

TEXTOS Y CONTEXTOS

Images of Intangible Cultural Heritage in Museums, Two Case Studies ■ **Imágenes del patrimonio cultural inmaterial en los museos, dos casos de estudio**

RECIBIDO • 16 DE MARZO DE 2014 ■ ACEPTADO • 5 DE MAYO DE 2014

JESÚS MENDOZA MEJÍA/GESTOR INTERCULTURAL ■
 chuchohendozam@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

museos ■
 patrimonio cultural inmaterial ■
 representaciones audiovisuales ■
 políticas culturales ■

KEYWORDS

museums ■
 intangible cultural heritage ■
 audio-visual representations ■
 culture policies ■

RESUMEN

El Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Culturas Populares de México son espacios en los cuales se crean, dialogan y “preservan” identidades diversas. Son recintos en los cuales existen prácticas discursivas que tienen relación con las políticas culturales que les dio origen, para generar representaciones audiovisuales que componen percepciones y construcciones de la otredad a partir de elementos que forman parte del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades representadas dentro de las exhibiciones. La representación museográfica de elementos inmateriales que forman parte de actos rituales y de la vida cotidiana trae consigo una serie de procesos simbólicos que congelan, eliminan o estereotipan aspectos dinámicos de la cultura; de ahí que los museos deberán ser espacios de reflexión y diálogo.

ABSTRACT

The National Museum of Anthropology and the National Museum of Popular Cultures, both in Mexico City, have enabled the construction, dialog and “preservation” of a diversity of identities. These discursive practices are the result of their founding cultural politics aimed at generating audiovisual representations that model not only the perceptions but build the constructions of the other, based on elements that are part of the intangible cultural heritage of those communities exhibited there. Intangible legacy is displayed as part of ritual acts and of everyday life, resulting in the freezing of symbolic processes, in the erasing or stereotyping of dynamic aspects of culture. Museums, instead, should foster profound thinking and dialogue.

Introducción

En 2003 la UNESCO emitió la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Conocido como cultura, folclore, tradiciones, costumbres o culturas populares, este aspecto del patrimonio cultural comienza a ser valorado, otorgándole un lugar en los recintos museísticos.

En este artículo se revisarán los papeles que han tenido el Museo Nacional de Antropología (MNA) y el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP) en la preservación del patrimonio cultural inmaterial (PCI) en México a partir de las *políticas culturales* en las cuales surgieron para proceder a analizar las poéticas o formas de exhibición museográficas en continua resignificación.

Para este propósito será necesario analizar diversas imágenes museográficas de dichos museos para así comprender sus efectos. Es preciso, “en primer lugar [...] recuperar el contexto en el cual se produjeron [las imágenes]; en segundo lugar, hay que reconstruir el conjunto o serie de otras obras o imágenes que lo acompañaban [...] así como las reacciones que generó”.¹

La imagen de dos árboles de la vida distintos, elaborados en Metepec, Estado de México, cortados por la mitad, parecería ser un simple juego de composición para mostrar las similitudes entre ambos. A partir de esta imagen es posible mostrar la diferencia en los factores expositivos como la luz, la posición de la pieza, el tamaño, los sonidos, las figuras, las formas, la propia exposición, etcétera. Es decir, existe una *poética de la exhibición*, que es “la práctica de producir significados a través de un orden interno y la conjugación de los separados pero relacionados com-



Árboles de la vida en la Sala de Etnografía del Museo Nacional de Antropología (izquierda) y en el patio principal del Museo Nacional de Culturas Populares (derecha).

¹ Montserrat Galí Boadella, “La imagen como fuente para la historia y las ciencias sociales: el caso del grabado popular”, en *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, p. 79.

ponentes de una exhibición”.² Otro de los factores importantes en el análisis de las imágenes museográficas son las denominadas políticas de exhibición, que son “el rol [sociopolítico] de las exposiciones/museos en la producción de conocimiento social”.³ Son árboles de la vida que se encuentran en espacios distintos, uno de ellos en la Sala de Etnografía del MNA y el otro en el patio principal del MNCP.

Reflexiones en torno al patrimonio cultural inmaterial

El PCI es un referente para la memoria en el presente con acción en el futuro. Por ello es necesario entender al patrimonio cultural como un proceso social relacionado con la creación y mantenimiento de ciertos valores y significados sociales y culturales.

