

La circulación de los bienes inalineables en la globalidad

Juan Luna Ruiz

*«... la cultura es la
organización de la
situación actual en
función de un pasado.»*

Marshall Sahlins

*El Museo
Comunitario
como objeto de
estudio se ubica
entre dos ideas
antípodas.*

Primero fue la comunidad; después, el verbo. En una sentencia como ésta, los objetos como creación de los sistemas culturales parecen difíciles de concebir sin la sociedad en que se dieron. El estructuralismo los ve como conversiones de la naturaleza por el hombre pero, si bien la naturaleza posee una estructura independiente del hombre, ontológicamente la naturaleza es anterior al hombre, pese a que éste la modifique a través de sus interacciones, transformándose a sí mismo en estas modificaciones; y luego, él crea estructuras sociales o universos socioculturales. En una demolidora crítica antiestructural, Héctor Vázquez arremete contra este reduccionismo: el ser no se agota en la consciencia individual o colectiva, pues no se puede otorgar existencia sólo al mundo de la naturaleza y a su estructura a medida que el hombre la conoce. Visto como una sucesión lineal, si el hombre es producto de la naturaleza -cuya realidad es independiente del sujeto cognoscente-, el hombre crea la estructura social y la estructura social al objeto. (Vázquez, 1982)

El Museo Comunitario como objeto de estudio se ubica entre dos ideas antípodas. La primera, unida a los estudios que concluyen que los pueblos realizan la preservación de sus bienes patrimoniales para conservar y transmitir su historia, como si fuera una línea continua, única y natural entre pasado y presente; en el lado contrario, una concepción supuestamente asumida por los museos que ve a los objetos de la colección como transmisores de la cultura y la identidad de los pueblos, y que ignora las

relaciones sociales y los significados agregados a los bienes a lo largo de la historia. Esta postura asume también que estos significados son reconstruidos de acuerdo con los intereses y horizontes culturales de quienes coleccionan y exponen; además, que el patrimonio cultural expresa la solidaridad y la identidad de un grupo, y que es un lugar de confrontación y alianzas políticas que negocian lo que es patrimonializable y lo que no.

Los objetos son conjuntos que se hallan en mutación y expansión continuas, pero ligados a la evolución de las estructuras sociales y a las necesidades humanas.

La teoría de la reproducción cultural sostiene una postura del patrimonio cultural como construcción social y lleva a concluir que los bienes reunidos a lo largo de la historia, si bien son presentados como bienes colectivos, en realidad expresan las maneras desiguales en que son producidos y usufructuados por los distintos estratos sociales. Máxime en nuestra

sociedad que acusa un origen colonial, dice Pérez-Ruiz, "...la construcción del patrimonio cultural que realizan las clases dominantes contribuye a reproducir las desigualdades culturales." (Pérez-Ruiz, 1998)

Como lo afirma Baudrillard, los objetos son conjuntos que se hallan en mutación y expansión continuas, pero ligados a la evolución de las estructuras sociales y a las necesidades humanas; en todo este sistema, los objetos no son definidos según su función o su clasificación "... sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello." (Baudrillard, 1995) El objeto nunca deja de estar en función de algo y, recíprocamente, el hombre nunca deja de utilizarlo para algo. Es el objetivismo el que respalda esto, pues bajo su lupa lo social es construido como un espectáculo que se ofrece a

un espectador que "ve" la acción de una forma y luego, al trasladar al objeto los principios de su relación con él, se comporta como si este objeto se destinara al conocimiento y todas las interacciones estuviesen reducidas en él a intercambios simbólicos. Los objetos de conocimiento son construidos en la interacción social y no como objetos ya dados, así como su recepción no se asimila pasivamente. Para Bourdieu, el principio de esta construcción es un sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes, constituido en la práctica y orientado hacia funciones prácticas (Bourdieu, 1991).

Conviene retomar la concepción de patrimonio de Llorenç Prats como construcción social, a fin de dar una completa dimensión a las etapas de los objetos como aquí se propone. Según él, el patrimonio no se encuentra dado en la naturaleza y no es tampoco un fenómeno social, puesto que no se produce en todas las culturas ni en todos los periodos históricos. Es un artificio que es ideado por alguien (o en el decurso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para fines determinados e implica que puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias. (Prats, 1997) Y pues como la reproducción y constitución cotidiana del patrimonio es desigual, su construcción social es hoy vista como una cualidad atribuible a determinados bienes o capacidades, que son seleccionados como dignos de ser preservados, de acuerdo a jerarquías que valorizan a unas producciones y excluyen a otras. (Rosas Mantecón, 1999)

El patrimonio cultural puede ser un bien, una autoimagen o un conocimiento, que en los tres casos articulan visiones del mundo procedentes del mundo social al que pertenecen, pero en parte también lo trascienden y transforman, pues son modelos "de" y modelos "para".

