

# La mediación cultural del museo

Luis Gerardo Morales Moreno

México

## I. LAS MEDIACIONES CULTURALES

En las últimas décadas, el vocabulario del historiador se ha ampliado de manera considerable, articulándose con otras disciplinas como son: geografía, antropología, economía, arqueología, sociología, demografía, semiología o las ciencias de la comunicación y la información. De todas ellas ha derivado la noción de *mediación cultural* que se enfoca en los procesos de construcción, representación, transmisión y recepción.

Entendemos por mediaciones culturales los dispositivos mediante los cuales se transmiten y resignifican mensajes simbólicos y prácticas discursivas, que abren la *diferencia* entre acontecimiento y rememoración; es decir, crean una diferenciación temporal entre los hechos históricos, sus efectos y representaciones.

El mecanismo consiste en la utilización de la palabra con la tecnología de la escritura. Las herramientas pueden ser el papel, el lienzo, el chip o la colección museográfica. En general, se trata del transmisor que sirve de mediador de las observaciones. La mediación sirve de articulación entre el mensaje y el receptor, quien a su vez crea otro mensaje, produce *otro lugar* distinto al de la ubicación del emisor. De ahí que la mediación sirva al estudio de las diferencias, las representaciones y las remembranzas. En consecuencia, nos interesa comprender el desenvolvimiento del museo como producción de otro lugar en la cultura de las autoobservaciones.

La producción de un campo visual en el museo mediante su representación sitúa la simultaneidad entre una determinada temporalidad de la memoria y un “estar presente ahí”. Pasado y presente aparecen yuxtapuestos, en-

treverados para el consumo del observador. La mediación entonces produce nuevo sentido, donde el último elemento de la cadena técnica es el receptor, o el espectador, o, en última instancia, el consumidor. Entonces, quienes operan con esas mediaciones se construyen a su vez como ciudadanías y consumidores; operadores y usuarios. Entre los elementos que importa investigar tenemos: emisor, mensaje, *media*, receptor e intérprete.

El estudio de las mediaciones en el mundo moderno interroga, reflexiona y actúa sobre cómo se organizan las comunicaciones sociales, públicas y privadas. No hay indicadores cuantitativos sobre el fenómeno de la recepción porque sólo se puede abordar como investigación cualitativa de la comunicación, lo que requiere plantear cómo se estudian los mensajes dentro de una relación compleja entre tiempo y espacio, mediada por la narratividad establecida entre observadores y campos de visión.

Por otra parte, las mediaciones ponen límites sobre los modelos que desvían la realidad hacia lenguajes y procedimientos ajenos a la epistemología histórica de la relación tiempo y espacio. Los modelos hacen abstracción del tiempo y los historiadores han obviado la problemática de las prácticas de desviación y las tecnologías con las que se transmite la sensación de temporalidad.

De ahí que nos importa establecer una correlación entre el pensamiento histórico, la narratividad, las etnografías de la visión y las representaciones. El estudio de las mediaciones consiste también en el análisis de los procedimientos mediante los cuales se construyen las fuentes de la historia, así como también, la ma-

nera en que en esos constructos operan marcos de referencia de la historicidad. Si estudiamos la prensa durante el Porfiriato en México (1876-1911), por ejemplo, lo que nos importa es conocer cómo esa circulación de impresos, en la forma y el fondo, persuade a sus lectores de sus opiniones o representaciones propias, y no únicamente como apoyo de una historia política o social basada en fuentes hemerográficas.

Otro ejemplo ilustrativo lo ofrece la museología histórica de México. El estudio de las exhibiciones estéticas, etnográficas, arqueológicas e históricas durante el siglo XX permite conocer las modalidades con las que operó y se reprodujo una forma dominante de la representación de la identidad nacional, así como de ciertos cánones estéticos (barrocos y modernos), y no la mera evolución institucional de las políticas de conservación de la memoria histórica y el gusto social.

Por otra parte, si estudiamos la construcción de *comunidades de interpretación* (en donde caben, por supuesto, los impresos y las museografías), así como la conformación de soportes materiales, asociados ambos con las prácticas sociales que enmarcan y determinan la recepción de un determinado tipo de expresión literaria, musical o plástica, estaremos en condiciones de comprender el proceso que vincula la producción y el consumo de bienes culturales. El estudio de las mediaciones es, por lo tanto, el estudio de las transmisiones o transferencias, de las prácticas de apropiación y recreación de los imaginarios sociales.