El patrimonio surge cuando una comunidad cultural le da forma a sus lazos de conectividad y pertenencia, y otorga calidad de representación a los bienes tangibles e intangibles que elige valorar. Hace visibles dichos lazos y crea constantemente significados que se plasman en danzas, cantos, esculturas, obras arquitectónicas y otras formas creativas. Cabe reconocer, por lo tanto, que el patrimonio se halla en constante redefinición y movimiento. Dicho de otra manera, lo que mantiene con vida al patrimonio es que los individuos de la comunidad cultural recuerden y recreen su significado en cada periodo histórico.⁴

En referencia a esto, Laurajane Smith⁵ propone redefinir qué se está entendiendo por patrimonio cultural y considerarlo como algo inherentemente inmaterial, ya que si éste “es una mentalidad, una forma de conocer y ver, entonces todo el patrimonio se vuelve, en este sentido, ‘intangible’”.⁶ El patrimonio cultural, de una manera integral será entendido como “aquello, que como

humanos, valoramos o ‘queremos transmitir a futuras generaciones’. Denota recursos culturales performáticos, incluyendo la danza, música, lenguaje, tradición oral y sistemas de conocimientos, construcciones monumentales, sitios arqueológicos, cultura material e ideología”.⁷ Para Smith, el patrimonio cultural “tiene que ser experimentado para ser patrimonio”,⁸ es decir, que a partir de la práctica y la experiencia con y desde el patrimonio será posible comprenderlo. El PCI “puede ser encontrado por todo el mundo. Incluye significados asociados con lugares y objetos, convirtiéndolo en un componente esencial de todo patrimonio. Porque la actividad cultural juega una parte esencial en la formación de la identidad”.⁹

PCI, políticas culturales y museos

La realidad pluricultural de México obliga a pensar en políticas desde las cuales se reconocen los derechos de las diversas culturas dentro del país. Implica una serie de acciones en términos de derechos, oportunidades, reconocimiento y autonomía por parte de las instituciones para que puedan ser reconocidas como tales en términos de políticas: dentro del ámbito cultural hablamos de políticas culturales; que pueden incluir “acciones encaminadas a preservar el patrimonio, a promover las diferentes prácticas sociales de una población, a administrar y reglamentar las industrias culturales, fomentar la práctica creativa, a establecer canales de distribución y recepción de bienes y objetos artísticos, etc.”.¹⁰ Conforme a las posturas de las instituciones culturales de México, la situación sociopolítica del país y otros factores, se creará un proceso simbiótico; ya que las políticas culturales “se encarna[n] en guías para la acción sistémicas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas”.¹¹

² Henrietta Lidchi, “The poetics and the politics of exhibiting other cultures”, en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Gran Bretaña, Sage Publications, 2009, p. 168.

³ *Ibidem*, pp. 184 y 185.

⁴ Lourdes Arizpe, *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*, México, Cámara de Diputados, LIX Legislatura, CRIM/UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 254.

⁵ Laurajane Smith, *Uses of Heritage*, Estados Unidos, Routledge, 2006.

⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁷ Amanada Kearney, “Intangible Cultural Heritage. Global Awareness and Local Interest”, en *Intangible Heritage*, Estados Unidos, Routledge, 2009, p. 210.

⁸ Laurajane Smith, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Harriet Deacon et al., *The Subtle Power of Intangible Heritage. Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage*, Sudáfrica, Human Sciences Research Council Publishers, 2004, p. 1.

¹⁰ Tomás Ejea Mendoza, “La política cultural de México en los últimos años”, *Casa del Tiempo*, vol. 1, núms. 5-6, México, 2008, p. 2.

¹¹ Daniel Coulomb Herrasti, *Aproximación a la política cultural del siglo XXI: los casos argentino y mexicano*, tesis de maestría, México, Flasco, 2006, p. 48.

Los museos se han caracterizado por ser instancias desde donde se difunden, preservan, restauran y conservan las expresiones materiales de la cultura; igualmente, por ser lugares en donde las políticas culturales y el desarrollo del concepto de “cultura” son visibles. Los museos “siguen siendo importantes instituciones educativas. Al desempeñar este papel [dentro de la educación], poseen un poder para dar forma a los valores colectivos y a los acuerdos sociales de una manera decisiva”.¹²