Patrimonio es todo aquello que se hereda, que por su valor intrínseco está destinado a circular. La noción de herencia como determinante del valor del objeto en nuestro país, nació con la propuesta político-ideológica de la Revolución mexicana (aunque había nacido como concepción en el siglo XVIII), pero con el cambio de la sociedad mexicana y sus circunstancias, la creación de nuevas instituciones, nuevas expectativas y nuevas demandas, la tradicional noción del Estado posrevolucionario envejeció a tal punto de volverlo inocuo. Las demandas por descentralizar que provienen de municipios y gobiernos estatales, son apenas el síntoma de una estructura centralista que absorbió el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, un modo de concebir la realidad nacional que, precisamente por pertenecer a realidades temporales y políticas distintas (la Revolución por un lado y el neoliberalismo por el otro), viven una incongruencia constitucional. En efecto, ha ocurrido un rebase entre la forma en que hoy se ve al patrimonio (la idea de que un patrimonio no es de una institución, sino de todos los mexicanos) y la que se guarda aún en los reglamentos y leyes. La idea de que los conceptos culturales son siempre cambiantes y de que no son nociones que nacieron de una vez y para siempre, será la primera guía en este trabajo. Florescano dice que nuestra noción de patrimonio hoy tiene más que ver con nuestra interacción con la globalidad, que con la recreación de nuestras instituciones de educación. (Florescano, 1994)

Luis Lumbreras lo concibe como un concepto económico en que están implicados propiedad y usufructo, beneficio o pérdida. La necesidad de pertenencia a un lugar y su simbolización por medio de un objeto es de tal magnitud, que la carencia de un bien patrimonial es sinónimo de pobreza e inclusive de orfandad. El patrimonio adquiere un grado tal de apego a la conciencia del hombre, que constituye la

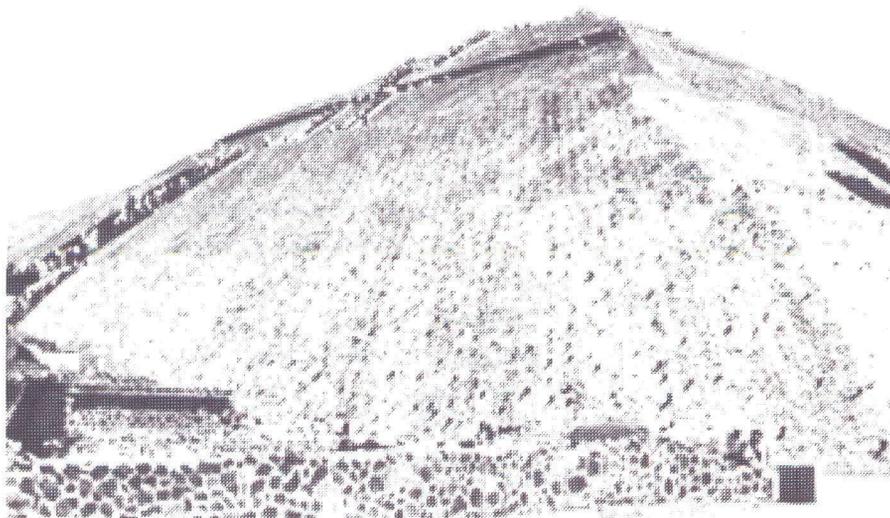
expresión material de su cultura (Lumbreras, en: Cama Villafranca y Witker, 1994).

Ello es así porque el patrimonio cultural de un pueblo expresa las más diversas actividades de supervivencia del hombre, desde los instrumentos de trabajo hasta las imágenes simbólicas que expresan y reproducen la conciencia de su vivir. En el patrimonio y su uso está expresada la voluntad del futuro y la fuerza del pasado que proviene del mito original, que es todo poder. Desde un juicio reproductivo cultural, el patrimonio no pertenece a todos, aunque formalmente parezca ser de todos, como dice García Canclini, pues los grupos sociales lo hacen suyo de distintas maneras, debido a la manera desigual en que los grupos sociales participan en su formación (García Canclini, en: Cama Villafranca y Witker, 1994). De acuerdo con esta visión, trátase de grupos subordinados, como los que controlan a los museos comunitarios, o del grupo hegemónico, el patrimonio como capital simbólico es un proceso social que es acumulable, renovable, productor de rendimientos y es apropiado de forma desigual por diversos sectores. Sólo un aspecto de la perspectiva de García Canclini falla en el caso de los museos comunitarios: el patrimonio cultural no siempre funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales, ni los sectores dominantes deciden qué bienes son superiores y merecen ser conservados. Si bien es verdad que la desigualdad estructural impide reunir todos los requisitos para acceder en la misma forma a la conservación y uso del patrimonio, la sociedad civil agrupada en comités de museos comunitarios ha hecho uso de diversas estrategias y medios para adueñarse del patrimonio local. Lauro Zavala refuerza esto cuestionando la tradición elitista del museo y propone que el objeto por sí solo no comunica nada, pues en la comunicación como proceso el objeto es un elemento entre muchos, entre los que incluye aquellos que lo ubican en un determinado contexto físico, material,

contingente, histórico, estético y conceptual (Zavala, 1996). Aparte están las campañas sugeridas para despertar la conciencia nacional respecto a la importancia y valor de los bienes culturales, amén de la necesidad de enfocar el aspecto educativo para contrarrestar la pérdida de la identidad nacional.