## II. LOS OBJETOS SEMIÓFOROS

Enseguida expondré el campo del cual partimos. Para decirlo de modo muy clásico, la primera mediación de la que partimos es la del lenguaje, y los estudios sobre coleccionismo nos han enseñado a entender este proceso complejo particularmente del lado europeo. Uno de los autores clásicos del tema ha sido el filósofo e historiador polaco Krzysztof Pomian, quien publicó en 1987 un estudio erudito sobre los museos y el coleccionismo en Europa intitolado *Collectionneurs, amateurs et curieux...* hoy convertido en un clásico del género.<sup>66</sup> En él reunió diversos ensayos suyos publicados a lo largo de más de una década sobre el tema del coleccionismo durante los siglos XVI y XVII. Su compilación puso en diálogo a la fenomenología trascendental con el estructuralismo historiográfico, tarea que para su momento parecía imposible.<sup>67</sup> Ahora voy a referirme a su primer capítulo, intitolado “La colección entre lo visible y lo invisible”, publicado originalmente en italiano, en 1978, donde el autor acuña el concepto *objeto semióforo*.<sup>68</sup> Para Pomian la formación y observación de colecciones constituye un hecho histórico tan *significativo* como el surgimiento del lenguaje. La historización de ese hecho *comunicativo* exigió un intercambio intenso entre la historia social, antropología y semiología.

66 Pomian, K. (1987).

67 Esa combinación entre fenomenología y estructuralismo al menos sonaba rara en la década de los sesenta. Pomian se atrevió a hacerla. Los presupuestos binarios de una filosofía y una metodología (lo visible-invisible; lo manifiesto y lo ausente) tuvieron en la escritura de Pomian un diálogo fructífero.

68 Pomian, K. (1990).

El trabajo de Pomian muestra la influencia creativa de dos autores claves en el pensamiento contemporáneo: Claude Lévi-Strauss y Maurice Merleau-Ponty. Independientemente de la crítica que se ha hecho a la obra de Lévi-Strauss, su influencia intelectual fue inmensa en el mundo académico francés de los años sesenta. Lévi-Strauss se había ocupado, durante la década de los cincuenta, de estudio del mito. Para él, el pensamiento que crea el mito es en cierto sentido reducido a imitarse a sí mismo como un objeto. En investigaciones posteriores, discutió la naturaleza del pensamiento mítico, el cual, según él, acumula un conjunto de imágenes provenientes de la observación y clasificación de objetos naturales sobre la base de sus diferentes características. Estas imágenes representan la función de significantes en un sistema de signos. Surge así el objeto-signo. El objeto no era una cosa aislada sino en permanente interrelación con las estructuras sociales de significación. Por supuesto, no fue Lévi-Strauss el único exponente importante del estructuralismo. En su variante francesa, el estructuralismo adquirió una gran variedad de acepciones y promovió la interdisciplinariedad en las ciencias sociales y humanas. Desde la aparición de la lingüística estructuralista de Ferdinand de Saussure al comienzo del siglo XX, parecía posible el sueño de alcanzar una ciencia social capaz de formular relaciones necesarias.

La otra influencia intelectual en la obra de Pomian fue la de la fenomenología, postura defendida vigorosamente por Edmund Husserl en las primeras dos décadas del siglo XX. Husserl pretendía un análisis descriptivo del mundo objetivo tal y como aparece ante el sujeto. En el estu-

dio de la apariencia de las cosas, el mundo en sí mismo está gobernado, organizado y significado por la conciencia. La conciencia resulta la mediación necesaria entre sujeto y objeto. De este modo, no hay cosa alguna que sea producto de la conciencia sin un objeto, así como tampoco puede haber un objeto sin un sujeto para aprehenderlo. Para Husserl, en el conocimiento del mundo no debía soslayarse la percepción individual. De esta manera, pretende reconciliar pensamiento y mundo a través de una descripción de las estructuras trascendentales de la conciencia humana.<sup>69</sup> Posteriormente, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty llevaron estas ideas por otros caminos, con la pretensión de hacer más explícita la noción de “mundo de vida”.

Para Merleau-Ponty el hombre habita en los campos del lenguaje y la historia, o dicho de manera amplia, sólo somos redes de significados y memoria. La palabra es algo más que un transmisor; es una *encarnación*. Para Merleau-Ponty si el cuerpo es un lenguaje al ingresar al campo lingüístico supera lo meramente perceptivo. Entonces trasciende. Para Pomian, los objetos semióforos constituyen esos signos que trascienden su época y que son resignificados culturalmente por nuevos observadores. Esos objetos semióforos se comunican históricamente una vez constituidos como objetos museables o como parte de una colección museográfica.