Andreas Huyssen, en su análisis de los museos en tiempos de globalización, considera que “no es la conciencia de tradiciones seguras lo que marca los comienzos del museo, sino su pérdida, combinada con un deseo estratificado de (re)construcción”.¹³ Es decir, el sentimiento de pérdida o desgaste de una tradición creará la necesidad de resguardarlo ante su eminente destrucción, por lo cual establecerá mecanismos a través de los cuales tratará de preservar el patrimonio cultural inmaterial de la colectividad, creando espacios atemporales donde el museo recuerda a la muerte: “pues contiene objetos inertes[,] la historia congelada, los utensilios separados de toda función práctica, los personajes de cera, los animales disecados”.¹⁴ Sin embargo, los museos se muestran como una ventana a la diversidad de mundos a partir de los cuales se pueden obtener experiencias museográficas rituales (experimentar la otredad), lúdicas (jugar con las posibilidades de lo imaginario) y educativas (adquirir nuevas perspectivas y marcos contextuales).¹⁵

Es por ello que los museos se pueden definir como “espacios de producción, circulación y consumo de significados, es decir, como un lugar de producción de discursos semiótico-discursivos, materializados en diversos productos culturales [...] que son producidos, consumidos y decodificados por diferentes sectores sociales, con disímiles sentidos y usos políticos sociales y culturales”.¹⁶ A partir de estas expresiones se crean diálogos patrimoniales, que son donde los sujetos efec-

túan la interpretación que es “en cierto sentido una re[-]creación”,¹⁷ se vuelve a crear un significado aparte del ya dado por los objetos. Los visitantes interpretan con base en el objeto y en los prejuicios previos, “en el momento de la interpretación el sujeto debe aportar su propio imaginario [...], imaginario que actúa como medio en el cual se despliega el sentido, y debe atender a las *resonancias*, a los ‘ecos’ afectivos que en él se despiertan, *acontecen*”.¹⁸ Es decir, una apropiación del patrimonio cultural a partir de una vinculación con uno mismo en el marco del devenir de la vida propia.

Políticas de exposición: del museo del indigenismo al museo de la crítica

En cuanto a las relaciones entre el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Culturas Populares con sus respectivas políticas culturales, partamos de lo mencionado en un inicio acerca de las *políticas de exhibición* y consideremos que en ellas se advierte la visión de que los museos *apropian* y *exhiben* objetos para ciertos fines. Objetos que son incorporados y construidos por la articulación de discursos pre-existentes. El museo se convierte en un árbitro de significado desde que su posición institucional le permite articular y reforzar la credibilidad científica de los marcos de conocimiento o las *formaciones discursivas* a través de sus métodos de exposición.¹⁹

Museo Nacional de Antropología

A partir del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) se consolidó en México la política a favor del indígena. El indigenismo consistió en acciones encaminadas al desarrollo económico, educativo, social y cultural de estos grupos de población.²⁰

La política indigenista de aculturación de los pueblos indígenas fue una respuesta clara a la política del nacionalismo mexicano, ya que se buscaba lograr la unificación

¹² Timothy W. Luke, *Museums politics. Power Plays at Exhibition*, Estados Unidos, University of Minnesota Press, 2002, p. XIII.

¹³ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002, p. 44.

¹⁴ Lauro Zavala, *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México, UAM, INAH, 2012, p. 71.

¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶ Maya Lorena Pérez Ruiz, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH, 1999, p. 35.

¹⁷ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método I*, España, Ediciones Sígueme, 2001, p. 165.

¹⁸ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 54.

¹⁹ Henrietta Lidchi, *op. cit.*, p. 198.

²⁰ Cf. Alfonso Caso, *Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1958.

del país. Lo regional se volvió un factor importante para la creación de aquellas identidades que representarían a México entre los mexicanos y el resto del mundo. Una de las fuentes de expresión cultural fueron las poblaciones indígenas, ya que se pensaban como entes aislados del cambio y que en esencia sus rasgos culturales eran los primigenios. Se hicieron distinciones de lo bueno y lo malo de los indígenas; por ejemplo, Alfonso Caso hace referencia a que “hay en las comunidades indígenas valores positivos que no debemos destruir, sino por el contrario, fomentar”.²¹ “Podemos aducir la producción estética que no está de acuerdo muchas veces con nuestros propios cánones, pero que no tenemos derecho a cambiar. Toda intromisión en este punto lo único que logra es hacer perder su carácter genuino a los objetos de arte popular que elaboran los indígenas”.²²

