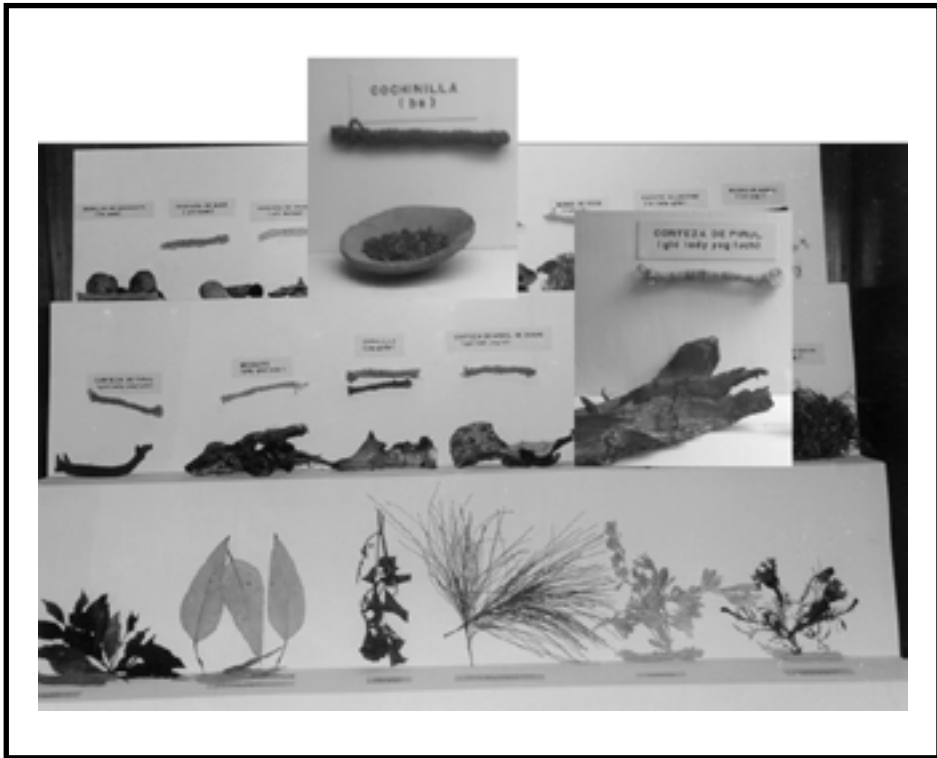
Ahora bien, ¿qué se entiende por poder? es “Toda dominación del hombre por el hombre, que se apoya, ya sea sobre la fuerza, ya sea sobre la legitimidad, lo que le permite hacerse obedecer sin tener que imponerse violentamente a cada paso” [Reboul, 1986:22]. En el proceso de producción semiótico-discursivo museográfico comunitario hay un juego dialéctico de unión y separación simultánea de discursos científicos y discursos “locales”. En ellos se percibe el efecto de subordinación de uno a otro, no a partir de los contenidos teóricos propios de las respectivas ciencias, sino del ejercicio mismo del saber y el poder por parte de los grupos de especialistas que integran al SEC. El poder que se ejerce está en el hecho de que, aunque los objetos semiótico-discursivos son generalmente producto de reflexiones y sugerencias de las poblaciones, su ordenación está pautada por el discurso teórico y formal de los especialistas.

Un ejemplo en el que se expresa el privilegio del saber formal es el siguiente: el museo comunitario es por y para la comunidad. En tal sentido, el receptor primario del discurso/texto museográfico debe ser la propia población local, pero las cédulas no están dirigidas a ellos pues no se redactan en zapoteco, y ni siquiera son bilingües español y zapoteco. No obstante, una de las preocupaciones que pudimos detectar, concretamente en la población de Santa Ana del Valle, es precisamente la necesidad de conservar su lengua.

Sin embargo, paralelamente a la hegemonía del saber científico, se dan eventuales intentos de insurrección de los otros saberes que irrumpen contra el efecto del poder centralizador del saber formal. De esta manera se da un acoplamiento casual de saberes encaminado por la “genealogía” foucaultiana que conduce la

Figura 7.