El desafío teórico para Pomian provino de una simple pregunta: ¿Cómo se puede sistematizar en un conjunto homogéneo un panorama tan diverso como el de los objetos acu-

mulados? El historiador afronta esa pregunta mediante el estudio de la institucionalización de las *colecciones objeto*. El punto de partida fenomenológico de Pomian propondrá el contraste binario entre lo visible y lo invisible; los usos y las miradas; las prácticas y los gustos, de tal modo que en la larga duración vemos cómo el coleccionismo aparece asociado siempre a formas de jerarquización social, control y dominio simbólicos de unos grupos sobre de otros. A este vínculo entre lo visible y lo invisible corresponde una dimensión geográfica, pues las colecciones son concentradas acumulativamente en centros políticos y religiosos, así como en cruceros intelectuales, artísticos y económicos. De este modo, la colección constituye un dominio único cuya historia no puede ser reducida a los estrechos límites de la historia del arte, las ciencias o la historia misma. Para Pomian, la colección debe abordarse como un evento antropológico desplegado en el tiempo de la memoria. Se trata de una historia por derecho propio concentrándose en *semióforos*, u objetos que tienen significado, en su producción, circulación y consumo.

Por otra parte, el estudio de la percepción social del observador constituye por sí mismo otro campo problemático para las investigaciones sobre las mediaciones. La colección hace tangible lo invisible y viceversa. Lo visible es aquello que nos está autorizado a observar. Lo invisible es el lenguaje; es el gesto, el acto, el gusto que selecciona, discrimina y compara. Los vivos y los muertos intercambian o yuxtaponen sus referencias mediante la puesta en exhibición de los objetos.<sup>70</sup> Crean un campo propio de observación. Las ofrendas en el mundo anti-

69 Véase un brillante estudio sobre Husserl, en Derrida, J. (1995).

guo actuaban como transiciones entre aquellos que las miraban y lo invisible de donde procedían. En esa percepción de lo sagrado el rostro con que la imagen se representa adquiere plena significación. En síntesis, las semejanzas entre objetos diferentes provienen de su pertenencia al campo de intercambio entre lo visible y lo invisible, y las sucesivas representaciones de lo sagrado. Por lo tanto, el contraste entre lo visible y lo invisible constituye sobre todo la segmentación entre aquello de lo que hablamos y aquello que vemos, entre el universo del discurso y el mundo de la percepción visual.

Otra aportación consiste en plantearnos que el objeto resignifica el duelo del lenguaje; el reemplazo, sustitución o representación de lo ausente, de lo que ya no vemos y que sólo nos es dado transferir en un campo de objetos inmerso en el discurso. Desde este punto de vista, el ritual sería la forma más antigua de exhibición de objetos. La emergencia del museo público viene a coronar el desarrollo del discurso racional y científico sobre el mundo objetivo porque, según hemos visto, instaura la lectura de los objetos.

Para Pomian, sin el medio del lenguaje la noción de asignar a una entidad el rol de representar a una segunda entidad que es y siempre ha sido invisible sería totalmente inconcebible. Para él, la frase “A representa a B” adquiere diferentes formas históricas. Inclusive sería preferible enfocar la cuestión de otro modo. Como que “A representa B de acuerdo con C, según la visión de C”. El rol representativo exacto siem-

pre depende del observador individual. Bajo esta luz, la siguiente tarea es determinar exactamente cuáles son las condiciones idóneas para que un grupo acepte que A representa a B, dado que B es invisible. De este modo el lenguaje funciona como un vínculo que crea uno de los dos términos que unifica y opone al mismo tiempo a ambos. Lo profano y lo sagrado, lo que se ve y lo que no se ve.

Entonces la primera mediación es la del lenguaje.

### III. LA MEMORIA CONMEMORATIVA

La siguiente mediación que consideramos fundamental es la que vincula a memoria y lenguaje, para lo que el estudio de la genealogía moderna de los museos resulta muy útil.