A inicio de la década de 1960 existían inquietudes de crear un nuevo espacio en el cual se localizara el desmembrado Museo Nacional, específicamente sus áreas de arqueología y etnología, así como las áreas de investigación de la Escuela Nacional de Antropología (ENA). El Proyecto del MNA buscó nuevas formas que innovaran el diseño de las salas museográficas y un acercamiento con la población a través de “el enriquecimiento, registro, conservación y manejo del patrimonio cultural mexicano [...], la producción y divulgación de conocimiento científico y objetivo [y la] enseñanza popular acerca del mundo indígena”.²³ De ahí que se buscara crear una conciencia nacional de la importancia del patrimonio cultural para crear vínculos con ese pasado arqueológico forjador de una identidad nacional mestiza, así como de expresiones culturales que representaban a lo indígena, “para ello se elaboraron arquetipos y estereotipos que quisieron fijar las características específicas de tal o cual pueblo o grupo étnico, de sus distintas fiestas y de sus muy diversas expresiones culturales”.²⁴

El museo fue inaugurado el 17 de septiembre de 1964 por el Presidente de la República Adolfo López Mateos,

con gran expectativa nacional e internacional. Diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez dentro del Bosque de Chapultepec, “se combinaron los valores estéticos de la arquitectura prehispánica, con adelanto de la técnica moderna”.²⁵ Cuenta con 23 salas de exposición, de las cuales doce abarcan la colección arqueológica en la parte inferior del museo, mientras que diez en la parte superior exhiben el acervo etnográfico (Pueblos indios; Gran Nayar; Purépecherio; Otopame; Sierra de Puebla; Oaxaca: pueblos indios del sur; Costa del Golfo: Huasteca y Totonacapan; Pueblos mayas; El noroeste: sierras, desiertos y valles, y Los nahuas); la sala restante es destinada a exposiciones temporales.

En la creación de la sección de etnografía se realizaron diversas investigaciones por antropólogos y etnólogos de México y el mundo. Dora Sierra menciona que se vivió una de las más importantes experiencias en el ámbito de los museos no sólo de México sino en el ámbito internacional:

Una de las experiencias más valiosas en la instalación y montaje fue el hecho de que indígenas procedentes de cada región del país vinieran al museo y construyeran ellos mismos, con los materiales originales, reproducciones de sus habitaciones, utensilios y otros elementos de su vida diaria, lográndose con ello una imagen lo más real y objetiva posible del ambiente natural y de algunas de las costumbres de sus propias comunidades. Esta participación dotó al Museo Nacional de Antropología de una innovación en sus exposiciones etnográficas, ya que ningún otro museo [de México], hasta ese momento, había recurrido a los integrantes de las distintas culturas a representar para que colaboraran directamente en su instalación.²⁶

Museo Nacional de Culturas Populares

Cuatro años después de la creación del MNA, tras los movimientos estudiantiles de finales de la década de 1960, se buscó un giro de las políticas culturales del

²¹ Alfonso Caso, “Los ideales de la acción indigenista”, en *INI: 30 años después. Revisión crítica*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978, p. 80.

²² *Ibidem*, pp. 80 y 81.

²³ Museo Nacional de Antropología, “Historia del Museo”, <http://www.mna.inah.gov.mx/museo/historia-del-museo.html>. Consultado el 10 de marzo de 2014.

²⁴ Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales de México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2007, p. 12.

²⁵ Museo Nacional de Antropología, *Introducción al Museo*, México, Departamento de Promoción Cultural del Museo Nacional de Antropología, 2009, p. 2.

²⁶ Dora Sierra Carrillo, *Cien años de etnografía en el museo*, México, INAH, 1994, pp. 83 y 84.

país. Por lo cual se realizó una revisión crítica de lo que era la antropología y el papel que tenía dentro de la sociedad mexicana. Por ejemplo, Guillermo Bonfil Batalla hizo una crítica al museo del indigenismo: “Se habla, sí, de preservar los valores indígenas —sin que se explique con claridad cómo lograrlo—; pero curiosamente esos valores preservables coinciden con los que postula la cultura nacional (a menos que por preservación de los valores indígenas se deba entender el poner los objetos de artesanía en una vitrina de museo)”.²⁷

A partir de la década de 1970, tras una serie de discusiones internacionales en torno a la conformación de las políticas culturales, se reformularon y repensaron algunas instituciones y políticas que se llevaban a cabo. En 1971 se creó la Dirección General de Arte Popular (DGAP) dirigida por Alberto Beltrán, desde la cual se buscó el “estudio y la promoción del arte popular”.²⁸ Para 1978, bajo la dirección del Rodolfo Stavenhagen, la DGAP se convirtió en la Dirección General de Culturas Populares, desde la cual se propuso crear un área de atención a las culturas indígenas, rurales, urbanas y barriales que crean y reproducen cultura en su vida cotidiana.