Ante la evidencia de que el patrimonio nacional sólo recoge los testimonios vinculados a la experiencia de los grupos dominantes, siendo éstos y únicamente éstos dignos de conservación, hoy se plantea el desinterés de los grupos populares por la cuestión patrimonial. Serían más las condiciones desiguales en las que el patrimonio se ha constituido, así como las repercusiones políticas que esto tiene para el presente, que la falta de un conocimiento de nuestra herencia cultural. Justamente, el Museo Comunitario trata de salvar las condiciones de constitución del patrimonio, involucrando a las clases populares.

La concepción del patrimonio como o acervo es estática, pues asume que su definición y



apreciación se encuentra al margen de conflictos de clases y grupos sociales. Asimismo, si bien es cierto que el patrimonio se compone de objetos y formas del que se han borrado las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron, también es cierto que *su rescate implica otras experiencias y resignificados para sus apropiadores, convirtiéndolos ésto en nuevos creadores* (las cursivas son mías). En un informe para la UNESCO de 1992 se remarca el carácter utilitario del patrimonio, esto es, como un recurso heredable y del que se vive. En el informe se reconoce que el patrimonio se modifica, se incrementa, evoluciona hacia nuevas formas; algunos aspectos de ese patrimonio desaparecen, dice el informe. No se puede obligar a nadie a vivir como sus antepasados en nombre de la conservación del patrimonio cultural (Prats, *ibid*). La preservación elitista del patrimonio, vinculado a la experiencia de la clase hegemónica, ha traído como consecuencia un desinterés popular por la cuestión patrimonial, producto de las condiciones desiguales en las que se ha constituido y se reproduce, de tal manera que esta construcción social adquirió relevancia en los estudios patrimoniales, relegando a segundo plano el sentido interno de los objetos. El punto es ahora el proceso de producción y circulación social, así como los significados que diferentes receptores les atribuyen, de tal manera que la noción del patrimonio como acervo resulta inoperante.

Pero por otra parte, el conocimiento del patrimonio se conserva gracias a la antropología, aunque sea parcialmente, pero viene ya determinado por criterios e intereses utilitarios y presentistas. Siendo así, el patrimonio cultural como conocimiento y no tanto como

conjunto de bienes y reliquias ofrece la posibilidad de explicar cómo se construye socialmente esa idea de patrimonio cultural como conjunto de reliquias y expresión de una identidad, de manera que existen ahí criterios de legitimación simbólica y activaciones de repertorios de referentes patrimoniales adjetivados y articulados en discursos al servicio de versiones ideológicas e interesadas de la identidad, ya sea propia o para los otros. Ya no como acervo cultural y ahora como construcción social, devino cualidad que "...se atribuye a determinados bienes o a actividades, seleccionados como integrantes del patrimonio, de acuerdo a jerarquías que valorizan unas producciones y excluyen otras." (Rosas Mantecón, 1998)

El patrimonio tiene tres lados que lo constituyen en el decurso de su construcción social: la naturaleza, la historia y la inspiración creativa. Esto significa que cualquier cosa procedente de la naturaleza, de la historia o de la inspiración creativa se incluye en este triángulo, si bien no todos sus elementos constituyen patrimonio, sino que son potencialmente dignos de ser considerados "patrimonio", para lo cual deben ser activados. La órbita cultural de los museos comunitarios ha dictado que, lo determinante sobre las piezas patrimoniales, son los valores hegemónicos de la sociedad local, a lo cual los criterios de obsolescencia y escasez de un bien se agregan como elementos dependientes.

Los bienes inalienables

Los "bienes inalienables" han sido definidos por Claudio Lomnitz (1994) como objetos de apropiación colectiva que no pueden venderse, pues la comunidad les ha otorgado tal grado de sacralidad debido a su biografía y narrativas adquiridas, que alcanzan ya la cúspide de símbolos de identidad. Tienen un lugar en la mitología comunal y son objetos que dan

continuidad a la comunidad y encarnan la historia. Los bienes inalienables son reinterpretados por la visión del grupo portador del discurso autorizado, que suele condensar la hermenéutica colectiva y el conocimiento científico de los bienes inalienables. Vale decir, es este grupo quien pretende abarcar la identidad de la comunidad en el discurso y la aglutina en los bienes inalienables, dándoles un mensaje que es producto de la concepción de los bienes culturales. La colisión que ocurre en torno a las diversas interpretaciones de esos bienes inalienables, constituye una disputa simbólica protagonizada entre las versiones que se encuentran en competencia dentro de las comunidades. Esta divergencia ocurre así, pues el espacio del museo es una frontera que sortean quienes ingresan en él; las narrativas históricas y étnicas que están en el museo pueden oponerse al patrón cultural.

Algunos bienes inalienables que han sido apropiados por los museos comunitarios se encuentran en comunidades indígenas, ubicándose en constelaciones simbólicas y de significado con tradición milenaria, pero que no escapan a los procesos de modernización de las mentalidades. En este contexto, algunas piezas arqueológicas pueden ser vistas por sectores de la comunidad como deleznales y otras como sagrado-propiciatorias. En ciertos casos como este último especificado, la irrupción de la visión museográfica en la apropiación de los bienes inalienables, significó una ruptura del orden cosmogónico y el territorial de los objetos significativos para los indígenas, pues su ingreso al Museo Comunitario se tradujo en un cambio de visión y ordenamiento cultural.