Como sabemos, la palabra “museo” contiene una polisemia interpretativa que va más allá de las nociones conocidas que la relacionan con un determinado sentido de la muerte, del arte, la enseñanza escolar o el coleccionismo erudito. El *uso del museo* para la preservación de la memoria de un grupo o una comunidad posiblemente sea una de sus prácticas más añejas. En consecuencia, resulta una tarea ambiciosa la comprensión del museo como temporalización moderna de la memoria (dispuesta en un espacio localizado), así como de su capacidad para comunicarse mediante la escritura y cierta representación de objetos. Su estructura binaria consiste en: operar como un dispositivo de interpretaciones, y como una mediación cultural de la modernidad. Esto es, produce un campo visual significativo por la dinámica de la

70 Véanse los estudios de Kavanagh, G. (ed.), (1996: 1-14) y Wallace, M. (1996).

relación producida entre objetos y observadores, al mismo tiempo que sirve como lenguaje persuasivo para una acción determinada (conmemorar, sacralizar, ritualizar, recordar, instruir, o entretener).

En todo caso, nuestra exploración consiste en indagar qué funciones desempeña la memoria museográfica como institucionalización de la remembranza y la conmemoración en las sociedades modernas poscoloniales. Conforme a nuestras investigaciones realizadas en torno al desenvolvimiento de la museología mexicana y el nacionalismo revolucionario durante el siglo XX, hemos mostrado la contradicción intrínseca de los llamados “museos nacionales” cuando operan como reproducción simbólica de valores y certidumbres sobre la experiencia de la temporalidad, el gusto social y la jerarquización del acceso a las mediaciones. Tanto en los espacios hegemónicos europeos, como en los poscoloniales subalternos, los museos de índole histórica se conducen, en un primer momento, en un despojamiento de la mirada de sus dogmas de fe, de su tradición cultural, y en un segundo momento, resucitaron las nuevas ideologías burguesas de la identidad nacional.

Para la comprensión histórica de la morfología del museo público de historia en México se requiere el reconocimiento de una articulación que el lenguaje museográfico despliega en tres campos, a saber:

a) La *antinomía* historia/historiografía entendida como la relación paradójica que se abre entre lo que acontece y el discurso especializado de su investigación. Esto es, el museo o la ex-

pografía dispone para la observación pública el fragmento, cuadro o reliquia de lo considerado “histórico”, donde la operación de mirar ha sido cultivada por una serie de prácticas vinculadas con su adiestramiento previo de gabinete “naturalista” de curiosidades. En la escenificación museográfica, la “historia” se observa bajo la lectura de una mirada científica.

Así tenemos que el museo autoriza una *diferencia* espacial y comunicativa entre lo acontecido de la historia y lo escrito por los historiadores. La museografía *escenifica* esa diferencia temporal entre el pasado y el presente, ambos entrelazados por la mirada erudita, en primer lugar, y la mirada ordinaria de los observadores, visitantes, intérpretes o usuarios, en segundo lugar.

b) En consecuencia de lo anterior, el segundo campo consiste en el despliegue de la *historia efectual* concebida como *discurso multiforme* de lo recordado. Se trata de una memoria de las consecuencias, en lugar de las causas de los grandes acontecimientos. Es decir, hablamos de los “efectos” del pasado histórico, de lo transcurrido conforme lo recordamos.

Esto significa que la museografía despliega sentido apoyándose en la escritura como otra operación diferenciada de la mirada dirigida. Todo ello se fabula bajo el procedimiento de un programa narrativo especializado (circulaciones, señalización, iluminación, textos, etcétera) porque construye una *trama*. Una trama desenvuelta en la observación empírica del mundo físico. El prestigio de los museos históricos proviene de su autenticidad directamente observable. La historia es exhibida mediante objetos museográficos *constatativos* de la historia

acontecida. Sin embargo, ese espacio del sentido del mundo observado que llamamos “museo” erige la *mediación* de la puesta en escena de los efectos y restos de la historia. Ésta aparece dispuesta ante nuestros ojos mediante modalidades persuasivas del lenguaje museográfico que *prescientifica* o *presencializa* el pasado, lo cual significa que el observador admira/contempla/indaga desde el presente el devenir de su historia.

c) El tercer campo lo configura el *museo/monumento* entendido como el discurso pragmático de lo conservado institucionalmente. Constituye la praxis por excelencia de los museos históricos modernos. Desarrolla su reproducción simbólica mediante imágenes-objeto y rituales de visita, además de una muy activa incorporación del museo institucional a las políticas públicas de la educación y la cultura. Esta fase conservadora del museo/monumento apela básicamente a la *memoria afectada*, la emotividad política o la solidaridad y puede utilizarse con diversos fines persuasivos, ya sean contestatarios, reflexivos o autoritarios.

