

Diaria

DE CAMPO

SUPLEMENTO 5 / DICIEMBRE DE 1999

Museos de Etnografía



Yani Herreman / Johannes Neurath / Teresa Morales
Cuauhtémoc Camarena / Maya Lorena Pérez-Ruiz / Carmen Morales
Catalina Rodríguez / Íñigo Aguilar / Esther Fernández



Diario

DE CAMPO

SUPLEMENTO 5 / DICIEMBRE - 1999

ES UNA PUBLICACIÓN INTERNA DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA.

COORDINACIÓN EDITORIAL: **Gloria Artís**

ASISTENCIA EDITORIAL: **Roberto Mejía**

CORRECCIÓN DE TEXTOS Y GALERAS: **Benigno Casas**

DISEÑO Y FORMACIÓN: **Euriel Hernández**

Suplemento *Diario de Campo* publica todos los artículos, relatorías de foros, cartas, manifiestos, etcétera, que son enviados antes de la fecha de cierre. La responsabilidad del contenido de estos materiales es exclusivamente de sus autores.

ÍNDICE

4

Museos de etnografía
en países pluriculturales

— *Yani Herreman* —

6

La Sala del Gran Nayar del Museo Nacional
de Antropología: explicar la pluriétnicidad
a un público pluricultural

— *Johannes Neurath* —

10

La representación etnográfica
en los museos comunitarios de Oaxaca

— *Teresa Morales*

Cuauhtémoc Camarena —

13

Los museos como práctica cultural.
Un modelo para su investigación

— *Maya Lorena Pérez-Ruiz* —

17

Exposiciones y museos etnográficos
en regiones indígenas de México:
algunas reflexiones

— *Carmen Morales* —

23

Patrimonio etnográfico del
Museo Nacional de Antropología

— *Catalina Rodríguez* —

27

Museo e identidad étnica

— *Íñigo Aguilar* —

32

El estudio de la cultura
en los museos etnográficos

— *Esther Fernández* —

Museos de etnografía en países pluriculturales

Mtra. Yani Herreman

VICE-PRESIDENTE DEL CONSEJO EJECUTIVO. ICOM.
ENEP IZTACALA
UNAM



Indudablemente que la expansión en el número y género de museos constituye una característica de la cultura de este fin de siglo. La constante apertura o reapertura de estas instituciones sociales, en todos sus tipos y en todo el mundo, ha resultado una constante en este siglo por terminar.

En tanto el museólogo inglés Patrick Boylan¹ refiere que más de la mitad de los museos en Inglaterra cuentan con menos de sesenta años de existencia, el Japón de la posguerra y el mismo Estados Unidos de Norteamérica han emprendido una vertiginosa carrera de apertura de nuevas instalaciones para museos, que los pone a la cabeza de los países desarrollados en este rubro. Los países emergentes, con un ritmo menor, también se han empeñado en construir sus museos nacionales y/o regionales.

Simultáneo a esta corriente casi explosiva de nuevos museos que surgen en todo el mundo, se produce un gran avance en la investigación en ciencias sociales y antropológicas, entre otras, y se reconoce a la museología como la disciplina de los museos. ¿De qué manera han afectado estas dos circunstancias a los museos dedicados a la antropología y/o a la etnografía?

Por otro lado, la situación social y política mundial que afecta a millones de personas en el mundo entero también es un rasgo particular de este fin de siglo. La recomposición cultural y la compleja dinámica entre lo global y lo local caracterizan a la sociedad actual. ¿Se toman estos temas, con sus nuevos actores sociales y políticos dentro de la práctica museo-antropológica hoy en día?, ¿hasta qué punto?, ¿bajo las mismas reglas señaladas como inoperantes por el inglés Shelton, en su ponencia de la pasada reunión de "Museos de Etnografía en países pluriculturales"?²

Rodolfo Stavenhagen, durante su presentación en la Jornada de Cultura e Identidad Morelense³, tocó temas como la marginación y los planteamientos de las organizaciones indígenas en relación con "su autodeterminación, el derecho a la autodefinición y la reproducción de su cultura". Hasta ahora, tópicos de esta naturaleza sólo se han tratado mediante ponencias, publicaciones, disertaciones y material filmico. No han accedido a las salas de exhibición de los museos locales, regionales o nacionales.

Lo mismo sucede en Holanda, que tiene un 12 por ciento de población inmigrante, principalmente turcos y marroquíes, con el consecuente reajuste social que esto provoca. Los museos no fácilmente presentan testimonio alguno acerca de esta situación ni del proceso de multiculturalización holandés. Algo similar podríamos decir de Israel, donde los museos dan cabida sólo a los grupos judíos no árabes.

¿Cuál es, por otro lado, la posición de los museos de etnografía en el universo cultural? Su presencia por lo pronto ha sido desplazada a ocupar posiciones de menor "impacto" en la sociedad que otro tipo de museos como los de ciencia y tecnología, por ejemplo. Sólo en los Estados Unidos de Norteamérica, estas instituciones reciben más de 115 millones de visitantes por año, cifra mucho mayor que la recibida por los museos del género que nos atañe.

Para el Dr. Per Rekdal, Presidente del Comité Internacional de Museos de este tipo, del ICOM (Consejo Internacional de Museos), el museo de etnografía abarca a los de etnología, antropología, de culturas populares, de artes y tradiciones populares y comunitarios. Para él, estos museos pueden enfocarse específicamente en una comu

nidad, un grupo étnico, una región o una nación. Sin embargo, su característica común es el interés por la sociedad y, agrega, en el trabajo desarrollado con y para ella.⁴

Con base en lo anterior, es fácil imaginar que los museos de etnografía deberán modificar muchas de sus políticas en todos sus ámbitos de trabajo, tanto en áreas de investigación y colección, como en aspectos más externos como la educación y la exhibición. Los antropólogos y etnólogos, así como los museólogos, serán los responsables de que éstos acojan y reflejen las tendencias sociales más plurales, de respeto y con base en una sociedad multicultural.

Estamos convencidos de que los museos de etnografía tienen que desempeñar, como ha sido en el pasado, un papel importante en el siglo que está por iniciarse. Como mediadores culturales, con los instrumentos y medios que les son propios, acordes con la realidad actual, ofrecen posibilidades extraordinarias de investigación y de comunicación con los distintos grupos que conforman una sociedad.

Las anteriores reflexiones, entre otras, llevaron a la organización de la "Reunión sobre Museos de Etnografía en Países Pluriculturales", celebrada en México el pasado mes de octubre. Convocada por el Consejo Internacional de Museos, organismo no gubernamental asociado a la UNESCO — que agrupa a más de 14 000 miembros, en museos en todo el mundo—, la reunión se llevó a cabo por vez primera en América Latina.

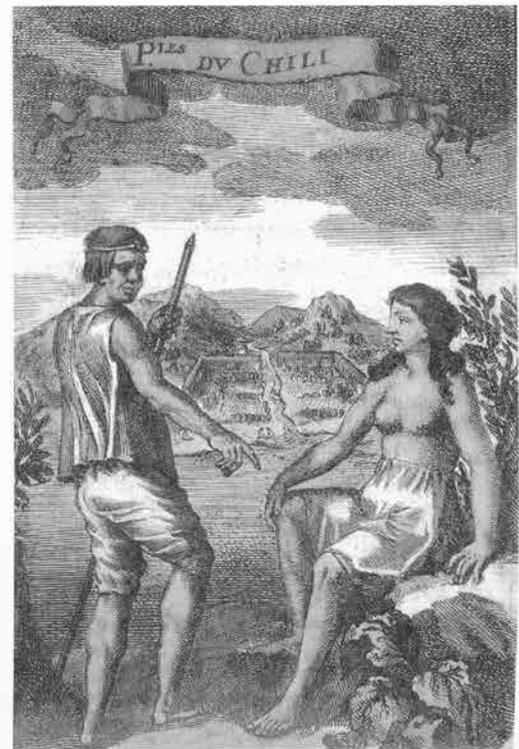
Los objetivos de la reunión se centraron en analizar y establecer conclusiones sobre la responsabilidad, trascendencia e importancia de los museos de etnografía y antropología en la investigación y trabajo antropológicos en la actualidad, en la con-

servación del patrimonio etnográfico, su divulgación y su proyección hacia el siglo venidero.

Las sesiones académicas tuvieron lugar en el Auditorio Fray Bernardino de Sahagún del Museo Nacional de Antropología, los días 27, 28 y 29 de octubre. Estuvieron representadas las principales instituciones relacionadas con museos de etnografía y antropología en nuestro país. EL INAH, a través de su Coordinación Nacional de Antropología y con el apoyo de la de Museos, patrocinó de manera importante esta reunión. De igual manera, el INI, el CNCA, la Dirección de Culturas Populares, el Museo Nacional de Culturas Populares, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría de Relaciones Exteriores hicieron posible esta reunión que convocó a expertos antropólogos de Noruega, Dinamarca, Kenya, Estados Unidos, Inglaterra, Países Bajos, Israel, Venezuela, Honduras, Alemania y Australia, entre otros países, además, desde luego, de los investigadores nacionales.

Bibliografía

1. Boylan, Patrick. "Museums 2000. The Heritage, Care and Preservation Management". Londres. 1992.
2. Shelton, Anthony. "Hermenéutica y la democratización de los espacios museográficos". Ponencia presentada en la Reunión de Museos de Etnografía en Países Pluriculturales. México. Oct. 1999.
3. Stavenhagen, Rodolfo. "Jornada de Cultura e Identidad Morelense", en *Diario de Campo*. Boletín interno de los investigadores del área de antropología. México. Diciembre. 1998.
4. Rekdal, Per. "EL ICME y los museos de etnografía". Ponencia presentada en la Reunión de Museos de Etnografía en Países Pluriculturales. México. Oct. 1999.



La Sala del Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología: explicar la pluriétnicidad a un público pluricultural

Dr. Johannes Neurath

SUBDIRECCIÓN DE ETNOGRAFÍA,
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA



LA NUEVA ETNOGRAFÍA

El reconocimiento de que los grupos étnicos -“objetos de estudio” de la etnología, como todos los grupos humanos-, sean “sujetos de la historia” suena ya como la cosa más natural, pero ha implicado una modificación profunda del quehacer antropológico. El viejo discurso de nuestra disciplina simplemente fue superado por la realidad. Fueron los mismos pueblos indígenas quienes evidenciaron lo absurdo que era considerarlos meros “sobrevivientes” de etapas “prehistóricas” de la humanidad. En lugar de desaparecer ante los “inevitables avances de la modernización” -de acuerdo con pronósticos de los expertos-, durante todo el siglo XX que está por concluir, muchos grupos étnicos demostraron gran capacidad de autoafirmación cultural. No solamente existen y reproducen aún sus tradiciones, las siguen desarrollando con mucha dignidad, dinámica y creatividad.

El Museo Nacional de Antropología es el principal espacio de difusión visual-estética sobre las culturas indígenas del país. Por eso son muy importantes y positivos los esfuerzos para actualizar las salas de etnografía, mismas que en nuestro monumental edificio habían sido relegadas no solamente a un segundo piso, sino también a un segundo plano.

La región del Gran Nayar

La Sala del Gran Nayar, antes Sala Cora Huichol, es el espacio dedicado a los grupos indígenas del occidente de México. En el diagnóstico de la antigua museografía llegué a la conclusión de que el discurso que ésta reproducía pudo resumirse en las

siguientes dos frases: “los huicholes, un pueblo de artistas” y “los últimos auténticos primitivos”. Claro, a principios de la década de los años sesenta, cuando se inauguraba el MNA en el Bosque de Chapultepec, la teoría de la aculturación aún era válida para muchos investigadores y la pretensión del indigenismo aún era “rescatar lo valioso de las tradiciones indígenas”, es decir, principalmente la artesanía, “las máscaras y danzas”, frente a la inevitable disolución del indígena en una masa uniforme de población mestiza.

Entonces, los huicholes de Jalisco, junto con los lacandones, se consideraban “los indígenas menos contaminados de México” (Beals). Esto aparentemente justificaba que ellos sólo ocupaban un 95 por ciento de la Sala Cora Huichol. Sin embargo, el Gran Nayar es una región cultural donde conviven comunidades que pertenecen a *cinco* grupos etnolingüísticos: huicholes (*wixaritari*), coras (*nayarite*), tepehuanes del sur (*o'odam*), mexicaneros (nahuas) y mestizos (localmente conocidos como “vecinos”). Territorialmente, el Gran Nayar comprende porciones de cuatro estados: Nayarit, Jalisco, Durango y Zacatecas.

Las comunidades de la región no solamente comparten condiciones ecológicas, sino también una historia común. Después de su participación en la Guerra del Mixtón, que en esta parte de la Sierra Madre Occidental terminó con la victoria de los indígenas, fueron factores determinantes el haberse mantenido independientes del poder español durante la Colonia, hasta 1722 y, nuevamente, durante varias décadas de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el antiguo reino indígena del Nayar fue reestablecido por el líder agrarista Manuel Lozada, el Tigre de Alica.

No cabe duda que El Gran Nayar es una provincia etnográfica bastante bien delimitada y, de hecho, ha sido reconocida como tal desde los tiempos de K. Th. Preuss, a principios del siglo. En cada uno de los cuatro grupos étnicos que nos concierne, la vida ritual se desarrolla en tres niveles bien diferenciados, pero también enlazados entre sí: los mitotes parentales, los mitotes comunales y las fiestas del “ciclo católico”. Comparten lo que llamamos el “complejo mitote”, y también una visión del mundo fundamentada en un conflicto cósmico, es decir, en un esquema dualista del tipo jerarquizado. A la vez, los cuatro grupos tienen en común una estructura social de tipo triádico.

En el Museo Nacional de Antropología, famoso por sus colecciones arqueológicas, es importante que se señalen las relaciones que tienen las culturas indígenas actuales con las del pasado. Pero los pueblos indígenas tampoco deben presentarse como meros “vestigios” de las glorias prehispánicas. Coras, huicholes y tepehuanes son casos idóneos para demostrar que tradición e innovación no se contradicen. Asimismo, nos propusimos mostrar la profunda vinculación que El Gran Nayar ha adquirido, a partir de la conquista y colonización, con el área cultural mediterránea. Propusimos resaltar la manera en que los elementos culturales llegados con la conquista española, y también a través del comercio transpacífico con el Oriente, vía el puerto de San Blas, fueron incorporados activamente en las matrices étnicas del Gran Nayar. Planteamos que el arraigo prehispánico o mesoamericano de las culturas indígenas, de ninguna manera excluye un proceso de involucramiento muy avanzado con el mundo mestizo.

En lo que se refiere a las características de cada uno de los cuatro grupos etnolingüísticos de la región, los huicholes (*wixaritari*) siguen siendo el grupo mejor conocido. Lejos de ser el “fósil cultural” que Lumholtz pensaba haber descubierto, los *wixaritari* son uno de los grupos indígenas de México que actualmente están experimentando un verdadero auge cultural. Sin duda alguna, representan un caso idóneo para apreciar cómo un pueblo indígena interactúa, creativa y exitosamente, con su entorno. Con sus numerosos médicos tradicionales, los famosos *marakate* que practican entre todos los grupos étnicos de la región, con su internacionalmente reconocido arte simbólico, sobre todo, las tablas de estambre (*nierikas*), trabajos de chaquiras, bordados y tejidos, y con sus excelentes músicos *xaweleros* y *mariajeros*, los huicholes son uno de los grupos más destacados del actual mosaico cultural del occidente de México. El florecimiento artístico de los *wixaritari* ha sido acompañado por un considerable crecimiento demográfico e, inclusive, por una notable expansión territorial.



Los coras (*nayarite*), cuyos territorios se circunscriben a la parte serrana del estado de Nayarit, son un grupo mucho menos “llamativo”, y mirándolos desde una perspectiva superficial, tal vez parezcan menos “exóticos” o más “aculturados”. Hay que saber que su estrategia de sobrevivencia cultural es diametralmente opuesta a la de los huicholes. Nunca presumen de su etnicidad, más bien la tratan de camuflajear. Sin embargo, tratándose de uno de los últimos grupos que fueron conquistados militarmente por la corona española, en 1722, mantienen una fuerte tradición de resistencia y su cultura material e intelectual es, al menos, tan variada y peculiar como la huichola. En lo que se refiere a música y danzas, así como a las fiestas del ciclo católico, su repertorio cultural inclusive es mucho más amplio.

Los tepehuanes del sur (*o'odam*) y los nahuas-mexicaneros completan el panorama étnico de la región. Culturalmente se encuentran más cercanos a los coras que a los huicholes. Mientras que la población nahua, hoy en día, solamente persiste en tres pequeñas comunidades (San Pedro Jicoras y San Agustín Buenaventura en Durango y Santa Cruz Acaponeta en Nayarit), los tepehuanes del sur cuentan con un territorio amplio, sobre todo en el sur de Durango y porciones adyacentes de Nayarit. De una forma similar que en el caso de los huicholes, se puede observar una fuerte tendencia a emigrar hacia la costa de Nayarit, así como al área de Tepic, zonas donde ya se han establecido nuevas comunidades tepehuanas, que exitosamente reproducen su cultura.

La nueva Sala del Gran Nayar pretende representar a la región con un enfoque regional e histórico. Se pone un énfasis en la cosmovisión que, en grandes rasgos, es compartida por los cuatro gru

pos, así como en la estructura social triádica que también es común a los coras, huicholes, mexicaneros y tepehuanes del sur. Etnológicamente, se comprende mejor a cualquiera de los grupos del Gran Nayar, cuando se le compara con otras comunidades, aun cuando éstas sean hablantes de otro idioma. Así, las cuatro étnias del Gran Nayar se presentan como integrantes de un sistema regional de transformación. Cada comunidad tiene sus particularidades, mientras que la unidad regional deriva precisamente del conjunto de estas particularidades contrastantes. Por ejemplo, los “judíos” o “borrados”, demonios astrales de la fertilidad que aparecen en la Semana Santa cora persiguiendo al Cristo-Sol, no se entienden sino cuando se les contrasta con los grupos de jicareros o peyoteros que existen en los centros ceremoniales *tukipa* de los huicholes y representan los ancestros míticos que luchan *en contra* de la oscuridad.