El reordenamiento de los significados y las narrativas para esos bienes inalienables o

El patrimonio tiene tres lados que lo constituyen en el decurso de su construcción social: la naturaleza, la historia y la inspiración creativa.

Los objetos simbólicos que se encuentran “en libertad”, gravitando en las constelaciones de significado del imaginario indígena, son los objetos mismos del culto ritual.

deleznable, tratándose del contexto del museo o de la libre interpretación exegética del imaginario indígena, ocurre dentro de condiciones rituales respectivas. En el museo, al exponer los bienes simbólicos del pasado, sus nuevas interpretaciones y los mensajes históricos para entender el presente de la comunidad, se suscita la reflexión social, vincula al hombre con su pasado y con su futuro, propicia que se observe reflexivamente a sí mismo y a la colectividad a la que pertenece, como lo advierte E. Durkheim (1995). Los objetos simbólicos que se encuentran “en libertad”, gravitando en las constelaciones de significado del imaginario indígena, son los objetos mismos del culto ritual.

Luis Gerardo Morales llama “museización del pasado” a este proceso social que, bajo ciertas condiciones históricas, asigna a los objetos un valor cultural específico, cuyo valor distingue a los objetos unos de otros y como conjuntos discursivos de la cultura material del hombre, en tanto que “...segmento del entorno humano que es deliberadamente moldeado por el hombre conforme a planes culturalmente determinados”. (Morales, 1996)

Al tiempo, en los museos comunitarios que se encuentran en comunidades indígenas, las piezas patrimoniales se someten a nuevos ciclos hermenéuticos en cuanto son enajenadas de su lugar habitual, para ingresar al espacio simbólico externo y ajeno del museo comunitario. Frecuentemente, el traslado de las piezas al museo ha acarreado consigo a los cultos rituales con todo y su parafernalia; en otros, la jerarquía sagrada se ha dispuesto según el orden cosmogónico en el mobiliario museográfico -como en el Museo comunitario de Soyatlán, Gro., en donde las piezas fueron

dispuestas en un modelo vertical-, y en otros tantos casos, el culto se ha extinguido debido al encierro de la pieza en un ámbito de poder distinto; el caso de la tapa lítica del pozo prehispánico de Yahualica ilustra bien este caso.

La idea central es que el significado de las piezas es la narrativa que contienen, y ésta depende del medio y el momento en el que se encuentra. No es sólo el mundo culturalmente significativo el que determina el significado-narrativa de la pieza, sino el momento estructuralmente presente en que se encuentra, de tal manera que las piezas van siendo depositarias perpetuas de distintos significados, cualidad ésta a la que llamaremos de palimpsesto: una superposición de distintos significados-narrativas, uno tras otro. Una de las características de las culturas orales es que en sus actos domina la acumulación sobre el análisis, la superposición y amalgamamiento de los eventos antes que su presentación lógica. Es el bricoleur levi-straussiano que totaliza y no disecciona; la historia oral repite sus mensajes, garantizando su continuidad, pero no deja de agregar elementos a cada narrativa. La «Piedra que pateó el viejo», un monumento caprichoso de la naturaleza, enclavado en el fondo de una barranca entre los municipios mazatecos de San José Independencia y San José Tenango, Oax., contiene múltiples elementos de distintos mitos provenientes de las tradiciones cristianas y mesoamericanas. El mito dice que el episodio de la piedra aconteció en la época en que no había luz y todas las cosas en este mundo eran blandas, inclusive las piedras; un día llegó un santo proveniente de México a la Sierra Mazateca y se quedó prendado de la Virgen de La Asunción («La Pastora» para sus fieles) que tiene santuario en San José Tenango. El santo comenzó a cortejar a la virgen pero pronto descubre que ella corresponde al amor del «dueño» (Chicón Nindú) del Cerro Caballero, montaña sagrada en la Mazateca Alta. Enfadado por el desaire, el santo se marchaba por este camino de la sierra cuando se encontró de frente

con una gran piedra y, no pudiendo dominar su coraje, le dio una patada. Desde entonces, dice la tradición, la huella del pie del Viejo Santo que vino de México a robarse a la virgen quedó en la piedra como prueba del triunfo mazateco sobre la agresión del gobierno central. Investida del tal simbolismo, la huella tiene el poder para devolver a los cansados caminantes la fortaleza y aún para dar longevidad a quien lo desee, curandero mediante.