En consecuencia, la memoria que aparece neutralizada en los museos o sitios históricos se encuentra *situada* por los traumas, lazos o relaciones sociales y culturales, esto es, por los afectos interiorizados por otras mediaciones comunicativas. La subjetividad de la memoria social se objetiva en las conmemoraciones de la mirada metódica de la ciencia, o la mirada crítica de los historiadores.

Esta triple articulación de campos de sentido de la institución museística de la historia, en México, se realiza durante un periodo de 150 años, entre fines del siglo XVIII y la pri-

mera mitad del XX, y su resultado tangible fue haber instituido la *conservación material* del pasado, conforme a determinados cánones de representación, ciertas jerarquías sociales, así como prácticas científicas. Durante ese lapso de tiempo, México construye su modernización material y jurídica mediante una intencionalidad conservadora de su pasado ancestral. En su morfología, las transmisiones del pasado fueron dominadas por la redefinición de la identidad colectiva en manos del Estado-Nación mediante una dramatización historiográfica. En tanto país poscolonial, preserva en las alforjas de su antigüedad el trauma de la invasión, conquista y colonización castellanas y vascas de 1521 a 1821.

En consecuencia, planteamos que la memoria histórica de los mexicanos ha sido configurada por diferentes clases de *mediaciones*, como, por ejemplo, la mediación del discurso conmemorativo propiciado desde la retórica política. La celebración del “Grito” de la Independencia mexicana cada 15 de septiembre, desde el siglo XIX, es motivo de decenas de opúsculos cívicos, unos más, otros menos flamígeros. Habría otras mediaciones, como las del patrocinio gubernamental de una determinada iconografía secular, a fines del siglo XIX, que inicia la proliferación de una pintura con motivos históricos, desde una perspectiva predominantemente secular, práctica que se profundiza inclusive hasta los años de 1940-1960. También tenemos las fiestas cívicas y la erección de estatuas y monumentos, entre otras.

Las museografías de historia, arqueología y etnología, en particular, constituyen una clase de mediación significativa. Proponemos que la *memoria museográfica* tiene su propia especifi-

cidad histórica en esa triple articulación de campos ya mencionada. Se *alimenta* de la antinomia historia/historiografía; *participa* del discurso multiforme de “lo recordado”; y, finalmente, pertenece al campo del *museo monumento*. La *disposición gráfica* de “lo conmemorativo” se activa por la resignificación de la *memoria* museográfica. Por eso cabe hablar de una diferencia entre memoria histórica y memoria conmemorativa. En ésta, la rememoración de lo recordado; el duelo; el pasado repasado; la conservación de objetos-signo y la palabra absuelta (como ética de la comprensión histórica) fijan la reminiscencia en un espacio ritual de imaginarios.

Bajo esta perspectiva encontramos sumamente útil la historicidad de las observaciones museográficas, porque le permiten al investigador social encontrar localizados en lugares o espacios específicos los fragmentos reconocibles de una determinada forma del poder del conocimiento. Los objetos museográficos o las colecciones preservadas en los recintos museísticos sirven a una búsqueda de estratos y pedazos de arqueopsicología. Los fragmentos no son únicamente pedazos y residuos, sino “fragmentos” con resonancia. ¿Resonancia en las vitrinas rodeadas por muros llenos de silencio?

La palabra “resonancia” es el *eco*, aquello que aspira a expresar su proyección más allá de la enunciación. Es lo que aún queda cuando la emisión ya acabó, lo cual es una característica fundamental, por cierto, del *símbolo*. Se trata, entonces, de una figura que pretende dotar el sentido del carácter parcial de la representación. En las salas de los museos; en los nichos sagrados del origen; en los templos del arte moderno y en los templos cívicos del orden bur-

gués se instituye la observación dirigida donde se escuchan los ecos del tiempo ido. Esto significa que en el espacio solemne de la memoria museográfica hay una vida simbólica.

La investigación de las representaciones sociales es también un estudio de la difusión de los saberes, la relación entre pensamiento, comunicación y poder. El estudio de los museos puede convertirse también en el análisis social de una nueva territorialidad que consiste, más allá de la condición pública o privada del espacio museístico, en una lucha por la historicidad.

Los museos como territorios propician en ese sentido la disputa de las versiones de la historia y sucesos que le acompañan. Así como para muchos historiadores resulta importante la historia de las revoluciones, la museología histórica contribuye al estudio de la lentitud en la historia. Es decir, la investigación sobre lo que casi no cambia en las sociedades, a pesar de los movimientos telúricos de la política o las crisis financieras.