El público y su búsqueda por los orígenes

Espero que el esencialismo cultural, el discurso de la autenticidad y de la pureza étnica, esté totalmente ausente en la nueva sala. Espero también que se pueda lograr algo más que divulgar los resultados de la etnología del Gran Nayar. El público pluricultural, nacional e internacional, que visita nuestras salas, posiblemente está espantado por las guerras étnicas de los Balcanes, de la ex-URSS o de Indonesia. Inclusive, es posible que sienta tentación por las tendencias neofascistas y xenofóbicas o los suprematismos étnicos en boga en muchas partes del mundo. Sea lo que sea, lo más seguro es que nuestros visitantes, de una manera u otra, estén buscando una respuesta a sus preguntas muy personales por los orígenes. Algunos mexicanos querrán ver en los huicholes una representación de lo que se conoce vagamente como “las raíces culturales de la nación”, y sentirán nostalgia por sus lejanos “antepasados contemporáneos”, de quienes se dice que “sobreviven en las inaccesibles serranías del Nayar, aferrados a sus ancestrales costumbres...”. Algunos visitantes seguramente estarán buscando la “realidad aparte”, el supuesto irracionalismo de las cosmovisiones indígenas, una espiritualidad ajena a nuestra *fría y enajenada* sociedad industrial. Otros buscarán, más bien, lo contrario: una constancia del progreso por la cual presumen haber ya pasado. Esta gente querrá verse en un espejo invertido.

Más que lo “primitivo”, admirará la propia “civilización”.

Ahí, en lugar de entrarle a los juegos de los espejos, espero que la etnografía regional del Gran Nayar contribuya a aclarar ciertas confusiones. Los orígenes en antropología siempre son perdidos y solamente pueden ser míticos. Entonces, debemos ofrecer respuestas a una pregunta distinta: ¿en qué consiste el hecho social de la diversificación étnica? En una buena etnografía regional puede demostrarse cómo las comunidades humanas *siempre* son étnicamente diversas, pero no dejan de estar unidas por un sistema cultural mayor. Inclusive, debe quedar claro cómo la particularidad *imaginaria* de cada población, inevitablemente, contrasta con la *unidad en el orden simbólico* que es común a toda la humanidad.

Mostrar a los huicholes, coras y tepehuanes como grupos *contemporáneos*, puede ayudar a contrarrestar la “ilusión arcaica” del público, que se considera “civilizado” frente a los supuestos “primitivos”. En este sentido, el museo de etnografía también puede ser un apoyo para las minorías étnicas del país, para que éstas, sin exageraciones negativas o positivas, realmente ocupen el lugar que les corresponde en el discurso colectivo.

La diversificación o subespecificación étnica ha sido una característica del *Homo sapiens*, desde el momento en que éste ha adquirido el lenguaje articulado (Leroi-Gourhan). Nada indica que una cultura global homogénea sea un día posible. Aunque muchas tradiciones desaparezcan, podemos estar seguros que siempre surgirán nuevas formas de cultura popular, local y regional. Por lo pronto, también estamos seguros que la etnología sigue siendo la única disciplina científica que cuenta con herramientas metodológicas para estudiar y analizar este hecho. Ahí también está la importancia de los museos de etnografía.



La museografía y la lógica de lo concreto

Explicar a un público amplio que la cosmovisión indígena no es ningún reflejo de un pensamiento prelógico aún plantea una serie de problemas. Por una parte, es cierto que los estudios especializados sobre el tema de la cosmovisión aún son escasos, y que sus resultados todavía son “preliminares”. Sin embargo, encontramos que los sistemas de clasificación indígenas (Durkheim y Mauss), las “organizaciones mítico-sociológicas” (Cushing), los simbolismos de los rumbos del universo y los esquemas cosmológicos dualistas se prestan muy bien para la elaboración de guiones temáticos y para resolver la distribución espacial de elementos museográficos.

De esta manera, el proyecto de la Sala del Gran Nayar pretendía reproducir el espacio-tiem-

po de los coras, huicholes, mexicanos y tepehuanes. Desde luego, el principal obstáculo para realizar este tipo de planes son los museógrafos, quienes aún manejan los enfoques de la antropología de ataño. Quiero enfatizar lo siguiente: si he dado mucha importancia a los aspectos simbólicos e ideológicos de la cultura no es por menosprecio a otros ámbitos de la vida social, sino porque pienso que nuestra labor ilustra en contra de las concepciones primitivizantes y racistas pueda tener más éxito cuando el visitante realmente pase por una experiencia vívida e intelectual de la otredad. El museo de etnografía debe entenderse como

un espacio que permite algo como una pequeña experiencia etnográfica, donde el visitante realiza algo como un trabajo de campo virtual.

Siempre será el *objeto etnográfico real*, que permite que la visita al museo resulte una experiencia más interesante que simplemente ver el *Discovery Channel*. Sin embargo, el conocimiento de la otredad no se alcanza con el objeto estético aislado. Tampoco se trata de organizar salas discursivas, llenas de cédulas, tableros, gráficos y módulos audiovisuales. Para esto son los libros, videos, CD-ROMs y la *internet*. Es la “lógica de lo concreto” que da las pautas para presentar el material etnográfico de una forma coherente, y acorde con los sistemas de clasificación y las cosmovisiones indígenas. Una museografía de este tipo reconcilia el goze estético con la explicación didáctica y permite al visitante comprender al menos algunos aspectos de un mundo de convivencia que le es ajeno.



La representación etnográfica en los museos comunitarios de Oaxaca

Antrop. Teresa Morales L.

Antrop. Cuauhtémoc Camarena O.

MUSEOS COMUNITARIOS



Los análisis recientes (de la última década) sobre la representación etnográfica en los museos nos permiten hacer algunos comentarios sobre su desarrollo en los grandes museos institucionales, para después reflexionar sobre la apropiación de la cultura material de sociedades no-occidentales para su exposición en museos del occidente, que analiza la representación, el papel del público y las relaciones desiguales de poder entre el museo y las comunidades a las que sirven.

Podemos tomar como ejemplo la crítica de Christine Kreamer de la "Sala Africana" del Museo Nacional de Historia Natural del Smithsonian Institution en Washington. La exposición instalada en 1965 presentaba a los objetos con un criterio funcionalista, organizados en categorías como "armas", "vida doméstica", "ornamentos". Los críticos actuales señalan que las categorías del modelo funcionalista tenían poca relevancia para las diversas maneras como los pueblos utilizan los objetos y deciden vivir sus vidas.

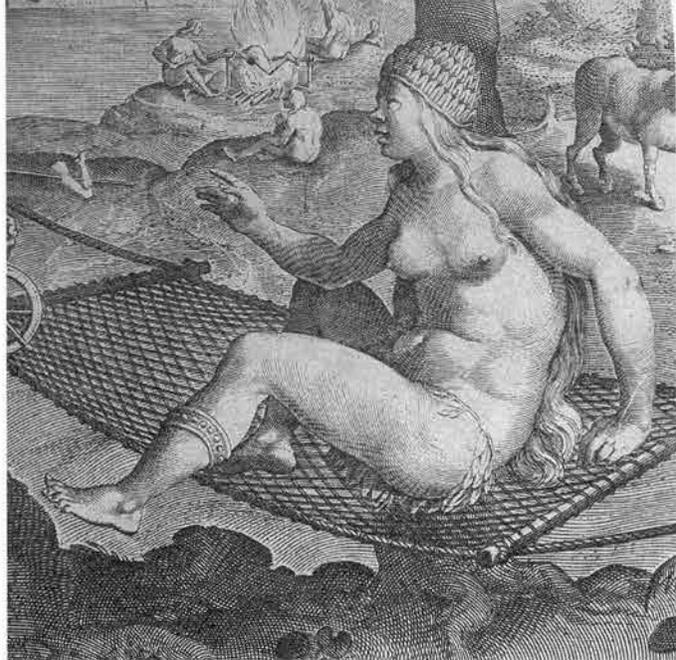
Además, la exposición no incluía ninguna presentación de la compleja historia de África ni de sus aportaciones a diversas civilizaciones del mundo. Presentaba paradigmas que reforzaban los estereotipos de las culturas de África como estáticas, inmunes al cambio, y violentas. Términos peyorativos como "pigmeo" y "magia negra" propiciaban interpretaciones etnocéntricas, discriminatorias y erróneas de las culturas africanas.

A finales de 1999, se abrirán las puertas de la nueva exposición *Voces africanas*. El equipo que la está produciendo ha intentado incorporar las voces de africanos y personas de ascendencia africana en el proceso y contenido de la exposición. Los temas e historias se presentarán con testimonios de entrevistas, fragmentos de literatura,

poesía, rezos, cantos y proverbios tradicionales, además de artículos y ensayos académicos de africanos. Señalan como su meta lograr una participación sustantiva y significativa, por parte de los miembros de diversas comunidades africanas y afro-americanas, en el proceso de desarrollo de la exposición.

En el museo comunitario, el proceso de participación adquiere una importancia fundamental, sin la cual el museo mismo no podría existir. De hecho, al nacer a través de una iniciativa de la comunidad por representarse a sí misma, los museos buscan constituirse en una manifestación amplia de la comunidad y de sus integrantes. Los temas que presentados no se entienden como una manifestación folclórica o exótica del otro, sino un producto de su experiencia propia, una vivencia cotidiana y una forma de vivir de sí misma. Aquí la comunidad intenta presentar el significado de manifestaciones culturales desde su interior, hacer escuchar la voz y la interpretación de aquellos que son portadores, reproductores y creadores de su cultura, que tienen una presencia dinámica en la sociedad actual. Difiere mucho de la perspectiva que aborda el material etnográfico como la representación del "otro", como objetos curiosos, productos de lo primitivo y atrasado, susceptibles de convertirse en objetos de consumo por la cultura occidental.

En el museo comunitario, se pone a discusión en las instancias representativas de la comunidad, cuáles son los temas que deben ser abordados en el museo. Los pueblos, al hablar de temas etnográficos, no utilizan este término para describirlos sino que hablan de sus costumbres y tradiciones. Al hacer esta selección, delimitan los temas de una manera distinta a la utilizada por



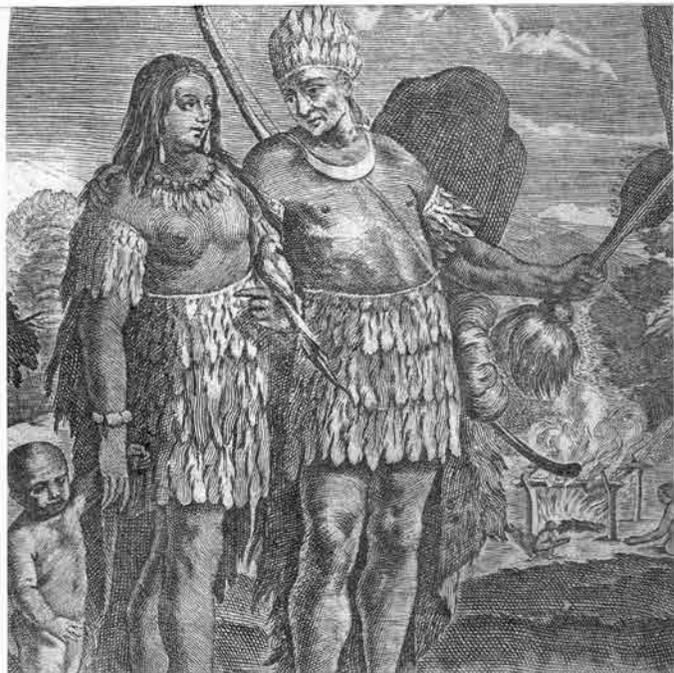
un etnógrafo. Por ejemplo, en Teotitlán de Valle escogieron un tema expresado en zapoteco: “Gal ruuchi nia sa guili”, que en español quiere decir “boda con música”. Así toman como punto de partida las categorías de su propia cultura, que encierran una experiencia que los integrantes de la comunidad pueden identificar plenamente, y que además representan elementos unificadores, de valoración positiva y de cohesión interna.

Al participar en la campaña de donaciones, a la que responden decenas de personas de la comunidad, se dota a los objetos de una significación particular, de hecho se están seleccionando los objetos precisos que para la comunidad pueden representar este segmento de su realidad. De la misma manera, cuando los equipos de trabajo comunitarios, reunidos en los talleres museográficos elaboran la manera de representar cada tema, proponen objetos, dibujos, fotografías, ambientaciones y otros elementos que para ellos integran un conjunto significativo. Este conjunto va a incluir objetos importantes y otros elementos que proporcionan un contexto suficiente y apropiado a juicio de ellos. Por ejemplo, al representar las formas de curación tradicional, los miembros de la comunidad de San Martín Huamelulpan consideraron apropiado incluir el tema del parto, pero representado a través de fotografías y una ambientación del tratamiento que se da durante el embarazo y después del alumbramiento. De esta manera, objetos y presentación se integran en un conjunto significativo construido por la comunidad en función de sus criterios propios, y es este proceso de construcción de significados el que le da su particularidad e impacto. Una exposición etnográfica creada por una persona o per-

sonas externas a la comunidad tendría un significado totalmente distinto.

En algunas partes del país los procesos de decisión y de construcción necesariamente son muy diversas, de acuerdo con la formas de organización y presentación en las diversas localidades y regiones. Existen museos comunitarios que generan un consenso con base en la participación de un gran variedad de agrupaciones culturales, sociales y hasta deportivas. Otros pueden recurrir a la asamblea general de la comunidad donde se toman las decisiones más importantes. Pero como elemento distintivo, podemos señalar que se encuentran en el camino de representar, de manera cada vez más amplia y legítima, la voz de la mayoría de los integrantes de la comunidad. Los museos comunitarios no son aquellos donde una sola persona o un pequeño grupo habla a nombre de la comunidad sin consultarla, sino aquellos que construyen significados y proyectos fincados en la decisión y la acción colectivas.

En este sentido es importante entender a los museos comunitarios como un elemento dentro de un proceso más amplio, un proceso de resistencia y lucha de las comunidades indígenas y mestizas por recuperar, manejar y fortalecer su patrimonio cultural. Comunidades y organizaciones sociales plantean la necesidad de mantener la posesión de su patrimonio cultural, y también de representar este patrimonio de la manera que ellos determinen. No es un proceso nuevo, y cada vez está cobrando mayor fuerza a través de diversas manifestaciones culturales, económicas y políticas. No podríamos entender los museos comunitarios sin comprender su relación con este proceso de resistencia, sin entenderlos como una



respuesta a una historia de expropiación y desvalorización.

Justamente porque son una respuesta a un proceso amplio de dominación y expropiación cultural, es difícil para las comunidades que desarrollan museos fortalecerse de manera aislada. Para hacer frente a la globalización y a la pérdida de identidad propia, las comunidades necesitan construir fuerzas uniéndose a una red solidaria. Al empezar a compartir experiencias y desarrollar proyectos comunes, adquieren una mayor conciencia de su problemática y claridad sobre sus alternativas de acción. Por este motivo ha sido posible construir vínculos entre las comunidades que desarrollan museos comunitarios, llegando a conformar uniones a nivel estatal y nacional.

En este proceso de vinculación de comunidades en agrupaciones estatales y en la unión nacional, tienen un papel importante las instituciones culturales tanto estatales como federales. Desafortunadamente, no todas entienden al museo comunitario como el producto de una iniciativa de la misma comunidad, sino que lo comprenden como producto de una iniciativa institucional. Por ejemplo, el programa de museos comunitarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre 1983-1991, señaló como su objetivo principal: "Incorporar a las comunidades al rescate, protección, preservación, enriquecimiento y difusión del patrimonio histórico y cultural". ("El museo comunitario", Suplemento *Antropología*, octubre-diciembre 1990, p. 9)

En este caso, podemos ver que este programa definía al museo comunitario como una estrategia para cumplir con las necesidades y objetivos de la institución, que sin el impulso de este último no podría existir. La mayoría de los

programas no plantea la idea de que los museos puedan surgir desde dentro de las mismas comunidades, ni toman en cuenta que los procesos de construcción auténticos se producen en el interior de una comunidad, y que no es posible imponerlos desde afuera.

Al plantear la creación de museos comunitarios como la extensión subordinada de las instituciones, se genera una división, que produce una continua fragmentación de las iniciativas y obstaculiza la construcción de una fuerza organizada. Este planteamiento y esta práctica están determinados por los intereses corporativos de las instituciones, que dan impulso a las fuerzas disgregadoras en un intento de imponer su propio proyecto.

Sin embargo, el papel de las instituciones nacionales y estatales puede ser distinto.

En el intento por sobreponerse a la lucha por el poder entre instituciones, es posible desarrollar una colaboración interinstitucional, guiada por el respeto a la integridad comunitaria. La función de los programas oficiales puede ser la de facilitar el proceso de construcción comunitario, de proporcionar herramientas y posibilidades de intercambio que generan procesos amplios de organización.

Aun con la asesoría institucional adecuada, no es un proceso sencillo o lineal. La creación de un espacio donde la comunidad logre conocerse, interpretarse y fortalecerse, es un proceso lleno de contradicciones y saltos para adelante y para atrás. Por ejemplo, al plantear la presentación de su propia cultura, podemos encontrar que algunos miembros de la comunidad reproduzcan el estereotipo de su cultura que la sociedad dominante les ha impuesto. La contradicción entre cultura dominante y cultura comunitaria, y las existentes entre los grupos de la misma comunidad, se expresarán a lo largo de todo el proceso. Al unir fuerzas a nivel estatal, existen diferencias entre comunidades que deben ser abordadas para lograr la integración. Al conformar una unión nacional, la gran diversidad de formas de organización dificultan la unificación. Los recursos son pocos y las fuerzas opuestas son muchas. Esto nos hace apreciar aún más el hecho de que existen más de 100 museos comunitarios en el país, ocho uniones estatales de museos comunitarios y una unión nacional, decididos a enfrentar juntos este reto.