El ritual de introducir el pie en la huella lítica remite al mito del santo chilango humillado. La Virgen Pastora ocupa el altar central en la iglesia de San José Tenango. Viste un huipil mazateco y en sus manos sendas plantas de maíz. El templo fue construido sobre un teocalli dedicado a la diosa Chicomecoatl. San José Tenango está en las faldas del Cerro Caballero, del que es dueño el Chicón Nindú más grande y poderoso; de origen animista y autóctono, el culto a Chicón Nindú antecedió a la llegada del culto a la diosa Chicomecoatl. La mujer que se prendó del Chicón Nindú, la Chumajé mazateca; la diosa de las cosechas Chicomecoatl y la Virgen de la Asunción, se muestran fusionadas en un personaje producto de las concepciones mazatecas de lo religioso. La Virgen Pastora no es para los mazatecos la Virgen de la Asunción ni la esposa del Chicón Nindú, sino sólo la Virgen Pastora, un ente con identidad propia. La narrativa tradicional que explica fenómenos de la naturaleza, en cuanto al caso de la historia del viejo que pateó la piedra, pertenece al conocimiento social, ordenado por la colectividad y sintetizado por los líderes autorizados a hacerlo. Pero el conocimiento humano se da en la sociedad como un a priori de la experiencia individual, proporcionando a ésta su ordenación de significado. Esto, que Max Scheler (1925) ha dado en llamar la «concepción relativo-natural del mundo», constituye la forma y sentido que los actores sociales dan a las experiencias acaecidas en un espacio situacional histórico. Vale decir, el marco histórico situacional en donde se ubican

ahora los mazatecos ha generado una *weltanschauung*.

El mito mazateco de la piedra que pateó el viejo es apenas un reflejo de las concepciones colectivas y permeable en el discurso de la identidad grupal, proyectando una *weltanschauung* que se ha formado acerca de los ladinos. El mito de la piedra es una mixtura de tradición oral antigua y experiencia contemporánea narrada, puesto que el significado que surge en la memoria es conocimiento del pasado y autorreflexión, y es asimismo articulación entre pasado y presente como reflexión que se hace entre una experiencia vivida y una pasada, y esas experiencias se conocen en las narraciones que expresan los valores y las posiciones de los individuos.

Evidentemente, la práctica del rito de la huella del viejo es, además de un acto reivindicatorio de lo étnico, una intersección con la subjetividad de quienes comparten esta creencia, pues en el mito y su satélite pragmático -el ritual- se encuentra una expresión de la dimensión social que de otra forma no puede ser comunicado verbalmente. El compartir ésta y otras acciones rituales establece en tiempo y espacio la ocasión para la identificación intersubjetiva de lo grupal. Este conjunto de imaginarios de lo presente y materializados en un objeto cargado de símbolos estructuran finalmente un palimpsesto, que tiene su razón de ser en un propósito, en el caso que nos ocupa, al servicio del museo comunitario.

La inmersión en el lenguaje simbólico que implica reproducir el mito de la huella del viejo en la piedra remite a los campesinos a un imaginario en que se saben vencedores de los interlocutores que rigen sus relaciones comerciales y políticas. En este hecho reside todo el poder de la piedra psicopompa¹ y en su derredor está una expresión de la identidad de las comunidades que pueblan las inmediaciones

Nota al pie:

1.- *Psicopompa.* - Hace referencia a objetos, en este caso piedras capaces de contener esencias o sustancias divinas, como las diosas prehispánicas. Los arqueólogos manejan mucho este término.

entre la Mazateca Alta y la Baja. Siempre que haya una comunidad de seres sociales que compartan creencias y comportamientos cuyos cimientos descansan sobre la verdad de las narrativas producto de la experiencia e históricas, será posible hablar de un conjunto-intersección de seres tipificados con respecto a un elemento aglutinante; en este caso, la piedra que pateó el viejo como eje alrededor del cual gravitan consensos conceptuales, anhelos, imaginarios y hábitos. Pero de ninguna manera el culto a la piedra rige la conducta total de quienes creen en ella ni uniforma voluntades. Más bien modifica las experiencias comunes y la historia transformada en mito; esto es, todo aquello que en sus relaciones y narraciones han tenido que ver con el ladino.

La piedra que pateó el viejo contiene un palimpsesto porque, sobre la historia original, ha sido «escrita» otra que la adapta al presente, pero sin desdibujar su esencia cultural. La lectura que se hace desde el presente de la piedra misma y su historia tiene su acumulación originaria en todos los sucesos históricos que han impactado a la etnia. La historia que ha sido sobrepuesta a la piedra constituye todo un discurso exegético de las experiencias propias. En realidad, se trata de una superposición interminable de discursos interpretativos a la luz de los acontecimientos que forman parte del proceso de formación de la identidad o de las identidades de los campesinos que pueblan la Mazateca.

Patrimonio: religión

La comparación que establece Llorenç Prats(1997) entre patrimonio y religión, parafraseando a Clifford Geertz, confirma: al igual que la religión, el patrimonio cultural es un sistema de símbolos "...que actúan para suscitar entre los miembros de una comunidad (local, regional, nacional) motivaciones y disposiciones poderosas, profundas y perdurables, formulando concepciones de orden general sobre la identidad de esa comunidad y dando a estas concepciones una apariencia de



realidad tal, que sus motivaciones y disposiciones parezcan emanar de la más estricta realidad.”(Prats, 1997)

Efectivamente, el patrimonio debe transitar por toda una biografía para alcanzar este nivel cuasi-religioso. A ese tránsito es lo que Appadurai (1991) ha llamado “la vida social de las cosas”. Pero los objetos arqueológicos y otros bienes de producción cultural que resguardan los museos comunitarios, se

encuentran sujetos a una perpetua disputa entre los discursos que componen las biografías concebidas por las instituciones de cultura oficial y las cosmovisiones de los grupos sociales que integran las sociedades locales. Esas cosmovisiones se expresan por medio de dispositivos orales, que son el distintivo cultural particular en sociedades ágrafas. El disenso es de tal grado que ya ha afectado al mismo concepto de patrimonio cultural, que se encuentra en una imprecisa y poco práctica noción; la emergencia de las prácticas patrimoniales comunitarias han contaminado este concepto oficial hasta tal punto que se han convertido en sus discursos subyacentes.