El estudio de los museos histórico-antropológicos en América Latina es un cruce de conceptos sociológicos y psicológicos, no únicamente históricos. En sus investigaciones sobre “la institución imaginaria de la sociedad”, Cornelius Castoriadis entendía el imaginario como una construcción de sistemas de clasificación, no siempre racionalmente elaborados, que guardan eficacia y coherencia tanto en su elaboración como en ciertos usos. El “imaginario” museográfico no significa que “sea la imagen de”, sino más bien una recreación incesante y principalmente indeterminada de figuras, formas/imágenes, a partir de las cuales solamente “puede referirse a algo”. El imaginario no tiene un objeto a reflejar, sino deseos a proyectar, y,



en todo caso, a elaborar mediante el simbolismo. El museo resignifica los referentes a partir de objetos muy concretos que son irreductibles a un solo significado y que únicamente en el espacio ritual adquieren su pleno sentido evocativo.

En esa ritualidad se busca comprender la interiorización de la *memoria afectada*, razón por la cual resultan fundamentales las investigaciones museológicas que incorporan procedimientos etnográficos y antropológicos. En México, la *memoria museográfica* contemporánea descansa en la *memoria afectada por recuerdos-acontecimientos*, los que operan como un canon curatorial clásico. Éstos son:

- a) la “conquista española de México”;
- b) las guerras contra los Estados Unidos de América (1846-1848) y contra la Francia de Napoleón III, de 1862-1867;
- c) la hegemonía ideológica del liberalismo secular (1867 en adelante), y
- d) el indigenismo revolucionario y posrevolucionario (1916-1948, y 1994 en adelante).<sup>71</sup>

En la distinción que hacemos entre memoria histórica y memoria conmemorativa queda por reconocer descriptivamente el *lugar trágico* de la transmisión que propicia la memoria museográfica. Ello nos introducirá de lleno al problema de la comunicación social en la historia.

Para reconocer las prácticas de las transmisiones/mediaciones se hace indispensable *situar* nuevamente el papel de la escri-

tura histórica y su relación con la enseñanza (los modos de persuasión) a través de *objetos-monumento* u *objetos-huella*. Los objetos-monumento se sitúan principalmente en el uso ritual formando parte de la escenificación de lo conmemorativo. Responden fundamentalmente a las hegemonías de la visibilidad de su tiempo y se acompañan de una serie de prácticas del orden de la mirada. En cambio, los objetos-huella sirven principalmente al conocimiento histórico, a la interpretación o la crítica. La no distinción entre ambos ámbitos objetuales puede llevar a la inmovilidad de la capacidad creativa de la interpretación histórica. En cualquier caso, los objetos museográficos son significativos. Con esos *objetos-signo* nos son dados los distintos campos del conocimiento y la percepción social del pasado.

#### IV. LA MUSEOLOGÍA SUBALTERNA

La última mediación es la subalternidad de la museología mexicana. ¿Por qué subalterna? Porque no nos situamos en la esfera del funcionalismo práctico con que se concibió a los museos, sobre todo, a partir de la segunda posguerra, en 1945. Por varias décadas, se han confundido operaciones comunicativas con funciones administrativas. Al institucionalizarse el museo “fuera de Europa” como canon estético de representación narrativa, se hizo de la reflexión museológica (arte, etnografía o ciencia) un conjunto predeterminado de las acciones de recolección, conservación, restauración, investigación, educación y exhibición de objetos. O, mejor dicho, se hizo abstracción del lugar so-

<sup>71</sup> Al respecto, véase Morales Moreno, (1998). Una línea central de mi trabajo ha sido la crítica del indigenismo museográfico en su pretendido realismo estético.

cial de producción mediante un enfoque instrumental y técnico del quehacer museístico con pretensiones universales.

Así, el enfoque subalterno consiste en plantear que la museología debe insertarse en una bisagra paradigmática en que, de un lado del Atlántico (Europa occidental), los mismos materiales antropológicos, como lo ha señalado Jesús Bustamante, pueden remitir en los museos a “lo exótico”, y a “lo autóctono”, mientras que en los museos de la orilla opuesta, “se identifican con lo propio y hasta con uno mismo”.<sup>72</sup> Así, de un lado de la bisagra está la mirada europea sobre las artes primarias y la extrañeza de lo desconocido, y del otro, la mirada americana de lo que se considera como propio, histórico y museable. Lo importante de este proceso que rechaza los esencialismos y la supuesta hibridez de los mestizajes es que muestra la expansión del museo como una transferencia cultural que recrea sus formas, horizontes y prácticas en lugares diferentes.