Este pensamiento llevó a plantear la creación de un museo que no sólo exhibiera el patrimonio cultural indígena, sino que también de las culturas populares subalternas del país. Así, en 1982 se inauguró el Museo Nacional de Culturas Populares que

como otros que en los últimos años se han impulsado (los programas²⁹ de la Dirección General de Culturas Populares, algunos proyectos del INIREB,³⁰ el programa de formación profesional de etnolingüistas), independientemente de sus limitaciones y de la reducida escala en que hasta ahora se han emprendido, apuntan definitivamente en dirección a un esfuerzo de conocimien-

to, reconocimiento, consolidación y ensanchamiento de la cultura autónoma y de la creatividad cultural de los sectores populares. Por eso requieren la participación crítica de quienes, desde otras esferas institucionales y otros campos de acción, están interesados en el incremento de la participación popular real.³¹

Se buscó dinamizar la manera en que se realizaban las exposiciones, al considerarlo como un museo vivo en el que las colecciones eran itinerantes; se crearon nuevas formas museográficas, al igual que se aplicó la *nueva museología*,³² que “busca que las comunidades hagan valer su propia cultura en esas instituciones, así como en el uso del patrimonio cultural”.³³ En palabras de Victoria Novelo:

Los planteamientos originales del Museo estuvieron en íntima conexión, me parece, con una manera diferente a la tradicional de interrogar a la realidad y de formular los problemas que precisaban de una respuesta que pudiera transmitirse en el lenguaje complejo de la museografía para difundir una realidad social ignorada por las definiciones comunes de patrimonio.³⁴

Se dotó de voz y reconocimiento no sólo a los pueblos indígenas, sino que se integró a las culturas populares en el espectro de la cultura nacional. El MNCP ha permanecido como aquel discurso alterno y paralelo a las políticas culturales prevalecientes en otros museos de corte pluricultural (como el indigenismo prevaleciente dentro del Museo Nacional de Antropología y algunas otras instituciones). Sin embargo, el museo ha dado un cambio paulatino que se desvincula de aquellos objetivos primeros. Se ha olvidado y cambiado aquella necesidad de vínculo entre los creadores y la comunidad,

²⁷ Guillermo Bonfil Batalla, “Del indigenismo de la Revolución a la antropología crítica”, en *De eso que llaman antropología mexicana*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970, p. 43.

²⁸ Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, *Antología sobre culturas populares e indígenas II*, México, DGCP, 2005, p. 117.

²⁹ Proyecto de Etnolingüística, Unidades Regionales y Proyecto de Estudios Etnobiológicos y Ecotécnicos.

³⁰ Instituto Nacional de Investigaciones sobre Recursos Bióticos. Buscaba realizar proyectos en torno al aprovechamiento de los recursos bióticos considerando aspectos como la ciencia, la educación y la economía para favorecer a las comunidades campesinas.

³¹ Guillermo Bonfil Batalla, “De culturas populares y política cultural”, en *Culturas populares y política cultural*, México, DGCP, 2002, p. 21.

³² Pretende desarrollar la capacidad creativa de la comunidad, reforzar el sentido identitario a través del reconocimiento de su patrimonio cultural para contribuir al desarrollo cultural y social de la comunidad.

³³ Maya Lorena Pérez Ruiz, “La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?”, *Cuicuilco*, vol. 15, núm. 44, México, 2008, p. 88.

³⁴ Victoria Novelo, “Patrimonio, políticas culturales y culturas populares en los museos: un caso mexicano”, en *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*, España, Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008, p. 234.

así como de participación y de los valores del patrimonio cultural que alberga.³⁵

Poéticas de exposición: la imagen museográfica

La imagen “es un artificio, una construcción simbólica, bidimensional o tridimensional, que representa algo (percepciones visuales, ideas), mediante procedimientos técnicos diversos (líneas, colores, tramas de puntos, etc.) de acuerdo con ciertos códigos de representación”.³⁶ Dentro de los museos, las *imágenes museográficas* consisten en la relación entre el espacio, los colores, la luz, el tipo de mobiliario, los recursos audiovisuales y textuales, el montaje de la pieza y el contexto de la exposición, que generan signos y alegorías. Los signos son “producto[s] de la actividad consciente que funciona fundamentalmente como un *mecanismo de*