La controversia radica en que el viejo concepto de patrimonio cultural plantea al sujeto alejado del objeto, tanto porque exista una distancia temporal o porque se interpone una distancia cultural. En tanto materiales del pasado, se encuentran ajenos a su relación original de tiempo-espacio-función y ahora son revalorizados por la sociedad contemporánea con una carga simbólica específica y con una utilidad distinta, si bien ajena a los usos prácticos de hoy, pero integrados al sistema contemporáneo; son objetos enajenados de su discurso original y puestos al servicio de la sociedad industrial y su entorno.

El estatuto de “bienes inalienables” que han alcanzado estos objetos como bienes patrimoniales, guarda un momento histórico, un valor relativo en función de su intercambio antecedente, sin que ello signifique que los objetos tengan un valor



propio, sino un juicio asignado por los sujetos; su valor se encuentra localizado en la región de lo intersubjetivo, pero acotado por una suerte de coleccionismo que no se asemeja al deseo de posesión del coleccionismo europeo, sino a una necesidad que aquí llamaré Compulsión Patrimonialista (CP).

Al ingresar al espacio físico del Museo Comunitario, el objeto cultural se transforma en objeto inalienable para quienes deciden su custodia.

La Compulsión Patrimonialista es un complejo que, en los museos comunitarios, funciona como núcleo aglutinante a favor del Ego que activa al cuasi-grupo (Comité o Patronato), célula base del funcionamiento del museo. La CP tiene un principio: el descentramiento subjetivo del sujeto respecto del valor que tenía el objeto. Este principio nos sirve para describir el momento por el cual el objeto, que pertenecía a una órbita cultural de significados y pertinencias, es despartado del momento y lugar en el que estaba, en un sentido simbólico y de valor. Hay, sin embargo, un momento en que su momento antecedente y el de tránsito se cruzan, y ese es el de la necesidad de intercambio para alimentar la compulsión.

Al ingresar al espacio físico del Museo Comunitario, el objeto cultural se transforma en objeto inalienable para quienes deciden su custodia, pero al tiempo es enajenado del significado y espacio simbólico en que se encontraba gravitando, privando a otros individuos del objeto significante, en el cual se han generado narrativas y discursos cosmogónicos. Apropiado por los grupos sociales de avanzada de la modernidad, al objeto inalienable le es impuesto un significado distinto dentro del museo, convirtiéndose así en motivo de la disputa simbólica entre los dos discursos: el de la exegética tradicional contra el discurso

moderno, lo que transforma al Museo Comunitario en un producto más de la posmodernidad. No obstante, nunca estará de más señalar que, justamente la existencia previa de condiciones tales como el nivel de desarrollo alcanzado y el tipo de representaciones colectivas, determinan la pertinencia de un Museo Comunitario en una comunidad. En esto nos permite reconocer un verdadero proceso de identidad transformativa en la comunidad, que ocurre como un doble proceso: adentro de la etnia y en la interrelación con el mundo exterior globalizado. El Museo Comunitario es el vehículo de interrelación.

En casos ilustrativos, en las comunidades de Yahualica y Zacuala, en el estado de Hidalgo, y Tlalancaleca, en Puebla, se llevan a cabo, sin duda, los más interesantes procesos de reconversión simbólica. La convivencia en los tres de cosmogonías y cruce de propósitos, muy a propósito de la fundación de museos comunitarios, ha dado lugar a centros de disputas simbólicas.

A través de su vida, los objetos inalienables de estos museos transitan hasta un "descentramiento de cosmovisiones", descrito por Durkheim y Beriain (1995) como condición para el tránsito intersubjetivo de una concepción tradicional y de libre expansión para los objetos culturales, a una reconfiguración de éstos en bienes inalienables de mensaje estático. Pero, es necesario señalarlo, en medio de este tránsito está el de su conversión intermedia como mercancía, en términos de un intercambio intercultural, considerando su situación de intercambio y no sujeta a un régimen de valor, pero que sí es susceptible de intercambiarse por una contraparte, como bien lo advierte Appadurai (1992). El estatuto mercantil de estos objetos es aleatorio, pues todo objeto puede entrar y salir del estatuto de mercancía y así sucede con los que aquí nos ocupa, pues su ingreso a un museo no los estigmatiza de una vez y para siempre como inalienables, sino que,

precisamente por eso, son más susceptibles de volverse mercancía.