Los museos como práctica cultural. Un modelo para su investigación¹

Antrop. Maya Lorena Pérez-Ruiz

DEAS-INAH



Introducción

Globalización y etnicidad han sido parte de un mismo proceso de expansión de sistemas hegemónicos, sobre pueblos diferentes que son incorporados en condiciones de subordinación a bloques de poder que se dividen los recursos de la producción, los mercados, la mano de obra y el control cultural del mundo. Por ello lo étnico, como noción para caracterizar a ciertos grupos, y la etnografía, la etnología y la antropología, como disciplinas científicas responsables para dar cuentas de ellos, forman parte inseparable de la evolución de los museos en el mundo, puesto que los grandes museos de los países coloniales nacen vinculados a la necesidad de conservar y exponer los bienes culturales y las riquezas extraídos de los pueblos colonizados.

De esta forma, la vida de los museos está asociada al permanente cuestionamiento de sus objetivos y sus relaciones con su entorno social y cultural. Y por supuesto, el desarrollo de los museos ha estado vinculado también a los procesos sociales que dieron lugar a la descolonización y a la liberación de los pueblos oprimidos, lo mismo que a la evolución disciplinaria de las ciencias sociales. Sin embargo, el carácter colonial o anticolonial de los museos no basta en la actualidad para explicarnos la gran diversidad de éstos, sus objetivos y sus tendencias; ni tampoco es suficiente para desentrañar los complejos procesos involucrados en la producción cultural de un museo, entendida ésta no sólo como la producción estrictamente museográfica sino como toda la asociada a su vida, y que incluye tanto las actividades de difusión y comunicación, como las necesarias para su sostenimiento

investigación parece ser el único camino posible para responder a viejas preguntas, e incluso para formular nuevos problemas asociados a la vida y el futuro de los museos.

Precisamente, concomitante a las transformaciones y a la gran diversificación de los museos en el mundo, la investigación ha desempeñado un papel fundamental en su evolución, valiéndose en diferentes momentos de diversas disciplinas, desde la etnografía, la antropología y la historia en los momentos iniciales, hasta la semiótica, la lingüística y la comunicación en épocas más recientes. La investigación, en una época sólo dedicada a la búsqueda, estudio, conservación y exposición de bienes culturales, se ha orientado cada vez más a responder a nuevas preguntas, algunas de ellas destinadas a conocer la propia evolución de los museos, sus objetivos, sus funciones, sus políticas, sus discursos y aquello que los públicos esperan y reciben de ellos.

De forma rápida, se puede decir que la investigación sobre los museos ha abarcado significativamente los siguientes rubros: se ha preocupado por su historia y evolución; ha emprendido la crítica a los museos tradicionales de las metrópolis y como respuesta ha encarado el reto de apoyar la creación de museos nacionales en los países de origen nacional; se ha adentrado en desentrañar el papel de los museos en la reproducción social y las diferencias sociales; y de muchas formas se ha preocupado por analizar la producción museográfica como producción de significados; por entender y mejorar los procesos de comunicación entre el museo y su público; por desarrollar mejores relaciones de comunicación y participación entre museos y sociedad, y por hacer de los museos,

servación de objetos, lugares para la investigación, sitios lúdicos de entretenimiento y comunicación, o medios para la educación y concientización.

Hacia un nuevo modelo de trabajo en los museos

Para hacer una producción cultural coherente en los museos, no son suficientes ni el deseo de los especialistas, ni la aceptación de los gobiernos, ni contar con los recursos económicos necesarios, ni el desarrollo de nuevas técnicas, ni el conocimiento acerca del público y sus expectativas, ni tampoco la fuerte participación social. Además de lo anterior, se necesita desarrollar un modelo de trabajo que combine la investigación interdisciplinaria en todas las fases con eficientes técnicas museográficas y de comunicación, unido ello a la claridad de los mensajes que se pretenden emitir, a la capacidad de construir discursos verbales y museográficos coherentes con ellos, y al conocimiento de las posibles restricciones y orientaciones que sobre tales objetivos puedan imprimirle los diferentes sectores y circunstancias que intervienen en los procesos, desde el inicio hasta la conclusión y evaluación de un proyecto.

Es decir, se requiere desarrollar modelos de trabajo al interior de los museos, que garanticen no sólo la participación social sino también la coherencia entre objetivos, procedimientos, contenidos discursivos y formas de emisión y recepción de mensajes. Modelo que tendría que involucrar a la investigación interdisciplinaria, realizada a diferentes niveles de profundidad y orientación, puesta en marcha desde el inicio mismo de un proyecto hasta su conclusión, evaluación y seguimiento.

Al inicio, la investigación se efectuaría de manera diagnóstica para obtener el conocimiento del contexto en que se desarrollará la producción cultural, los agentes sociales involucrados y/o afectados, sus intereses, sus expectativas, la influencia directa e indirecta que pueden ejercer, entre otras cosas, a fin de anticipar los efectos posibles que tendría sobre el proceso y los resultados.

En el trayecto, tendría que desarrollarse la investigación, no sólo para que los integrantes de un equipo de trabajo puedan adentrarse en el conocimiento de la cultura y los aspectos que son el motivo de la producción cultural, sino también para ubicar las diferentes perspectivas y explicaciones de lo que acontece, según sean las fuentes y las personas que brindan la información o que están dispuestas a participar. De esta forma, el saber desde qué posición generacional, de clase o género se opina, y más aún, saber con qué intereses lo hace, permitirá tener una idea más clara sobre los posibles sesgos y orientaciones que adquiere la información.



Lo mismo tendría que hacerse con relación a la participación social, si es que se quiere llegar a definir con claridad quiénes son los interesados, qué los motiva, qué buscan, a quién representan, cuáles son sus posibilidades y deseos de participación, y cuáles son las aportaciones y limitantes que acarrea esta misma.

La investigación como monitoreo externo al grupo ejecutor de un proyecto, será necesaria para advertir las particularidades de interpretación, manejo informativo, comunicacional y concreción museográfica, si se tiene conciencia de la imposibilidad de construir mensajes neutros y objetivos, como si fueran una calca de la realidad, y si se pretende que estos deban tener una orientación definida.

El cotejo entre objetivos, procedimientos y resultados, por supuesto, no puede omitir el análisis del o los públicos destinatarios, ejes y beneficiarios de la producción cultural de un museo. Quiénes son, qué esperan recibir, que interpretan de lo que reciben y cómo pueden involucrarse en la producción cultural, deben ser inquietudes permanentes, desde la generación de un proyecto hasta su conclusión, lo que sin duda implica también la puesta en marcha de técnicas y procedimientos de investigación específicos.

La complementariedad entre el desarrollo técnico, las estrategias de comunicación, la claridad en los objetivos y los procedimientos señalados, así como el empleo de la investigación para el control del proceso, deberán ser, con ese sentido, indispensables.

Sólo un modelo de trabajo que permanentemente se cuestione sobre sus logros, sus aportaciones y las limitaciones particulares de su

producción cultural podrá resolver satisfactoriamente los problemas que hemos planteado.

El papel de la investigación así diseñado requiere, sin embargo, una propuesta teórica y metodológica apropiada, que a su vez coordine y de coherencia a los diferentes niveles y alcances de los estudios, así como a las diferentes disciplinas involucradas. Aquí proponemos analizar a los museos como práctica cultural, según la propuesta desarrollada por Haidar (1994).²

Concebir a los museos como prácticas culturales requiere partir de la concepción general de que la cultura (o la dimensión cultural de la vida y las prácticas sociales) está constituida por fenómenos simbólicos, por lo cual está conformada por un complejo funcionamiento de sistemas semióticos, cuyo funcionamiento se materializa a su vez en prácticas culturales semiótico-discursivas.³ Ello requiere, sin embargo, alejarse de posiciones pansemiótica, pandicursivas e idealistas, y analizar las prácticas culturales –sus determinaciones y su funcionamiento– no sólo en la dimensión simbólica, sino asumiendo que, además de que existen otras materialidades, las construcciones simbólicas están condicionadas por la praxis sociocultural de los hombres y que, mediante ellas, éstos se apropian del mundo natural, social e imaginario en que viven. Lo cual implica que la cultura designa pautas de significados históricamente transmitidos, organizados en sistemas simbólicos, encarnados en formas y prácticas culturales de la más variada especie. Mismas que sirven para la comunicación, el conocimiento, la reproducción y el cambio social.

Concebir las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas, tiene varias implicaciones. Significa:

— Asumir la permanencia de la dimensión pragmática del decir; significa pensar los discursos como acontecimientos que inciden de manera fundamental en la producción y reproducción de la vida social, cultural e histórica.

— Aceptar que las prácticas discursivas son multidimensionales debido a las múltiples materialidades que las constituyen.

— Reconocer la necesidad de plantear cómo es que aparecen en los discursos tales materialidades, y en cuáles operaciones discursivas podemos analizar cada una de las dimensiones señaladas.

— Eliminar la separación entre lo dicho y lo hecho, puesto que las prácticas discursivas producen y reproducen las materialidades en mayor o menor grado, dependiendo del tipo de discurso.

— Reconocer que si bien tales prácticas son



reproductivas, es posible que puedan producir contradiscursos alternativos.

— Analizar las relaciones entre las prácticas discursivas y otras prácticas puesto que no siempre hay correspondencia entre el decir y el hacer.

— Reflexionar sobre la naturalización de las prácticas discursivas, que ocultan otros funcionamientos como los del poder, la ideología y el inconsciente.

Los museos, por tanto, han de comprenderse como espacios de comunicación, de encuentros y desencuentros de intereses y expectativas, como lugares de producción de discursos semióticos–discursivos y como instituciones involucradas en la reproducción, la hegemonía y el cambio social.

Esquema de investigación para los museos

El estudio de un museo como práctica cultural comprende, por una parte, el análisis de los procesos de constitución significativa, y por el otro, el análisis de su contextualización. Mismos que se desglosan de la siguiente manera.

I. El análisis de los procesos de constitución significativa se efectúa mediante el estudio de la producción continua de discursos textuales en un museo. Estos se concretan:

En los discursos lingüísticos: que están en los textos fundantes que explican objetivos, funciones y conceptos básicos, en sus investigaciones, sus guiones museográficos, las memorias de sus exposiciones, en los discursos oficiales, en los boletines oficiales y de prensa, etcétera. En todos ellos predomina lo argumental.



En los discursos museográficos: concretados en las exposiciones. En ellos predomina la narración y la demostración sobre lo argumental.

En las prácticas de apoyo para la comunicación y la divulgación: conferencias temáticas, producción de audiovisuales, mesas redondas, festivales, concursos, guías, etcétera. En ellos se desarrolla la preponderancia de lo argumental y lo demostrativo.

En los procesos de constitución significativa se expresan:

Las estrategias de construcción de sentido: por ejemplo, la caracterización de lo popular y lo contrahegemónico, el manejo de lo implícito y lo explícito, la valoración de los objetos y su sentido patrimonial, el papel del conflicto y el cambio cultural, así como el manejo de lo grande y lo pequeño, lo feo y lo bonito, lo que se puede tocar, los colores, la iluminación y el manejo combinado de lo lingüístico, lo objetual y lo acústico.

Las estrategias de comunicación: la preponderancia de lo educativo, o lo ritual, o lo lúdico. Sus relaciones y sus formas.

Las condiciones y formas de la producción: tanto las condiciones institucionalizadas como las coyunturales.

Entre las institucionalizadas están:

- Origen y contexto institucional del museo.
- Ubicación geográfica y tipo de instalaciones.

Funciones y objetivos establecidos.

- Organigrama interno.

Entre las coyunturales están:

- Tendencias predominantes en las políticas culturales y conflictos derivados.
- Nombramientos del director y subdirector, por parte de autoridades de dependencias gubernamentales de rango superior, y el subsecuente cambio

en los mandos medios de dirección.

— Asignación presupuestal oficial, y medios alternativos para ampliar los presupuestos.

— Tipo y calidad del personal eventual.

De ellas se derivan:

— Los procedimientos para determinar los temas y los productos culturales generados.

— Los mecanismos para la toma de decisiones.

— La configuración de los equipos de trabajo, la definición y/o acotación de sus orientaciones conceptuales y políticas, así como sus estilos de trabajo.

— Las formas de determinar las formas de participación de los sectores populares en la producción.

— Las condiciones y formas de la circulación. Si bien en relación con las exposiciones sólo las itinerantes pueden considerarse que circulan en sentido literal, las realizadas en las instalaciones del museo, se considera lo hacen de muchas otras formas: mediante la publicación de los catálogos y memorias, y a través de los medios de comunicación.

— Las condiciones y formas del consumo: identificación y análisis de los diferentes tipos de consumidores de la producción cultural del museo, que se presentan en diferentes momentos y formas, y de acuerdo con los usos políticos que hacen de ellos. Es decir, como adquisición y reafirmación de conocimientos y estatus, como validación y legitimación social, cultural y política, y como apropiación y resignificación para fines propios, entre otros.

— Las condiciones de la recepción: análisis de los resultados de la decodificación individual y colectiva, de los discursos museográficos. Explorar los significados que para los diferentes consumidores adquieren los discursos producidos por el museo de acuerdo con las formas de su consumo, y con las condiciones de los consumidores: edad, sexo, escolaridad, condición social y cultural.

Como se ha señalado antes, sólo una propuesta de investigación que se preocupe por todas las fases de producción en un museo, y que sea capaz de integrar en ella a disciplinas que antes sólo encaraban la parte del trabajo que le corresponde, podrá contribuir a mantener la coherencia y a resolver muchas de las preguntas que actualmente inquietan a los trabajadores de los museos.

Notas:

¹ La aplicación de esta propuesta puede leerse en el libro: Pérez-Ruiz Maya Lorena, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, Colección científica, México, INAH, 1999.

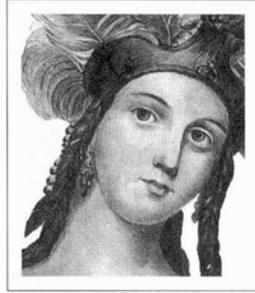
² Julieta Haidar, "Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas", en *Metodología y cultura*, Colección Pensar la Cultura, México, CNCA, 1994.

³ De acuerdo con la definición de Haidar (1994), y sólo para los fines prácticos de este trabajo, se entiende lo semiótico como el funcionamiento simbólico en la dimensión no verbal, y lo discursivo en la materialidad verbal.

Exposiciones y museos etnográficos en regiones indígenas de México: algunas reflexiones

Mtra. Carmen Morales Valderrama

DEAS-INAH



Introducción

En esta ponencia se plantean una serie de reflexiones en torno a la organización de exposiciones y museos en regiones indígenas de nuestro país. El periodo de referencia es la década que está por concluir considerando que en México éste ha sido un tiempo de cambios muy importantes, tanto en lo que se refiere a la creación de nuevas corrientes museológicas como a la renovada presencia de los pueblos indios y sus justas demandas de carácter social y cultural.

Este último fenómeno requiere, por parte de la sociedad mexicana, nuevas actitudes, acordes con nuestra condición de país pluriétnico y multicultural. Por otro lado, los profesionales de la etnografía relacionados con los museos enfrentamos un triple reto al tratar de renovar nuestras prácticas de investigación y difusión: en primer lugar, mantener en nuestra producción escrita y para exhibición museográfica una visión actualizada y objetiva sobre la presencia de los pueblos indios y de sus culturas; en segundo, capacitarnos para hacer uso de los recursos tecnológicos: audio, video y programas interactivos que forman parte de la cultura de comunicación contemporánea, y que son poderosos auxiliares para la proyección de exposiciones atractivas. En tercer lugar, plantearemos la interlocución con nuevos sujetos sociales para la creación de exposiciones y museos. Esta relación de diálogo con los grupos sociales del entorno, donde se gestan los museos y exposiciones también implica trabajar sobre los programas educativos y de servicios que apoyarían esta comunicación y fortalecerían determinados aspectos de su desarrollo cultural.

La etnografía y los pueblos indios en la tradición de la antropología mexicana

Como antecedente sobre la presencia de la etnografía en los museos del país, cabe mencionar que en el año de 1990 -respondiendo a una iniciativa que pretendió transformar los contenidos del Museo Nacional de Antropología y separar las áreas de exposición de las colecciones etnográficas de la arqueológicas-, los antropólogos del INAH organizamos un foro denominado "El Museo Nacional de Antropología al Siglo XXI". En la mesa dedicada a la tradición integral de la antropología mexicana se destacó de qué manera -al crearse en 1964 este importante espacio de la vida cultural del México moderno-, se proyectaron los principios de dicha antropología en la cual el estudio de las culturas prehispánicas no se aborda separadamente de la investigación de las culturas de los pueblos indios contemporáneos, por ser ambas testimonio de la diversidad cultural que caracteriza a nuestro país. Uno de los pronunciamientos más importantes de dicha mesa fue en el sentido de no abandonar esta tradición sino por el contrario, impulsarla de varias formas.

En el encuentro también destacaron dos recomendaciones: la de actualizar la investigación referente a las etnias indígenas contemporáneas y su exposición, de manera que no se diera el abierto contraste que aún se observa en algunos espacios museográficos entre los elementos culturales colocados en vitrinas como testimonio actual de la cultura de determinado pueblo, y lo que se encuentra en su realidad cotidiana; la otra recomendación fue en el sentido de fortalecer los nexos entre los museos del INAH y los integrantes de

las etnias originarias de las regiones de donde proviene la información que se expone en los mismos.

La práctica de una etnografía acotada

Desde la realización del mencionado foro han pasado diez años y se ha transitado por múltiples experiencias: el número de museos que dependen directamente del Instituto aumentó a 108; entre los más importantes, se crearon el Museo de los Pueblos del Norte, en Paquimé, Chihuahua; el Museo del Pueblo Maya de Dzibilchaltún, en Yucatán, y el nuevo Museo de Teotihuacan; se consolidó el movimiento de museos comunitarios iniciado en 1983, mismo que ahora cuenta con más de cien grupos distribuidos a lo largo y ancho del país –en el cual el INAH tuvo un papel determinante como promotor y asesor técnico–; se han organizado museos importantes, por su temática y por el espacio en que se ubican, en coordinación con los municipios. Ejemplos de ello son el Museo de la Muerte en San Juan del Río, estado de Querétaro, y el Museo del Patrimonio Cultural de Valladolid y su Entorno, en el estado de Yucatán. Por otro lado, cada año se llevan a cabo múltiples exposiciones itinerantes en las que se exhiben temas relacionados con el patrimonio de las comunidades indígenas, campesinas y urbanas, en cuya gestión y organización participan tanto investigadores del INAH como de la Dirección de Cultural Populares y del Instituto Nacional Indigenista, así como promotores del Consejo Nacional de Fomento Educativo.