economía; permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. Para ello, una imagen sonora o visual (*significante*) queda asociada a un objeto o conjunto de objetos (*significado*)”.³⁷ Dentro del museo podemos notarlo al ver maniqués que representan ciertas actividades o escenografías que asemejan a distintos espacios. Por ejemplo, la fotografía de la Sala de Etnografía del MNA muestra una escenificación de una lancha pesquera con un fondo en el que se ve el mar. El uso de objetos que simulan al cuerpo humano tiene un sentido similar; refieren a personas pertenecientes a ciertos grupos y que se asocian a ciertas actividades, pero con cuerpos eliminados. Por ejemplo, en la exposición temporal *Hilando la memoria* del MNCP en el cual se muestran individuos “invisibles” que portan vestimentas de diversas comunidades indígenas. La forma del montaje de las prendas simula una corporeidad que no está materializada, son representaciones que se asocian a un cuerpo invisibilizado.



Lancha pesquera en la Sala de Etnografía del Museo Nacional de Antropología.



Exposición temporal *Hilando la memoria* en el Museo Nacional de Culturas Populares.

³⁵ Victoria Novelo hace referencia a la pérdida de los ideales de fundación del MNCP, lo que provoca que dicho recinto ya no fuera de reflexión antropológica y museográfica, y que los espacios abiertos a los portadores de la cultura popular fueran convirtiéndose en una especie de bazares folklóricos. Vid. Victoria Novelo, *op. cit.*, pp. 234 y 235.

³⁶ Román Gubern, “Cómo nos hablan las imágenes”, en *Imagen/imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*, España, Editorial Universidad de Granada, 2006, p. 12.

Las alegorías suceden “cuando lo que se quiere significar es algo que no puede presentarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales o espirituales, etc.”.³⁸ En este caso, el MNA representa

³⁷ Luis Garagalza, *op. cit.*, p. 49.

³⁸ *Ibidem*, p. 50.



Exposición temporal *Hilando la memoria* en el Museo Nacional de Culturas Populares.



Exposición temporal *Hilando la memoria* en el Museo Nacional de Culturas Populares.

adoratorios otomíes, ritos de curación de tzotziles y lacandones, entre otros. Pero uno de los más destacados es en el que es posible ver a un hombre vestido de chaleco de lana negra, calzón de manta y sombrero; observa a un conjunto de cruces como rindiendo culto, se encuentra montado a ras de suelo y no sobre una superficie como alguno de los otros ejemplos.



Altar en el Museo Nacional de Antropología.

Esta posición en la que se encuentra expuesto configura cierta intención de mostrar aspectos inmateriales de la cultura. Sin embargo, la forma del montaje establece ciertos significados que generan una serie de preguntas: ¿acaso la intención de dicha poética de exposición será la de tratar de crear una representación que se apegue más a una realidad? ¿O se trata de representar a un indígena que es también visitante del museo?

A lo largo del tiempo, gracias al desarrollo de las innovaciones en las técnicas museográficas, las exposiciones han ido cambiando; sin embargo, sus efectos culturales pueden durar más tiempo, ya que “las políticas de los sím-

bolos son muy poderosos, porque invocan ideales, reformulan realidades, y crean significados. Las exposiciones de museos pueden no cambiar las políticas públicas, pero pueden cambiar otros valores amplios y prácticas que podrían transformar las políticas”.³⁹ La forma en la que se muestra el PCI crea reacciones por parte de los visitantes: miedo por parte de niños al pensar que los maniquíes son



Exposición temporal *Hilando la memoria* en el Museo Nacional de Culturas Populares.