El enfoque subalterno que asumimos tampoco se detiene en la bisagra civilizatoria de las transferencias culturales entre Europa, América Latina y el Caribe. Indaga también en el interior de los nacionalismos culturales que, como ocurrió en el caso mexicano, producen sus primeras museografías arqueológicas como actos de duelo de la sociedad rural indígena. Tanto el Museo Nacional de México, fundado en 1825, como el Museo del Templo Mayor, creado en 1987, emblematican la dife-

rencia entre la modernidad burguesa y el pasado remoto azteca. El viraje estetizante de la arqueología mexicana desde la creación de la Galería de Monolitos, en 1887, hasta su suntuosa escenificación en el Museo Nacional de Antropología, en 1964, plasma la reivindicación de un pasado no europeo de teocracias sacerdotales y tiranías militares en Mesoamérica, bajo la forma de mitologías exóticas y arquitecturas monumentales que son la admiración de la mirada museográfica europea contemporánea.

Hasta aquí el museo aparece sólo como una reproducción del canon narrativo performativo del cameralismo centroeuropeo. En el momento en que esos campos visuales etnográficos y arqueológicos fueron reapropiados y transformados por una lectura local, produjeron una de las representaciones simbólicas más exitosas de la América Latina republicana. Los museos arqueológicos, históricos y etnográficos de México, en particular, produjeron escaparates persuasivos de la modernidad poseedora de una tradición antigua, escindida del contacto español.

Hacemos museología subalterna porque desde los años de 1970 en adelante, tanto el giro comunicativo, como la expansión de la institución museística a la territorialidad y las comunidades culturales subalternas llevaron a una reflexión aguda sobre el malestar de los museos en la cultura occidental. En especial, el museo de arte ejemplificaba el elitismo con que esa institución había convertido en sagrados los gustos y caprichos de mecenas, corredores y curadores del arte moderno y contemporáneo. La llamada “nueva museología francesa” produjo otras modalidades de ges-

72 Bustamante, J. (2012: 11). Véase también, Morales Moreno, L. G., “Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)”, en *ibidem*, pp. 213-238.

ción. Al mismo tiempo, se atrevió a producir una epistemología especializada sobre el modo en que las exposiciones de objetos operan fundamentalmente como una estructura binaria: la del significado, por un lado; y la del sentido, por otro. Esta postura evolucionó hacia la década de 1990, a concebir el discurso museográfico como un lenguaje performativo.

Por su parte, los estudios de museos británicos, norteamericanos y canadienses fueron mostrando el lastre que arrastran las representaciones etnográficas por su procedencia naturalista y empirista, al mismo tiempo que la antropología interpretativa mostraba la importancia de la metáfora en toda recreación etnográfica. Si hay algo que caracteriza a los procesos sociales e históricos son sus intensas dinámicas culturales, las que no se ajustan al modo fijo de exposición de los museos “de la otredad”. Aves, mamíferos e insectos disecados, junto con maniqués y ambientaciones solitarias inmóviles no logran explicar la cotidianidad del lenguaje ni las transformaciones de la vida urbana contemporánea. La historicidad inmóvil y la atemporalidad de las expografías contradicen la vitalidad de la dinámica social.

Esto explica el surgimiento, en los últimos treinta años, de diferentes museologías además de la vieja y la nueva, la crítica, la social y, ahora, la subalterna. Esta última se ubica lejos del marco de los grandes centros de poder, conocimiento y gestión de las museologías anglosajona, angloamericana, francesa, centro-europea, española, etcétera. Tampoco aspira a convertirse en una ciencia ni mucho menos. La museología subalterna consiste entonces en un enfoque específico, profundamente historio-

gráfico y conceptual, sobre la manera en que las sociedades extraeuropeas y poscoloniales adaptaron a sus estrategias comunicativas e intereses geopolíticos su devenir histórico y social. Se instala, por decirlo así, en una doble reflexión: 1) como discurso crítico de la herencia nacionalista, de cuna liberal y revolucionaria y, 2) como desconstrucción de sus mitologías más opresivas o menos democráticas. El museo histórico, en particular, se desempeña como una institución de servicio público, al mismo tiempo que despliega su poder persuasivo en la mediación cultural de la memoria social.

Por todo ello, la museología latinoamericana no debe ser pensada localmente, ya sea por países, provincias o regiones, porque ha alcanzado un lugar privilegiado de reflexión desde “su periferia”. El museólogo latinoamericano desde su mediación cultural subalterna se ha abierto al mundo, absorbiendo toda clase de influencias y devorando todos los temas.