Queda pendiente una evaluación general sobre cuáles de los propósitos enunciados en aquel Foro han prosperado y qué nuevos obstáculos han surgido para llevar a la práctica la visión de una antropología integral y comprometida con los pueblos indios de México. En tanto etnógrafa, inserta en una parcela del quehacer institucional, me constreñiré a reflexionar con base en experiencias en las que he participado directa o indirectamente.

El pensar desde la perspectiva de los profesionales de la etnografía remite a diversas circunstancias que han acotado nuestra práctica en esta década. Algunas responden a viejos fenómenos pero otras son nuevas. La situación que aún se observa en algunos espacios donde el discurso museográfico aborda la situación de los pueblos indios y sus culturas como objetos de museo en el sentido decimonónico del término, es un viejo problema que dadas las circunstancias por las que atraviesa el país resulta grave.

Una circunstancia nueva es la dificultad que representa abordar temas relacionados con respecto a los pueblos indios, su cultura y sus derechos, en algunos estados de la República, donde es cues-



ción de seguridad que sólo exista la versión local oficial.

Por otro lado, la descentralización y adelgazamiento de algunas instituciones como el Instituto Nacional Indigenista ha dado lugar a que colecciones etnográficas tan importantes como las que albergaba el Museo de Arte Popular de la Ciudad de Mérida, queden desprotegidas al no contar con el registro adecuado de sus piezas y el resguardo que las mantendría integradas.

Ciertamente han surgido nuevos espacios de gestión para la creación de museos donde los interlocutores son principalmente los gobiernos de los estados y las autoridades municipales. Ello representa nuevas oportunidades de investigación y preservación del patrimonio cultural, si bien los móviles para impulsar este tipo de espacios están dados generalmente por la perspectiva de atraer al turismo. Esta circunstancia lleva implícita la tendencia a una interpretación empresarial de lo que debe contener un museo. La demanda, por ejemplo, de exhibir sólo piezas arqueológicas considerando que es atractivo único al que responden los visitantes, es un hecho con el que nos enfrentamos quienes hemos participado en este tipo de proyectos. No ha sido fácil, y a veces ni conveniente, entrar a la discusión sobre la relevancia que tiene en el contexto regional, nacional e internacional la exposición del patrimonio cultural de las comunidades indígenas y campesinas locales. Si bien hay lugares donde las artesanías (bordados, trabajo en metal, cerámica, etcétera) han conquistado sus espacios



de exhibición a base de demostrar que tiene un interés rentable -hablando en términos del turismo- además de tratarse de bienes culturales muy determinados, ello no resuelve la cuestión planteada en el Foro del Museo Nacional de 1990: la importancia de mostrar en los museos, tanto el patrimonio arqueológico como el etnográfico.

Desde la perspectiva del análisis de cómo la información etnográfica se omite o se deforma, y ya en el terreno de las exposiciones organizadas sobre determinados aspectos de las culturas indígenas, puede advertirse que en muchas ocasiones éstas tienen fines meramente comerciales o políticos en los que no intervienen la autenticidad, el contexto social, el rescate y valoración de los símbolos que dan profundidad histórica, en fin, nada a lo que pudiera contribuir la etnografía. En este sentido, la inserción de nuestro país en los circuitos turísticos está dando lugar a exposiciones más bien escenográficas sobre temas de las culturas indígenas, fenómeno del cual los etnógrafos estamos quedando marginados.

El tema es importante debido a que la línea divisoria entre las exposiciones "amateurs" y una exposición etnográfica, y la escasa valoración de los bienes patrimoniales que nuestra especialidad maneja en las exposiciones, van unidos. Otro caso es el de las exposiciones fotográficas, algunas de las cuales compiten, por la seriedad de la investigación que las precede y la eficacia discursiva que logran, con el trabajo de los etnógrafos. Ejemplos de ello son la exposiciones que sobre los problemas de los pueblos indios de México: rarámuris, tzotziles, choles, tojolabales, huaves, etcétera, se exhiben constantemente en ciudades de Europa, principalmente después del primero de enero de 1994. Los espacios de exhibición son, con mayor frecuencia que los museos, las universidades, los centros culturales y las iglesias.

A partir de los ejemplos anteriores quizá podamos reconocer que la difusión de determinados aspectos de los pueblos indios, en la actualidad no es materia exclusiva de los etnógrafos ni se encierra solo en los museos. Las presiones de índole económica y social que ahora se presentan como fenómenos transnacionales, así como los recursos de comunicación visual que predominan en la sociedad moderna han invadido estas temáticas, antes terreno de coto de la etnografía.

A nuestra especialidad sigue correspondiendo la búsqueda de una concepción integral de la cultura y la

conformación de marcos de referencia para el análisis de ésta. En el caso de los museos, la sistematización, conservación y análisis de las colecciones queda como una de las tareas privilegiadas de los etnógrafos, lo cual quizá no se ha valorado suficientemente. El aportar las directrices para que los museos y las exposiciones incluyan formas de comunicación con su entorno social, de manera que brinden servicios educativos pero también para que los espacios museográficos puedan servir como espacios de expresión de las comunidades del entorno, es otra tarea en la que nos hemos involucrado algunos miembros de la especialidad.

Experiencias en la creación de museos y exposiciones con participación de comunidades del entorno

Desde luego esta última idea tiene importantes antecedentes. En 1962 en el V Seminario Regional de la UNESCO se planteó que el Museo debería ser un centro cultural de la comunidad, señalando que además de su función educativa desempeñara una función integradora, uniendo, preservando, analizando, interpretando, conservando y presentando el patrimonio cultural de la humanidad y la realidades de orden natural (Miriam Arroyo y Juventino Rodríguez, "Estrategias de vinculación museo-comunidad", en *Memorias del Simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH, 1993, Colección Científica, pp. 101-107)

Un ejemplo de museo que se desarrolló bajo estos principios es el Museo Comunitario de Culhuacán, en la ciudad de México. En este espacio se ha procurado el rescate de las tradiciones populares y de la historia oral de la comunidad, como parte del proyecto general de devolver al lugar su función de lugar de reunión y comunicación de los vecinos. (Cristina A. de Payán *et al.*,

“El centro comunitario Culhuacán como una alternativa para la protección del patrimonio cultural”, *op. cit.*, pp. 91-94)

El movimiento de los museos comunitarios impulsados a partir de 1984 en Oaxaca y posteriormente en otros estados de la República es otra expresión de la propuesta de la UNESCO. En estos casos, es a partir de una convocatoria a las comunidades como se propone el museo; una vez aceptado, éste ha de contar con un local, una temática y un comité promotor elegido democráticamente. En este contexto los etnógrafos podemos fungir como asesores de los guiones de exposición que la comunidad considera adecuados, pero no hay un discurso científico organizado junto con la selección de determinados objetos, fotografías, documentos u otros medios museográficos.

Es distinto el caso de las exposiciones que llevan de por medio un discurso etnográfico y el resguardo de bienes patrimoniales, como ocurre en el Museo del Pueblo Maya de Dzibilchaltún y en el Museo del Patrimonio Cultural de Valladolid y su Entorno, ambos en el estado de Yucatán, cuyas características se reseñan a continuación.

El museo del Pueblo Maya de Dzibilchaltún fue inaugurado en noviembre de 1994. Entre los aspectos que se incluyeron desde su concepción estuvieron, al igual que en el Museo de las Culturas del Norte, que data del mismo año, la realización de una encuesta socioeconómica y la propuesta de un programa de participación comunitaria. La encuesta se aplicó a las seis comunidades que se encontraban en el área de influencia de la zona arqueológica, posteriormente convertida en reserva ecológica, donde se ubicó el museo. Además de conocer el número de habitantes de la micro región, alrededor de cinco mil, se obtuvo información sobre el nivel de escolaridad y las actividades productivas de las familias; sobre el uso de la leña como combustible y la disposición a reforestar el área, así como sobre las experiencias que tenía la población con programas de desarrollo comunitario.

En forma simultánea se iniciaron distintas formas de comunicación con las comunidades más inmediatas: Dzibilchaltún y Chablekal. Estas consistieron en asambleas comunitarias, periódicos murales y reuniones con grupos de interés específico como los ganaderos. Entre los servicios que se han ido brindando a estas comunidades a partir de esta comunicación están la restauración de sus respectivas iglesias y de algunas imágenes religiosas es-



pecialmente apreciadas por ellos. Estas tareas las ha llevado a cabo la Sección de Restauración del Centro INAH. Otras formas de colaboración se desarrollaron durante la construcción del museo mismo, tales como la contratación del personal de acuerdo con los mecanismos de selección que las propias comunidades decidieron y la formulación de un convenio para evitar que el ganado de algunos miembros de las comunidades invadiera la zona arqueológica, lo cual había sucedido por años (Carmen Morales, *et al.*, “Informe final del Estudio Socioeconómico de la Microregión de Dzibilchaltún, Yucatán” CRY-INAH, Mérida, 1993)

Actualmente este museo funciona como centro de actividades en las que participan distintos grupos de edad, por lo menos durante dos temporadas del año: en verano, cuando se organiza el curso en el que se da preferencia a los niños de los pueblos del entorno, y durante el fin de año, el cual se inicia con la celebración del primero de noviembre llamada “Su comida de las almas” o *Hanal Pixaan*. Las reuniones llevadas a cabo durante este último periodo tienen lugar en la “Casa Tradicional Maya”, construida en una explanada del museo con la participación de los mismos integrantes de las comunidades -sobre todo con las mujeres-. (María Elena Peraza L., “La participación comunitaria en el Museo de Dzibilchaltún, Yucatán”, Ponencia a la Jornada Académica: “La dimensión social del patrimonio cultural y natural en el Mundo Maya”, DEAS-INAH, México, D.F., diciembre de 1993.

Respecto a los contenidos del museo, dada la temática que se le asignó al plantearlo, centrada en la exhibición de bienes arqueológicos provenientes de diferentes puntos del área maya, es precisamente en el espacio de la casa tradicional donde se pudo introducir la participación de los miembros de las comunidades -sobre todo hombres- que tuvieron interés en colaborar. Ellos apor-

taron sus conocimientos para la edificación de esta casa, opinaron sobre cómo sería verdaderamente representativa de la vivienda tradicional y donaron objetos para su adecuación.

El museo recibe actualmente un promedio de cuatro mil visitantes al mes, lo cual lo ubica como uno de los más importantes de la península y puede decirse que su relación con las comunidades del entorno es cordial. No obstante, su presencia aceleró algunas tendencias de cambio que ya se entreveían en la encuesta de 1993, sobre todo en la comunidad de Dzibilchaltún. En 1997 este pueblo vendió sus tierras ejidales a uno de los grandes consorcios hoteleros de la península de Yucatán, con lo cual es posible que en un futuro no lejano enfrenten otros fenómenos sociales en la región.

En el caso del Museo del Patrimonio Cultural de Valladolid y su Entorno, la estrategia de participación fue distinta. Aunque ya existía un proyecto surgido de las investigaciones realizadas en once municipios del oriente de Yucatán (Morales, *et al.*, "Los procesos de trabajo de las artesanías y sus perspectivas de desarrollo en el área de influencia de Valladolid, Yucatán", INAH-CONACYT, Mérida, 1989 e "Investigación etnográfica de la cultura maya contemporánea del Oriente de Yucatán", INAH CONACYT, Mérida, 1991) la creación del museo se inició en 1998, a petición del municipio de Valladolid, con el apoyo financiero del gobierno del estado de Yucatán y del propio INAH.

Las personas convocadas por la presidencia municipal para opinar sobre el proyecto que presentamos las antropólogas María Elena Peraza y quien esto suscribe, fueron en su mayoría hoteleros de la cámara de comercio local. Más adelante, por iniciativa propia, invitamos a la ciudadanía en general a participar en la campaña de donaciones para la formación de las colecciones.

Como parte de una labor de promoción más focal, se invitó a los grupos ya constituidos en Valladolid, cuyos objetivos están relacionados con la cultura, tanto en el sentido limitado del término como en su acepción amplia. Así se contó con el valioso apoyo de integrantes de la organización de médicos indígenas del Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista, con la participación de miembros del grupo Maya Om de maestros bilingües y con las donaciones otorgadas entonces para la presidencia del Instituto Cultural de Valladolid.

En colaboración con la etnóloga Catalina Rodríguez, de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional y de la antropóloga María Elena Peraza, directora del Museo de Dzibilchaltún, se realizó una colecta de maíces y herramien-

tas, y se recuperaron ceremonias agrícolas en tres comunidades, haciendo saber a los informantes y donadores el propósito de solicitar su participación.

Ahora bien, ¿de qué manera se reflejó en el discurso museográfico la participación de las personas de Valladolid y de las otras comunidades ya mencionadas? Inicialmente se contaba con un equipo de arqueólogos, historiadoras y antropólogas quienes pergeñamos tres guiones para las correspondientes salas que integrarían el museo. En la sala de arqueología se contaba con piezas procedentes de la zona de Ek Balam, situada a veinte kilómetros de Valladolid pero en las otras áreas de exhibición, la histórica y la de cultura maya actual, sólo se tenían algunas artesanías colectadas durante las investigaciones anteriores. En esta situación, tanto las piezas arqueológicas donadas, de las cuales se eligió una muestra, como los objetos históricos y etnográficos colectados permitieron dar su forma definitiva a los guiones propuestos. En la última parte de la sala de historia, por ejemplo, se incluyó una vitrina dedicada a la mujer vallisoletana en la que se tomaron como eje tres donaciones. En este sentido se podría decir que aun cuando se siguieron los temas propuestos en los guiones, hubo flexibilidad para incluir subtemas que surgieron como importantes en el transcurso de la campaña de donaciones y en la investigación de campo.

En el caso en el que no se efectuaron cambios en la concepción de los guiones fue cuando algunas personas de Valladolid presionaron para que sus cuadros al óleo fueran incluidos en el museo, sin contexto histórico y dando créditos al donador, en el lugar donde debería ir la cédula correspondiente.

Otro aspecto cuidadosamente consultado con los portadores de la cultura maya de la región fue el montaje de las mesas relacionadas con las ceremonias agrícolas. Se indagó cuáles eran los aspectos que no deberían incluirse en una representación museográfica, porque esto constituiría una falta de respeto y se trató de que este sentir se reflejara en la sala correspondiente.

Algunos aspectos que quedaron pendientes al ser inaugurado el museo, en junio de 1998, fueron los guías y otros materiales de apoyo para la difusión. Ello hace pensar en que los proyectos llevados a cabo con los municipios deben incluir convenios para que el personal capacitado elabore las guías, actualice periódicamente los guiones, renueve piezas, proponga programas interactivos, ya que el museo cuenta con una computadora, en fin es necesario un programa para seguir desarrollando el museo como espacio educativo y de comunicación de la cultura regional.

Reflexiones finales

Los museos y las exposiciones etnográficas desempeñan un papel muy importante en los procesos de globalización que implican no sólo la interdependencia comercial de los grandes países, sino que involucran también a las culturas originarias de las regiones más apartadas del mundo. Uno de los procesos en que se implica a estas últimas es la creación de circuitos turísticos donde el patrimonio cultural de los pueblos indios tiene un papel fundamental; sin embargo también está otro proceso aparentemente contrario, consistente en la tendencia al rescate y reforzamiento de las identidades locales. Dentro de este último fenómeno es de interés a nivel mundial, la recuperación no sólo de los objetos, sino de la filosofía y prácticas de relación con la naturaleza, necesariamente religiosas, así como de las formas de vidas en general de las culturas aborígenes. Para ello es importante la investigación, pero distinta a aquella que caracteriza la tradición evolucionista unilineal del siglo pasado, en la cual se formaron las grandes colecciones de los museos de Londres, Berlín, Viena, etcétera, es decir una investigación en que los objetivos del resguardo y exhibición de objetos, así como la recuperación de sus respectivos contextos sociales y culturales, se presenten claramente a las comunidades de donde provienen, y que éstas tengan el derecho de asentir o disentir respecto de los aspectos que se investigan y su exhibición.

Los cambios que esto implica en nuestro trabajo como etnógrafos constituyen un tema de discusión abierto, sin duda la práctica de explicar a los informantes la temática de estudio, de solicitar permiso para tomar fotos y dar créditos cuando éstas se exhiben, etcétera, son comunes entre miembros de la especialidad, sin embargo es importante tomar acuerdos sobre estos temas. Igualmente, si el propósito es que la etnografía contribuya a la afirmación de las identidades, a la reconstrucción cultural de los pueblos indios y a la concepción de proyectos de desarrollo propios, está abierta la posibilidad de que los temas por investigar, claves para avanzar en este proceso, se propongan y se acuerden con los miembros de las etnias.