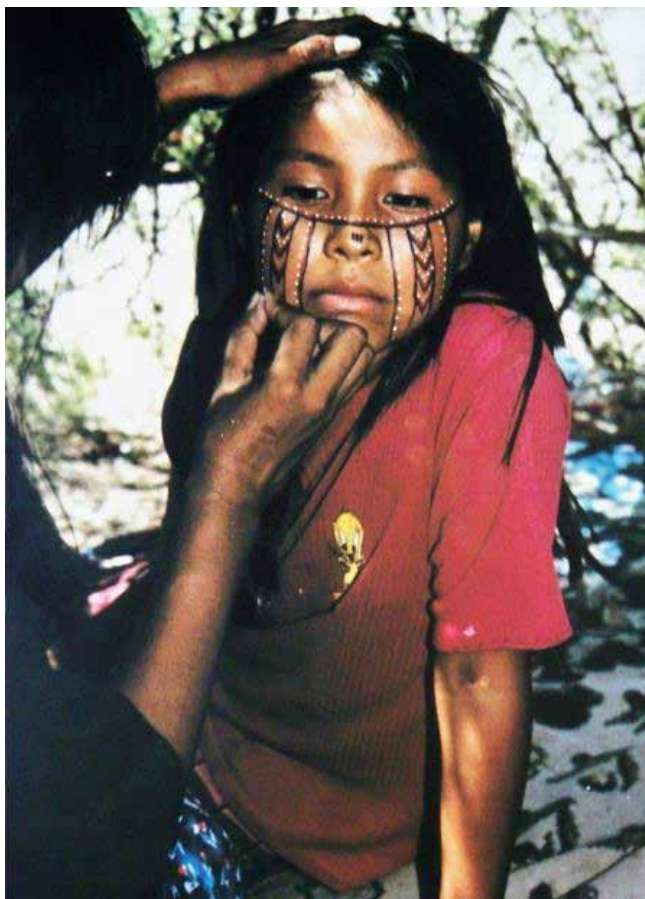
reales o que hay muertos enterrados, recuerdos de algún viaje o que aquellas imágenes museográficas estereotipadas de la diversidad que fueron “digeridas” generen descontento al ver a una niña indígena usando una blusa con una imagen de Piolín, mencionando que “le hubieran puesto su ropa tradicional para tomarle la foto”.⁴⁰

es común que el individuo reconozca en la imagen, independientemente de su origen real o imaginario, unidades mínimas parecidas a algo [...] ese reconocimiento de la imagen no necesariamente corresponde al referente real. Conocemos los elementos que la conforman, pero la complejidad estriba en la diversidad de significados que el individuo le da y también la intencionalidad de ésta.⁴¹

³⁹ Timothy W. Luke, *op. cit.*, p. xiv

⁴⁰ Palabras de una visitante del Museo Nacional de Antropología al ver la fotografía de una niña kikapú (25-08-2012).

⁴¹ Humberto Calderón Sánchez, *Introducción al conocimiento de la imagen*, México, Siglo XXI, 2009, p. 43.



Exposición temporal *Hilando la memoria* en el Museo Nacional de Culturas Populares.

Reflexiones finales

Los dos museos aquí analizados pertenecen a un contexto sociocultural específico que los hace distintos entre sí. El Museo Nacional de Antropología fue creado en una época en la que el indigenismo y el nacionalismo mexicano estaban en una de sus más importantes etapas: se construía la identidad mexicana. El MNA, al ser una institución al servicio del Estado, favoreció la difusión de “lo nacional” a través de sus salas (tanto de etnografía como de arqueología). Por su parte, el Museo Nacional de Culturas Populares surgió en un momento de quiebre; su planteamiento devino de todas las luchas contestatarias y análisis críticos de la cultura y de los museos. Dio voz a quienes no la tenían, para difundir su cultura concibiéndola tan relevante como cualquier otra; se hablaba de culturas en plural. Es así que en este museo la participación de las culturas populares fue un factor importantísimo para la creación

y montaje de las exposiciones. Ambos recintos crearon imágenes museográficas de acuerdo con lo que ellos querían mostrar, a lo que querían dar relevancia.

La imagen adquiere un papel importante dentro de la sociedad, ya que es una fuente un tanto sencilla de obtención de conocimiento. La imagen, en términos hermenéuticos, se interpreta. Esta interpretación se da en el marco de un contexto social, cultural, político, histórico, etcétera, es así que las imágenes representan los momentos de una época dada y brindan información acerca de los aspectos sociales, culturales, políticos, etcétera. La imagen dentro de los museos se conforma a través de diferentes factores museográficos como la luz, el espacio de la sala, la posición de los objetos, los colores, el mobiliario, el cedulario. Trata de mostrar signos y alegorías (*vid. supra*) que representen realidades de gran diversidad cultural; crea identidades de lo diverso al tratar de exhibir formas de vida.

El PCI es el rasgo más importante de la identidad grupal e individual; tiene un carácter eminentemente dinámico, cambiante y resignificado. Esta condición hace que exista un riesgo, dentro de los museos, a congelar significados y prácticas culturales que sólo son entendidos en la propia dinámica de interacción. De igual forma, existen procesos de eliminación de los cuerpos y las identidades al seleccionar ciertas formas museográficas de montaje o a estereotipar prácticas propias de los portadores de cultura.