De esta manera, la primera museología mexicana de fines del siglo XIX y principios del siglo XX entendía la historia de México mediante una representación pública de la misma. En el Museo Nacional de México de los años 1895-1940, nace la gramática objetivada de la *historia pública*. Mucho tiempo después, hacia el último tercio del siglo XX, debido a la profesionalización del oficio de historiar y, en general, de las ciencias sociales, se hizo notable la bifurcación entre historia científica y académica, e historia pública y patriótica. Se hizo compleja la distinción entre indigenismo y antropología del saber; entre nacionalismo de Estado e identidad popular; entre relato histórico y memoria conmemorativa.

Cuando situamos el museo como una forma de transmisión de relatos y valores patrióticos entablamos un diálogo con aquella museología anglosajona que planteó, desde 1971, la dicotomía del museo entre el templo y el foro.<sup>73</sup> En ese momento, aparece en la museología la distinción entre aquellos museos que pertenecen al campo de la reproducción de lo sagrado (las colecciones patrióticas); y aquellos otros que aspiran a una comunicación social amplia (las expografías profanas). Aún así, quedó suspendida la cuestión del museo como reproducción social de las nuevas jerarquizaciones culturales de la dominación simbólica burguesa.

## REFERENCIAS

- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain (2012), *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*, 1ª edición francesa 1966-1969, trads. Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Prometeo Libros, p. 302.
- Bustamante, Jesús (2012), "Museos de antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación. A modo de presentación", en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-abril, p. 11.
- Cameron, Duncan (2004), "The Museum, a Temple or The Forum (1971)", en Anderson, Gail (ed.), *Reinventing the Museum*, Lanham, Maryland, Altamira Press.
- Castoriadis, Cornelius (1983), "La institución y lo imaginario: primera aproximación", en *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1, *Marxismo y teoría revolucionaria*, 1ª edición francesa 1975, trads. Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Tusquets.
- Coudart, Laurence (2011), "La prensa en Morelos, 1862-1910", en Crespo, Horacio (coord.), *Historia de Morelos*, t. 6, *Creación del Estado, Leyvismo y Porfiriato*, México, Navarro editores/UAEM/Congreso del Estado de Morelos, LI Legislatura 2009-2012, pp. 259-356.
- Derrida, Jaques (1995), *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, trad. Patricio Peñalver, 1ª edición en francés 1967, Valencia, Pre-textos.

<sup>73</sup> Cameron, D. (2004, pp: 61-73).

- Dewey, John (1998), *Experience and Education: The 60th Anniversary Edition*, Indiana, KAPPA DELTA PI International Honor Society in Education, West Lafayette.
- Fernández, Macedonio (1996), *Museo de la novela de la eterna*, edición crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (coords.), Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Kavanagh, Gaynor (1996), "Making Histories, Making Memories", en Kavanagh, G. (ed.), *Making Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, pp. 1-14.
- Morales Moreno, Luis Gerardo (1996), "¿Qué es un museo?", en *Cuicuilco*. Revista de la ENAH, nueva época, vol. 3, núm. 7, México, INAH, pp. 59-104.
- (1998), *Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1925*, México, Tesis doctoral, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana.
- (2002), "De la historia cultural como objeto-signo. Presentación", en Torres-Septién, Valentina (coord.), *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la historia cultural*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 119-132.
- (2009), "Límites narrativos de los museos de historia", en *Alteridades*, Revista del Departamento de Antropología/UAM-Iztapalapa, núm. 37, pp. 43-56.
- (2012), "Los museos de historia mexicanos. Espejismos identitarios desde una museología subalterna en México", en *ICOM*, Revista del Comité del ICOM de España, Madrid, pp. 66-76.
- (2012), "Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)", en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 213-238.
- O'Gorman, Edmundo (1958), *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pomian, Krzysztof (1987), *Colletionneurs, amateurs et cureux: Paris et Vénétie, 1500-1800*, París, Gallimard.
- Prieto, Julio (2012), "De la escritura como asentamiento", en *La Jornada Semanal*, 26 de febrero, núm. 886, pp. 6-7.
- Rabasa, José (2009), *De la invención de América*, 1ª edición en inglés 1993, trad. Aldo Mazzucchelli, México, Universidad Iberoamericana/Ediciones Fractal.
- (2010), *Without History: Subaltern Studies, The Zapatista Insurgency, and the Specter of History*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press.
- Wallace, Mike (1996), *Mickey Mouse History and other Essays on American Memory*, Philadelphia, Temple University Press.