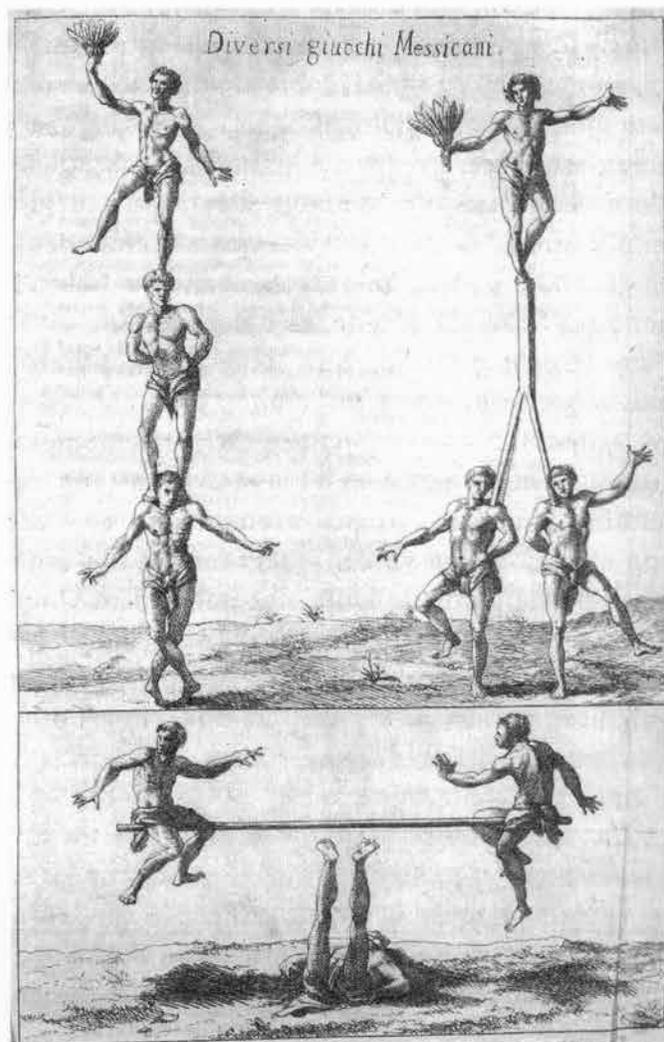
Esta propuesta se inscribe en el marco de una nueva cultura de respeto a los derechos colectivos de los pueblos indios y para avanzar en su concepción es conveniente revisar aquellas legislaciones y sus aplicación en países donde se presentan situaciones semejantes en algunos aspectos a los que ocurren en México, como por ejemplo, Australia, Canadá y Estados Unidos.

En el caso de México, se cuenta con documentos recientes relacionados con el respeto al pa-

trimonio cultural de los pueblos indios, el más importante de ellos, los "Acuerdos del Gobierno Federal y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional sobre Derechos y Cultura Indígena", formalizados el 16 de febrero de 1996 en San Cristóbal de las Casas. Sin duda que para sentar las bases de una nueva etnografía se tendrán que analizar éste y otros documentos que inciden en el reconocimiento de los pueblos indios y sus culturas.

Por otra parte, la necesaria descentralización de la instituciones de la cultura que se está llevando a cabo en el país, requiere establecer un registro cuidadoso de las colecciones etnográficas y acordar normas para su conservación y uso, que sean acatadas en los museos y exposiciones, independientemente del público al que estén dirigidos y de la institución federal, estatal, municipal o comunitaria que sea responsable.

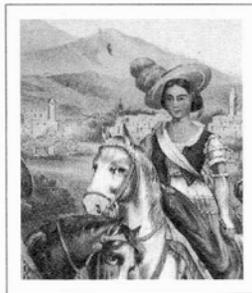
Sobre la relación de la etnografía con la sociedad en general y con el público que asiste a los museos en específico, urge una mayor presencia a fin de que se difunda en qué consiste el trabajo etnográfico, qué puede aportar éste a los procesos de democratización que se están dando en el país en cuanto a mayor conocimiento y comprensión de las cerca de sesenta etnias que forman parte de la nación, y cuáles son las posibilidades de enriquecimiento que los saberes y prácticas de los pueblos indios representan para todos los mexicanos y para la humanidad.



Patrimonio etnográfico del Museo Nacional de Antropología

Mtra. Catalina Rodríguez Lazcano

SUBDIRECCIÓN DE ETNOGRAFÍA
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA



El pasado 28 de abril, una iniciativa de Ley General del Patrimonio Cultural ingresó a la Cámara de Senadores para su discusión. Uno de los muchos aspectos por los cuales esta iniciativa resulta insostenible, es su ostentación como “general del patrimonio cultural”, mientras en el articulado se descubre que su único interés es el patrimonio arqueológico tangible, o lo que en siglo XIX se conocía como “tesoros”.

Fuera del artículo 14, en el que confusamente se alude a las manifestaciones culturales constitutivas de la identidad nacional, nada se dice sobre los bienes tangibles e intangibles generados por las sociedades actuales, herederas de la tradición mesoamericana. El asunto no vuelve a ser tocado en la iniciativa, quedando vagamente al criterio de un Consejo General del Patrimonio Cultural y de un Comité Permanente de Protección y Acrecentamiento del Patrimonio Cultural, la formulación de acciones para el resguardo de dichas manifestaciones culturales (artículos 43 y 46). Dicho sea de paso, tanto el Consejo como el Comité estarían integrados por funcionarios del gobierno de alto rango, no especializados en la materia.

La misma facultad de realizar acciones para la salvaguarda del patrimonio (artículo 54), se le otorga al Consejo de un nuevo “Instituto Nacional de Antropología e Historia”, por cierto integrado también en un 50 por ciento por altos funcionarios. Contradictoriamente, se confieren a ese nuevo INAH funciones amplias, pero sin capacidad de ejercerlas. Al supeditarlos a una ley como la que se propone y a un pesado aparato de gobierno, en la práctica se le resta la autonomía que hasta ahora ha tenido para investigar, conservar, proteger y difundir el multicitado patrimonio cultural.

Los acervos etnográficos y su importancia

Hasta ahora el INAH -a través de sus centros estatales, sus museos, su fonoteca, su biblioteca y sus direcciones de antropología e historia- ha venido realizando el registro y análisis de las experiencias culturales cursadas por las sociedades a lo largo de su historia.

Como resultado de esta investigación acumulada, en particular de la etnográfica, se ha puesto a disposición un conocimiento en el cual los distintos sectores de la sociedad pueden verse a sí mismos y percibir semejanzas y diferencias culturales con otros sectores de la población mexicana. También como resultado de estas investigaciones, se han creado importantes acervos en los museos nacionales, estatales y comunitarios que contienen variadas muestras de la cultura material de las distintas regiones.

Dos de estos acervos, a los que nos referiremos como etnográficos, se conservan en los repositorios del Museo Nacional de Antropología. Se componen de objetos y fotografías que dan cuenta de la evolución cultural reciente de los pueblos indios contemporáneos.

a) La colección de objetos etnográficos. Se conforma de poco más de 41 800 ejemplares, principalmente del siglo XX. Del siglo XVIII se cuenta con un huipil nahua fechado alrededor de 1770 y bautizado como “huipil de la Malinche”. Como ejemplos del siglo XIX hay textiles bordados, lacas, baúles y algunos instrumentos musicales.

Los primeros objetos se compraron y se recibieron en donación en la primera mitad del si

glo XIX. Se exhibían en las salas del antiguo Museo Nacional, al lado de especímenes de mineralogía, arqueología, numismática, historia y teratología entre otros. En 1887, se formalizó la Sección de Etnografía y se destinaron cuatro salas en las que se exhibía el total de piezas existentes. De ellas, el Museo todavía conserva escudos y otros objetos del pueblo apache que habitó el territorio mexicano hasta poco antes de la Revolución Mexicana.

Más tarde, en 1892, se recolectó en una expedición material etnográfico, para la exposición conmemorativa del Cuarto centenario del arribo de Cristóbal Colón al continente, conocido después como americano. Posteriormente, después de la Revolución Mexicana, profesores adscritos al museo, como Nicolás León y Andrés Molina Enríquez, obtuvieron materiales durante sus salidas de trabajo de campo que solían hacer junto con sus alumnos, los cuales así aprendían teoría y práctica de la etnografía dentro del museo. En los años subsecuentes, el acervo creció al grado de ser uno de los más importantes del país, como resultado del trabajo del personal de la sección y de la generosidad de donadores nacionales y extranjeros que confiaron sus colecciones personales al museo.

De inicios del siglo XX existen túnicas y sahumeros lacandones, cuadros de plumas del área purépecha, sarapes de Saltillo, blusas nahuas bordadas con chaquira, joyería maya de estilo “soplillo” y una lista larga de objetos a los que se suman muestras de reciente elaboración de textiles, cerámica, cestería, instrumentos musicales, menaje doméstico, instrumentos de trabajo, indumentaria de danza, joyería, juguetes, plantas medicinales, artículos religiosos, pan, dulces, materias primas y objetos en proceso de fabricación. Estos materiales se encuentran agrupados en 58 colecciones, correspondientes a cada una de los 57 pueblos indios convencionalmente reconocidos en la década de los sesenta, además de la colección de manufacturas mestizas. Cada ejemplar cuenta con una tarjeta de registro y se encuentra inscrito en una base de datos para su manejo computarizado. El acervo así constituido y organizado, presta grandes servicios en la difusión y en la investigación etnográfica.

Parte de estas colecciones (aproximadamente un 10 por ciento) se encuentran permanentemente a la vista del público, en las once salas etnográficas de la planta alta del recinto. El resto constituyen una reserva para cambios de las salas permanentes y para exposiciones temporales, or-



ganizadas por el propio museo en sus instalaciones o fuera de ellas, dentro del país y en el extranjero. El volumen de las colecciones, permite también atender solicitudes de préstamo de dependencias del propio INAH y de otras instituciones oficiales o privadas.

La utilidad e importancia del acervo se refleja también en las tesis profesionales y catálogos que lo han utilizado como materia prima en estudios de índole etnográfica y de restauración y conservación. Como ejemplos de estos trabajos están los que abordan el estudio de técnicas específicas como el tejido textil, la alfarería, la cestería mixteca, la conservación de fibras vegetales en repositorios y los catálogos que dan cuenta pormenorizada de la existencia de una determinada clase de objetos, situándolos en su contexto cultural.

b) El acervo de fotografía etnográfica. Resguarda imágenes captadas en distintos rincones del país desde principios del siglo XX, correspondiendo la mayoría a la segunda mitad de ese siglo. El mayor volumen lo componen las diapositivas de formatos 6 por 6 y 35 mm, que juntas suman 19 477. También contiene 18 512 negativos blanco y negro y de color. Los temas son variados, pasando por ambiente geográfico, indumentaria, actividades económicas, manifestaciones religiosas, eventos sociales y políticos, prácticas curativas y formas de trabajo, por mencionar sólo unos cuantos.

Al igual que el acervo de objetos, el de fotografías se ha conformado con donaciones y como resultado de trabajo de campo. De hecho, un buen porcentaje fueron resultado de las expediciones realizadas expresamente para recabar materiales de exposición con vistas a la construcción del nuevo edificio del Museo en Chapultepec, inaugurado en 1964. Desde 1960, los equipos conformados por etnógrafos, fotógrafos, museógrafos y artistas, re-



De ser así, las colecciones etnográficas que son patrimonio de todos los mexicanos, porque se han formado con recursos de la nación y con el esfuerzo de muchos trabajadores a su servicio, quedarían expuestas al uso comercial que sus nuevos dueños prefieran darle. Tal vez ese futuro está ya perfilado en lo que en los últimos años ha venido sucediendo en el propio Museo de Antropología con las colecciones arqueológicas y más recientemente con las etnográficas, como parte de una política implícita sostenida por las autoridades responsables de su resguardo.

corrieron las distintas regiones del país, juntando objetos e imágenes que después serían catalogados y organizados por sucesivas generaciones de antropólogos y personal técnico, administrativo y manual, que ha dedicado con devoción su mejor esfuerzo para la conservación y acrecentamiento de las colecciones. Un ejemplo de ese esfuerzo, es el catálogo fotográfico de consulta, el cual comenzó a elaborarse en 1966 en forma mecánica y en 1989 en forma automatizada.

Las fotografías del acervo pueblan los muros de la salas permanentes de exposición, también se han empleado para exposiciones temporales, para ilustrar publicaciones como guías, catálogos, libros, revistas, folletos y para acompañar conferencias y ponencias en ámbitos académicos y de divulgación. El valor del acervo radica, más que en la calidad estética de las tomas -que muchas la tienen-, en el testimonio etnográfico que proporcionan sobre aspectos de las culturas regionales desconocidos por el público en general.

¿“Tesoros” o testimonios?

El destino de estos acervos es incierto de aprobarse la iniciativa de ley mencionada al principio de este texto. Nada en ella permite imaginar cuál sería el futuro de las colecciones etnográficas, pues su interés se centra en las arqueológicas, que en el bajo mundo poseen un alto valor comercial. En el “INAH” que propone la iniciativa de ley, no hay sitio para la difusión a través de museos públicos como el Nacional de Antropología. De hecho, es posible que pronto veamos nacer una iniciativa de ley sobre museos que proponga su concesión a los particulares con capacidad económica, para que puedan lucrar con todo el patrimonio nacional, como ahora se propone hacer con los monumentos, sitios y colecciones arqueológicas, artísticas e históricos.

Las fotografías de trabajo de campo y de objetos son utilizadas -sin pagar derechos de autor- en publicaciones comerciales con papel brillante, ampliamente ilustradas y en las que importa más el impacto visual que el contenido informativo y analítico. Por su parte, las exposiciones temporales resultantes de investigación son cada vez más raras; en su lugar se montan exhibiciones que, lejos de mostrar un conocimiento de las sociedades que generaron las colecciones expuestas, las sitúan en el mercado del arte. El criterio de lo que se exhibe se rige por el valor estético y el virtuosismo de la técnica; y es común escuchar a los propios titulares responsables de los acervos referirse a ciertas piezas como “tesoros”. El resto de objetos no les merecen atención, haciendo a un lado el valor que la propia sociedad creadora les haya asignado o la importancia que tengan en la explicación antropológica.

Esta situación, que parecía ser pasajera y resultado de una falta de sensibilidad antropológica, que cambiaría al cambiar las autoridades encargadas de la difusión museológica, con la iniciativa de ley amenaza prolongarse indefinidamente. Con esa política, los acervos dejan de ser testimonios de la cultura, para convertirse en “tesoros” y ser lanzados de lleno a lo que se ha llamado la “industria del entretenimiento”, debiendo competir con centros comerciales, parques de recreo, cines y centros de espectáculo para ganarse la atención, el tiempo libre y el dinero del público con capacidad de consumo.

El patrimonio etnográfico y el proyecto nacionalista

Contraria a esta tendencia, existe una corriente de opinión que sostiene la importancia de reivindicar el proyecto nacionalista que dio origen a la creación del Instituto Nacional de Antropología e

Historia. Según esta corriente, la conservación del patrimonio etnográfico, así como su investigación y difusión, son y deben seguir siendo obligaciones irrenunciables del Estado mexicano, independientemente de que en esta tarea puedan participar distintos sectores de la sociedad, como hasta la fecha ha ocurrido.

Existen varias colecciones particulares y museos de instituciones privadas sobre las culturas étnicas. Las especialistas Ruth Lechuga e Irmgard Johnson poseen sendos acervos con ejemplares magníficos de manufacturas populares, las cuales han ido reuniendo a través del tiempo, por interés personal. Por su parte, el banco Serfín creó un museo para exhibir una excelente muestra de textiles de su propiedad. Éstos constituyen buenos ejemplos de las posibilidades legales de acción para los particulares y la iniciativa privada: la formación de colecciones, con sus propios recursos, para así coadyuvar a la preservación de la riqueza cultural de los pueblos indios contemporáneos.

Sin embargo, el Estado, a través de sus instituciones, debe garantizar que los acervos nacionales, formados y sostenidos con recursos de la nación, continúen sirviendo a la investigación y a



la difusión. También está obligado a velar por su conservación y acrecentamiento, convocando a los gobiernos de los estados, los municipios, las asociaciones y los particulares, a apoyar al INAH en sus labores de investigación y custodia de los bienes culturales.

En el caso del patrimonio etnográfico, bienvenidas las colecciones particulares, pero permítase a los museos nacionales continuar su tarea educativa, devolviendo a las colecciones su función como parámetros de identidad y como elementos de comprensión de los pueblos.



Museo e identidad étnica

Mtro. Íñigo Aguilar Medina

DEAS-INAH



Introducción

Ya que esta mesa versa sobre el papel de los museos etnográficos en los países pluriculturales, este trabajo se ocupará de analizar algunas expresiones de los diversos sectores de la sociedad oaxaqueña con respecto a la composición de las salas de etnografía del Museo Regional de Oaxaca, elaboradas en el año de 1972, y su relación con el espacio destinado a la etnografía en el nuevo museo reabierto en 1998, que ahora lleva el nombre de Museo de las Culturas de Oaxaca.

Como el interés de este momento es la sección etnográfica del museo, para los fines de esta ponencia se considera que la etnografía se ocupa del estudio y la descripción de las características de una comunidad humana, que se distingue por haber construido una identidad étnica y cultural, delimitada y diferenciada, además de dotada de una estructura sociocultural que le permite relacionarse de una manera singular con la naturaleza, con los otros conglomerados humanos y con la divinidad. En los países y regiones en donde existen diversos grupos humanos con culturas diferentes, invariablemente éstos tienden a establecer entre sí relaciones de igualdad o subordinación, regidas por el lugar jerárquico que en la escala intersocial adquiere cada etnia.

En México, de manera equívoca, se considera la existencia de sólo dos grandes grupos étnicos: el dominante, conformado por los miembros de la sociedad nacional, herederos del Estado, la lengua y la cultura dejada por los conquistadores españoles, y el subordinado, constituido por la multitud de grupos que, por efectos de la conquista, están constituidos en un solo ente: los indios. Así pues, en el país existen de manera convencional

los “mexicanos”, o sea nosotros, y los otros, es decir los “distintos”, los indios.

Pero como el grupo dominante no es el español, sino uno nuevo que reclama para sí un origen distinto y propio que se remonta al criollismo, para identificarse y diferenciarse, este grupo se ha apropiado del pasado prehispánico de los indios y lo ha hecho suyo. Así es a la vez heredero de los indios muertos y dominador de los indios vivos, a quienes casi siempre desprecia por su supuesta “falta de progreso”. En los anales de la conformación del Estado nacional y unicultural mexicano, el progreso se demuestra en la capacidad de los indios para dejar su lengua y su cultura, a efecto de integrarse a la nacionalidad mexicana, y entonces sí llegar a ser ciudadanos plenos.

Se pretende pasar de un país de grupos étnicos jerarquizados, donde la fricción caracteriza su relación, a una patria en la que todos los conglomerados culturales tengan las mismas posibilidades de desarrollo. Es decir, se busca una nación pluricultural donde el acercamiento entre sus partes se base en la igualdad y el aprecio mutuo. Sin embargo, es necesario anotar que esta transformación no siempre se da por la iniciativa del grupo dominante, y sí en cambio por la exigencia de los que ya no quieren saberse ni asumirse como inferiores, y destinados a romper con su cultura para mejorar su calidad de vida, o inclusive adquirir el reconocimiento de su condición humana.