Vitrina con muestras de tintes vegetales.
 Se observan los nombres respectivos en español destacados
 en mayúscula y en zapoteco en minúscula.
Museo Comunitario Shan-Dany. (Fotografía de la autora.)



lucha contra los efectos del poder. Lo anterior se ilustra con el caso de la vitrina sobre tintes vegetales que el Museo Comunitario Shan-Dany presenta en el tema de textiles. Es una muestra de diferentes hojas y tallos de diversas plantas de las que los locales extraen tintes vegetales para pintar las fibras con que elaboran sus textiles. Estos especímenes naturales están identificados con los nombres en español y en zapoteco, aun cuando se destacan en letra mayúscula los referidos en español, mientras que aquellos escritos en lengua zapoteca están con letra minúscula, como se observa en la Figura 7.

Es evidente la jerarquía que establece el poder del saber formal ante el saber, en términos de Foucault, “menos calificado”. Aparece el saber local intentando liberarse de la sujeción mediante una lucha contra la coerción de un discurso unitario y formal, pero aparece disminuido (en letra minúscula): visualmente la lengua zapoteca es menor que el español. En este ejemplo está presente la genealogía como “la táctica que, a partir de las discursividades locales[...], hace jugar los saberes [locales en un intento de liberarse] de la sujeción...” [Foucault, 1970:24], sin llegar a lograrlo.

Los grupos de apoyo ejercen una forma de dominación que busca evidenciar la desigualdad en tanto supremacía de unos sobre otros a partir del saber de los especialistas por encima del de la comunidad.

En síntesis, estamos ante una estructura de producción semiótico-discursiva polar, compleja y heterogénea en la que dos categorías de sujetos se enfrentan “silenciosamente” encubiertos en el orden tranquilo de la subordinación. Los sujetos de la comunidad integrantes del SEC ponen en circulación un saber particular bajo ciertas condiciones establecidas, mediante un sutil mecanismo de dominación, por el grupo de especialistas. Con gran brillantez, Foucault ha afirmado que “la paz, hasta en sus mecanismos más ínfimos, hace sordamente la guerra” [1982:59].

CONCLUSIONES

A partir de la articulación analítica de diversas disciplinas, definimos la categoría central en este artículo, discurso/texto museográfico comunitario. Por otro lado, el análisis de la práctica museográfica comunitaria, a partir de la categoría de semiesfera, nos permitió identificar dos conjuntos culturales participantes de la producción semiótico-discursiva museográfica comunitaria, y sus relaciones interculturales en estos procesos productivos. Además, constituyó un concepto fundamental para entender a los museos comunitarios de Oaxaca como una expresión de la diversidad cultural del estado.

Revisamos algunos procedimientos que controlan y seleccionan la producción del discurso museográfico comunitario; sin embargo, debemos aclarar que este aspecto se debe enriquecer con otra serie de procedimientos, con lo que ratificaríamos que la libertad comunitaria en la producción discursiva siempre está limitada.

En definitiva, queremos destacar que la práctica semiótico-discursiva museográfica comunitaria muestra una aparente autonomía, neutralidad y objetividad; sin embargo, está determinada, controlada y regulada por una serie de procesos y condiciones sociales, culturales, políticas e ideológicas.

BIBLIOGRAFÍA

- 1999 *Directorio de Museos Comunitarios en México*, México, CNCA-Culturas Populares-INAH.
- Foucault, Michel**
1970 *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquet Editores, pp. 64.
1982 *La genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo del estado*, Madrid, Siglo XXI.
1996 *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 17a. edición, pp. 355.
- García Canclini, Néstor**
2004 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Lotman, Juri**
1979 *Semiótica de la cultura*, Madrid: Ediciones Cátedra.
1996 "Acercas de la semiosfera", *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*, Desiderio Navarro traductor, España, Cátedra, pp. 21-42.
- Mayrand, Pierre**
1985 "La proclamación de la nueva museología", *Museum International*, núm. 148, vol. XXXVII, núm. 4, París, UNESCO, pp. 200-201.
- Pêcheux, Michel**
1978 (1969) *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.
- Reboul, Olivier**
1986 *Lenguaje e ideología*, México, FCE.
- Rivière, George Henri
1993 *La museología. Cursos de Museología/Textos y testimonios*, España, Akal.
- Saussure, F.**
1998 *Curso de lingüística general*, México, Fontamara S.A., pp. 317.

MISCELÁNEA