Sólo que, antes que ello, el objeto debe ser apropiado esta vez por las colectividades, que es la que abarca la mayor parte de las modalidades de la relación con la imagen. Al analizar el caso de las imágenes religiosas cristianas en la Nueva España, Grouzinski (1995) sugiere que tales objetos, al transitar por esta biografía de la historia de México, han partido de una imposición brutal, para pasar por un proceso de experimentación, luego una interpretación desviada, después la producción autónoma que puede devenir disidencia iconoclasta.

Así, podemos distinguir cuatro momentos en la historia de la vida social de los objetos aquí referidos:

Objeto sagrado

Objeto de Apropiación mixta o de libre exegética

Objeto Mercancía

Bien inalienable

El primer momento se refiere a la época prehispánica: el objeto es creado para satisfacer necesidades ideológicas y cosmogónicas. Es el momento de mayor complejidad simbólica del objeto en tanto deidad numen, propiedad de las clases dominantes y miembro de instituciones religiosas.

El segundo momento es el de la transición colonial. El objeto es cuestionado por la conquista ideológica, eliminado o recompuesto por la comunidad de fieles. En algunos casos hay una "contaminación simbólica", no en el sentido de interdicciones liminales, como lo concibe Mary Douglas, sino como una transustanciación de imagen a imagen, un proceso perpetuo en el que las mixturas coloniales no comportan el término preciso de sincretismos, sino concepciones novedosas que han resultado de los tres siglos de mestizaje

cultural. Aquí es necesario hacer referencia a otras imágenes que no son de creación indígena, cuando menos no en su origen material, pero sí productos de "el costumbre", del ejercicio de las feligresías indígenas y las prácticas rituales paganas. Aunque nos referimos al momento del encuentro colonial, este momento como se ha descrito se prolonga hasta el presente.

En el tercer momento, que pudo iniciar en el siglo XIX, el objeto se transforma en mercancía con el arribo del coleccionismo. Con ello, se crea una esfera de intercambio en la que el objeto circula como parte de un proceso en gestación. Es la etapa del saqueo patrimonial.

En el cuarto momento, el objeto se transforma en un bien inalienable con la apropiación del concepto de museo en las sociedades locales. En la concepción de Baudrillard (1995), el objeto ya no es más mercancía o producto, ha ascendido al nivel de objeto-signo dentro de un sistema de signos de estatus, en cuanto que su no-venta le confiere un aura especial de separación respecto de lo mundano y lo común. Si para él la época contemporánea es la del ascenso del objeto en lugar de la mercancía, permeable por la moda como su medio cultural, es claro que su reconversión en objeto inalienable constituye otra etapa en su existencia, pero esto dado en el contexto de los movimientos y los discursos étnicos de las comunidades. Este es el sentido de la etnicización de los museos comunitarios.

Sin embargo, hay un traslape de propósitos entre los momentos dos, tres y cuatro; entonces, el valor del objeto se vuelve atemporal debido a la intervención de diferentes actores sociales en su valoración. Esta yuxtaposición es el principio de una disputa simbólica por la apropiación del objeto.

Concretamente, tal disputa se lleva a cabo en el plano oral narrativo, que se entrecruza con la narrativa escrita proveniente de Europa, por lo

cual sería importante revisar sus antecedentes antiguos, europeos y coloniales. Esta decodificación de la realidad por medio de la narrativa puede colocarse en el plano de lo sagrado y generar un mito, o bien colocarse en un plano profano y devenir cuento, que son finalmente las formas orales que se encuentran gravitando alrededor de los objetos aquí analizados.

Por otra parte, Ochoa Sandy (1995) habla acerca de la trascendencia del discurso del patrimonio cultural, en tanto que existe una temporalidad ideológica de la lectura del patrimonio, pues trascendiendo su condición cultural alcanzó valoraciones políticas. En este sentido, los discursos del Estado que se han arrogado la propiedad exclusiva del patrimonio,



chocan con las narrativas populares y disputan su posesión simbólica. En esto hay una imbricación con el carácter procesal del patrimonio, pues de acuerdo a su lectura por parte de quienes lo apropien podemos distinguir tres categorías, sugerido por Raymond Williams:

Arcaico. Pertenecen al pasado y son reconocidos como tal por quienes así lo reconocen. Sin duda, es el discurso especializado de la arqueología el que domina sobre los objetos que se encuentran gravitando en esta categoría.

Residual. Al igual que el patrimonio arcaico, se forma en el pasado, pero aún se halla en actividad dentro de los procesos culturales de la sociedad. Es en ellos donde se dan los casos más álgidos de la disputa simbólica por estos objetos.

Emergente. Designa a los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y nuevas relaciones sociales (Raymond Williams, citado por García Canclini, en: Cama Villafranca y Witker, 1994). Entre éstos están los museos comunitarios, las sociedades civiles que los administran y los usos que dan al patrimonio.

García Canclini agrega a esto que las políticas culturales no deberían aferrarse al sentido arcaico, como lo hacen hoy día, sino articular la densidad histórica recuperada con la producción reciente de significados culturales. Es este el sentido que adquieren hoy las nuevas tendencias en museología, en que los recintos para encerrar y resignificar al patrimonio no son más espacios del objeto *per se* y para sí, sino lugares para decir algo y por quién lo dice.