Un territorio donde la relación entre los diversos grupos culturales está basada en condiciones de igualdad, es un país pluricultural, pero cuando la relación es jerarquizada, siempre será de fricción interétnica. Se dice que México aspira a ser una nación pluricultural, es decir, en el discurso oficial ya no se busca uniformar la cul



tura de todos los grupos humanos asentados en el territorio nacional. Ahora se ofrece a la generalidad de los habitantes garantías sobre el desarrollo desde su propia cultura, negándose cualquier relación que exprese una posición jerarquizada y por lo tanto discriminatoria, ajena a la dignidad de todo ser humano.

El museo

El museo etnográfico en un país pluricultural como el nuestro debe ser un espacio institucional en el que se adquieran, conserven, estudien y expongan los objetos e imágenes que den cuenta de las principales actividades del hombre y de su cultura, para propiciar así su conocimiento, incrementar su valor y reforzar la identidad étnica de sus artífices, desde una posición de igualdad, de simetría, que forje y conserve una relación pluricultural.

1972

Durante la reestructuración del Museo Regional de Oaxaca, inaugurado en diciembre de 1972, se tuvieron diferentes opiniones sobre el trabajo que realizaba.

Los representantes de los medios de comunicación local preguntaban a los especialistas sobre la importancia de las salas de etnografía; los etnólogos destacaban lo relevante de la colección de textiles, la distribución de los grupos por regiones, contraria a la agrupación tradicional de las siete regiones geográficas. Se destacaba la presentación de artefactos, utensilios, textiles y técnicas ya en desuso, con las utilizadas en la actualidad, lo cual ofrecía una visión diacrónica sobre la cultura, que además sirviera de memoria sobre los dife-

aspectos del desarrollo cultural de los grupos étnicos del estado. Mientras tanto, los periodistas seguían esperando respuestas en torno a lo que ellos consideraban importante: la calidad y procedencia de los maniqués utilizados para la exposición de la indumentaria; cuestionaban sus diferencias con los utilizados en los aparadores de las tiendas de ropa de la ciudad, por qué son de color café y tienen los ojos negros y no azules o verdes, por qué se había elegido el color negro para el cabello y éste era corto y lacio o largo pero trenzado; en dónde los habían fabricado y por qué razón se utilizaban así, si afectaban el goce estético de los visitantes al museo.

Por su parte, los museógrafos provenientes del Distrito Federal se preguntaban cómo era posible que los etnólogos consiguieran en el mercado de la ciudad de Oaxaca el material etnográfico necesario para completar las colecciones a exponer; que éste fuera tan abundante y variado, y que ellos no pudieran encontrarlo después de haberlo buscado durante una semana, pues querían adquirir piezas similares para su disfrute personal.

Por la parte presupuestal, el arquitecto encargado de la habilitación de los servicios sanitarios del museo comentaba que no había podido desarrollar su proyecto como hubiera querido, pues sólo contó con 70 mil pesos para llevarlo a cabo, en tanto que el costo de todas las salas de etnografía tenía un importe similar.

Durante los recorridos realizados por miembros prominentes de la sociedad y del gobierno, previos a la inauguración del museo, manifestaban su satisfacción por el avance en su instalación, por la importancia de las salas de arqueología -en especial la parte que presentaría las joyas de la tumba siete de Monte Albán-, y su extrañeza por el gran espacio dado a la etnografía, en las palabras de una de ellas: "a los vestidos de las mujeres que venden en el mercado".

Los etnólogos contaron con la asesoría constante -tanto en la recolección de las piezas, como en la instalación de las salas-, de los alumnos indígenas provenientes de todas las regiones culturales del estado, estudiantes del Instituto de Investigación e Integración Social del Estado de Oaxaca, ubicado en la entonces aledaña comunidad de Jesús Nazareno en el municipio de Santa Cruz Xoxocotlán. El criterio de los estudiantes siempre fue -para etnólogos y museógrafos-, decisivo en la conformación final de los materiales expuestos.

Al tiempo de realizar la recolección del material etnográfico, en la comunidad de Ayutla, Mixes, la opinión de una mujer indígena tuvo tres momentos: el primero de ellos expresado por su

zapato de barro que utilizaba para cocer sus frijoles; en el segundo, le respondió que si había “tomado”, no se divirtiera con ella tratándola de engañar, al decirle que su zapato era importante para él y para su presentación en el museo; que a nadie en la ciudad de Oaxaca se le ocurriría entrar a un lugar tan prestigioso para ver una olla producida y usada en Ayutla; en el tercer momento, la mujer se asombró por lo que consideró un caso sin remedio, ya que el etnólogo le insistió en que fijara precio al zapato, mismo que pagaría y que sólo aceptó recibir cuando se le explicó que el dinero con el que se le remuneraría era del gobierno.

Después de la apertura del museo, los indígenas se encontraron expuestos en las salas de etnografía algunos textiles que ya no fabricaban y cuyo diseño quisieron volver a reproducir, o podían conocer el traje antiguo de novia que se usaba en su pueblo y del que cualquier persona anciana de su comunidad les había hablado. Asimismo podían conocer las costumbres y formas de vida en las diferentes regiones del estado, comentarlas y compararlas con las propias, para salir orgullosos de que los utensilios, herramientas, artefactos e imágenes que reflejan parte de su identidad étnica se mostraran y valoraran a través de su exposición en el museo más importante de la ciudad.

1998

Algunos de los cambios ocurridos entre 1972 y 1998 en el estado y en la ciudad de Oaxaca, resultaron significativos para entender el discurso y la práctica enmarcados en las relaciones interétnicas y su relación con la trascendencia de las salas de etnografía, dentro y fuera del museo.

En lo demográfico, los hablantes de las lenguas indígenas se han hecho visibles y las estadísticas registradas en los censos se han incrementando con más velocidad que los esperados por la tasa de natalidad. Así, el municipio de Oaxaca incrementó su población de habla indígena. En 1970 era del 6.4 por ciento y en 1990 aumentó dicho porcentaje al 15.4 por ciento. Es decir, creció casi dos veces y media. En tanto que la población no indígena se redujo del 93.6 al 84.6 por ciento, a ello hay que añadir que el 39 por ciento de la población del estado habla alguna lengua indígena y que el 25 por ciento de la población indígena total del país reside en el estado de Oaxaca.

De los 570 municipios que conforman el estado, 527 de ellos cuentan con población hablante de alguna lengua nativa, es decir, que al menos el 92.45 por ciento de sus municipios tienen población indígena. Para valorar la dimensión real de su peso, no hay que olvidar que un buen porcentaje



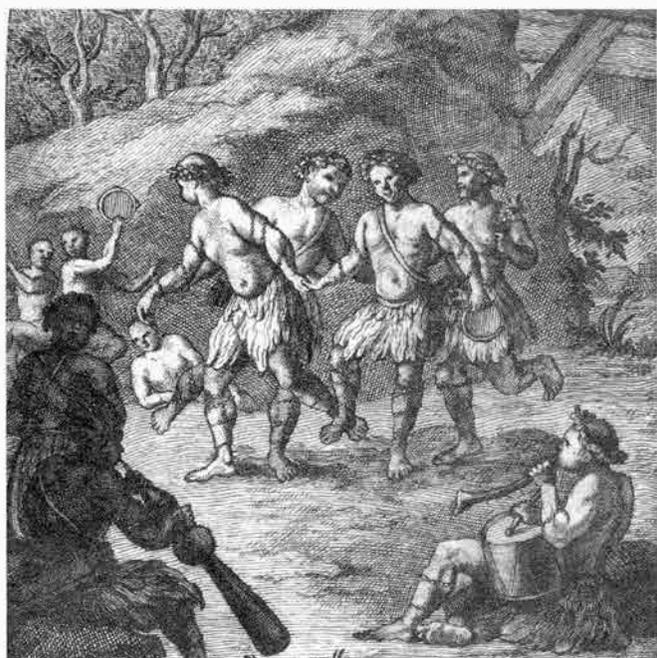
de población indígena sólo habla el español, pero el resto de su cultura, su inscripción comunitaria y su filiación étnica continua siendo india, no obstante la importante pérdida que significa el olvido de su lengua.

En los que se refiere a la participación política de los pueblos indígenas, ahora éstos pueden elegir legalmente a sus autoridades, acorde al método establecido por sus usos y costumbres. Es decir, atrás quedaron las viejas formas de legitimación por medio del registro y elección a través del partido oficial, como les exigía la política de integración del Estado nacional.

En lo educativo, los grupos étnicos pueden optar por una instrucción básica sustentada en el uso de su propia lengua materna. Aunque muchos padres de familia mantienen su interés por la escuela, porque la consideran un lugar donde a sus hijos se les enseña el español (lengua en la que el progreso lee y escribe), sin advertir que ésta siempre resulta una promesa falaz.

En lo urbanístico, el mercado situado en el centro de la ciudad se trasladó a la periferia, y tanto el zócalo como sus calles adyacentes cambiaron de uso. Ya no son lugares de intercambio comercial y de encuentro de la población indígena y urbana, sino la estancia de exhibición del patrimonio arquitectónico, previamente restaurado hasta quedar momificado, al servicio de quienes se dedican a la industria del turismo. Es un espacio expropiado a sus habitantes, que nos habla de un pasado y de un presente sin gente que lo viva y lo que parece más relevante, sin indios.

Asimismo, el cuartel que el ejército tenía asentado en el convento de Santo Domingo ha dejado su lugar al nuevo Museo de las Culturas de Oaxaca, lo que permitió incrementar considerable



mente los espacios de exhibición y unirlos mediante una calle peatonal con el zócalo de la ciudad.

En lo cultural, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Dirección General de Culturas Populares firmaron un convenio, en junio de 1994, para la formación de museos comunitarios a todo lo largo del país. A la fecha se han establecido 13 de ellos en una docena de municipios del estado de Oaxaca. En siete de ellos se tienen hablantes de mixteco y en los otros cinco sus habitantes son de lengua zapoteca. Pero también son mucho más las solicitudes presentadas que las que se han podido atender, y que con toda seguridad así se quedarán, pues el convenio termina en noviembre del 2000.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia dejó atrás un pequeño museo regional, donde las salas de etnografía ocupaban alrededor del 30 por ciento del espacio de exhibición total, para junto con las autoridades de la ciudad y de otras instituciones patrocinantes, erigir uno de enormes dimensiones, el de las Culturas de Oaxaca, donde no obstante el espacio destinado a la etnografía se redujo a dos pequeñas salas, las que con dificultad alcanzarían a cubrir el 25 por ciento del espacio que en el antiguo museo se le destinaba. Si bien se introdujeron nuevas formas de proporcionar información, a través de videos y de cédulas manuales, no se logra ni de manera remota ofrecer a la cultura indígena viva un espacio que dé cuenta de sus características básicas y que refleje de manera cabal su importancia social. Pero además, ni siquiera están ahora representados todos los grupos étnicos que, aunque minoritarios, se sabe habitan y son parte de las culturas de Oaxaca, como es el caso de los cuicatecos, los nahuas y los zoques.



Conclusiones

En lo que respecta a la revalorización de su cultura, los indios han ganado espacios a nivel comunitario: cuentan con 13 museos locales que exponen piezas e imágenes relacionadas con la arqueología del lugar, con su historia y con varios de los aspectos considerados por ellos relevantes sobre su cultura actual, en los que por lo general se presentan algunas de sus actividades productivas, ligadas con las fiestas o con lo que estiman constituye la principal tradición de su comunidad. Su lengua materna es reconocida por el sistema escolar, por lo que ya es utilizada en la instrucción de sus nuevas generaciones y cuentan con el apoyo de libros de texto escritos en la lengua indígena de su localidad. Por último, los municipios que así lo han decidido, pueden realizar la elección de sus autoridades municipales según los usos y las costumbres establecidos por su cultura.

Pero también han perdido espacios importantes, para el censo de 1995 vuelven a ser invisibles, pues en la ciudad de Oaxaca su porcentaje se reduce del 15, que tenían en 1990, al 8 por ciento; en todo el estado pasan del 39 al 36 por ciento. El mercado del centro de la ciudad se traslada a la periferia y se transforma el uso del zócalo y de sus calles aledañas. Para 1972 era difícil para los museógrafos encontrar en ella a los indios y a lo indio, ahora resulta prácticamente imposible que cualquier visitante inexperto se encuentre con ellos. Atención especial merece la transformación de las artesanías indígenas en "folklore oaxaqueño", que como mercancía de la industria turística de la ciudad resulta ajena a la cultura india. En el museo más importante

de la capital estatal, el espacio en el que se presentaba su cultura se ha reducido, lo cual resalta aún más con el crecimiento exorbitante que tuvieron las áreas de exposición, además de que ésta es fragmentaria y elaborada con la notoria ausencia en los niveles de decisión, tanto de los etnólogos como de los indígenas, que son por supuesto los especialistas en el tema.

En el caso de las salas de etnografía en el museo del estado de Oaxaca, se puede constatar que la relación entre discurso y acción corren en sentido inverso. En los setenta el paradigma oficial propugnaba la necesidad de incorporar, integrar, asimilar a los grupos y a las culturas indígenas a la sociedad nacional, en tanto el museo daba una amplia cabida, en todos los sentidos, a los indios vivos. En los años noventa se habla de la intención de construir una nación pluricultural, en la que todos los grupos étnicos puedan desarrollarse a partir de los valores intrínsecos a su propia cultura, pero se advierte que el espacio dedicado a la etnografía es ahora notoriamente insignificante, pues las dos pequeñas salas dedicadas a las culturas de los indios vivos se pierden entre la magnitud del edificio y de la información arqueológica

e histórica; es asimismo fragmentario, pues no alcanza a dar una visión, por lo menos general, de la riqueza y variedad cultural que tienen las diferentes comunidades de la entidad, y es incompleto, pues olvida incluir a varios de los grupos étnicos de la entidad.

Si bien los indígenas han ganado espacios importantes al interior de su ámbito comunitario tradicional, es decir en su "región de refugio", también se ha dado un retroceso que apunta a una nueva relación social, que se da a nivel de la ciudad de Oaxaca, del estado y de la nación. Al tiempo de que en todos los foros se habla de construir un país pluricultural, se cierran los espacios en los que éste se puede construir y manifestar, se relega y a los indios se les excluye dentro de la vida urbana, se les minimiza en el recuento censal y se les trata con discriminación al quitarles importancia en la presentación de las salas etnográficas del tan etnocéntricamente llamado Museo de las Culturas de Oaxaca. Así, ya no se tiene etnografía en el principal museo de la entidad que alberga a una cuarta parte de la población indígena del país, y porque así somos, tampoco tendremos el país pluricultural que anhelamos.



El estudio de la cultura en los museos etnográficos

Esther Fernández de Paz

UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Desde hace ya bastantes años, en algunas ocasiones me he ofrecido a guiar la visita al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla a muy diversos colectivos: escolares, ancianos, estudiantes norteamericanos, maestros que debían acompañar después a sus alumnos, e incluso estudiantes de Antropología. En todos los casos, mi mayor interés se centraba en las respuestas que ofrecían a mi interrogante inicial: ¿qué esperáis ver? ¿qué pensáis que es un museo etnográfico? ¿qué creéis que vais a aprender con la visita?

Obviamente, la contestación variaba dependiendo del grupo en cuestión. Sin embargo, por encima de los matices y del distinto grado de preparación académica, mayoritariamente me topaba con la idea romántica de que el museo servía para conservar y mostrar objetos de nuestro pasado, especialmente aquéllos que la industrialización ha inutilizado. O sea, tal como reza en las puertas del museo: los restos de las costumbres populares.

Acto seguido osaba indagar cuál sería la respuesta si en lugar de tratarse de un museo etnográfico o de artes y costumbres populares, nos halláramos ante un museo antropológico o etnológico. En esos casos la respuesta también era coincidente: entonces, naturalmente, se hallarían ante objetos procedentes de culturas lejanas y primitivas.

En efecto, esa distinción refleja con bastante fidelidad los principios que guiaron la implantación de las primeras colecciones que hoy alimentan los museos etnográficos o antropológicos, sin que, por otro lado, tengan nada en común con los planteamientos teóricos que en la actualidad los presiden. Cambio que, por lo que se ve, ha calado poco en la conciencia de la sociedad.

Orígenes de las colecciones

Como sabemos, los gabinetes y museos de historia natural se convierten, a partir de los trabajos de Darwin, en los lugares más idóneos para acumular los testimonios que permitieran estudiar la evolución biológica de todas las especies, incluida el hombre, a lo que se une la evolución cultural, entendida en esos momentos como los estadios progresivos que desde el “salvajismo” conducen a la “civilización”. De ahí las distintas secciones: mineralogía, botánica, zoología, arqueología, pueblos *primitivos*...

Dicho material, acopiado con los objetos sustraídos en las expediciones científicas, incluidas las investigaciones antropológicas, es el que poco a poco se va individualizando en los distintos museos antropológicos.

En realidad, ni los unos ni los otros fueron creados por antropólogos,¹ aunque en algunos casos comenzaron en seguida a trabajar en ellos con el apoyo de los gobiernos coloniales, compaginándolo con sus tareas docentes e investigadoras. Es el caso, por ejemplo, de Pitt Rivers en Oxford, de Boas en Nueva York o de Mauss en Francia. En España, es el Dr. González Velasco quien en 1875 financia y dirige hasta su muerte el Museo Anatómico, siempre conocido como Museo Antropológico.

En algunos casos concretos, los fondos comienzan a clasificarse atendiendo a los diferentes rasgos culturales o bien a la funcionalidad de los mismos. Sin embargo, en líneas generales, el interés básico de aquellas instituciones se concentraba en los aspectos tecnológicos, base de las etapas evolucionistas, amén de restos de vestimentas y curiosidades artísticas, todo ello ordenado gene

ralmente por áreas geográficas. La intención de plantear la enseñanza global de aquellas culturas es inexistente, y menos aún el establecimiento de comparaciones culturales interétnicas. Eso era labor de la literatura antropológica, donde se pueden expresar conceptos, explicar simbolismos, etcétera; al parecer, algo imposible de conseguir a través de las piezas de los museos.