Por ello, es importante analizar las imágenes y percepciones que se generan dentro de los museos acerca de la diversidad cultural. El museo tiene una función evocativa de un pasado (en su caso) o de un presente lejano. Su importancia social debe radicar en crear formas expositivas críticas de las maneras de difundir y construir identidades; asimismo, crear imágenes de la mano con las formas de autorrepresentación de las comunidades culturales que se pretenden difundir, con el fin de lograr un diálogo de saberes y así llegar a una posible museología participativa-intercultural. Establecer diversas formas de interpretar lo expuesto y crear mecanismos a partir de los cuales el museo no sólo sea un espacio de objetos muertos, sino un lugar tan dinámico como el propio PCI que trata de representar y al mismo tiempo constituir un espacio de reflexión y de referencias memoriales. ▣

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIZPE, Lourdes, *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*, México, Cámara de Diputados, LIX Legislatura, CRIM/UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, "De culturas populares y política cultural", en Guillermo Bonfil et al., *Culturas populares y política cultural*, México, DGCP, 2002.
- _____, "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica", en Arturo Warman et al., *De eso que llaman Antropología Mexicana*, México, Nuestro Tiempo, 1970.
- CALDERÓN SÁNCHEZ, Humberto, *Introducción al conocimiento de la imagen*, México, Siglo XXI, 2009.
- CASO, Alfonso, "Los ideales de la acción indigenista", en *Instituto Nacional Indigenista. INI: 30 años después. Revisión crítica*, México, INI, 1978.
- _____, *Indigenismo*, México, INI, 1958.
- COULOMB HERRASTI, Daniel, *Aproximación a la política cultural del siglo XXI: los casos argentino y mexicano, tesis de maestría*, México, Flacso, 2006.
- DEACON, Harriet, et al., *The Subtle Power of Intangible Heritage. Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage*, Sudáfrica, Human Sciences Research Council Publishers, 2004.
- Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, *Antología sobre culturas populares e indígenas II*, México, DGCPI, 2005.
- EJE A MENDOZA, Tomás, "La política cultural de México en los últimos años", *Casa del Tiempo*, vol. 1, núm. 5-6, México, 2008.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método I*, España, Ediciones Sígueme, 2001.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, "La imagen como fuente para la historia y las ciencias sociales: el caso del grabado popular", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.
- GARAGALZA, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- GUBERN, Román, "Cómo nos hablan las imágenes", en Fernanda García Gil y Miguel Peña Méndez (coords.), *Imagen/ imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*, España, Editorial Universidad de Granada, 2006.
- HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- KEARNEY, Amanada, "Intangible Cultural Heritage. Global Awareness and Local Interest", en Laurajane Smith y Natsuko Akagawa (eds.), *Intangible Heritage*, Estados Unidos, Routledge, 2009.
- LIDCHI, Henrietta, "The Poetics and the Politics of Exhibiting other Cultures", en Stuart Hall (edit.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Gran Bretaña, Sage Publications, 2009.
- LUKE, Timothy W., *Museums Politics. Power Plays at Exhibition*, Estados Unidos, University of Minnesota Press, 2002.
- Museo Nacional de Antropología, "Historia del museo", <http://www.mna.inah.gob.mx/museo/historia-del-museo.html>. Consultado el 10 de marzo de 2014.
- _____, Museo Nacional de Antropología, *Introducción al museo*, México, Departamento de Promoción Cultural del Museo Nacional de Antropología, 2009.
- NOVELO, Victoria, "Patrimonio, políticas culturales y culturas populares en los museos: un caso mexicano", en *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*, España, Ankulegi Antropología Elkarte, 2008.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales de México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2007.
- PÉREZ RUIZ, Maya Lorena, "La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?", *Cuicuilco*, vol. 15, núm. 44, México, 2008.
- _____, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH, 1999.
- SIERRA CARRILLO, Dora, *Cien años de etnografía en el museo*, México, INAH, 1994.
- SMITH, Laurajane, *Uses of Heritage*, Estados Unidos, Routledge, 2006.
- ZAVALA, Lauro, *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México, UAM, INAH, 2012.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JESÚS MENDOZA MEJÍA • Egresado de la licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México), técnico auxiliar museógrafo-restaurador (Escuela Nacional Preparatoria, UNAM) y cronista en el Consejo de Cronistas de Tlalpan. Trabaja temas relacionados con políticas culturales, gestión del patrimonio cultural inmaterial y museos.