Conclusión

Hasta antes de conocerse la iniciativa de Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, que en 1999 pretendía reformar la fracción XXV del Artículo 73 constitucional, se creía que el estatuto de “bienes inalienables” otorgado al patrimonio cultural era el último peldaño en la biografía de las cosas; ahora sabemos que las políticas económicas que acatan y aplican los personeros del Fondo Monetario Internacional en nuestro país, pueden influir decisivamente en el cambio de vida de los objetos patrimoniales. Las condiciones en que esto ocurre, la forma en que se puede dar este nuevo cambio y, en fin, todo un universo de cuestiones, constituyen un nuevo capítulo en la vida y circulación de esos objetos llamados patrimonio cultural.

Pero más que hablar de etapas diacrónicas del patrimonio, podemos referirlo al momento presente de los museos contemporáneos, cuyo nivel es aquél en el cual los sujetos son lo más importante, y los bienes culturales son desplazados a ser sólo medios para conseguir fines sociales. Para ello, se les colecciona, se les preserva y expone con el fin de entender el pasado, el presente y el futuro, así como para facilitar la comprensión del entorno social y cultural. Sus objetivos no son tanto educar, como la concientización de su público en nombre de que los bienes culturales desarrollen en los individuos reflexiones críticas sobre su entorno social, político y cultural. Para ello, es preciso conocer al público para mejorar los

métodos de comunicación con él. Asimismo, el objeto debe desacralizarse por medio de un conjunto de acciones encaminadas a que el objeto “diga” y “haga” algo en beneficio de la sociedad. Sin duda, en este nivel se ubican los museos comunitarios.

Este paradigma participacionista encuentra viabilidad en el mentís bourdiano de la perspectiva comunicacional del museo comunitario, que lo ve como espacio de comunicación que posee códigos de percepción cultural y decodificación socialmente definidos. Ello lleva a la razón de conocer, pues, por qué el público visita los museos y comprender los procesos de comunicación que tienen lugar en sus exposiciones, partiendo del hecho de que no son razones de naturaleza humana ni necesidades condicionadas mecánicamente por la clase social y el nivel económico, lo que llevan al público a los museos. Antes bien, el público debe ser contemplado como una gran diversidad, así como sus conocimientos, experiencias y expectativas, así como difieren la manera como asimilan, rechazan o reinterpretan lo que reciben en los museos. *Si el común del público que visita y posee los museos comunitarios en su localidad no tiene un capital y competencia cultural para comprender lo que se dice en el museo, ellos elaboran su propio capital cultural a través de la experiencia, y su competencia proviene de los imaginarios colectivos.*

JUAN LUNA RUIZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

OBRAS CONSULTADAS

APPADURAI, Arjun, La vida social de las cosas, Grijalbo, México, 1992.

BAUDRILLARD, Jean, El sistema de los objetos, Siglo XXI, México, 1995.

BOURDIEU, Pierre y Loïc J. D. Wacquant, Respuestas por una antropología reflexiva, Grijalbo, México, 1995.

CAMA Villafranca, Jaime y Rodrigo Witker (Coords.), Memoria del Simposio Patrimonio y Política Cultural para el Siglo XXI, INAH, México, 1994.

DURKHEIM, Emile, Las formas elementales de la vida religiosa, Ediciones Coyoacán, México, 1995.

FLORESCANO, Enrique, Etnia, Estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México, Aguilar, México, 1998.

GARCÍA Canclini, Néstor, "¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social", en: Cama Villafranca y Rodrigo Witker B., Memoria del simposio patrimonio y política cultural para el siglo XXI, INAH, México, 1994.

GRUZINSKI, Serge, La guerra de las imágenes, S. XXI, México, 1995.

LOMNITZ, Claudio, "Dos propuestas para los museos del futuro", en: La jornada semanal, La Jornada, México, Núm. 262, 19 de junio de 1994.

LUMBRERAS S., Luis G., "El patrimonio cultural como concepto económico", en: Cama Villafranca, Jaime y Rodrigo Witker B., Memoria del simposio patrimonio y política cultural para el siglo XXI, INAH, México, 1994.

MORALES, Luis G., (Coord.), Cuicuilco, ENAH, México, Vol. 3, Nos. 7 y 8, septiembre/diciembre 1996.

PÉREZ-RUIZ, Maya Lorena, "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en: Alteridades, UAM-I, México, Año 8, Núm. 16, julio-diciembre de 1998.

PRATS Llorenc, Antropología y patrimonio, Ariel, Barcelona, 1997.

ROSAS Mantecón, Ana, "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de la ciudad de México", en: Ciudad virtual de Antropología y Arqueología, 1999.

ROSAS Mantecón, Ana, (Coord.), "El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos", en: Alteridades, UAM-I, México, Año 8, Núm. 16, julio-diciembre de 1998.

VÁZQUEZ, Héctor, El estructuralismo, el pensamiento salvaje y la muerte, FCE, México, 1982.

ZAVALA, Lauro, "Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones", en: Cuicuilco, ENAH, Nueva Época, Vol. 3, Núm. 8, septiembre/diciembre 1996.