Otro camino para la creación o ampliación de fondos de museos antropológicos fueron las exposiciones universales, que desde mediados del siglo XIX organizan los nacientes Estados, persiguiendo numerosos intereses. Uno de ellos, la demostración de su poder colonial, se materializaba con la ostentación de productos y enseres traídos desde sus lugares de origen, presentados en decorados reconstruidos en los que, a veces, se incluía la exhibición de los propios indígenas para recrear unas formas de vida exóticas e incuestionablemente atrasadas. Para ello contaban con la inestimable ayuda de algunos antropólogos que, lejos de cuestionarse el servicio que prestaban al colonialismo, volcaban su trabajo en la investigación de estos pueblos y en la recogida de material con el que alimentar los museos donde, a su vez, poder continuar los estudios.

Así se conformaron varios museos europeos y norteamericanos, como el propio Musée du Trocadéro de París, creado con ocasión de la Exposición de 1878, en la que Francia había reconstruido edificios de sus colonias.

España no fue ajena a este afán de exhibición colonial, al participar en estas exposiciones y celebrar, además, muestras monográficas de sus restos imperiales. La de *Filipinas, Marianas y Carolinas*, celebrada en Madrid en 1887, fue el motor de creación del Museo de Ultramar, cuyos fondos pasarían posteriormente a engrosar los de la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo de Ciencias Naturales, donde se habían depositado las colecciones del ya desaparecido Museo Antropológico. Allí se aprovechó para estudiar de cerca a los nativos, especialmente desde la óptica de la Antropología Física.²

Paralelamente fueron surgiendo los museos de "lo propio" como consecuencia de múltiples visiones e intereses.

La fuerza de la utilización de los museos como armas propagandísticas es algo que se intuía claramente en el periodo de asentamiento de los nuevos Estados. Así, con el más claro apoyo oficial fueron surgiendo museos nacionales como medio de exaltación de las culturas respectivas, en pro de la extensión del sentimiento de identidad nacional. Como ejemplos podrían citarse en Europa el Germanische Museum de Nuremberg (1853) o en América el Museo Nacional de México, de-



cretado por el primer gobierno constitucional e inaugurado finalmente en 1866, germen del actual Museo Nacional de Antropología.

Estamos ante los primeros modelos a seguir en la mayoría de los Estados occidentales, que irán siendo repetidos por muchos de los gobiernos de principios de este siglo.

Del espíritu romántico surgen también en el siglo XIX los primeros museos etnográficos que persiguen no tanto la exaltación política de lo nacional, cuanto mostrar las "bondades del pasado" ante el avance de la industrialización. De ahí la valoración de formas de vida calificadas como *populares y tradicionales*. Se trata de un canto de alabanza al pasado a través de sus objetos, sin demasiada intencionalidad científica, crítica o analítica. Los primeros se concentran en la Europa del Norte: Nordiska Museet de Estocolmo (1873), Dansk Folkmuseum en Copenhague (1879), Norsk Folkmuseum en Oslo (1894), etcétera. También son éstos los países pioneros en una nueva forma de presentación museológica: los museos al aire libre, creados con reconstrucciones de su arquitectura popular, incluyendo interiores perfectamente equipados para recrear las actividades tradicionales, sea con reproducciones o incluso con sus propias gentes. El primero se fundó en 1891 en la colonia de Skansen, en Estocolmo, al que pronto siguen otros como el de Lyngby en Dinamarca (1901) o el de Arnhem en los Países Bajos (1912). La inspiración en las recreaciones experimentadas con motivo de las Exposiciones Universales era evidente.

Pero no todos fueron museos de nueva creación. Dentro de este movimiento se van añadiendo asimismo secciones de etnografía local en el interior de los museos antropológicos existentes.



Así Francia, al tiempo que potencia los museos cantonales, agrega en 1884 una sección de etnología propia en el Musée du Trocadéro, de donde posteriormente se desgajará para construir el Musée National des Arts et Traditions Populaires.

España, como es de sobra conocido, tampoco permaneció ajena al movimiento folklorista decimonónico, aunque una vez más hemos de constatar los diferentes tratamientos y objetivos que lo guiaron en sus distintas áreas culturales.

Del folklorismo del norte destaca singularmente la labor de los excursionistas que logran crear el primer museo folklórico de España, el de Ripoll en 1919:

Cataluña es para ellos como un gran museo que se debe descubrir e inventariar. Los románticos lloraban “la perdida grandeza de la patria”, ellos recogen la tradición para guardar “en un rincón del corazón” el recuerdo de este mundo moribundo.³

Por su parte, los folkloristas machadianos buscan también la creación de museos en cada región española, donde testimoniar la cultura y saberes del pueblo, no ya como simple romanticismo ni como alabanza nacionalista sino como “reconstrucción de la historia y cultura nacional”, tal como recogen las bases de la Sociedad El Folklore Español (1881). El propio Demófilo intentó a finales de siglo conseguir el apoyo oficial para la apertura en Madrid de un gran museo folklórico de los distintos pueblos de España, sin ningún éxito.

No será, sino hasta 1934 cuando se decreta la fundación del Museo del Pueblo Español, de manos de Luis Hoyo Sáinz:⁴

Cumple el gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el “Pueblo Español”, que no tiene, por excepción única en Europa, museo adecuado que recoja los obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar

de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnico cultural.⁵

Es innegable el salto cualitativo que se trasluce en este párrafo inicial del Decreto Fundacional del Museo, en cuanto a la finalidad del mismo. No se perseguía el simple acopio de materiales como mera añoranza del pasado sino la exposición y estudio del conjunto de las manifestaciones culturales, como medio de ahondar en el conocimiento del presente. Objetivo imposible, por otro lado, si sólo se consideran las clases populares como sectores aislados e incontaminados de la sociedad global.

Nunca sabremos lo que el desarrollo de este museo pudo llegar a suponer en la superación de anquilosados supuestos teóricos, tanto antropológicos como museológicos. La caída del gobierno republicano frustró su apertura al público, lo que no ha impedido, por otro lado, que en su interior se haya trabajado ininterrumpidamente.⁶

A medida que avanza el siglo XX, el interés europeo por los museos de lo propio se acrecienta en detrimento de los que se ocupan de las culturas lejanas. Los gobiernos les van retirando su apoyo a medida que se desmoronan los imperios coloniales, lo que vino a coincidir con el progresivo abandono de los esquemas evolucionistas y difusionistas, en favor de un funcionalismo que en nada se adecúa a las viejas clasificaciones museológicas. Pero los nuevos enfoques antropológicos no trajeron como consecuencia replanteamientos en la museología etnológica. El presentismo, con su desinterés por el estudio de los procesos de cambio cultural, provoca que los museos sigan llenándose de los más variopintos



objetos, inservibles para un análisis científico intercultural.

No obstante, todavía asistiremos a la creación de algunos de estos museos, como el Musée des Colonies en París, inaugurado en 1931, que “tenía por misión principal servir de medio de educación e incluso de propaganda, con el fin de alentar a los jóvenes a iniciar una carrera o una actividad que los condujera a ejercer en esos territorios y o contribuir a difundir allí el mensaje de la metrópolis.”⁷

Por el contrario, los museos etnográficos van multiplicándose, reduciendo progresivamente su campo de interés a entidades geográficas menores. Cada pequeña localidad parece querer demostrar su singularidad a través de la exposición de los restos de su pasado.

España se ha sumado a esta inercia con bastante retraso. Los años del franquismo no fueron los más propensos para resaltar individualidades culturales. Muy al contrario, se fomentó la tendencia colonialista, con ejemplos tan reveladores como la creación del Museo de América en Madrid, en 1941, con el fin de “patentizar la gesta del descubrimiento y estudiar las culturas indígenas, el arte colonial y la obra misional, de los cronistas y los jurisperitos”.⁸

A pesar de la especificidad geográfica de sus colecciones, acuñadas tras siglos de coleccionismo americanista, el Museo expuso también objetos de otras antiguas colonias oceánicas y africanas. Semejante finalidad debió de perseguir la apertura en Barcelona, siete años después, del Museo Etnológico, con colecciones especialmente referidas al imperialismo español: Hispanoamérica, Norte de África y Filipinas. En él se incluye como sección hispánica, en 1962, el Museo de Industrias y Artes Populares (creado en 1940), quizá para diluir la concepción de lo propio e incrementar la

visión triunfalista de la historia del gran Estado español y sus colonias.⁹

Con todo, el gobierno de aquellos años no ignoraba que unos museos que exhibieran objetos tradicionales, extraídos del pasado rural, conllevaban una innegable rentabilidad turística y emprendió, dentro del *II Plan de Desarrollo*, una política de creación de museos de artes y costumbres populares. Así, mientras el Museo del Pueblo Español seguía cerrado, se redactan proyectos como el que sigue:

La defensa y conservación de los valores del pasado, en su condición de peldaños que permitieron alcanzar las conquistas del presente, obliga a considerar con harta justificada preocupación la grave amenaza de desaparición de aquellos exponentes de los valores populares que representan la esencia del ambiente, el carácter y el desarrollo de la vida en todo ámbito nacional, pues una parte importante de esta representación vital de España va perdiéndose en las ondas del olvido y tras los afanes incontenibles de la renovación.¹⁰

El impulso definitivo llegaría con el establecimiento de la España de las Autonomías. Entonces parece querer recuperarse el tiempo perdido a la mayor celeridad y comienzan a proliferar con asombrosa rapidez, museos y colecciones etnográficas a lo largo y ancho de nuestra geografía. Las más de las veces continúa prevaleciendo el más puro estilo romántico decimonónico, ante los ojos imperturbables y desintegrados de una alarmante mayoría de antropólogos, constituidos ya como colectivo profesional.

Conceptos museológicos

En estos momentos mucho se había avanzado en teoría museológica. Los distintos organismos internacionales dependientes de la UNESCO discu-



Pero además, no siempre todas las voces entonan la misma copla. Siempre hay quien, aun admitiendo la incuestionabilidad del argumento, no se resiste a establecer una escala valorativa entre los aspectos de la cultura al parecer más dignos de estudio y protección y lo más accesorio, campo éste en el que siempre cae la mal llamada e infravalorada “cultura material”. Precisamente esas cosas de las que se ocupan los museos.

Para razonar la inadecuación de este término, siempre remito a las palabras de Limón Delgado:

tían y legislaban sobre conceptos tales como *patrimonio*, *bien cultural* y, por supuesto, *museos* como depositarios de muchos de esos bienes culturales que conforman el patrimonio de cada grupo cultural. Se suceden los encuentros, recomendaciones, normativas y publicaciones especializadas, que difunden nuevos planteamientos teóricos y metodológicos. El camino para la superación de los viejos esquemas está abierto.

En este contexto, España entiende la necesidad de una nueva ley de Patrimonio que actualice sus contenidos y la proclama en 1985. A partir de ella se suceden distintas leyes y reglamentos, como consecuencia de la nueva distribución de competencias que, en este campo, se reparten el Estado y las comunidades autónomas.

En todas ellas aparece al fin contemplado el *Patrimonio etnológico*. Por primera vez se admite que unos bienes que no son ni antiguos ni bellos ni únicos, merecen idénticas medidas de protección y fomento que los restos arqueológicos, los monumentos arquitectónicos o las obras de los grandes artistas. Y no sólo eso, sino que además deberán protegerse los conocimientos y las actividades propios de un determinado grupo cultural.¹¹

Indiscutiblemente el avance es notorio, aunque en la práctica se continúe considerando como un patrimonio menor y haya que seguir justificando día a día la necesidad de proteger un viejo molino de rodezno, el instrumental de un zapatero remendón o los toques de los verdiales. Y no parece disparatado presagiar que esta realidad tiene visos de continuar largo tiempo.

Los antropólogos son los profesionales capacitados para hacer comprender que todo ello son documentos esenciales para entender nuestro presente cultural. Y de momento somos pocos y con poca fuerza, en comparación con otros colectivos.

[...]“cultura material” es un concepto redundante porque no hay fenómenos culturales que no participen de este concepto de materialidad perceptible que lleva implícito su carácter de fenómeno [...] Cuando se trató de observar una creencia religiosa, la imagen que inconscientemente se forma de ello el investigador es lo de algo que la gente “tiene en su cabeza”, que le hace creer esto o aquello; pero de hecho, si tal creencia religiosa no se materializara virtualmente en algún tipo de conducta externa (poner una vela, arrodillarse para rezar, visitar un lugar sagrado, etcétera) mal podría llegar a ser observada y por tonto nunca tendría el carácter de fenómeno observable. En todo caso, esa creencia podría ser legítimamente objeto de observación introspectiva para el mismo sujeto que la posee, pero esta salvedad es de escasa utilidad para el observador convertido en etnógrafo.¹²

Sólo entendiendo que el distingo entre material e inmaterial, cuando a estudio de la cultura se refiere, no es más que un recurso metodológico para abordar su análisis, podemos empezar a aceptar el carácter de documento cultural que conllevan todas las piezas museables. Son las velas y también los exvotos los que nos hablan del mecanismo de la religiosidad popular, en su intercambio de favores con la divinidad; es el paso procesal, con su manto y sus joyas, el que atestigua el sentido teatral de su expresión. A través de la vestimenta puede explicarse la organización social, al revelar las distinciones de género, edad, cargo, ocupación, clase social. Al analizar los juguetes estudiamos mecanismos de enculturación, modos de transmitir valores y pautas de comportamiento a los nuevos miembros de la sociedad. Útiles de cestería o de cerámica pueden evidenciar una economía de autoabastecimiento, a la vez que testimonian las técnicas específicas con las que un grupo humano da respuesta a una necesidad;

lo mismo que unas labores de encaje, que además nos están informando de roles laborales.

En suma, un museo etnográfico es (debe ser) un centro que custodia bienes culturales de nuestro patrimonio, no para llorar su pérdida ni para enarbolar banderas etnocéntricas sino para enseñar cultura. Tarea de la que, evidentemente, sólo deberían encargarse los profesionales de la cultura, al igual que en cualquier otro centro docente.

Lo contrario es seguir considerando al objeto como el fin y no como el medio, cuando la finalidad de conservar y custodiar unos bienes patrimoniales no puede ser otra que la de que todos podamos, comprender nuestra propia identidad y aprender el respeto a las identidades ajenas.

Ese mismo culto al objeto es el que ha llevado a suponer, de modo bastante ingenuo, que ellos tienen por sí mismos la capacidad de transmitir todo su significado cultural. Basta con colocar en una serie de vitrinas –del modo más estético posible– las velas, los exvotos, los trajes, los juguetes, la cerámica, etcétera, para que el público que los observa aprehenda todo su significado. Cuando esto se hace así, el único mensaje que llega a la gran mayoría de visitantes es esa mezcla de curiosidad y nostalgia por los objetos de un pasado no demasiado lejano: conforman su historia, pero ya nada tienen en común con su presente cultural.

Bajo esa carencia de teoría museológica se explica, además, la multiplicación de los autodenominados museos etnográficos en cualquier localidad que haya conseguido recolectar una serie de objetos en desuso y haya encontrado un local donde mostrarlos. Independientemente de la buena intención de sus artífices y del reconocimiento que merecen por la labor de salvaguarda de determinadas piezas, esos lugares jamás deberían ser bautizados como “museos etnográficos”, porque no son ni lo uno ni lo otro.

Atendiendo a la definición del ICOM, hoy no puede considerarse museo a ningún centro que no atienda al desarrollo de las funciones a ellos encomendadas: adquisición, conservación, catalogación, restauración, exhibición, investigación y divulgación de una parte del patrimonio cultural.¹³ Esto requiere una infraestructura que comprenda almacenes adecuadamente equipados, instrumentos de documentación y catalogación, talleres de restauración, laboratorio fotográfico, biblioteca especializada, gestión administrativa, sala de ex-



posiciones temporales, etcétera. Todo ello con el objetivo final de servir de instrumento a la interpretación cultural.

Por su parte, el adjetivo etnográfico sólo puede ser aplicable cuando es la ciencia antropológica la que sirve de marco teórico a dicha interpretación. De ahí la responsabilidad de los profesionales que dejan en manos ajenas una labor de divulgación que sólo a ellos compete y que llega, además, a todo tipo de público.

Procedimientos museográficos

Entre los primeros antropólogos conscientes de la capacidad educativa de los museos se encuentra el francés Rivière, quien, junto a Rivet, protagonizaría en los años treinta la remodelación del Musée de l'Homme y la creación del Musée des Arts et Traditions Populaires, a la vez que promovió intensamente la formación de ecomuseos. Ejemplos todos que han llegado a convertirse en claros referentes para la museografía etnográfica española, en sus variadas manifestaciones.

La interpretación de la cultura a través de los objetos seleccionados para una exposición, puede plantearse de muy diversas maneras. Obviamente no recibirá idéntico tratamiento un museo que persiga revelar las formas plurales de la cultura, que otro encaminado a la transmisión de la propia identidad, o aquéllos que se centran monográficamente en un único aspecto de la misma.

Del primer caso, el proyecto más ambicioso en España es el del Museo Nacional de Antropología, que, como sabemos, reunirá las colecciones procedentes de los antiguos Museo del Pueblo Español y Museo Nacional de Etnología. De este modo, el patrimonio de los distintos pueblos de España pasará a ser estudiado como



un integrante más de las formas culturales de la humanidad. Tal como explica Carretero Pérez:

La finalidad básica de la muestra, el hilo conductor que guíe al visitante, y que articule la narración, ha de ser la complejidad de la estructura cultural, y la continua evolución o cambio de las prácticas; el contraste entre permanencia y cambio, entre unidad y diversidad cultural; la explicación de que 'todo tiene una fecha' y un contexto.¹⁴

La aproximación inicial apuntada para la exposición comenzaría con un área introductoria donde "se expliquen los conceptos básicos de la mecánica cultural y de la disciplina antropológica", seguida de las salas que van mostrando la diversidad cultural, sea a través de áreas geográfico-culturales o bien considerando los elementos culturales al margen de su distribución espacial. Cualquiera que sea la opción final elegida, de lo que no cabe duda es de la contribución que un museo, así planteado, puede hacer a la extensión del relativismo cultural o, lo que es igual, a la disminución del etnocentrismo, del racismo y de la incompreensión entre las culturas.

Otro de los museos magníficamente replanteados en los últimos años (1994) es el Museo de América, que igualmente estudió la disyuntiva entre una ordenación expositiva que recorriera las diferentes áreas geográfico-culturales americanas o que fuera analizando áreas temáticas. Aprobado este camino, el siguiente paso fue seleccionar los temas con los que mostraría la realidad cultural del continente, determinándose los siguientes: los instrumentos del conocimiento, la realidad americana, la sociedad, la religión y la comunicación. A través de ellos, el público va adentrándose en el conocimiento de los rasgos culturales tanto precolombinos como coloniales, percibiendo el valor singular de los distintos aportes que conforman la América actual.

Como recursos museográficos cabe destacar la utilización de videos, de corta duración, que introducen a cada uno de los temas abordados. Asimismo se emplean maquetas, gráficos y mapas,

entre los que sobresale el que inicia *La realidad americana*, que se presenta acompañado de un interesante montaje audiovisual.

Cuando, por el contrario, el museo se centra en el patrimonio cultural propio (los que hasta ahora venimos denominando "etnográficos" o de "artes y costumbres populares"), lo más frecuente en España es encontrarlos como una pequeña sección independiente en el interior de los museos provinciales. Y si ello es un claro reflejo de las distintas trayectorias académicas y profesionales seguidas en nuestro país por la Arqueología, las Bellas Artes y la Antropología, hoy no parece tener sentido la continuidad de esta disparidad museológica.

Por aportar algunos datos, de los 31 museos andaluces integrantes del Sistema Español de Museos, sólo 4 son de Artes y Costumbres Populares (Sevilla, Granada, Cazorla y Jaén), a los que hay que añadir la sección etnográfica del Museo de Cádiz. El resto de los museos provinciales, o no la han contemplado nunca, o están terminando siendo relegadas. Entre los de titularidad privada, cabe mencionar el Museo de Artes y Tradiciones Populares de Málaga, que en 1973 se hizo cargo de la pequeña colección etnográfica existente en los almacenes del Museo Provincial, completándola con una gran campaña de recolección de fondos por toda la provincia.

El programa expositivo ideado en los años sesenta por Lévi-Strauss y Rivière para el ATP francés, ha servido de guía en gran medida a la presentación de las exposiciones de estos museos. Al estar referida a una específica área cultural, la exposición suele distribuirse con base en grupos temáticos que ejemplifican la dinámica de las formas de vida estudiadas. Pero si en un museo de nueva creación puede plantearse una recogida metódica atendiendo a los criterios de selección programados, lo más frecuente es encontrarse con una herencia de fondos que en parte determina la composición del montaje final, en la búsqueda de su coherencia expositiva.



De cualquier forma, la estructuración suele atender a los grandes bloques metodológicos con los que se aborda el estudio de la cultura: la relación del hombre con el medio, con sus semejantes y con las dimensiones cognitiva y sobrenatural. En el primero se incluirán las técnicas de producción, transformación y consumo, el hábitat, los transportes, etcétera; en el segundo las relaciones familiares, la enculturación, el ciclo vital, la estratificación social, el asociacionismo, etcétera; y en el tercero, los valores, las creencias, la religiosidad popular, las fiestas, las manifestaciones artísticas, etcétera.

Esta articulación no impide que la exposición atienda otras ordenaciones con las que se ahonde en determinados aspectos culturales. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, por ejemplo, diseñó una serie de salas atendiendo al aspecto funcional de los objetos, mostrando las funciones del mobiliario o del ajuar domésticos, o los usos de la cerámica popular. También hallamos repertorios descriptivos en los tipos de contenedores domésticos, o en las técnicas de azulejería o de bordados y encajes. Asimismo analiza variedades locales, como las de la producción alfarera andaluza.

Otro recurso museográfico empleado por este Museo es el de la recreación de ambientes, tanto de talleres de oficios artesanos como de habitaciones domésticas. El interés de éstas últimas radica, además, en el enfrentamiento espacial de las estancias correspondientes a un hogar de trabajadores agrícolas con las de una vivienda de la burguesía urbana, mostrando gráficamente el contraste entre los modos de vida en niveles sociales diferentes. Idéntica finalidad ha guiado la reconstrucción íntegra de la casa-taller de unas bordadoras

sevillanas, ejemplo de la concepción estética y funcional de una determinada clase social.

Igualmente se utiliza el material audiovisual como apoyo y complemento de la exposición, recogiendo imágenes en su propio contexto, que añaden una información precisa y fehaciente sobre la continuidad o el cambio de determinadas prácticas culturales.

El otro modo de presentación, el de los museos al aire libre, no ha conseguido arraigo en España al igual que en la mayoría de países del sur de Europa. No obstante, en los años en que Caro Baroja ocupó la dirección del inconcluso Museo del Pueblo Español, proyectó para él una instalación al aire libre en terrenos de la Casa de Campo o bien en la Ciudad Universitaria.

Si llegó a crearse, en 1968, el Museo de la Huerta de Murcia, a propuesta del ayuntamiento de Alcantarilla. La idea original consistía en plasmar la forma de vida tradicional del labriego, construyendo una serie de barracas tradicionales en torno a una secular rueda de riego que se conserva junto a su acueducto, no lejos de una aceña que también sería visitable. A ello se sumó la realización de un monumento al huertano. Sin embargo, la exposición de los objetos con que se quiere mostrar esta cultura se presenta finalmente en un edificio destinado a museo, con su tradicional distribución en salas.

Concepción distinta es la de los ecomuseos, de los que tampoco contamos con demasiados ejemplos. En este caso no se trata de edificar las construcciones tradicionales para recrear su uso, sino de mantener los espacios tal como existieron en realidad y a sus gentes desarrollando las actividades que han llegado a configurar su identidad. De esta manera se logra que una comunidad salvaguarde toda una serie de prácticas y conocimientos, junto a los bienes muebles e inmuebles de su patrimonio, que se convierte así, además, en un activo motor de desarrollo local.

Un modelo en España de esta concepción museológica es el reciente Parque Etnográfico do Río Arnoia en Allariz (Ourense).

Es una propuesta en marcha que incluye el saneamiento y recuperación de los márgenes del río Arnoia implicando en este programa la restauración y rehabilitación de una serie de establecimientos industriales ligados o las actividades realizadas tradicionalmente con el concurso y aprovechamiento de la energía hidráulica.¹⁵

Estos establecimientos están referidos principalmente a molinos y curtidorías, que fueron abandonando progresivamente su actividad. El proyecto emprendido ha supuesto la recuperación de varios de ellos: unos para reconstruir los procesos de trabajo y otros para su reutilización como servicios



para el turismo rural, pero todos manteniendo sus elementos originales. Así, en una de las curtidorías destinada a Museo do Coiro, un artesano sigue trabajando y vendiendo sus productos: otra edificación se ha convertido en el Museo do Tecido, donde también se mantienen y se enseñan las labores de hilado y tejido.

Como vemos, no existe una forma única para la museografía etnográfica aunque, en suma, todas ellas buscan mostrar la unidad y la diversidad de las respuestas culturales, en distintos medios y en distintas épocas, analizando su dinámica a través del patrimonio que identifica a sus miembros.

Campo de trabajo

Esta comunicación no se establece a través de la palabra o la letra impresa sino a través de los objetos, y, evidentemente, dominar el lenguaje visual no es algo que pueda improvisarse. La Antropología, como otras ciencias, tendría que contemplar este aspecto en la formación de sus futuros profesionales, y no como enseñanza meramente teórica sino con el apoyo de verdaderas prácticas museológicas.¹⁶

Ya Lévi-Strauss preconizaba hace muchos años el "papel del museo de antropología como prolongación del campo de trabajo",¹⁷ tal como venía haciéndose en el Musée de l'Homme, sede del Instituto de Etnología de la Universidad de París desde 1925. De hecho, las primeras cátedras de Antropología estuvieron siempre instaladas en los museos de historia natural, incluida en España la del primitivo Museo Antropológico; el mismo que mucho después, convertido en Museo Etnológico Nacional, acogió la Escuela de Estudios Antropo-

lógicos bajo la dirección de Esteva Fabregat donde se formaron no pocos de los actuales profesionales de la disciplina¹⁸.

La inclusión de la asignatura *Patrimonio etnológico y museología* en la nueva licenciatura de Antropología, puede suponer sin duda un pequeño paso en este camino. Los estudiantes de la Universidad de Sevilla han tenido ya ocasión de comprobar el abismo muchas veces existente entre las teorías museológicas y su aplicación práctica.¹⁹ Los nuevos conceptos de museo no siempre van acompañados de realidades inmediatas, al tropezar todavía en la actualidad con dificultades de diversa índole: insuficiente dotación de personal especializado para cumplir adecuadamente las funciones encomendadas, herencia de unas colecciones conformadas por piezas que fueron recogidas sin criterios museográficos, escasos presupuestos y excesiva rigidez administrativa para su gestión; y muchos más, entre los que no cabe olvidar la inalteración de arcaicos planteamientos en buen número de profesionales relacionados directa o indirectamente con la marcha de estas instalaciones.

Para los museos de antropología en concreto, éste último inconveniente sólo podrá remontarse si los antropólogos toman conciencia de él. Y analizar críticamente el desarrollo histórico de estas instituciones es el único modo de comprender su realidad presente, de igual manera que estudiar la historia de las corrientes de pensamiento antropológico es el camino empleado para adentrarse en la comprensión de su teoría y métodos actuales.

Ahora bien, una de las paradojas -y no es de las menores- de las investigaciones realizadas en historia de la etnología es el no haber tenido

en cuenta ese ostensible aspecto público e incluso espectacular de la disciplina en donde tanto la alteridad como el exotismo estaban al alcance de los ojos, convirtiéndose en un bien común visiblemente compatible sin distinción de raza ni de clase, y en donde, en sentido estricto, la etnología se ponía a representar su papel, colocando en escena y con sentido sus objetos preferidos. Debido a su forma por lo general monumental, a su posición central en el aparato cultural de la ciudad, a su función que hoy en día se llamaría mediática, y también con toda seguridad a su objetivo que era (y aún es hoy todavía) el de mostrar o mejor, en el sentido literal de la palabra, exponer los signos materiales de las otras culturas, los museos de etnografía o de antropología han podido jugar un activo papel en la transformación o incluso en la elaboración de las representaciones de la alteridad cultural.²⁰

Notas:

1 Entendiendo como tales a los que la historia de la antropología reconoce como sus primeros representantes, aun encontrándonos muy lejos de la institucionalización de la profesión.

2 Una descripción detallada de estas exposiciones puede encontrarse en Romero de Tejada, P., "Exposiciones y museos etnográficos en la España del siglo XIX", en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, II: 11 - 47, Madrid, 1995.

3 Prats, L., "El estudio y la gestión del patrimonio etnológico en España. El caso de Cataluña", en *El Patrimonio Etnológico*, 152, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

4 Ver Ortiz García, C., *Luis de Hoyos Sáinz y la Antropología española*, Madrid, 1987.

5 Decreto Fundacional del Museo del Pueblo Español, de 26 de julio de 1934. Recogido en *Anales del Museo del Pueblo Español*, I: 5 - 10, Madrid, 1935. Le sigue el Reglamento de Aplicación, los Nombres correspondientes, las Actas de constitución del Museo, el Comité Ejecutivo y el Patronato, y la Circular General y Cuestionario para la recogida de objetos.

6 Un resumen de los avatares de este Museo puede verse en Berges Soriano, P.M., "Museo del Pueblo Español", en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III: 65 - 88, Madrid, 1996.

7 Kleiber-Schwartz, L., "De museo de las Colonias a Museo de las Comunidades", en *Museum*, 75: 137, Paris, 1992.

8 Cabello, P., "El Museo de América", en *Anales del Museo de América*, I: 17, Madrid, 1993.

9 No será hasta 1982 cuando vuelva a independizarse de manos del gobierno autonómico, ahora bajo la denominación de Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populares.

10 Chamoso Lamas, M., "La creación de museos de Artes y Tradiciones Populares en Galicia", en *Actas del II Congreso Nacional de Artes y Tradiciones Populares*, 34. Zaragoza, 1974.

11 Sobre el patrimonio inmaterial ver Rioja López, C., "Reflexiones en torno a la cultura inmaterial y su gestión patrimonial en la Comunidad Autónoma Andaluza", en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 16:79 - 84, Sevilla, 1996.

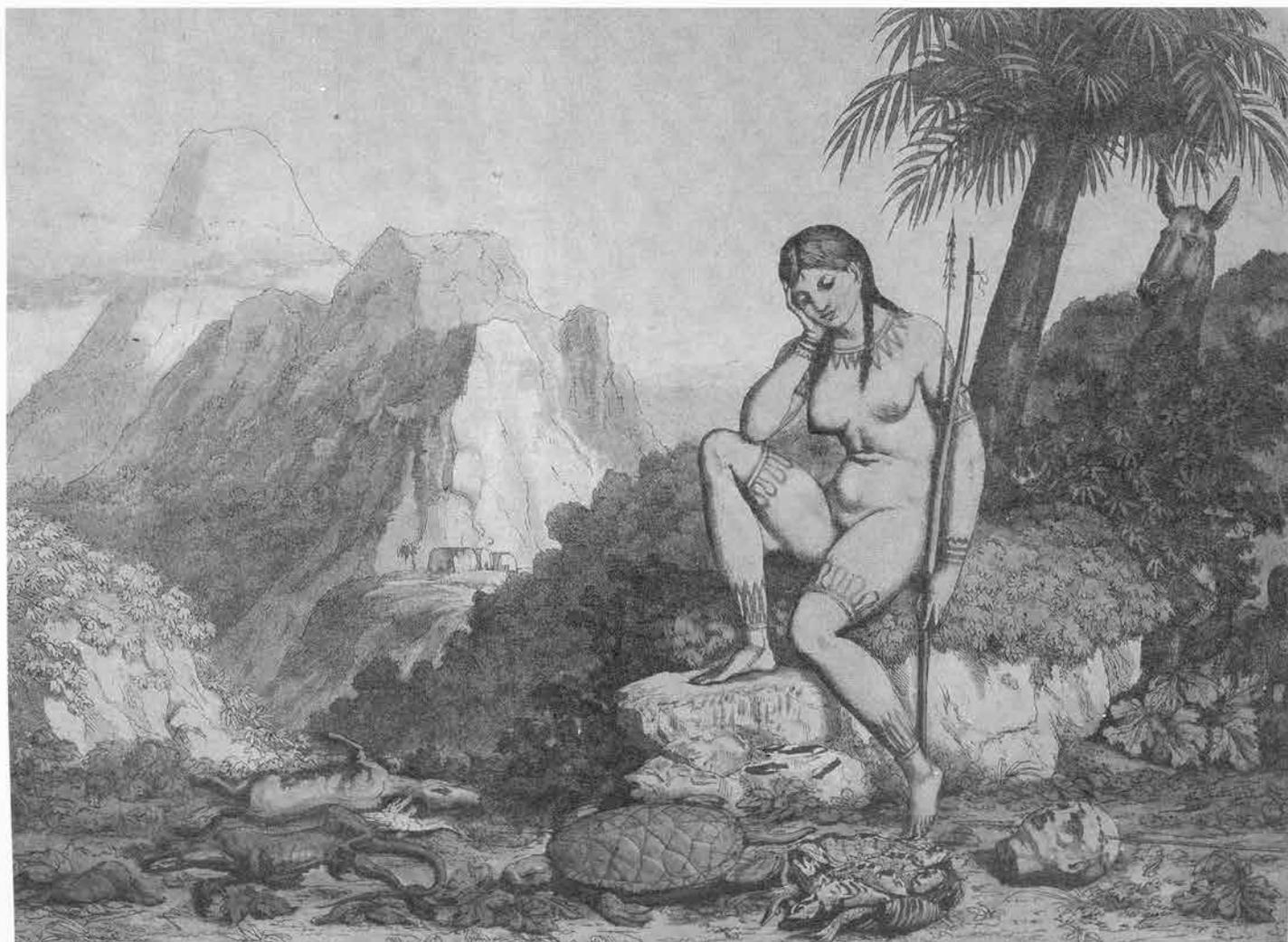
12 "Sobre el método", en *Anales del Museo del Pueblo Español*, II: 70, Madrid, 1988.

13 Una profunda reflexión a la definición oficial de museos puede verse en Limón Delgado, A., "La educación y museos (I)", en *Boletín Informativo del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo Andalucía*, 3:4 - 5, Sevilla, 1993.

14 "El Museo Nacional de Antropología: Nos/Otros", en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, I: 230, Madrid, 1994.

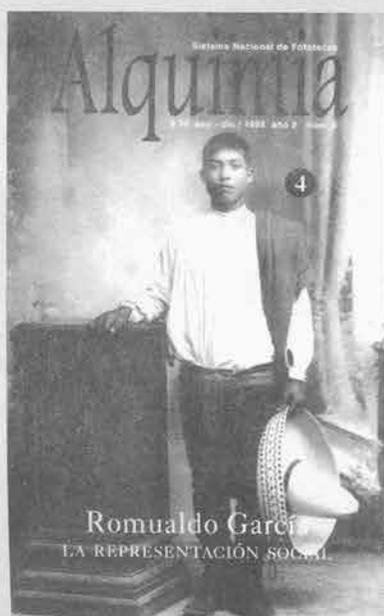
15 Sierra Rodríguez, X.C., "El Parque Etnográfico do Rio Arnoia, Allariz", en *Revista de Museología*, 5: 63, Madrid, 1995.

16 Para profundizar en las posibles soluciones al problema actual de la formación de museólogos ver "Formación y selección de profesionales de museos", en *Museo*, I. Madrid, 1996.



Alquimia

De venta en las librerías del INAH
Córdoba No. 43, Col. Roma
Tel. 5514 0420





Diversi giuochi Messicani

